აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი

დასავლეთევროპული და ამერიკული ლიტერატურის
დეპარტამენტი

XX საუკუნის პირველი ნახევრის დასავლეთევროპული ლიტერატურის ისტორია

პროფ. ნანული კაკაურიძის საერთო რედაქციით

ქუთაისი
2011

„XX საუკუნის პირველი ნახევრის დასავლეთევროპული ლიტერატურის ისტორიის“ სახელმძღვანელო განკუთვნილია უმაღლესი სკოლების ფილოლოგიის სპეციალობის სტუდენტთათვის. იგი შეიქმნა აკაკი წერეთლის სახელობის ქუთაისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტის დასავლეთევროპული და ამერიკული ლიტერატურის დეპარტამენტის წევრთა ძალისხმევის შედეგად. განსაკუთრებით მინდა აღვნიშნო ასოც. პროფ. მ. ჭოლაძისა (ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტის დეკანის მოადგილე) და პროფ. ი. ცხვედიანის (დასავლეთევროპული და ამერიკული ლიტერატურის დეპარტამენტის ხელმძღვანელი) აქტიურობა წიგნის შესაქმნელად მოსამზადებელ ეტაპზე. სახელმძღვანელოში წარმოდგენილია XIX-XX საუკუნეთა მიჯნისა და XX საუკუნის I ნახევრის დასავლეთევროპული ლიტერატურის რთული და წინააღმდეგობრივი პროცესი, მისი ესთეტიკურ-ფილოსოფიური საფუძვლები, ცალკეული მიმდინარეობისა თუ სკოლის პოეტოლოგიური მახასიათებლები, ამ პერიოდის მნიშვნელოვანი მწერლები. წიგნი საინტერესო იქნება აგრეთვე დასავლეთევროპული ლიტერატურით დაინტერესებული მკითხველისათვის.

პროფ. ნ. კაკაურიძე

ISBN 978-9941-432-25-5

© აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა

ქუთაისი, 4600, თამარ მეფის 59. ტელ.: 4 00 21
E-mail:atsuph@atsu.edu.ge

შესავალი

XIX-XX საუკუნეთა მიჯნა დასავლეთევროპულ ფილოსოფიურ-ესთეტიკურ აზროვნებაში დასავლური ცივილიზაციის ფუძემდებლური ფასეულობების საერთო კრიზისის ხანაა. რევოლუციებით იმედგაცრუებულ XIX საუკუნის II ნახევრის ევროპაში თანდათანობით ფეხს იკიდებს, სულ უფრო ღრმავდება და ტოტალურ ხასიათს იძენს კულტურის კრიზისი, ტრადიციულ ფასეულობათა სისტემის რღვევა, რამაც საბოლოოდ ყოვლისმომცველი მასშტაბები შეიძინა XX საუკუნის პირველ ათწლეულებში. ეს ყოველივე მოგვიანებით ოსვალდ შპენგლერმა[1] „ევროპის დაისად“ მონათლა.

XIX საუკუნის მიწურულს კულტურასა და ცივილიზაციას შორის წარმოშობილმა კონფლიქტმა, მხატვრული აზროვნების სიმბოლურმა ხასიათმა, საუკუნეთა მიჯნის ესთეტიკურ აზროვნებაში კანტისა და შოპენჰაუერის მემკვიდრეობის ხელახალმა გააზრებამ დიდწილად განსაზღვრა XX საუკუნის I ნახევრის დასავლეთ ევროპის ფილოსოფია და მხატვრული აზროვნება. XIX საუკუნეში წარმოშობილმა პესიმიზმმა და სკეპტიკურმა დამოკიდებულებამ ტრადიციული სულიერი ღირებულებებისადმი ხელსაყრელი ატმოსფერო შექმნა შოპენჰაუერის იდეების დამკვიდრებისათვის, რამაც ევროპული კულტურული მენტალობა ტოტალურ კრიზისამდე მიიყვანა.

გერმანელი ფილოსოფოსის, არტურ შოპენჰაუერის[2] ნაშრომი „სამყარო ვითარცა ნება და წარმოდგენა“ (“Die Welt als Wille und Vorstellung”,1818),

---

[1] ოსვალდ შპენგლერი (Oswald Manuel Arnold Gottfried Spengler, 1880-1936) – გერმანელი ისტორიკოსი და ფილოსოფოსი. მისი ყველაზე ცნობილი წიგნია „ევროპის დაისი“ (“Der Untergang des Abendlandes“, 1918), რომელშიც შპენგლერმა ჩამოაყალიბა ცივილიზაციების წარმოშობის, აღმავლობისა და დაკნინების ციკლური თეორია. ევროპას, ევროპულ ცივილიზაციას, შპენგლერის თეორიით, „დაისის“, დაღმავლობის ხანა ედგა XX საუკუნის დასაწყისში, როცა „ჩაესვენა ძველი ევროპის მზე“.

[2] არტურ შოპენჰაუერი (Arthur Schopenhauer, 1788-1860) – დიდი გერმანელი ფილოსოფოსი, უკიდურესი პესიმისტი, სუბიექტური იდეალიზმის წარმომადგენელი. მისმა ფილოსოფიურმა ნაშრომმა დიდი ზეგავლენა მოახდინა დეკადენტურ და მოდერნისტულ ლიტერატურაზე. შოპენჰაუერის ფილოსოფიის ძირითადი კონცეპტია ბრმა და ადამიანისათვის ძალად თავსმოხვეული „სიცოცხლის ნება“, რომელიც ყოველგვარი ტანჯვის წყაროა და ონტოლოგიური უპირატესობა აქვს ინტელექტზე; მისგან თავდასაზღვრელად ორი გზა არსებობს – სიკვდილი ან ისეთი ტანჯვა, რომელიც „სიცოხლის ნებას“ დააკარგვინებს ადამიანს; ან „სიკვდილი ხელოვნებაში“, ანუ საგანთა „დაუინტერესებელი ჭვრეტა“ ესთეტიკური დისტანციიდან. შოპენჰაუერი ასევე მიმართავს აღმოსავლურ ფილოსოფიას, კერძოდ, ნირვანას ბუდისტურ კონცეპტს, რომელიც გულისხმობს ტანჯვისაგან განთავისუფლებულ არსებობას.

უკიდურესი პესიმიზმით გამსჭვალული ეს ფილოსოფიური თხზულება, XIX საუკუნის II ნახევრამდე ჩრდილში რჩებოდა. XIX საუკუნის მეორე ნახევრიდან კი იწყება, თუ შეიძლება ასე ითქვას, შოპენჰაუერის ფილოსოფიური ნააზრევის „ბუმი“: შოპენჰაუერის იდეებით საზრდოობს ევროპაში მთელი დეკადენტური ლიტერატურა; მის ნაშრომს თარგმნიან სხვადასხვა ენაზე; იგი გავლენას ახდენს ფსიქოანალიზზე, ზიგმუნდ ფროიდისა და კარლ გუსტავ იუნგის ფსიქო-ფილოსოფიურ თეორიებზე, ცოტა მოგვიანებით – ზოგიერთი მოდერნისტი მწერლის მხატვრულ კონცეფციებზე.

ჩარლზ დარვინის[3] ნაშრომმა „სახეობათა წარმოშობა“ (“On the Origin of Species“, 1859), ფაქტობრივად, საძირკვლებამდე შეარყია ევროპული ცნობიერება და ევროპულ ტრადიციულ ღირებულებათა უკვე ისედაც ბზარშეპარული შენობა. ეს იყო მეცნიერული თეორია, რომელიც უარყოფდა ბიბლიურ შესაქმეს და ამტკიცებდა, რომ ადამიანი ღმერთმა კი არ შექმნა ხატად თვისად, არამედ იგი ისევე, როგორც სიცოცხლის ყველა სხვა სახეობა, ევოლუციისა და ბუნებრივი გადარჩევის პროცესის შედეგად შეიქმნა. არსებითად, დარვინის თეორია „ძირს უთხრიდა“ იმ საყრდენს, რომელსაც მთელი ევროპული ქრისტიანული კულტურა ემყარებოდა – სამყაროსა და ადამიანის შექმნის ბიბლიურ კონცეფციას და ქრისტიანული რწმენის ღმერთს, როგორც თაყვანისცემის ობიექტს, ღირებულებათა სისტემისა და ადამიანის ყოფიერების ორიენტირთა განმსაზღვრელ-დამდგინებელს. ცხადია, დარვინის თეორია საერთო-ეპოქალურ განწყობილებათა გამოძახილი იყო და ევროპული ცნობიერების ძირეულ გარდატეხაზე მიანიშნებდა: ეს იყო დასაწყისი ტრადიციულ ფასეულობათა ტოტალური გაუფასურებისა და ყოვლისმომცველი ნიჰილიზმის ეპოქისა ევროპულ კულტურაში, რომლის არსიც ფრიდრიხ ნიცშემ[4] ლაკონურად

---

[3] ჩარლზ დარვინი (Charles Robert Darwin, 1809-1882) – ინგლისელი ბუნებისმეტყველი და ბიოლოგი, რომელმაც შექმნა „სიცოცხლის სახეობათა“ თეორია. ამ თეორიის მიხედვით, სიცოცხლის ყველა სახეობა საერთო „წინაპრიდან“ ვითარდება, ასეთი „ფანტომური“ ევოლუცია კი ანუ, სხვაგვარად, სიცოცხლის სახეობათა გამრავალება და დაყოფა, „ბუნებრივი გადარჩევის“ შედეგია.

[4] ფრიდრიხ ნიცშე (Friedrich Wilhelm Nietzsche, 1844-1900) – დიდი გერმანელი ფილოსოფოსი და კლასიკური ფილოლოგიის სპეციალისტი; შოპენჰაუერისეული „სიცოცხლის ნება“ ნიცშემ ჩაანაცვლა „ძალაუფლების ნებით“, როგორც ადამიანის მამოძრავებელი მთავარი ინსტინქტით; მანვე დაამკვიდრა „ზეკაცის“ („ქერა ბესტიის“) კულტი, ხელოვნებაში განარჩია ორი ურთიერთსაპირისპირო საწყისი - „დიონისური“ და „აპოლონური“. ზემოხსენებული ფრაზა „ღმერთი მოკვდა“ (“Gott ist tot“) რამდენჯერმე მოორდება ნიცშეს თხზულებებში: პირველად „მხიარულ მეცნიერებაში“ (“Die fröhliche Wissenschaft“, 1882), მეორედ კი ნიცშეს ნაწარმოებში „ასე იტყოდა ზარატუსტრა“ (“Also sprach Zarathustra“, 1883-1885).

ჩამოაყალიბა XIX საუკუნის 80-იან წლებში: „ღმერთი მოკვდა“. XIX საუკუნის II ნახევრის ევროპაში უკვე შემზადებული იყო მყარი ნიადაგი დარვინის მოძღვრებისათვის, რასაც მისი გავრცელებისა და გაველნის არეალიც მოწმობს: ხელოვნება და ლიტერატურა (ნატურალიზმი); სოციოლოგია (ჰერბერტ სპენსერის[5] „სოციალური დარვინიზმი“); ლიტერატურისმცოდნეობა (იპოლიტ ტენის[6] თეორიები). ამავე პერიოდის ევროპულ ლიტერატურასა და ხელოვნებაზე დიდ ზეგავლენას ახდენს პოზიტივიზმის ფილოსოფია.[7] ცხადია, ეს ყოველივე – პესიმიზმი და სკეპტიციზმი, კრიზისული განწყობანი, ტრადიციულ ფასეულობათა გადაფასების დასაწყისი – აირეკლება XIX საუკუნის II ნახევრის ევროპულ ლიტერატურაში და გარკვეულწილად განსაზღვრავს კიდევაც საუკუნეთა მიჯნის ტენდენციებს. XIX საუკუნის II ნახევარში წარმოქმნილი სახელოვნო თუ სალიტერატურო მიმდინარეობების საერთო სახელია-„დეკადანსი“[8] ან „დეკადენტური მოძრაობა“, ანდა „დეკადენტური მიმდინარეობანი“. დეკადანსს ლიტერატურასა და ხელოვნებაში ასევე

---

[5] ჰერბერტ სპენსერი (Herbert Spencer, 1820-1903) – ვიქტორიანული ხანის ინგლისელი ფილოსოფოსი და სოციოლოგი, პოლიტიკური თეორეტიკოსი, კლასიკური ლიბერალი. დარვინის „სახეობათა წარმოშობის“ გავლენით ბიოლოგიური ორგანიზმების განვითარების მისეული თეორია სოციოლოგიის დარგში გადაიტანა და საზოგადოების განვითარების კანონზომიერებებს „მოარგო“, რაც „სოციალური დარვინიზმის“ სახელწოდებითაა ცნობილი. ბიოლოგიურ სახეობათა ევოლუციის დარვინისეული თეორიის ანალოგიით მან შექმნა „სოციალური ევოლუციის“ თეორია, რომელიც „ყველაზე შესაფერისის გადარჩენის“ (‘survival of the fittest’) იდეას ეფუძნება.

[6] იპოლიტ ტენი (Hippolyte Adolphe Taine, 1828-1893) – ფრანგი ლიტერატურის კრიტიკოსი და ისტორიკოსი, რომელმაც დიდი გავლენა მოახდინა ფრანგულ ნატურალიზმზე; სოციოლოგიური პოზიტივიზმის მიმდევარი, ისტორიზმის პრინციპის ერთ-ერთი დამამკვიდრებელი ლიტერატურულ კრიტიკაში. ლიტერატურულ დისკურსში მან შემოიტანა „რასის“, „გარემოსა“ და „მომენტის“ (‘race, milieu et moment’) კატეგორიები, რომლებიც, მისი აზრით, განსაზღვრავენ ამა თუ იმ ლიტერატურის ეროვნულ და რეგიონალურ სპეციფიკას. გარკვეულწილად სწორედ ტენის ზეგავლენით „შეიჭრა“ დარვინისეული ბიოლოგიზმისა და შემკვიდრეობითობის თეორიები ლიტერატურაში.

[7] პოზიტივიზმი – ფილოსოფიური მოძღვრება, რომელიც XIX საუკუნის დასაწყისში ჩამოაყალიბა ოგიუსტ კონტმა (Auguste Conte, 1798-1857). კონტი ამტკიცებდა „მეცნიერული მეთოდის“ უპირობო უპირატესობას სამყაროს შემეცნებისას. „მეცნიერულ მეთოდს“ უნდა ჩაენაცვლებინა „მეტაფიზიკა“ აზროვნების ისტორიაში. „მეცნიერული მეთოდი“ საერთოა ყველა სოციალური და საბუნებისმეტყველო მეცნიერებისათვის. პოზიტივიზმი ამტკიცებს, რომ მეცნიერული ცოდნა შემოწმებას ექვემდებარება, გამოკვლევა უნდა დამტკიცდეს არა არგუმენტაციით, არამედ – ემპირიული საშუალებებით. იგი უპირატესობას ანიჭებს კვლევის დედუქციურ მეთოდს. მეცნიერების საბოლოო მიზანია ცოდნის დაგროვება-შექმნა; იგი უნდა იყოს შეძლებისდაგვარად ნეიტრალური შეფასებებში ანუ, კვლევაში არ უნდა აისახებოდეს მკვლევარის პოლიტიკური მრწამსი, რელიგიური თუ მორალური კრედო და ა. შ.

[8] დეკადანსი (ლათ. decadentia) - „დაცემა“, „დაკნინება.“ სოციალურ კონტექსტში ეს ტერმინი ხშირად გამოიყენება ისეთი საზოგადოების დასახასიათებლად, რომელშიც ტრადიციული მორალური ღირებულებები დეგრადაციას განიცდის.

უწოდებენ „საუკუნის დასასრულის“ ესთეტიკურ მოძრაობას – **'fin de siecle'**-ს. დეკადენტური ლიტერატურისა და ხელოვნების ამოსავალი, ძირეული თეზისია „ხელოვნება ხელოვნებისათვის“[9]. ირლანდიური წარმოშობის ინგლისურენოვანმა დეკადენტმა მწერალმა და ესთეტმა ოსკარ უაილდმა[10] ასე ჩამოაყალიბა დეკადანსის ესთეტიკური არსი: „კლასიციზმი არის ნაწილების მთელისადმი დაქვემდებარება; დეკადანსი არის მთელის დაქვემდებარება ნაწილებისადმი“.

თავდაპირველად „დეკადენტები“ XIX საუკუნის II ნახევრის მწერალთა და ხელოვანთა გარკვეულ ჯგუფს უწოდეს მათ მიმართ მტრულად განწყობილმა კრიტიკოსებმა, რითაც თავიანთი უარყოფითი დამოკიდებულება გამოხატეს „დეკადენტური“ ხელოვნებისადმი. თავად „დეკადენტებიდან“ ზოგიერთმა სიხარულით აიტაცა ეს ტერმინი და„დეკადენტად“ დაიწყო საკუთარი თავის მოხსენიება.

მას შემდეგ, რაც დეზირე ნიზარდმა[11] ტერმინი „დეკადანსი“ გამოიყენა ვიქტორ ჰიუგოსა და ზოგადად რომანტიზმის წინააღმდეგ, იგი კრიტიკაში დამკვიდრდა როგორც უარყოფითი კონოტაციის მატარებელი ტერმინი. მოგვიანებით ისეთმა დეკადენტმა პოეტებმა, როგორიც იყვნენ შარლ ბოდლერი[12] და თეოფილ გოტიე[13] სიამაყით აიტაცეს ეს ტერმინი, როგორც ბანალური „პროგრესის“ უარყოფის ნიშანი და გამოხატულება, რითაც საკუთარი კონცეპტუალურ-ესთეტიკური პოზიცია დააფიქსირეს.

---

[9] „ხელოვნება ხელოვნებისათვის“ (ინგლ. “Art for art's sake“; ფრანგ. “l'art pour l'art“) – ამ თეზისის მიხედვით, ჭეშმარიტი ხელოვნება თავისუფალია ყოველგვარი დიდაქტიკური, მორალური ან უტილიტარული ფუნქციისაგან. ასეთ ხელოვნების ნიმუშებს ზოგჯერ ახასიათებენ როგორც „ავტოტელურს“ ('autotelic'; ბერძნ. “autoteles“), რაც ბერძნულად „თავის თავში დასრულებულს“, „თვითკმარს“ ნიშნავს.

[10] ოსკარ უაილდი (Oscar Fingal O'Flahertie Wills Wilde, 1854–1900) – ირლანდიელი პროზაიკოსი, პოეტი, დრამატურგი, პოეტი და მწერალი, მხატვრული პარადოქსის დიდოსტატი, ინგლისური ესთეტიზმის ძირითადი წარმომადგენელი. უაილდმა თავისი ყველაზე ცნობილი ქმნილების, რომან „დორიან გრეის სურათის“ (“The Picture of Dorian Gray“, 1891) შესავალსა და თავის ესეებში ჩამოაყალიბა დეკადენტური ესთეტიკის ძირითადი პოსტულატები.

[11] დეზირე ნიზარდი (Jean Marie Napoleon Desire Nisard, 1806-1888) – ფრანგი მწერალი და კრიტიკოსი, განათლების გენერალური ინსპექტორი საფრანგეთის II იმპერიის დროს. რომანტიზმისა და კლასიციზმის დაპირისპირებაში ამ უკანასკნელის მხარე ეჭირა.

[12] შარლ ბოდლერი (Charles Baudelaire, 1821-1867) – დიდი ფრანგი დეკადენტი პოეტი, ესეისტი, ხელოვნების კრიტიკოსი, მთარგმნელი, სიმბოლისტების წინამორბედი, ე. წ. „დაწყეველილი პოეტი“. მისი ყველაზე ცნობილი პოეტური კრებულია „ბოროტების ყვავილები“ (“Les Fleurs du mal“, 1857).

[13] თეოფილ გოტიე (Pierre Jules Theophile Gautier, 1811-1872) – ფრანგი დეკადენტი პოეტი, დრამატურგი, რომანისტი და კრიტიკოსი, რომანტიზმის დამცველი; მის შემოქმედებაში ერთმანეთს ერწყმის „პარნასის“ ჯგუფისა და სიმბოლიზმის ელემენტები.

დეკადენტურ მოძრაობაზე გავლენას ახდენდა შოპენჰაუერის იდეალისტური ფილოსოფია, გარკვეულწილად პოზიტივიზმი, პარნასის ჯგუფის ესთეტიკური მოთხოვნები, რომანტიზმის ესთეტიკა, გოტიკური რომანის[14] ტრადიცია და ამერიკელი რომანტიკოსის ედგარ ალან პოს[15] პოეზია და პროზა. ამ უკანასკნელის პირქუშმა შემოქმედებამ განსაკუთრებით დიდი ზეგავლენა მოახდინა ფრანგულ სიმბოლიზმზე, რაც მნიშვნელოვანწილად შარლ ბოდლერის დამსახურებაა, ვინაიდან მან ფრანგულად ბრწყინვალედ თარგმნა პოს შემოქმედება. პოს ესთეტიკა მახლობელი აღმოჩნდა კრიზისის პირას მყოფი „ბებერი" ევროპისათვის, მაშინ როცა იგი სრულიად მიუღებელი იყო ახალფეხადგმული ამერიკული სახელმწიფოსათვის, რომელიც განმანათლებლური, რაციონალისტური იდეებითა და იდეალებით იკვებებოდა.

დეკადენტური მიმდინარეობები განსაკუთრებით საფრანგეთში განვითარდა. ესენია: „პარნასის" ჯგუფი[16], სიმბოლიზმი[17],

---

[14] გოტიკური რომანი – ლიტერატურული ჟანრი, რომელშიც ერთმანეთს ერწყმის „საშინელებისა" და ფანტასტიკის ელემენტები; მას ასევე უწოდებენ „შავ რომანსაც". ეს ჟანრი დაიბადა ბრიტანეთში 1764 წელს, როცა გამოქვეყნდა ჰორას უოლპოლის გოტიკური რომანი „ოტრანტოს ციხე-სიმაგრე" ("The Castle of Otranto"). როგორც წესი, გოტიკურ რომანში მოქმედება ხდება გოთური სტილით ნაგებ ციხე-დრბაზებში; აქედან – ამ ჟანრის სახელწოდება.

[15] ედგარ ალან პო (Edgar Allan Poe, 1809-1849) – ამერიკელი რომანტიკოსი პოეტი, ნოველისტი და კრიტიკოსი. მისმა პირქუშმა შემოქმედებამ განსაკუთრებით დიდი ზეგავლენა მოახდინა ფრანგულ დეკადენტურ ლიტერატურაზე (სიმბოლისტებზე).

[16] პარნასის ჯგუფი – პოსტრომანტიკული და სიმბოლიზმამდელი პოეტური ჯგუფი საფრანგეთში, რომელიც არსებობდა დაახლოებით XIX საუკუნის 50-70-იან წლებში; სახელწოდება მომდინარეობს „პარნასელ" პოეტთა ერთნაკრებიდან „თანამედროვე პარნასი" ("Le Parnasse contemporain"), რომელსაც სახელი პარნასის მთის მიხედვით დაარქვეს, სადაც, ბერძნული მითოლოგიის მიხედვით, მუზები ცხოვრობდნენ. პარნასელები განიცდიდნენ თეოფილ გოტიეს და შოპენჰაუერის იდეების ზეგავლენას, უპირისპირდებოდნენ რომანტიზმის „გადაჭარბებულ" სენტიმენტალობას და სოციალურ-პოლიტიკურ ელემენტებს რომანტიკულ ნაწარმოებებში, ცდილობდნენ შეექმნათ დახვეწილი, უზადო, ვირტუოზული ტექნიკით გამართული სალექსო ფორმები ეგზოტიკურ და კლასიკურ თემებზე. პარნასელები ქადაგებდნენ „სინათლესა" და „ობიექტურობას" პოეზიაში. პარნასის ჯგუფის წარმომადგენლები სხვადასხვა დროის მანძილზე იყვნენ: თეოფილ გოტიე, შარლ ლეკონტ დე ლილი, თეოდორ დე ბანვილი, სიული პრუდომი, სტეფან მალარმე, პოლ ვერლენი, ხოსე მარია დე ერედია და სხვ.

[17] სიმბოლიზმი – სიმბოლისტური მიმდინარეობა წარმოიშვა საფრანგეთსა და ბელგიაში XIX საუკუნის 60-70-იან წლებში. სიმბოლიზმის წინამორბედად ითვლება შარლ ბოდლერი და მისი „პოროტების ყვავილები" (1857), ხოლო შთაგონების ძირითად წყაროდ – ედგარ პოს შემოქმედება. 1860-70-იან წლებში სტეფან მალარმემ და პოლ ვერლენმა ჩამოაყალიბეს სიმბოლიზმის ესთეტიკა, ხოლო 1880-იან წლებში სიმბოლიზმის მანიფესტები იწერება. ფაქტობრივად, ეს იყო რეაქცია რეალიზმისა და ნატურალიზმის წინააღმდეგ. სიმბოლისტებს არაერთგვაროვანი ურთიერთობა ჰქონდათ თავიანთ უშუალო წინამორბედებთან, პარნასელებთან: ამ უკანასკნელთა მკაცრი და ზუსტი სალექსო ფორმებისაგან განსხვავებით, სიმბოლისტებმა შექმნეს უფრო თავისუფალი ვერსიფიკაცია, უარყვეს პარნასიელი „სინათლე და ობიექტურობა" და იგი ჩაანაცვლეს „ბუნდოვანი" პოეტური სახეებით,

იმპრესიონიზმი[18], ნატურალიზმი[19] და სხვ. ამ მიმდინარეობებმა შემდგომში დიდი ზეგავლენა მოახდინა მოდერნიზმზე, ისეთ მოდერნისტ მწერლებზე, როგორიც არიან ტომას სტერნზ ელიოტი (სიმბოლიზმის ზეგავლენა), ჯეიმზ ჯოისი, (სიმბოლიზმი, იმპრესიონიზმი და ნატურალიზმი), მარსელ პრუსტი (იმპრესიონიზმი, ნატურალიზმი), უოლეს სტივენსი (სიმბოლიზმი), უილიამ ბატლერ იეიტსი (სიმბოლიზმი), გიიომ აპოლინერი (სიმბოლიზმი, შემოქმედების ადრეულ ეტაპზე) და სხვა. სიმბოლიზმმა გავლენა მოახდინა ასევე სიურეალიზმსა[20] და გერმანულ

სიმახინჯის კულტით, თუმცა შეინარჩუნეს პარნასელთა გატაცება სიტყვათა თამაშით და განსაკუთრებული ინტერესი ლექსის მუსიკალური მხარისადმი. ტერმინი „სიმბოლიზმი" ამ პოეტურ მოძრაობასთან მიმართებაში პირველად გამოიყენა კრიტიკოსმა ჟან მორეასმა (Jean Moreas, 1856-1910) სიმბოლიზმის მანიფესტში ("Le Symbolisme", 1886), რათა სიმბოლისტები დეკადენტებისაგან განესხვავებინა. საქმე ისაა, რომ 1880-იანი წლების პრესაში სიმბოლისტებს ხშირად მოიხსენიებდნენ როგორც „დეკადენტებს". ზოგიერთმა სიმბოლისტმა ეს „ეარლიყი" დადებითად მიიღო, მაგრამ უმრავლესობამ უარყო იგი. მიუხედავად მათი სუბიექტური დამოკიდებულებისა, სიმბოლიზმის ესთეტიკა, არსებითად, დეკადენტურია.

[18] იმპრესიონიზმი (ფრანგ. 'impression' – შთაბეჭდილება) – დომინანტური მოძრაობა 1870-80-იანი წლების ევროპულ ხელოვნებასა და ლიტერატურაში. სახელწოდება მომდინარეობს კლოდ მონეს ფერწერული ტილოდან „შთაბეჭდილება. მზის ამოსვლა" ("Impression, soleil levant", 18720), რამაც უბიძგა კრიტიკოს ლუი ლეროის შეექმნა ტერმინი „იმპრესიონიზმი" თავის სატირულ რეცენზიაში. იმპრესიონიზმის მხატვრული მეთოდის და ესთეტიკის არსია წამიერი, მოუხელთებელი განწყობილებისა თუ შთაბეჭდილების „დაჭერა" და გადმოცემა; იმპრესიონისტული ფერწერის მნიშნელოვანი წარმომადგენლები იყვნენ: კლოდ მონე, პიერ-ავგუსტ რენუარი, ედუარდ მანე, კამილ პისარო, ედგარ დეგა და სხვ; მუსიკაში: კლოდ დებუსი და მორის რაველი; იმპრესიონისტული ხელოვნების გავლენით ზოგიერთმა მწერალმა გადაიღო ეს სტილი, რომელიც ასოციაციურ პოეტიკას/ხატოვანებას ეფუძნება. იმპრესიონიზმის ელემენტები გვხვდება მალარმესთან, რემბოსთან, ვერლენთან, ლაფორგთან, მოგუანებით, XX საუკუნეში – რენე შარსა და პოლ კლოდელთან. ზოგჯერ იმპრესიონისტულ ლიტერატურას „ცნობიერების ნაკადის" ლიტერატურასაც უწოდებენ, ვინაიდან ამ უკანასკნელში აქცენტი გადატანილია სწორედ წამიერი, მეცნიერული შთაბეჭდილებების, სუბიექტური ასოციაციების თუ აზრის გაელვების „მოხელთებასა" და გამოხატვაზე. ასეთ ავტორებად მიჩნეული არიან პერი ჯეიმზი („ოქროს თასი"; "The Golden Bow", 1904); სტივენ კრეინი („სიმამაცის წითელი სამკერდე ნიშანი": "The Red Badge of Courage", 1895); ჯოზეფ კონრადი („წყვდიადის გული"; "Heart of Darkness", 1899); ჯეიმზ ჯოისი („ულისე"; "Ulysses", 1922); ვირჯინია ვულფი („მისის დელოუეი"; "Mrs Dalloway", 1925) და სხვ.

[19] ნატურალიზმი – ლიტერატურული მიმდინარეობა, რომელიც წარმოიშვა საფრანგეთში, 1860-იან წლებში. ნატურალიზმის მხატვრული მეთოდი გულისხმობს მხატვრულ ნაწარმოებში რეალობის ზუსტი ასლის შექმნას. მას ახასიათებს განსაკუთრებული ყურადღება წვრილმანი და უმნიშვნელო დეტალებისადმი, გადაჭარბებული დეტალიზაციის ტენდენცია. ნატურალიზმის ერთ-ერთი ძირითადი კონცეფციის მიხედვით, ადამიანის ხასიათის ჩამოყალიბებაზე ზეგავლენას ახდენს სოციალური პირობები, მემკვიდრეობითობა და გარემო. განიცდის იპოლიტ ტენის, აგრეთვე ჩარლზ დარვინის ევოლუციის თეორიის გავლენას; ნატურალიზმის ფუძემდებელი, მისი თეორეტიკოსი და პრაქტიკოსი იყო ფრანგი მწერალი ემილ ზოლა (Emile Fracois Zola, 1840-1902).

[20] სიურეალიზმი – 1920-იანი წლების დასაწყისში დადაიზმიდან წარმოქმნილი მიმდინარეობა ხელოვნებასა და ლიტერატურაში, რომელიც ცდილობდა გამოესახა ადამიანის ფსიქიკის არაცნობიერი ლტოლვები, განცდები და მისწრაფებები ავტომატური ფიქსაციის მეთოდით. მისი ძირითადი

ექსპრესიონიზმზე[21]. კლასიკურ დეკადენტურ რომანად ითვლება ჰიუისმანსის[22] ნაწარმოები „ბუნების წინააღმდეგ“ (“A rebours“, 1884), რომელსაც ხშირად პირველ დიდ დეკადენტურ ქმნილებადაც კი მიიჩნევენ, თუმცა ზოგიერთი ამ „პატივს“ შარლ ბოდლერის პოეზიას ანიჭებს.

ინგლისურ ლიტერატურაში ძირითადი დეკადენტური მიმდინარეობებია ესთეტიზმი[23] და პრერაფაელიტიზმი[24]. ამ მიმდინარეობებმა მოგვიანებით გარკვეული გავლენა მოახდინა ინგლისურ მოდერნისტულ პოეზიასა და პროზაზე. რაც შეეხება ნატურალიზმს, ინგლისურ ლიტერატურაში, საფრანგეთისაგან განსხვავებით, იგი ცალკე, დამოუკიდებელ მიმდინარეობად ვერ ჩამოყალიბდა, თუმცა ნატურალიზმის ცალკეული ელემენტები და

თეორეტიკოსი და სიურეალიზმის მანიფესტის ავტორი იყო ანდრე ბრეტონი (Andre Breton, 1896-1966). სიურეალიზმის ყველაზე ცნობილი წარმომადგენლები ლიტერატურასა და ხელოვნებაში იყვნენ: ლუი არაგონი, პოლ ელუარი, რობერტ დესნოსი, სალვადორ დალი, ანტონენ არტო, მარსელ დიუშამპი, ტაკ პრევერი და სხვ.

[21] ექსპრესიონიზმი – ავანგარდული კულტურული მოძრაობა, თავდაპირველად პოეზიასა და ფერწერაში, რომელიც გერმანიაში წარმოიშვა XX საუკუნის დასაწყისში, I მსოფლიო ომამდე. ექსპრესიონიზმის მხატვრული მეთოდის ძირეული პრინციპია სამყაროს გამოსახვა სუბიექტური პერსპექტივიდან, რეალობის ელემენტთა არსებული ურთიერთკავშირის რადიკალური „დაშლა-დარღვევა“ და მათი ხელახალი რეკონსტრუქცია (სიმბოლისტური ტექნიკა) სასურველი ემოციური ეფექტის მისაღწევად თუ განწყობილების გამოსაწვევად. ხშირად ექსპრესიონიზმი განიხილება როგორც რეაქცია პოზიტივიზმის, ნატურალიზმისა და იმპრესიონიზმის წინააღმდეგ. მის ჩამოყალიბებაში გადამწყვეტი როლი ითამაშა ნიცშეს ფილოსოფიამ. ტერმინი პირველად გამოიყენა პერვართ ვოლდენმა (Herwarth Walden; გეორგ ლევინის (Georg Lewin, 1879-1941) ფსევდონიმი)

[22] ჰიუისმანსი (Charles-Marie-George Huysmans, 1848-1907) – ფრანგი რომანისტი, ენის და სტილის დიდოსტატი, ასევე გამოირჩეოდა სატირული მახვილგონიერებით.

[23] ესთეტიზმი – ფართო კულტურული მოძრაობა XIX საუკუნის II ნახევრის ევროპაში, რომელიც ესთეტიკურ ღირებულებებს ანიჭებს უპირატესობას მორალური ღირებულებების წინაშე და საერთოდ უარყოფს მორალს ხელოვნებაში. ანასიათებს დეკადენტურ-სიმბოლისტური ტენდენციები და ხშირად განიხილება როგორც დეკადანსის/სიმბოლიზმის ბრიტანული განშტოება თუ ნაირსახეობა. ესაა ანტიეიქტორიანული მოძრაობა, რეაქცია ვიქტორიანული მორალის წინააღმდეგ, რომელსაც პოსტრომანტიკული ფესვები აქვს და მოდერნიზმის ერთგვარ წინამორბედ მიმდინარეობად განიხილება. არსებობდა გვიანვიქტორიანულ პერიოდში, დაახლოებით 1860-იანი წლების მიწურულიდან მისი მთავარი ფიგურის, ოსკარ უაილდის გარდაცვალებამდე (1900 წელი).

[24] პრერაფაელიტიზმი – ინგლისელ პოეტთა, ფერმწერთა და კრიტიკოსთა ჯგუფი, რომელიც 1848 წელს დაარსა უილიამ ჰოლმან ჰანტმა, ჯონ ეჟერეტ მილეისმა და დანტე გაბრიელ როსეტიმ. სამ დამფუძნებელს მალე შეუერთდნენ უილიამ მაიკლ როსეტი, ჯეიმზ კოლინსონი, ფრედერიკ ჯორჯ სტივენსი და ტომას ვულნერი; ამგვარად შეიქმნა შვიდწევრიანი წრე, რომელსაც „პრერაფაელიტთა საძმო“ (“Pre-Raphaelite Brotherhood“) დარქვა. ისინი უპირისპირდებოდნენ მშრალ აკადემიზმსა და მექანისტურ მიდგომას ხელოვნებაში და აიდეალებდნენ რაფაელამდელ იტალიურ რენესანსულ ფერწერას. პრერაფაელიტთა ერთ-ერთი ძირითადი დოქტრინა ხელოვნების ყველა დარგის ერთიანობას მოითხოვდა. ყველაზე მნიშვნელოვანი პრერაფაელიტები და მათთან მეტ-ნაკლებად დაკავშირებული მწერლები იყვნენ: დანტე გაბრიელ როსეტი, ქრისტინა როსეტი, უილიამ მორისი, ჯონ რასკინი, ელჯერნონ ჩარლზ სუინბერნი და სხვ.

ტენდენციები შეიმჩნევა XIX-XX საუკუნეების მიჯნის ზოგიერთი ინგლისელი მწერლის შემოქმედებაში, განსაკუთრებით ე. წ. „ჯურღმულების ლიტერატურაში“[25]. ასეთია, მაგალითად, არნოლდ ბენეტი (Arnold Bennet, 1867-1931), ტომას ჰარდი (Thomas Hardy, 1840-1928) და სხვა.

დეკადენტური ლიტერატურის მთავარი ფიგურა ინგლისში ოსკარ უაილდი იყო, რომელიც სიმბოლიზმის, ასევე გარკვეულწილად პრერაფაელიტიზმისა და იმპრესიონიზმის გავლენას განიცდიდა. უაილდის გარდაცვალება სიმბოლურად დაემთხვა დეკადანსის ეპოქის დასასრულსა და ახალი, XX საუკუნის დასაწყისს – 1900 წელს.

კიდევ ერთი მიმდინარეობა, რომელიც ერთგვარ „დამაკავშირებელ რგოლს“ წარმოადგენს დეკადანსსა და მოდერნიზმს შორის არის ნეორომანტიზმი (მას ასევე მოიხსენიებენ როგორც გვიანდელ რომანტიზმს). ფართო აზრით, ეს ტერმინი მოიცავს მთელ რიგ მიმდინარეობებს XIX საუკუნის მიწურულისა და XX საუკუნის დასაწყისის ევროპულ ხელოვნებაში, განსაკუთრებით მუსიკაში, ფერწერასა და არქიტექტურაში, რომლებიც უპირისპირდება ნატურალიზმს.

ვიწრო აზრით, ნეორომანტიზმი არის მიმართულება 1880-1910 წლების ინგლისურ ლიტერატურაში, რომელსაც მიეკუთვნებიან ლუის კეროლი (Lewis Carroll, 1832-1998), ჯერარდ მენლი ჰოპკინსი (Gerard Manley Hopkins, 1844-1889), უილიამ მორისი (William Morris, 1834-1896), შემოქმედების ადრეულ ეტაპზე უილიამ ბატლერ იეიტსი (William Butler Yeats, 1865-1939), რადიარდ კიპლინგი (Rudyard Kipling, 1865-1936), ჯოზეფ კონრადი (Joseph Conrad, 1857-1924) და სხვა. ამათგან, უილიამ ბატლერ იეიტსზე – ინგლისურენოვანი მოდერნისტული პოეზიისა და ჰოსტსიმბოლიზმის თვალსაჩინო ფიგურაზე – რომ არაფერი ვთქვათ, ჯერარდ მენლი ჰოპკინსი პოეზიაში, ხოლო ლუის კეროლი და ჯოზეფ კონრადი პროზაში ინგლისური მოდერნიზმის წინამორბედები არიან.

დეკადენტური მოძრაობა, არსებითად, რადიკალურად განსხვავებულ კულტურულ-ისტორიულ მოძრაობაზე – მოდერნიზმზე - გარდამავალი ფაზა თუ ეტაპია ევროპულ ხელოვნებასა და ლიტერატურაში.

---

[25] „ჯურღმულების ლიტერატურა“ – XIX-XX საუკუნეების მიჯნაზე შექმნილი ინგლისური ნაწარმოებები, სადაც ნატურალისტურადაა აღწერილი ლონდონის ღარიბი გარეუბნების ყოფა-ცხოვრება.

ხოსე ორტეგა ი'გასეტმა[26] ესთეტიკურ ტრაქტატში „ხელოვნების დეჰუმანიზაცია" ტერმინით „დეჰუმანიზაცია" აღნიშნა მოდერნიზმის ტენდენცია - „გააუქმოს" ხელოვნებაში „ადამიანის ფიგურა" და „ადამიანური მეტაფორები". მისი ერთ-ერთი ძირითადი დებულებაა, რომ ხელოვნების ხარისხს განსაზღვრავს არა მისი შინაარსი, არამედ – ფორმა. იგი უარყოფს ხელოვნებაში „მიმეზისს", რომელიც ახდენს „ადამიანის", „ადამიანურის", „ადამიანური სამყაროს" რეპრეზენტაციას. გასეტის მიხედვით, ხელოვნებამ არ უნდა მოგვითხროს თუ გადმოგვცეს „ადამიანური ამბავი/ისტორია", არამედ დაინტერესებული უნდა იყოს მხოლოდ „საკუთარი ფორმებით" „ადამიანური ფორმების" ნაცვლად. ამ ტიპის ახალ ხელოვნებას,რომელსაც არაფერი აქვს საერთო ხელოვნების ტრადიციულ ფორმებთან, გასეტი უწოდებს „არარეპრეზენტაციულ ხელოვნებას" ანუ, ხელოვნებას, რომელიც არ ხდენს „ადამიანური სინამდვილის" რეპრეზენტაციას. ავტორი აღნიშნავს, რომ ახალი ხელოვნება არ არის და არც შეიძლება იყოს პოპულარული ფართო მასებში, ვინაიდან ესაა ელიტარული ხელოვნება, ხელოვნება რჩეულთა და განსწავლულთათვის. გასეტი უპირისპირდება როგორც რეალიზმს, ასევე რომანტიზმსაც და ორივე მათგანს „მიმეტურ", „რეპრეზენტაციულ" ხელოვნებას უწოდებს, ვინაიდან ორივე სხვადასხვა მეთოდით იგი მაინც „ადამიანური სინამდვილის/ამბის" რეპრეზენტაციას ახდენს. გასეტი წინააღმდეგია ხელოვნებაში „რეალობის ტრადიციული რეპრეზენტაციისა". „ჭეშმარიტი ხელოვნების" ფუნქციად იგი მიიჩნევს „იდეების რეპრეზენტაციას", აქებს „ახალ ხელოვნებას", ვინაიდან მან „დაანგრია" მსგავსების, „მიბაძვის" პრინციპი, ანუ „მიმეზისი". სწორედ ძველი, ტრადიციული ფორმების რღვევა-უარყოფის შედეგად იქმნება „დეჰუმანიზებული ხელოვნება".

ეს პრინციპი – ტრადიციული, კლასიკური, კონვენციური ფორმებისა თუ ნორმების რღვევა ხელოვნებასა და ლიტერატურაში – აერთიანებს XX საუკუნის I ათწლეულების ყველა იმ მიმდინარეობასა თუ მიმართულებას, რომელიც მოიხსენიება სახელწოდებით „მოდერნიზმი".

სამეცნიერო ლიტერატურაში „მოდერნიზმს" ერთგვარ „ქოლგა

[26] ხოსე ორტეგა ი'გასეტი (Jose Ortega y Gasset, 1883-1955) – გავლენიანი ესპანელი ფილოსოფოსი და ესეისტი. მისი უმთავრესი ფილოსოფიურ-ესთეტიკური ნაშრომების თხზულებებია „ხელოვნების დეჰუმანიზაცია" ("Dehumanization of Art", 1925) და „მასების ამბოხი" ("La rebelion de la masas", 1930).

ტერმინსაც“ (“umbrella term“) უწოდებენ, ვინაიდან იგი მოიცავს ისეთ სხვადასხვა მიმდინარეობას, როგორიცაა კუბიზმი[27], დადაიზმი[28], სიურრეალიზმი, ფუტურიზმი[29], იმაჟიზმი[30], ექსპრესიონიზმი და სხვ. ამ ფართო მოძრაობას ასევე მოიხსენიებენ როგორც ავანგარდულს (“avant-garde“ – ფრ. „მოწინავე“), ან ავანგარდისტულს, თუმცა ავანგარდიზმი და მოდერნიზმი არაა აბსოლუტურად იდენტური ტერმინები, მათ შორის არსებობს ნიუანსური განსხვავება: თუ მოდერნისტული ხელოვნება აქცენტს აკეთებს ტრადიციული, კლასიკური, კონვენციური ფორმების რადიკალურ რღვევაზე ხელოვნებასა და ლიტერატურაში, ავანგარდიზმს ყურადღება გადააქვს სიახლეზე, აბალი გამომსახველობითი საშუალებების ძიებასა და დამკვიდრებაზე.

საერთოდ, ტერმინ „მოდერნიზმის“ მნიშვნელობაზე ჯერაც არ არიან შეთანხმებული მკვლევარები. ფართო აზრით, „მოდერნ“ (ლათ. ‘modern‘) „თანამედროვეს“, „თანადროულს“ ნიშნავს, ხოლო ვიწრო აზრით, ეს

---

[27] კუბიზმი –მოძრაობა XX საუკუნის დასაწყისის ევროპულ ხელოვნებაში, ძირითადად ფერწერასა და ქანდაკებაში, თუმცა ანალოგიური ტენდენციების შთაგონების წყაროდ იქცა ლიტერატურასა და მუსიკაშიც. ოპერირებს გეომეტრიული ფიგურებით და ფორმებით – აქედან მისი სახელწოდება. კუბისტურ არტეფაქტებში ხდება საგნის ნაწილებად დაშლა, ანალიზი და ამ ნაწილების რეარანჟირება აბსტრაქტულ ფორმაში. საგანი წარმოდგენილია არა ერთი რომელიმე კუთხით თუ თვალთახედვით, არამედ – მრავალი თვალთახედვით. ხშირად ზედაპირები ერთმანეთს გადაჯაჭვის თითქოსდა შემთხვევით კუთხეებში, რაც აუქმებს სივრმის შეგრძნებას. უკანა ფონი და საგნების პლანი ურთიერთშელწევადია, რაც ქმნის ბუნდოვან სივრცეს. კუბიზმის ყველაზე მნიშვნელოვანი წარმომადგენელია პაბლო პიკასო.

[28] დადაიზმი – ავანგარდული მოძრაობა ევროპულ ხელოვნებაში, რომელიც წარმოიშვა ციურიხში I მსოფლიო ომის დროს და პიკს მიაღწია 1916-1922 წლებში. სახელწოდება „დადა“ ბავშვის უაზრო ლუღლუღს ჰბაძავს. „დადა“ ასევე ნიშნავს სათამაშო ცხენსაც. ერთ-ერთი ცენტრალური ფიგურაა ტრისტან ტცარა, რომელმაც 1918 წელს გამოაქვეყნა დადაიზმის ცენტრალური ტექსტი, მისი მეორე მანიფესტი. დადაიზმი ნიჰილისტური მოძრაობაა, უარყოფს ესთეტიკისა და ქცევის ტრადიციულ სტანდარტებს, პროტესტს გამოთქვამს ომის წინააღმდეგ, ამავე დროს ანტიბურჟუაზიული და ანარქისტული მოძრაობაა. დადაისტები მიიჩნევდნენ, რომ ისინი ქმნიდნენ არა პარმონიის/ხელოვნებას, არამედ პირუკუ – ანტიხელოვნებას. ხელოვნება მათთვის თვითმიზანი კი არ იყო, არამედ – თანადროული სამყაროს უაზრობის დაცინვის საშუალება. მიუხედავად ამისა, დადამ მაინც შეასრულა გარკვეული პოზიტიური როლი ხელოვნების ისტორიაში: იგი იქცა სიურეალიზმის, აბსტრაქტული და პერფორმანსის ხელოვნების, პოპარტის საფუძვლად, 1960-იანი წლების ესთეტიკური რევოლუციის საძირკვლად.

[29] ფუტურიზმი – წარმოიშვა იტალიაში XX საუკუნის დასაწყისში, თუმცა ანალოგიური მოძრაობები გაჩნდა ინგლისში,რუსეთში და სხვა ქვეყნებშიც. იგი დააარსა ფილიპო ტომაზო მარინეტიმ,რომელმაც 1909 წლის 5 თებერვალს გამოაქვეყნა ფუტურიზმის მანიფესტი. ფუტურიზმი უარყოფს წარსულს, ტრადიციას და იხდება მომავლისაკენ, მოსწონს სიჩქარე, ტექნოლოგია, ენერგია და ძალადობა, აღმერთებს მეცნიერებას, ტექნიკურ პროგრესს, ინდუსტრიულ ქალაქს, თაყვანს სცემს ბუნებაზე ადამიანის გამარჯვების კულტს.

[30] იმაჟიზმი (‘image‘ - „სახე“, „ხატი“) – მიმდინარეობა XX საუკუნის დასაწყისის ანგლო-ამერიკულ პოეზიაში, რომელიც უპირატესობას ანიჭებდა სახეთა სიზუსტეს და ნათელ, ზუსტ, უბრალო, ეპითეტებისა და ზედსართავი სახელებისაგან თავისუფალ ენას.

ტერმინი, როგორც ითქვა, აღნიშნავს იმ მიმდინარეობებსა და ტენდენციებს XX საუკუნის I ნახევრის ხელოვნებასა და ლიტერატურაში, რომელიც კავშირს წყვეტს ტრადიციული ხელოვნების ფორმებსა და სტრუქტურებთან. მოდერნისტული ნაწარმოებებისათვის ნიშანდობლივია ექსპერიმენტები ენის, სტილისა და ფორმის სფეროში.

ქრონოლოგიურად მოდერნიზმის ეპოქა მოიცავს პერიოდს დაახლოებით XX საუკუნის დასაწყისიდან II მსოფლიო ომამდე და პირობითად შეიძლება სამ ეტაპად დაიყოს: 1. ადრეული მოდერნიზმი (20-იან წლებამდე); 2. „მაღალი მოდერნიზმი“ (1920-იანი წლები); 3. გვიანდელი მოდერნიზმი (1930-იანი წლები).

მოდერნისტულ კულტურა გამოხატავს იმ სკეპტიკურ და ნიჰილისტურ განწყობილებებსა თუ ტენდენციებს, რომლებიც სულ უფრო და უფრო ღრმავდება XX საუკუნის I ათწლეულებში. ნაშრომში „პროტესტანტული ერა“ (1948), ქრისტიანი ეგზისტენციალისტი პაულ ტილიხი (1886-1965) საოცარი სიზუსტით ახასიათებს XX საუკუნის I ნახევრის ზოგადევროპულ ფსიქოლოგიურ განწყობილებებს: „დიდი ბრიტანეთიდან იტალიამდე მთელი ევროპა... წარმოადგენდა სრული კულტურული მოშლილობისა და დეგრადაციის სურათს... ეს იყო შიშის, ან უფრო - რაღაც გაურკვეველი ძრწოლვის გაბატონებული განცდა, დაკავშირებული არა მხოლოდ პოლიტიკასთან ან ეკონომიკასთან, არამედ კულტურასთან და რელიგიასთან. გამქრალი იყო დაცულობის შეგრძნება, დანგრეული იყო ყველა საფუძველი, სიახლის ასაშენებლად არ არსებობდა არავითარი საყრდენი... დაუცველობის განცდას ემატებოდა საერთო გაურკვევლობა, ხალხს აღარ შეეძლო ცხოვრება სამყაროში, სადაც ყველაფერი გაურკვეველი იყო... კულტურული დეგრადაციის მთავარი სიმპტომი იყო სრული სიმარტოვის, არსებობის უაზრობის შეგრძნება და მისგან გამოწვეული ცინიზმი. ადრეულ ეპოქათა რელიგიური სიმბოლოები, ან თითქოსდა მათი შემცვლელი ფილოსოფიური თუ პოლიტიკური იდეები, ველარ გამოხატავდნენ ცხოვრების საზრისს”. პ. ტილიხი ძირითადად, 30-იან წლებზე საუბრობს, მაგრამ ისეთმა მოდერნისტმა მწერლებმა, როგორიც იყვნენ ჯეიმზ ჯოისი, ტ. ს. ელიოტი, ფრანც კაფკა და სხვ. ეს განწყობილებები ბევრად უფრო ადრე გამოხატეს, ჯერ კიდევ მაშინ, როდესაც ევროპასა და ამერიკაში XX საუკუნის ოციან წლებში ბობოქრობდა “ჯაზის ეპოქის ზღაპრებისა” და “ოქროს ოციანების” ხანა. ამერიკიდან შემოსული მოულოდნელი თავისუფლების, ადრეული ჯაზით გატაცების, ბუტლეგერებისა და განგსტერული ისტორიების, გაუთავებელი

სმისა და ეპატაჟური დროსტარების მიღმა დიდი მოდერნისტი მწერლები სულ სხვა სიღრმეებს აღიქვამდნენ, რასაც წარმოსახავდნენ კიდეც თავიანთ შედევრებში. ცხადია, კრიზისული განწყობილება მათ ტექსტებში თვით კრიზისული რეალობით იყო ნაკარნახევი, მაგრამ კრიზისული სიტუაციის მხატვრული წარმოსახვა სულაც არ გულისხმობდა მისი წარმომსახველი ავტორის შემოქმედებით კრიზისს, არც წარმოსახვით პერსონაჟთა ზნეობრივი უუნარობა ნიშნავდა თვით მწერლისა თუ პოეტის მხატვრულ უუნარობას. ყალბი და ნაძალადევი „ოპტიმიზმის“ საწინააღმდეგოდ, ხშირად სწორედ დისონანსი, დისჰარმონია, დეფორმაცია, კრიზისული, გაორებული მსოფლაღქმა იძლეოდა მძლავრ ბიძგს, რათა მაღალი ესთეტიკური ფასეულობა შექმნილიყო. მხატვრული აზროვნების ისტორიაში ამის მაგალითი უთვალავია და მათ შორისაა მაღალი მოდერნიზმის ლიტერატურა, ფრანც კაფკას, ჯეიმზ ჯოისის და სხვათა შემოქმედება.

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ მინცდამინც და „სავალდებულოდ“ პირქუში თემატიკა მოდერნიზმის პრინციპულ, განმასხვავებელ ნიშანთა რიცხვს ნამდვილად არ განეკუთვნება. ამა თუ იმ მოდერნისტული ნაწარმოების ასოციაციური მრავალპლანოვნება, შესაძლოა, სულ სხვა განცდით შინაარსს გამოხატავდეს (რეფლექსიურს, მედიტაციურს, ანალიტიკურს, ირონიულს, გროტესკულს, სარკასტულს და ა.შ.). თემატიკა, შესაძლოა, ირონიულად „პედაგოგიურიც“ კი იყოს (როგორც, ვთქვათ, თომას მანის „ჯადოსნურ მთაში“), მაგრამ საკუთრივ პოეტიკური თვალსაზრისით მოდერნისტული ნაწარმოები ყოველთვის მრავალნიშნადი და რთულია, რასაც აშკარად მოწმობს ჯ. ჯოისის, ტ. ს. ელიოტის, ვ. ვულფის, ფ. კაფკას, მ. პრუსტის, ე. პაუნდის, ჰ. ბროხის, ა. დიობლინისა და სხვათა ნაწარმოებები.

მოდერნისტული ლიტერატურა უმთავრესად წარმოსახავს ეგზისტენციურ კრიზისს, გაუცხოებულ ადამიანს, რომელიც მარტო, ყოველგვარი ზნეობრივი ორიენტირებისა და სულიერ ღირებულებათა სისტემის გარეშეა დარჩენილი დესაკრალიზებული, დემითოლოგიზებული, აბსოლუტურად ინდიფერენტული სამყაროს წინაშე. მიბრუნება პირველყოფილი მითისა და რიტუალისაკენ, ე. წ. რემითოლოგიზაცია, ინტერესი პრიმიტიული ხელოვნებისადმი, მითისა და არქეტიპის საშუალებით თანადროულ ქაოტურ სამყაროში ესთეტიკური წესრიგის შეტანა მოდერნიზმის კულტურული მენტალობის ერთ-ერთი მაგისტრალური ტენდენციაა. „მითისკენ მიბრუნებაში“ დიდი როლი ითამაშა სულიერი კულტურის კრიზისის ნაადრევმა გაცნობიერებამ, რაც მითის აპოლოგიის გალვანიზაციას იწვევდა. რემითოლოგიზაციის ფილოსოფიისა

და კულტუროლოგიისათვის დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ნიცშეს მოძღვრებას, აგრეთვე ანრი ბერგსონის[31] ინტუიტივიზმსაც. სწორედ მათი გავლენა განაპირობებს სოკრატემდელი აზროვნების გაიდეალებას, დემონური საწყისის წინა პლანზე წამოწევას, აპოლონურისა და დიონისურის სინთეზის აღიარებას ანტიკურ მითოლოგიაში. მოდერნისტული ლიტერატურის ეს ტენდენცია – ერთგვარი მოდერნისტული მითოსური ექსპერიმენტი – სპეციალურ ლიტერატურაში აღინიშნება ტერმინით „ნეომითოლოგიზმი".

მოდერნიზმის ფსიქო-ფილოსოფიური წყაროებიდან განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა ზიგმუნდ ფროიდისა[32] და კარლ გუსტავ იუნგის[33] მოძღვრებებს. ზიგმუნდ ფროიდმა „აღმოაჩინა" ადამიანის ფსიქიკის „არაცნობიერი და ქვეცნობიერი შრეები", რომელთა გამოსაკვლევადაც მიელტვიან მოდერნისტი მწერლები სხვადასხვა მეთოდით, უმთავრესად - „ცნობიერების ნაკადის"[34] ტექნიკის საშუალებით. მოდერნისტების მხატვრულ კონცეფციებზე ზეგავლენა იქონია ასევე „კოლექტიური არაცნობიერისა"[35] და „არქეტიპის"[36] იუნგისეულმა კონცეპტებმა.

---

[31] ანრი ბერგსონი (Henri-Louis Bergson, 1859-1941-ფრანგი ფილოსოფოსი, „ინტუიტივიზმის" ფუძემდებელი.

[32] ზიგმუნდ ფროიდი (Sigmund Freud, 1856-1939) – დიდი ავსტრიელი ნეიროლოგი და ფსიქოლოგი, ფსიქოანალიზის ფუძემდებელი.

[33] კარლ გუსტავ იუნგი (Carl Gustav Jung, 1875-1961) – XX საუკუნის დიდი შვეიცარიელი ფსიქოლოგი, ფსიქიატრი და ფილოსოფოსი, ზიგმუნდ ფროიდის მოწაფე; ე. წ. „ანალიტიკური ანუ სიღრმისეული ფსიქოლოგიის" ფუძემდებელი.

[34] „ცნობიერების ნაკადი" (stream of consciousness) – ეს ტერმინი პირველად გამოიყენა ცნობილი ამერიკელი მწერლის, პენრი ჯეიმზის ძმამ, ფსიქოლოგმა უილიამ ჯეიმზმა (William James, 1842-1910) ნაშრომში „ფსიქოლოგიის საფუძვლები" ("Principles of Psychology", 1890). ფსიქოლოგიის სფეროდან ამ ტერმინმა ლიტერატურაშიც შეაღწია. „ცნობიერების ნაკადის" ტექნიკა ფართოდ გამოიყენება მოდერნისტულ ლიტერატურაში პერსონაჟის ქვეცნობიერის, ფიქრთა დინების გამოსახატად. მისი ძირითადი ხერხია „შინაგანი მონოლოგი", რომელიც „დრამატული მონოლოგისაგან" იმით განსხვავდება, რომ ამ უკანასკნელს ადრესატად ჰყავს ან მესამე პირი ან აუდიტორია, ხოლო პირველს ან საერთოდ არ გააჩნია ადრესატი, ან მონოლოგი მიმართულია საკუთარი თავისადმი.

[35] კოლექტიური არაცნობიერი (collective unconscious) – ანალიტიკური ფსიქოლოგიის ტერმინი, რომელიც შექმნა კარლ გუსტავ იუნგმა. ამ ტერმინით აღინიშნება არაცნობიერი ფსიქიკის ის ნაწილი, რომელიც საერთოა მთელი მოდგმის, რასის ანდა კაცობრიობისათვის. ფსიქიკის სტრუქტურა სწორედ კოლექტიური არაცნობიერის საშუალებით ახდენს ავტონომიურად გამოქვეყნების ორგანიზებას. იუნგი „კოლექტიურ არაცნობიერს" განასხვავებს „პიროვნული არაცნობიერისაგან", რომელიც უნიკალურია თვითეული ინდივიდის შემთხვევაში, ხოლო „კოლექტიური არაცნობიერი" კი მთელ ამ პიროვნულ გამოცდილებებს იკრებს თავის თავში და მათ ორგანიზებას ახდენს ერთგვაროვნად მოცემული მოდგმის თვითეული წევრის შემთხვევაში, ანუ საერთოა ყველა მათგანისათვის.

[36] არქეტიპი (ლათ. 'archetypum', რომანიზებული ბერძნული სიტყვა) – სიტყვასიტყვით ნიშნავს პირველყოფილ, პირველად მოდელს. ფსიქოლოგიაში ამ ტერმინით აღინიშნება ადამიანის ტიპის, პიროვნების ან საქციელის პირველადი მოდელი. იუნგის აზრით, არსებობს აუცილებელი უნივერსალური ფორმა, რომელიც გამოცდილებას ემოციებთან აკავშირებს და ქმნის საქციელის ტიპიურ მოდელებს

მოდერნისტებისათვის ნიშანდობლივია მისწრაფება დროით-სივრცითი ჩარჩოების გადალახვისაკენ, იმ მარადიული საწყისების გამოვლენისაკენ, რომლებიც უცვლელი რჩებიან ემპირიული ყოფიერებისა და ისტორიული ცვლილებების მიუხედავად. იუნგის მიხედვით კი, მითი ის ფენომენია, რომელშიც გამოხატულება ჰპოვა ადამიანის ფსიქიკის მარადიულმა არქეტიპებმა „კოლექტიური არაცნობიერის" საშუალებით რომ გადაეცემა თაობიდან თაობას.. არქეტიპების, არაცნობიერის ასეთმა უნივერსალურმა ინტერპრეტაციამ შესაძლებელი გახადა პარალელის გავლება თანამედროვე ადამიანის „ცნობიერების ნაკადსა" და რეფლექსიამდელ მითოლოგიურ ცნობიერებას შორის; ამგვარ „მითოლოგიზმს" თან ახლავს სოციალურ-ისტორიული ჩარჩოების გადალახვა. ამ თვალსაზრისით უაღრესად საინტერესოა ჯოზეფ ფრენკის[37] გახმაურებული ნაშრომი „სპატიალიზაციის" ანუ „დროის სივრცედ" ქცევის შესახებ მოდერნისტულ ლიტერატურაში. ფრენკის აზრით, მოდერნისტულ რომანში ობიექტურ, ისტორიულ დროს განდევნის მითოლოგიური დრო, ვინაიდან გარკვეულ დროში ლოკალიზებული მოქმედება თუ მოვლენები წარმოადგენენ მარადიული პროტოტიპების განსახიერებას. ისტორიული დრო გარდაიქმნება მითის ზედროულ სამყაროდ, რაც გამოხატულებას ჰპოვებს სივრცით ფორმაში.

ფროიდისა და იუნგის გავლენა თავს იჩენს მოდერნისტთა სწრაფვაში, გამოავლინონ და გამოსახონ ადამიანის ფსიქიკის სიღრმისეული შრეები. ეს ფსიქიკა უაღრესად ინდივიდუალურია და ამავდროულად, უნივერსალურ-ზოგადკაცობრიულიც, რაც სიმბოლურ-მითოსური ტერმინებით მისი ინტერპრეტაციის საშუალებას იძლევა.

კლასიკური რეალიზმისაგან განსხვავებით მოდერნისტული ლიტერატუტრა უარს ამბობს გამოსახოს ემპირიული სინამდვილის მრავალსახოვნება და სისავსე, კონკრეტული სოციალურ-პოლიტიკური თუ ისტორიული პერიპეტიები; იგი ინტროვერტულია – ანუ მიმართულია

გარკვეული მოსალოდნელი შედეგებით. არქეტიპები, როგორც პირველადი სახე-სიმბოლოები, კოლექტიური არაცნობიერის საშუალებით თაობიდან თაობას გადაეცემა. იუნგმა გამოყო 5 ძირითადი არქეტიპი, მათ შორის Anima – მამრის ფსიქიკაში ჩადებული მდედრობითი ხატი თუ საწყისი და Animus – მდედრის ფსიქიკაში ჩადებული მამრობითი საწყისი.

[37] ჯოზეფ ფრენკი (Joseph Frank, 1918)–ლიტერატურის კრიტიკოსი, პრინსტონის უნივერსიტეტის პროფესორი, მოგვიანებით კი სტენფორდის უნივერსიტეტის სლავური და შედარებითი ლიტერატურის ემერიტუს პროფესორი. მისი ყველაზე ცნობილი შრომებია „სივრცითი ფორმა თანამედროვე ლიტერატურაში" ("Spatial Form in Modern Literature", 1963) და დოსტოევსკის ხუთტომიანი ბიოგრაფია (2010).

გარედან შიგნით და აქცენტს აკეთებს პერსონაჟის სულის „ლანდშაფტის", მისი „ცნობიერების თავგადასავლის" გამოსახვაზე.

მოდერნისტულ ლიტერატურაში რადიკალურ სახეცვლილებას განიცდის ისეთი ძირეული პოეტოლოგიური კატეგორიები, როგორიცაა დრო-სივრცე, ავტორი და მთხრობელი, სიუჟეტი და სხვ. თუ ტრადიციულ, კლასიკურ ლიტერატურაში დრო თავისთავად და ბუნებრივად, „უწვალებლად" გადიოდა, მოდერნისტებთან დრო ურთულესი ფსიქო-ფილოსოფიური განსჯა-რეფლექსიებისა და ანალიზის ობიექტად იქცევა და იმავდროულად მხატვრულ დრო-სივრცის საგანგებო მოდელირება და ქრონოტოპით მანიპულირება მნიშვნელოვანწილად განსაზღვრავს მოდერნისტული ნაწარმოებების მხატვრულ სტრუქტურას. მოდერნისტულ ლიტერატურაში გამქრალია კლასიკური რეალიზმის „ყოვლისმცოდნე" ავტორი, აქ ავტორმა თავის პერსონაჟებსა და მკითხველზე მეტი არ იცის; იგი არ ერევა თხრობაში რემარკებითა და განმარტებებით, აბსოლუტურად ნეიტრალურია და, თუ შეიძლება ასე ითქვას, „ფრჩხილებს გარეთაა" გატანილი. უმეტესწილად, ყველაფერი წარმოდგენილია ე. წ. „შინაგანი თხრობის" პერსპექტივიდან, სადაც პერსონაჟის ცნობიერებაში მიმდინარე პროცესები ტოტალურ, ყოვლისმომცველ მასშტაბებს იძენს და ავტორისათვის ტექსტში ადგილი აღარ რჩება;

მოდერნისტული ლიტერატურისათვის ნიშანდობლივია კლასიკური ლიტერატურის ერთ-ერთი ძირითადი კონვენციის - „სუქცესიის პრინციპის" ანუ, „წინამავალი", მეტ-ნაკლებად თანმიმდევრული თხრობის პრინციპის რღვევა, წარმოსახულ მოვლენათა და ხდომილებათა შორის ლოგიკური თუ მიზეზ-შედეგობრივი კავშირების გაუქმება; უფრო მეტიც, მოდერნისტული ლიტერატურისათვის ნიშანდობლივია „განფაბულების" პროცესი – ნაწარმოების განთავისუფლება გამოკვეთილი სიუჟეტისაგან თავისი ექსპოზიციით, კულმინაციით, კვანძით, კვანძის გახსნითა და ეპილოგით. მოდერნისტული ლიტერატურისათვის დამახასიათებელია ნარატივის დანაწევრება-ფრაგმენტაცია, ერთი და იგივე ხდომილების წარმოსახვა სხვადასხვა პერსპექტივიდან, რაც ნიშნავს იმას, რომ მკითხველი თვითონ უნდა გახდეს თანაავტორი და ფრაგმენტებისაგან ააგოს მთელი. მოდერნისტულ ნაწარმოებებში ხშირია ე. წ. „ღია ფინალი".

XX საუკუნის I ნახევრის პროზას სამ ძირითად ნაკადად ჰყოფენ - „ცნობიერების ნაკადის" რომანი (დოროთი რიჩარდსონი, ჯეიმზ ჯოისი, ვირჯინია ვულფი, ნაწილობრივ მარსელ პრუსტი, ჰერმან ბროხი, რობერტ მუზილი, ალფრედ დიობლინი და სხვ.); პარაბოლური პროზა (ფრანც კაფკა);

ფილოსოფიურ-ინტელექტუალურ-ესეისტური პროზა (თომას მანი, ჰერმან ჰესე).

მოდერნისტული პოეზია მოიცავს დაახლოებით პერიოდს 1890 წლიდან 1940 წლამდე. მისთვის დამახასიათებელია ტრადიციული პოეტური მეტყველების ნორმებისა და პოეტური კლიშეების რადიკალური რღვევა. მოდერნისტული პოეზია მნიშვნელოვანწილად ავითარებს ფრანგული სიმბოლიზმის ტრადიციებს. მოდერნისტული პოეზიის ძირითადი წარმომადგენლებია: უილიამ ბატლერ იეიტსი (თავიდან პოსტ-რომანტიკოსი და სიმბოლიზმის მიმდევარი), ტომას სტერნზ ელიოტი, ეზრა პაუნდი, ტომას ჰალმი, დევიდ ჰერბერტ ლორენსი, რიჩარდ ოლდინგტონი, ემი ლოუელი, ჰილდა დულიტლი და სხვ. (ინგლისი); გიიომ აპოლინერი, პოლ კლოდელი, პოლ ვალერი, მაქს ჟაკობი, სტეფან მალარმე, არტურ რემბო, პოლ ელუარი, ანრი მიშო, რენე შარი, რობერტ დესნოსი და სხვ. (საფრანგეთი); რაინერ მარია რილკე, გოტფრიდ ბენი, ჰუგო ფონ ჰოფმანსტალი, შტეფან გეორგე, გეორგ თრაკლი და სხვ. (გერმანულენოვანი პოეტები);

მოდერნისტული დრამატურგიის ძირითადი წარმომადგენლებია: სემუელ ბეკეტი (ირლანდიელი, წერდა ინგლისურად და ფრანგულად, ე. წ. „აბსურდის დრამის" ფუძემდებელი), ეჟენ იონესკო (რუმინული წარმომავლობის ფრანგულენოვანი დრამატურგი, „აბსურდის თეატრის" წარმომადგენელი), ჟან კოქტო, ჟან ანუი, ანტონენ არტო („სისასტიკის თეატრის" ფუძემდებელი) (საფრანგეთი), ბერტოლდ ბრეხტი (გერმანია) და სხვ.

მოდერნისტული ლიტერატურის პარალელურად და მასთან რთული, წინააღმდეგობრივი ურთიერთმიმართების გზით ვითარდებოდა, მდიდრდებოდა და უფრო რთულ ფორმებს იძენდა კლასიკური რეალიზმის მაგისტრალური ხაზი. მასში თანდათან ძლიერდებოდა ინტელექტუალიზმი, ესთეტიზმი, სწრაფვა ფსიქოლოგიური ანალიზისა და სოციალური კრიტიკისადმი, ადამიანის რთული შინაგანი სამყაროს ასახვისადმი (ა. ფრანსი, ფრ. მორიაკი, რ. როლანი, რ. მ. დიუ გარი). განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს ალბერ კამიუს „რომანტიკული ეგზისტენციალიზმი" და მისი რომანების მეტაფიზიკური და სოციალური აზრი. ჰუსერლის ფენომენოლოგია და ჰაიდეგერის ეგზისტენციალიზმი გადამწყვეტი მნიშვნელობის მქონეა ჟან-პოლ სარტრის შემოქმედებისათვის. („ეგზისტენციალიზმი - ეს ჰუმანიზმია"). მნიშვნელოვანია XX საუკუნის 30-იან წლებიდან ფაშიზმის წინააღმდეგ ბრძოლის თემა (ჰ. მანი, თ. მანი, ბ. ბრეხტი, ლ. ფოიხტვანგერი, ე. მ. რემარკი, ჰ. ფალადა, ა. მაჩადო, ფ. გ. ლორკა, მ. დე უნამუნო და სხვები)

ფრანგული ლიტერატურა

შესავალი

XX საუკუნის I ნახევრის ფრანგული ლიტერატურის იდეურ-თემატური და ჟანრული თავისებურებები მნიშვნელოვნად განსაზღვრა არა მხოლოდ ამ პერიოდში, არამედ XIX საუკუნის II ნახევარში მიმდინარე პოლიტიკურმა და სოციალურმა პროცესებმა, ევროპულ კულტურასა და ფილოსოფიურ აზროვნებაში გამოკვეთილმა ტენდენციებმა. ამ მოვლენათაგან ყველაზე მნიშვნელოვანია ფრანგული ბურჟუაზიის როლის ზრდა საფრანგეთის საშინაო და საგარეო პოლიტიკური კურსის წარმართვაში; ფინანსისტების, ბანკირებისა და მსხვილი ბურჟუების მცდელობა - სახელმწიფოს გარეგნული ბრწყინვალებისა და ძლიერების იმიჯით შეენილბათ ფრანგული კოლონიალიზმის, ორი იმპერიისა და სამი რესპუბლიკის მომხვეჭელური პოლიტიკა. ამ მოვლენების დასაწყისი საფრანგეთის ისტორიაში შევიდა ე. წ. „Belle époque"-ის დასაწყისის სახელით (1867წ. უნივერსალური გამოფენა პარიზში), ხოლო XIX საუკუნის დასასრულისათვის კი — „Fin de siecle" -ის სახელით

XX საუკუნის I ნახევრის ფრანგული ლიტერატურისათვის მნიშვნელოვანია თემები, რომლებიც წარმოჩნდა საფრანგეთ-პრუსიის (1871), პირველი (1914-1945) და მეორე (1939-1945) მსოფლიო ომების პერიოდში განვითარებული მოვლენების ზეგავლენით. ამ პერიოდის მხატვრულ ქმნილებებში ნათლად აისახა საერთო სოციალურ-პოლიტიკურ ფონზე ფრანგულ საზოგადოებაში წარმოშობილი სასოწარკვეთილება, მწერალთა ინტელექტუალური პროტესტი.

XIX-XX საუკუნეების მიჯნაზე ფრანგულ ლიტერატურაში წარმოშობილ ტენდენციებზე დიდი ზეგავლენა იქონია ეპოქის ფილოსოფიურმა მოძღვრებებმა. ეს იყო არტურ შოპენჰაუერის ფილოსოფია, ოგიუსტ კონტის პოზიტივიზმი, ანრი ბერგსონის ინტუიტივიზმი, ფრიდრიხ ნიცშეს ფილოსოფიური თხზულებები, ეგზისტენციალისტური მოძღვრება, ფროიდიზმი.

XX საუკუნის I ნახევრის ფრანგული ლიტერატურის ისტორიულ განვითარებაში ორი ძირითადი პერიოდი გამოიყოფა: 1. 1914 წლამდე და 2. ორ მსოფლიო ომს შორის (1914-1945 წწ.). ამ პერიოდის ლიტერატურული ნაწარმოებების მხატვრულ-ესთეტიკური სპეციფიკა განაპირობა ეპოქის ისტორიულ-ფილოსოფიურმა წანამძღვრებმა, ასევე

წინა საუკუნის ლიტერატურულმა ტრადიციებმა. 1914 წლამდე შექმნილი მხატვრული ნააზრევის თავისებურებები განსაზღვრა XIX საუკუნის II ნახევარში გამოკვეთილმა ესთეტიკურმა ტენდენციებმა, რაც ნათლად წარმოჩნდა ამ პერიოდის სხვადასხვა ფრანგული ლიტერატურული სკოლისა და მიმდინარეობის მოღვაწეობაში, მხატვრულ ნაწარმოებთა ჟანრულ სპეციფიკასა და მათი ფილოსოფიურ - ესთეტიკური საფუძვლების არაორდინარულობაში. XX საუკუნის I ნახევრის ფრანგული ლიტერატურის ესთეტიკურ ბაზისად მიიჩნევა: „პარნასი", შარლ ბოდლერის შემოქმედება, ნატურალიზმი, სიმბოლიზმი, იმპრესიონიზმი და ბოლოს რეალიზმი, რომელიც XIX საუკუნის II ნახევარიდან მოყოლებული არსებობას აგრძელებს და ვითარდება სხვა მიმდინარეობებთან ერთად.

„პარნასის" მოღვაწეობა ლიტერატურის კრიტიკაში შეფასებულია როგორც ინტელექტუალური პროტესტი, რომელიც მიმართული იყო მეორე იმპერიის პერიოდის საფრანგეთში განვითარებული სოციალური და პოლიტიკური მოვლენების წინაღმდეგ (1851-1871). თვით სახელწოდება „პარნასი", რომელიც ბერძნულ მითოლოგიაში მოხსენიებულია როგორც აპოლონის, მშვენიერების ღმერთის, საბრძანებელი, ალეგორიულად გამოხატავს პარნასელთა მთავარ ესთეტიკურ მრწამსს - „მშვენირების წვდომა მხოლოდ ერთეულების, გამორჩეულთა უნარია!" ამავე პოზიციას შეესაბამება მათი ლოზუნგიც - „ხელოვნება ხელოვნებისათვის!"

პარნასელთა დაჯგუფების (თეოფილ გოტიე, ლეკონტ დე ლილი, ჟოზე მარი ერედია) ესთეტიკურ პოზიციებს ფრანგული ლირიკის თეორიასა და პრაქტიკაში დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ფრანგული პოეზიის შემდგომი განვითარებისათვის. პარნასელთა ესთეტიკისათვის მნიშვნელოვანია: ფორმის კულტი, მშვენიერების კულტი, ანტიკურობისა და ინდური ფილოსოფიის ესთეტიკური პრინციპები; გრძნობის კულტის სრული უარყოფა, ფილოსოფიური „მე"-ს იგნორირება; ემპირიზმი, პარნასელთა გატაცება ე. წ. „პოზიტიური მეცნიერებებითა" და ოგიუსტ კონტის ფილოსოფიით. პარნასელებმა შეინარჩუნეს კავშირი რომანტიზმის ესთეტიკასთან. პარნასელთა ესთეტიკური პრინციპების ავტორი, თეოფილ გოტიე, ამ დაჯგუფების ჩამოყალიბებამდე რომანტიკოსთა სკოლის წარმომადგენელი იყო. პარნასელებს, რომანტიკოსთა მსგავსად, აინტერესებთ ხელოვანისა და ხელოვნების, ისტორიული წარსულის, გენიოსის პრობლემები. მათთვის საერთო იყო ასევე ნონკონფორმისტული განწყობილებები.

ფრანგული პოეზიის მეორე კანონმდებელს (ბუალოს შემდეგ), თეოფილ გოტიესა და მსოფლიო პოეზიის კორიფედ აღიარებულ შარლ ბოდლერს

ლიტერატურის კრიტიკამ თითქმის მსგავსი შეფასებები არგუნა: პირველის მოღვაწეობა მიჩნეულია შემაერთებელ ხიდად რომანტიკულ სკოლასა და „პარნასის" დაჯგუფებას შორის, შარლ ბოდლერის პოეზია კი შეფასებულია ერთის მხრივ თვითმყოფად, ახალ მოვლენად ფრანგული პოეზიის ისტორიაში, მეორეს მხრივ – დამაკავშირებელ ხაზად ფრანგული ლირიკის ტრადიციებს, „პარნასსა" და სიმბოლიზმს შორის. ბოდლერისათვის მიუღებელი ობიექტური რეალობა - მეორე იმპერიის პოლიტიკა. რომანტიზმისა და „პარნასის" ესთეტიკის გავლენა აისახა მისი შემოქმედებისათვის დამახასიათებელ განწყობილებაში, რომელსაც თავად ბოდლერმა „სპლინი" უწოდა (ასეთივე სახელწოდებითაა წარმოდგენილი ბოდლერის „ბოროტების ყვავილების" ერთ –ერთ მოზრდილ ციკლში შემავალი ლირიკული ნიმუშები). ბოდლერისეული „სპლინი" სრულიად განსხვავდება ლამარტინის მელანქოლიისაგან, ვინის ან ლილის პესიმიზმისაგან. „სპლინში" გამოხატულია არა იმდენად პოეტის პოზიცია, არამედ უფრო მეტად ავადმყოფურად პანიკური მდგომარეობა, რამაც მას ლიტერატურის ისტორიაში, რემბოსა და ვერლენთან ერთად, „დაწყევლილი პოეტის" სახელი დაუმკვიდრა. მეტრიკისა და ლექსიკის საკითხებში ბოდლერი მალერბის ტრადიციების გამგრძელებლად ითვლება, ზოგიერთ ლექსში აშკარაა მისი გატაცება ფორმალიზმითაც. მისი ნოვატორული ძიებები შეეხო უმეტესად ესთეტიკის საკითხებსა და ლირიკულ სახე - სიმბოლოებს, რომლებიც გამოხატავს ჰარმონიულ ურთიერთშესაბამისობებს, კონტრასტებსა და ალეგორიებს. ამგვარი პოეტური სახეებით ბოდლერმა შექმნა „ახალი მხატვრული სამყარო", რომელმაც დიდი გავლენა იქონია სიმბოლისტთა ესთეტიკური პოზიციების ჩამოყალიბებაზე.

XIX საუკუნის 70-80-იანი წლებში ჩამოყალიბებულმა და ერთმანეთის პარალელურად განვითარებულმა ლიტერატურულიმა მიმდინარეობებმა-სიმბოლიზმმა, ნატურალიზმმა, იმპრესიონიზმმა მნიშვნელოვანწილად განსაზღვრა არა მარტო საუკუნეთა მიჯნაზე შექმნილი ნაწარმოებების იდეურ-მხატვრული თავისებურებები, არამედ მთლიანად, XX საუკუნის ფრანგული ლიტერატურის ტენდენციები.

ფრანგული ნატურალისტური სკოლის დამფუძნებლისა და თეორეტიკოსის, ემილ ზოლას მიერ ლიტერატურაში დამკვიდრებულ ასახვის მეთოდს გუსტავ ფლობერმა „უკიდურესი რეალიზმი" უწოდა. მართლაც, ნატურალისტმა მწერლებმა თავიანთ ნაწარმოებებში წარმოჩენილი მოვლენების, სახეებისა და ფაქტების დეტალური, სკრუპულოზური აღწერით უკან ჩამოიტოვეს ე. წ. „დეტალების

მოყვარული" რეალისტები - ბალზაკი და ფლობერი. ემილ ზოლას, ძმები გონკურებისა და ამ დაჯგუფების სხვა წევრთა მოღვაწეობის შემდეგ კი მხატვრულად აღწერის მათებურ სტილსა და მეთოდს ნატურალისტური მეთოდის სახელწოდება შემორჩა.

ნატურალისტთა მხატვრულ – ესთეტიკურ პოზიციებზე დიდი გავლენა მოახდინა: ოგიუსტ კონტის პოზიტივისტურმა ფილოსოფიამ, იპოლიტ ტენის სოციოლოგიურმა გამოკვლევებმა, ჩარლზ დარვინის მემკვიდრეობითობის თეორიამ და ფსიქოლოგ კლოდ ბერნარის ექსპერიმენტმა მედიცინის სფეროში. სწორედ ამ თეორიებისა და პოზიციების კვალდაკვალ შეიქმნა ემილ ზოლას თეორიული გამოკვლევა „ექსპერიმენტული რომანი", ნატურალისტური სკოლის მანიფესტი, სადაც აღნიშნულია, რომ მხატვრულმა შემოქმედებამ, პოზიტიურ მეცნიერებებზე დაყრდნობით, სიღრმისეულად უნდა შეისწავლოს და გამოააშკარავოს ადამიანის ბუნება, რომელიც დაღდასმული და დეტერმინებულია მემკვიდრეობით გადმოცემული თვისებებით, ინსტინქტითა და იმ სოციალური გარემოს მანკიერებებით, რომელშიც იგი არსებობს ისე, როგორც ცივილიზაციის ნიღბით შებურვილი მხეცი.

„დაწყეველილი პოეტების" რეაქცია ნატურალისტური სკოლისა და III რესპუბლიკის კოლონიალისტური პოლიტიკის წინააღმდეგ" – ასე შეფასდა ფრანგულ ლიტერატურულ კრიტიკაში სიმბოლისტი პოეტების გამოჩენა სამწერლო ასპარეზზე (სტეფან მალარმე, ლოტრეამონი, პოლ ვერლენი, არტურ რემბო). მიუხედავად იმისა, რომ სიმბოლისტთა დაჯგუფებამ, როგორც ლიტერატურულმა სკოლამ, სულ სამი წელი იარსება, მან მნიშვნელოვანი კვალი დატოვა ფრანგული, და არა მარტო ფრანგული, ლირიკის შემდგომ განვითარებაზე. სიმბოლისტთა მხატვრულ-ესთეტიკურ პოზიციებზე გავლენა იქონია: პლატონის იდეალისტურმა ფილოსოფიამ, შოპენჰაუერისეულმა „ესთეტიკური დანთქმის" იდეამ, შარლ ბოდლერის შემოქმედებამ. სიმბოლიზმის თეორიული და ესთეტიკური პოზიციები განხილულია ამ სკოლის წარმომადგენლების, სტეფან მალარმესა და პოლ ვერლენის ტრაქტატებში. მათი აზრით, პოეზიამ ფარდა უნდა ახადოს სამყაროს დაფარულ საიდუმლოებებს, მაგრამ არა ადამიანის ბიოლოგიურ არსებაში ნატურალისტური ქექვით, არამედ პლატონისეული „იდეათა სამყაროს" ხელახალი აღმოჩენით, მისი გაცოცხლებით. ამ პოზიციის შესაბამისად, ისინი მხატვრული სახის სანაცვლოდ ამკვიდრებენ მხატვრული სიმბოლოს ცნებას, რაც, მათი აზრით, ხელოვნებაში გამოხატავს ტრანსცენდენტული და ხილული სამყაროების ურთიერთშესაბამისობას,

საბოლოოდ კი მთლიანობის, ჰარმონიულობის შეგრძნებას ხელოვნებაში. ამავე პოზიციის დასამკვიდრებლად ისინი განსაკუთრებულ აქცენტს აკეთებენ ლექსის ფორმაზე, მის რიტმსა და რითმაზე, რაც საბოლოოდ მათი ლირიკული ქმნილებების მუსიკალურობას განაპირობებს. მუსიკასა და ვაგნერისეული „ხელოვნების დარგთა სინთეზის" იდეაში სიმბოლისტები პოეზიის ძირითად დანიშნულებას ხედავენ. ამ მოსაზრების საილუსტრაციოდ გაჟღერდა მათი ლოზუნგიც: „მუსიკა უპირველეს ყოვლისა!"(პოლ ვერლენი).

1874 წელი მნიშვნელოვანი თარიღია ფრანგული ხელოვნების ისტორიაში. ამ წელს პარიზში მოეწყო ხელოვნების ნიმუშთა გამოფენა. გამოფენაზე წარმოდგენილმა ერთ-ერთმა ფერწერულმა ტილომ სათავე დაუდო ახალ მიმდევრობას თუ სტილს ხელოვნებასა და ლიტერატურაში. ეს იყო მხატვარ კლოდ მონეს მიერ გამოფენილი ტილო „შთაბეჭდილება. ამომავალი მზე", რომელიც იწყებს იმპრესიონიზმის ისტორიას მსოფლიოს მხატვრულ შემოქმედებაში. საფრანგეთში, როგორც სკოლა, ლიტერატურული დაჯგუფება იმპრესიონიზმს არ ჩამოუყალიბებია, მაგრამ მან, როგორც ასახვისა მეთოდმა, დიდი მნიშვნელობა იქონია XIX-XX საუკუნეების ფრანგი მწერლებისათვის. ამ მხრივ განსაკუთრებით უნდა გამოიყოს გი დე მოპასანი (უმთავრესად ნოველისტიკა), ასევე, მარსელ პრუსტი, რომლის მხატვრულ – ესთეტიკურ პოზიციებზეც, კრიტიკოსთა აზრით, „ცნობიერების ნაკადის" მეთოდთან ერთად, დიდი გავლენა მოახდინა „შთაბეჭდილების ხელოვნების" იდეოლოგიამ. იმპრესიონიზმი თავისი არსით უკავშირდება და, ამავდროულად, უპირისპირდება ნატურალიზმს. ორივე მეთოდის მიზანია ასახოს ბუნება ტოტალურად, მაგრამ ნატურალიზმი მოითხოვს სინამდვილის წინასწარ შესწავლას, მის სიღრმეებში ჩასვლას. იმპრესიონიზმი პრინციპულად ამბობს უარს რაიმეს შესწავლასა და გამოკვლევაზე. იგი ცხოვრების ზედაპირზე რჩება და სამყაროს აღიქვამს, როგორც საბურველმოხვეულ ილუზორულ სურათს, სადაც არ იკვეთება საზღვრები, ჭდეები. აქ ყველაფერი ურთიერთგარდამავალი და მოლიველივეა ისე, როგორც ზღვის ტალღების ჩქამით შემოჭრილი მეყსეული შთაბეჭდილება. მიუხედავად ნატურალიზმისა და იმპრესიონიზმის საერთო მიზნისა – შეისწავლონ ბუნება- მათი ფილოსოფიური ბაზისების ურთიერთგანსხვავებულობამ (იმპრესიონიზმისათვის ეს არის შოპენჰაუერისა და ბერგსონის მოძღვრებები) განაპირობა ის, რომ ესთეტიკური შედეგის მიღებისას მათი გზები ერთმანეთისაგან იყოფა: ერთი მათგანი მკითხველს ადამიანური ბუნების შემზარავ ფოტოასლს გადაუღებს, მეორე კი

ესთეტიკურ თამაშში შეიტყუებს, ნათელ ტონებს დაუხატავს. სწორედ ამ გარემოების მიზეზი უნდა იყოს მოპასანისა და ძმები გონკურების ესთეტიკური პოზიციების ცვლილება ნატურალზმიდან იმპრესიონიზმისაკენ, რამაც ფრანგულ ,,შთაბეჭდილების ლიტერატურას" არაერთი მაღალმხატვრული ნიმუში შესძინა.

1914-1945 წლებში შექმნილი ნაწარმოებები ასახავს ახალი საუკუნის დასაწყისის განწყობილებას – ორ მსოფლიო ომს შორის მოქცეული თაობის სასოწარკვეთილებას, გასული საუკუნის იდეური და მხატვრული ღირებულებების გადაფასებას, აქცია – რეაქციის მექანიზმის მსხვრევას, ინტელექტის შესაძლებლობის იგნორირებასა და ინტუიციის პრიმატის გამკვეთრებას, თავბრუსხვევის შეგრძნებას იდეათა სიჭრელისა და ურთიერთგამომრიცხაობის ქაოსში. გაჩნდა კრებსითი ტერმინი ,,მოდერნიზმი", რომელიც აერთიანებს XX საუკუნის პირველ ნახევარში წარმოშობილ ახალ მიმდინარეობებს, სხვადასხვა ახლებური სტილისა და მეთოდის გამომხატველ ცნებებს. ამ პერიოდში მიმდინარე ლიტერატურული პროცესებიდან უნდა გამოიყოს: გიიომ აპოლინერის შემოქმედება, სიურრეალიზმი, ,,ცნობიერების ნაკადის" მწერლობა, ამავე პერიოდში მოღვაწე დრამატურგთა ცნობილი სამეულის - ჟან ჟიროდუს, ჟან ანუისა და ჟან კოკტოს შემოქმედება, ეგზისტენციალისტური ლიტერატურა ასევე, იმ მწერალთა მოღვაწეობა, რომლებიც, მოდერნისტული მიმდინარეობების პარალელურად, აგრძელებენ რეალისტურ ზას ფრანგულ ლიტერატურაში (ანატოლ ფრანსი, რომენ როლანი, როჟე მარტენ დიუ გარი, ფრანსუა მორიაკი, ანტუან დე სენტ ეგზიუპერი).

გიიომ აპოლინერი (1880-1918) მნიშვნელოვანი მოვლენაა XX საუკუნის ფრანგულ პოეტურ ხელოვნებაში. მისი პოეზია აირეკლავს თითქმის ყველა მოვლენასა და ტენდენციას, რომლებიც ფრანგულ მოდერნისტულ ხელოვნებაში იკვეთება. ესენია: დადაიზმი, სიურრეალიზმი, ფუტურიზმი, კუბიზმი. აპოლინერის ესთეტიკური პოზიციები გადმოცემულია მის თეორიულ გამოკვლევაში „ესთეტიკური მედიტაციები-კუბისტი მხატვრები" ("Meditations ésthétiques - Les peintres cubistes", 1913), სადაც იგი სკუთარი პოეტური ხელოვნების მთავარ საყრდენად კუბიზმს აღიარებს. ამავე წელს გამოცემული პოეტური კრებული ,,ალკოჰოლი" ადასტურებს აპოლინერის შეხედულებათა მრავალპლანიანობას, მის პიროვნულ და შემოქმედებით ორიგინალობას. კრებულში შემავალი 50 ლექსის გამჭოლი თემა ახალი საუკუნის დამათრობელი ტემპები და ტექნიკური პროგრესის ანტიჰუმანური შედეგებია. სტილისა და მეტრიკის თვალსაზრისით კი

იგი ხან ბოდლერისა და სიმბოლისტების მიერ დამკვიდრებულ ტრადიციებს მისდევს, ხანაც ახალ თავისებურებებს ავლენს – არღვევს ტრადიციულ ფორმას იდეის სასარგებლოდ, უგულებელყოფს პუნქტუაციას ფორმის სასარგებლოდ, იმპროვიზაციულად უდგება რითმისა და რიტმის საკითხებს და ა.შ. აპოლინერის შემოქმედებითი ორიგინალობის ნიმუშია ლექსთა კრებული „კალიგრამები" („Calligrammes", 1918), ე. წ. გრაფიკული ლექსები, სადაც აშკარად იკვეთება მისი გატაცება კუბიზმის ესთეტიკით. ამ კრებულში პოეტმა შემოიტანა ჯერ კიდევ ანტიკურ ხელოვნებაში დამკვიდრებული ლექსის იდეის წარმოჩენის ფორმა, იდეოგრამა, რომელიც, მისი სიძველის მიუხედავად, აპოლინერის შემოქმედებასა და ესთეტიკაში ახლებურად წარმოჩნდა. XX საუკუნის გენიალური პოეტის აზრით, კალიგრამებში ჩაქსოვილია მუსიკის, გრაფიკისა და ლიტერატურის სინთეზის იდეა, რისი საშუალებითაც პოეტი თავის სათქმელს სამყაროსა და ადამიანზე შენიღბულად გადმოსცემდა.

აპოლინერის შემოქმედებითი მოღვაწეობის კვალი მის შემდგომდროინდელ ფრანგულ ხელოვნებაზე დრამატურგიის სფეროშიც წარმოჩნდა. 1917 წელს მან შექმნა პიესა „ტირესიას კერტები", რომელიც აგებულია ცეკვების, აკრობატული ნომრების, ხმაურის, უცნაური დეკორაციებისა და კოსტიუმების გამოყენებით. აპოლინერმა ამ პიესით, ფაქტობრივად, სიურრეალისტური, „ტოტალური თეატრის" კონცეფცია ჩამოაყალიბა, რომელმაც მოგვიანებით დიდი გავლენა იქონია როგორც ,,სისასტიკის თეატრის", ასევე ,,აბსურდის თეატრის" ესთეტიკაზე.

სიურრეალიზმი (ტერმინის ავტორია გიიომ აპოლინერი), როგორც მიმდინარეობა, სათავეს იღებს 1919 წლიდან, როდესაც ამ დაჯგუფების წარმომადგენელი ახალგაზრდა პოეტები (ანდრე ბრეტონი, ფილიპ სუპო, რობერ დესნოსი) გაერთიანდნენ ახლადდაარსებული ჟურნალის, „ლიტერატურის" ირგვლივ. სიურრეალიზმის პოეტიკა შეერწყა მანამდე წარმოშობილი დადაიზმის (1916-1924) ესთეტიკურ პრინციპებს. დადაისტთა წინამძღოლობა და სახელწოდების შერჩევა პოეტ ტრისტან ცარას ერგო. ამ დაჯგუფების წევრები აწყობდნენ პროვოკაციულ სპექტაკლებსა და წარმოდგენებს, სადაც გამოაშკარავებული იყო პირველი მსოფლიო ომის გამანადგურებელი შედეგები, ლონისძიების ორგანიზატორთა პროტესტი ამ უსამართლობისა და მანამდე შექმნილი ლიტერატურული მემკვიდრეობის წინააღმდეგ. დადაისტთა აგრესია და ნიჰილისტური განწყობა შედარებით უფრო მსუბუქ ფორმებში წარმოჩნდა სიურრეალიტთა

შემოქმედებაში. სიურრეალიზმის მანიფესტების ავტორი ანდრე ბრეტონი ახალი ლიტერატურული მიმდინარეობის შესახებ წერდა: „ეს არის „ფსიქიკური ავტომატიზმის" მეთოდი ხელოვნებასა და ლიტერატურაში, „წმინდა ცნობიერების" კარნახი, რომელიც სრულიად თავისუფალია ესთეტიკური და მორალური ზეგავლენებისაგან და ამდენად, უზადოდ წარმოაჩენს „მე-ს" შინაგან სიმდიდრეს, მის განუმეორებლობას." ამ მეთოდის თავისებურებას შეესაბამება მიმდინარეობის სახელწოდებაც, რომელიც იმთავითვე გამოხატავდა სიურრეალისტ შემოქმედთა ამბიციას – მათი წვდომის უნარს „ზე-რეალობაში". სიურრეალიზმმა, შეიძლება ითქვას, მოგვიანებით პოეზიის ფარგლები გაარღვია და მართალია, ვარიაციული სახეცვლილებებით, მაგრამ მაინც თავისი სიტყვა თქვა ფრანგულ დრამატურგიაშიც (ალფრედ ჟარის დრამა–მანიფესტი „მეფე უბუ", ანტონენ არტოს „სისასტიკის თეატრი", ჟან კოკტოს დრამატურგია, აბსურდისტების შემოქმედება).

მარსელ პრუსტის რომანების ციკლი „დაკარგული დროის ძიებაში" მიჩნეულია „ცნობიერების ნაკადის" ფრანგული რომანის ნიმუშად. თავად მწერალს ამ საკითხზე, ალბათ, არც უფიქრია. მისი მიზანი იყო, სამყაროსა და მოვლენების მისეული ხედვა მხატვრულ ყალიბში ჩამოესხა და მკითხველისათვის გადაეცა ის შთაბეჭდილებები, რომელიც ხელოვანის არსებას განსჯისა და ფიქრის შემდეგ კი არა, ინტუიტურად, უნებლიედ დაეუფლებოდა. ამ გარემოების გათვალისწინებით, მკვლევართა ზემოთაღნიშნული შეფასება გასაგები ხდება, რადგან ასეთი რთული მისია, თავის დროზე, სწორედ „ცნობიერების ნაკადის" რომანმა იკისრა. „ცნობიერების ნაკადის" მხატვრულად ტრანსფორმირების ხერხი არის მოდერნიზმის პირმშო, მხატვრული მეთოდი – განცდილისა და ნანახის მხატვრულად წარმოჩენის პერსპექტივა ლიტერატურასა და ხელოვნებაში, რომელიც ნაწარმოებში ხორციელდება შინაგანი მონოლოგით, დროისა და სივრცის არატრადიციული ურთიერთმიმართებით, ფსიქოლოგიზმისა და „ფილოსოფიზმის" ურთიერთშერწყმით. პრუსტის ეპოპეის მიჩნევას იმპრესიონისტული ლიტერატურის ნიმუშად და, ამავდროულად, მისი ავტორის დასახელებას „ცნობიერების ნაკადის" მწერლის, ჯოისის გვერდით (რაც არ გულისხმობს ჯოისისა და პრუსტის შემოქმედებითი მეთოდების სრულ იდენტურობას) ის მართებული საფუძველი აქვს, რომ პრუსტის ნაწარმოებიც ხასიათდება ფრაგმენტულობით, მოზაიკურობით, პოლიცენტრულობით, არალინეარული თხრობით, რაც ხელოვანის ახლებურ ხედვას გამოხატავს, ასევე, მის მიზანს – შეიგრძნოს მატერიალური

სამყაროს მაჯისცემა მისი „ტოტალური შესწავლის" გზით (დაკვირვებითა და განცდით). მწერალმა მიზანს მიაღწია – პრუსტის კითხვის პროცესში ქრება დისტანცია ნაწარმოებსა და მკითხველს შორის, გამონაგონსა და რეალურს შორის; იქმნება შთაბეჭდილება, რომ სწორედ აქ არის ნათქვამი უტყუარი სიმართლე.

ფრანგული მოდერნისტული ლიტერატურის პესიმისტურ განწყობასა და იდეალისტურ ფილოსოფიაზე დაფუძნებულ დეკადენტურ განმარტებებს ცნობიერების შემოსაზღვრულობის, ადამიანური ყოფის აბსურდულობის შესახებ, უპირისპირდება XX საუკუნის I ნახევარში მოღვაწე რეალისტ მწერალთა თაობა, რომლისთვისაც ლიტერატურის ამოცანა კვლავ სინამდვილის შეულამაზებლად წარმოჩენა, „მკითხველის აღზრდა" და ჰუმანისტური იდეალების პროპაგანდაა. ამ თაობის მწერალთა შემოქმედებაში დაგმობილია ბურჟუაზიული მერკანტილიზმი და ყველა ტიპის ფანატიზმი (ანატოლ ფრანსი), წამოყენებულია იმპერიალიზმის, ომებისა და ყოველგვარი უსამართლობის წინააღმდეგ მებრძოლი ტიტანების, ხელოვანი ადამიანების, განუსაზღვრელი შესაძლებლობების რენესანსული იდეა (რომენ როლანი), ხაზგასმულია ოჯახის, როგორც საზოგადოებისა და სახელმწიფოს მიკრომოდელის, რღვევის საშიშროება პრაგმატულად მოაზროვნე ეპოქაში, მისი „გადარჩენის მცდელობა" დესპოტიზმის, ქედმაღლობისა და ურთიერთგაუცხოების მარწუხებიდან ადამიანის ჭეშმარიტი მოვალეობის, ჰუმანიზმის სახელით (როჟე მარტენ დიუ გარი, ფრანსუა მორიაკი, ანტუან დე სენტ ეგზიუპერი). ამ თაობის მწერალთა მხატვრული ნაშრომი, გარდა იდეური მიზანდასახულობისა, მოდერნისტული ლიტერატურისაგან გამოარჩევს ნაწარმოებთა სიუჟეტისა და სტრუქტურის აგების კლასიკური პრინციპი,თხრობის ლინეარული დინამიკა,პერსონაჟთა ტიპიურობის,ხასიათებისა და სხვა პოეტოლოგიური შტრიხები,რომლებიც მათ შემოქმედებას წინა საუკუნეების რეალისტურ ტრადიციებთან ანათესავებს.

XX საუკუნის I ნახევარში ფრანგულ პროზასა და პოეზიაში გამოკვეთილმა თითქმის ყველა ტენდენციამ, რა თქმა უნდა თავისებური ვარიაციებით, გამოხმაურება ჰპოვა ამავე პერიოდის დრამატურგიაშიც. საუკუნის დასაბამის ფრანგული დრამისა და თეატრის „გადახალისება" სიურრეალისტური დრამით დაიწყო (გიიომ აპოლინერი, ალფრედ ჟარი). თუ ლირიკისა და ეპოსის ჟანრში შესრულებულ მოდერნისტულ იმპროვიზაციებს კრიტიკოსები რომანტიზმის ექოდ მიიჩნევენ, ნათელია, რომ მოდერნისტული დრამის პოეტიკას თითქმის არაფერი აქვს საერთო

რომანტიკოსთა შეხედულებებთან დრამის მიზნებისა და ესთეტიკური დანიშნულების შესახებ. სიურრეალისტური პიესების მხატვრული ტექსტები თითქმის მთლიანად შთანთქა რემარკებმა. მათი მეშვეობით ირკვევა, რომ სიურრეალისტური დრამის იდეური ჩანაფიქრი დასრულებულ სახეს იძენს მხოლოდ მათი თეატრალური განხორციელებისას, სადაც ხმაურის, განათების, დეკორაციების, კოსტიუმებისა და ჟესტიკულაციის როლი უფრო ყურადსაღებია, ვიდრე დიალოგები. აქ მნიშვნელობას კარგავს პერსონაჟთა სოციალური სტატუსი, მათი ხასიათები, სიუჟეტი, პიესის ესთეტიკური ეფექტი; სიურრეალისტური დრამის მხატვრულ-ფილოსოფიური დანიშნულება კარგადაა წარმოჩენილი გიიომ აპოლინერის „ტოტალური თეატრის" კონცეფციაში. მისი აზრით, XX საუკუნის თეატრი მაყურებელს უნდა დაუბრუნდეს ანტიკური პერიოდის „დრამა-კოსმოსის" მიზანსცენით, ხმაურით, ექსპრომტად შესრულებული აკრობატული ნომრებითა და შთაბეჭდილებით, რომ სპექტაკლი მიკროსამყაროა, ხოლო მაყურებელი — ამ ბაკქანალიისა და, მაშასადამე, სამყაროს განუყოფელი ნაწილი.

დრამის ჟანრში განხორციელებული ექსპერიმენტებისას კიდევ უფრო შორს წავიდნენ XX საუკუნის 30-იანი წლებიდან მოღვაწე ფრანგი დრამატურგები (ჟან ანუი, ჟან ჟიროდუ, ჟან კოკტო). მათი ნოვატორული ძიებებისას არა მარტო დაიშალა კლასიკური დრამის ფორმა და სტრუქტურა, არამედ მათ გამოიყენეს კლასიკური დრამის მოდელი მათი თანამედროვეობის აქტუალური საკითხების წარმოსაჩენად. მიუხედავად იმისა, რომ თითოეული მათგანი საკუთარი განუმეორებელი ხელწერითა და დრამატურგიული კონცეფციით გამოირჩევა, 30-40-იანი წლების ფრანგული დრამატურგიის არსებით ნიშნად შეიძლება ჩაითვალოს რემითოლოგიზაციის ტენდენცია, რომელიც სათავეს იღებს რიჰარდ ვაგნერის იდეიდან მითის, როგორც მარადიული საწყისისა და ჭეშმარიტების გასაღების, შესახებ. მითი XX საუკუნის ფრანგი დრამატურგებისათვის ერთგვარი პლასტიკური მასალაა, რომელსაც ისინი თავიანთი ჩანაფიქრის შესაბამისად იყენებენ. ჟან ანუისათვის იგი უმეტესწილად ტოტალიტარიზმისა და იმპერიალიზმის საწინააღმდეგოდ მიმართული ინტელექტუალური პროტესტია (საკმარისია, გავიხსენოთ ოკუპირებულ პარიზში დადგმული პიესა „ანტიგონე", 1943); ჟან ჟიროდუსათვის — ჰუმანისტური იდეალების პროპაგანდის საშუალება („ზიგფრიდი', 1930; „ტროას ომი აღარ განმეორდება", 1935), ჟან კოკტოსათვის კი — ფსიქოლოგიური ექსპერიმენტებისა და ფროიდისტული კონცეფციის მხატვრულად წარმოჩენის მეთოდი („ოიდიპოს მეფე" 1936).

XX საუკუნის I ნახევრის ფრანგულ დრამატურგიაში რევოლუციურად გაჟღერდა ანტონენ არტოს კონცეფცია, რომელიც მან თავდაპირველად თეორიულად ჩამოაყალიბა ესეში „თეატრი და მისი ორეული" (1938). აქ იგი თავს ესხმის ენას, როგორც მეტყველებისა და კომუნიკაციის საშუალებას, რომელიც, მისი აზრით, დრამისათვის უსარგებლოა. არტო, სიურრეალისტთა მსგავსად, დრამისა და თეატრის ამოცანად მიიჩნევს მაყურებლის „ჩათრევას თეატრალურ ჯადოქრობაში", მათ „გატაცებას ზერეალობის სიმაღლესა და ქვეცნობიერის სიღრმეებში".

ანტონენ არტოს იდეებმა და პრაქტიკულმა ექსპერიმენტებმა უშუალო გამოხმაურება ჰპოვეს აბსურდისტთა შემოქმედებაში. სემუელ ბეკეტისა და ეჟენ იონესკოს მოღვაწეობამ კიდევ უფრო გაამკვეთრა XX საუკუნის დრამატურგიის მისწრაფება – გადმოსცეს თანამედროვე ადამიანის შინაგანი სიცარიელე, მარტოსულობა, მისი ყოფნის აბსურდულობა, როგორც დრამების შინაარსით, ასევე მათი გამომსახველობითი საშუალებებით, ფორმით. ამ თვალსაზრისით მნიშვნელოვან ნაწარმოებებად ითვლება: „გოდოს მოლოდინში", „თამაშის დასასრული", „დრამა უსიტყვოდ" (ბეკეტი), ასევე – „ქაჩალი მომღერალი ქალი", „მარტორქები" (იონესკო).

XX საუკუნის ფრანგული ლიტერატურის ერთ-ერთი მახასიათებელი ნიშანია მისი მჭიდრო კავშირი ფილოსოფიურ აზროვნებასთან. ლიტერატურის ისტორია ამოწმებს, რომ შემოქმედის მსოფლმხედველობრივი პოზიციები ყველა პერიოდისათვის მნიშვნელოვანი ფაქტორი იყო მათი მხატვრული ჩანაფიქრის განხორციელებისათვის, მაგრამ ფილოსოფიისა და ლიტერატურის ისეთი სინთეზი, როგორიც XX საუკუნის მხატვრულ აზროვნებაში წარმოჩნდა, გასული საუკუნეების ფრანგული ლიტერატურის ისტორიას არ ახსოვს. ეს გარემოება გამოწვეული იყო ამ პერიოდის მწერალთა მოსაზრებით იმის თაობაზე, რომ „წმინდა ლიტერატურამ", რომელიც ცხოვრებას ზედაპირზე აკვირდება, თითქოს, თავისი რესურსები და შესაძლებლობები ამოწურა. საჭიროა, მას „ახალი სისხლი გადავუსხათ", ჩავულრმავდეთ ფილოსოფიისა და ფსიქოლოგიის მეშვეობით.

ლიტერატურისა და ფილოსოფიის ურთიერთშერწყმის ნიმუშია ფრანგული ეგზისტენციალიზმის ლიტერატურა, რომლის არსი იმანაც განსაზღვრა, რომ ამ კონცეფციის ავტორი, ჟან-პოლ სარტრი პარალელურად მუშაობდა ფილოსოფიურ თხზულებებსა და მხატვრულ ნაწარმოებებზე. ეგზისტენციალიზმის იდეა – ადამიანური არსებობის პირველობა და არსის დამოკიდებულება მის შემქმნელზე, თვით ადამიანზე – არა მარტო

სარტრის, არამედ მისი თანამოკალმის, ალბერ კამიუს შემოქმედების გამჭოლი იდეაა, მაგრამ მათი ძიებების შედეგები, მიუხედავად მიზნების ერთგვაროვნებისა, ერთმანეთისაგან რადიკალურად განსხვავდება. ჟან-პოლ სარტრის ნაწარმოებები („ გულზიდვა", „ცხრაკლიტული", „ბუზები") გამოუვალობის შეგრძნებას ბადებს. ერთი შეხედვით სხვათაგან გამორჩეული არსება, ადამიანი, პასუხისმგებლობისა და არჩევანის მარწუხებით შეკრული, სარტრის მიხედვით, ცხრაკლიტულში ექცევა, ფარ-ხმალს ყრის. კამიუს პოზიცია კი გაუცხოებული და მარტოსული ადამიანის მორალური აღზევებაა, მისი ჯანყია ყოფიერების აბსურდულობის წინააღმდეგ, რაც ფაქტობრივად ადამიანის გადარჩენის გარანტია. სწორედ ეს არის „ახალი ჰუმანიზმის" კამიუსეული კონცეფცია („ადამიანი-მეამბოხე", „სიზიფეს მითი", შავი ჭირი").

XX საუკუნის I ნახევრის ფრანგულ ლიტერატურაში წარმოდგენილია ლიტერატურული ჟანრის ყველა ტრადიციული სახეობა, მაგრამ ისინი მწერალთა ესთეტიკური პოზიციებისა და ეპოქის მოთხოვნილებების შესაბამისად, სახეცვლილებას განიცდიან. XX საუკუნის რომანმა უარყო ბალზაკისეული სოციალური ტიპი და წინ წამოსწია „ინდივიდუუმი". ასევე უარყოფილია დროის ობიექტური ბუნება, რამაც ამ პერიოდის რომანში „ქრონოტობის" ახლებური გაზრება გამოიწვია. შესაბამისად, დანაწევრდა სიუჟეტი, დაირღვა რომანის ტრადიციული კომპოზიცია; რომანმა ორგანულად შეითვისა ფსიქოლოგიისა და ფილოსოფიის შტრიხები, ასევე, ხელოვნების სხვა დარგთა პოეტოლოგიური ნიშნები.

XX საუკუნის I ნახევრის ლირიკის ჟანრში განხორციელებული ცვლილებები ხშირ შემთხვევაში ტრადიციების ახლებური გააზრებაა, მაგრამ განსაკუთრებული მასშტაბები შეიძინა ფორმის კულტმა, ასევე სიმბოლოს მხატვრულმა მნიშვნელობამ პოეტთა განსაკუთრებულმა ზრუნვამ ლექსის მუსიკალურობაზე.

XX საუკუნის I ნახევრის ფრანგული დრამა ყველაზე ნათლად აირეკლავს ახალი ეპოქის სულიერ განწყობილებებს, რაც გამოიხატა არისტოტელესეული დრამის სტრუქტურის რღვევით, გმირის ტრადიციული გაგების დაკარგვით, დრამის ენობრივი ქსოვილის რღვევითა და ხშირ შემთხვევაში ენობრივი კონსტრუქციების სრული იგნორირებით.

XX საუკუნის I ნახევრის ფრანგული ლიტერატურის ტენდენციები მნიშვნელოვანია იმით, რომ ამ პროცესებმა განაპირობა შემდგომი პერიოდის ლიტერატურული აზროვნების განვითარებაც. ამავდროულად, ლიტერატურა ამ პერიოდის საფრანგეთის ცხოვრების ისტორიული ქრონიკაცაა, სადაც

ნათლად წარმოჩნდა ამ ქვეყნის პოლიტიკური და სულიერი შეჭირვება საუკუნეთა მიჯნაზე, მისი ბრძოლა თვითდამკვიდრებისათვის ევროპული და მსოფლიო თანაცხოვრების კონტექსტში.

ანატოლ ფრანსი
Anatole France
1884-1924

ანატოლ ფრანსი 1844 წელს დაიბადა პარიზში. მისი მამა ფრანსუა ტიბო ბუკინისტი იყო და სენის სანაპიროზე წიგნების პატარა ფარდული ჰქონდა. ბავშვობის პირველი შთაბეჭდილებებიც წიგნებთან იყო დაკავშირებული. ფრანსუა ტიბოს ფარდულში თავს იყრიდნენ გამორჩეული პოეტები, კრიტიკოსები, მეცნიერები და მხატვრები. მისი ხშირი სტუმრები იყვნენ კრიტიკოსი ჟიულ ჟანენი და ძმები გონკურები. ესოდენ საპატიო ადამიანთა მოწონებული წიგნები თავიდან ცნობისმოყვარეობას აღუძრავდნენ პატარა ანატოლს, შემდეგ კი მათ მთლიანად დაპყრეს მისი გონება. წიგნების საოცარი სიყვარული ამიტომაც გაჰყვა ანატოლ ფრანსს მთელი სიცოცხლე და მწერლის შემოქმედებას თავისებური მელანქოლიური პასემიზმის ელფერი მისცა.

შემდგომში, როცა წიგნით მოვაჭრის ვაჟი სახელგანთქმული მწერალი გახდა, დაუცხრომელი თაყვანისმცემლები მუდამ ეკითხებოდნენ, თუ საიდან შეიძინა მან მრავალმხრივი ცოდნა, ანატოლ ფრანი ღიმილით მიუთითებდა ხოლმე თავისი კაბინეტის წიგნის თაროებზე და იტყოდა: „აი, ჩემი წყაროები. თქვენ აქ ნახავთ მხოლოდ დიდ და საინტერესო წიგნებს, რომლებიც კარგი ფრანგულით მეტყველებენ იმაზე, რასაც ვნახულობდი და ვიგებდი ჩვენს დროში, ვცდილობდი, უკეთ მეთქვა, ვიდრე იტყოდნენ წარსულის ეს მშვენიერი თავები, იგივე რომ ენახათ და ეგრძნოთ“.

ანატოლ ფრანსმა ბრწყინვალედ იცოდა საკაცობრიო კულტურის ისტორია. მისი ნაშრომები ჟანა დ'არკის და ფრანსუა რაბლეს ცხოვრებაზე, მრავალრიცხოვანი წინასიტყვაობანი XVIII საუკუნის მწერალთა წიგნებზე გვაოცებენ კრიტიკული აზროვნების და ცოდნის სიღრმით.

ანატოლ ფრანსს შთაგონებული სიყვარულით უყვარდა პარიზი, „ძველი და ღრმად პატივცემული პარიზი თავისი კოშკებით. ეს ყველაფერი ჩემი სიცოცხლეა, ეს მე ვარ თავად და არაფერიც არ ვიცნებოდი, რომ არა ეს საგნები, ჩემს ფიქრებში რომ აისახებიან ათასფრად“, - წერდა მწერალი. მისი გული საფრანგეთსა და პარიზს ეკუთვნოდა, საფრანგეთს უნდა კუთვნებოდა მისი სახელიც. სწორედ ამიტომ ანატოლ ტიბომ სამწერლო ფსევდონიმად ფრანსი აირჩია - თავისი სამშობლოს სახელი (France).

ანატოლ ფრანსმა ოთხმოცი წელი იცხოვრა და აქედან სამოცდახუთი წელი ლიტერატურულ მოღვაწეობას შესწირა. თხუთმეტი წლის ასაკში

მან პირველად დაბეჭდა მამამისის ლითოგრაფიაში თავისი სასკოლო თხზულება „ლეგენდა წმინდა როდოგუნდზე“. ყველაფერი კი პოეტურ დიდებაზე ოცნებით დაიწყო: ახალგაზრდა ფრანსი მოხიბლა პარნასელთა პოეტურმა პროგრამამ - სილამაზის კულტმა, შემოქმედების ობიექტურობამ, ანტიკურობით გატაცებამ.

XIX საუკუნის 70-იან წლებში მან გამოაქვეყნა „ოქროს პოემები“ (Les Poèmes dorés, 1873) და გალექსილი დრამა „კორინთული ქორწილი“ (Les Noces corinthiennes, 1876), თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ ანატოლ ფრანსი თავის თავს პოეტად არ თვლიდა. „პოეტები ლექსებით აზროვნებენენ, მე კი ჯერ პროზად ვწერ და მერე ლექსადო“, - ამბობდა იგი. ანატოლ ფრანსი სიცოცხლის სიყვარულისა და ახალგაზრდობის გამო ვერ შეეგუა პარნასელთა პესიმიზმს. მისი ლირიკა ამის საუკეთესო დადასტურებაა.

XIX საუკუნის 80-90-იან წლებში გამოვიდა ანატოლ ფრანსის მოთხრობათა კრებულები „ბალთაზარი“ (Balthasar, 1889) და „სადაფის ზარდახშა“ (L'Etui de nacre, 1892), რომანები „სილვესტრ ბონარის დანაშაული“ (La Crime de Sylvestre Bonnard, 1881), „თაისი“ (Thaïs, 1890), „სამიკიტნო „ბატისფეხა დედოფალი” (La Rôtisserie de la reine Pédauque, 1893), „ჟერომ კუანიარის შეგონებანი“ (Les Opinions de M. Jérome Coignard, 1893), ტეტრალოგია „თანამედროვე ისტორია“ (L'Histoire contemporaine, 1897-1899). ეს ნაწარმოებები ნათლად მეტყველებენ მწერლის შემოქმედების მრავალფეროვნებაზე.

XX საუკუნის 10-20-იან წლებში გამოქვეყნებულმა ნაწარმოებებმა - ნოველების კრებული „კრენკებილი“ (Crainquebille, 1905), რომანები „თეთრ ქვაზე“ (Sur la Pierre blanche, 1905), „პინგვინთა კუნძული“ (L'île de pingouins, 1908), „ღმერთებს წყურიათ“ (Les Dieux ont soif, 1912) - დიდი მწერლის სახელი დაუმკვიდრა ანატოლ ფრანსს.

1896 წელს ანატოლ ფრანსი საფრანგეთის აკადემიის წევრად აირჩიეს, ხოლო 1921 წელს მანიჭეს ნობელის პრემია ლიტერატურაში. იგი გარდაიცვალა 1924 წელს.

ანატოლ ფრანსის პირველ რომანს - „სილვესტრ ბონარის დანაშაული“ არნახული წარმატება ხვდა წილად. აკადემიამ მწერალს პრემია მიანიჭა, რომანი კი „დიდ ლიტერატურულ მოვლენად“ შეაფასა. ანატოლ ფრანსი მაშინ ოცდაჩვიდმეტი წლის იყო, მაგრამ მკითხველი მას აღიქვამდა კეთილ მოხუცად, იმდენად დიდი იყო სურვილი გაეგივებინათ მწერალი მის მომხიბლველ გმირთან - მეცნიერ სილვესტრ ბონართან.

მართლაც, ბევრი რამ გვაგონებს ლიტერატურული გმირის ფიზიკური

და სულიერი თვისებებიდან თავად მწერალს. ნაწარმოები დაწერილია დღიურის სახით და სილვესტრ ბონარი მომხიბლველი და გულკეთილი იუმორით არაერთგზის დასცინის თავის ცხვირს: „ამ ცხვირმა, ესოდენ თვალში საცემმა თავისი მასიურობით, ფერითა და ფორმით, სრულიად სამართლიანად მიიქცია ფერიის ყურადღება“.

სილვესტრ ბონარი ბიბლიოფილია. იგი გარშემორტყმულია იშვიათი, უნიკალური წიგნებით. ყოველი ბიბლიოგრაფიული აღმოჩენა მას უსაზღვროდ ახარებს. იგი მთლიანად წარსულშია გადასული. ფრანსიც ასეთივე ბიბლიოფილი იყო, თავდავიწყებით შეყვარებული განვლილ ეპოქათა მატერიალურ კულტურასა და მწერლობაზე. გმირი და ავტორი აქაც საოცრად გვანან ერთმანეთს. მწერალი გულკეთილი იუმორით დასცინის თავის პასეიზმს, ისევე როგორც თავის ცხვირს. მკითხველი გრძნობს, რომ ფრანსი ყველგან და ყველაფერში შეუმჩნეველად და ბეჯითად გვარწმუნებს, რომ ცხოვრება უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე საარქივო ფასეულობანი.

ბონარი თავის სიცოცხლეს კაბინეტის სიმყუდროვეში ატარებდა ძველი წიგნებისა და ხელნაწერების გარემოცვაში, მაგრამ, როცა შემთხვევის წყალობით, იგი ადამიანური ყოფის ორომტრიალში გადაეშვება, დაიბნევა. მას აკრთობს მოლაშლაშე ბრბო, მისი ყოველდღიური ინტერესები, მღელვარება, ვნებები. მაგრამ მთავარია ის, რომ თავის დღიურებში მეცნიერი კიცხავს არა ბრბოს, არამედ თავის თავს, თავის განდეგილობას ცხოვრებისა და ადამიანებისაგან.

მწერალი განგებ შეაჯახებს ლიტერატურისა და კულტურის მცოდნე დახვეწილ ნატურას ქუჩის ცხოვრებისეულ უხეშ აქტიურობას და ჩვენ ვხედავთ, რომ ბონარის სიმპატიები ცხოვრების მხარეზეა, მისი უხუშობის მიუხედავად.

ანატოლ ფრანსი უმაღლეს სიბრძნეს გვაზიარებს: უნდა იცხოვრო და დატკბე, როგორც ეს ხალხი, არ გაექცე ცხოვრებას, არ მინებდე წარმოსახვისა და ოცნების მაცდურ სამყაროს, პასეიზმის ილუზიებს. „შეხედეთ ამ ყმაწვილს, ის მიყრდნობია ვაზის ფოთლებით შემკულ მოაჯირს, ვარსკვლავებს უცქერს და ნაყინს მიირთმევს. ის არც კი დაიხრებოდა ძველი ხელნაწერის ასაღებად, რომელსაც მე ვეძებ ასეთი გაჭირვებით. ადამიანი უფრო ნაყინის საჭმელადაა შექმნილი, ვიდრე ძველ ტექსტებში საკირკიტოდ“, - ფიქრობს ბონარი.

ფრანსი სიცოცხლის ბოლომდე დარჩა წარსულზე შეყვარებული პასეისტად, თუმცა კი დასცინოდა თავის ვნებას, „მომღერალი ქვების“

სიყვარულს, რომლებიც მოუთხრობდნენ „საფრანგეთის საოცარ ისტორიას“. ამ სიყვარულში გამოსჭვივის პატივისცემა ჩვენამდე მცხოვრები კაცობრიობისადმი, მისი შთაგონებული და გენიალური შრომისადმი, მაგრამ, რაც არ უნდა დიდი იყოს ჩვენი პატივისცემა წარსული თაობების გენიისადმი, ამან ხელი არ უნდა შეგვიშალოს, დავაფასოთ აწმყო და მთელი ძალისხმევა მივმართოთ თანამედროვე ადამიანთა ბედნიერი ცხოვრებისაკენ. ასეთია ანატოლ ფრანსის კონცეფცია და, როცა შწერლის პესიმიზმზე ვლაპარაკობთ, აუცილებლად უნდა გავითვალისწინოთ ეს ჰუმანური და კეთილშობილი თვალსაზრისი.

რომანის გმირი სილვესტრ ბონარი შემთხვევით შეეჯახება რეალურ ცხოვრებას, როცა გაიგებს, რომ სახლის სხვენში, გაყინულ მანსარდში შეფარებულია ღარიბი ოჯახი. საშობაოდ იგი შეშის კონასა და ყველაზე ლამაზ მორს (საშობაო ტრადიცია) გაუგზავნის გათოშილ ადამიანებს. ბონარი მალე ივიწყებს გაწეულ სიკეთეს, მაგრამ ცხოვრება კიდევ ერთ მკაცრ გაკვეთილს ჩაუტარებს და დაარწმუნებს, რომ კაცთმოყვარეობა უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე მისი მეცნიერული კვლევა-ძიებანი.

სილვესტრ ბონარი თავისი ცხოვრებისა და მეცნიერული მოღვაწეობის უმნიშვნელოვანეს შრომას ამთავრებს, რომელსაც დასკვნისათვის ფრიად მნიშვნელოვანი ძველი ხელნაწერი სჭირდება. ხელნაწერის ძიებაში ბონარს მეტად უცნაური თავგადასავლები გადახდება და ბოლოს, როცა ყველა იმედი გადაეწურება და აღნიშნულ ფოლიანტს აუქციონზე ვიღაც ინკოგნიტოდ შეიძენს. მას სიკეთეს ულამაზესი ფორმით გადაუხდის ოდესღაც მანსარდში მცხოვრები ქალბატონი. მას სტილიზებულ მორს უგზავნიან, რომელიც სავსეა არაჩვეულებრივი, სურნელოვანი იებითა და საოცნებო ხელნაწერით.

ამ დღიდან სრულიად იცვლება ბონარის დამოკიდებულება ცხოვრებისა და საზოგადოების მიმართ. იგი მოძებნის საბრალო, ობოლ გოგონას, კლემენტინას შვილიშვილს, რომელიც ოდესღაც მორცხვად უყვარდა. ბონარმა მთელი თავისი გულის სითბო დაობლებულ გოგონას მიუძღვნა. როცა კლემენტინას შვილიშვილი უნდა დაქორწინებულიყო, ბონარმა გაყიდა თავისი უნიკალური ბიბლიოთეკა, რათა მისთვის მზითევი მიეცა. „ჟანა, მე მომწყინდა ეს წიგნები, მოდი, გავყიდოთ ისინი“, - ეუბნება მოხუცი ქალიშვილს. ის უწყინრად ცრუობს. მას საოცრად ეძნელება წიგნებთან განშორება, მაგრამ მისთვის ადამიანის ბედნიერება უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე მთელი მსოფლიოს ფასეულობები.

ანატოლ ფრანსის რომანი „სილვესტრ ბონარის დანაშაული“

ფილოსოფიური ხასიათისაა. იმ დროს, როცა გამოჩენილი ფრანგი პოეტები - პარნასელები და შემდეგ სიმბოლისტები გულგატეხილობით შეწუხებულნი კითხულობდნენ: „რისთვის ვცხოვრობთ? ვის რაში სჭირდება ეს სულელური ხუმრობა - ცხოვრება? რატომ დავიბადეთ ცივილიზაციის კვდომის ეპოქაში?“- ანატოლ ფრანსმა წამოაყენა მარად ჭაბუკური და ბრძნული ფილოსოფია ოპტიმიზმისა: „ყველაფერი წარმავალია, მაგრამ ცხოვრება უკვდავია. აი ეს ცხოვრება თავისი უსასრულოდ განახლებული სახეებით უნდა გვიყვარდეს“.

ანატოლ ფრანსის რომანი „თაისი“ 1890 წელს გამოქვეყნდა. ეს რომანი ფილოსოფიაა, განსხეულებული სახეებსა და სურათებში. ნაწარმოებში ისტორიული არენა ანტიკური სამყაროს ნგრევისა და ქრისტიანობის დამკვიდრების პირველი საუკუნეებია. ქრისტიანობის თემა საერთოდ აინტერესებდა ანატოლ ფრანსს, იგი რელიგიურ საკითხს ეთიკური თვალსაზრისით განიხილავდა. ფრანსს სურდა განესაზღვრა, თუ რა მორალური მნიშვნელობა აქვს რელიგიას ადამიანის ცხოვრებაში. როცა ვეცნობით ელექსანდრიელი კურტიზანი ქალის, თაისის ისტორიას, ეჭვი ჩნდება რელიგიის მიმართ ადამიანის ცხოვრებაში.

რომანის გმირებია - კურტიზანი ქალი თაისი, მეუდაბნოე ბერი პაფნუტუსი და ფილოსოფოსი - ეპიკურელი ნიკუსი.

პაფნუტუსმა ბავშვობა და სიჭაბუკე ელინური კულტურის ცენტრში - ალექსანდრიაში გაატარა. იგი გატაცებული იყო ქრისტიანული მოძღვრებით, თავისი ქონება ღატაკებს დაურიგა და უდაბნოში დაეყუდა, რათა ხორცის წამებით რელიგიის საიდუმლოს ზიარებოდა. რა მიზანს ემსახურება პაფნუტუსის საქციელი? ამის პასუხს ვპოულობთ რომანის იმ სცენაში, როდესაც პაფნუტუსი ფილოსოფოს - სკეპტიკოსს ხვდება. ეს უკანასკნელიც უდაბნოში წავიდა, მიატოვა ადამიანები, ქალაქები, სოფლები, შიშველი დადიოდა და უარს ამბობდა ყველაფერზე, რაც ცივილიზაციის პროდუქტი იყო. გარეგნულად მისი ცხოვრება განდეგილი ქრისტიანის ცხოვრებას ჰგავდა და პაფნუტუსმაც მიიღო იგი, როგორც თანამოძმე. მაგრამ მოხუცმა არაფერი იცოდა და არც სურდა, სცოდნოდა რაიმე ქრისტეს შესახებ. ის ასე იმიტომ ცხოვრობდა, რომ აღარაფერი არ სურდა, არაფრისა და სწამდა. ამაოა მოქმედება, სულერთია, იცხოვრებ, თუ მოკვდები, - აი მისი კრედო.

ანატოლ ფრანსს არ შეუცოდავს ისტორიული სიმართლის წინაშე: ასეთი თეორიები საკმაოდ მოდური იყო ანტიკური დეკადანსის ეპოქაში, ისევე როგორც მოდური გახდნენ ბურჟუაზიული საზოგადოების დეკადანსის ჟამს.

პაფნუტუსი გააკვირვა ფილოსოფოს - სკეპტიკოსის თვალსაზრისმა. ყველა ტანჯვა, რომელიც მან გადაიტანა და მომავალში უნდა გადაიტანოს, სხვა არაფერია, თუ არა საზღაური „საუკუნო“ სასუფევლისათვის. რელიგია რომ არ იძლეოდეს გარანტიას სამოთხის ბედნიერებაზე მიწიერი ტანჯვის საფასურად, პაფნუტუსი არასოდეს გახდებოდა განდეგილი - მეუდაბნოე, არ გაიწამებდა სხეულს ლოცვითა და მარხვით, არამედ ეცდებოდა მეტი მიწიერი სიამოვნებით ეცხოვრა. მისი ცხოვრება ჭეშმარიტი წამებაა და მას სხვებიც ჰბაძავენ.

ოდესღაც, სიჭაბუკეში პაფნუტუსი ალექსანდრიაში მშვენიერ კურტიზან ქალს, თაისს შეხვდა, რომლის სილამაზეს ბედნიერება მოჰქონდა. თაისი ქუჩის შვილი იყო. მან იგემა სიღატაკე, ცემა-ტყეპა, გაიგო ლუკმა-პურის მოპოვების სასტიკი კანონები. მას ფასდაუდებელი სიმდიდრე აქვს - მშვენიერება. თავისი წრფელი ხასიათის გამო მან არ იცოდა საკუთარი სიმდიდრის ფასი და კაპიკების ფასად ჰყიდდა საკუთარ თავს. გამოჩნდნენ ადამიანები, რომელთაც უზნეობა ხელობად ჰქონდათ ქცეული და სწორედ მათ ასწავლეს თაისს „ცეკვითა და ღიმილით გამდიდრების საიდუმლოება“.

მალე თაისი ალექსანდრიის კუმირი ხდება. ის სცენაზეა, აღფრთოვანებული ბრბო ტაშს უკრავს მას, ალექსანდრია ამყობს თაისით, როგორც ფადაუდებელი განძით.

პაფნუტუსმა განიზრახა, რომ თაისი ეკლესიის წიაღში დაებრუნებინა და ეს შეძლო კიდეც. სიმბოლურია თაისის სიმდიდრისა და ქონების დაწვის სცენა. იწვის ყველაფერი: ხალიჩები, სურათები, ძვირფასი ნივთები, „ოქროს ხელების“ შემოქმედების ნაყოფი. გულუბრყვილო თაისი ევედრება პაფნუტუსს, შეიბრალოს ამ ფრის პატარა სპილენძის ქანდაკება. ის ხომ სიყვარულის ღმერთია - ბუნების უზენაესი საიდუმლოს მეუფე, უძველესი და ხელთუქმნელი ნამუშევარი. სიძულვილით ანთებული პაფნუტუსი წვავს მასაც.

ანატოლ ფრანსმა კარგად იცოდა, თუ როგორ ბარბაროსულად გაუსწორდა ქრისტიანული ეკლესია ანტიკურ კულტურას. სიყვარულის ღმერთის დაწვის სცენა სიმბოლურია თავისი მორალური არსით: „მხედველობაში იქონიე, მამაო, რომ ეს სიყვარულია და არ შეიძლება სასტიკად მოეპყრო მას. დამჯერე, სიყვარული სიკეთეა და, მე თუ ვცოდავდი, მამაო, მე ვცოდავდი არა სიყვარულით, არამედ იმით, რომ უარვყოფდი მას. მე არასოდეს არ ვინანებ, რასაც მისი ნებასურვილით ვაკეთებდი, არამედ მივტირი იმას, რასაც მისი სურვილის წინააღმდეგ ჩავდიოდი“.

ეს უზენაესი მორალური პრინციპია: სიყვარული სიკეთეა. ეკლესია კი

სიყვარულის წინააღმდეგია. მაშასადამე, რელიგია მიუღებელია ბუნებრივი ადამიანური მორალისათვის. მაშ როგორ დაიმორჩილა პაფნუტუსმა თაისი? მთავარი, რამაც აიძულა თაისი მონასტერში წასულიყო, ზნეობრივი სიცარიელე და ის ატმოსფერო იყო, რომელშიც იგი ცხოვრობდა. მას გარს ეხვია მოყირჭებული და გარყვნილი მდიდრები და ფილოსოფოსები. „მე დავიღალე ისეთ ადამიანთა შორის ცხოვრებით, როგორიც შენ ხარ, მომღერალი, კეთილსურნელოვანი, ზრდილობიანი და პატივმოყვარე, - ეუბნება თაისი ნიკუსს. - მე დავიღალე იმისგან რაც ვიცი. მივდივარ, რათა ვეძებო შეუცნობელი". როცა უდაბნოში ანკარა წყალი შესვა პეშვით, თაისმა შესძახა: „არასოდეს შემისვამს უფრო სუფთა წყალი და არასოდეს მისუნთქია უფრო სუფთა ჰაერით, ნიავის ქროლვაში ჩემთან ღმერთის ყოფნას ვგრძნობ". თაისი მონაზონი გახდა და თავის განდეგილობაში დიდ სიამოვნებას პოულობდა.

მონაზვნური ცხოვრება ხსნა იყო ბევრი დუხჭირი და გაუბედურებული ადამიანისათვის. ისინი გაურბოდნენ რეალობას, ძალმომრეობას, მკვლელობებს, უზნეობას და მონასტრის მაღალი კედლების მიღმა სულის სიმშვიდეს პოულობდნენ. ამგვარად, ორი ადამიანი ეზიარა ქრისტიანობას სხვადასხვა გზით - პაფნუტუსი „სულის ცხონების" იმედით, „მარადიულ სასუფეველზე" ოცნებით და თაისი - „მიუწვდომლის" ძიებით, რადგან ამ ქვეყანაზე ვერ ჰპოვა ბედნიერება და სულის სიმშვიდე. მაგრამ საქმე ისაა, რომ ორივე ცდებოდა. თაისი მალე მოკვდა, რადგან წამების ფილოსოფია და სიცოცხლე ერთმანეთის მტრები არიან. პაფნუტუსს უფრო საზარელი ხვედრი ერგო. იგი მიხვდა თავის საბედისწერო შეცდომას. მან გაუგონარი წამებით დაიტანჯა ხორცი, რათა გონებიდან ამოეგდა თაისი, მაგრამ მისი მარად მშვენიერი ხატება თან სდევდა მთელი სიცოცხლე. მხოლოდ მაშინ, როცა მეუდაბნოე ანტონიუსისაგან გაიგო, თაისი კვდებაო, მთელი სისავსით შეიგრძნო მტანჯველი, გავარვარებულ რკინასავით მწველი ჭეშმარიტება - არანაირი სიხარული არ ყოფილა ამ ქვეყნად თაისის გარეშე! მის პათეტიკურ მონოლოგში ჩვენ გვესმის ანატოლ ფრანსის ხმა. მის მრისხანებას არ აქვს საზღვარი, იგი ანათემას გადასცემს ყველაფერს, რაც საუკუნეთა განმავლობაში ტანჯავდა, აწვალებდა, ამხინჯებდა ადამიანთა სულსა და ცხოვრებას. „ღმერთი ზეცაა, ყველაფერი არარაობაა, ჭეშმარიტია მხოლოდ მიწიერი ცხოვრება და ცოცხალ არსებათა სიყვარული".

რომანის იდეის გახსნა არასრულფასოვანი იქნება, თუ არ გავაანალიზებთ რომანის მესამე პერსონაჟის, ფილოსოფოს-ეპიკურელის ნიკუსის მხატვრულ სახეს.

ნიკუსი ეპიკურელია. ეპიკურემ, „ღვთიურად ბრძენმა ბერძენმა“ გაათავისუფლა ადამიანები „შეუცნობლის წინაშე ამაო შიშისაგან“. ნიკუსს ეზიზღება ყველა რელიგია, რადგან მათგან „იშობა ბოროტება“. ის არ ერევა მოვლენათა მსვლელობაში და თითქოს სამყაროსა და ცოცხალ არსებებს მარადიულობის პოზიციიდან დასცქერის. ამიტომ ის გრანდიოზული მოვლენები, რომლებიც ადამიანთა აღშფოთებასა და მრისხანებას, შიშსა და სიხარულს იწვევენ, მისთვის ისტორიის მარადიული მოძრაობის უმნიშვნელო ეპიზოდებია. პაფნუტუსს სძულს ნიკუსი, ის კი მოწყალების თვალით ზემოდან დასცქერის მას. პაფნუტუსი ფანატიკოსია, ნიკუსი კი - მიმტევებელი. პაფნუტუსი ასკეტია, ნიკუსს კი ფუფუნება, კომფორტი და დახვეწილი სიამოვნება უყვარს, თუმცა მიაჩნია, რომ მასსა და პაფნუტუსს შორის დიდი განსხვავება არ არის: „ჩემო კარგო, ჩავდივართ რა ამ საქციელს, ერთი შეხედვით ესოდენ განსხვავებულს ერთმანეთისაგან, ჩვენ ორივე ვემორჩილებით კაცობრიული მოქმედების ერთადერთ მამოძრავებელ გრძნობას. ყოველი ჩვენთაგანი ესწრაფვის იმას, რაც ახარებს და მიზანიც ჩვენ ერთი და იგივე გვაქვს - ბედნიერება, აუხდენელი ბედნიერება“.

ნიკუსი გულგრილია ადამიანებისადმი, მიუხედავად თავისი მიმტევებლობისა და კეთილგანწყობისა. მას არ ამოძრავებს დიდი ვნებები, გმირული თავგანწირვა, იგი შინაგანად დაცლილი და თავის თავზე შეყვარებული სიბარიტია. ამიტომ თაისმა ნიკუსს პაფნუტუსი არჩია, რადგან ამ უკანასკნელს რაღაც მაინც სწამდა, რაღაცისთვის იბრძოდა, ნიკუსის მთავარი ნაკლი პასიურობაა. მაგრამ ანატოლ ფრანსს მოსწონს ნიკუსი, რადგან კარგად იცის, რომ ფანატიკოსები და მეცნებენი, „შეუცნობლის მაძიებელნი“ ვერ მისცემენ ადამიანებს ვერაფერს. ისინი უმეტეს შემთხვევაში ცდებიან. ფრანსი უპირატესობას ეპიკურელებს ანიჭებს, მაგრამ მის კეთილგანწყობას ოდნავ ნაღვლიანი ფიქრიც ერევა: „ეჰ, ამათ რომ მისცა ცოტა შთაგონება, რწმენა და იდეალები“. მაგრამ მაშინ ისინი ხომ სულ სხვა ადამიანები იქნებოდნენ. ეს კი აუხდენელი ოცნებაა. სამწუხაროდ, ანატოლ ფრანსი „სხვა ადამიანებს“ ვერსად ხედავს და ეს აღიზიანებს. ეს არის ცხოვრების სიმართლე და თავად მწერლის სიმართლეც!

რომანში „ღმერთებს სწყურიათ“ ანატოლ ფრანსი დაუბრუნდა მეთვრამეტე საუკუნის საფრანგეთის დიდი ბურჟუაზიული რევოლუციის თემას. ეს რევოლუცია ფრანგი ხალხის ცხოვრებაში უმნიშვნელოვანესი მოვლენა იყო. რევოლუციური იდეალების დამკვიდრებას უამრავი

მსხვერპლი დასჭირდა, სისხლისღვრისა და სამოქალაქო ომის შედეგი კი საშინელი იმედგაცრუება და გულგატეხილობა გახდა. უბედური, დაჩაგრული ადამიანები ისევე უბედურები დარჩნენ როგორც ძველი რეჟიმის დროს, მაგრამ სამაგიეროდ ახალი ბატონები წარმოჩნდნენ - გაზულუქებული, მაძღარი ბურჟუები. ისინი იმით განსხვავდებოდნენ ძველი ბატონებისაგან, არისტოკრატებისაგან, რომ უფრო უხეშები და უმსგავსონი იყვნენ.

ფრანგი ხალხის ამ დიდ სატკივარს ეძღვნება ანატოლ ფრანსის რომანი „ღმერთებს სწყურიათ“, რომელიც 1912 წელს გამოვიდა და გამოირჩევა თავისი მხატვრულობითა და პლასტიკურობით. ჩვენს წინაშე დგებიან რევოლუციის ცოცხალი შემოქმედნი, გვესმის მათი ხმა, ვხედავთ მათ ღიმილსა და რისხვით ანთებულ თვალებს. მათ სძულთ და უყვართ, ბრაზობენ და უხარიათ - ისინი ცხოვრობენ. იმდენად ცხადადაა დახატული რევოლუციური პარიზი, იმოდენა ისტორიული სიმართლეა ჩადებული ეპიზოდებში, რომ თვითმხილველნიც კი ვერ დასდებდნენ წუნს ავტორის ოსტატობას. მწერალი ცდილობს აღადგინოს 1793-1794 წლების რევოლუციური პარიზის სურათი და იპოვოს პასუხი მტკივნეულ კითხვებზე: კანონზომიერია რევოლუციური ძალადობა? შეუძლია თუ არა პიროვნებას თავი თავზე აიღოს ღმერთის მისია და გადაწყვიტოს როგორც ცალკეული ადამიანის, ისე მთელი კაცობრიობის ბედ-იღბალი? ანატოლ ფრანსს სძულდა რელიგიური ფანატიზმი. ღმერთებს სისხლი სწყურიათ, ისინი სასტიკნი არიან,- მიაჩნდა მას. ღმერთები არ არსებობენ, ისინი ადამიანებმა გამოიგონეს. რწმენით დაბრმავებული ადამიანები სისხლიან ტრაპეზს აწყობენ კერპთა ფერხთით. ფრანსს ასევე სძულს პოლიტიკური ფანატიზმი: პოლიტიკური ფანატიზმია ბრმა, მონური მორჩილება ნებისმიერი იდეისა, რომელიც უმეტეს შემთხვევაში მცდარია ხოლმე.

რომანში „ღმერთებს სწყურიათ“ მხატვარ ევარისტ გამლენს „ვამპირს“ უწოდებენ. იგი რევოლუციური ტრიბუნალის წევრია. ეს ის ტრიბუნალია, რომლის ხელდასმითაც პარიზში, გრევის მოედანზე რევოლუციისა და ხალხის სახელით დღეში ორმოცდაათ კაცს გილიოტინაზე თავს კვეთდნენ.

რევოლუციისადმი მოუსყიდველი ერთგულებით გამოირჩევა ევარისტ გამლენი. გამლენს კეთილი გული აქვს. იგი უკანასკნელ ლუკმას უყოფს ქუჩაში უცნობ ქალს, არაფერს ზოგავს რევოლუციისათვის. „ის კეთილსინდისიერია და სასტიკი იქნება“, - ამბობს მასზე დედამისი. ის, მართლაც, საშინელი გახდა: ყოველდღე ხმას აძლევდა ადამიანების სასიკვდილო განაჩენს, ყოველდღე სულ ახალ-ახალი მსხვერპლი ადიოდა გილიოტინაზე. ის არ ეძებს სამხილს, ის მხოლოდ სჯის მათ. მსხვერპლთა

შორის არიან რეოლუციის ნამდვილი მტრები, მაგრამ უფრო ხშირად უდანაშაულო ადამიანები ისჯებიან. „მე არ მინდოდა დამეჯერებინა, მაგრამ ახლა ვხედავ, ის საშინელებაა!“ - ასე აფასებს შვილის საქციელს დედა.

რობესპიერის დაცემის შემდეგ გამლენიც დასასჯელად მიჰყავთ. „გზაც იქითა გაქვს, სისხლის მსმელო“, - მიჰკივიან მას ქალები.

ეკარისტ გამლენი მიიჩნევს, რომ ცოტა დასჯა, ცოტა სისხლი დაღვარა რეოლუციის სახელით: “ჩვენ სისუსტე გამოვიჩინეთ, ჩვენ შევცოდეთ მიმტევებლობით. რობესპიერი, უმწიკვლო, სამართლიანი რობესპიერიც კი სცოდავდა გულმოწყალებითა და მიმტევებლობით. მან თავისი შეცდომები წამებით გამოისყიდა... მე დავზოგე სხვათა სისხლი, მაშ, სამაგიეროდ დაიღვაროს ჩემი“.

გამლენის ტრაგედიის საფუძველი მისი ფანატიზმი, იდეის ბრმა მსახურებაა. რაც უფრო უმწიკვლო იყო იგი, მით უფრო მეტ დესპოტად და ტირანად იქცა.

ანატოლ ფრანსი კიცხავს ეკარისტ გამლენს, გვიხატავს მას ისეთი საღებავებით, რომ უნებლიედ გვაკრთობს კიდეც, როცა ვხედავთ ამ ქედუხრელ ფანატიკოსს, მოუსყიდველი პატიოსნების ადამიანს, უდრეკი ნებისყოფის ჭაბუკს, რომლის მშვენიერ თვალებში გიზგიზებს შეურყეველი რწმენის ავი ცეცხლი.

ანატოლ ფრანსი გამლენს უპირისპირებს უბრალო ადამიანებს, რომელთაც უყვართ თავისი მსგავსნი და მიუტევებენ მათ. ასეთია მოხუცი ეპიკურელი ბროტო, რომელიც ძალიან ჩამოჰგავს ფილოსოფოს ნიკუსს „თაისიდან“. ბროტო ათეისტია და ათეიზმია მისთვის დაუშრეტელი წყარო სიამოვნებისა. აეტორი სულ სხვაგვარად ახასიათებს გამლენს: „მას შემდეგ, რაც დიდი მოქალაქის (რობესპიერის) გაკვეთილებმა განანათლეს იგი, მან შეიძულა ათეისტები, განსაკუთრებით ისინი, ვისაც სიცოცხლე უყვარს მოხუცი ბროტოს მსგავსად“.

მოხუცი ბროტო რომანში განმანათლებელთა ფილოსოფიის ერთგულია: „ბუნება ჩემი ერთადერთი დამრიგებელი და მასწავლებელია“. ყველაზე მომხიბვლელი თვისება იმ ხასიათში ადამიანთა სიყვარულია. როცა მის თვალწინ ცილი დასწამეს უდანაშაულო ადამიანს, მან სიცოცხლე საფრთხეში ჩაიგდო და დაიცვა იგი. ის სხვენზე ცხოვრებს, მანსარდში, სადაც გამართული სიარული შეუძლებელია, წვიმა ატანს სახურავში. იგი ღატაკია, მაგრამ, როცა უსახლკარო მღვდელს დაინახავს, ათეისტ ბროტოს სახლში მიჰყავს იგი და უკანასკნელ ლუკმას უყოფს. ასევე იხსნის მღვერებისაგან თექვსმეტი წლის კახპას და თავის ჭერქვეშ

შეიფარებს საბრალო გოგონას. ეს ადამიანები ტრიბუნალის წინაშე წარსდგნენ. ბროტო და ლონგმარი ცრუ დაბეზღების გამო, ათენაისი კი იმიტომ, რომ „გაუმარჯოს მეფესო“, - დაიყვირა, როცა პოლიციამ მისი მზსნელი ბროტო დაიჭირა. მას ამით პროტესტის გამოხატვა სურდა. ათენაისს არასოდეს ენახა მეფე და არც არანაირი სიმპატია შეიძლებოდა ჰქონოდა ძველი რეჟიმის მიმართ. ამ სამ ადამიანს კაცთმოყვარეობა აერთიანებს. ისინი ადამიანები იყვნენ და უყვარდათ თავისი მსგავსნი. სამივე გილიოტინაზე დაიღუპა. სამივეს მოსამართლე გამლენი იყო. მეორე დღეს კი მანაც ამ სამეულის ბედი გაიზიარა.

მიჩუმდა რევოლუციური ქარიშხალი. „ნუვორიშები“ (ახლად გამდიდრებული ბატონები) დასცინოდნენ რობესპიერისა და მარატის ხსოვნას. გამლენის შეყვარებულმა ახალი თაყვანისმცემელი გაიჩინა. მკითხველი გრძნობს ევარისტ გამლენის დედის ნათქვამის ტრაგიკულ ჭეშმარიტებას: „არ მითხრა, რომ რევოლუცია თანასწორობას ამყარებს. ადამიანები არასოდეს იქნებიან თანასწორნი. ეს შეუძლებელია“.

რევოლუციის შედეგებმა დაასამარა ძმობის, ერთობისა და თანასწორობის იდეები. სოციალური უსამართლობა, საზოგადოების დაყოფა და დაპირისპირებულობა დარჩა, არაფერი ეშველა მდიდართა ძალმომრეობასა და ღარიბთა სიდუხჭირეს. მესამე რესპუბლიკის პერიოდის ფრანგები კითხულობდნენ, მართლა ავიღეთო ბასტილია? მაგრამ, საბედნიეროდ, ბასტილია აღებული იყო.

ანატოლ ფრანსის უსაყვარლესი ლიტერატურული გმირია ფილოსოფოს-ეპიკურელი ჟერომ კუანიარი, რომლის ცხოვრებას ეძღვნება ორი რომანი „სამიკიტნო „ბატისფეხა დედოფალი“ და „ჟერომ კუანიარის შეგონებანი“. ჟერომ კუანიარი ფილოსოფოს ნიკუსის ოდნავ სახეცვლილი ორეულია. იგი XVIII საუკუნის საფრანგეთის მოქალაქეა, ღარიბი, უპრეტენზიო, უყვარს კარგი ჭამა-სმა, ხარისხიანი ღვინო, აზრიანი საუბარი და წიგნები.

ძალზედ საინტერესოა ჭკვიანი აბატის შეხედულებები ცხოვრების შესახებ. აბატ კუანიარს არ შეუძლია თაყვანისცემა. მისი აზრით, არ უნდა შეექმნათ არც მიწიერი და არც ზეციური ღმერთები, არ უნდა ავამაღლოთ ერთნი და დავამციროთ მეორენი. ჟერომ კუანიარს უყვარს ადამიანები, თანაუგრძნობს გაჭირვებულებს, ეზიზღება ჯალათები და შეუნდობს ადამიანებს სისუსტეებს. მისთვის დამახასიათებელია უსაზღვრო გულმოწყალება. ანატოლ ფრანსი თავისი გმირის ცხოვრების კრედოს ადარებს რუსოს თეორიებს და უპირატესობას კუანიარს ანიჭებს: „ჟან-ჟაკს არაფრით არ მოეწონებოდა ჩვენი ფილოსოფოსის სკეპტიკური

სიბრძნე. ძნელი წარმოსადგენია რუსოს ფილოსოფიისაგან უფრო განსხვავებული შეხედულებები. აბატ კუანიარის ფილოსოფია გამსჭვალულია კეთილგანწყობილი ირონიით. იგი მიმტევებელია და მშვიდი. რუსოს ფილოსოფიას არ ახასიათებს მსუბუქი ეჭვი და ირონია. ეს იმ ადამიანების ფილოსოფიაა, რომლებიც არასოდეს იცინიან".

ანატოლ ფრანსი შემთხვევით არ ახსენებს ჟან-ჟაკ რუსოს. „აბატ კუანიარის შეგონებანი" უპირისპირდება 1789-1794 წლების საფრანგეთის რევოლუციის შედეგებს. უნდა აღინიშნოს, რომ ჟერომ კუანიარი რეაქციონერის პოზიციებიდან კი არ აკრიტიკებს რევოლუციას, არამედ ობიექტური მსაჯულის პირუთვნელობით მსჯელობს რევოლუციით შობილ ბურჟუაზიულ დემოკრატიასა და გასაცოლავებულ თავისუფლებაზე. „აბატის საუბრებში ჩანს მისი წინასწარმეტყველური უგულებელყოფა რევოლუციის დიადი პრინციპებისა და დემოკრატიული უფლებებისა,რომელთა სახელით ასი წლის განმავლობაში ძალადობითა და მიტაცებით იქმნებოდა ავკანყებებით შობილი ჭრელა-ჭრელა მთავრობები", - წერდა ანატოლ ფრანსი.

მწერალი აშკარად ეწინააღმდეგება ძალადობას, ავკანყებებს, რევოლუციებს, რა მაღალი იდეალების სახელითაც არ უნდა ხდებოდეს ისინი. „რობესპიერს სწამდა სიკეთე და შექმნა ტერორი; მარატს სწამდა სამართლიანობისა და ორასი ათასი თავი იმსხვერპლა. როგორც ჩანს, XVIII საუკუნის მოაზროვნეთა შორის აბატ კუანიარის პრინციპები ყველაზე მეტად განსხვავდებოდა რევოლუციის პრინციპებისაგან",- წერდა ანატოლ ფრანსი.

ანატოლ ფრანსი არსებული წყობილების ძალადობრივი დამხობის მოწინააღმდეგეა. მისი ლიტერატურული გმირი, ჟერომ კუანიარი „არასოდეს მოუწოდებდა ავკანყებისაკენ, მას ურჩევნია, არსებული წყობილება ნელ-ნელა გამოვიდეს მწყობრიდან და უსარგებლო გახდეს, ვიდრე დაეშხოს გამანადგურებული დარტყმებითა და ნგრევით". წიგნი ჟერომ კუანიარზე მიზნად ისახავს ამ თვალსაზრისის განმტკიცებას. იგი მთავრდება, მაგრამ ბოლო გვერდებზე მწერალსა და მის გმირს ეჭვი იპყრობს: ნუთუ სწორია მათი ფილოსოფია? და ჟერომ კუანიარმა, რომელიც „მსუბუქი ღიმილით" დასცინის რომანტიკულ აღფრთოვანებასა და იმედს, ფილოსოფოსმა-სკეპტიკოსმა, ფილოსოფოსმა — ეპიკურელმა, გულში სიცარიელე იგრძნო და მიხვდა, რომ თავისი „ყოელისმომცველი გულმოწყალების" მიუხედავად, ყველაფრის მიმართ გულგრილი ადამიანია. აღმოჩნდა, რომ კუანიარს არ გააჩნია ჟან-ჟაკ რუსოს, რობესპიერისა და მარატის რწმენა, გრძნობა და შთაგონება. „მხოლოდ გულს შეუძლია, ხორცი შეასხას ოცნებას. ის

სიცოცხლეს ანიჭებს ყველაფერს, რაც უყვარს. სამყაროში გაბნეული სიკეთის მარცვლები დათესილია გრძნობით. გონებას თესვა არ შეუძლია. ვალიარებ, რომ აქამდე მხოლოდ განმსჯელი ვიყავი კანონებისა და ზნეჩვეულებებისა. ამიტომ ჩემი კრიტიკა ნაყოფს ვერ გამოიღებს და გახმება, როგორც ხე აპრილის სუსხისაგან. ადამიანებს რომ ეშასურო, გონება უნდა მოიცილო, როგორც უსარგებლო ბალასტი და შთაგონების ფრთებით აფრინდე, ხოლო ის, ვინც განსჯის, ვერასოდეს აფრინდება", - დაასკვნის მწერალი.

ნაწარმოების ფინალი მკითხველისათვის მოულოდნელია. ასეთი დასკვნა ეწინააღმდეგება წიგნის შინაარს. ანატოლ ფრანსი უარს ამბობს მასწავლებლის როლზე და აღიარებს, რომ თავად ეძებს პასუხს მტანჯველ კითხვაზე: როგორ გავაბედნიეროთ ადამიანი და როგორ ავაცილოთ ბოროტება? ჟერომ კუანიარს ამ კითხვაზე პასუხი არ აქვს, მაგრამ მწერლის ჰუმანიზმი და კეთილშობილური ზრუნვა გადამდებია.

„ჟერომ კუანიარის შეგონებანი" უსიუჟეტო ნაწარმოებებია. მასში გადმოცემულია კუანიარის შეხედულებები პოლიტიკის, მეცნიერებისა და მორალის შესახებ, რომლებიც ხშირ შემთხვევაში თავად მწერლის შეხედულებებია.

ანატოლ ფრანსისათვის დამახასიათებელია მეტაფიზიკური თვალსაზრისი კაცობრიობის ისტორიის შესახებ. მისი პესიმიზმი სრულ გამოხატულებას პოულობს ფორმულაში: „ადამიანები იბადებოდნენ, იტანჯებოდნენ, კვდებოდნენ". სულ ესაა კაცობრიობის ისტორია. რევოლუციები უნაყოფოა. „რამდენჯერაც არ უნდა დაამხოს პრომეთემ იუპიტერი, - აღნიშნავდა მწერალი წიგნის შესავალში, - სოციალური წესრიგი არსებითად უცვლელი რჩება. ქალის სიბრძნე, რომელიც დასტირის მკედარ ტირანს, ისაა, რომ ახალი ტირანი შეიძლება წინაზე უარესი აღმოჩნდეს".

ანატოლ ფრანსის აზრით, ჟერომ კუანიარი, მიუხედავად თავისი არათანმიმდევრული და წინააღმდეგობრივი შეხედულებებისა, ეპიკურელია, „რაც გვიცავს ტანჯვისაგან" და გულუბრყვილოა, „რაც სიხარულს გვანიჭებს".

ანატოლ ფრანსის ორივე ნაწარმოები ისტორიულ-ფილოსოფიური ტიპის რომანია. ეს ჟანრი საშუალებას აძლევს მწერალს, კრიტიკულად გაიაზროს სინამდვილე. რომანები ჟერომ კუანიარზე მიმართულია სოციალური უსამართლობის, მილიტარიზმის, კლასობრივი სახელმწიფოსა და სასამართლოს, შუასაუკუნეების სქოლასტიკის, ასკეტიზმის, შეზღუდულობისა და მისტიკის წინააღმდეგ. ისინი ამკვიდრებენ რაციონალიზმს, ეპიკურულ ჰედონიზმსა და აზრის თავისუფლებას.

რომენ როლანი
Romain Rolland
(1866-1944)

ფრანგი რომანისტი და პუბლიცისტი, მეცნიერი, მუსიკათმცოდნე და საზოგადო მოღვაწე რომენ როლანი დაიბადა 1966 წლის 29 იანვარს ალვოკატის ოჯახში. დედამ ადრეული ბავშვობიდანვე აზიარა იგი მუსიკას, რამაც წარუშლელი კვალი დააჩნია შემდეგ მთელს მის ცხოვრებასა და შემოქმედებას. იგი ჯერ მშობლიურ ქალაქ კლამსში სწავლობდა, შემდეგ გადავიდა პარიზში, სადაც შევიდა უმაღლეს პედაგოგიურ სკოლაში, რომლის დამთავრების შემდეგ ორწლიანი მივლინებით გაემგზავრა საზღვარგარეთ - გერმანიასა და იტალიაში. სამშობლოში დაბრუნებული უმთავრესად მუშაობდა ხელოვნების ისტორიაში. სწორედ ამ დარგში გამოაქვეყნა მან თავისი პირველი გამოკვლევა ლათინურ ენაზე : "იტალიური მხატვრობის დაქვეითების მიზეზების შესახებ". («Cur ars picturae apud Italos XVI saeculi deciderit » 1895)

1892 წელს როლანი ცოლად ირთავს კლოტილდა ბრაელს და მასთან ერთად მიემგზავრება რომში, წერს დისერტაციას საოპერო ხელოვნების შესახებ. 1895 წ. სორბონის უნივერსიტეტში იცავს ორ დისერტაციას მუსიკისა და ფერწერის საკითხებზე, რის შემდეგაც ის ხელმძღვანელობს სპეციალურად მისთვის შექმნილ მუსიკათმცოდნეობის კათედრას. მომდევნო 17 წლის განმავლობაში რ. როლანი ერთმანეთს უთავსებს მწერლობასა და ლექციების კითხვას მუსიკისა და სახვითი ხელოვნების შესახებ სორბონში. ამ პერიოდში ეცნობა პოეტ შარლ პეგისაც, რომლის ჟურნალშიც " ორკვირეული რვეულები" ("Cahiers de la Quinzaine") ბეჭდავს თავის პირველ ნაწარმოებებს.

რომენ როლანი იყო მუსიკათმცოდნე, დრამატურგი, რომანისტი, ხელოვნებათმცოდნე, ლიტერატურათმცოდნე, თეატრის თეორეტიკოსი, საზოგადო მოღვაწე, პუბლიცისტი, კინოსცენარისტი, ავტორი მრავალრიცხოვანი გამოკვლევის, სტატიის, ესეს, ბიოგრაფიის, რეცენზიის, პამფლეტის, ფილოსოფიური ნარკვევისა და დღიურისა. მისი ლიტერატურული მოღვაწეობა ნობელის პრემიით აღინიშნა, რაც მეოცე საუკუნის მწერალთათვის თითქმის უკვდავების ტოლფასი იყო.

როლანის, როგორც მუსიკათმცოდნის, კალამს ეკუთვნის: "ოპერის ისტორია ევროპაში ლიულიდან სკარლატიმდე" ("Histoire de l'opéra

avant Lully et Scarlatti", 1895), "წარსულის მუსიკოსები" ("Musiciens d'autrefois", 1908), "დღევანდელი მუსიკოსები" ("Musiciens d'aujourd'hui", 1908), "ჰენდელი" ("Haendel" 1910), ასევე ოთხი ნაშრომი ბეთჰოვენზე;

როგორც დრამატურგმა რომენ როლანმა ცალკეული ნაწარმოებების გარდა სამი და რვა პიესიანი ციკლები შექმნა : "რწმენის ტრაგედიები" და "რევოლუციის თეატრი". როგორც ხელოვნებათმცოდნემ - გამოკვლევა მიქელანჯელოზე, როგორც თეატრმცოდნემ – წერილების კრებული " ხალხური თეატრი" ("Le théatre publique",1903), როგორც ლიტერატურათმცოდნემ - ორტომიანი გამოკვლევა "პეგი" ("Péguy" 1944),როგორც ბიოგრაფმა - "გმირული ცხოვრებანი" ("L'Humble Vie héroïque"): "ბეთჰოვენის ცხოვრება" ("Vie de Beethoven", 1903), მიქელანჯელოს ცხოვრება" ("Vie de Michel-Ange",1906),"ტოლსტოის ცხოვრება" ("La Vie de Tolstoï",1911), როგორც რომანისტმა – "ჟან-კრისტოფი" ("Jean-Christophe",1904-1912), "კოლა ბრონიონი" ("Colas Breugnon",1914), "პიერი და ლუსი" ("Pierre et Luce",1920), "კლერამბო" ("Clerambault",1920),"მოხიბლული სული" ("L'Ame enchantée",1922-33), როგორც კინოსცენარისტმა – "მანქანის ჯანყი" ("La Révolte des machines", 1921). შექმნა დღიურები, დაწერა ავტობიოგრაფიული ციკლი: " შინაგანი მოგზაურობა" ("Le Voyage interne",1924-1942), "ზღურბლი" ("Le Seuil", 1945), "მოგზაურობა დედამიწის გარშემო" (" Le Périple",1946).

"ჟან კრისტოფი" ("Jean-Christophe") რომენ როლანის შემოქმედების პირველი პერიოდის მთავარი ნაწარმოებია, რომანი-ეპოპეა, რომელიც ათი წიგნისაგან შედგება. „ჟან კრისტოფს" ევროპული ცხოვრების ენციკლოპედიას უწოდებენ, რომელშიაც გერმანელი კომპოზიტორის ცხოვრების ფონზე ნაჩვენებია იმდროინდელი ევროპული საზოგადოების ცხოვრება. რომანი იბეჭდებოდა ჟურნალში "Les cahiers de deux semaines" ("ორკვირეული") - 1902-1913წწ., რომელსაც რომენ როლანის მეგობარი შარლ პეგი გამოსცემდა. რამდენიმე ტომის გამოსვლის შემდეგ პუბლიკის რეაქცია ძალზედ დადებითი იყო, რომანმა მკვეთრი თავისებურებებისა და სიახლის შთაბეჭდილება დატოვა. ამ სიახლის საიდუმლო თხრობის ის სპეციფიკა იყო, რომელიც ერთი ადამიანის მთელს ცხოვრებას მოიცავდა დაბადებიდან გარდაცვალებამდე. 1913 წ. ნაწარმოებმა მიიღო საფრანგეთის აკადემიის პრემია და იმთავითვე მოიპოვა პოპულარობა მკითხველშიაც.

მთავარი თემა, რომელზეც აგებულია "ჟან კრისტოფი " არის ხელოვანისა

და ხელოვნების ბედი მის თანადროულ საზოგადოებაში. გრძელდება დადებითი გმირის ძიება, რომელიც რომენ როლანის ადრეული პერიოდის შემოქმედებისათვის იყო დამახასიათებელი. მაგრამ დრამატურგიისაგან განსხვავებით როლანი შეეცადა გმირი წარმოედგინა ხელოვანის სახით. ხელოვანის იდეალი კი მისთვის ბეთჰოვენი იყო. სამართლიანად აღნიშნავენ ჟან კრისტოფისა და ბეთჰოვენის ბიოგრაფიათა მსგავსებას. ჟან კრისტოფისათვის ბუნებრივია ის სიმამაცე, დაუღალავი ძიება და სიყალბის სიძულვილი, რომელიც ბეთჰოვენს ახასიათებდა.

კრისტოფის პიროვნება ადამიანებთან ურთიერთობაში ყალიბდება, ადამიანებს კი იგი ბავშვობიდან უნიღბოდ ხედავს. ეს ერთი მხარეა მისი გრძნობათა აღზრდისა, მეორეა - ტანჯვა, შრომა, საკუთარი თავის იმედი, საკუთარ ძალებზე დაყრდნობა. მიუხედავად ყველაფრისა ის ფიქრობს, რომ ადამიანები ისეთები უნდა დანახო და შეიყვარო , როგორებიც არიან.

ჟან კრისტოფის ლიტერატურული სახის ისტორიული პროტოტიპი თვითონ რომენ როლანს აქვს განმარტებული, იგი წერს: "ჟან-კრისტოფი ბეთჰოვენი არ არის, ის ვიღაც ახალი ბეთჰოვენია, გმირი მისი ტიპისა, მაგრამ თვითმყოფადი და გადმოსროლილი ახალ სამყაროში, რომელშიაც ჩვენ ვცხოვრობთ"

ბეთჰოვენი და კრისტოფი სხვადასხვა ეპოქის შვილები არიან, პირველი მე-18 საუკუნის დასასრულისა და მე-19 საუკუნის პირველი მეოთხედის, ხოლო მეორე - მე-20 საუკუნისა. მათ შორის მგავსებისა და განსხვავების დაფიქსირება აუცილებელია რომენ როლანის იდეურ-ესთეტიკური პოზიციის გასარკვევად, მისი ლიტერატურული პერსონაჟის სწორად გასაანალიზებლად.

ჟან კრისტოფს, ისევე როგორც ბეთჰოვენს, მძიმე ცხოვრება არგუნა ბედმა, მაგრამ იგი მაინც ცდილობს ვითარება თავის სასიკეთოდ წარმართოს. კრისტოფი თავიდან ბოლომდე ბეთჰოვენის მუსიკითაა გაჟღენთილი.

აშკარაა, რომ ავტორი განიცდის დიდი გერმანელი კომპოზიტორის გავლენას, აღფრთოვანებულია მისი გმირული სულისკვეთებით და ამ განწყობილებით შთაგონებული ქმნის თავის ლიტერატურულ გმირს. თუმცა რომენ როლანი ყოველთვის ხაზს უსვამდა იმას, რომ ჟან კრისტოფი, მიუხედავად ცალკეული ბიოგრაფიული ფაქტების თანხვედრისა, არ არის ბეთჰოვენის იდენტური. ამ ნაწარმოების გაგებისათვის უდიდესი მნიშვნელობა აქვს თვით ავტორის დამოკიდებულებას ბეთჰოვენთან, მის ცხოვრებასა და შემოქმედებასთან.

კომპოზიტორის შერჩევა რომანის ცენტრალურ ფიგურად განსაზღვრავს ნაწარმოების ძირითად თემას – ხელოვანის ბედს ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში, რაც XX საუკუნის დასავლეთ-ევროპული ლიტერატურისათვის მნიშვნელოვანი იყო. ნაწარმოებში დიდი ყურადღება ეთმობა ხელოვნებისა და კულტურის საკითხებს. ავტორი თავის გმირს სოციალური წინააღმდეგობების ცენტრში აქცევს, მის წინაშე თავისი ეპოქის რთულ საკითხებს სვამს. "ჟან კრისტოფი" სოციალური ეპიკური ტილოა, რომელშიც ასახულია არა მარტო საფრანგეთის, არამედ ევროპული ქვეყნების ცხოვრების ასპექტებიც. ნაწარმოების უმთავრესი ნაწილები ეძღვნება გმირის ბრძოლას საზოგადოებასთან, სადაც მისი მორალური სისპეტაკე და პლებეური ნატურის აქტიურობა ჩნდება.

ნაწარმოები დაყოფილია სამ ნაწილად: პირველ ნაწილს ეწოდება "ჟან-კრისტოფი" («Jean-Christophe») ; ეს ნაწილი შედგება წიგნებისგან: „რიჟრაჟი" («L'Aube»), "დილა" («Le Matin»), "სიყრმე" («L'Adolescent»), "ჯანყი" (« La Révolte »). მეორე ნაწილს ეწოდება "ჟან-კრისტოფი პარიზში" («Jean-Christophe à Paris »). ამ ნაწილში შედის წიგნები:"ბაზრობა მოედანზე »(« La Foire sur la place »), "ანტუანეტა" («Antoinette »), "სახლში" («Dans la maison»). მესამე ნაწილს ეწოდება "მგზავრობის დასასრული" («La Fin du voyage»). იგი შედგება წიგნებისაგან: "მეგობრები"(«Les Amies»),"ალმოდებული მაყვლოვანი" («Le Buisson ardent »), "ახალი დღე" («La Nouvelle Journée»).

პირველ სამ ნაწილში ნაჩვენებია ჟან-კრისტოფ კრაფტის ხასიათის ფორმირება, მასში ხელოვანის გაღვიძება. მოქმედება ხდება გერმანიის ერთ-ერთ ნახევრად ფეოდალურ საჰერცოგოში, რაინის პირას. ჟან-კრისტოფის სამყარო ოჯახისა და პროვინციული პატარა ქალაქის ჩარჩოებითაა შემოფარგლული. ავტორი ცდილობს აჩვენოს გმირის ფსიქოლოგია ბავშვობისა და ყრმობის სხვადასხვა პერიოდებში. მძიმე და გაუხარელი ბავშვობა მუსიკოსების ოჯახში, ლოთი მამა და დათრგუნული დედა, იმის აუცილებლობა, რომ ოჯახი თავისი მძიმე შრომით შეინახოს - ყველაფერი ეს ჟან-კრისტოფში აყალიბებს მეამბოხე სულს, ბრძოლის მტკიცე ნებას. თუმც ასეთ ყოფაშიაც კი დედის, ბაბუისა და ძია გოტფრიდის სიყვარული ეხმარება მას არ შეიძულოს ადამიანები. მშობლიური ბუნება, უბრალო ადამიანები, ხალხური სიმღერები და მუსიკა ამდიდრებენ კრისტოფის სულს და მისი შემოქმედების საფუძველს განსაზღვრავენ.

მეოთხე წიგნში უკვე მოცემულია განზოგადებული სურათი გერმანული სინამდვილისა. გმირი აქტიურ პროტესტს უცხადებს საზოგადოებას, სადაც ნოვატორულ, ღრმად ხალხურ ნაწარმოებებს ცივად ხვდებიან. კრისტოფს სძულს ცივი ხელოვნება. იგი შემოქმედისაგან მოითხოვს ბუნებრიობას, მას გერმანიაში სული ეხუთება და მისი კონფლიქტიც საზოგადოებასთან ღრმავდება, რის გამოც ტოვებს სამშობლოს და იმედოვნებს, რომ თავისუფლებასა და შემოქმედებითი მუშაობის შესაძლებლობას საფრანგეთში იპოვის.

შემდგომ ჟან-კრისტოფს უკვე პარიზში ვხედავთ, სადაც ის გაიცნობს პარიზის საზოგადოების სხვადასხვა წრეს, ხელოვნებისა და ლიტერატურის წარმომადგენლებს. იგი მალე დარწმუნდება, რომ ზოგიერთი მისი "მეგობარი" (სილვენ კონი და მისთანები) ხელოვნებისა და ლიტერატურის სახელით მოვაჭრე ადამიანებია. იგი ხედავს, რომ საფრანგეთის კულტურაც კრიზისშია.

რომანის მეხუთე წიგნს პამფლეტური ხასიათი აქვს. ავტორი სასტიკად აკრიტიკებს ბურჟუაზიული საფრანგეთის სულიერი ცხოვრების ყველა სფეროს: კულტურას, პოლიტიკას, წეს-ჩვეულებებს. ამ თვალსაზრისით რომენ როლანი ღირსეული გამგრძელებელია ბალზაკის, ფლობერისა და ზოლას ტრადიციებისა.

დასაწყისში ჟან-კრისტოფი იმედით არის აღსავსე, რომ პარიზში, ხელოვნების ქალაქში იპოვის თანაგრძნობას, თუმცა, რაც უფრო ღრმად შედის პარიზის "კულტურულ" ცხოვრებაში, მით უფრო ფერმკრთალდება მისი იმედები. უფულობის გამო იგი იძულებულია ეძიოს სამუშაო და ხედავს, რომ ფრანგული ხელოვნება არის საქმოსნების ხელში, რომლებიც ამ ხელოვნებით ვაჭრობენ. კრისტოფი შოკირებულია პარიზელთა ინტელექტუალური პროსტიტუციით.

მიუხედავად ამისა, რომენ როლანმა მოახერხა ამ სულის შემხუთველ გარემოში ეჩვენებინა უბრალო ფრანგი ქალის, სიდონის, სახე, რომელიც განასახიერებს როლანის საყვარელ საფრანგეთს. რომანის შემდგომ ნაწილებში კრისტოფი რწმუნდება, რომ საფრანგეთის შეცნობა შეიძლება მხოლოდ "ერის გულში" ჩაწვდომით, უბრალო ხალხის და მშრომელი ინტელიგენციის გაცნობით. ფრანგმა მასწავლებელმა ანტუანეტამ და მისმა ძმამ, ოლივიემ დაანახეს ჟან-კრისტოფს ჭეშმარიტი საფრანგეთი.

კრისტოფის ცხოვრებაში ახალი ხანა იწყება მაშინ, როცა ის გაიცნობს და დაუმეგობრდება ფრანგ პოეტ ოლივიე ჟანენს (ანტუანეტას ძმას), რომელიც მის მსგავსად გატაცებულია ხელოვნებითა და ლიტერატურით.

ის უხსნის კრისტოფს, რომ ყველაფრის ძალა ხალხშია, ნამდვილი საფრანგეთი ხალხის გულშია და მომავალი მას ეკუთვნის.

გერმანელი ჟან-კრისტოფისა და ფრანგი ოლივიეს დამეგობრება მწერლის ჩანაფიქრით გერმანელი და ფრანგი ხალხის დამეგობრებისათვის ბრძოლას ნიშნავს, მას სურს, რომ ისტორიულად მოქიშპე ეს ორი ერი ერთმანეთთან დაამეგობროს და დააკავშიროს. შემდგომ წიგნში რომენ როლანი კრისტოფისა და ოლივიეს სახლის დახატვით ხატავს "მშვიდობიან საფრანგეთს". როლანი გვიხატავს დაბალი ფენის წარმომადგენლებს, მუშებს, აკრიტიკებს რეფორმებს მუშათა მოძრაობებში. კრისტოფსა და ოლივიეს სულ უფრო და უფრო აწუხებთ სოციალური საკითხები. შემდეგ თავებში მათ ვხედავთ ბარიკადებზე აჯანყებულებთან, მუშებს შორის, სადაც ერთ-ერთი დემონსტრაციის დროს ოლივიე იღუპება. მარტოდ დარჩენილი კრისტოფი იძულებული ხდება შვეიცარიაში გადაიხვეწოს და თავს შეაფარებს ერთ-ერთი ექიმის ოჯახს, საიდანაც ის მიდის ალპებში დასასვენებლად, შემდეგ მიდის იტალიაში, სადაც გაიცნობს და დაუმეგობრდება გრაციას. ამ დროს მას კონცერტების გასამართავად იწვევენ პარიზში, სადაც ბრუნდება და აქედან შთაბეჭდილებებს უზიარებს გრაციას, მის იტალიელ მეგობარს.

რომანის ბოლო ნაწილში მეამბოხე ჟან-კრისტოფის სახე ტრანსფორმაციას განიცდის. იგი აღარ იბრძვის, აღარ განიცდის მტრისადმი სიძულვილს, მიელტვის სიმშვიდეს და ცდილობს მიაღწიოს შინაგან ჰარმონიას. როლანი აღწერს კრისტოფის ცხოვრების დასასრულს : მოხუც კრისტოფთან იკრიბება ახალი თაობა: დაღუპული ოლივიეს ვაჟი, გარდაცვლილი გრაციას ქალიშვილი ავრორა.

ლუი არაგონი თავის სტატიათა სერიაში, რომელიც 1949 წელს გამოვიდა, მაღალ შეფასებას აძლევდა რომანის გმირთა ჰუმანიზმს და იმის რწმენას, რომ შესაძლებელია ადამიანი სრულიქმნას, სიკეთის გამარჯვება ირწმუნოს.

რ. როლანის მნიშვნელოვანი ნაწარმოებია ტრილოგია **"გმირული ცხოვრებანი" ("L'Humble Vie héroïque")**, რომელშიც შედის: **"ბეთჰოვენის ცხოვრება" ("La vie de Beethoven",1903), "მიქელანჯელოს ცხოვრება" ("Vie de Michel-Ange",1906), "ტოლსტოის ცხოვრება"("La Vie de Tolstoï",1911).** როლანს ბეთჰოვენი, მიქელანჯელო და ტოლსტოი ისეთ ადამიანებად მიაჩნია, რომლებიც თავიანთი მოღვაწეობით გმირობის მაგალითები იყვნენ, ეშსახურებოდნენ კაცობრიობას თავიანთი შემოქმედებითა და გმირული სულისკვეთებით. აქ მწერალი საგანგებოდ გამოჰყოფს შემოქმედების გმირულ ასპექტს.

რომენ როლანი ბეთჰოვენში ხედავდა ადამიანს, რომელიც გამოიწრთო რთულ ვითარებებში. იგი მისთვის ტანჯვით ნაწრთობი სულის მაგალითია. ბეთჰოვენის სიტყვები „ტანჯვის გზით სიხარულისაკენ“ გახდა როლანის დევიზი. ეს აბსტრაქტული გაგება გმირობისა, როგორც მხოლოდ ადამიანური სულის სიდიადისა, უძევს საფუძვლად როლანის მიერ შექმნილ ბეთჰოვენის სახეს. „ბეთჰოვენის ცხოვრებამ“ მოუტანა მას პირველი ლიტერატურული წარმატება.

“შენ უკვე აღარ შეგიძლია იცხოვრო შენთვის, შენ უნდა იცხოვრო მხოლოდ სხვებისათვის” — ამაში ხედავდა ავტორი ადამიანის ბედნიერებას, მით უმეტეს, შემოქმედისას. ამიტომაც მიმართავს ბეთჰოვენი თავის თავს: “სხვა ბედნიერება არ არსებობს შენთვის, გარდა შენივე ხელოვნებისა”. რომენ როლანის აზრით,მიქელანჯელომ და ბეთჰოვენმა იპოვეს აბსოლუტის ძიების ოპტიმალური ვარიანტი: “მარტოდენ სიამეთა მოხვეჭით ყოველგვარ სიამეს ჰკარგავ, გრჩება მხოლოდ სიცარიელე და სასოწარკვეთა მიღებული ტანჯვის საპასუხოდ, უხვად გაცემული სიხარულით კი მთელი ქვეყნის პოტენციურ სიხარულს ეზიარები.” როლანისათვის გმირობა არა იმდენად ადამიანის კონკრეტულ ქმედებით გამოიხატება, რამდენადაც მისი მაღალი და კეთილშობილური პრინციპების ერთგულებით. იმით, თუ რამდენად შეეძლო ადამიანს გადაეტანა ტანჯვა, შეენარჩუნებინა და არ გაეყიდა მისი სულიერი სამყარო.

„მიქელანჯელოს ცხოვრება” (**“Vie de Michel-Ange”**) რომენ როლანის „გმირულ ცხოვრებათა ციკლის შემადგენელია. მასში აღწერილია შემოქმედებითი ვნებანი კაცისა, ვინც სწორუპოვარი შედევრები დაგვიტოვა ქანდაკების, მხატვრობისა და ხუროთმოძღვრების დარგში. ოსტატი თავის საქმეს რელიგიური მოწიწებით ეპყრობოდა. „კარგი ხელოვნება ღმერთს უახლოვდება და მას შეერწყმის. ის ოდენ ასლია ღვთის სრულქმნილების, მისი ყალმის ჩრდილი, ანარეკლი მისი მუსიკის, მისი მელოდიისა.“

რომენ როლანის „დიდი ადამიანების ცხოვრება“ არა მხოლოდ ბიოგრაფიული ნაშრომია, არამედ მძაფრი მტკიცება ადამიანი - შემოქმედის სიდიადისა და გმირობისა.

ხელოვნების აღორძინებაზე ფიქრს როლანი უკავშირებს თეატრის განახლებას, რომელიც მე-XX საუკუნის ბოლოს მოექცა დეკადანსის გავლენის ქვეშ. როლანი ცდილობს ამ დაცემის გზაზე მდგარ ხელოვნებას დაუპირისპიროს ”სახალხო თეატრი”. ამ თეატრში ავტორი ხედავს საშუალებას, რომ ააღორძინოს ფრანგი ერის რევოლუციური ტრადიციები. ხალხს სჭირდება გმირული თეატრი და ამაღლებული ხასიათების გმირებით

სავსე თეატრი. ის უნდა გახდეს ენერგიის წყარო. თეატრი უნდა დაუახლოვდეს ცხოვრებას, რადგან რეალობისგან გაქცევა ხელოვნებისათვის სიკვდილია. სახალხო თეატრის რეპერტუარისათვის როლანი იყენებს წარსულის დრამატურგიულ მემკვიდრეობას. სახალხო ხელოვნების ნიშუშად მას მიაჩნია ანტიკური თეატრი, შექსპირისა და შილერის ისტორიული ქრონიკები.

როლანის ადრინდელ ნაწარმოებთა სერიას წარმოადგენს "რწმენის ტრაგედიები" რომელშიც შედის: "წმინდა ლუდოვიკი" ("Saint-Louis",1897), "აერტი" ("Aërt", 1898), „დადგება ჟამი" ("Le temps viendra", 1903). მას სურდა, შეექმნა სახალხო თეატრი და ამით შთაენერგა ხალხში ბრძოლის სულისკვეთება, გამოეწვია ამბოხება ბურჟუაზიული საზოგადოების წინააღმდეგ.

ეს დრამები დიდად განსხვავდება ერთმანეთისაგან, მაგრამ მათ აერთიანებს ავტორის სურვილი, შექმნას გმირები, რომლებიც არ გვანან ბურჟუაზიულ ობივატელებს. ის ოცნებობდა, მათთვის დაეპირისპირებინა ისეთი გმირები - რევოლუციონერები, როგორებიც არიან მაძინი და ბეთჰოვენი. „რწმენის ტრაგედიებში" როლანი ცდილობდა ეჩვენებინა დიდი რწმენის მქონე არაჩვეულებრივი ადამიანები. დრამაში „წმინდა ლუი" ასეთია მეფე ლუი — სიმართლისათვის მებრძოლი ადამიანი. მოქმედება გადატანილია ჯვაროსნული ლაშქრობების ეპოქაში, თუმც მთლად რეალისტური მეთოდებით არ არის აღწერილი შუა საუკუნეები. ავტორი არ ინტერესდება არც ჯვაროსანთა რელიგიური მისიით. მისი მიზანია დაუპირისპიროს ერთურთს ლუი და მისი მომხრეები (დედოფალი მარგარიტა, გრაფი დებერი, მჭედელი კვენტინი, მისი ქალიშვილი ბერანჟერა და ა.შ.) გამყიდველ, პატივმოყვარე ადამიანებს. მათ შორის თავისი მტაცებლური ინდივიდუალიზმით და ამორალობით გამოირჩევა ბარონი სალისბერი. გმირები, რომლებსაც თანაუგრძნობს ავტორი, კეთილები, თუმცა მათი სიკვდილი მართალი საქმის დასაცავად ამხნევებს ხალხს. ასეთივე იდეურ კონცეფციაზეა აგებული როლანის მთელი „რევოლუციის თეატრი".

როლანის ესთეტიკური პრინციპების ძირითად ხორცშესხმას წარმოადგენს რევოლუციური თეატრის ციკლის დრამები, რომელსაც ავტორი, თითქმის, მთელი ცხოვრება ქმნიდა. მთლიანობაში განხილული ეს თეატრი მწერლის იდეური ევოლუციის დანახვის საშუალებას იძლევა. ამ ციკლში ავტორის გეგმით გათვალისწინებული 10 პიესიდან დაწერილია მხოლოდ რვა: „მგლები" ("Les Loups"), „ჟონების ზეიმი"("Le Triomphe de la raison"), დანტონი" ("Danton"), „თოთხმეტი ივლისი"("Le Quatorze

Juillet"), „სიყვარულისა და სიკვდილის თამაში"("Le Jeu de l'amour et de la mort"), „ბზობა" ("Pâques fleuries"), „ლეონიდები"(" Léonides"), „რობესპიერი" ("Robespierre"). ამ სერიაში იგი მიმართავს მე-18 საუკუნის საფრანგეთის დიდი ბურჟუაზიული რევოლუციის ყველაზე მნიშვნელოვან პერიოდს, 1793 წელს - იაკობინელთა დიქტატურის ეპოქას.

პირველი დრამა ამ ციკლისა - „მგლები" უახლოვდება „რწმენის ტრაგედიებს" ძირითადი კონფლიქტით, რომელიც აგებულია სამართლიანობის იდეისა და მოქალაქეობრივი მოვალეობების დაპირისპირებაზე. მოქმედება გადატანილია 1793 წელს. როლანის თანამედროვეები დრამაში ეძებდნენ დრეიფუსის საქმის ანარეკლს, პიესაში რესპუბლიკური არმიის არისტოკრატ ოფიცერ დუარონს არასწორად ადანაშაულებენ ღალატში. სამართლიანობის სახელით ოფიცერი ტელიე კონვენტის კომისარ კენელისგან ითხოვს უდანაშაულო დუალონის გამართლებას და მოღალატეთა დასჯას, მაგრამ ამან შეიძლება გამოიწვიოს არმიის დემორალიზაცია, რომელსაც წინ რთული ბრძოლა უძევს, ამიტომ კენელი ამბობს: „სამშობლო ჩემთვის უფრო ძვირფასია, ვიდრე სამართლიანობა". ტელიე ლაპარაკობს თავის ზნეობრივ ტანჯვაზე, სიმართლის დაცვის აუცილებლობაზე. ავტორი თანაუგრძნობს ტელიეს. პიესის კონფლიქტი გადაუწყვეტელია, რადგანაც მისი წყარო აბსტრაქტული ჰუმანიზმი და ავტორის ინდივიდუალისტური მსოფლმხედველობაა.

დრამაში „დანტონი" ასახულია 1794 წლის მოვლენები, ჟირონდისტთა და იაკობინელთა შორის ბრძოლა, რომელიც ჟირონდისტების მარცხითა და დასჯით მთავრდება. დრამაში ერთმანეთს უპირისპირდება დანტონის ინდივიდუალისტური მორალი და რევოლუციური აუცილებლობის იდეა. ამ უკანასკნელის გამომხატველია რობესპიერი. ავტორი დანტონს გვიხატავს როგორც სიცოცხლით სავსე, მჩქეფარე ენერგიითა და ოპტიმიზმით აღსავსე პიროვნებას. ყველაზე დაძაბულ მომენტში დანტონი აცხადებს ბრძოლიდან გასვლის სურვილს.

რევოლუციური თეატრის ადრეული დრამებიდან ნოვატორული და ნათელი ფერებით შექმნილია "თოთხმეტი ივლისი". ეს ნაწარმოები გვიხატავს ბასტილიის შტურმს და ხალხთა მასობრივ მოძრაობას. წინა პიესებში ხალხი მთავარი გმირების მხოლოდ მასობრივი ფონი იყო. ახლა კი ისტორიული პირები - მარატი, რობესპიერი და ა.შ. „ხალხის ოკეანეში" ითქვიფება. მთავარი მოქმედი გმირი "თოთხმეტი ივლისისა" არის ხალხის მასა. პერსონაჟთა ინდივიდუალიზაციისათვის ავტორი იყენებს დიფერენცირებულ მეტყველებას. დრამის მონუმენტალობა და

კომპოზიცია, ემოციური ფონი ამ დრამას მეტად საინტერესო ნაწარმოებად აქცევს.

დრამა "რობესპიერი" (1939) აგვირგვინებს "რევოლუციის თეატრის" ციკლს. მის შექმნაში უდიდესი როლი ითამაშა სახალხო ფრონტის წლებში როლანის ცხოვრებამ და გამოცდილებამ. ახლოვდებოდა ფრანგული რევოლუციის 150 წლის იუბილე. თუ ციკლის წინა დრამები იგებოდა რევოლუციისა და მორალური პრობლემების თემაზე, აქ როლანი ახალი პოზიციიდან წყვეტს ხასიათის პრობლემას და წარმოსახავს ცნობილ რევოლუციონერთა სახეებს, რომლებიც ციკლის სხვა პიესებშიაც შეგვხვედრია, მაგრამ ამ პიესაში ისინი უფრო სისხლსავსედ, სიმართლით არიან აღწერილი. აღარ გვხვდება სქემატიზმი რობესპიერისა და სენ–ჟუსტის სახეებში. როლანი ღიად უჭერს მხარს იაკობინელთა დიქტატურის რევოლუციურ მოქმედებათა აუცილებლობას. როლანის აზრით, იაკობინელთა დიქტატურის სისუსტემ, ბურჟუაზიის წინააღმდეგ გადამწყვეტი მოქმედებების შიშმა გამოიწვია რობესპიერის, სენ-ჟუსტის და კუტონის სიკვდილი, მაგრამ მათი თავგანწირული მოღვაწეობა დარჩა მაგალითად მათთვის, ვინც გააგრძელა და ახალ საფეხურზე აიყვანა მათი საქმე.

"კოლა ბრონიონი" ("**Colas Breugnon**") 1913 წელს დაიწერა და 1919-ში გამოქვეყნდა. ესაა ხალხური იუმორით გაჟღენთილი მოთხრობა, სადაც ავტორი რეალისტური ფერებით ხატავს ხალხიდან გამოსული გმირის — კოლა ბრონიონის სიცოცხლითა და სიყვარულით აღსავსე ცხოვრებას. იგი სიცოცხლისუნარიანი, ცხოვრების მოყვარული ადამიანია, ვაუკაცურად იტანს გაჭირვებას, არის არა მარტო ნიჭიერი მეჩუქურთმე, არამედ მეაბობე და მამაცი ადამიანი. მას მახვილი გონება, გამჭრიახი თვალი და გესლიანი ენა აქვს, რაც ცხოვრებას უმსუბუქებს. შრომა ბრძოლაა, ბრძოლა კი სიამოვნება — აი, მისი დევიზი. კოლა ბრონიონის ხასიათი, მხიარულება, ხალისი მასვე ეხმარება გადალახოს სიკვდილის შიში და უბედობა. როლანმა ამ პერსონაჟში ჩადო დიდი სიყვარული მშობელი ხალხის, მშობლიურ ქალაქ კლამსის, თავის თანამემამულე - ბურგუნდიელებისადმი. მიუხედავად იმისა, რომ მოქმედება ხდება აღორძინების ეპოქაში, ნაწარმოების ისტორია გადაჯაჭვულია როლანის თანამედროვეობასთან. მთავარი გმირი ხალხიდანაა, სწორედ კოლა ბრონიონის მსგავსი ადამიანებისგან შემდგარ თაობას უნდა შეექმნა იმდროინდელ საფრანგეთი.

როლანმა კარგად იცოდა მშობლიური ბურგუნდიის ისტორია, კარგად იცნობდა ისტორიულ დოკუმენტებსაც, ფრანგულ ფოლკლორს, ამიტომ

მისი ნაწარმოებები მთელი სისავსით გადმოსცემს ეროვნულ კოლორიტს, ხალხური მეტყველების თავისებურებებს. კოლას მეტყველება მდიდარია და სახასიათო, სავსეა ფოლორიზმებით, ანდაზებით, ფრთიანი გამონათქვამებით.

როლანმა მოქმედება იმ ეპოქაში გადაიტანა, როცა შრომა ხელოვნებასთან იყო დაკავშირებული და დურგლის ხელობა ხელოვნება იყო. ამგვარად ქმნის მწერალი მშრომელი კაცის და, ამავე დროს, ხელოვანის სახეს. კოლა ნიჭიერი დურგალია, შუასაუკუნეობრივი მოქანდაკე, მას უყვარს თავისი საქმე, დიდ სიხარულს განიცდის, როცა ხელსაწყოებით ჯარასთან დგას, ამაყობს თავისი გამრჯე ხელებით. იგი ერთ-ერთი იმათგანია, ვინც დედამიწას ალამაზებს, მატერიალურ კულტურას ქმნის.

ცხოვრების ინტერესი, ამოუწურავი ოპტიმიზმი განასხვავებს კოლას გმირს დეკადენტური ლიტერატურის პესიმისტურად განწყობილი გმირებისაგან. კოლას ოპტიმიზმი ზედაპირული არაა, იგი გამოწრთობილია ცხოვრებისეულ სიძნელეებთან ბრძოლაში და ამიტომაცაა ასე ძლიერი.

ამ ნაწარმოების შექმნისას უკვე პირველი მსოფლიო ომის ზარბაზნები ჰქუხდა, ისინი თითქოს ემუქრებოდა იმედისა და ხალისის იმ განწყობილებას, რომელიც კოლას მხატვრულ სახეში ჩააქსოვა რომენ როლანმა. ავტორის აზრით, კოლას ნამუშევრები სჭირდება უბრალო ხალხს, მათთვის სიხარულის მომტანია. მათი ფასი და ნამდვილი ღირებულება გაუგებარია ელიტური საზოგადოებისათვის, არისტოკრატთათვის, რომლებიც მოდას მიჰყვებიან. ხალხი სილამაზეს ქმნის, მჩაგვრელები კი მას მხოლოდ ანადგურებენ, კოლას სძულს ომი და ნგრევა. ნაწარმოების მთავარი პათოსი ხალხის შემოქმედებითი შრომის, ქმნადობისადმი არის მიმართული.

შვიდტომიანი რომანი "მოჯადოებული სული" (**"L'Âme enchantée"**, 1922-1933წწ.) როლანმა ჩაიფიქრა ჯერ კიდევ "ჟან-კრისტოფზე" მუშაობისას, მაგრამ მხოლოდ 1921 წელს შეუდგა ამ ნაწარმოების წერას.

ავტორის ჩანაფიქრით რომანის სახელწოდება და მთავარი გმირის ანეტ რივიერის სახე სიმბოლურია. ანეტი დასავლეთევროპული ინტელიგენციის მოხიბლული სულია, რომელიც სოციალური ქმედებისაკენ და სიცოცხლისაკენ ილტვის. რივიერი — მდინარე, სიმბოლოა ცხოვრების შეუწყვეტელი სვლისა: ანეტი — მოხიბლული სული, არის "მდინარე". ასეთია მისი სახელი. ეს არის ცოცხალი წყალი, სიცოცხლე მოქმედებაში, ეს არის მუდამ წინსვლა, მოძრაობა.

რომანი XIX საუკუნის დასასრულისა და XX საუკუნის 20-იანი წლების დასავლეთევროპული ცხოვრების ფართო ტილოა. ავტორის ყურადღების ცენტრში დგას დიდი მასშტაბისა და ძლიერი ნების ადამიანი.

პირველი ტომში "ანეტი და სილვია" ("**Annette et Sylvie**", 1921), "ზაფხული" ("**L'été**", 1923) ასახავს ანეტ რივიერის დამოუკიდებელი ცხოვრების დასაწყისს, სადაც მთავარი გმირი მდიდარი ოჯახის შვილი, ახალგაზრდა გოგონაა, კეთილი და სუფთა, სიცოცხლით სავსე, რომელიც არ იცნობს ცხოვრებას და არ აინტერესებს პოლიტიკა. მამის სიკვდილის შემდეგ იგი იძულებულია დამოუკიდებელი გახდეს და უკვე ამ პერიოდში ანეტის ხასიათში ჩნდება მისი წოდებისათვის უჩვეულო თვისებები.

გაკოტრებამ ხელი შეუწყო ანეტის ახალი ცხოვრების დაწყებას. სიღარიბე ანეტისათვის იგივე როლს თამაშობს, რასაც კრისტოფისათვის. იგი ანეტს ეხმარება სხვა თვალით შეხედოს სამყაროს და შეაღწიოს თანამედროვე საზოგადოების ყალბ არსში, რომელსაც ანეტი თავისი პატიოსნების გამო ვერ ამჩნევდა, სანამ თავად იყო ამ საზოგადოების ნაწილი. შრომა ანეტს აძლიერებს, დამოუკიდებელსა და გულადს ხდის, ხასიათიც უკომპრომისო უხდება. იგი არ ურიგდება მისი საყვარელი ადამიანის – ჟულიენ დავის ნაკლოვანებებს.

მესამე წიგნში "დედა-შვილი" ("Mère et fils", 1926) ნაჩვენებია პირველი მსოფლიო ომის მოვლენების გავლენა ანეტზე. როლანი გვიხატავს ერთი სახლის ცხოვრებას, რომელიც საფრანგეთს განასახიერებს, ასევე ამ სახლში მცხოვრებ სხვადასხვა წოდების ადამიანთა ყოფას. ანეტი არასდროს დაფიქრებულა ომისა და მშვიდობის საკითხებზე. ომამდე იგი თავისი ინდივიდუალიზმის ნაჭუჭში იყო ჩაკეტილი. ახლა კი იგი უფრო აქტიური ცხოვრების გზებს ეძებს.

შემდგომში, ანეტის გვერდით, რომანის ცენტრალურ ადგილს იკავებს მისი შვილი – მარკი. ავტორი გვიჩვენებს ნაწარმოების მთავარი გმირის (ანეტის) ხასიათის კიდევ ერთ ასპექტს - შვილთან რთულ ურთიერთობასა და დედობრივ მზრუნველობას.

ცხოვრების რთულ პერიოდში მარკი ხვდება რუსი ეროვნების გოგონას – ასიას, რომელთან ერთადაც რომანში შემოდის "ახალი მსოფლიოს" თემა.

ნაწილში რომელსაც ეწოდება **"მშობიარობა" ("L'accouchement")**, როლანი გვიჩვენებს მარკისა და ანეტის ახალი სამყაროს, ახალი მსოფლმხედველობის დაბადებას და ამით იმას, თუ როგორ გადაიტანა სულიერი კრიზისი 20-30-იანი წლების ევროპული ინტელიგენციის საუკეთესო ნაწილმა. გმირის ცხოვრება წყდება მაშინ, როცა ის საკმაოდ მნიშვნელოვან დასკვნებს აკეთებს. მარკის მოღვაწეობა რეაქციული ძალების სიძულვილს იწვევს, რომლებიც მას იტალიელი ფაშისტების ხელით

უსწორდებიან. შვილის სიკვდილი საბოლოოდ გადაწყვეტს ანეტის ბედს. იწყება გმირის "მეორედ დაბადება". ანეტმა უფრო კარგად შეიცნო შვილის მისია, ვიდრე ეს თავად მარკს ესმოდა. ის ხდება აქტიურად მებრძოლი ანტიფაშისტი, გამოდის სახალხო შეკრებებზე და მოქმედებისკენ მოუწოდებს ხალხს. იგი მრავალი ანტიფაშისტური და ანტიმილიტალისტური ორგანიზაციის წევრია. მთავარია ისიც, რომ ანეტი - დედა ზრდის ახალგაზრდობას, შვილიშვილებს — მომავალს.

როლანის "მოჯადოებული სულის", როგორც რომან-ეპოპეის ძალა ისაა, რომ გმირთა პირადი ბედი გადაჯაჭვულია ევროპის სულიერი ცხოვრების განვითარების კანონზომიერ პროცესთან. ანეტისა და მარკის სახეები იმდორინდელი მოწინავე ინტელიგენციის განზოგადებული სახეა. ნაწარმოებში ჩანს არა მხოლოდ გმირთა და ავტორის იდეური ევოლუცია, არამედ ნაწარმოების ავტორის მხატვრული მეთოდის ევოლუციაც: რომანის პირველ წიგნებში, სადაც გმირებს ჯერ კიდევ არა აქვთ დიდი მიზნები, რომანი უფრო ფსიქოლოგიური ხასიათისაა, შემდგომში კი თანდათან ძლიერდება ნაწარმოების სოციალური მხარე, ღრმავდება სოციალური ანალიზი და რომანი სულ უფრო იძენს სოციალური რომან-ეპოპეის თვისებებს. პუბლიცისტიკა ამ რომანის მხატვრული ქსოვილის ძირითადი ნაწილია, რომანი ინტელექტუალურად დამუხტულია, მასში ნაჩვენებია ეპოქის აქტუალური პრობლემები.

მთელი სიცოცხლის განმავლობაში როლანი ჩაბმული იყო საზოგადოებრივ ცხოვრებაში, იბრძოდა პროგრესისა და სამართლიანობისათვის. მან უარი თქვა გოეთეს მედლის მიღებაზე, რომელიც მას ჰიტლერის მთავრობამ მიანიჭა. მედალზე უარის გამო გერმანიაში დაწვეს მისი წიგნები. გერმანელთა მიერ საფრანგეთის ოკუპაციის დროს კი იგი საკონცენტრაციო ბანაკში მოათავსეს. მეორე მსოფლიო ომის წლებში როლანმა ხალხთან ერთად გადაიტანა საფრანგეთის ტრაგედია.

1944 წლის 30 დეკემბერს რომენ როლანი გარდაიცვალა. საფრანგეთი დიდი პატივით გამოეთხოვა თავის საყვარელ მწერალს.

როჟე მარტენ დიუ გარი
Rojer Martin Du Gard
(1881—1958)

ფრანგი რომანისტი და დრამატურგი, ნობელის პრემიის ლაურეატი ლიტერატურის დარგში როჟე მარტენ დიუ გარი დაიბადა 1881 წელს, პარიზის გარეუბანში, ნეი-სიურ-სენში, კათოლიკურ ოჯახში. მამა—პოლ ემილ მარტენ დიუ გარი და ბაბუა იურისტები იყვნენ, დედა—მადლენ ვიმი ბირჟის მაკლერის ქალიშვილი. 11 წლის ასაკში მარტენ დიუ გარი მიაბარეს კათოლოკურ სკოლაში, სადაც ყმაწვილი აბატ მარსელ ებერის გავლენის ქვეშ მოექცა, რომელიც ფრანგული ნეოთომიზმის[1] ერთ-ერთი ხელმძღვანელი იყო. დროთა განმავლობაში დიუ გარი უარყოფს კათოლიციზმს და კიდევ უფრო უახლოვდება აბატ ებერს, რომელთანაც მეგობრობს 1916 წლამდე, აბატის გარდაცვალებამდე.

სიზარმაცისა და გაფანტულობის გამო მამამ მარტენი კერძო მასწავლებელს — ლუი მელერიოს მიაბარა. მისი წყალობით ახალგაზრდა დიუ გარი ინტელექტუალურ წრეში მოხვდა და მიზანსწრაფულ პიროვნებად იქცა.

სორბონაში წარუმატებელი გამოცდის შემდეგ, დიუ გარი იმავე წელს ეკოლ დე შარტის[2] სტუდენტი ხდება. სწორედ აქ მიღებულმა განათლებამ და პროფესორ მელერიოს გაკვეთილებმა შეუწყო ხელი დიუ გარის სამწერლო ტექნიკის ჩამოყალიბებასა და განვითარებას.

ეკოლ დე შარტის დამთავრების შემდეგ დიუ გარი ქორწინდება პარიზელი იურისტის ქალიშვილზე, ელენ ფუკოზე და სახლდება პარიზში. აქ მწერალი ტოლსტოის გავლენით წერს დიდ რომანს სოფლის მღვდელზე, რომლის პროტოტიპი დიუ გარის მეგობარი აბატი ებერი იყო. მაგრამ დაახლოებით ორწლიანი მუშაობის შემდეგ ახალგაზრდა მწერალი ხვდება, რომ ასეთი მასშტაბური რომანის შექმნა მის ძალებს აღემატება.

1907 წელს ქალიშვილის დაბადება, ფაქტობრივად, იქცევა დიუ გარის სამწერლო კარიერის დასაწყისად. იგი იწყებს საკუთარი სახსრებით თხზულებების გამოქვეყნებას.

---

[1] ნეოთომიზმი - ფილოსოფიური სკოლა კათოლიციზმში, მოძრაობა კათოლიკურ ეკლესიაში, რომელიც მიზნად ისახავდა თანამედროვე მეცნიერებისა და ფილოსოფიის გათვალისწინებით საეკლესიო დოგმების ხელახლა განხილვასა და შეცვლას, ამიტომ ეს მოძრაობა მე-20 საუკუნის დასაწყისში ერეტიკულ მოძრაობად ითვლება.

[2] ეკოლ დე შარტი - უმაღლესი საარქივო-ისტორიული სასწავლო ცენტრი საფრანგეთში.

პირველი რომანი „ქმნადობა" („Devenir"1906 წ.) მოგვითხრობს წერის სურვილით შეპყრობილი იმ ახალგაზრდა ადამიანის ცხოვრების შესახებ, რომლის მიზანია გახდეს წარმატებული მწერალი, მაგრამ მიზნის მისაღწევად გადადგმული მისი თითოეული ნაბიჯი კრახით სრულდება.

მალე დიუ გარი იწყებს ახალი რომანის წერას, სახელწოდებით „მარიზა" („Marise"1906-1907წ.). მაგრამ ისევ გრძნობს, რომ მისი შესაძლებლობები და ამბიციები შეუსაბამოა და ეძებს ისეთ თემებს, რომლებიც უფრო ახლოსაა მის ცხოვრებისეულ გამოცდილებასთან. ამიტომ უარს ამბობს ამ რომანზე და ქმნის „ჟან ბარუას" („Jean Barois"1913წ.). აქ ავტორი გვიხატავს ახალგაზრდა მამაკაცს, გვიჩვენებს მის დამოკიდებულებას რელიგიური და საზოგადოებრივი საკითხებისადმი. რომანში ასევე აღწერილია საფრანგეთის არმიის ოფიცრის – ალფრედ დრეიფუსის გარშემო გაჩაღებული სკანდალი, რომელმაც დიდი ზეგავლენა მოახდინა მე-19 საუკუნის დასასრულსა და მე-20 საუკუნის დასაწყისში საფრანგეთის საზოგადოებაზე.

„ჟან ბარუა" დიუ გარის მეგობრის – ანდრე ჟიდის რეკომენდაციით გამოიცა. რომანმა მას წარმატება მოუტანა. „ჟან ბარუამ" თითქმის ისევე შესძრა ფრანგი მკითხველი, როგორც რომენ როლანის „ჟან-კრისტოფმა".

პირველი მსოფლიო ომის დროს დიუ გარი მსახურობს ფრანგულ არმიაში დასავლეთის ფრონტზე. სამხედრო სამსახურიდან გათავისუფლების შემდეგ, 1919 წლიდან, მწერალი მუშაობს ერთ-ერთ პარიზულ თეატრში. 1920 წელს ის გადადის მშობლების მამულში, ცენტრალურ საფრანგეთში, სადაც იწყებს თავისი ცნობილი რომანის „ტიბოს ოჯახის" („Les Tibeault"1920წ.) წერას,რომლის რვა ნაწილი 1922-1940 წლებში ქვეყნდებოდა. რომანში, სადაც მოქმედება მე-20 საუკუნის 20-იან წლებში ხდება, მოთხრობილია ორი ბურჟუაზიული (კათოლიკური და პროტესტანტული) ოჯახის შესახებ.

ნაწარმოებზე მუშაობის პროცესში მარტენ დიუ გარი ერთ-ერთ თავის მეგობარს წერდა: „მინდა შევქმნა ყოვლისმომცველი წიგნი, რომელიც ყველაფერს მოიცავს: ფიქრს რეალობაზე, თანამედროვეობაზე, განსწავლული მოხუცის ფიქრებს ადამიანებსა და ცხოვრებაზე, თანამედროვეთა პორტრეტებს და სხვა..."

რომანის ორი მთავარი გმირის, ძმების -- ანტუანისა (სოციალისტი და რევოლუციონერი) და ჟაკის (ექიმი, კონსერვატიული შეხედულებების დამცველი) ცხოვრების აღწერით ავტორი გვიჩვენებს ომისწინა პერიოდის

ფრანგული საზოგადოების დაცემას. „ტიბოს ოჯახი"ისევე, როგორც დიუ გარის სხვა ნაწარმოებები დაწერილია „roman fleuve"-ის („მრავალტომიანი რომანი") ჟანრში, სადაც თხრობა მიმდინარეობს დეტალურად, ისტორიულ ფაქტებზე დაყრდნობით.

1931 წელს ავტოკატასტროფის შემდეგ ორი თვის განმავლობაში საავადმყოფოში ყოფნისას დიუ გარს შესაძლებლობა ეძლევა კარგად დაფიქრდეს რომანის მომდევნო ნაწილებსა და ფინალზე. რაც მთავარია, მან უკვე ყურადღება გადაიტანა რომანის წერის ტექნიკაზე.

1937 წელს დიუ გარი ნობელის პრემიის ლაურეატი ხდება ლიტერატურის დარგში. დაჯილდოვების ცერემონიალზე სიტყვით გამოსვლისას, მწერალმა დაგმო დოგმატიზმი, რომელიც, მისი აზრით, მე-20 საუკუნის საზოგადოებრივ და პოლიტიკურ ცხოვრებას ახასიათებდა. მან აღიარა „პიროვნების თავისუფლება, რომელიც თავს არიდებს ფანატიკური იდეოლოგიების ცდუნებას და მიმართულია თვითშემეცნებისკენ". იმ დროს, როცა ადოლფ ჰიტლერი ევროპას ახალი ომით ემუქრებოდა, დიუ გარმა გამოთქვა ღრმა რწმენა და იმედი, რომ „თავისი შემოქმედებით ის ემსახურება არა მხოლოდ ლიტერატურის განვითარებას, არამედ მშვიდობას მსოფლიოში".

„ტიბოს ოჯახზე" მუშაობის პროცესში დიუ გარი პერიოდულად სხვა ნაწარმოებებსაც წერდა, მაგალითად: „აფრიკელის აღიარება" („ Confidence Africaine" 1931წ.) – სისხლის აღრევის გულახდილი ისტორია, „მდუმარება" („Un Taciturne"1932წ.) – ფსიქოლოგიური პიესა, სადაც ავტორი დაინტერესებულია ჰომოსექსუალიზმის პრობლემით, „მოხუცი საფრანგეთი" („Vieille France" 1933წ.) – ფრანგი გლეხობის ცინიკური და დამცინავი აღწერა, რაც უცხოა დიუ გარის შემოქმედებისათვის. 1940 წლიდან მწერალი მუშაობს რომან-ეპოპეაზე „პოლკოვნიკი მომორის მოგონებები"(„ Les souvenirs du colonel Maumort"), მაგრამ ეს ნაწარმოები გარდაცვალების გამო დაუსრულებელი დარჩა. სიკვდილამდე რამოდენიმე თვით ადრე მან თავი მოუყარა 1919—1949 წლებში დაწერილ დღიურებს, წერილებს, სხვა მნიშვნელოვან ნაწერებს და პარიზის ეროვნულ ბიბლიოთეკას გადასცა, სადაც ისინი 25 წლის განმავლობაში ინახებოდა. შემდეგ დაიბეჭდა და ფართო მკითხველისთვის გახდა ცნობილი.

დიუ გარის ბიოგრაფი კატრინ სავაჟი წერს: „ მწერლის თავმდაბლობის მიუხედავად, თავის თანამედროვეთა შორის ის განსაკუთრებული პატივისცემით სარგებლობდა". სავაჟის აზრით, დიუ გარი მე-19 საუკუნის

ლიტერატურული ტრადიციების ერთგული დარჩა, ამავე დროს მის შემოქმედებაში გამოჩნდა რომანის შემდგომი განვითარების გზები.

რომანი „ჟან ბარუა" 1913 წელს დაიბეჭდა და გამოცემისთანავე მიიპყრო საზოგადოების ყურადღება. ნაწარმოების გმირი ჟან ბარუა, ტრაგიკული ბედის ახალგაზრდა, რომელიც ბავშვობაში მკაცრ რელიგიურ ჩარჩოებში აღიზარდა, ცდილობს თავი დაიხსნას რელიგიური მონობისაგან და ცხოვრებაზე გაიმარჯვოს. მართალია საბოლოოდ პერსონაჟი დამარცხებული, მიტოვებული კვდება და მიზანს ვერ აღწევს, მაგრამ სხვას უღვივებს გულში გამარჯვების იმედს.

მარტენ დიუ გარის გმირის ჟან ბარუას ცხოვრებისა და სულიერი ძიებების ისტორია განუყოფელია მე-20 საუკუნის დასაწყისის საფრანგეთის ისტორიისაგან - ეს იყო კათოლიციზმის წინააღმდეგ მატერიალისტური მსოფლმხედველობის ბრძოლა, დრეიფუსის საქმის გამო გამართული სასტიკი შეტაკებები, პირველი მსოფლიო ომის დასწყისში პოლიტიკური რეაქციის გაძლიერება და ა.შ.

უმაღლესი სასწავლო დაწესებულების „ეკოლ დე შარტის" აღზრდილს, მარტენ დიუ გარს ისტორიის ლექციების კურსის წყალობით ჩამოუყალიბდა ფაქტისადმი არა მხოლოდ ფრთხილი დამოკიდებულება, რაც კვლევის პროცესში აუცილებელი თვისებაა, არამედ თავად ისტორიზმის გრძნობაც.

„ჟან ბარუაზე" მწერალი მუშაობდა 1910-1913 წლებში, როცა ფრანგული დემოკრატიული ინტელიგენციის დიდი ნაწილი, რომელიც საუკუნეების მანძილზე აქტიურად მონაწილეობდა სამხედროთა ალვირახსნილობის, ეკლესიის მსახურთა ძალმომრეობის, ანტისემიტიზმის წინააღმდეგ ბრძოლაში, განუდგა საზოგადოებრივ ცხოვრებას. ამ ადამიანებმა დაინახეს, რომ მათი გამარჯვების შედეგით სარგებლობდნენ პოლიტიკანები, რომლებიც საკუთარ თავს სოციალისტებს უწოდებდნენ. მრავალი ინტელიგენტისათვის საზოგადოებრივ საქმიანობაში ნაყოფიერი მოღვაწეობის საშინელი იმედგაცრუების წლები დადგა. გონების რწმენისა და პროგრესის ადგილას პესიმიზმი და მისტიკა გაბატონდა.

ისტორიული სინამდვილის ერთგულ მწერალს „ჟან ბარუაში" თავისი გმირი სულიერ კრიზისამდე მიჰყავს. „რა საჭირო იყო ჩვენი თავგანწირვა, - ამბობს სასოწარკვეთილი ჟან ბარუა, - ირგვლივ ყველგან ტყუილი, სოციალური უსამართლობა! სადაა პროგრესი? მოაზროვნე ახალგაზრდა ზურგს გვაქცევს". ამ საშინელი იმედგაცრუების შემდეგ ჟან ბარუა კათოლიკე მღვდელთან ეძებს სიმშვიდესა და თავშესაფარს.

რეაქციის წლებში დაწერილი რომანი „ჟან ბარუა" მიმართული იყო იმ პესიმისტური კონცეფციების წინააღმდეგ, რომლებიც ადამიანის რწმენასა და შესაძლებლობებს აკნინებდნენ. ბურჟუაზიულ-დემოკრატიული ილუზიები ხელს უშლიდა დიუ გარს საბოლოოდ გაეთავისებინა რომანის მთავარი გმირის ტრაგედიის სოციალური მიზეზები. მოგვიანებით, იმპერიალისტური ომისა და ოქტომბრის რევოლუციის შემდეგ, როცა მწერალი „ტიბოს ოჯახზე" მუშაობს და ხელახლა დაუბრუნდება საფრანგეთის ისტორიის იმ ეტაპს, რომელიც ასახულია „ჟან ბარუას" ბოლო თავებში, იგი უფრო ღრმად და ნათლად დაინახავს საზოგადოებრივი ძალების ჭეშმარიტ თანაფარდობას.

მე-20 საუკუნის დასავლეთევროპულ ლიტერატურაში ფართოდ განვითარდა რომანის ახალი ჟანრი „ინტელექტუალური რომანი". „ჟან ბარუა"ამ ჟანრის ერთ-ერთი საუკეთესო მაგალითია. მწერალი დეტალურად აღწერს ეპოქას, მაგრამ მას ყურადღება გადააქვს გმირის სულიერ ცხოვრებაზე. კონკრეტულ ისტორიულ მაგალითზე დაყრდნობით დიუ გარი საუბრობს იმ თემაზე, რომელსაც მოგვიანებით, მომდევნო წლებში არაერთხელ განიხილავენ მწერლები: როგორია მოაზროვნე პიროვნების ბედი, რა როლი აკისრია მას პოლიტიკურ ბრძოლაში, რა არის ინტელიგენტის მისია?

რომანში ავტორი განსაკუთრებულ ყურადღებას ამახვილებს პიროვნების განვითარებისთვის საჭირო და აუცილებელ პირობებზე. ჟან ბარუა ბედნიერია მაშინ, როცა მთელი მისი აზროვნება მიმართულია საზოგადოებრივი ბრძოლისა და მოქმედებებისკენ. „ჟან ბარუაში" მწერალი პირველად გადალახავს აზრისა და მოქმედების ტრაგიკულ კონფლიქტს. ეს რომანს მე-20 საუკუნის დასაწყისის ფრანგული პროზის მნიშვნელოვან მოვლენად აქცევს.

მწერლის შემოქმედებაში რომანი „ჟან ბარუა" განსაკუთრებულია, როგორც შინაარსის, ასევე ფორმის თვალსაზრისით. სამწერლო მოღვაწეობის მანძილზე მწერალმა რამოდენიმეჯერ შეცვალა ნაწარმოების გეგმა და კომპოზიცია, რაზეც სიცოცხლის ბოლო დღემდე მუშაობდა. ის ისეთ ფორმას ეძებდა, რომელიც მთელი სისრულით გამოხატავდა მწერლის ჩანაფიქრს.

მწერალმა ჯერ კიდევ ბავშვობაში დაისახა მიზნად დაეწერა „რომანი-დიალოგი". ის გატაცებული იყო თეატრით. ოცნებობდა ისეთ რომანზე, სადაც ავტორი უკანა პლანზეა და გმირს მოქმედებისა და აზრის გამოხატვის შესაძლებლობას აძლევს, სადაც ადამიანი გამოსახული „სრული ცხოვრებისეული რეალობით" მკითხველის წინაშე სცენაზე მყოფი

მსახიობის მსგავსად წარსდგება. ამ ხერხს მწერალმა ჯერ კიდევ თავის პირველ რომანში მიმართა და შეეცადა დაეწერა რომანი დიალოგის ფორმით. ის შედგება დიალოგების, ტექსტში ჩასმული დოკუმენტების, წერილებისაგან და ა.შ.

წარუმატებლობის გამო დიუ გარმა შეცვალა ხელწერა, მაგრამ ეს მცდელობა და გამოცდილება მომდევნო რომანზე მუშაობის პროცესში გამოადგა მწერალს.

რომანის ფორმა შეესაბამებოდა მწერლის ჩანაფიქრს — აესახა სულიერი ძიებების ისტორია. ავტორი ჟან ბარუას აღწერს საეკლესიო პირებთან კამათში, თანამოაზრეებთან მეგობრულ საუბრებში, სადაც ყალიბდება და მყარდება მისი შეხედულებები, დიუ გარი ასევე ასახავს გმირის უშედეგო მცდელობებს — გაუგოს ახალგაზრდობას, რომელიც უარყოფს ყველაფერს, რასაც თავად ეთაყვანება.

რომანში მნიშვნელოვან როლს თამაშობს მარკ ელი ლიუსის გმირი: მწერალი, უმრეწლო ეკლესიის მღვდლის შვილი, სოციალისტი-სენატორი. ლიუსი დიუ გარისთვის იდეალია, კაცობრიობაზე უანგაროდ მზრუნველი, პროგრესისა და საუკეთესო მომავლის რწმენითა და იმედით აღსავსე ადამიანის სიმბოლური სახე. მთელი მისი ცხოვრება მაგალითია, თვით სიკვდილიც კი — „სულიერი გაუტეხლობის უკანასკნელი მტკიცებულება.“ ჟან ბარუას ცხოვრებას მწერალი ლიუსის პირით აფასებს: — ... „ცხოვრება ტრაგედიაა.“

ჰუმანისტის სახის იდეალიზაცია დაკავშირებულია მწერლის ჩანაფიქრთან. ლიუსის შეუპოვრობა და ურყევობა გამოხატავს ახალგაზრდა მწერლის რწმენას, რომ მრავალი დაბრკოლების მიუხედავად კაცობრიობა ვითარდება და წინ მიიწევს, რომ ჭეშმარიტი პიროვნების არსებობა განუყოფელია პროგრესისათვის ბრძოლისაგან, რომ ჟან ბარუას მარცხი არ შეიძლება განვიხილოთ, როგორც საერთოდ გარდაუვალი მარცხი.

მოგვიანებით მწერალი რწმუნდება ლიუსის შეხედულებების უტოპიურობაში. ამიტომ პირველი მსოფლიო ომისა და ოქტომბრის რევოლუციის შემდეგ დაწერილ ნაწარმოებებში დიუ გარი აჩვენებს, რომ ისტორიის გზა ბევრად რთულია, რომ კაცობრიობამ ბედნიერებისა და სამართლიანობის იდეალის ძიებაში ომისა და რევოლუციის ეპოქა უნდა გაიაროს.

რომანში „ჟან ბარუა“ მონა მიქელანჯელოს სახეს განსაკუთრებული დატვირთვა აქვს. ნაწარმოების დასაწყისში მწერალმა სწორედ მიქელანჯელოს, როგორც „შებორკილი მონის“ რეპროდუქცია მოათავსა.

ჟან ბარუა მიქელანჯელოს მსგავსად ცდილობს დააშსხვრიოს ბორკილები და თავი დააღწიოს მონობას. რომანის პირველი ნაწილი ჟან ბარუას გამარჯვებების ფართო წრეა, შემდეგ გარდატეხა, პირადი და საზოგადოებრივი მარცხი და ბოლოს გმირს იპყრობს სიკვდილის შიში და ფარხმალს ჰყრის. შემაძრწუნებელია ჟან ბარუას სიკვდილის სცენა. მაგრამ ასეთი ტრაგიზმის მიუხედავად, რომანის ფინალი მაინც ოპტიმისტურია. რაოდენ საშინელი არ უნდა იყოს გმირის სიკვდილი, ეს მაინც არ გვაეიწყებს ჟან ბარუას ცხოვრებას, მის როლს, იმ როლს, რაც კაცობრიობის განვითარებისათვის მოწინავე ინტელიგენციამ ითამაშა.

რომანი „ტიბოს ოჯახი" („Les Tibeault" 1920წ.) დიუ გარის შემოქმედებაში ყველაზე მთავარი და მნიშვნელოვანი ნაწარმოებია. მისი წერა მწერალმა 1920 წლის მაისში დაიწყო. მუშაობა 20 წლის განმავლობაში გაგრძელდა. ამ ჩანაფიქრმა მთლიანად მოიცვა ავტორი. მას არაერთხელ უთქვამს: „ჩემი სათქმელი „ტიბოს ოჯახით" გამოვხატეო." საინტერესოა რომანის შექმნის ისტორია: დიუ გარი განმარტოვდა მშობლების მამულში ვერჟე დ'ოჟიში, სახლში არსებული ყველა მაგიდა (სულ 13) ერთ ოთახში განალაგა, თითოეული მათგანი განკუთვნილი იყო ტიბოს ოჯახის არსებობის 40-წლიანი პერიოდისათვის. ოთახში ჩაკეტილი მწერალი დილიდან საღამომდე დადიოდა ფანქრითა და ფურცლებით ხელში და თავისი გმირების ცხოვრების სხვადასხვა ეტაპის მასალებს მაგიდებზე ალაგებდა. თემები ასეთი იყო: როგორ გაიცნო ჟაკ ტიბომ დანიელ დე ფონტანენი, როგორ მიდის ანტუანი გამოსასწორებელ კოლონიაში, სადაც მისი ძმა იტანჯება, როგორ იზრდებიან ძმები, შემდეგ მოდიოდა მამის სიკვდილი, ანტუანისა და რაშელის გაცნობა, როგორ ნახულობენ ერთმანეთს ჟაკი და ჟენი დე ფონტანენი, ჟაკის სიკვდილი ომში, ომის შემდეგ ანტუანის პარიზში დაბრუნება, სამედიცინო პრაქტიკის გაგრძელება, ჟენიზე დაქორწინება, ჟან პოლის (ჟაკისა და ჟენის შვილი) შვილება, ბავშვობა, ახალგაზრდობა, მეგობრის ცოლთან რომანი და სხვა.

სწორედ ამ გეგმის მიხედვით დაიწყო წერა მწერალმა. ერთმანეთის მიყოლებით გამოვიდა რომანის ექვსი ნაწილი – „ნაცრისფერი რვეული" („Le cahier gris" 1922 წ.), „გამოსასწორებელი კოლონია" („Le Péniténcier" 1922 წ.), „მზიანი ხანა"(„La belle saison" 1923 წ.), „კონსულტაცია" („La consultation" 1928 წ.), „სორელინა" („La Sorellina" 1928 წ.), „მამის სიკვდილი" („La mort du père" 1929 წ.).

1930 წლის დეკემბერში, როცა მწერალი „ტიბოს ოჯახის" მე-7 ნაწილს – „გეშით გამგზავრება" („Le depart") ასრულებდა, უეცრად

ისეთი შეგრძნება დაეუფლა, რომ რომანის ბოლო ნაწილი ანელებდა მოქმედების განვითარებას, ეპოპეის გეგმა (15 ტომი) მას უკვე აღარ აკმაყოფილებდა. რომანი კარგავდა შინაგან წონასწორობას, ერთიანობას და ირღვეოდა.

საჭირო იყო ახალი დასასრული. ამ გადაწყვეტილების მიღების შემდეგ, მწერალმა ისევე, როგორც „Marise"-ის შემთხვევაში გაანადგურა რომანის ეს ნაწილი. „ტიბოს ოჯახის" ბოლო თავები: „1914 წლის ზაფხული" („L'été 1914" 1936 წ.) და, „ეპილოგი" („L'Epilogue" 1940 წ.) ცოტა მოგვიანებით დაასრულა ავტორმა.

„1914 წლის ზაფხულს" („L'été 1914") მწერალი განსაკუთრებული სიფრთხილით წერდა, კრიტიკულად აფასებდა თავის შესაძლებლობებს: „მე ვწერ სიუჟეტს, სადაც არაფერი მესმის, ვერც ვერასოდეს გავიგებ. გამოუსწორებელი შეცდომა დავუშვი, გადავწყვიტე ვწერო იმაზე, რაც არ ვიცი.. რასაც ვერ ისწავლი." მიუხედავად ამისა, „ტიბოს ოჯახის" მე-7 ნაწილი მწერალმა 1936 წელს დაასრულა და ოგი მაშინვე დაიბეჭდა. ამ დროისათვის დიუ გარი უკვე დიდი წარმატებით სარგებლობდა, ერთი წლის შემდეგ მწერალი ნობელის პრემიის ლაურეატი გახდა.

რომანში ავტორი იყენებს ოჯახური ქრონიკის ფორმას. ოჯახური პრობლემატიკა დიუ გართან მჭიდროდ უკავშირდება პიროვნების ჩამოყალიბების საკითხებს. ნაწარმოებში აღმზრდელობითი რომანის თავისებურებები იკვეთება, რომანის გმირთა ბედი უკავშირდება მთელი საფრანგეთისა და ევროპის ბედს.

„ტიბოს ოჯახის" პირველივე ნაწილიდან დაწყებული ბურჟუაზიული ოჯახის ისტორია კანონზომიერად იქცევა მისი გახრწნის ისტორიად. დიუ გარის გმირები: ოსკარ ტიბო, მისი შვილები ანტუანი და ჟაკი მონოლითური, ნიჭიერი პიროვნებები არიან, რომელთაც თავისებურად უყვართ ერთმანეთი. მიუხედავად ამისა, ოჯახში განმარტოვებულობისა და მტრობის სიტუაცია მყარდება. ოსკარ ტიბოს ოჯახური დესპოტიზმი აიძულებს შვილებს ჩაიხშონ ნათესაური გრძნობები. ბავშვები ვერ ეგუებიან მამას, ეს უკანასკნელი კი – შვილებს.

ტიბოს ოჯახის ბედის ტიპიურობას მწერალი ხაზს ფონტანენების ოჯახის პარალელური ისტორიით ავითარებს, სადაც იგივე ურთიერთგაუგებრობა და გაუცხოებაა გამეფებული.

ამაო აღმოჩნდა ოსკარ ტიბოსა და ტერეზა დე ფონტანენის მცდელობა გადაერჩინათ ოჯახი. მკაცრმა ზომებმა, რომელიც ოსკარ ტიბომ მიიღო მარსელში გაქცეული პატარა ჟანის მიმართ, შემდეგში ხელი შეუწყო

სახლიდან მის სამუდამოდ წასვლას. ქმრის მიმართ ტერეზას ღრმა სიყვარულის მიუხედავად, ის მაინც ვერ ახერხებს ოჯახის შენარჩუნებას. მას არ ძალუძს გაიგოს ჟაკის მიმართ თავისი გოგონას გრძნობები. წარმოიქმნება განხეთქილება დედასა და ქალიშვილს შორის. თვით საგნების ლოგიკა აქცევს ოსკარ ტიბოსა და ტერეზა დე ფონტანენს ოჯახის დამცველებიდან მის დამანგრეველებამდე.

ოჯახური ურთიერთობების რღვევა ღრმა სოციალურ აზრს იძენს. ოჯახის გასამაგრებლად ოსკარ ტიბოს შეუპოვარი ბრძოლა უმთავრესად მისი კონსერვატორული შეხედულებებით აიხსნება. ის ოჯახში ხედავს „სოციალური ორგანიზმის პირველსაწყის უჯრედს", ფუნდამენტს, რომელზეც ბურჟუაზიული სახელმწიფოა დაფუძნებული. ჟაკი თავს გრძნობს ოჯახის, პოლიციის, საზოგადოების ტყვედ. მისი ბუნტი საზოგადოებრივი უსამართლობის წინააღმდეგ ოჯახური დესპოტიზმის უარყოფით იწყება. დიუ გარი გვიჩვენებს, რომ მოქმედი პირების თვისებების მიუხედავად, ოჯახის ნგრევა გარდაუვალია. მწერალმა გამოთქვა მწარე სიმართლე მის თანამედროვე საზოგადოებაზე.

პიროვნების ფორმირება ოჯახურ წრეში მიმდინარეობს. რომანის მომდევნო თავები წარმოადგენს ერთგვარ ტრილოგიას „ტიბოს ოჯახის" მთავარ გმირებზე: ესენია — ოსკარ ტიბო, ანტუანი, ჟაკი. ინდივიდუალიზმის, ეგოიზმის სხვადასხვა გამოვლინებებს მწერალი პიროვნების ესთეტიკური, ჰარმონიული განვითარების ჰუმანისტურ იდეალს უპირისპირებს და გვიჩვენებს ამ იდეალის მიღწევის გზებს.

ადამიანის პიროვნებაზე დიუ გარის შეხედულება გამოხატავს მისი შემოქმედებითი მეთოდის სიახლოვეს ტოლსტოის შემოქმედებით მეთოდთან. მწერლის შეხედულებით, ადამიანი — არსება ვითარდება, მაგრამ ეს შეიძლება მოხდეს სხვადასხვაგვარად: ადამიანში ჩადებული პოტენციით, სიტუაციის ზეგავლენით, ან მასთან ბრძოლით და სხვა. დიუ გარის აზრით, ყველაფერი, რაც ადამიანშია, ვლინდება ან ისტორიის კრიტიკულ მომენტში, ან „განუსაზღვრელ სიტუაციაში". ომი და მოახლოებული საფრთხე მწერლისთვის არის საწყისი წერტილი, გამოცდა ნამდვილი ადამიანის გამოსავლენად.

ომმა უცებ განსაზღვრა რომანის ერთ-ერთი მთავარი გმირის — ჟაკ ტიბოს მოქმედების პროგრამა, მისი არშემდგარი გმირობა და ტანჯვით სიკვდილი. ჟაკი მზადაა ყველანაირ მსხვერპლზე, ოღონდ კი ხელი შეუშალოს ომის გაგრძელებას. მისი სახით მწერალი ასახავს ადამიანს, რომელიც მთელი თავისი არსებით ცდილობს აქტიურად ჩაება ისტორიის

განვითარებაში. მან უკვე დიდი ხანია უარი განაცხადა ყოველგვარ პირადულზე, პასიური მოწმის და დამორჩილებული ადამიანის როლზე.

ჟაკ ტიბოს ერთი მისწრაფება ამოძრავებს: სიცოცხლის ფასადაც რომ დაუჯდეს, გამოვიდეს ჩვეულებრივი ყოფის მოუკადრებული წრიდან, რომლის მიღმა ოჯახური ტირანია და დესპოტიზმია. საკუთარი თავის დასამკვიდრებლად ჟაკი სახლიდან გარბის, მაგრამ მარცხდება. გამასწორებელ კოლონიაში გამომწყვდეული, უმოქმედობისა და მარტოობის გამო ჟაკი ყველაფრის მიმართ გულგრილი ხდება. მამის დესპოტური მზრუნველობისაგან დროებითი განთავისუფლება საშუალებას აძლევს ჟაკს, სწრაფად აინაზღაუროს დაკარგული დრო, ბრწყინვალედ ჩააბაროს გამოცდები ეკოლ ნორმალში.

უფრო რთულია ანტუანის გზა. მწერალი თავის გმირს უდიდესი გამოცდის წინაშე აყენებს, ეს ავტორის ერთგვარი ხერხია, აჩვენოს ყველაფერი საუკეთესო, რაც დამახასიათებელია ანტუანის პიროვნებისათვის. მას აქვს ყველა მონაცემი იმისათვის, რომ გამოჩენილი მეცნიერი გახდეს. ანტუანს შეუძლია ექიმის „პროზაული" შრომა ჭეშმარიტ შემოქმედებად გადააქციოს, ქირურგიული ოპერაცია – ბრძოლად, რომელიც აუცილებლად უნდა მოიგოს.

ანტუანის ისტორია ტრაგიკულია. მან მთელი ცხოვრება ექიმის ჰუმანურ საქმიანობას მიუძღვნა, მაგრამ თანდათან დაკარგა თავისი საუკეთესო ადამიანური თვისებები. ანტუანი ცხოვრობს იმ საზოგადოების გარემოცვაში, რომელიც მასთან ათასი უხილავი ძაფითაა დაკავშირებული და გავლენას ახდენს მასზე. მისი აქტიურობა, უპირველეს ყოვლისა, მიმართულია პირადი კეთილდღეობისაკენ. პროფესიაზე ზრუნვა ზღუდავს მის მსოფლმხედველობას. 1914 წლის ზაფხულის საბედისწერო დღეებში ის უფრო საჭირო საქმეს ნახულობს, ვიდრე ის, რომ „პულსი გაუსინჯოს ევროპას".

როგორც რომანის გმირების უმრავლესობა, ასევე ანტუანის პიროვნების გარდატეხა ომის წლებში ხდება. მაგრამ ყველაზე მეტად მხოლოდ ანტუანმა გაითავისა ის საშინელება, რაც ომის დროს ხდებოდა: ადამიანი, რომელიც მიჩვეული იყო ყოველდღე, ყოველ საათს ებრძოლა ადამიანის სიცოცხლის გადასარჩენად, მილიონობით ადამიანის დაღუპვის უძლური მოწმე ხდება და, ბოლოსდაბოლოს, ისიც ომის მსხვერპლი აღმოჩნდება. აირით მოწამლული ანტუანი რწმუნდება, თუ რამდენად მცდარი იყო ის ცხოვრებისეული გზა, რომელიც მას ოდესღაც სწორად მიაჩნდა. მომაკვდავს ძალიან აღელვებს პოლიტიკური საკითხები, ის კიცხავს იმპერიალისტურ ომს, საზოგადოებას. მეცნიერი ისევ იმარჯვებს ბურჟუაზე.

ანტუანი მხოლოდ გარდაუვალი სიკვდილის წინ დაინახავს ცხოვრების

აზრს. მისთვის სწორედ ომი გახდა კრიტერიუმი, რომ საზოგადოება შეეფასებინა. ომმა შეცვალა მისთვის სამყარო, აიძულა უარი ეთქვა ბევრ ილუზიაზე და იმ სინამდვილეზე, რომელიც ანტუანისთვის მისაღები იყო.

ანტუანს უკვე აღარ შეუძლია მონაწილობა მიიღოს „ისტორიის შექმნაში", მაგრამ მისი ფიქრები კვლავ მიმართულია მოქმედებისკენ. ენერგიულ, რაციონალისტ ანტუანს სურს თავისი ადგილი იპოვოს მსოფლიო ომის წინააღმდეგ მებრძოლთა შორის.

რომანში განსაკუთრებულ როლს თამაშობს სიყვარულის თემა, რომელიც განსხვავდება მწერლის თანამედროვე შემოქმედთა ნაწარმოებებში ასახული მოდერნისტული, ამორალური სიყვარულისაგან. ეს გრძნობა დიუ გარისთვის არის ერთ-ერთი მთავარი საშუალება, სტიმული, რომ პიროვნებამ თავი გაითავისუფლოს ყოველივე იმისაგან, რაც მას ბოჭავს (ჟაკისა და ჟენის, ანტუანისა და რაშელის სიყვარული). სიყვარულთან არის დაკავშირებული ნაწილობრივ ნაწარმოების ტრაგიზმი.

არანაკლები ყურადღება აქვს დათმობილი რომანში საზოგადოებრივი და პირადი მორალის საკითხებს. მთავარი მოქმედი გმირების, ანტუანისა და ჟაკის დახასიათების მეშვეობით მწერალი გადმოგვცემს თავის აზრებს მოვალეობისა და პასუხისმგებლობის შესახებ ხალხისა და საკუთარი სინდისის წინაშე. თუკი ჟაკის იდეებსა და პოზიციებში ურთიერთსაწინააღმდეგო არაფერი არ არის, ანტუანთან მდგომარეობა ამ თვალსაზრისით, ბევრად რთულია. მთელი თავისი შეგნებული ცხოვრების გზაზე, მისთვის მოვალეობა საკუთარი თავისა და სხვა ადამიანების წინაშე თანაბარია.

ღრმა რწმენა იმისა, რომ თვითონ ეკუთვნის ადამიანთა სამყაროს და მასთან დაკავშირებულია ძლიერი კავშირით, ანტუანს შესაძლებლობას აძლევს ამაღლდეს საკუთარ თავზე და იფიქროს კაცობრიობის ბედზე, მომავალზე. აქედან გამომდინარეობს ჟან-პოლისადმი მისი დაჟინებული მოწოდება, იბრძოლოს მშვიდობის შენარჩუნებისათვის, ცხოვრების გაუმჯობესებისათვის, სიმართლისა და ჭეშმარიტებისათვის.

რომანის კომპოზიცია თავისუფალია: ზოგჯერ მწერალი დაწვრილებით აღწერს რამოდენიმე ეპიზოდს, სხვადასხვა ფაქტსა და პერსონაჟს. რომანის პირველ ნახევარში ავტორი ან გაკვრით ეხება ისტორიულ და საზოგადოებრივ პრობლემებს, ან სულაც გვერდს უვლის მათ. რომანის ბოლოს კი, პირიქით — ომი, რევოლუცია გადმოდის წინა პლანზე.

შეიძლება ვთქვათ, რომ როჟე მარტენ დიუ გარის შემოქმედება თავისი ჰუმანისტური იდეებით, ცხოვრების გაუმჯობესებისათვის გზების ძიებით, ხელახლა იძენს ისტორიის ცოცხალი გაკვეთილების ღირებულებას.

გიიომ აპოლინერი
Guillaume Apollinare
(1880-1918)

გილელმუს აპოლინარის ალბერტუს დე კოსტროვიცკი დაიბადა 1880 წლის 26 აგვისტოს რომში. ფსევდონიმით ,,აპოლინერი" მწერალი თავის ნაწარმოებებს აქვეყნებს 1902 წლიდან. 1901-1902 წლებში გერმანიაში კერძო მასწავლებლად მუშაობა ძალზედ ნაყოფიერი აღმოჩნდა ახალგაზრდა პოეტისათვის და ბევრად განსაზღვრა მისი ლირიკის ხასიათი. 1913 წელს გამოვიდა აპოლინერის პირველი დიდი პოეტური კრებული ,,ალკოჰოლები" ("Alcools").

1914 წ. დაიწყო ომი გერმანიასთან და აპოლინერი ნებაყოფილობით გაემგზავრა ფრონტზე. ომმა ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ადგილი დაიკავა მისი შემოქმედების თემათა შორის. 1916 წ. გაზაფხულზე, რამდენიმე დღით ადრე, ვიდრე დაიჭრებოდა, აპოლინერს მიაგეს პატივი, რომელსაც დიდი ხნის მანძილზე ელოდა - მას საფრანგეთის მოქალაქეობა მიანიჭეს.

1918 წ. გამოვიდა აპოლინერის მეორე დიდი პოეტური კრებული ,,კალიგრამები," ("Calligrammes"). 1918 წ. 9 ნოემბერს ჭრილობისაგან დასუსტებული აპოლინერი გარდაიცვალა ესპანური გრიპის მიზეზით.

აპოლინერის მხატვრული ძიებანი მისი დროის ლიტერატურისა და ხელოვნების ზოგად მოძრაობას ეხმიანება, მისი შესაბამისია. 1909 წლიდან ის მონაწილეობს ყოველგვარ ავანგარდისტულ მოძრაობაში. მას მუდმივად აინტერესებს ფრანგული ლიტერატურის კლასიკური მემკვიდრეობა.

აპოლინერის ესთეტიკა ყალიბდებოდა მისი შემოქმედებითი რეფლექსიის შედეგად, მისი პოეზია აღსავსეა ძიების სულისკვეთებით, იგი განახლების მომხრე და ექსპერიმენტების ადამიანია, მაგრამ განასხვავებს უმიზნო ექსპერიმენტს იმ ექსპერიმენტისაგან, რომელიც მხატვრული შემეცნების სამსახურშია.

აპოლინერის აზრით, ხელოვნების ადრესატი ის ხალხია, რომლის მიწაზეც იგი იქმნება. ასეთმა გაგებამ აპოლინერი მიიყვანა ჭეშმარიტი ხელოვნების ეროვნული ხასიათის ფორმულირებამდე. მისივე აზრით, ჭეშმარიტ ხელოვნებას მუდამ ექნება თავისი სამშობლო და ასეთი ხელოვნება ყოველთვის ეროვნული დარჩება.

აპოლინერის შემოქმედებას ახასიათებს მომავლისადმი რწმენა და ოპტიმიზმი, რომელიც მისი შემოქმედების დომინანტად შეიძლება ჩაითვალოს მაშინაც კი, როდესაც იგი მელანქოლიური განწყობითაა შეფერილი.

ცნობილია, რომ აპოლინერი ზრუნავდა როგორც საერთოდ ლექსის, ასევე მისი ცალკეული კომპონენტის კეთილხმოვანებაზე. თუმცა პოეტი უმეტესად კმაყოფილდება მრავალჯერ გამოცდილი რითმით. სწორედ ამის გამო აპოლინერის რეგულარული და მდიდარი რითმები უმეტეს შემთხვევაში არაორიგინალურია, მაგრამ პოეტი ხშირად პოულობს გამოსავალს: ინტენსიური გამოყენებით გაცვეთილი რითმა მოსაწყენი, უინტერესო რომ არ გახდეს, იგი ხშირად ერთმანეთს უერთებს მყერ რითმასა და შეგნებულად „გაფერმკრთალებულ“ ხმოვნებს. აპოლინერი ტრადიციული რითმების განახლების მიზნით სხვადასხვა ბეჭდვითი წყაროებიდან იწერდა იშვიათ სიტყვებს, რომელთა საშუალებითაც ქმნიდა რითმებს და აღწევდა სხვადასხვაგვარ ეფექტს.

აპოლინერთან პოეტური ეფექტი ხშირად არა აბსოლუტური სიახლით, არამედ რითმათა უჩვეულო კომბინაციით და მომხიბლავი ჟღერადობით მიიღწევა. თვალშისაცემი რითმის სისტემატური გამოყენება შეასუსტებდა ტექსტის სხვა კომპონენტის ზემოქმედებას. ასე რომ, როდესაც აპოლინერი კმაყოფილდება ბანალური რითმებით და მათ სხვადასხვა ლექსში იმეორებს, ამის მიზეზი უნდა ვეძიოთ, იმაში, რომ ასეთი რითმების მეშვეობით მკითხველის ყურადღება კონცენტრირებულია ტექსტის ემოციურ ეფექტებზე.

აპოლინერთან, რითმების მოჩვენებითი ბანალურობის მიღმა, ძალზედ დიდ მნიშვნელობას იძენს ლექსის ტექნიკის ფარული დახვეწილობა. მის რითმაში აქტიურად შემოიჭრა ომის ცნებები: სანგრები, ჯარი, მავთულის ღობე, დაჭრილი, ყაზარმა და ა.შ.

საჭირო რითმის პოვნის მიზნით აპოლინერი სიტყვას იყენებს მონაცვლეობით - ხან სრული, საზეიმო ფორმით, ხან კი შემოკლებული სასაუბრო ვარიანტით. რითმის გამო აპოლინერს თავისი ლექსების ქსოვილში შემოაქვს გაბედული შემოკლებები სასაუბრო მეტყველებიდან. ასეთი რითმებით გაწყობილი სტროფები აპოლინერის თანამედროვე მკითხველისათვის ეგზოტიკური და ძალზედ დამაინტრიგებელია.

აპოლინერის დროის სულისკვეთების გამოხატულებას წარმოადგენს მის რითმაში ციფრების შემოტანა. მსგავსი ეგზერსისები ძალზედ მიმზიდველი და საინტერესოა, არა მხოლოდ აპოლინერის თანამედროვე, არამედ დღევანდელი მკითხველისთვისაც.

აპოლინერის პოეზია განიცდის ვერლენის პოეტური სახეებისა და ბგერების ჟღერადობის ზეგავლენას, ვერლენის მსგავსად აპოლინერსაც უყვარდა ცალკეული სტრიქონების ვარირება. აპოლინერი თამამად იყენებს სიტყვათა ხატოვან და მუსიკალურ წყობას. იგი ონომატოპოეისა და სიტყვათა დაშლის გზით

მიღებული სხვადასხვა კონსტრუქციების კონცენტრირებას ახდენს თვით ტექსტში, თუმცა ომონიმია რითმის შედგენაშიც მონაწილეობს. პოეტი იყენებს ისეთ ფორმებს, რომლებიც მანამდეც იყო გამოყენებული პოეზიაში, მაგალითად - valais-valets; j'aime-gemmes. აპოლინერისეულ ხელწერას ქმნის კლასიკური კანონის მიხედვით აკრძალული გარითმვა მხოლობითი და მრაულობითი რიცხვებისა: valais-valets; ეს არის რონსარის ერთ-ერთი საყვარელი რითმა - lui-luit; demons-des monts. აპოლინერი ნორმატიული ფონეტიკის თვალსაზრისით არც ცრუ ომონიმიაზე ამბობს უარს: mort-saint maur, სადაც გათანაბრებულია ღია და დახურული O. მსგავსი დარღვევები შემდგომში ფართოდ გვხვდება მე-20 საუკუნის ფრანგი პოეტების შემოქმედებაში.

რაც შეეხება აპოლინერის პოეზიის სტროფიკის საკითხს, ამ სფეროში იგი ტრადიციის მიმდევარია, განმეორებადი მყარი ფორმები მისი პოეზიის მნიშვნელოვან ნაწილს შეადგენს, ხოლო ამ ფორმათა დარღვევა, ან შეცვლა გამოიყურება როგორც მეორადი მოძრაობა.

აპოლინერმა შეიმუშავა კატრენის თავისებური ფორმა, რომლის სტრიქონებშიც მარცვალთა შემდეგი რაოდენობაა - 10 - 4 - 6 - 10. ოთხტაეპედებს შორის ჩაერთვის შვიდმარცვლიანი რეფრენი. ოთხტაეპედი ოთხია და ოთხჯერ მეორდება რეფრენი. მარცვალთა რაოდენობა მკაცრად შეესაბამება კლასიკური პროსოდიის წესებს, თუმცა ამ წესებს სხვა ლექსებში აპოლინერი ხშირად არღვევს ხოლმე.

აპოლინერი აცნობიერებდა თავისი შემოქმედებითი მიგნების უნიკალურ ხასიათს, რომლისთვის დამახასიათებელი იყო ვარიაციები და რეპრიზები, იგი იშვიათად თუ იმეორებს ამა თუ იმ ლექსის სტროფიკას, მის მეტრულ და რითმულ მონახაზს (მაგ. „მირაბოს ხიდი“).

აპოლინერი ხშირად იყენებს ხუთსტრიქონიან სტროფს. კლასიკურ პოეტიკაში, როგორც ცნობილია, ერთი რითმა მეორისაგან არ შეიძლება დაცილებული იყოს ორ სტრიქონზე მეტად - აპოლინერი ამ კანონსაც არღვევს და რითმის მოქმედებას ერთი ლექსის ფარგლებში უფრო დიდ მანძილზეც ავრცელებს. ხუთტაეპედებში აპოლინერი ხშირად მიმართავს კომბინაციებს ცვალებადი ზომებით. იგი ხშირად იყენებს რვამარცვლეულს, რომლის წიაღშიც ერთი ზომა შეიძლება იძლეოდეს სხვადასხვა რითმას, ხოლო სხვადასხვა ზომა ერთმანეთთან დაკავშირებული იყოს ერთი რითმით. ასეთ ჯვარედინ კონსტრუქციას აპოლინერი იყენებს როგორც შინაარსში, ასევე ფორმაში.

მამრობითი და მდედრობითი რითმების მონაცვლეობა, რომელსაც აპოლინერი მიმართავს რითმაში, გამოიყენება მის მიერ სტროფიკის სხვადასხვა ფორმის

შეერთებისას. ეს ხერხი შეიძლება იყოს ეპიზოდურიც და სისტემატურიც. ალექსანდრული სტრიქონით დაწერილი ერთი ხუთტაეპედი (abbba) შეიძლება ჩართული იყოს ოთხტაეპედებში, შეიძლება რეგულარულად ჩაენაცვლოს ერთმანეთს რვამარცვლიანი ხუთტაეპედი და ოთხტაეპედი.

აპოლინერთან მეტრის მხრივ კონტრასტს ქმნის გრძელი და მოკლე ზომების მონაცვლეობა. სტროფების თვალსაზრისით კი კონტრასტის ეფექტი იქმნება მაშინ, როცა ორი რვამარცვლიანი ოთხტაეპედის შემდეგ ჩნდება მოკლე ორტაეპედი, ამ ორტაეპედის რითმით აპოლინერი თითქოს აკავშირებს მას ლექსის ძირითად კორპუსთან, კერძოდ მეორე ხუთტაეპედთან: cdcdc/dc. ორტაეპედის რითმა ჟღერს, როგორც ხუთტაეპედის რითმის ექო. ამგვარად, ცენტრისკენული და ცენტრიდანული ძალების შემხვედრი მოძრაობით ხდება ერთი და იმავე დროს ლექსის მთლიანობის განმტკიცებაც და მისი ცალკეული ნაწილების ინდივიდუალიზაციაც.

თუ ხუთტაეპედების კვლევის შედეგებს შევაჯამებთ, აშკარა გახდება, რომ აპოლინერი მკაფიოდ გამოკვეთილ დომინანტასთან ერთად საკმაოდ ხშირად იყენებს რითმების განლაგების მთელ რიგ სხვა შესაძლებლობებს. გამოკვეთს რა დომინანტურ ზომას, პოეტი ამავდროულად ძალიან მრავალფეროვანს ხდის თავისი ლექსების რიტმულ სურათს. ამ კონკრეტულ მომენტში ვლინდება აპოლინერის პოეტური მემკვიდრეობის საერთო ტენდენცია: იგი ეყრდნობა სტაბილურობას, მყარ საფუძველს და მასზე დაყრდნობით განახორციელებს თამამ ინოვაციებს.

აპოლინერი იყენებს სონეტის ფორმასაც, იგი სონეტის ჟანრს უყურებდა, როგორც ცოცხალ ფორმას, რომლისთვის უცხო არ არის განვითარება. ფრანგული პოეზიის მომავალმა დაადასტურა მისი ამ დამოკიდებულების სიმართლე სონეტის კლასიკური ფორმისადმი. აპოლინერი ახდენს ალექსანდრული ზომის მოდიფიცირებას და სონეტს ამატებს მე-15 სტრიქონს. თუმცა სონეტის ყველაზე უფრო კლასიკურ ნიმუშებშიც კი აპოლინერი არ ღალატობს საკუთარ თავს და პოულობს ნიუანსირებული ხერხების მთელ რიგს, რათა სამყაროს თავისებური ხედვა გამოავლინოს.

აპოლინერი სისტემურად მიმართავს სტროფულ კონსტრუქციებს. ამრავალფეროვნებს სტროფიკის ფორმებს, ან საერთოდ უარს ამბობს მასზე, იგი ყოველთვის ითვალისწინებს ფრანგული პოეზიის მრავალსაუკუნოვან გამოცდილებას.

აპოლინერის პოეზია ხასიათდება ვერსიფიკაციული თავისებურებებით, ამ მხრივ კი მეტად საინტერესოა იდიოგრამების როლი აპოლინერის შემოქმედებაში. აპოლინერის პოეზიის ფერწერულობა, გრაფიკულობა.

ხედვითი, სანახაობითი საწყისი აისახა კრებულში „კალიგრამები“.

ის, რომ აპოლინერმა მიმართა კალიგრამებს, პოეტის ახირება კი არ გახლდათ, არამედ გამოწვეული იყო მისი განწყობით, სულისკვეთებით, მოთხოვნილებით. თვით სიტყვა „კალიგრამა“ წარმოადგენს აპოლინერის ნეოლოგიზმს. ამ სიტყვის ეტიმოლოგია სხვადასხვა ლექსიკონში განსხვავებულია: ლექსიკონი: "Le petit Robert" უკავშირებს მას ორ ბერძნულ სიტყვას: Kallos (სილამაზე) და gramma (ასო, წერა) "Le Tresor de la langue francaise" მას წარმოადგენს, როგორც ორი სიტყვის "calligraphic" და "ideogramme" - შერწყმას. ეს სხვაობა იმით არის გამოწვეული, რომ ავტორები არ არიან დარწმუნებული იმაში, თუ რა გზით მიიღო აპოლინერმა თავისი ნეოლოგიზმი. იმ ეპოქაში, რომელმაც საფუძველი მოუმზადა „კალიგრამების“ შექმნას, გრაფიკა თამაშობდა ისეთ როლს, რომელიც შეიძლება შევადაროთ მუსიკის როლს სიმბოლიზმის პერიოდში.

თავის მომავალ კალიგრამებს აპოლინერი თავდაპირველად განსაზღვრავდა როგორც „ლირიკულ იდიოგრამებს“, კალიგრამებში პოეტი ხედავდა „ვერლიბრით დაწერილი ლექსების იდეალიზაციას“, სადაც მოცემულია „პოეზიისა და ფერწერის სინთეზის“ მცდელობა.

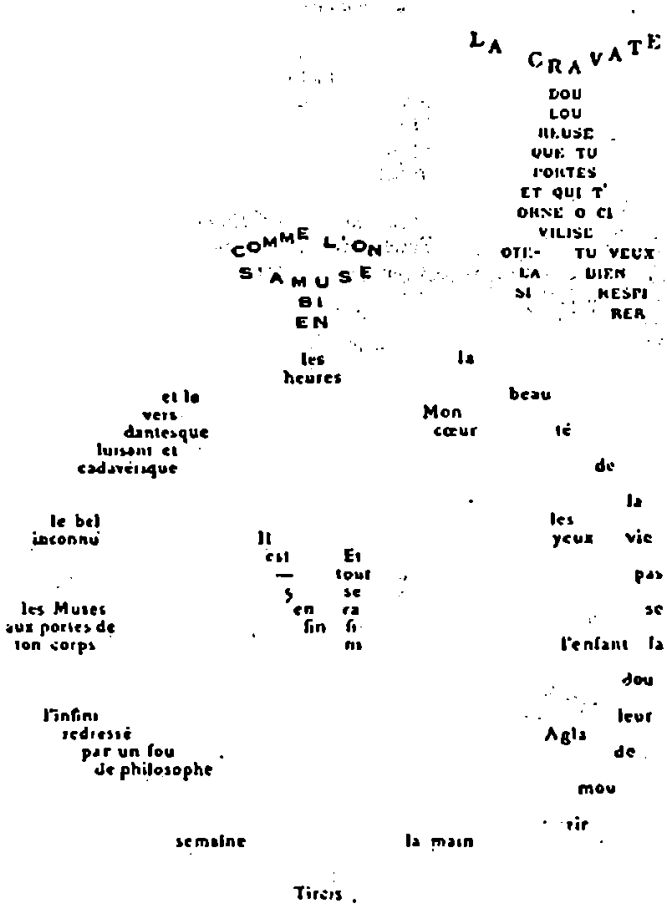
აპოლინერის კალიგრამებში შეგნებულად არის ჩადებული მათი სხვაგვარად წაკითხვის შესაძლებლობა, რისი წყალობითაც წარმოიშობა „წერის თავგადასავალი, კითხვის თავგადასავალი“, რაც აღნიშნავს აპოლინერის კალიგრამებში რეალიზებულ „სიტყვის ექსპანსიის შესაძლებლობას“.

ძალზე მნიშვნელოვანია ავტორისეული მიდგომა კალიგრამების მიმართ. აპოლინერი პასუხობს კრიტიკის შენიშვნას იმის თაობაზე, რომ კალიგრამების ფორმა ძველი ფორმაა; იგი აღიარებს, რომ უბრალოდ მოუბრუნდა საწყისებს, თუმცა ხაზს უსვამს თავისი კალიგრამების თავისებურებას, მათ განასხვავებს კალიგრამის ძველი ფორმისაგან.

მკვლევარები აპოლინერის მიერ სივრცის სწორად, დინამიურ გამოყენებას აღნიშნავენ. აპოლინერი იყო პირველი,ვინც „ხედვით პოეზიას იყენებდა მხოლოდ და მხოლოდ ლირიკის მიზნით“.

აპოლინერის კალიგრამების კიდევ ერთი თავისებური ასპექტი იმაში მდგომარეობს, რომ მათი წყალობით მკითხველი თვით შემოქმედებითი აქტის მოწმე ხდება, ის თითქოს აკვირდება საგანთა დაბადებას. ზემოთქმულის საილუსტრაციოდ მოგვყავს აპოლინერის ორი კალიგრამა: „საათი“ და „ყელსახვევი“.

LA CRAVATE ET LA MONTRE



საინტერესოდ არის გადაწვეტილი წვიმის იდეა კალიგრამაში „წვიმა მოდის“, სადაც სიტყვები განლაგებულია ხუთი არათანაბარი სიგრძის ნაკადად, რომლებიც ქვემოდან ზემოთ იკითხება. კალიგრამაში არ არის დიდი ასოები, და ერთი გამონაკლისის გარდა, არაფერია გამოყოფილი, რითაც ხაზგასმულია წვიმის მონოტონურობა და ხდება წყლის წვეთების იმიტაცია. წვიმის მდგომარეობა უწყვეტია, ამიტომ კალიგრამას არაფერი არ ამთავრებს, არც ძახილის, არც კითხვის, არც რაიმე სხვა ნიშანი.

საყურადღებოა აგრეთვე ტექსტში ციფრების გამოყენება. ისინი არღვევენ ასოების ერთფეროვნებას, წარმოქმნიან რიტმულ ეფექტს და ქმნიან რაღაც მნიშვნელოვანის შთაბეჭდილებას.

აპოლინერის იდიოგრამებმა გარკვეული გავლენა მოახდინა ფრანგული პოეზიისა და პროზის შემდგომ განვითარებაზე. განსაკუთრებით საგრძნობია აპოლინერის გავლენა ე.წ. „კონკრეტული პოეზიის“ ფრანგულენოვან და საზღვარგარეთელ წარმომადგენლებზე, როგორებიც არიან: გობრენქე, პიერ გარნიე და ჟან-ფრანსუა ბორი.

აპოლინერის ტრადიციული ფორმით დაწერილ ლექსებსა და მის იდეოგრამებს შორის არ არსებობს გადაულახავი ზღვარი: იდიოგრამები ტრადიციული ლექსების ერთგვარი გაგრძელებაა. კალიგრამების თავისებურება მათ შინაარსსა და გამოსახულებას შორის თითქოსდა არსებულ ტავტოლოგიაში კი არ უნდა ვეძიოთ, არამედ პოეტური ენის ახალ საფეხურზე გასვლის მცდელობაში, რაც ორივე საწყისის სინთეზით მიიღწევა.

აპოლინერს შესწორებები შეაქვს ფრანგული ვერსიფიკაციის მეტრულ კანონებში: იგი ცვლის მარცვლების დათვლის პრინციპს, გადააქვს, ან აუქმებს ცეზურას და ა.შ. აპოლინერი თავის ლექსებში არ ემორჩილება ისეთი სიტყვების გამოყენების აკრძალვას, რომლებიც შეიცავენ ხმოვან ბგერას მუნჯი "e"-ს წინ;

აპოლინერისეული მეტრის განსაზღვრისას აუცილებელია ამ მეტრის ზოგი თავისებურების გათვალისწინება. ზოგ შემთხვევაში, როდესაც აპოლინერი თითქოსდა არღვევს კლასიკურ წესს, იგი ობიექტურად აღადგენს და იმავდროულად განაგრძობს შუასაუკუნეობრივ ტრადიციებს, რომელიც უარყოფილ იქნა ჯერ რენესანსის ეპოქაში და შემდეგ კი კლასიციზმის თეორეტიკოსების მიერ. საუბარია პაუზაზე, რომელიც სიტყვის შიგნით კეთდება, როგორც მაგალითად, შუა საუკუნეების ლექსში. ანალოგიურ ხერხს მიმართავს აპოლინერიც თავის ლექსებში, მაგრამ მასთან შუა საუკუნეების ხერხისაკენ მიბრუნება სულაც არ უსვამს ხაზს ფრანგული პოეზიის შემდგომ განვითარებას, არამედ პირიქით, ეყრდნობა მას. თუ ზემოთაღნიშნული ხერხი შუა საუკუნეებში უბრალოდ წესად აღიქმებოდა, მე-20 საუკუნის პოეზიაში იგი მეტრულ დახვეწილობასთან ერთად ჟღერს როგორც ხალხური გულითადობის, უშუალობის გამოძახილი.

აპოლინერის ლექსთა მეტრების განხილვა გვიჩვენებს, რომ:

მოკლე ზომების გამა - ერთმარცვლეულიდან ხუთმარცვლეულამდე - მარგინალურია აპოლინერის პოეტიკაში და მოწმობს მის ინტერესს პროსოდიის ყველა შესაძლებლობისადმი. ექვსმარცვლეულით იწყება აპოლინერის ყველა სამუშაო ზომა. ექვსმარცვლეული მკვიდრდება „კალიგრამებიდან“

მოყოლებული თავისუფალ ლექსამდე. ფრანგული პოეზიისათვის იშვიათი და ნაკლებად დამახასიათებელი ზომაა შვიდმარცვლეული. იგი აპოლინერთანაც იშვიათად გვხვდება. შვიდმარცვლეული წარმოადგენს მუშაობის, ძალისხმევის შედეგს, იგი არ მოდის ისეთი ბუნებრიობით, როგორც რვამარცვლეული ან ალექსანდრული ლექსი.

ალექსანდრულ ზომასთან ერთად რვამარცვლეული აპოლინერის ერთ-ერთ წამყან ზომას წარმოადგენს. მისი გამოყენება ხშირია და იმისდა მიხედვით, თუ რა თემაა და მისი გადმოცემის რა საშუალებებია გამოყენებული, რვამარცვლეული ძალზე მრავალფეროვან ეფექტებს წარმოქმნის.

ფრანგულ პოეზიაში ცხრამარცვლეული იშვიათ ზომას წარმოადგენს. იგი რამდენჯერმე აქვს გამოყენებული აპოლინერს თავისი შემოქმედების ბოლო ეტაპზე. ათმარცვლეულს განსაზღვრული ადგილი უჭირავს ფრანგული პოეზიის ისტორიაში. ათმარცვლეული გარკვეულ ფარგლებში გამოიყენება. აპოლინერთან ფართოდ გამოიყენება ალექსანდრული ლექსი, რომლის მეტამორფოზათა დაკვირვება მის პოეზიაში მეტად საინტერესოა.

აპოლინერი იშვიათად, სხვა მეტრებთან შერევით იყენებს თოთხმეტმარცვლეულს, რომელიც ხელოვნური ზომაა.

აპოლინერმა დაგვიტოვა ლექსები პროზად; რიტმის თვალსაზრისით, ტექსტები შედგება შედარებით მოკლე წინადადებებისაგან, რომელთაგან თითოეული იკითხება ერთ ამოსუნთქვაზე და წარმოადგენს სტრიქონის ერთგვარ ექვივალენტს. ფრაზების უმეტესობა სცილდება კანონიკური პოეტური ზომების ფარგლებს. ლექსები პროზად ხასიათდება პოეტური ლოგიკითა და სახოვანებით, განსაკუთრებული რიტმით. რომლის შექმნაშიც მონაწილეობს სხვადასხვა პოეტური ზომა და რეფრენი.

აპოლინერის ყველაზე ცნობილი ლექსია „მირაბოს ხიდი", რომელიც პოეტმა დაწერა 1912 წელს, სწორედ იმ დროს, როცა ის და მისი საყვარელი - მარი ლორანსენი ერთმანეთს გაეყარნენ. ამ ლექსში გადმოცემულია დაკარგული სიყვარულის სევდა, რომელსაც პოეტი უჩვეულო უბრალოებით უმღერის. სწორედ ეს უბრალოება და სიმარტივე, მუსიკალურობასთან ერთად აღნიშნულ ლექსს ანიჭებს განუმეორებელ ხიბლს. პარიზული პეიზაჟის ფონზე წინა პლანზეა წამოწეული დროის თემა, რომელიც მდინარე სენასაითი მიედინება და თან მიაქვს ყოველივე. მსგავს თემას ჯერ კიდევ რონსარი და ლამარტინი ამუშავებდნენ თავიანთ პოეზიაში, მაგრამ „მირაბოს ხიდი", აპოლინერისეული ვერსიფიკაციული ძიებების წყალობით, პირქვეულქმნილი ყვავილის სურნელებით ყვავის ფრანგული პოეზიის წიაღში.

LE PONT MIRABEAU

Sous le pont Mirabeau coule la Seine
Et nos amours
Faut-il qu'il m'en souvienne
La joie venait toujours après la peine

Vienne la nuit sonne l'heure
Les jours s'en vont je demeure

Les mains dans les mains restons face à face
Tandis que sous
Le pont de nos bras passe
Des éternels regards l'onde si lasse

Vienne la nuit sonne l'heure
Les jours s'en vont je demeure

L'amour s'en va comme cette eau courante
L'amour s'en va
Comme la vie est lente
Et comme l'Espérence est violente

Vienne la nuit sonne l'heure
Les jours s'en vont je demeure

Passent les jours et passent les semaines
Ni temps passé
Ni les amours reviennent
Sous le pont Mirabeau coule la Seine

Vienne la nuit sonne l'heure
Les jours s'en vont je demeure

ამ ლექსის სრულყოფილებამ შვა ის დიდი სიყვარული, რომელსაც „მირაბოს ხიდისადმი" იჩენს ყველა ფრანგულენოვანი მკითხველი.

მარსელ პრუსტი
Marcel Proust
(1871-1922)

მარსელ პრუსტი (*Valentin Louis Georges Eugène Marcel Proust*) დაიბადა პარიზში, შეძლებული ბურჟუების ოჯახში. მის აღზრდასა და პიროვნებად ჩამოყალიბებაში დიდ როლს ასრულებდნენ: მამა — ადრიან პრუსტი, მედიცინის მეცნიერებათა დოქტორი, მკაცრი აღმზრდელი და პედანტი მეოჯახე, რომელიც ცდილობდა, შვილებისათვის მატერიალისტური ხედვა ჩამოეყალიბებინა; დედა - ჟანა ვეილი, ბირჟის მდიდარი ებრაელი მაკლერის ქალიშვილი, რომელიც მეუღლისაგან სრულიად განსხვავებული ნატურა იყო და ბავშვებს ალერსიან და რომანტიკულ ატმოსფეროში ზრდიდა. თუ პრუსტის მოგონებებითა და მისივე რომანებში წარმოდგენილი ავტოპორტრეტებით ვიხელმძღვანელებთ, ნათელია, რომ მიუხედავად მამისადმი ღრმა პატივისცემისა, იგი საკუთარ თავს ყოველთვის დედის სულიერ მემკვიდრედ მიიჩნევდა. 9 წლის ასაკში პატარა მარსელი ასთმით დაავადდა, რამაც, შეიძლება ითქვას, მნიშვნელოვნად განსაზღვრა მომავალი მწერლის ცხოვრების წესი და, ნაწილობრივ, შემოქმედებითი მოღვაწეობაც კი.

1882 წელს მარსელი მშობლებმა შეიყვანეს კონდორსეს ლიცეუმში, სადაც მან ბაკალავრის ხარისხი მოიპოვა (1889). მიუხედავად იმისა, რომ ავადმყოფი ბავშვი გაკვეთილებს ხშირად აცდენდა, აქ გატარებული წლები მომავალი მწერლისათვის პროდუქტიული იყო, განსაკუთრებით იმით, რომ ლიცეუმში მან შეიძინა მეგობრები: ჟაკ ბიზე (კომპოზიტორის ვაჟი), ლუსიენ დოდე (ცნობილი რომანისტის ვაჟი), მომავალი მხატვარი-მოდერნისტი მორის დენი, პოეტი ფერნან გრეტი... ლიცეუმის დამთავრებისთანავე მ. პრუსტი მოხალისედ ჩაეწერა სამხედრო სამსახურში, მაგრამ, კვლავ დაავადების გართულების მიზეზით, იგი პარიზში დაბრუნდა და სორბონის უნივერსიტეტში, იურიდიულ ფაკულტეტზე ჩაირიცხა, თუმცა, ბოლომდე არც ეს სასწავლო კურსი მიუყვანია იმის გამო, რომ პრუსტი აქტიურ სამწერლო მოღვაწეობაში ჩაება. მისი ჩანაწერებიდან ჩანს, რომ სორბონის უნივესიტეტში სწავლის პერიოდიდან მას ბევრი სასიამოვნო მოგონება შემორჩა, განსაკუთრებით ანრი ბერგსონის ლექციები, რომელმაც ახალგაზრდა პრუსტი ისე გაიტაცა, რომ ცნობილი მოაზროვნის თხზულებებისადმი ინტერესი სიცოცხლის ბოლომდე არ განელებია. ამ

პერიოდშივე დაიწყო მისი ვიზიტები ლიტერატურულ სალონებში, რომელთაგანაც იგი განსაკუთრებით ხშირად სტუმრობდა: ჟენევიევ გალეევის, ქალბატონ დე კაიავესა და მადლენ ლემერის სალონებს. აქ მან კარგად შეისწავლა პარიზული არისტოკრატიის ზნე – ჩვეულებანი; აინტერესებდა, როგორც ინტელექტუალთა მოსაზრებები, ასევე, სნობების ცხოვრებისეული ინტერესები.

კრიტიკოსები პრუსტის შემოქმედებას ორ ძირითად პერიოდად ჰყოფენ: „დაკარგული დროის ძიებამდე" (1892-1905) და „დაკარგული დროის ძიებაში" (1906-1922). პრუსტის სამწერლო მოღვაწეობის პირველი პერიოდი შეიძლება ჩაითვალოს მოსამზადებელ ეტაპად მისი ეპოპეისათვის, რომელმაც ხელოვანს ლიტერატურის რეფორმატორისა და რომანის ჟანრის ნოვატორის სახელი დაუმკვიდრა. პირველ ეტაპზე შექმნილ ნაწარმოებთაგან საინტერესოა: „სიამოვნებანი და დღენი" *(„Les Plaisirs et les Jours »*, 1892-1905); „ჟან სანტეი" (*„Jean Santeuil"*, 1895-1902); ჯონ რუსკინის „ამიენის ბიბლიის" *(„La Bible id'Amiens")* შესავალი – 1904; ჯონ რუსკინის თხზულებების თარგმანები – 1906; „სენტ-ბევის წინააღმდეგ" (*„Contre Sainte-Beuve »*,1909-1912)

კრებულში „სიამოვნებანი და დღენი" *(„Les Plaisirs et les Jours »*) წარმოდგენილია სხვადასხვა პერიოდის ცნობილი მხატვრებისა და მუსიკოსების ლიტერატურული პორტრეტები, სხვადასხვა ღირსშესანიშნაო არქიტექტურული თუ ისტორიული ძეგლების პოეტური შეფასებები, მოგზაურობის დროს მიღებული შთაბეჭდილებები... პრუსტის თანამედროვეების აზრით, მწერალი ერთგვარი თავმოწონებით უსვამდა ხოლმე ხაზს იმას, რომ ამ კრებულში შესული ზოგიერთი ნაშრომი მან ლიცეუმის წლებში, 14 წლის ასაკში, დაწერა. მიუხედავად ავტორის გამოუცდელობისა, ეს კრებული კარგად წარმოაჩენს XIX საუკუნის მიწურულის ლიტერატურულ ტენდენციებს: დეკადანსისა და სიმბოლიზმის კლიშეებს, შოპენჰაუერისეული თეზისის - „ხელოვნებაში დანთქმის" აქტუალობას, ბოდლერისა და ვერლენის შემოქმედებით გატაცებას... უფრო მეტიც, მხატვრებისა და მუსიკოსების პრუსტისეული, პოეტური შეფასებები ძალიან ჰგავს ბოდლერის განწყობილებასა და სამწერლო მანერას „ბოროტების ყვავილების" იმ თავში, სადაც პოეტი ცნობილ მოაზროვნეებს კაცობრიობის შუქურებს უწოდებს (შ. ბოდლერი - „შუქურები"(„Phares", 1857). მიუხედავად „სიამოვნებანი და დღენის" სენტიმენტალური და ნაივური იერსახისა, მასში წარმოდგენილ ნაწარმოებთა უმრავლესობა ღრმად ფილოსოფიურია. აქ აშკარად იკვეთება ბერგსონის მოძღვრების

კვალი და ფრანგი ფილოსოფოსის პესიმიზმშნარევი დევიზის გავლენა ახალგაზრდა პრუსტის ესთეტიკაზე („მოქმედება ყველაფერია, შედეგი – არაფერი"! - ა. ბერგსონი). ამ გარემოებაში დასარწმუნებლად საკმარისია, დავასახელოთ კრებულში შემავალი ზოგიერთი თხზულება, ან ჩანახატი. მაგალითად „ბალთაზარის სიკვდილი", სადაც გადმოცემულია მომაკვდავი მუსიკოსის, ბალთაზარის ტკივილნარევი განცდა სიცოცხლესთან გამოთხოვებისას და მოულოდნელად წვეული ბედნიერება, რომელსაც მას ზარების რეკვა და მასთან დაკავშირებული ბავშვობის მოგონებები უნებლიედ განაცდევინებს.

პრუსტის კრებულში წარმოდგენილი ნაწარმოებების ჟანრული სიჭრელე (ნოველა, ჩანახატი, მინიატურა, ლექსი პროზად, ესე) მოწმობს იმას, რომ ახალგაზრდა შემოქმედი ამ პერიოდისათვის ჯერ კიდევ თავისი სამწერლო მანერის, საკუთარი გზის ძიებაშია. თუმცა, იდეურად უკვე ის მიმართულება აურჩევია, რომელიც მთელ მის შემოქმედებას გამსჭვალავს: „ჯობს, ცხოვრება გაატარო ოცნებაში, სამყაროს ილუზორულ ჭვრეტაში, ვიდრე – რეალობის გაცნობიერებაში". ამ ნაწარმოების წინასიტყვაობა ა. ფრანსმა დაწერა. მისი აზრით, პრუსტის კრებულის სახელწოდება „სიამოვნებანი და დღენი" შეგნებულადაა შერჩეული ჰესიოდეს „სამუშაონი და დღენის" საპირისპიროდ. მართლაც, თუ ანტიკური პერიოდის მწერალი ადამიანის მოვალეობად და ბედნიერების გარანტად შრომას მიიჩნევდა, XX საუკუნის იდეალისტი მწერლის აზრით, სიამოვნება მხოლოდ შემოქმედს ეწევა ბედნიერი წუთების გამარადიულებისას - ამ წუთების ადექვატური ხელოვნების ნიმუშის შექმნის პროცესში.

რომან „ჟან სანტეის" პრუსტი 7 წლის განმავლობაში წერდა (1895-1902). თავად ავტორი მიიჩნევდა, რომ ნაწარმოების ფრაგმენტულობისა და ნარატიული ქსოვილის დანაწევრებულობის გამო, არ შეიძლება, მას რომანი ვუწოდოთ. კრიტიკოსების მოსაზრებით კი აქ დასმული პრობლემების მასშტაბურობის, ნაწარმოების მოცულობისა (ათას ფურცლამდე) და იმის გათვალისწინებით, რომ პრუსტის სამწერლო მანერა „ჟან სანტეიდან" „სვანის მხარემდე" (ეპოპეის I ტომი, 1906) თითქმის არ შეცვლილა, მართებულია, მასაც რომანი ვუწოდოთ. ნაწარმოების შესავალში მთხრობელი გვიამბობს, თუ როგორ გაიცნო ბრეტანში მოგზაურობისას მწერალი C, რომელმაც მას თავისი რომანი წაუკითხა. მწერლის გარდაცვალების შემდეგ მთხრობელმა გადაწყვიტა, რომანი გამოექვეყნებინა. აქ მოთხრობილია ჟან სანტეის, მგრძნობიარე და სათუთი ფსიქიკის მქონე ბავშვის, ისტორია. ჟანი მთელი თავისი არსებით

მიჯაჭვულია დედას. თითქმის ყველა ეპიზოდი და რომანის სხვა პერსონაჟებთან ჟანის ურთიერთობის ყველა ისტორია ისევ დედისადმი გადაჭარბებული სიყვარულითაა გაშჭვალული. უდაოა, რომ ნაწარმოებში ამ მოტივს პრუსტის პირადი განცდები ასაზრდოვებს, ისევე როგორც – ეპოპეაში „დაკარგული დროის ძიებაში". უფრო მეტიც, ორივე ქმნილებაში ჩართულია თითქმის ერთნაირი ეპიზოდები, სადაც მთვლემარე ბავშვს მოსვენებას არ აძლევს დედასთან ჩახუტების სურვილი, დედის დახრა და ალერსიანი ამბორი, როგორც ძილის წინ შესრულებული ერთგვარი საკრალური რიტუალი. ამდენად, რომანის პროლოგში გადმოცემული ამბავი, რომელიღაც მწერლის ნაამბობისა და მთხრობელის გადაწყვეტილების შესახებ, შეიძლება იყოს ერთგვარი „თამაში" მკითხველთან, ავტორის „მეს" გადამალვის მცდელობა, ან მაშინდელი ე.წ. ლიტერატურული მოდა, რომელმაც სათავე ნოველის ჟანრიდან დაიდო (მაგალითად, ნოველა ნოველაში).

„ჟან სანტეიში" გადმოცემული სასიყვარულო ისტორიები, მთავარი გმირის ურთიერთობები მეგობრებთან, ასევე, ისტორიული დეტალები - მისი მონაწილეობის ამბავი დრეიფუსის გახმაურებულ საქმესა და ე. ზოლას წინააღმდეგ გამართულ სასამართლო პროცესში და სხვა სიუჟეტური ნიუანსები ადასტურებს იმას, რომ ნაწარმოები ავტობიოგრაფიულია. რომანის ფინალური ნაწილი კი პრუსტის მსოფლმხედველობრივი პოზიციების ურყეობაში გვარწმუნებს – ჟანი, რომელიც მთელი არსებითაა შეძრული მშობლების ხანშიშესულობითა და დროის სწრაფმავლობის შეგრძნებით, აღმოაჩენს, რომ ჭეშმარიტი ღირებულება აქვს მხოლოდ წარსულის ბედნიერი წუთების გაცოცხლებასა და მათი „დაბრუნების" მცდელობას წარმოსახვაში.

პრუსტის ესთეტიკური პოზიციების ფორმირების პერიოდში ჯონ რასკინის აღმოჩენა (1896) ხელოვანისათვის ისეთივე ნოყიერი ნიადაგი აღმოჩნდა, როგორიც ანრი ბერგსონის ფილოსოფია. რასკინის კრიტიკული და თეორიული ნაშრომები პრუსტისათვის, ფაქტობრივად, XIX საუკუნის II ნახევრის ინგლისური ხელოვნების ფუნდამენტური გამოკვლევა იყო. რასკინის დაინტერესებას პრერაფაელიტებით, მის გაღიზიანებას თანამედროვე ხელოვნებაში დამკვიდრებული მანერიზმითა და არაბუნებრიობით ბევრი რამ ჰქონდა საერთო პრუსტის შეხედულებებთან XIX-XX საუკუნის ფრანგულ ხელოვნებაზე. პრუსტის აზრით, რასკინი მართებულადაა შეშფოთებული მის თანამედროვე ინგლისურ ხელოვნებაში დამკვიდრებული ტენდენციით – ხელოვნების მოწყვეტით მისი შთაგონების პირველსაწყისისაგან, ბუნებისაგან. რასკინის ავტორიტეტისადმი მოწიწება

ახალგაზრდა ხელოვანმა დაადასტურა ინგლისელი ხელოვნებათმცოდნის გარდაცვალებასთან დაკავშირებული ნეკროლოგის გამოქვეყნებით (1900), რასკინის რამდენიმე თხზულების თარგმანითა და „ამიენის ბიბლიის" წინასიტყვაობით, სადაც პრუსტი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს არა მატერიალურ ღირებულებებს, არამედ ადამიანთა სულიერებისათვის ღირებულ სფეროებს – არქიტექტურას, ფერწერასა და ლიტერატურას. რასკინის თხზულების პრუსტისეული წინასიტყვაობა წერის პროცესში ავტორის თავდაპირველ განზრახვას გასცდა და იქცა პრუსტის ერცელ გამოკვლევად კითხვის, როგორც ღრმად ინტიმური, საკრალური რიტუალის შესახებ. პრუსტის „კითხვა", მის რომანებთან ერთად, მწერლის ესთეტიკის მნიშვნელოვანი გასაღებია, რომლითაც შემოქმედმა თავის სამწერლო პოეტიკაში ჰერმენევტიკის მეთოდი შემოიტანა. მოგვიანებით კი რასკინისეული „ხელოვნების ბუნებრიობის" იდეა პრუსტის ესთეტიკაში შეერწყა იმპრესიონისტთა იდეას „პლენერული ხელოვნების" შესახებ (En pleine aire - სუფთა ჰაერზე, ბუნების წიაღში, (ფრ.).

რომანი „ჟან სანტეი" პრუსტის ეპოპეის სიუჟეტურ წინამორბედად მიიჩნევა, ნაწარმოები „სენტ-ბევის წინააღმდეგ" კი შეფასებულია, როგორც შემოქმედის სამწერლო მანერის, მისი ესთეტიკური პოზიციების თეორიული განზოგადება. ამ ნაწარმოებზე მუშაობა ავტორმა 1908 წლიდან დაიწყო. მას განზრახული ჰქონდა, დაეწერა მცირე მოცულობის სტატია სენტ-ბევის მეთოდის შესახებ. თანდათანობით ეს ტექსტი ვრცელ გამოკვლევად გადაიქცა და მიუხედავად იმისა, რომ მისი შინაარსი და მნიშვნელობა თავდაპირველ ჩანაფიქრს გასცდა, მკითხველის წინაშე მაინც ძველი სახელწოდებით წარსდგა - „სენტ-ბევის წინააღმდეგ" (1912). ფრანგი ლიტერატურათმცოდნის, შარლ ოგიუსტენ სენტ-ბევის (1804-1869), მეთოდზე მსჯელობის აუცილებლობა პრუსტისათვის ნაკარნახევი იყო იმ გარემოებით, რომ XIX-XX საუკუნეების მიჯნაზე ლიტერატორთა და კრიტიკოსთა შორის სენტ-ბევის ნაშრომები დიდი პოპულარობით სარგებლობდა. პრუსტისათვის, ისევე, როგორც მისი უფროსი თანამოკალმისათვის, ძალზე მნიშვნელოვანი იყო მწერლის შემოქმედებითი ინდივიდუალობა, მაგრამ XX საუკუნის ხელოვანისათვის მიუღებელი იყო ის, რომ სენტ-ბევი ლიტერატურული მოვლენების ანალიზისას მთავარ ფაქტორად ავტორთა ბიოგრაფიებს მიიჩნევდა. ამ ნაშრომში პრუსტმა უარყოფითად შეაფასა სენტ-ბევის მეთოდში ბიოგრაფიული მომენტების დომინანტა.

„ბიოგრაფიული მეთოდის" კონცეფციის ავტორი არ იყო პრუსტის

კრიტიკის ერთადერთი სამიზნე – ამ ვრცელ გამოკვლევაში იგი შეეხო ბოდლერის, სტენდალის, ნერვალის, ფლობერის სამწერლო მანერებსაც, მაგრამ აქ განსაკუთრებული სიმწვავით ბალზაკის კრიტიკა გამოირჩევა. ამ გარემოების მიზეზი კი XIX საუკუნის შემოქმედისადმი უპატივცემულობა კი არა, არამედ მისი მეთოდი იყო, ანუ ის, რომ პრუსტი ბალზაკის შემოქმედებას რეალისტური მწერლობის თვალსაჩინო ნიმუშად მიიჩნევდა. მკვლევარები მართებულად აღნიშნავენ, რომ ბალზაკთან პოლემიკის სიმწვავისა და თხზულების ამ მონაკვეთის მოცულობის გათვალისწინებით, პრუსტს შეეძლო, ამ ნაშრომისთვის მოგვიანებით ეწოდებინა „ბალზაკის წინააღმდეგ". მით უმეტეს, რომ რეალისტ მწერალზე მსჯელობის მეშვეობით პრუსტმა მთელი თავისი ესთეტიკა ჩამოაყალიბა. სწორედ აქ შეეხო იგი რაციონალიზმისა და ინტუიტივიზმის როლს მხატვრულ ლიტერატურაში. აქ კიდევ ერთხელ დასტურდება ბერგსონის ფილოსოფიის მნიშვნელობა მისი ესთეტიკისათვის: „სულ უფრო და უფრო ნაკლებ მნიშვნელობას ვანიჭებ გონებას, მაგრამ იგი, თავისთავად, მაინც იმსახურებს ინტერესს. მოვა დრო, როცა გონების სიზარმაცე უნდა შეირყეს და უნდა ავლაპარაკდეთ ხელოვნებისათვის ყველაზე მნიშვნელოვან საკითხზე – თუ გონებას ჭეშმარიტებათა იერარქიაში მეორე ადგილი უჭირავს, ისევ თვითონ ძალუძს განაცხადოს, რომ ალღომ პირველი ადგილი უნდა დაიკავოს". – აღნიშნავს სენტ-ბევისა და ბალზაკის ოპონენტი მწერალი და ამით პრუსტის ინტუიტივზმიც, ბერგსონის მოძღვრების კვალდაკვალ, ინარჩუნებს ფარულ კავშირს რაციონალიზმთან. ესაა მისი ესთეტიკის ორაზროვნების საფუძველიც.

პრუსტის შემოქმედებითი მემკვიდრეობის უმნიშვნელოვანესი ნაწილია „დაკარგული დროის ძიებაში" (A la recherche du temps perdu). მწერლის დღიურებიდან ვგებულობთ, რომ ამ ეპოპეის ჩანაფიქრი მას ავტობიოგრაფიული რომანის, „ჟან სანტეის" შექმნის პერიოდიდან (1895-1902) გაუჩნდა. ამას მოჰყვა ისიც, რომ მწერალმა ერთიმეორის მიყოლებით დაკარგა მისთვის უძვირფასესი ადამიანები: მამა (1903), დედა (1905). შემოქმედი ღრმად დაამწუხრა და ჩააფიქრა დროის წარმავლობის ტრაგიკულმა განცდამ. ამ პერიოდისათვის მას უკვე მყარად ჩამოუყალიბდა მოსაზრება, რომ ტანჯვისაგან შვება მხოლოდ დაკარგული დროის ბედნიერი წუთების დაბრუნებაა. პრუსტის ბიოგრაფები აღნიშნავენ, რომ 1906 წლიდან, მაშინ, როცა სათანადო განათლებითა და ინტელექტუალურ წრეებთან ურთიერთობის გამოცდილებით აღჭურვილი შემოქმედი „დაკარგული დროის ძიებას შეუდგა", იგი, დაავადების გართულების

გამო, სამუშაო ოთახიდან თითქმის აღარც გამოდიოდა. აქ, პარიზის ერთ-ერთ უბანში, დაკეტილ დარაბებს მიღმა, იქმნებოდა პრუსტის ეპოპეა „დაკარგული დროის ძიებაში", რომელიც, მიუხედავად სხვადასხვა პერიოდში ავტორის მიერვე შეტანილი ცვლილებებისა, საბოლოოდ 7 ტომად ჩამოყალიბდა:

- „სვანის მხარეს"(*Du côté de chez Swann*) – 1913
- „ყმაწვილ ქალთა ჩრდილში" (*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*) – 1919
- „გერმანტების მხარე" (*Le côté de Guermantes I et II*) – 1921-1922
- „სოდომი და გომორი" (*Sodome et Gomorrhe I et II*) – 1922-1923
- „ტყვე ქალი" (*La prisonnière*) – 1925
- „ალბერტინი გაუჩინარდა" (*Albertine disparue*) – 1927
- „ნაპოვნი დრო" (*Le Temps retrouvé*) – 1927

ეპოპეის პირველი ტომი „სვანის მხარეს" რომანთა ციკლის პროლოგიცაა და დამოუკიდებელი ნაწარმოებიც, სადაც წარმოჩნდება ყველა თემა და მოტივი, ნათელი ეფინება ავტორის იდეურ მიზანდასახულობას. იგი სამი ნაწილისაგან შედგება: „კომბრეი"(Combray), „სვანის სიყვარული"(Un amour de Swann), „ქვეყანათა სახელები:სახელი"(Les noms des pays:le nom). ნაწარმოების მთხრობელი იგონებს კომბრეიში, ბატონი სვანის მეზობლად, გატარებულ დროს. ყოველ საღამოს, მას შემდეგ, რაც პატარა მარსელს დასაძინებლად გაამზადებდნენ, ოჯახში სტუმრები მოდიოდნენ (ყველაზე ხშირად-შარლ სვანი). ბავშვის განცდების მიხედვით, ნათელია, რომ ეს გარემოება მისთვს მტანჯველია (დედის მოუცლელობის გამო). მთხრობელის მოგონებებში ერთმანეთს ენაცვლება სხვადასხვა ოთახში გატარებული საღამოები, იქ განლაგებულ ნივთებთან დაკავშირებული ასოციაციები, მარსელის უსასრულო ლოდინი, რომელიც მის საწოლ ოთახში დედის მოსვლას უკავშირდება, იმედის გაცრუების შიში, ან სრული გამარჯვება დედის საწოლში მოკალათებული ბავშვისა, რომელიც ალერსიანი ხმით ნაამბობ ზღაპარს ისმენს... ყველა პერსონაჟს, რომელიც ამ ნაწარმოებში ჩნდება, უკავშირდება რომელიღაც თემა ან მოტივი, რომელიც ეპოპეის სხვა ნაწილებშიც წარმოჩნდება. მაგ. კომპოზიტორი ვენტეილი – ხელოვანის თემა, ფრანსუაზა (მოახლე ქალი) და დეიდა ლეონი – ხელოვნების თემა, ლეგრანდენი-სნობიზმის პრობლემა, ბატონი სვანი – სიყვარულის მოტივი. პრუსტისთვის, როგორც იდეალისტი მწერლისთვის, სიყვარულის თემა იმდენად მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა, რომ მასზე მსჯელობას დაუთმო ნაწარმოების მეორე ნაწილი „სვანის

სიყვარული", სადაც ხაზი გაუსვა თავის პოზიციას - ამქვეყნად ყველაფერი, მასთან ერთად სიყვარულიც, წარმავალია. მარადიულია მხოლოდ იდეა, რომელიც კიდევ არაერთ გულს აღელვებს, არაერთ მწერალს აალაპარაკებს.

ნაწარმოების მესამე ნაწილის, „ქვეყანათა სახელები : სახელი" ერთ-ერთი თემაა ფოტოხელოვნება. დეიდა ლეონის დამოკიდებულება „კადრის გაყინვის" ხელოვნებისადმი უარყოფითია, რადგან, მისი აზრით, ფოტოსასლი გამორიცხავს ხელოვანის შემოქმედებით თვითრეალიზებას. მთხრობელისათვის კი ფოტოგრაფიული ნიმუში მთელი სამყაროა - ისეთივე ნოყიერი ნიადაგის მქონე ასოციაციური წარმოსახვისათვის, როგორც ვატო და ბოტიჩელი, ლისტი და შოპენი... ამავე თავში წარმოჩნდება ავტორის სპეციფიკური შეხედულება სახელის აკუსტიკაზე. მთხრობელისათვის სიტყვა - სახელი იმდენად ტევადია, რომ იგი მოიაზრებს ამ სახელის მატარებლის არსსაც. მაგალითად, მარსელისათვის საკმარისია ქალაქის სახელწოდება – ბალბეკი, რათა ამ ქალაქის სილამაზე მისი მონახულების გარეშეც განიცადოს. პრუსტისათვის სიტყვას არ აქვს ინფორმაციული დატვირთვა, სიტყვის ჟღერადობა მისთვის შთაბეჭდილების პროეცირების კატალიზატორია. საინტერესოა ის, რომ პრუსტი სიტყვის მეშვეობით მკითხველსაც ივიწყებს. მაგ. იმ ეპიზოდში, სადაც მარსელი კომბრეს ეკლესიას იხსენებს („კომბრეი"), მკითხველის მზერა, მისდაუნებურად, ფეხდაფეხ მიჰყვება მთხრობელის განცდას – ტაძრის ქონგურები, ჩუქურთმები, გვერდხედიდან ზედხედისკენ, თავბრუდამხვევი დაშვება ტაძრის შიგნით, დახლართულ კიბეზე, კვლავ ზესწრაფვის შეგრძნება გუმბათის ყელისაკენ... პერსონაჟის წარმოსახვის ყოველი გადაადგილება სივრცეში გულისხმობს დროითი სტრუქტურების რეორგანიზებასაც – წარსულის გახსენებას, ან მომავლის ინტუიტურ განჭვრეტას, რომელიც დამოკიდებულია იმაზე, თუ მეხსიერების რომელი შრის პროეცირებას მოახდენს სივრცისა და დროის ურთიერთგადაკვეთის უნებლიე შემთხვევა. მთხრობელის ქვეცნობიერის უსასრულო მდინარება დროდადრო წამიერად ჩერდება და იკვანძება ნანახის, განცდილისა და წარმოსახულის გადაკვეთაში, ტაძრის სახელის აკუსტიკით ნაკარნახევ უნებლიე გახსენებაში. მკითხველს კი ექმნება შთაბეჭდილება, რომ იგი მონაწილეა (და არა მეთვალყურე) დროსა და სივრცეში ამ თავბრუდამხვევი მოგზაურობისა.

ეპოპეის მეორე ტომის გამოცემით („ყმაწვილ ქალთა ჩრდილში") მწერალმა დაარღვია ხანგრძლივი დუმილი (1913-1919), რომელიც გამოწვეული იყო ქვეყნის პოლიტიკური ვითარებით (პირველი მსოფლიო ომი). ამ რომანისთვის ავტორმა გონკურების პრემია დაიმსახურა. თუ

გავითვალისწინებთ იმას, რომ ამ პრემიით, როგორც წესი, საფრანგეთის აკადემია მხოლოდ ახალგაზრდა მწერლებს აჯილდოვებდა (პრუსტი იმ დროისთვის 48 წლის იყო), პრუსტის შემთხვევაში დაშვებული გამონაკლისი იმაზე მეტყველებს, რომ მკითხველმა საზოგადოებამ იგი უკვე აღიარა, სათანადოდ დააფასა. ნაწარმოები ორი თავისაგან შედგება: „ქალბატონი სვანის შესახებ" („Autour de Mme Swann") და „ქვეყანათა სახელები: ქვეყანა"(„Noms de pays: le pays"). ამ რომანში კვლავ აქტუალურია სიყვარულის მოტივი, რომელიც განიხილება ნაწარმოებში ნახსენები რამდენიმე ყმაწვილი ქალისადმი მთხრობელის გრძნობებისა და განცდების წარმოჩენის ფონზე. რომანის სახელწოდებაზე მსჯელობისას მკვლევართა შორის აზრთა სხვადასხვაობაა: ერთნი მიიჩნევენ, რომ სათაური გულისხმობს იმას, რასაც ეს გამოთქმა სიტყვასიტყვით ნიშნავს - Fille en fleur – ახლადშეღერებული, ყმაწვილი ქალი. მეორენი კი ასაბუთებენ, რომ ნაწარმოების ლაიტმოტივის – ახლადშობილი სიყვარულის წარმოჩენის მიზნით, პრუსტი ალუზიურად ვაგნერის ოპერა „პარციფალის" ერთ-ერთ ეპიზოდზე მიგვანიშნებს (ჯადოქარ კლინგზორის ბაღის ეპიზოდი, სადაც რაინდს სიყვარული შეიპყრობს). პირველი ვერსიის დასაბუთების საფუძველი მკვლევარებისთვის ნაწარმოების სიუჟეტია, ხოლო მეორე კონცეფციისთვის – რომანის ძირითადი მოტივი – სიყვარული. ამ დილემის ამოსახსნელად უნდა გავითვალისწინოთ, რომ ნაწარმოებში დასმული პრობლემები ეხმიანება პირველ ტომს, „სვანის მხარეს". ამით მკითხველს საშუალება აქვს, თანამონაწილე იყოს, როგორც მოწიფული ადამიანების ვნებებისა (სვანი და ოდეტი „სვანის სიყვარულში"), ასევე, მოზარდების სასიყვარულო განცდების დაბადებისა (მთხრობელი და ჟილბერტი „ყმაწვილ ქალებში"), მაგრამ ავტორის მიზანი ბანალური ისტორიების გადმოცემა კი არა, ამ ისტორიების მეშვეობით პერსონაჟების ფსიქიკის გაშიშვლებაა.

„გერმანტების მხარე" კომპოზიციურად კიდევ უფრო რთული ნაწარმოებია, ვიდრე მანამდე შექმნილი ორი რომანი. აქ გრძელდება ნაცნობი თემების დამუშავება (მხატვრობა, ლიტერატურა, სიყვარული...) და ჩნდება ახალი თემები, თუმცა, მინიშნება მათ შესახებ გვხვდება „სვანის მხარესა" და „ყმაწვილ ქალთა ჩრდილშიც". ეპოპეის პირველ ტომში მარსელის მოგონებებიდან ვგებულობთ, რომ კომბრეს მიდამოებს მდინარე ვივონი ორ ნაწილად ჰყოფს. მთხრობელის ოჯახი სვანის მხარეს სახლობს, მაგრამ ბავშვისთვის, რომელსაც უფროსებისაგან ხშირად ჩაესმის ერთგვარი მოწიწებით წარმოთქმული გერმანტების გვარი, მდინარის

მეორე მხარე (გერმანტების მხარე) ზღაპრულ სამყაროდ აღიქმება. ამ არისტოკრატიული გვარის შესახებ შექმნილ შთაბეჭდილებებს მთხრობელის წარმოსახვაში კვებავს მხოლოდ გვარის აკუსტიკა – Les Germants. მოგვიანებით, როცა მოზრდილი მარსელი თეატრსა და სალონებს სტუმრობს, მას ეძლევა საშუალება, გერმანტებს დააკვირდეს, ერთმანეთს შეადაროს წარმოსახული და ნანახი. პრუსტის აზრით, ადამიანი ცხოვრებაში სამ ეტაპს გაივლის: სახელების ასაკი, სიტყვების ასაკი, საგნების ასაკი (მწერლის თავდაპირველი ჩანაფიქრით, ასეთივე სახელწოდება უნდა ჰქონოდა მისი ეპოპეის ნაწილებს, მაგრამ არ განუხორციელებია, რადგან ეს გარემოება, უთუოდ, გამოიწვევდა ცვლილებებს ნაწარმოების სიუჟეტში, ანუ მოვლენების დალაგებას არა „ცნობიერების ნაკადის" მეთოდით, არამედ ქრონოლოგიის პრინციპით). მთხრობელისათვის „საგნების ასაკში" გაცნობილი გერმანტები ზღაპრების სწორუპოვარი გმირები აღარ არიან. ისინი პრაგმატიზმითა და მერკანტილიზმით დაავადებული არისტოკრატები არიან, რომელთაც აქვთ პრეტენზია, სამყარომ მათ ირგვლივ იბრუნოს. გრაფინია დე გერმანტის (ციკი და უკარება ქალის, რომელიც მარსელის ბავშვურ წარმოსახვაში ზღაპრული ფერიის სამოსით ცხოვრობდა) სალონის ფონზე ავტორი, ნებით თუ უნებლიედ, XIX საუკუნის ფრანგული საზოგადოების სოციალურ – პოლიტიკურ პანორამას ხატავს. აქ არის კამათი დრეიფუსის საქმეზე, რომელმაც იმ პერიოდის საზოგადოება ორ ნაწილად გახლიჩა, ანტისემიტიზმზე; მკაფიოდ წარმოჩნდება კეთილშობილ არისტოკრატთა მორალური პორტრეტები, სნობების ინტერესები... მაგრამ პრუსტის კალეიდოსკოპის სოციალურ – პოლიტიკური წახნაგები რადიკალურად განსხვავდება ფრანგულ ლიტერატურაში მანამდე შესრულებული პანორამებისგან. მარსელის დაახლოება მაღალ საზოგადოებასთან სრულიად თავისუფალია ჟულიენ სორელის (სტენდალი), რასტინიაკის (ბალზაკი), ან ფრედერიკ მოროს (ფლობერი) ამბიციებისგან. პრუსტის მთხრობელის მიზანი მხოლოდ რეალურისა და წარმოსახულის კონტრასტული ფერების ხატვაა, ხან კი მათი ურთიერთგარდამავლობისა და მსუბუქი ბუნდოვანებისა, ისე, როგორც იმპრესიონისტულ ფერწერაში. პრუსტის დამოკიდებულება სინამდვილისადმი კარგად აიხსნება ნაწარმოების ერთ-ერთი პერსონაჟის, მხატვარ ელსტირის შემოქმედებითი მანერით (ელსტირი ეპოპეის ყველა ნაწილში ჩნდება) – მისთვის ხელოვნება ცხოვრების მეტაფორაა. ელსტირის ხატვის მეთოდმა გაუღრმავა მთხრობელს მეტაფორული აზროვნება, რომელიც, შესაბამისად, პრუსტის ცხოვრებისეული და სამწერლო სტილის ძირითადი გასაღებიცაა.

„სოდომი და გომორი" ბოლო ნაწარმოებია, რომელიც ავტორის გარდაცვალებამდე გამოქვეყნდა (1922). მისი ფრაგმენტული მონახაზი სათავეს იღებს „გერმანტების მხარეში", სადაც ბუნდოვნად იკვეთება ბარონ დე შარლუსის სახე. ამ პერსონაჟის მორალური პორტრეტის შტრიხები სრულყოფილად წარმოჩნდება „სოდომი და გომორის" სიუჟეტში. მკვლევარები მიიჩნევენ, რომ ეს ნაწარმოები რომანი - აღსარებაა, რომელსაც მწერალი სიცოცხლის ბოლო დღეებში ქმნიდა და რომელიც კარგად გადმოსცემს ცოდვით დაცემული ჰომოსექსუალისტის ვნებებსა და განცდებს. პრუსტი თავის კორესპონდენციაში ამ ნაწარმოებს „ადამიანურ კომედიას" უწოდებს. ამით იგი კვლავ ბალზაკთან პოლემიკას უბრუნდება და აღნიშნავს, რომ რეალისტი მწერლის გმირები ზნეობრივი დეგრადაციის გზას უტილიტარული მიზნებთ ადგებიან (მაგალითად მოჰყავს ბალზაკის პერსონაჟების ნადირობა გავლენიან „დეიდებზე"), ბარონ დე შარლუსის ჰომოსექსუალური კავშირები კი თავისუფალია პრაგმატიზმისგან. მისი ცხოვრების წესი არაფრით გამოირჩევა ბატონი სვანის, დახვეწილი ესთეტის, მსოფლშეგრძნებისგან, მიუხედავად იმისა, რომ ამ ორი პერსონაჟის სექსუალური ორიენტაციები განსხვავებულია. ასეა თუ ისე, აშკარაა, რომ ამ რომანში წარმოჩენილი თემა ნაკარნახევია, როგორც მწერლის ესთეტიკური პოზიციებით, ისე მისი პირადი ცხოვრებით.

რომან „ტყვე ქალის" სახელწოდება ისეთივე სიმბოლური და მეტაფორულია, როგორც წინა რომანებისა. ნაწარმოების სიუჟეტი იშლება მთხრობელისა და ალბერტინის, მისი მეგობარი ქალის, თანაცხოვრების ფონზე ერთ ოთახში. ალბერტინისადმი ძველებური ლტოლვა მარსელისთვის უკვე უცხოა, მაგრამ იგი იძულებულია, ქალის კომპანია ეჭვიანობის გამო აიტანოს. თავის მხრივ, ალბერტინისთვისაც მომაბეზრებელია მარსელთან ერთად გატარებული წუთები. ორივე პერსონაჟი გარემოების ტყვეა, გარემოებისა, რომელსაც აუტანლად აქცევს მეორე ადამიანი. აქ, ამ ოთახში, ვერმეერის ნახატთან ახლოს, მთხრობელი კიდევ უფრო ღრმად რწმუნდება ხელოვნების უკვდავებასა და გრძნობების წარმავლობაში. სიყვარული, პრუსტის თქმით, დროისა და სივრცის უნებლიე დამთხვევაა, რომელიც ოდესმე თავის ცხოველმყოფელობას აუცილებლად დაკარგავს. ავტორის ჩანაფიქრი კიდევ უფრო ნათელი ხდება, როცა გაიხსენებთ, რომ მან „ტყვე ქალი" დანტეს ღვთაებრივ კომედიას შეადარა, ოღონდ პრუსტის ნაწარმოები, იტალიელი თანამოკალმის ნაწარმოებისაგან განსხვავებით, მოკლებულია სოციალურ და პოლიტიკურ სიმწვავეს, ადამიანის მანკიერებათა დემონსტრირებას. XX საუკუნის იდეალისტი

მწერლისთვის ჯოჯოხეთი თვით რეალობაა, თავისი პროზაულობით, დამქანცველი ყოველდღიურობით, ვალდებულებებით... ამ ტყვეობისგან გათავისუფლება ადამიანს შვებას ჰგვრის. ნაწარმოების ფინალში, სადაც მთხრობელი იღვიძებს იმ განზრახვით, რომ ალბერტინს სამუდამოდ გამოემშვიდობოს, მოსამსახურე ქალი მას ატყობინებს, რომ ალბერტინი გაუჩინარდა.

ეპოპეის VI ტომი „ალბერტინი გაუჩინარდა" სიუჟეტურად „ტყვე ქალის" გაგრძელებაა. აქ გადმოცემულია ის ურთიერთსაწინააღმდეგო განცდები, რომელიც მთხრობელს ალბერტინის მოულოდნელი გამგზავრების შემდეგ დაეუფლა: თანაცხოვრების პერიოდში ქალისადმი გამოჩენილი გულგრილობით გამოწვეული სინდისის ქენჯნა, თავისუფლების მძაფრი არომატი, ალბერტინის სასიყვარულო ისტორიების შეტყობით გამძაფრებული ეჭვიანობა, სიცარიელის შეგრძნება, ქალის დაბრუნების სურვილი და ალბერტინის გარდაცვალების შეტყობის შემდეგ გაკეთებული აღმოჩენა – მარსელისათვის ეს ქალი რეალურ ცხოვრებასთან დამაკავშირებელი ერთადერთი ძაფი იყო, რომელიც გაწყდა. მთხრობელის თქმით, დროთა განმავლობაში ეს გრძნობები დავიწყებას მიეცემოდა, რომ არა ვერმეერის ნახატის ეპიზოდი, რომელიც მარსელის ქვეცნობიერში წარსულში განცდილი გრძნობების პროვოცირებას ახდენს, მაგრამ ეს განცდა მოკლებულია პირვანდელ სიცინცხალეს, დაუოკებელ ვნებას. მთხრობელისათვის ნათელი ხდება, რომ ალბერტინი მეორედ „გაუჩინარდა", ოღონდ უკვე მის წარმოსახვაშიც. ავტორის აზრით, სწორედ ეს არის „ნამდვილი გაუჩინარება".

რომანების ციკლის ბოლო ნაწილი „ნაპოვნი დრო" კომპოზიციურად კრავს მთელს ეპოპეას. სხვადასხვა წყაროებიდან ცნობილია, რომ პრუსტი მრავალტომეულის ზოგიერთ ნაწილზე პარარელურად მუშაობდა; მოგვიანებით ამ ნაწილებს თავისი შეხედულებისამებრ ალაგებდა (მითუმეტეს, რომ ნაწარმოების სიუჟეტის წრიული განვითარება ავტორს ეპიზოდების ამგვარ „შერჩევაში" ხელს არ შეუშლიდა). ამ გაგებით, პრუსტის ეპოპეის სტრუქტურა არ იძლევა სრულ ინფორმაციას ნაწარმოებთა შექმნის ქრონოლოგიაზე. თუმცა, მიუხედავად იმისა, რომ „ნაპოვნ დროში", ისევე როგორც სხვა ნაწარმოებებში, თხრობა არალინეარულია, რაც წარმოდგენილია სხვადასხვა ტომში დაწყებული ამბის გაგრძელებით, ან პირიქით – დასაწყისით, ამ უკანასკნელი რომანის ზოგიერთი ეპიზოდი გვაფიქრებინებს, რომ „ნაპოვნ დროზე" მუშაობა პრუსტმა ნამდვილად სიჭარმაგეში დაიწყო. მათ შორისაა ეპიზოდი, სადაც მარსელი განიცდის

თავის ასაკოვნებას და ეპიზოდი, სადაც მთხრობელი „ისეთივე ბედნიერია, როგორც ბავშვობაში, „მაძღლენის" დაგემოვნებისას დაბრუნებულ დროში". ეს ბედნიერება კი მას ამჯერად განაცდევინა გერმანტების სასტუმროს ეზოში არასწორად დაგებულმა ფილაქანმა, რომელმაც მარსელს მყისიერად კომბრეს ეკლესიის ეზო გაახსენა. სწორედ „მაძღლენისა" და „ფილაქანის" ეპიზოდები კრავენ წრეს „სვანის მხარესა" და „ნაპოვნ დროს" შორის. თუმცა, მხედველობიდან არ უნდა გამოგვრჩეს მთხრობელის განზრახვაც, რომელიც ამ ორ რომანს იდეურად ერთმანეთთან კიდევ უფრო მჭიდროდ აკავშირებს. ეს არის მარსელის გადაწყვეტილება — დაიწყოს წერა და „ნაპოვნი დროის" შთაბეჭდილებები თავის ნაწარმოებში დაატყვევოს.

პრუსტის ნაწარმოების იდეა — მატერიალური სამყაროს წარმავლობა და შთაბეჭდილებათა მხატვრული ექვივალენტის, ხელოვნების მარადიულობა — მთელი ეპოპეის გამჭოლი იდეაა. ასეთივე ურთიერთგამსჭვალვითა და ვარიაციული სახესვაობებით ხასიათდება სხვადასხვა რომანში წარმოჩენილი მოტივები და თემები.

კრიტიკოსების შეფასებით, პრუსტის ეპოპეის დინამიკა შეიძლება, შევადაროთ სონატურ — სიმფონიური ციკლის ორგანიზაციას, სადაც თავს იჩენს ვარიაციები, ლაიტმოტივები, კონტრაპუნქტიკა... მისი პირველი ნაწილი კი („სვანის მხარეს") შეგვიძლია, განვიხილოთ, როგორც უვერტიურა. აქ წარმოდგენილი თემებისა და მოტივების დამუშავება ეპოპეის სხვა ნაწილებში გრძელდება, კვლავ იკარგება ან სახეცვლილი ვარიაციებით წარმოჩნდება, ისე, რომ, მიუხედავად თხრობის არასწორხაზოვნებისა, ერთი შეხედვით ქაოტური ინფორმაციის სიჭარბისა, პრუსტის რომანის ნარატიული ქსოვილი ერთდროულად პოტენციური უსასრულობაცაა და მოწესრიგებული მთლიანობაც. სწორედ ამიტომ ფრანგმა კრიტიკოსმა, დომინიკ რაბატემ პრუსტის ნაწარმობს უწოდა „რომანი — ტაძარი" („Le Roman-Cathédrale"), რითაც მან ამ გენიალური ქმნილების თხრობის დინამიკა გამიჯნა იმ პერიოდში დამკვიდრებული „რომანი — მდინარისაგან" („Le Roman-Fleuve". ტერმინი შემოიტანა რომენ როლანმა; აღნიშნავდა რომანს ლინეარული თხრობის პერსპექტივით).

პრუსტის რომანების ციკლი მიჩნეულია „ცნობიერების ნაკადის" ფრანგული რომანის ნიმუშად. თავად მწერალს ამ საკითხზე, ალბათ, არც უფიქრია. მისი მიზანი იყო, სამყაროსა და მოვლენების მისეული ხედვა მხატვრულ ყალიბში ჩამოესხა და მკითხველისათვის გადაეცა ის შთაბეჭდილებები, რომელიც ხელოვანის არსებას განსჯისა და ფიქრის

შემდეგ კი არა, ინტუიტურად, უნებლიედ დაეუფლებოდა. ამ გარემოების გათვალისწინებით, მკვლევართა ზემოთაღნიშნული შეფასება გასაგები ხდება, რადგან ასეთი რთული მისია, თავის დროზე, სწორედ „ცნობიერების ნაკადის“ რომანმა იკისრა. „ცნობიერების ნაკადის” მხატვრულად ტრანსფორმირების ხერხი არის მოდერნიზმის პირმშო, მხატვრული მეთოდი – განცდილისა და ნანახის მხატვრულად წარმოჩენის პერსპექტივა ლიტერატურასა და ხელოვნებაში, რომელიც ნაწარმოებში ხორციელდება შინაგანი მონოლოგით, დროისა და სივრცის არატრადიციული ურთიერთმიმართებით, ფსიქოლოგიზმისა და „ფილოსოფიზმის” ურთიერთშერწყმით... პრუსტის დასახელებას „ცნობიერების ნაკადის” მწერლის, ჯოისის გვერდით (რაც არ გულისხმობს ჯოისისა და პრუსტის შემოქმედებითი მეთოდების სრულ იდენტურობას) ის მართებული საფუძველი აქვს, რომ პრუსტის ნაწარმოებიც ხასიათდება ფრაგმენტულობით, მოზაიკურობით, პოლიცენტრულობით, არალინეარული თხრობით, რაც ხელოვანის ახლებურ ხედვას გამოხატავს, ასევე, მის მიზანს – შეიგრძნოს მატერიალური სამყაროს მაჯისცემა მისი „ტოტალური შესწავლის” გზით (დაკვირვებითა და განცდით). მწერალმა მიზანს მიაღწია – პრუსტის კითხვის პროცესში ქრება დისტანცია ნაწარმოებსა და მკითხველს შორის, გამონაგონსა და რეალურს შორის. გვრჩება შთაბეჭდილება, რომ სწორედ აქ არის ნათქვამი უტყუარი სიმართლე, არა მხოლოდ ავტორის, არამედ ჩვენს მიერ ოდესღაც განცდილისა, რომლის ვერბალური ექვივალენტის მისადაგებაც, დასანანია, მაგრამ პრუსტმა დაგვასწრო.

ჟან ანუი
Jean Anouilh
(1910-1987)

ჟან ანუი დაიბადა 1910 წელს, ბორდოში. პარიზში იგი სწავლობდა ჯერ კოლბერის სკოლაში, შემდეგ შაპტალის კოლეჯში, ბოლოს კი პარიზის სამართლის ინსტიტუტში.

ორმოცი წლის მანძილზე ანუიმ შექმნა მდიდარი ლიტერატურული მემკვიდრეობა, რომელიც თავადვე დაჰყო ექვს დიდ კრებულად:

„ვარდისფერ პიესებში" ("Pièces roses") შევიდა: „ქურდების მეჯლისი" ("Le bal de voleurs"), „სანლის პაემანი" ("Le rendez-vous de Senlis") და „ლეოკადია" ("Leocadia").

„შავ პიესებში" ("Pièces noires") შევიდა: „ყარყუმი" ("L'hermine"), „ველური" ("La sauvage"), „უბარგო მგზავრი" ("Voyageur sans bagage") და „ევრიდიკე," ("Eurydice").

„ახალ შავ პიესებში" ("Nouvelles pièces noires") ავტორმა მოათავსა: „იზაბელი" ("Jézabel"), „ანტიგონე" ("Antigone"), „რომეო და ჟანეტი" ("Romeo et Jeanette") და „მედეა" ("Médée").

„მბრწყინავ პიესებში" ("Pièces brillantes") გაერთიანდა: „მიპატიჟება ციხე-კოშკში" ("L'invitation au château"), „მტრედი" ("Colombe"), „რეპეტიცია ანუ დასჯილი სიყვარული" ("La répétition ou L'amour puni") და „სესილი ანუ მამების სკოლა" ("Cecile ou L'école des pères").

„მჩხვლეტავ პიესებში" ("Pièces grinçantes") ავტორმა შეიტანა: „არდელი ანუ გვირილა" ("Ardele ou la Marguerite"), „ტორეადორთა ვალსი" ("La valse des toreadors"), „ორნიფლი ანუ ორპირი ქარი" ("Ornifle ou Le courant d'air"), „საბრალო ბიტოსი ანუ თავების სადილი" ("Pauvre Bitos ou Le dîner de têtes").

„კოსტუმირებულ პიესებში" ("Pièces costumées") მოთავსებულია: „ტოროლა" ("L'Alouette"), „ბეკეტი ანუ ღვთის სახელი" ("Becket ou l'honneur de Dieu") და „კრაზანას ბუდე" ("La foire d'empoigne").

„ახალ მჩხვლეტავ პიესებში" ("Nouvelles pièces grincantes") ანუიმ გააერთიანა: „ახირებული ანუ შეყვარებული რეაქციონერი" ("L'hurluberlu ou Le reactionnaire amoureux"), „მღვიმე" ("La grotte"), „ორკესტრი" ("L'orchestre"), „ხაბაზი, მისი ცოლი და მათი პატარა შეგირდი" ("Le boulanger, la boulangère et le petit mitron") და „წითელი თევზები ანუ ეს გმირი მამაჩემი" ("Les poissons rouges ou Mon père ce héros").

ჟან ანუის შემოქმედება მრავალფეროვანია, როგორც თემატურად, ისე ჟანრობრივად. მას ერთნაირი დიდოსტატობით ხელეწიფება როგორც ფსიქოლოგიური დრამისა და სალონური კომედიების შექმნა, ისე მითოლოგიური სიუჟეტების გამოყენება და ფარსის ან ვოდევილის ტიპის პიესების დაწერა.

ანუი გასაოცარი ოსტატობით ფლობს სიტყვას, გრძნობს მის ყოველ ნიუანსს, წინასწარ ჭვრეტს მაყურებელზე თავისი ფრაზის მოსალოდნელ ზეგავლენას. მისი პიესები გამოირჩევა განსაცვიფრებელი სცენურობით, სადაც ყველა დეტალი ზუსტადაა მინიშნებული. მისი დრამატურგია ხასიათდება მოქმედ პირთა სწორი განლაგებით, ფრაზათა ისეთი მუსიკალობით, რომელსაც უნარი აქვს სრულიად უბრალო, ყოველდღიური სალაპარაკო ენა ნატიფ პოეზიად აქციოს, სწორედ ზემოთქმულიდან გამომდინარე საფრანგეთის აკადემიამ ანუის „ანტიგონე“, როგორც თანამედროვე ფრანგული ლიტერატურისა და ენის საუკეთესო ნიმუში, ყველა საფეხურის სასწავლო პროგრამაში სავალდებულოდ შეიტანა.

ჟან ანუი ჭეშმარიტად დიდი მხატვარია. მის დრამატურგიაში აისახა მეოცე საუკუნის ფრანგული საზოგადოების აზროვნების უაღრესად მნიშვნელოვანი ეტაპები; მისი ფანტაზია და წარმოსახვის უბადლო ნიჭი ჩაგრულთა გამოქომაგებასა და ბურჟუაზიული საზოგადოების მახინჯი მხარეების დაუნდობელ მხილებას ემსახურებოდა.

სარტრისა და კოკტოს მსგავსად ანუიც დიდ ინტერესს იჩენდა კინოს, როგორც გამოსახვის საუკეთესო საშუალების მიმართ. მან ოცზე მეტი კინოსცენარი შექმნა, მათ შორის კი ყველაზე დიდი წარმატება ხვდა კინოფილმებს: „თქვენ არაფერი გაქვთ განსაცხადებელი“, „უბარგო მგზავრი“, „ბატონი ვენსანი“, „იები ორ სულ“, „ძვირფას კაროლინასთან“, „ძვირფას კაროლინას ჭირვეულობა“, „ღამის რაინდი“, „ბეკეტი“. ანუის მიერ შექმნილი სცენარით გადაიღეს „ანა კარენინა“ და „სიმღერა როლანზე“.

საინტერესოა ჟან ანუის შეხედულებები თეატრის შესახებ - მისი აზრით, თეატრი გონების თამაშია. თამაშის გარეშე იგი მხოლოდ სანახაობა და კომერციაა,.. ანუი თვლის, რომ თეატრმა ადამიანის ცხოვრებაში მნიშვნელოვანი როლი უნდა ითამაშოს, ოღონდ ეს როლი ძირითადად მაყურებლის მხიარული განწყობილების შექმნას უნდა ემსახურებოდეს; თეატრმა უპირველეს ამოცანად უნდა დაისახოს ცხოვრებისეულ უსიამოვნებათა გაფანტვა; ხელოვნებამ ადამიანის აბსურდული არსებობის სიმძიმე კი არ უნდა გაზარდოს, არამედ პირიქით, შეამციროს, შეამსუბუქოს. ანუი ხედავს ცხოვრების სიმძიმეს, მასში არსებულ უთანასწორობასა და სისასტიკეს და ცდილობს, ისეთი ფორმა

მოძებნოს, რომლითაც არც მაყურებელი მოტყუვდება და არც ადამიანის არსებობის აბსურდულობის გაძლიერების მტკიცებას მოემსახურება. ცხოვრებისეულის ასეთი წარმოსახვის ყველაზე უკეთეს საშუალებას კი, ანუის აზრით, კომედია იძლევა. სწორედ ამიტომ იყო ანუი აღტაცებული შექსპირის კომედიებით და მოლიერის შემოქმედებით.

ანუის თვალთახედვით, ხელოვნება, უპირველეს ყოვლისა, დამამშვიდებელი უნდა იყოს თავის პოეტურობით. სწორედ ამიტომ, ყველა დიდი ნაწარმოები ანტიკურობიდან მოყოლებული დღემდე შეიცავს რა დიდ ენებათა ღელვას, იმავე დროს ადამიანის სულიერი სიმშვიდის წყაროა.

ანუის ღრმა რწმენით, კომედიის საშუალებით, უკეთაც კი, ვიდრე ტრაგედიაში, შესაძლებელია ცხოვრებისეული წინააღმდეგობების გამოვლენა, რადგან „გონიერი კომედიის ყალიბში მოლიერმა შექმნა ყველაზე უფრო შავი პიესები, როგორიც კი ახსოვს ყველა დროის ლიტერატურას".

ანუის აზრით, თეატრის უპირველესი ამოცანა „დღესასწაულების მოწყობაა": თუ დრამატურგმა პიესის შექმნის დროს მხოლოდ მსახიობის შესაძლებლობები და მისწრაფებები გაითვალისწინა, ასეთი პიესა უთუოდ დამარცხდება, რადგან „პიესის წარმოდგენა შესაძლებელია მხოლოდ აქტიორთა თამაშის გზით და ერთ-ერთი აქტიორი ნებსით თუ უნებლიედ მაყურებელია".

ჟ. ანუის შემოქმედებაში განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს ანტიკური სიუჟეტების დამუშავებას. როცა ფრანგულ ლიტერატურაში ანტიკურობით შთაგონებულ ეპოქებს ვიგონებთ, პირველ რიგში უნდა დავასახელოთ ფრანგული კლასიციზმის, შემდეგ საფრანგეთის დიდი რევოლუციის (1789 წ.) და ბოლოს XX საუკუნის პირველი ნახევრის დროინდელი ლიტერატურა.

XX საუკუნის ფრანგულ ლიტერატურაში ანტიკური სიუჟეტების ალორძინების პერიოდი ორ ეტაპად იყოფა. პირველ ეტაპზე ფრანგი მწერლები, მაგალითად, ანდრე ჟიდი („ცუდად მიჯაჭვული პრომეთე", „ფილოქტეტე") და ჟან კოკტო („ანტიგონე" „ოიდიპოს მეფე" „ჯოჯოხეთის მანქანა") ანტიკურობას პაროდიული თვალსაზრისით მიმართავენ, მეორე, უფრო ნაყოფიერი ეტაპი, რომელიც ჟან ჟიროდუს შემოქმედებით იწყება, თავის განვითარების თავისებურ სახეს ანუის, ჟან-პოლ სარტრისა და ალბერ კამიუს დრამატურგიაში აღწევს. ზემონახსენები თავისებურება კი, მჭიდროდ უკავშირდება ფაშიზმის წინააღმდეგ ბრძოლის საკითხებს. ამ პერიოდის ფრანგი მწერლები აშკარად უპირისპირდებიან იმ რეაქციულ - აპოლეგეტურ ლიტერატურას, რომლის მამამთავრადაც ანრი დე მონტერლანი გვევლინება. მაგალითისთვის საკმარისია დავასახელოთ

ალბერ კამიუ, რომელმაც გამანადგურებელი ლახვარი ჩასცა ფაშიზმის მარადიული ბატონობის ყალბ თეორიას თავის პიესაში „კალიგულა", რომელშიც რომაელი ტირანის - კალიგულას მხატვრული სახით აშხილა ტირანიის ბატონობის დროებითობა და აბსურდი და ჟან-პოლ სარტრი, რომლის პიესა „ბუზები" ოკუპირებულ საფრანგეთში, როგორც ს. დე ბოვუარი ამას აღნიშნავდა, „ყუმბარასავით გასკდა".

1940 წლის მაისი ფრანგი ხალხის დიდი ნაციონალური ტრაგედიის დასაწყისი გახდა. ფაშისტ დამპყრობელთა ბატონობას პირველი „არა" ჟან ანუის „ანტიგონემ" განუცხადა. აღნიშნული პიესა 1942 წელს დაიწერა და პირველად 1944 წლის 4 თებერვალს დაიდგა ოკუპირებულ პარიზში, თეატრ „ატელიეს" სცენაზე, ანდრე ბარსაკის რეჟისორობით. მართალია, მითური სამყაროს სამოსელში გახვეული ჟ. ანუის „ანტიგონე" მოხერხებულად ფარავდა ფაშიზმისადმი უსაზღვრო ზიზღსა და აღშფოთებას, მაგრამ ფრანგმა მაყურებელმა იმთავითვე შეიცნო ამ პიესის დედაარსი, რომელიც ბედისადმი დაუმორჩილებლობას და საკუთარი პრინციპებისათვის თავგანწირვას შთააგონებდა მას.

ჟ. ანუის „ანტიგონე" სოფოკლეს „ანტიგონეს" ეყრდნობა და გარდა უმნიშვნელო გადაპვეებისა მის სიუჟეტს თავიდან ბოლომდე მიჰყვება. თუმცა, სიუჟეტის შენარჩუნებათან ერთად, ანუი მისთვის ჩვეული ოსტატობით ახერხებს სრულიად ახალი სახის მხატვრული ნაწარმოების შექმნას.

ანუიმ საკუთარი „ანტიგონე" მთლიანად გაათავისუფლა რელიგიური საბურველიდან სოფოკლეს მსავსად, ჟან-ანუის „ანტიგონეც" იწყება პროლოგით, რომელიც თანდათანობით აცნობს მაყურებელს სცენაზე მყოფ მოქმედ პირებს: ანტიგონე, ისმენე, ჰემონი, კრეონტი... როცა პროლოგი ყველა მოქმედ პირს წარადგენს, ტრაგედიის დაწყების მომენტსაც მოაგონებს მკითხველს — ეს ის დროა, როცა ოიდიპოსის ვაჟებმა - ეტეოკლემ და პოლინიკემ, რომლებსაც რიგრიგობით თითო წელიწადს უნდა ემართათ თებეს სახელმწიფო, იჩხუბეს და ერთმანეთი დახოცეს ქალაქის კედლებთან. უფროსმა ძმამ - ეტეოკლემ, მმართველობის ვადა რომ გაუვიდა, ძმას ტახტი არ დაუთმო: შვიდი უცხოელი უფლისწული, რომლებიც პოლინიკემ მიიმხრო, თებეს შვიდ კარიბჭესთან განადგურდა. ქალაქი გადარჩა, მტრად გადაკიდებული ძმები დაიხოცნენ და ახალმა მეფემ - კრეონტმა ბრძანება გასცა უფროსი ძმა - ეტეოკლე დიდებითა და პატივით დაეკრძალათ, ხოლო პოლინიკე, გარეწარი, მეამბოხე და არამზადა — დაუტირებელი, დაუმარხავი, ჭილყვავისა და ტურების საჭიჭნად დაეტოვებინათ. ისიც

ბრძანა: „თუ ვინმემ გაბედა პოლინიკეს დასაფლავება, შეუბრალებლად დაისაჯოს სიკვდილით, განურჩეველად მისი ვინაობისა".

ჟ. ანუის ანტიგონე მაყურებლის წინაშე წარსდგება, როგორც უმანკო ბავშვი, ვისთვისაც დამახასიათებელია გულუბრყვილობა, უშუალობა და ჯიუტი თანეგანწირვა საკუთარი პრინციპებისათვის. ცხოვრებისეული გამოუცდელობის გამო ანტიგონე ოცი წლის ასაკშიც კი კვლავ ბავშვად რჩება - იგი ძიძის მზრუნველობის ქვეშ ცხოვრობს. მაგრამ ანტიგონეს აქვს „აუტანელი ხასიათი", იგი ფიზიკურად შეუხედავია და რადიკალურად განსხვავდება საკუთარი დის - ისმენესაგან; მართალია, სიცოცხლისადმი დიდი მისწრაფების თვისებით ისინი საოცრად ჰგვანან ერთმანეთს, მაგრამ ისმენე, ანტიგონესგან განსხვავებით, მხოლოდ ამქვეყნიური სიამოვნებისაკენ მიისწრაფვის, იგი იმ ადამიანთა რიცხვს ეკუთვნის, რომლებიც ყოველდღიური სიამოვნებით კმაყოფილდებიან და სხვაზე ფიქრი და ზრუნვა თავიანთ მოვალეობად არ მიაჩნიათ.

დებს შორის არსებული წინააღმდეგობა ყველაზე მწვავედ მაშინ ვლინდება, როცა ცხოვრება მათ წინაშე საბედისწერო ამოცანას სვამს გადასაწყვეტად: ისმენემ მთელი ღამე იფიქრა და ვერ დაძლია შიშის გრძნობა. მას უაზრობად ეჩვენება ანტიგონეს თავგანწირვა, იგი უარს ამბობს არა მარტო ძმის დამარხვაზე, არამედ ერთგვარად ეთანხმება კიდეც კრეონტის გადაწყვეტილებას. მას უნდა მართალი იყოს სხვების თვალში, ისე მოიქცეს, რომ არც მეფისა და არც ხალხის რისხვა არ დაიმსახუროს, ალერსს შეჩვეული ლამაზი კისერი ჯალათის დანისათვის არ ემეტება. ისმენე თავს მხოლოდ იმით იმართლებს, რომ გულახდილად ამბობს: „ხომ იცი, ანტიგონე, არც ისე გულადი ვარ".

არც ანტიგონეა უშიშარი, მაგრამ მას ბოლომდე აქვს შეგნებული საკუთარი მოვალეობა პოლინიკეს ცხედრის წინაშე - ყვავ-ყორნების საჭიჭნად დაგდებულს ერთი მუჭა მიწა მიაყაროს. პოლინიკეს სხვა პატრონი არ ჰყავს, დედა, მამა და ეტეოკლე უკვე დაიხოცნენ; მათი ოჯახიდან მხოლოდ ისმენე და ანტიგონეა ცოცხალი. მაშასადამე, მათ უნდა იზრუნონ მიცვალებულისათვის საჭირო წესის დასაცავად. ისმენეს პოზიცია ანტიგონეში მხოლოდ ზიზღსა და სიბრალულს იწვევს. ის შურის გრძნობა, რომელიც ანტიგონეს ისმენეს სილამაზისა და სხვების მიერ ისმენესათვის შექმნილი უპირატესობით იყო გამოწვეული, ანტიგონეს გადამწყვეტ მომენტში უქრება. ანტიგონე გრძნობს, რომ ისმენეს არაფერი აქვს შესანატრი და მისაბაძი, მის გარშემო შექმნილი ლამაზი გარემო მხოლოდ გარეგნულია, მხოლოდ მოჩვენებითია და ის შური, რომელიც

მას უფროსი დისადმი ჰქონდა, სიბრალულად გადაიქცევა — ანტიგონე რწმუნდება, რომ ისმენე თავის თავში ვერასოდეს მონახავს ძალებს, უზრუნველი ცხოვრების დასათმობად, ამიტომ თვითონ მარტო, ყველასა და ყველაფრის დაუხმარებლად აღასრულებს წმინდა ადამიანურ მოვალეობას.

ანტიგონეს არ სჭირდება გარეგნული სილამაზე, მას შინაგანი სიდიადე და სინარნარე ამშვენებს, იგი შინაგანად ბრწყინავს და ამიტომაცაა ასეთი ძლიერი და ანდამატური. მხოლოდ ამ შინაგან, განუმეორებელ სიკისკასეს შესწევს ძალა დაუპირისპირდეს მთელს სამყაროს, თანაც ეს თავგანწირვა ისეთივე უბრალოებითა და თავმდაბლობით უნდა იყოს მოსილი, როგორც მისი პირველი გამოჩენა სცენაზე.

ისმენესთვის გაუგებარია ანტიგონესეული სილამაზის საიდუმლოება, ვერც სხვები გაერკვნენ „მოწეული ნაყოფივით მშვენიერ ისმენეს" რატომ ამჯობინა ჰემონმა „გამხდარი, გულჩათხრობილი და შავტუხა" ანტიგონე; ძიძაც, კრეონტიც, ყველა „საძაგელ ხასიათად" ნათლავს ანტიგონეს გაუტეხელ სულს, ამაღლებულ ადამიანურ სურვილებს, სრულყოფისაკენ თავდაუკერებულად სწრაფვას.

ისმენესთან და ჰემონთან ურთიერთობაში გამომჟღავნებული ანტიგონეს განსაკუთრებულობა ანუის საშუალებას აძლევს მკვეთრად გამოხატოს ტრაგედიის მთავარი თემა - ანტიგონე - კრეონტის წინააღმდეგობა.

ვინ არის კრეონტი? ხელისუფალი, რომლის შინაგანი სამყარო შიშისა და სიყალბის ბუდეა. მისთვის უმთავრესია ქვეყანაში წესრიგი მეფობდეს, მაგრამ წესრიგი არა წესიერების განმტკიცების თვალსაზრისით, არა ჭეშმარიტების დადგენის გზით, არამედ ცხოვრების ინერტული დინებით; არავითარი ფაქტების დაზუსტება, არავითარი ჭეშმარიტების ძიება, უმთავრესია გარეგნული უშფოთველობა და უსიტყვო მორჩილება.

კრეონტს უნდა ანტიგონეს „აპატიოს" დანაშული. ეს მისგან მომდინარე ადამანურობის გამო კი არ ხდება, არამედ იმის გამო, რომ ტირანს არ სურს სხვებმაც შეიტყონ მეფის ბრძანების დარღვევის შესახებ, რაც საბოლო ჯამში მის ძალაუფლებას შეარყევდა. ანტიგონე უარს ამბობს ბიძის შეთავაზებულ გადარჩენაზე, ამიტომაც ცდილობს აჯანყდეს თვალთმაქცობაზე დამყარებული არსებობის წინააღმდეგ.

რას არ მისცემდა კრეონტი, ოღონდ ანტიგონეს უკან წაელო თავისი უარყოფა, ოღონდ გულში ჩაეკლა უსამართლობის წინააღმდეგ მიმართული ზიზღი და არავის გაეგო მისი გამბედაობა: „შემოსასვლელში უამრავი ხალხია, თავს რად იღუპავ, გაიგონებენ" — ცახცახებს ტირანი, რათა

ფარდა არ აეხადოს მისი ძლიერების მოჩვენებითობას, დროებითობას, რათა ხალხს არ გაუნჩდეს აზრი, იერიში მიიტანოს მის ხელისუფლებაზე. „მშვენიერია, გაბსენი კარი, - შესძახებს ანტიგონე, - სწორედაც რომ უნდა გაიგონ", სხვებმაც უნდა შეისმინონ, სხვებმაც უნდა გამოძებნონ თავიანთ თავში ძალა ტირანის ბრძანებათა უარსაყოფად, სხვებმაც უნდა გაიმეორონ ანტიგონეს ჯანყი, უნდა მიბაძონ მას და მაშინ ნათელი გახდება, რომ არც ისე საშიში და უძლეველია ყალბ „ჭეშმარიტებაზე" აგებული სამეფო კრეონტისა, სამეფო, რომელიც გაურბის სიმართლეს, რომელიც ამაჟ ადამიანური სულის, უტეხი ძალის წინაშე ბრწის და კანკალებს.

კრეონტმა ყოველი ღონე იხმარა, „შემზარავი ჭეშმარიტებები" და „საიდუმლოებებიც" კი გაუმხილა ანტიგონეს, მაგრამ ანტიგონე-კრეონტის ჭიდილის სცენა ანტიგონეს სწორუპოვარი გამარჯვებით მთავრდება — ანტიგონე ხელმეორედ იპყრობს ადამიანური ღირსების მწვერვალს, რომელიც ერთხელ უკვე დალაშქრა მისმა ანტიკურმა წინაპარმა - სოფოკლეს ანტიგონემ.

მეორე მსოფლიო ომის წლებში ანუის შემოქმედებაში სუსტად, მაგრამ მაინც აისახა ეგზისტენციალისტური მსოფლმხედველობა, რის გამოც „ანტიგონეს" ანტიკური მასშტაბები ერთგვარად შემცირდა, თუმცა ანუის ანტიგონემ თავისი ისტორიული მისია სწორედ იმით შეასრულა, რომ თანამედროვეობის უმნიშვნელოვანეს პრობლემებს გამოეხმაურა. ანუის „ანტიგონე" თავის თანამედროვეებს კიდევ ერთხელ მოაგონებს, რომ უხეში ძალის ბატონობის პერიოდში სულ უმნიშვნელო დათმობაც კი თავისუფლების დაკარგვასა და მტერთან თანამშრომლობას ნიშნავს.

ფრანგი თუ უცხოელი მკვლევარები ჟან ანუის ანტიგონეს მხატვრული სახის სხვადასხვა, არაერთგვაროვან ინტერპრეტაციას იძლევიან (ამის შესაძლებლობებს ანუის „ანტიგონე" ნამდვილად ქმნის), მაგრამ ჩვენ ცალსახად ვემხრობით მოსაზრებას, რომლის მიხედვით ჟან ანუი ანტიგონეს პირით მრისხანე „არა!"-ს ეუბნება ნაცისტ ჯალათებს. ოკუპირებულ პარიზში 1942 წელს წარმოთქმული ამ უარყოფის გამოძახილი შორს გაისმა მის საზღვრებს გარეთაც.

ჟან ანუის შემოქმედებას კარგად იცნობენ საქართველოში; 1965 წლის 12 მაისს ანუის „ტოროლა" დაიდგა მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო აკადემიურ თეატრში; რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო აკადემიურ თეატრში კი დაიდგა ორი პიესა: 1968 წლის 17 ივლისს „ანტიგონე", 1971 წლის 30 სექტემბერს კი „მედეა".

პოლ ვალერი
Paul Valéry
(1871-1945)

პოლ ვალერი დაიბადა 1871 წელს, ქალაქ სეტში. მამა კორსიკელი ფრანგი ჰყავდა, დედა კი იტალიელი. თავდაპირველად სეტის კოლეჯში სწავლობდა, შემდეგ კი მონპელიეს ლიცეუმში. 1892 წლიდან ვალერი დაუახლოვდა პარიზის ლიტერატურულ წრეებს, სადაც გაიცნო სტეფან მალარმე, რომელმაც შემდგომში უდიდესი გავლენა იქონია მის ინტელექტუალურ განვითარებაზე. პარიზში ჩასული ოცდაერთი წლის ვალერის არა აქვს რაიმე კონკრეტული მიზანი, ცხოვრების არაეითარი გეგმა. მას ტანჯავს საკუთარი არსებობა; თავს ანებებს ლექსების წერას და ცდილობს სწნა თვითშემეცნებაში ეძიოს. სულიერი კრიზისისაგან გათავისუფლებას ვალერი გრძნობელობაში, პოეზიაში, ან საზოგადოებრივ მოღვაწეობაში კი არ ეძიებს, არამედ, დეკარტეს მსგავსად, თვითგანდგომასა და საკუთარი პიროვნების განვითარებაში.

ლიტერატურული მოღვაწეობა ვალერიმ 1899-90 წლებში დაიწყო. მან რამოდენიმე ლექსი გამოაქვეყნა სიმბოლისტური ჟურნალების ფურცლებზე, ასევე გამოსცა „საღამო ბატონ ტესტთან" ("La soirée avec Monsieur Teste", 1896), მაგრამ 1900 წლიდან იგი თავს ანებებს ლიტერატურულ საქმიანობას და კარჩაკეტილად ცხოვრობს აბსოლუტურ მდუმარებაში, რომელიც მხოლოდ 1917 წელს ირღვევა „ნორჩი პარკას" ("La jeune Parque")გამოქვეყნებით.

„ნორჩმა პარკამ" ვალერის ჭეშმარიტი პოეტის სახელი მოუხვეჭა. ამ წიგნს მოჰყვა „ოდები" ("Odes", 1920) და ლირიული პოემები, რომლებიც შემდეგ გაერთიანდნენ კრებულში „ხიბლი" ("Charmes", 1922). ამ წიგნმა კიდევ უფრო განამტკიცა ვალერის, როგორც პოეტის, სახელი. „ხიბლს" მოჰყვა დიალოგები: ,,ევპალინოსი, ანუ ხუროთმოძღვარი" ("Eupalinos ou l'architecte", 1923)და „სული და როკვა" ("L'ame de la danse", 1923); ესეების ორი ტომი - „ნარევი I" ("Variété I", 1924) და „ნარევი II" ("Variété II", 1944), აგრეთვე მრავალი მომცრო წიგნი - მაგალითად „ჩემი ფაუსტი" ("Mon Faust", 1946) და ლიტერატურულ-ფილოსოფიური ხასიათის „ფრაგმენტები" ("Les Cahiers", 1945).

1925 წელს პოლ ვალერი აირჩიეს საფრანგეთის აკადემიის წევრად, სადაც ანატოლ ფრანსის ადგილი დაიკავა.

პოლ ვალერი, რენე დეკარტეს მსგავსად, ორმაგი გზით - პოეზიისა და მეცნიერების გზით - მივიდა პროზამდე. მედიტაციური მდუმარების ჩვიდმეტი

წელი მან შესწირა ფიზიკის, ბუნებისმეტყველებისა და უმაღლესი მათემატიკის შესწავლას, რასაც უკვალოდ არ ჩაუვლია მისი, როგორც დიდი ინტელექტუალის, ჩამოყალიბების საქმეში.

პოლ ვალერი ოცდახუთი წლისაც კი არ იყო, როცა დაწერა „საღამო ბატონ ტესტთან". ედმონდ ტესტი პოლ ვალერის ახალგაზრდობის პროექციაა - სრულქმნილი, ზრდასრული ჭაბუკი, ვისაც ჯერ კიდევ ვერ გაუაზრებია ვერც ადამიანურ პირობითობათა მნიშვნელობა და ვერც ის, რომ მხოლოდ შემთხვევითი გვევლინება აუცილებლობის ჭეშმარიტ ფორმად. სწორედ ამიტომ უარყოფს იგი ყოველგვარ მოღვაწეობას, მათ შორის მხატვრულ შემოქმედებასაც კი. ცხადია, ეს უარყოფა უშწეობით კი არ არის გამოწვეული, არამედ ძალთა სიჭარბით.

ტესტისათვის ყველაზე დამახასიათებელი ის არის, რომ მას საერთოდ არ გააჩნია ნიშან-თვისება; მას აქვს სიზუსტის მოთხოვნილება, ზიზღი ყოველივე ბუნდოვანისა და მოჩვენებითის მიმართ. ბატონმა ტექსტმა აღმოაჩინა უჩვეულო მეთოდი, რომლის წყალობითაც იგი აღწევს უფრო მეტ სიზუსტეს და ქმნის ისეთ ლექსიკონს, საიდანაც განდევნის მრავალ ბუნდოვან სიტყვას. ალნიშნულ ნაწარმოებში თავს იყრის ვალერის ის თეორიული შეხედულებები, რომელთა თანახმადაც შემეცნება, არა მხოლოდ ხელოვნური და ფიქტიური, არამედ საერთოდაც შეუძლებელი, მხოლოდ ენის წყალობით და მხოლოდ მის წიაღში ხდება შესაძლებელი. მსგავსმა შეხედულებებმა პოლ ვალერი მიიყვანა როგორც რადიკალურ, გნოსეოლოგიურ სკეპტიციზმამდე, ასევე სულიერი ქმედითობის ერთდროულად პესიმისტურსა და ჰეროიკულ კონცეფციამდე, რომლის თანახმადაც ეს სულიერი ქმედითობა სხვა არაფერია, თუ არა გრანდიოზული თამაში, ხელოვნება კი ამ თამაშის ერთ-ერთი მოდუსია.

პოლ ვალერის ღრმად ინტუიტური ლირიკისათვის უცხოა რიტორიკულობა და მშრალი რაციონალიზმი, მასში „ჰერმეტული ფორმის" კლასიკური სიმკაცრე ჰარმონიულად ერწყმის თანამედროვე პოეზიის უახლესი ტენდენციებისათვის დამახასიათებელ სახეებსა და სენტენციებს.

პოლ ვალერის პოემებიდან უმნიშვნელოვანესია „ნორჩი პარკა", რომელიც ეძღვნება ქმნილების პირველ გამოღვიძებას. ეს ქმნილება კარგად გრძნობს თავისი სწრაფწარმავალი სიცოცხლის ტრაგიზმს და მოკვეთილობას ნეტარი უმეცრების დასაბამიერი და უხრწნელი ყოფისაგან. მსგავსი თემა გვხვდება პოემაში „გველის ესკიზი", სადაც სიცოცხლისა და შემეცნების ამ ქვეყნად დაბადება დანახულია როგორც ლაქა, როგორც სხივოსანი სრულქმნილების არყოფნის დეფექტი.

პ. ვალერის კრებული „ხიბლი" აერთიანებს ოც ლექსს, რომელთაგან

საყოველთაოდაა ცნობილი „ზღვის სასაფლაო", რომელიც შედგება 144 ტაეპისაგან. მოქმედების ადგილს წარმოადგენს ვალერის მშობლიურ ქალაქ სეტის ზღვისპირეთი და სასაფლაო. ლექსი დაწერილია ათმარცვლიანი საზომით, რომელიც დაშლილია 4 და 6 მარცვლედად. ლექსი წარმოადგენს მედიტაციას სიკვდილისა და აბსოლუტის შესახებ. თავად ავტორი გაურბის სტერილურ მეტაფიზიკურობას და შედის ზღვაში, რათა სიცოცხლის უკეთ შესაგრძნობად მიენდოს ტალღებს. „ზღვის სასაფლაოში" დომინანტია ზღვა, ზეცა და მზე. ამ ლექსს განსაკუთრებულ ხიბლსა და სიძლიერეს ანიჭებს „ჭეშმარიტად ზღვიური სიტყვები" (რაინერ მარია რილკე), რაშიც ადვილად დავრწმუნდებით ქვემომოყვანილ მცირე პასაჟითაც.

Le cimetière marin
ზღვის სასაფლაო

Ce toit tranquille, où marchent des colombes,
Entre les pins palpite, entre les tombes ;
Midi le juste y compose de feux
La mer, la mer, toujours recommencée!
O récompense après une pensée
Qu'un long regard sur le calme des dieux!
წყნარი თავანი, სახურავი მფრთონავ-მტრედება,
აკლდამებს შორის, ნაძვებს შორის რომ იხედება,
ზედ რომ შუადღე ალებს აქსოვს გამალებული, -
ზღვ, ზღვა, მარადი მოვანება, წამთა მსწრობელი!
ო, დიდი ფიქრის საზღაური ხელთუპყრობელი,
მზერა, ზეგარდმო სიმშვიდეზე დავანებული!

Quel pur travail de fins éclairs consume
Maint diamant d'imperceptible écume,
Et quelle paix semble se concevoir !
Quand sur l'abîme un soleil se repose,
Ouvrages purs d'une éternelle cause,
Le Temps scintille et le Songe est savoir.
წვრილი ელვებით, შრომის მათის წმინდა კიანთით,
თვალშეუსწრებთა ქრება ქაფთა ბროლ-ბრილიანტი,

რინდდება სივრცე, ერთი ზვირთი არ ექანება,
და, აჰა, როცა მზეც შეჩერდა უფსკრულის თავზე,
პირველმიზეზის ქმნილებანი, სინათლით სავსე,
დრო ბრწყინვად იქცა და შეცნობად იქცა ზმანება

Stable trésor, temple simple à Minerve,
Masse de calme, et visible réserve,
Eau sourcilleuse, œil qui gardes en toi
Tant de sommeil sous un voile de flamme,
O mon silence ! ... Edifice dans l'âme,
Mais comble d'or aux mille tuiles, Toit !
მინერვას სადა საბრძანისო, საუნჯევ მკვიდრო,
სიმშვიდის ბჭენო მრავალასნო, მიჯრილნო მჭიდრდ,
წყალო გარშემო შემომდგარო ალთა ფახულით,
მღვიძარო თვალო, ამ უთვალავ ძილთა მომცველო,
დუმილო, სულში აგებულო წყნარ სამლოცველოდ -
მაგრამ თავანი! ბაჯაღლოთი მოჩარდახული!

Temple du Temps, qu'un seul soupir résume,
A ce point pur je monte et m'accoutume,
Tout entouré de mon regard marin ;
Et comme aux dieux mon offrande suprême,
La scintillation sereine sème
Sur l'altitude un dédain souverain.
დროის ტაძარო, ერთი ოხვრით ამოსათქმელო,
შიშველნო საყდარ-საყუდარნო ვდგავარ სათქვენო,
გარემოცული საკუთარი ზღვით ჟამიერით,
ვით ძღვენი იგი, აღვლენილი ჩემგან ცათათვის,
ძირს მოიკმევა, იფანტება, ბრწყინვად გადადის
თვალშეუდგამი უგულვება ზესთამიერი.

Comme le fruit se fond en jouissance,
Comme en délice il change son absence
Dans une bouche où sa forme se meurt,
Je hume ici future fumée,

Et le ciel chante à l'âme consumée
Le changement des rives en rumeur.
როგორც სასაზე დნება ხილი ნება და ნება,
როგორც სიამედ დაწურული თანისთან ქრება,
კვდება სახება გემოდქმნილი ხორცი და ფერი,
აქ რასაც ვისვრეტ, მომაყალი ჩემი კვამლია,
და ცა, რომელიც თანისთანვე გარემავლია,
ამ ზღვის კიდეთა ხმიანებად გაქრობას მღერის.

(თარგმანი ეკუთვნის დავით წერედიანს)

პოლ ვალერი ცნობილია, როგორც პოეზიის თეორეტიკოსი. მან შეიმუშავა „წმინდა პოეზიის" ცნება, რომლის მიხედვითაც პოეზიის ჭეშმარიტ რაობად მიიჩნევა სპეციფიკურად ემოციური და ინტუიტური თვისება. პოლ ვალერი იკვლევდა პოლიტიკურ და სოციალურ პრობლემებსაც. მისი კონცეფციების უნივერსალურობამ, მისი პოეზიის ინტელექტუალურმა ხასიათმა განაპირობა ის, რომ ვალერის „ახალ გოეთეს" უწოდებენ, თუმცაღა იგი უფრო შეზღუდული, უფრო ცივი და უფრო მანერულია.

ჟან კოკტო
Jean Cocteau
(1889-1963)

ჟან კოკტო (**Jean Maurice Eugène Clément Cocteau**) დაიბადა პარიზის მახლობლად, პატარა ქალაქ მეზონ-ლაფიტში. მისი ხასიათისა და გემოვნების ჩამოყალიბებაში დიდი წვლილი შეიტანეს: მშობლებმა, მეგობრებმა და აღმზრდელმა ქალმა, ჟოზეფინ ებელმა, რომელმაც მას გერმანული კულტურისა და განსაკუთრებით მუსიკის სიყვარული ჩაუნერგა. მამა - ჟორჟ კოკტო, პროფესიით ადვოკატი, მნიშვნელოვან როლს ასრულებდა შვილის აღზრდაში. ამ გარემოებას ადასტურებს თვით მწერლის აღიარებაც იმის თაობაზე, რომ მამის თვითმკვლელობამ (როცა ჟანი ჯერ კიდევ 9 წლის იყო) მის ცნობიერებასა და სულში მტკივნეული კვალი დატოვა. ფაქტობრივად ამით დასრულებულა მისი ლაღი ბავშვობაც. თუმცა, დედას, ეჟენი კოკტოს, ცდა არ დაუკლია, რომ ჟანისთვის, სხვა შვილებთან ერთად, პარიზული ცხოვრების გზა გაეკვალა. სწორედ მსახიობი და მუსიკის მოტრფიალე დედის მეშვეობით გაიცნო ჯერ კიდევ ყმაწვილმა კოკტომ საუკუნის დასაწყისის პარიზის ნაღები საზოგადოება - მწერლები, რეჟისორები, მხატვრები, მუსიკოსები... ცნობილ ადამიანებთან დაახლოებამ დიდი გავლენა იქონია კოკტოს შემოქმედებითი მიმართულებისა და გემოვნების ჩამოყალიბებაზე. იგი ცნობილია როგორც: პოეტი, დრამატურგი, თეატრისა და კინოს რეჟისორი, მუსიკალური სპექტაკლების თანაავტორი, ესეისტი, ლიტერატურის თეორეტიკოსი, გრაფიკოსი... თუმცა, მისივე განმარტებით, საკუთარ თავს მუდამ პოეტად აღიქვამდა. კოკტოს პოეტურ ნატურასა და ორიგინალობაზე მოწმობს მის წიგნებზე დართული ბიბლიოგრაფიაც, სახელწოდებით: „თეატრის პოეზია" („Poèsie de théâtre"), „კინოს პოეზია" („Poèsie de cinéma"), „გრაფიკის პოეზია" („Poèsie graphique"), „რომანის პოეზია" („Poèsie de roman"), „კრიტიკის "პოეზია" („Poèsie critique")

XX საუკუნის 10-იან წლებში, პარიზში გადმოსვლისთანავე, კონდორსეს ლიცეუმში სწავლის პერიოდში, დაიწყო ყმაწვილმა კოკტომ კლასიკოსი მწერლების კითხვა და ამ შთაგონებით - ლექსებისა და პოემების წერა, რაც ამიერიდან მისი ცხოვრების მანერად იქცა. კოკტოს შემოქმედებითი მოღვაწეობის 60 წლის განმავლობაში შექმნილია: 7 რომანი, 20-მდე პიესა, 26 ლიბრეტო, 18 კინოსცენარი, უამრავი კრიტიკული ნაშრომი, ესე, პოეტური და გრაფიკული შედევრი...

ჟ. კოკტოს სამწერლო მოღვაწეობის დასაწყისი იმ პერიოდს დაემთხვა, როცა პარიზული კულტურა მოდერნისტულმა მიმდინარეობებმა შთანთქა. საინტერესოა, რომელი მათგანისგანაა დავალებული კოკტოს ესთეტიკა, მისი სამწერლო სტილი? კოკტოს კრიტიკულ ნარკვევში „პროფესიული საიდუმლო" („Le secret professionnel", 1922) ხაზგასმითაა ნათქვამი, რომ მისთვის არ არსებობს არცერთი სკოლა, არსებობენ მხოლოდ ხელოვნების დიდი მოღვაწენი, რომლებიც პატივს სცემენ ხელოვნების ტრადიციებს. მათი ნოვატორული მიღწევები კი, კოკტოს თქმით, ის არის, რომ ისინი ამ ტრადიციებს სხვათათვის შეუმჩნეველი წახნაგით აღიქვამენ, თანამედროვეობის პრიზმაში გაატარებენ და პუბლიკის საშუალოზე ახლებურად გამოიტანენ. მაგალითად, კუბიზმი, კოკტოს აზრით, კლასიციზმის ნიადაგზე აღმოცენებული მხატვრული ხედვაა; ფოვიზმი — სენტიმენტალიზმისა და რომანტიზმის პირმშო. მიუხედავად იმისა, რომ კოკტოს შემფასებლები მას დღესაც მოდერნისტთა რიგებში მოიხსენებენ, თავად მწერალი მოდერნისტული სკოლებისადმი კეთილად განწყობილი არ ყოფილა. კრიტიკულ სტატიაში „1 მაისის კორიდა" („La corrida du premier mai") იგი აღნიშნავს, რომ მისთვის მიუღებელია მოდერნისტთა მოჩვენებითი თავისუფლება, რადგან ისინი, კოკტოს აზრით, პრინციპულად გამიზნულმა ნოვაციებმა იმდენად გაიტაცა, რომ მათი შემოქმედება კვლავ ნორმატივიზმის ჩარჩოებში მოექცა. ამ სტატიისა და საერთოდ კოკტოს მთელი შემოქმედებითი მოღვაწეობის ანალიზი გვიდასტურებს თავად მწერლის თვითშეფასების უტყუარობას, რომლის მიხედვითაც კოკტო იყო ინტერპრეტაციებისა და ნოვაციების მოყვარული შემოქმედი, რომელიც, ამავდროულად, დიდ პატივს მიაგებდა ლიტერატურისა და კულტურის ტრადიციებს. ამიტომ, ჟ. კოკტოს ესთეტიკური პოზიციების შეფასებისას მკვლევარები გვერდს ვერ უვლიან მწერლის შემოქმედების ფუნდამენტად მის მიერვე აღიარებულ კრიტერიუმებს, სხვადასხვა მიმდინარეობას ლიტერატურასა და ხელოვნებაში, ამავდროულად - იმ მოსაზრებებს, რომლებიც თავად კოკტომ ჩამოაყალიბა სხვადასხვა წერილში, ინტერვიუში, კორესპონდენციაში... ამ ყოველივეს კი ზოგჯერ ურთიერთგამომრიცხავ დასკვნებამდე მივყავართ. მაგ. კრებულში „კრიტიკის პოეზია" („Poèsie critique") კოკტო თავისი სამწერლო ხედვის ორიენტირებად აღიარებს შექსპირსა და გოეთეს, რომელთაგანაც პირველი მის აღფრთოვანებას იმით იწვევს, რომ მის დრამებს „შინაგანი წესრიგი" მართავს. ეს „წესრიგი", კოკტოს აზრით, ლიტერატურათმცოდნეობით კანონებზე მაღლა დგას და მე-16 საუკუნის კორიფეს ყველა სხვა

შემოქმედისაგან განასხვავებს. გოეთეს ესთეტიკა კი მე-20 საუკუნის ხელოვანისათვის მნიშვნელოვანია იმიტომ, რომ თვით კოკტოსა და უდიდეს კლასიკოსს, მისივე თქმით, ურთიერთმსგავსი დამოკიდებულება აქვთ ნაწარმოების ე.წ. „შინაგანი ფორმისადმი", რომელიც, გოეთეს მიხედვით, არის ხელოვანის გრძნობის, შთაგონების, გენიისა და შინაგანი სამყაროს მთლიანობა. უ. ფიფილდთან ჩაწერილ ინტერვიუში კი კოკტომ განაცხადა, რომ ნაწარმოების შინაგან მთლიანობაზე ზრუნვა მწერლისთვის „წამგებიანია". მთავარია, სიტყვებს მომაჯადოებელი ხიბლი და შინაარსის მიღმა მოქმედი ფლუიდი ახლდეს. „მწერალი ვალდებულია, მოაჯადოოს მკითხველი. ეს თვისება თანდაყოლილია და ვერავინ დაგმობძვრავს"- წერს ჟ. კოკტო ესეში „ჩემი სტილის შესახებ" („A propos de mon style"). აქვე იგი სხვადასხვა მწერლის სტილზე მსჯელობს და აღნიშნავს, რომ ნაწარმოების გადაჭარბებული ორნამენტულობა ისევე გამოიყურება, როგორც უგემოვნო ქალის ჩაცმულობა. ფლობერის სტილი, მისი აზრით, ფერადოვანია და მას გულზე არ ეხატება, ხოლო მონტენისა და სტენდალის სტილი, რომელიც მას მოსწონს, ძალზე სიტყვაძვირია. ბეთჰოვენი - აგრძელებს კოკტო - ფორმის გამართვაზე ზრუნავს და ხშირად სათქმელს შორიდან უვლის, ამიტომ მისი სტილი ძილისმომგვრელია, ხოლო ბახი მთავარი ხაზიდან არასოდეს გადაუხვევს, ამიტომ მისი მოსმენისას ფხიზლად უნდა იყო („ჩემი სტილის შესახებ").

ჟ. კოკტოს ესთეტიკური პოზიციები, მკვლევართა უმრავლესობის შეფასებით, მის მხატვრულ ქმნილებებში უკეთ წარმოჩნდა, ვიდრე თეორიულ ნაშრომებსა და კრიტიკულ წერილებში. თუმცა, არსებობს საკითხი, რომელიც, შეიძლება ითქვას, თანაბრადმნიშვნელოვანია კოკტო — შემოქმედის, კოკტო — თეორეტიკოსისა და ზოგადად, კოკტო — საუკუნის სახისათვის. ეს საკითხი ეხება მწერლის დამოკიდებულებას ნიცშესა და ფროიდის მოძღვრებებისადმი. კოკტოს ნააზრევის გაცნობისა და მისივე აღიარების გათვალისწინებით, თამამად შეიძლება ითქვას, რომ მთელი მისი მხატვრულ — ესთეტიკური სამყარო, და პირადი ცხოვრებაც კი, ამ ორი ავტორიტეტისადმი მოწიწებითაა გაშუქებული. 50-იან წლებში, როდესაც ჭარმაგ ხელოვანს სხვადასხვა სიმპოზიუმსა და შეკრებაზე უწევდა მოხსენებებით გამოსვლა, მიჰყავდა საჯარო ლექციები ხელოვნების თემაზე და, ფაქტობრივად, საკუთარი შემოქმედებითი გზის შეფასება უწევდა, არ ყოფილა გამოსვლა, რომ იგი აღნიშნულ საკითხს არ შეხებოდა. „ყველა ადამიანს საკუთარი საკრალური თარიღი აქვს, ის, რომელიც მას მთელი ცხოვრების განმავლობაში რაღაცას კარნახობს, მუდამ თან სდევს —

გკითხულობთ კოკტოს მოხსენებების ჩანაწერში – ჩემთვის ეს თარიღი ავბედითი 1900-ია, ნიცშეს გარდაცვალების წელი". მიუხედავად იმისა, რომ ფროიდის კონცეფციას ჟ. კოკტო, შეიძლება ითქვას, მისი შემოქმედებითი მოღვაწეობის ბოლო პერიოდში გაეცნო, მას არ გაჭირვებია იმის აღიარება, რომ ავსტრიელმა ნევროპათოლოგმა უბრალოდ მას დასწრო – მწყობრად და უტყუარად ჩამოეყალიბებინა ის პოზიციები, რომლებიც კოკტოს ქვეცნობიერში მისი ბავშვობიდანვე მოკალათდა. თუმცა, უნდა აღინიშნოს, რომ მწერლის „გატაცება" ფსიქოლოგიზმით მისი მოღვაწეობის ბოლო პერიოდში არ გულისხმობდა ნიცშეს ავტორიტეტის გადაფასებას, მითუმეტეს, რომ ფროიდის კონცეფცია დიდადაა დავალებული ნიცშეს ფილოსოფიისაგან – ორივე მოაზროვნის მსჯელობებში წამყვანი ფუნქცია ენიჭება ადამიანის ცნობიერების დეკადენტურ განმარტებებს, ორივე გენიოსისათვის სუბიექტის თავისუფლება „შემოსაზღვრულია" რომელიღაც გარემოებით: ნიცშესთვის – „დიონისურის" ნაკლებობით, ადამიანის უსუსურობით, ფროიდისათვის – სხვადასხვა კომპლექსით, „სიამოვნების პრინციპის" დათრგუნვით. კოკტოს ესთეტიკასა და მხატვრულ ნაზრევში ეს ორი კონცეფცია ერთმანეთს შეერწყა და ასე ჩამოყალიბდა: მისი იდეალი არის „თავისუფალი ნებისა" და შეუზღუდავი ფანტაზიის მქონე შემოქმედი, რომელსაც არაფერი აქვს საერთო ტრანსცენდენტულისა და რეალურის დუალობით დათრგუნულ, მოწუწუნე არსებასთან. კოკტოს შემოქმედი მუდამ მოქმედი, ღრმად მოაზროვნე ქურუმია, რომელსაც, მიუხედავად ნონკონფორმისტული განწყობისა და ტკივილით სავსე პირადი ცხოვრებისა, მუდამ სიხარული მოაქვს ადამიანებისთვის.

ჟ. კოკტოს ესთეტიკური პოზიციების ჩამოყალიბებაში მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა მისმა დამოკიდებულებამ მითოსისადმი (იგულისხმება არა მხოლოდ კონკრეტულად მითები, არამედ, ზოგადად, მითოსური აზროვნებაც – სამყაროს მთლიანობის, მეტამორფოზულობისა და ბედისწერის ფენომენის აღიარებით). მითი, კოკტოს შეფასებით, „სიცრუეა ცნობიერის პლანში, მაგრამ სრული ჭეშმარიტებაა არაცნობიერისათვის". ეს შეფასება უშუალო კავშირშია იმ გარემოებასთან, რომ მითოსურ სიუჟეტებზე შექმნილი პიესები ხშირად კოკტოს შემფასებელთა მწვავე კრიტიკას იმსახურებდა, რადგან ეს ნაწარმოებები შორს იყვნენ რეალობისაგან და მკითხველისა და მაყურებლის წინაშე სიურრეალიზმის, დადაიზმის, ან რომელიმე სხვა მიმდინარეობის სამოსით წარსდგებოდნენ ხოლმე. კოკტო კი, ღრმად დარწმუნებული საკუთარი შედევრების გენიალურობაში, აგრძელებდა მითოსური თემების დამუშავებას,

ინტერპრეტაციას, მათ გამოყენებას საკუთარი შეხედულებების ილუსტრირებისათვის. ეს ნაწარმოებებია: „ანტიგონე" („Antigone"), „ორფევსი" („Orphée"), „ჯოჯოხეთური მანქანა" („La machine infernale"), „ბახუსი" („Bacchus"), „მრგვალი მაგიდის რაინდები" („Les chevaliers de la table ronde"), „რენო და არმიდი" („Renaud et Armide") და სხვა, რომელთა მხატვრულ თავისებურებებზეც ქვემოთ შევჩერდებით.

ჟ. კოკტოს ცხოვრებისა და ლიტერატურული გემოვნების ფორმირებისათვის, როგორც აღვნიშნეთ, დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა მისი მეგობრების წრეს, სადაც მრავალად იყვნენ, როგორც ჭარმაგი ადამიანები, ასევე – კოკტოს უმცროსი თანამოკალმეები. იგი ხშირად სტუმრობდა მარსელ პრუსტთან, მეგობრობდა დიუ გართან, ჩ. ჩაპლინთან, რომელთაც მან ერთ - ერთ ინტერვიუში „სულიერების არისტოკრატები" უწოდა. კოკტო თავს მუდამ დავალებულად გრძნობდა აპოლინერისა და პიკასოს წინაშე, რომლებმაც, მისი თქმით, „ხელოვნების სინტაქსი გადაახალისეს", ბევრ რამეზე თვალი აუხილეს... მისთვის არანაკლებ მნიშვნელოვანი იყო მეგობრობა ცნობილ მონმარტრელებთან, განსაკუთრებით მოდილიანისთან, მოგვიანებით – „მუსიკალურ ექვსეულთან", რომელთა შთაგონებითა და დახმარებითაც კოკტომ შექმნა რამდენიმე ლიბრეტო მუსიკალური სპექტაკლებისათვის, ასევე – „ექვსეულის" პროგრამა - მანიფესტად აღიარებული ესე „მამალი და არლეკინი" („Le coq et l'Arlequin", 1918). კოკტოს საინტერესო მეგობართა გალერეაში განსაკუთრებული ადგილი ეკავა მსახიობ ჟან მარეს, რომლის შთაგონებითაც შეიქმნა სხვადასხვა კინოსცენარი, რამდენიმე პიესა და სიურრეალისტური ფარსი „ახლადშეუღლებულნი ეიფელის კოშკიდან" („Les mariés de la tour Eiffel", 1928).

თუ კოკტოს შემოქმედებით ბიოგრაფიას თვალს გადავავლებთ, გაჭირდება, ამოვიცნოთ კანონზომიერება ნაწარმოებთა შექმნის ქრონოლოგიაში. ვერ ვიტყვით, რომ იგი რომელიმე კონკრეტულ პერიოდში კონკრეტული ჟანრით იყოს გატაცებული. იგი, მოულოდნელობებისა და მათთან დაკავშირებული შთაგონების შესაბამისად, ქაოტური თანმიმდევრობით ქმნიდა რომანებს, დრამებს, პოემებს, ესეებს, ისევ რომანებს და ა. შ. უფრო მეტიც, იგი ხშირად ასრულებდა მთავარ როლებს საკუთარ პიესებსა და ფილმებში („ორფევსში"-ერტებიზი, „ჯოჯოხეთურ მანქანაში"-ხმა..). კრიტიკოსთა შეფასებით, მისი შემოქმედებითი მოღვაწეობის ხანგრძლივი პერიოდიდან (10-იანი - 50-იანი წლები) საგანგებოდ უნდა გამოიყოს 20-30 იანი წლები, რომელიც ყველაზე ნაყოფიერი გამოდგა მწერლისათვის.

ამ დროს შეიქმნა ცნობილ ნაწარმოებთა უმრავლესობა — პიესები: „ანტიგონე" („Antigone"), „ორფევსი" („Orphée"), „ადამიანის ხმა" („La voix humaine"),„რენო და არმიდი" („Renaud et Armide"),„მრგვალი მაგიდის რაინდები" („Chevaliers de la table ronde"), „აუტანელი მშობლები" („Les parents terribles"); რომანები: „თეთრი წიგნი" („Le livre blanc"), „აუტანელი ბავშვები" („Les enfants terribles".), „ცრუ თომა" („Thomas l'imposteur".), „კრიტიკის პოეზიის" („Poèsie critique") მნიშვნელოვანი ნაწილი, ესეები, ლიბრეტოები თავისი რუსი მეგობრის, დიაგილევის სახალხო სპექტაკლებისათვის და სხვა.

ჟ. კოკტოს ლიტერატურული მოღვაწეობის ყველაზე მოცულობითი ნაწილი მისი დრამატურგიაა. ამ გარემოების მიზეზები ის უნდა იყოს, რომ: ა) მწერალი უდიდეს ფუნქციას ანიჭებდა დრამის ჟანრს. მისი აზრით, ამ ჟანრის ფარგლებში, ანტიკურობიდან მოყოლებული თანამედროვეობამდე, ყველა შემოქმედი „კომფორტულად გრძნობდა თავს", რადგან დრამა ლირიკისა და ეპოსის ჟანრების პოეტიკასაც „ადვილად ითავსებს"; ბ) კოკტოს მოღვაწეობა დაემთხვა იმ პერიოდს, როდესაც პარიზის კულტურულ ცხოვრებაში განსაკუთრებული ადგილი ეკავა თეატრს. 30-იან - 40-იან წლებში, მიუხედავად მძიმე პოლიტიკური ვითარებისა(მეორე მსოფლიო ომი. 1939-1945), ვერავის წარმოედგინა ერთი პარიზული საღამო მაინც ანშლაგით მიმდინარე სპექტაკლის გარეშე. შესაბამისად, მუხლჩაუხრელად იღწვოდნენ დრამატურგებიც...

ჟ. კოკტოს კორესპონდენციისა და ჩანაწერების მეშვეობით ირკვევა, რომ „მას ერგო პატივი და ბედნიერება, გვერდი დაეშვენებინა ორი დიდი ჟანისათვის. ესენი იყვნენ: ჟან ჟიროდუ (1882-1944), ჟან ანუი (1910-1987). ჟ. კოკტოს ერთ-ერთი მკვლევარის თქმით, იმ პერიოდის პარიზულ პრესას დაუწერია: „ჟან ჟიროდუ, ჟან კოკტო, ჟან ანუი - აი შესანიშნავი სამეული, რომელმაც პარიზულ საზოგადოებას მითქმა - მოთქმისათვის დრო აღარ დაუტოვა."

კოკტოს დრამატურგიული ნიმუშები ცნობილია სახელით -„Poèsie de théâtre". იგი გამოცემულია, როგორც სხვადასხვა კრებულის, ასევე, ცალკეული ნიმუშების სახით. კოკტოს მკვლევარები, მისი დრამების კლასიფიკაციისას, გამოარჩევენ იმ ნაწარმოებებს, რომლებმაც, სხვადასხვა მიზეზის გამო, თავიანთ ავტორს განსაკუთრებული აღიარება მოუპოვეს. ესენია:

o Théâtre I :„ანტიგონე" („Antigone". 1922); „ახლადდაქორწინებულნი ეიფელის კოშკიდან" („Les mariés de la tour Eiffel". 1921); „მრგვალი

მაგიდის რაინდები" („Les chevaliers de la table ronde". 1937); „აუტანელი მშობლები" („les parents terribles". 1938).

- Théâtre II: „წმინდა ურჩხულები" („Les monsters sacrés". 1940); „საბეჭდი მანქანა" („La machine à écrire". 1941); „რენო და არმიდი" („Renaud et Armide". 1943); ორთავიანი არწივი („L' aigle à deux têtes". 1946).
- „ორფევსი" („Orphée". 1926)
- „ოიდიპოს მეფე" („Œdipe roi". 1937)
- „რომეო და ჯულიეტა („Roméo et Juliette". 1924)
- „ ადამიანის ხმა („La voix humaine". 1930)
- „ჯოჯოხეთური მანქანა" („La machine infernale". 1934)
- „ბახუსი" („Bacchus". 1952)

მკვლევართა მხრიდან გამოჩენილი განსაკუთრებული ინტერესის კვალდაკვალ, კოკტოს შემოქმედებიდან საგანგებოდ უნდა გამოიყოს ანტიკურ თემებზე შექმნილი პიესები, რადგან ეს დრამები მწერლის მხატვრულ-ესთეტიკური სამყაროს გასაღებია, რომლის მეშვეობითაც შესაძლებელია, ჩავწვდეთ არა მარტო მის ნაზრევს, არამედ ყველაზე ინტიმურ საკითხებსაც კი. აქვე უნდა გავითვალისწინოთ, რომ ანტიკურ თემებზე შექმნილ პიესებზე მუშაობისას დრამატურგი საფუძვლიანად ეცნობოდა მითებს. ზოგჯერ საკამათოა - რომელიმე ავტორს ეყრდნობა, თუ მისი ნაწარმოების მითოსურ პირველწყაროს. ორივე შემთხვევაში კოკტოსათვის მნიშვნელოვან ამოცანებად რჩება: ადამიანის სულში „ჩაყურყუმალება", მისი თანამედროვეობისათვის აქტუალური პრობლემების დასმა, სიახლის ძიება, მკითხველისა და მაყურებლის აღფრთოვანება...

მითოსურ თემებზე შქმნილი დრამებიდან უნდა გამოიყოს: „ანტიგონე", ორფევსი", „ჯოჯოხეთური მანქანა" და „ბახუსი". კოკტო არ იყო ორიგინალური, როცა ანტიკურ თემებს შეეხო, ამ პერიოდის დრამატურგია ხშირად იყენებდა ამგვარ მასალას. ამ ტენდენციის საფუძველი ჩაეყარა რ. ვაგნერის შემოქმედებით. მე-20 საუკუნის დრამატურგიაში, სადაც ვაგნერისეულმა ანტიისტორიზმის პრინციპმა თავისი აქტუალობა შეინარჩუნა, კიდევ უფრო თვალსაჩინო გახდა მითოლოგიისა და ფსიქოლოგიის დაახლოება-შერწყმის ტენდენციები.

კოკტოს „ანტიგონემ" კრიტიკოსთა შორის აზრთა სხვადასხვაობა გამოიწვია. ზოგიერთი მათგანი ამ პიესას სოფოკლეს დრამის ადაპტაციად მიიჩნევდა; ა. ჟიდის კრიტიკა ზედმეტად გამკენწლავი იყო. მან აღნიშნა, რომ სოფოკლეს დრამის მხატვრულ ღირებულებებზე მანამ მსჯელობდა,

სანამ მის ინტერპრეტაციას კოკტო განიზრახავდა; ჟურნალისტ ფ. სტეეგმულერის აზრით, ჟიდის გააფთრება კოკტოს პიესის წარმატებამ გამოიწვია. ფ. მორიაკმა კი, რომელიც კოკტოს შეფასებისას ხშირად გესლიანი კრიტიკით გამოირჩეოდა, „ანტიგონეს" თაობაზე გამართული პოლემიკისას კოკტოს მოწინააღმდეგეებს მოულოდნელად ცივი წყალი გადაასხა და აღნიშნა, რომ კოკტომ სოფოკლეს დრამას ისეთი სული შთაბერა, რომ იგი პუბლიკის წინაშე მთელი თავისი ორიგინალობით წარმოჩნდა. ასეა, თუ ისე, ამ პოლემიკის მიხედვით ნათელია, რომ კოკტოს მიერ განვლილი გზა პირველი პოეტური ნიმუშებიდან საფრანგეთის აკადემიის წევრობამდე (1955), ლიცეუმის მსმენელთა ტაშიდან ფართო აუდიტორიის აღიარებამდე, იოლი არ იქნებოდა. მას მუდამ თან ახლდა მწვავე კრიტიკაცა და ბრწყინვალე შეფასებაც, ფიასკოცა და გამარჯვებაც.

თავად კოკტომ სოფოკლეს დრამის მისეული განახლება შეადარა საბერძნეთის ფოტოგრაფირებას აეროპლანის სიმაღლიდან — ზოგი რამ მფრინავისთვის შეუმჩნეველი დარჩა, ზოგი კი ახლებური სილამაზით წარმოჩნდა. მკითხველისათვის რთული გასარკვევი არ არის, რომ დამწყებ დრამატურგს სოფოკლეს ტექსტი თითქმის არც შეუცვლია. საინტერესოა, რას გულისხმობდა ავტორი „ახლებურ სილამაზეში"? ფრანგულენოვან სამეცნიერო კრიტიკაში კოკტოს „ანტიგონეს" შესახებ არსებობს სხვადასხვა ვერსია, თითქოს, ავტორისათვის მთავარია ანტიგონე-კრეონტის დაპირისპირება, რომელიც ფსიქოანალიზის პლანში მამა-შვილის კონფლიქტს გულისხმობს. მეორე ვერსიით კი ქალწული ანტიგონე თავად კოკტოს სახეა, რომელიც თავისი განსხვავებული ორიენტაციის გამო უპირისპირდება საზოგადოებრივ მორალს. იმ მკვლევართა დასკვნით, რომლებიც „ანტიგონეს" ფსიქოანალიზის ჭრილში განიხილავენ, იმის გამო, რომ სოფოკლეს ტექსტი ამგვარი ინტერპრეტაციისათვის ისედაც ნაყოფიერი მასალა იყო, მისი შეცვლა ფროიდისტ კოკტოს ნაკლებად დასჭირდებოდა. სადაო არაა, რომ კოკტოს ნაწარმოებები, ისევე როგორც საერთოდ, მხატვრული ლიტერატურა, მნიშვნელოვანწილად იქნებოდა დავალებული ავტორის პირადი ცხოვრებისაგან, მაგრამ ისიც უნდა ითქვას, რომ კოკტოს მკვლევართა ნაწილის გადაჭარბებული სპეკულირება დრამატურგის განსხვავებული ორიენტაციით უმართებულოა. „ანტიგონეზე" მუშაობისას მისთვის მნიშვნელოვანი იყო ის, რომ „ანტიგონე" კოკტოსათვის კლასიკური დრამის საუკეთესო ნიმუშია. მასში წარმოჩენილი ტრაგიკული კოლიზია, სოფოკლეს დროსაც და მე-20 საუკუნეშიც, საზოგადოების განწყობილებას შეესაბამება და მისთვის ერთგვარი „ტრაგიკული

სიამოვნებაა;" კოკტოსათვის ანტიგონე მეამბოხე სულის მხატვრული ხორცშესხმაა, რომელიც საკუთარ სიმართლეს ეწირება. შემდგომ პერიოდში შექმნილი ნაწარმოებებიც ადასტურებენ იმას, რომ კოკტო, საკუთარი ხასიათის შესაბამისად, ხშირად ძერწავს თავისი გმირების ნონკონფორმისტულ ხასიათს. ამდენად, როგორც თავად დრამატურგი ერთ-ერთ ინტერვიუში აღნიშნავს, „ანტიგონე მისი ვარსკვლავია", რომელსაც ჰყოფნის გამბედაობა, აუმხედრდეს დაკანონებულს, ტაბუირებულს, ყველაფერს, რაც ზღუდავს ადამიანის თავისუფალ ნებას. ამ გაგებით, შემთხვევითი არ არის, რომ ანტიგონეს მხატვრულ სახეს მე-20 საუკუნის მწერლები ხშირად იყენებდნენ. საკმარისია, გავიხსენოთ ჟ. ანუის „ანტიგონე" (1943), რომელიც დრამატურგმა საგანგებოდ შექმნა იმისათვის, რომ პიესა ოკუპირებული პარიზის სცენაზე დადგმულიყო. როგორც ცნობილია, ანუის „ანტიგონემ" მაშინ ფრანგების ეროვნული ღირსების გაღვივებისათვის ისეთი მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა, როგორსაც ვერ შესძლებდა თვით ფრანგული „რეზისტანსიც" კი(ანტიფაშისტური ორგანიზაცია საფრანგეთში). მართალია, კოკტოს „ანტიგონეს" შექმნა (1922), ანუის ნაწარმოებისგან განსხვავებით, პოლიტიკურ სიმწვავეს არ უკავშირდება, მაგრამ სამაგიეროდ, იგი კარგად გამოხატავს მე-20 საუკუნის ადამიანის დაპირისპირებას მისთვის მიუღებელ გარემოებებთან.

კოკტოს „ორფევსი" და „ბახუსი" იდეურად ერთმანეთთან ძალიან ახლოს არიან. ის ფაქტი, რომ მათი შექმნის თარიღებს შორის დიდი შუალედია (1926-1952), ადასტურებს მათი ავტორის ურყევ ინტერესებს, ამ ორ პიესაში დასმული პრობლემების მარადაქტუალობას კოკტოსათვის. კოკტოს ორფევსი მე-20 საუკუნის პოეტია, რომელსაც მუდმივი უთანხმოება აქვს მეულლესთან, ევრიდიკესთან. ეს დაპირისპირება დაიწყო მაშინ, როდესაც პოეტმა სახლში უცნაური ცხენი მოიყვანა. ცხოველის ენა სრულიად გასაგები იყო ორფევსისათვის, სამაგიეროდ, ცხენისა და პოეტის საიდუმლო დიალოგებისა არაფერი ესმოდა ევრიდიკეს. ოჯახში წარმოქმნილი გაუგებრობა სრულდება მაშინ, როდესაც მათ სახლს თავს დაესხმიან ბაკხი ქალები და ევრიდიკეს საიქიოში გაისტუმრებენ. ნაწარმოების მნიშვნელოვანი ნაწილი ეთმობა ორფევსის გამგზავრებას ჰადესში. ცოლის დაკარგვის შემდეგ პოეტი აღმოაჩენს, რომ რეალურ სამყაროში ევრიდიკე მისთვის დაბრკოლება იყო, ხოლო გარდაცვალების შემდეგ ქალი ორფევსის პოეტური შთაგონების ნაწილი გახდა. იმას, რომ ორფევსის მხატვრული სახე ხელოვანის უმძიმეს ყოფას გამოხატავს და იგი თავად კოკტოს ლიტერატურული პროტოტიპია,ნაწარმობის ფინალიც ადასტურებს:ბაკხი

ქალებისაგან განგმირული ორფევსის თავს ერთ-ერთი პერსონაჟი კვარცხლბეკზე ათავსებს. მომხდარი ტრაგედიის გამო მოსულ პოლიციელს კი მოლაპარაკე კვარცხლბეკი განუმარტავს, რომ იგი მეზონ-ლაფიტში დაიბადა და ჟან კოკტოს ეძახიან. პიესის ანალიზს მივყავართ იმ დასკვნამდეც, რომ იმ დროისათვის (1926) კოკტო გატაცებული უნდა ყოფილიყო სიურრეალიზმით, თუმცა, ეს მეთოდი დრამატურგისათვის სათქმელის უკეთ წარმოჩენის საშუალება იყო და არა მისი გაბუნდოვანებისა, როგორც ეს სიურრეალისტებს სჩვეოდათ.

„ბახუსიც", როგორც აღვნიშნეთ, ხელოვანის თემას ეხება, მაგრამ აქ მოქმედება ვითარდება სულ სხვა დროსა და სხვა ქვეყანაში (XVI საუკუნის გერმანია). კოკტო-რეფორმატორისა და მეამბოხის ფანტაზიისათვის ნოყიერი ნიადაგი იყო მარტინ ლუთერის ეპოქა. ფილოსოფიურ ესეში „ესე არ იტყოდა ზარატუსტრა" კოკტო ერთმანეთს ადარებს რეფორმაციამდელ გერმანიასა და მის თანამედროვე საფრანგეთს. მისი თქმით, ადამიანები ორიენტაციის გაურკვევლობაში ცხოვრობდნენ, „ხელის ცეცებით დადიოდნენ"... გერმანია ამ ვითარებიდან ლუთერმა გამოიყვანა, საფრანგეთი კი სიბნელეში დარჩა. „არადა დასანანია, რომ გალების ქვეყანა მსოფლმხედველობრივად ჩამორჩა კულტურულად დაბალ დონეზე მყოფ გერმანიას, ქვეყანას, რომლის კულტურული ღირებულებებიც, თუ კარგად გამოვიკვლევთ, ისევ ფრანგული წარმოშობისაა".

ბახუსს, ნაწარმოების მთავარ გმირს, გერმანიის ერთ-ერთი ქალაქის ტრადიციისამებრ, მოსავლის ღმერთად ირჩევენ. იმისათვის, რომ საკუთარი არაორდინარული პოზიციები თავისუფლად გაამჟღავნოს, იგი შეშლილობას იგონებს. თავისი მბრძანებლობის შვიდი დღის განმავლობაში იგი ცდილობს, თანამოქალაქეებს თვალი აუხილოს, მათ პრაგმატულობაზე, უსულგულობასა და პრიმიტივიზმზე დააფიქროს, მაგრამ ეს მიზანი რთულად მისაღწევი აღმოჩნდა. როგორც წესი, ადამიანის კეთილდღეობისათვის თავდადებულ გმირს განაჩენს ისევ ადამიანები გამოუტანენ. ამ პერსონაჟის სახელი კოკტოს შემთხვევით არ შეურჩევია. ბახუსი ერთბაშად აერთიანებს პოეტურსა და დიონისურს, ადამიანურსა და ღვთაებრივ საწყისებს. ამით იგი ემსგავსება ორფევსის გმირს და თავად კოკტოსაც.

პიესა „ჯოჯოხეთური მანქანა" სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფისა" და შესაბამისი ანტიკური მითის ახლებური გააზრებაა. თუ ზემოთ ნახსენები პიესების ფსიქოანალიტიკური ინტერპრეტაციები არადამჯერებლად გამოიყურება, „ჯოჯოხეთური მანქანის" შემთხვევაში შეიძლება ითქვას, რომ კოკტო თავისი დრამის ლიტერატურულ წყაროებში (ანტიკურ

მითი და სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფე") ნამდვილად ინცესტის მოტივით დაინტერესდა. ჯოჯოხეთური მანქანა, კოკტოს მიხედვით, თვით ცხოვრებაა, ბედისწერა, რომელიც ადამიანის ყოფას აუტანელსა და აბსურდულს ხდის. კოკტოს ოიდიპოსი,სოფოკლეს ტრაგიკული გმირისაგან განსხვავებით, არცოდნით კი არა, ცოდნით იტანჯება. იგი შეგნებულად არღვევს საზოგადოებრივ ნორმებს, თავიდან იშორებს ყველაზე დიდ მტერს, საკუთარ მამას, ცოლად ირთავს იოკასტეს, მაგრამ ნაწარმოების გმირი ისეთივე ტრაგიზმის განცდითაა შეპყრობილი,როგორითაც სოფოკლეს ოიდიპოსი. ამ გაურკვევლობის გასაღები ნაწარმოების პირველი აქტია, რომელიც, შინაარსითაც და იდეურადაც, სრულიად განსხვავდება ანტიკური ვერსიებისაგან. ამ ეპიზოდში კოკტო მიმართავს შექსპირის „ჰამლეტის" პირველი აქტის პაროდირებას. კოკტოს პიესის პირველ აქტში ოიდიპოსს ეცხადება ლაიოსის აჩრდილი, რომელთან დიალოგის შედეგად ოიდიპოსი ჰამლეტისეული დილემის, ყოფნა-არყოფნის წინაშე დგება. მიუხედავად კოკტოს გმირის მიზანმიმართული ნაბიჯებისა, რომლებიც სოფოკლეს ოიდიპოსის შემთხვევაში ბედისწერის ბრმა კარნახით, გაუცნობიერებლად იდგმებოდა, მე-20 საუკუნის ოიდიპოსი მაინც ტრაგიკულ გმირად მიიჩნევა და თანაც არა პირადი, კონკრეტულად საკუთარ თავზე დატეხილი უბედურების გამო, არამედ ზოგადადამიანური, ჰამლეტისეული შეჭირვების გამო...

მითოსურ სიუჟეტზე შექმნილი კიდევ ერთი პიესაა „მრგვალი მაგიდის რაინდები". აქ დრამატურგი შუასაუკუნეების ცნობილ მითს იყენებს, რომლის მიხედვითაც სამყაროს ჩრდილოეთით მდებარე სასახლე, მეფე არტურის საბრძანებელი, სრულყოფილებისა და ჰარმონიის სიმბოლოა. ამ მოწესრიგებულ მთლიანობას, კოკტოს პიესის მიხედვით, დედოფლის მოღალატეობრივი პოლიტიკა არღვევს. იგი ჯადოქარ მერლენის დახმარებით მთელ სასახლეს მიაძინებს, რათა თავის ავ ზრახვებში ხელი არავინ შეუშალოს. არტურის სასახლის წინაშე არსებულ საფრთხესმის განადგურებასა და ბოროტების ზეიმს-ხელს უშლის კეთილშობილი რაინდი, გალაადი, რომელიც არტურის სახლეულობას ღრმა ძილიდან გამოაფხიზლებს და მეფეს, სხვა რაინდებთან ერთად, წმინდა გრაალის მოსაპოვებელ ლაშქრობაში გაიწვევს. გალაადის მხატვრული სახის დატვირთვა ღრმად სიმბოლურია. იგი განასახიერებს გამორჩეულ პირს, რომელიც დაჯილდოებულია, როგორც ადამიანური ღირსებებით, ისე ღვთაებრივი სიწმინდით. ავტორი მას წმინდა გრაალის ფლობის ღირსად მიიჩნევს, რაც თავისთავად გულისხმობს ამ პერსონაჟში გაერთიანებულ ადამიანურისა და ღვთაებრივის სინთეზს. კოკტოსათვის ასეთი ადამიანი

ხელოვანია, რომელიც სამყაროს ღრმა ძილიდან გამოაფხიზლებს და განადგურებისაგან იხსნის.

მითოსურ თემებზე შექმნილი პიესების იდეური ჩანაფიქრი, მიუხედავად მათი სიუჟეტური წყაროების ურთიერთგანსხვავებულობისა, თითქმის ერთგვაროვანია: დრამატურგი მათი მეშვეობით ყოფიერების მარადაქტუალურ საკითხებს ეხება და, ამავდროულად, მთელი სიმწვავით წარმოაჩენს ხელოვანის მძიმე ხვედრს.

კოკტოს „რომანის პოეზია" წარმოდგენილია ნაწარმოებებით: „Potomaqe" (Le Potomak. 1919); „უკან დახევა" (Le grand ecart. 1921); „ცრუ თომა" (Thomas l'imposteur. 1923); „თეთრი წიგნი" (Le livre blanc.1929) . მათ შორის ყველაზე დიდი აღიარება მოიპოვა რომანმა „ცრუ თომა", რომელიც მწერალმა პირველი მსოფლიო ომის შთაბეჭდილებებით შექმნა. ნაწარმოების მთავარი გმირია თომა დე ფონტენუა, რომელიც ცრუობს, თითქოს, იგი გენერალ დე ფონტენუას ძმისწული იყოს. ეს ტყუილი მას საშუალებას აძლევს, დაუახლოვდეს სამხედრო პირებს, რომლებიც სხვა შემთხვევაში, ბიჭის მცირეწლოვანების გამო, მას ფრონტის ხაზამდე მიღწევის უფლებას არ მისცემდნენ. ომის, როგორც კაცობრიობაზე თავსმოხვეული საფრთხისა და უსამართლობის წარმოჩენა ავტორისათვის ერთ-ერთი მთავარი მიზანია, მაგრამ კოკტოსათვის უფრო მნიშვნელოვანია, აჩვენოს თომას მხატვრული სახე, რომელიც ცრუობს, მაგრამ ამით საკუთრ სიმართლეს, უშუალობასა და კაცთმოყვარეობას კიდევ უფრო უტყუარს ხდის. ერთ-ერთ ინტერვიუში კოკტო ამბობს: „თუ ფლობერი იტყოდა - „მადამ ბოვარი - ეს მე ვარ", მე გეუბნებით: - თომა დე ფონტენუა- ეს მე ვარ!" ესეში „ოპიუმი " კი წერს: „...ხშირად ვცრუობ იმისთვის, რომ სიმართლე ვთქვა". „ცრუ თომას" გმირი თავისი მოწოდების, ომში მონაწილეობის სურვილს ეწირება. აქ ერთმანეთის საპირისპირო მხარეს დგანან: ომი, როგორც ზოგადად სამყაროს უსამართლობის სიმბოლო და თომა, ინფანტილიზმით აღსავსე, პოეტური ნატურის ყმაწვილი, რომელიც თავად ავტორს განასახიერებს.

1963 წლის 11 ოქტომბერს პარიზული პრესა წერდა: „ეს პირველი საღამოა, რომელსაც პარიზი კოკტოს გარეშე ხვდება". მწერლის გარდაცვალებამ შეაშფოთა მთელი ფრანგული ინტელიგენცია, ხელოვანები, მისი დაუნდობელი ოპონენტებიც კი. ამ მოვლენას გამოეხმაურნენ ევროპისა და ამერიკის ის სახელმწიფოები, სადაც კოკტოს იცნობდნენ, როგორც უბადლო ხელოვანსა და ორატორს. მისი ხსოვნისათვის პატივმისაგებად გაიმართა სიმპოზიუმები, მოეწყო შეხვედრები, რომელთაგან ერთ-ერთზე

გადაწყდა დაარსებულიყო ჟან კოკტოს საზოგადოება. მისი მიზანი იყო მწერლის ნაწარმოებების შეკრება, გამოცემა, კონფერენციების ორგანიზება, მასზე შექმნილი სამეცნიერო თუ პოპულარული მასალების თავმოყრა ყოველწლიურ ჟურნალში „Cahiers-Jean Cocteau", რომლის გამოცემაც დღესაც გრძელდება. კოკტოს მდიდარი მხატვრული მემკვიდრეობისა და მასზე შექმნილი ნაშრომების ფონდი დაცულია პოლ ვალერის უნივერსიტეტის ბიბლიოთეკაში.

ანდრე მალრო
André Malraux
(1901-1976)A

ანდრე მალრო მეოცე საუკუნის ფრანგული ლიტერატურის უმნიშვნელოვანესი წარმომადგენელია, რომელმაც განუმეორებელი კვალი დატოვა მხატვრულ და ესთეტიკურ აზროვნებაში. იგი ცნობილია არა მარტო როგორც მხატვრული სიტყვის დიდოსტატი, არამედ როგორც პუბლიცისტი, ხელოვნებისა და კულტურის ისტორიის მკვლევარი, პოლიტიკური და საზოგადო მოღვაწე.

მალროს, როგორც შემოქმედს, მოაზროვნეს, თავისი ეპოქის სინდისს, ინტერესითა და რწმენით ეცნობოდა მაშინდელი ევროპისა და ამერიკის ინტელექტუალური საზოგადოება.

მალრო დაიბადა პარიზში, 1901 წელს ბანკის მოხელის – ფერნან მალროს ოჯახში. 1918 წელს იგი ამთავრებს კონდისის ლიცეუმს ისე, რომ სწავლისადმი განსაკუთრებული ინტერესი არ გამოუმჟღავნებია. მას ბაკალავრის წოდებაც კი არ მიულია.

1918-23 წწ. მალროს ინტელექტუალურად მომწიფების ხანაა. მისი "უნივერსიტეტი" დაიწყო ავანგარდისტული მიმართულების ლიტერატურულ ჟურნალში თანამშრომლობიდან. ლიტერატორის კარიერას ის იწყებს რ. დიუპონის გამომცემლობაში, სადაც მას უნდა მოემზადებინა ნახევრად მივიწყებული პოეტების და მწერლების გამოცემები.

ესთეტიკური შეხედულებების ჩამოყალიბების პირველსავე ეტაპზე მალრო წარმოჩინდა, როგორც "კონცეპტუალური" ხელოვნების მომხრე.

სამყაროსადმი შემოქმედის ასეთი დამოკიდებულების ნიმუშად ამ პერიოდში მალროსათვის ექსპრესიონიზმი ხდება. ექსპრესიონიზმში მალროს ხიბლავს ცხოვრების შინაგანი კანონების ძიება, სამყაროს ტრანსფორმაცია, რომელიც შეესაბამება მხატვრის შინაგან ხედვას, მხატვრულ-გამომსახველობით საშუალებათა კომპლექსს – ფანტასტიკური ფეერიის ჟანრს.

მალროს პესიმიზმს, აბსურდის შეგრძნებას ორგანულად ესადაგებოდა ფანტასტიკური ფეერიის ჟანრი, რომელიც ფართო შესაძლებლობებს იძლეოდა სინამდვილის ირონიული ასახვისათვის. ამიტომ თავისი პირველი ნაწარმოებისათვის მალრო ამ ჟანრს ირჩევს.

ამ პერიოდში სიურრეალიზმში მას აინტერესებს დანაწევრებული სამყაროს სახე, ამ ნაწილების ახალი შეერთების უცნაური ჰიპოთეზები,

"შემთხვევითი შეხვედრების" პათოსი, რომლისგან იქმნება რაღაც მოულოდნელი. მაგრამ მიუხედავად მალროს მიდრეკილებისა მოდერნისტული ხელოვნებისადმი, მას აღიზიანებდა პრეტენზიები უნივერსალურ გარდაქმნებზე სოციალურ ცხოვრებასა და ხელოვნებაში. ის ღრმა პატივისცემით იყო განწყობილი კაცობრიობის სულიერი და კულტურული მემკვიდრეობისადმი და არ იზიარებდა დადაისტების აგდებულ დამოკიდებულებას, შემდგომში კი სიურრეალისტების სკეპტიციზმს წინა თაობების ხელოვნების მიმართ.

მალროს ლიტერატურული დებიუტი შედგა 1921 წლის 25 მაისს. ანვილერის მდიდარ გამოცემაში გაჩნდა ახალგაზრდა მწერლის პირველი ნაწარმოები უჩვეულო სახელწოდებით „ქაღალდის მთვარეები" ("Lunes de papiers"), რომლის ძირითადი ჩანაფიქრი იყო – ეჩვენებინა სამყაროს სიცარიელე, ცხოვრების ამაოება და აბსურდულობა. ადამიანის ქცევა აბსურდულ სამყაროში დახატულია უჩვეულო პერსონაჟების მეოხებით: ისინი განასხვავებენ შვიდ მომაკვდინებელ ცოდვას და აპირებენ გაანადგურონ სიკვდილი. ხანგრძლივი ბრძოლისა და თავგადასავლების შემდეგ გმირები იმარჯვებენ სიკვდილზე, მაგრამ გამარჯვებულები არ განიცდიან სიხარულს. პირიქით, ისინი სრულიად დაბნეულები, სასოწარკვეთილებამდე არიან მისულნი, არ იციან რა იღონონ შემდგომ, რადგანაც დაავიწყდათ თავიანთი მიზანი, არ ახსოვთ რისთვის იყო საჭირო სიკვდილის დამარცხება.

„ქაღალდის მთვარეებში" უკვე შეინიშნება აბსურდისადმი დაპირისპირების თემა, რომელიც წამყვანი ხდება მალროს შემოქმედებაში: იგი ბრძოლას უცხადებს უაზროდ მოწყობილ სამყაროს, რომელშიც ძირითადი მოქმედი პირია სიკვდილი და შვიდი მომაკვდინებელი ცოდვა.

შეიძლება ითქვას, რომ მალროს პირველი ნაწარმოების სამყარო „ეს არის დარღვეული პროპორციებისა და ფორმების, პარადოქსული გარდაქმნებისა და მისტიფიკაციების სამყარო".

1924 წელს, ინდოჩინეთში გამგზავრების წინ, მალრო აქვეყნებს რამდენიმე ფრაგმენტს ფანტასტიკური წიგნიდან სათაურით „ტექსტი საყვირიანი კერპისათვის" ("Texte pour clairon").

ინდოჩინეთიდან დაბრუნების შემდეგ მალრო მუშაობას იწყებს ერთ-ერთ მსხვილ ლიტერატურულ ჟურნალში „ნუველ რევიუ ფრანსეზ". აქ იგი ხელმძღვანელობს ლიტერატურული კრიტიკის განყოფილებას. გარდა ამისა, მას აკისრია გამომცემლის მოვალეობანი.

1927 წელს აღნიშნულ ჟურნალში დაიბეჭდა მისი ფანტასტიკური

მოთხრობა „მოგზაურობა ბედნიერ კუნძულზე". რომელიც მოგვიანებით 1928 წლის ნოემბერში „ფარფელიუს სამეფოს" ("Royaume de Farfelue") სახელწოდებით გამოქვეყნდა. ფარფელიუ მალროს იმ ძირითად სიტყვათა რიგში დგას, როგორიცაა „მოღვაწეობა", „ბედისწერა", „ცივილიზაცია", „ადამიანის ხვედრი", „ადამიანური ღირსება". „ფარფელიუ" – ეს არის აკვიატება, სისულელე, სიმსუბუქე, მისტიფიკაცია. მალრომ აღადგინა XVI საუკუნის სიტყვა და შეავსო ის ახალი შინაარსით.

ამ ნაწარმოებს, ისევე როგორც ადრინდელებს, ფანტასტიკური სიუჟეტი აქვს, მაგრამ მასში შეინიშნება მწერლის ევოლუცია. თუკი „ქაღალდის მთვარეებში" და "ტექსტში საყვირიანი კერპისათვის" მალრო ხაზს უსვამდა აბსურდის უნივერსალურ ხასიათს, მიმართავდა ნატურის დეფორმაციას, "ფარფელიუს სამეფოში" სახეები და ამბები ბევრად ახლოა რეალურობასთან. მოქმედი პირები აქ უპირველესად ადამიანები არიან, თუმცა მათი იერსახე მოკლებულია ინდივიდუალობას და უფრო მარიონეტებს ან თოჯინებს გვაგონებენ, ვიდრე სრულყოფილ პერსონაჟებს. მოქმედ პირებს მალრო ანიჭებს აშკარა პაროდიულ ხასიათს.

"ფარფელიუს სამეფო" ასრულებს ა. მალროს ფანტასტიკური ნაწარმოებების ციკლს, რომლებიც სიმბოლურ-ალეგორიულ ფორმაში ასახავენ სიცოცხლის უაზრობას, სიცარიელესა და არარაობას.

20-იანი წლების დასაწყისისათვის მალროს საკმაო ცხოვრებისეული სკოლა და პოლიტიკური ბრძოლის გამოცდილება დაუგროვდა, რამაც საფუძველი შეუქმნა მის შემობრუნებას შემოქმედებაში. შეიცვალა მალროს წარმოდგენა რომანზე, როგორც ჟანრზე. მისი აზრით, რომანი უნდა იყოს მწერლის სულიერი გამოცდილების და მისი მეტაფიზიკური ხილვების სინთეზი, რომლის მეშვეობითაც შესაძლებელი იქნება ვაჩვენოთ სამყაროს არსი და მასში ადამიანის დანიშნულება. მწერლის ძირითად ამოცანად მალროს მიაჩნდა ობიექტური რეალობისა და მეტაფიზიკური პრობლემების შერწყმა, რეალობის არსში ბედის გარდაუვალობის დანახვა.

20-იანი წლების რომანებში მალრო, უპირველეს ყოვლისა, გვიხატავს თავის სულიერ სამყაროს, ოცნებებსა და მისწრაფებებს, ცხოვრებისეულ ნაბიჯებს.

რომანი „დამპყრობელნი" ("Les conquérants") იწერებოდა 1921-28 წლებში. მოქმედების ძირითადი ფონია - 1915 წლის რევოლუცია კანტონში (ჩინეთი). რევოლუცია ამ რომანში ერთგვარი ალეგორიაა, რომლის მეშვეობითაც მწერალი აგვიწერს ადამიანის ჭიდილს თავის ბედისწერასთან.

ამ რომანში მალრო გვთავაზობს ახალ ესთეტიკურ ღირებულებებს,

რომლებშიც უარყოფილია XIX საუკუნის ქრისტიანული და ბურჟუაზიული მორალი.

რომანის კომპოზიცია ექვემდებარება მწერლის ძირითად მიზანს - გვიჩვენოს მთავარი გმირის — გარინის ინდივიდუალური ქმედების არსი, განსაზღვროს და მკვეთრად გამოხატოს მისი პოზიცია.

რომანი შედგება სამი ნაწილისაგან. პირველში ვეცნობით მთავარ გმირს. დასაწყისში გარინზე მოგვითხრობენ მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები. შემდეგ მის შესახებ ჩვენ ვიგებთ ინგლისის პოლიციის აგენტის პატაკიდან (რომ გარინი მძიმე ავადმყოფია) და ბოლოს, გარინს წარმოგვიდგენს მისი მეგობარი, რომლის პირითაც მიმდინარეობს თხრობა.

რომანის მეორე ნაწილი დათმობილი აქვს უშუალოდ გარინის საქმიანობას, რომლის ბრძოლა რევოლუციურ ჩინეთში ემსახურება ორ ძირითად ამოცანას: 1. არ დაუშვას სამხედრო გადატრიალება, 2. წინააღმდეგობა გაუწიოს ოპოზიციასა და შინაგან მოწინააღმდეგეებს.

მესამე ნაწილში მოვლენები იცვლება, რასაც მოყვება ოპოზიციის დამარცხება. გარინი, როგორც პოლიტიკური ხელმძღვანელი, სრულ წარმატებას აღწევს, მაგრამ იგი მძიმედ არის ავად - არაქათგამოცლილია ციებ-ცხელებით, მორალურადაც მოტეხილია. იგი განადგურებულია იმის გააზრებით, რომ ყოველივე ამაოა. გარინი მიდის ეკლეზიასტეს ცნობილ გამოთქმამდე: „ამაოება ამაოებათა და ყოველივე ამაო არს".

რომანი მთავრდება სიმბოლურად — თავისი პოლიტიკური გამარჯვების წინ გარინი ტოვებს ჩინეთს და მიემგზავრება, რაც ნიშნავს ბედისწერასთან ჭიდილში მის დამარცხებას. გარინი მალროს ტიპიური გმირია, ის თავგადასავლების მაძიებელია, ვერ ეგუება დადგენილ ნორმებსა და კანონებს, სიცრუეს, ჩამორჩენილობას, ყოველდღიურობის ერთფეროვნებას.

მეორე რომანი „სამეფო გზა" ("La voie royale") მალრომ 1930 წელს გამოსცა. ამ ნაწარმოებში ავტორი თავის გმირებს ათავსებს ერთგვარ ჩაკეტილ სისტემაში, სადაც რეალობა დაყვანილია მეტაფიზიკურ სიტუაციამდე. მოქმედების დროსა და ადგილზე შეიძლება ვიმსჯელოთ მხოლოდ ნაწარმოების ისეთი დეტალებით, როგორიცაა: საუკუნის დასაწყისში ერთ-ერთ ტროპიკულ ქვეყანაში შემდგარი ექსპედიცია, ამ ქვეყნის ჯუნგლებში რკინიგზის მშენებლობა და სხვა. ასეთ პირობებში ნაწარმოები იძენს ერთგვარ სიმბოლურ ხასიათს: ჯუნგლები, სადაც რომანის გმირებს უამრავი საშიშროება და საფრთხე ელით, თითქოს განასახიერებენ ბედის შეუბრალებლობას. რომანის გმირებს — პერკენსა და კლოდს, აკავშირებთ არა მარტო ამ ცხოვრებაზე გულაცრუებული ადამიანების

სოლიდარობა, არამედ ურთიერთობაც, რომელიც არსებობს მასწავლებელსა და მოსწავლეს შორის. თუ კლოდი, რომელიც მხოლოდ ახლა იწყებს ცხოვრებას, ავადმყოფურად აღიქვამს სიკვდილის მკაცრ აუცილებლობას, პერკენი, ორმაგად უბედურია. მან იცის, რომ ბედი არა მარტო სიკვდილია, არამედ გარდაუვალი მოხუცებულობა და სხეულის გამოფიტვა: დრო ყველაფრის შთანმთქმელი ძალაუფლებაცაა და განუხორციელებელი ოცნებაც.

პერკენის ცოდნა და გამოცდილება თითქოს ძალადობაა საზოგადოებაზე, მთელ სამყაროზე, სადაც ადამიანი მხოლოდ წამიერი გაელვებაა. აქედან გამომდინარეობს მისი უდიდესი სურვილი, დატოვოს კვალი ამ ცხოვრებაში, შექმნას საკუთარი სამეფო, თავის ირგვლივ ხედავდეს ადამიანთა დიდ რაოდენობას.

როგორც პირველ რომანში, ისე აქაც, მწერალი ფართოდ იყენებს კინოხელოვნების მხატვრულ ხერხებს. მინიმუმამდეა დაყვანილი ავტორის კომენტარები. გამოყენებულია „შეჭრდილების" ეფექტი, „ფართო პლანი" და სხვა.

„სამეფო გზა" უფრო სრულყოფილია მხატვრულობის თვალსაზრისით. ნაწარმოებში დამაჯერებლად არის ხორცშესხმული მწერლის ჩანაფიქრი - გვიჩვენოს ადამიანური არსებობის ტრადეგია.

30-იან წლებში მალროს მიერ შექმნილი რომანები ეპოქის დრამატული მოვლენების უშუალო გამომძახილს წარმოადგენენ. ასე მაგალითად, რომანი „ადამიანური არსებობა" ("La condition humaine") მიძღვნილია 1927 წლის ჩინეთის რევოლუციისადმი. „ხიბლის დრო" ("Temps de fastination") - ფაშიზმის მზარდი საფრთხის წინააღმდეგაა მიმართული. „იმედი" ("L'espoir") კი - ესპანეთის რევოლუციის ქრონიკას წარმოადგენს.

„ადამიანური არსებობა" გამოიცა 1933 წელს. რომანში ჩანს მწერლის მოსფლმხედველობის მნიშვნელოვანი ევოლუცია. აქტიური პოლიტიკური საქმიანობის გამოცდილება, რომელიც ამ პერიოდისათვის ავტორს უკვე გააჩნდა, ამ ნაწარმოებს აძლევს ახალ ჰუმანისტურ შინაარს. 20-იანი წლების რომანების ინდივიდუალისტი გმირების ნაცვლად ამჯერად საქმე გვაქვს ძმობისა და მეგობრობის კავშირებით გაერთიანებულ რევოლუციონერებთან, რომლებიც იბრძვიან ხალხის კეთილდღეობისა და სამართლიანობისათვის. აღსანიშნავია ისიც, რომ ამ რომანში ახალია არა მარტო ფილოსოფიურ-ეთიკური პრობლემატიკა, არამედ ისიც, რომ „ადამიანური არსებობა" არის ახალი ჟანრის რომანი. თუ 20-იანი წლების რომანები უფრო პირობითი, ალეგორიული ფორმის იყო, „ადამიანური

არსებობა" სოციალურ-ფილოსოფიური რომანია, რომელიც ობიექტურად ასახავს კონკრეტულ საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ მოვლენას.

ამ ნაწარმოებში მალრომ შეძლო განეხორციელებინა თავისი ჩანაფიქრი - გადაექცია თანამედროვე რომანი ყველაზე უფრო მისაღებ ფორმად ადამიანის ტრაგედიის გადმოსაცემად. ამას ხელი შეუწყო რომანის შესანიშნავმა კომპოზიციამ, რომლითაც მიღწეულია ნაწარმოების სტრუქტურისა და მასალის ჰარმონიული ერთიანობა.

რომანი შედგება შვიდი თავისაგან, რომელთა აგებულება ემორჩილება სიუჟეტური განვითარების ერთიან რიტმს. პირველი თავი ეძღვნება ავკანყების მომზადებას. მეორე - თვით ავკანყებას. მესამე თავის მოვლენები ხდება ერთი კვირის შემდგომ: ეს სამი თავი, ფაქტობრივად რომანის პირველი ნაწილია, რომელშიც მოქმედება აღმავალი ხაზით ვითარდება და მკითხველში წარმოშობს იმედს, რომ ავკანყება შანხაიში წარმატებით დამთავრდება.

მეორე ნაწილი იწყება მეოთხე თავით, სადაც ხდება რომანის ძირითადი საკვანძო მოვლენები. კერძოდ, ტერორისტული აქტის განხორციელებისას იღუპება რომანის ერთ-ერთი მთავარი გმირი - ჩენი.

მეხუთე, მეექვსე და მეშვიდე თავები შეადგენს ნაწარმოების მესამე ნაწილს, სადაც სიუჟეტი ერთგვარად „დაღმავალი" ხაზით ვითარდება. აქ საბოლოოდ კარგავენ რწმენას ნაწარმოების გმირები, რასაც შედეგად მათი დაღუპვა მოჰყვება.

1935 წელს მალრომ გამოაქვეყნა ახალი რომანი „ზიზღის დრო" ("Temps du mépris"). ეს სათაური სიმბოლურია - ნაწარმოები მიძღვნილია იმ ადამიანებისადმი, რომლებიც გახდნენ ფაშიზმის პირველი მსხვერპლნი გერმანიაში.

რომანი აგებულია დოკუმენტურ მასალაზე, რომელშიც გადმოცემულია მდგომარეობა ნაცისტურ ციხეებსა და საკონცენტრაციო ბანაკებში. მაგრამ, აქაც კონკრეტული ისტორიული შინაარსი შეხამებულია მეტაფიზიკურ პრობლემატიკასთან, გამდიდრებულია ლოკალური და ფსიქოლოგიური დაკვირვებებით. ამ რომანშიც მალრო ერთგულია პასკალისეული თეზისა, რომ ადამიანისათვის ყველაზე საშინელ გამოცდას წარმოადგენს საკუთარი უსუსურობის შეგრძნება.

ნაწარმოებში მოთხრობილია გერმანელი კომუნისტის კასნერის ისტორია. მალროს ადრინდელი რომანებისაგან განსხვავებით ამ ნაწარმოებში მთავარი გმირი არ არის ჩაკეტილი მხოლოდ თავის ადამიანურ ტკივილებსა და განცდაში. კასნერი დაინტერესებულია არა მარტო დღევანდელობით, იგი

ფიქრობს წარსულზე, მომავალზე, მას აინტერესებს სოციალური და პოლიტიკური პრობლემები. ცდილობს კავშირი აღადგინოს თავის თანამოაზრეებთან. იგი აანალიზებს წარსულს და იქ პოულობს სულიერ ძალებს, რათა გაუძლოს ბედის მძიმე გამოცდას. მისი გონება დროდადრო გადაწვდება იმ ქვეყნებსაც, სადაც იგი ადრე იბრძოდა. იგონებს რა თავის რუს, ჩინელ, გერმანელ მეგობრებს და თანამებრძოლებს, იგი ამბობს: „...ის, რაც ჩვენ გვაერთიანებს, მეგობრებო, არის სიყვარული".

1936 წელი ისტორიაში შევიდა, როგორც ესპანეთში გათამაშებული სისხლიანი ტრაგედიის დასაწყისი. გენერალ ფრანკოს მეთაურობით ფაშისტური სამხედრო კასტის მიერ გაჩაღებული სამოქალაქო ომი მეორე მსოფლიო ომის პროლოგი აღმოჩნდა. ესპანელი ხალხი პირველი ჩაება ფაშიზმის წინააღმდეგ ბრძოლაში.

ესპანეთში დატრიალებულმა ამბებმა მთელი პროგრესული კაცობრიობის გულისწყრომა გამოიწვია. ევროპასა და ამერიკაში დაიწყო მოძრაობა ესპანეთის რესპუბლიკის დასაცავად. ესპანეთის თავისუფლებისათვის მებრძოლთა პირველ რიგებში იმყოფებოდა ანდრე მალროც. 1936 წლის 20 ივლისს უკანასკნელი საერთაშორისო რეისით „პარიზი-მადრიდი" მალრო ესპანეთის დედაქალაქისაკენ გაფრინდა.

1937 წლის ოქტომბერში მალრო დაბრუნდა შეერთებული შტატებიდან, ხოლო დეკემბერში გამოაქვეყნა თავისი ახალი რომანი „იმედი". ეს იყო მისი პირველი მხატვრული ქმნილება ესპანეთის რევოლუციაზე.

„იმედი" მნიშვნელოვნად განსხვავდება მალროს წინა რომანებისაგან. მასში ნათლად აისახა მწერლის ევოლუცია. ცვლილება სათაურშივე იგრძნობა. ადრინდელი რომანებისაგან განსხვავებით ამ ნაწარმოებში ყველაფერი იმედის ვარდისფერი ნათლითაა გასხივოსნებული - იმ იმედით, რომელიც ასულდგმულებდა მალროს და ესპანეთში ფაშიზმთან მებრძოლ მრავალ მოხალისეს. მაგრამ გარდა კონკრეტულ-სოციალური და ისტორიული მნიშვნელობისა, მალროს „იმედი" იძენს ფილოსოფიურ აზრს: „ადამიანში ცოცხლობს ღრმა და ძლიერი იმედი" - ამბობს რომანის ერთ-ერთი გმირი. ყოვლისმომცველი იმედის სიმბოლო და სიცოცხლის მარადიულობის გამოხატულებაა რომანში ვაშლის ხე, რომელიც ყვავის ნანგრევებსა და ადამიანის გვამებს შორის.

ჰუმანისტური თემა, ადამიანის ღირსების თემა ამ რომანში უფრო ღრმადაა წარმოდგენილი. ჩვენს წინაშე არიან რიგითი ესპანელები, რომლებიც თავიანთი შებღალული უფლებებისათვის ბრძოლაში შეკავშირებულან. რომანის წამყვან აზრს გამოხატავს რევოლუციის

ჯარისკაცი ბარკა: „მე არ მინდა, რომ ვეზიზღებოდეთ.. დამცირების საპირისპიროა — ერთობა... შეურაცხყოფის საპირისპიროა - ძმობა".

მალროს „იმედი" - ეს არის რომანი-ქრონიკა. ჟანრის შეცვლასთან ერთად იცვლება მწერლის შემოქმედებითი მეთოდიც. მალროს რომანის მთავარი მოქმედი გმირი — ომია. ამ რომანში მალრო ასახავს ესპანელი ხალხის ისტორიაში ერთ-ერთ ყველაზე დრამატულ პერიოდს.

„იმედში" მალრო ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით აღადგენს სამხედრო მოქმედებების სურათებს 1936 წლის ივლისიდან 1937 წლის ივლისამდე. ეს იყო ბრძოლები ბარსელონაში, სიერას მთებში და არანსუერაში.

რომანი შედგება სამი დიდი ნაწილისაგან, ყოველი მათგანი ავტორის ჩანაფიქრის მიხედვით ქრონოლოგიურად ასახავს სამოქალაქო ომის ეტაპებს. რომანის პირველ ნაწილს ეწოდება - „ლირიკული ილუზია", მეორეს - „მანზანარესი", მესამეს - „იმედი".

რომანის რამდენადმე გაწელილ, რთულ კომპოზიციას აქვს თავისი უპირატესობები: მწერალს საშუალება ეძლევა მოვლენათა ფართო წვდომისა, სინამდვილის ღრმად ასახვისა. მოქმედება პერსონაჟთა ერთი ჯგუფიდან მეორეზე, ერთი სიტუაციიდან მეორეში გადადის. ამავე დროს თავების შინაგანი კომპოზიცია სხვადასხვაგვარადაა აგებული. ზოგჯერ ერთი ან ორი თავი წარმოადგენს დამთავრებულ ეპიზოდს. ყოველი შინაგანად დასრულებული თავი ამავე დროს გვევლინება, როგორც შემდგომი განვითარების უვერტიურა, მაგრამ ზოგჯერ პირიქითაცაა: ერთ თავში გაერთიანებულია მრავალრიცხოვანი, ერთსა და იმავე დროს სხვადასხვა ადგილებში მომხდარი ეპიზოდები. ამასთან ასეთ ერთ თავში შეიძლება აისახოს გმირული, სატირული, ღრმად ტრაგიკული და ა.შ. მოვლენები. სინამდვილის ასახვის ეს მრავალწახნაგოვნება და სირთულე ობიექტურად წარმოაჩენს იმ ჭეშმარიტ ცხოვრებისეულ ტრაგედიას, რომელიც გადაიტანა ესპანელმა ხალხმა სამოქალაქო ომის წლებში.

მაგრამ იმავდროულად „იმედის" კომპოზიცია შეიცავს ლიტერატურული მასალის გაფანტვის, დაქუცმაცების, ურთიერთმოწყვეტილობის, სურათებისა და სახეების კინემატოგრაფიული ციმციმის საშიშროებას. ეპიზოდური პერსონაჟებით გადატვირთვა (რომანში 200-მდე მოქმედი პირია) რამდენადმე ფანტავს მკითხველის ყურადღებას.

ამ თავებიდან თითქმის მთლიანად ამოვარდნილია რომანის მთავარი პერსონაჟი. ამ შემთხვევაში მოვლენათა ფონი თითქმის მთლიანად ფარავს გმირებს. ზოგჯერ კამათი, მსჯელობა, დისკუსია აჭარბებს მოქმედებას. ყოველივე ეს ასუსტებს რომანის ემოციურ ზემოქმედებას. და მაინც,

სურათების, სცენების, ეპიზოდების უზარმაზარი სერიების მრავალრიცხოვნობისა და დაქსაქსულობის მიუხედავად, მკითხველს არ ტოვებს მთლიანობის შეგრძნება, რადგან ეს ეპიზოდები დაკავშირებულია მოქმედების ერთდროულობით და, რაც ძალიან მნიშვნელოვანია, ძირითადი თემებით, რომლებიც კონტრაპუნქტებად გასდევენ ყოველ თავს.

მალროს „იმედის" მიხედვით ჰოლივუდში 1946 წელს გადაიღეს ამავე სახელწოდების ფილმი, რომელმაც დიდი ინტერესი გამოიწვია. საინტერესოა ის ფაქტი, რომ მალრომაც გადაიღო „იმედი" კინორეჟისორ ეიზენშტეინთან ერთად. ეს იყო ყველაზე გრძელი ფილმი მსოფლიო კინომატოგრაფიაში.

მეორე მსოფლიო ომის დასაწყისშივე ფაშისტურ გერმანიასთან განცდილი სამხედრო კატასტროფა უაღრესად მტკივნეულად აღიქვეს საფრანგეთში. შექმნილი სიტუაცია ინტელიგენციის უმეტესმა ნაწილმა გაიაზრა, როგორც გამოსაელის არმქონე, პოლიტიკური, ეკონომიკური და ზნეობრივი ჩიხი, რომელიც წარმოშობდა აზრს ეროვნული ისტორიის დასასრულის, ნაცისტური ბატონობის უსასრულობის, კულტურისა და საერთოდ, ცივილიზაციის კვდომის შესახებ. ამ პოზიციის ჩამოყალიბებაში მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა შპენგლერის რელატივისტურმა და მორფოლოგიურმა კონცეფციებმა, რომლებმაც ევჭვის ქვეშ დააყენეს ისტორიის მთლიანობა და მისი შეფასებისათვის რაიმე საერთო, ზოგადი კრიტერიუმების მისადაგების შესაძლებლობა. იდეები, რომლებსაც შპენგლერი იცავდა, ბევრ რამეში ემთხვეოდა დამარცხებული, კაპიტულირებული საფრანგეთის განწყობილებებს, სადაც ისტორიული რეალობის გაცნობიერებას თან ახლდა დაბნეულობა, უიმედობა და რწმენის დაკარგვა.

მალროსათვის, ისევე როგორც მრავალი მისი თანამედროვესათვის, ძირითად ამოცანად იქცეევა საკითხი ადამიანის ბუნების შესახებ. ეს პრობლემა, მისი გარეგნული განყენებულობის მიუხედავად, ძალზე აქტუალური იყო სულიერი დაცარიელების, სასოწარკვეთილების, ურწმუნობის ეპოქაში, როდესაც კაცობრიობამ რეპუტაცია შეილახა ძალადობისა და ღალატის უსასრულო აქტებით. თვით სინამდვილე კარნახობდა მწერალს ასეთ საკითხებს: ადამიანის სამეცნიერო და სოციალური მიღწევების, დიდი ხელოვნების გვერდით რატომ გახდა შესაძლებელი ალმოდებული წიგნების კოცონი, გენოციდი და რასობრივი სიბრულვილი? რატომ არ წყდება მსოფლიოში სისხლისღვრა? რატომ ხდება ბოროტება? ხომ არ არის საზოგადოების განვითარების ყველა ნეგატიურ პროცესში დამნაშავე თვით ადამიანის ბუნება, იმისდა მიუხედავად,

თუ როგორ სოციალურ პირობებში ცხოვრობს და მოქმედებს იგი? და თუკი მისი ბუნება დუალისტურია, რადგანაც მასში ერთმანეთის გვერდიგვერდ არსებობს სიკეთე და ბოროტება, მაშინ უაზრო, უშედეგო ხომ არ არის კითხვა, თუ რომელი საწყისი სჭარბობს ადამიანში?

ამ კითხვებმა მიიყვანა მალრო იმ აზრამდე, რომ დაეწერა რომანი ადამიანური ბუნების შესახებ, გაერკვია, თუ რომელი საწყისი ბატონობს ადამიანში - ბოროტი თუ კეთილი. ამასთან მალროს ამ რომანში, ისევე როგორც პირველი პერიოდის რომანებში, ისტორია განიხილება მეტაფიზიკური პოზიციებიდან. მას, უპირველეს ყოვლისა, აინტერესებს ადამიანის ტრანსცენდენტური სტრუქტურის პრობლემა.

მალრო რომანზე ორი წლის განმავლობაში მუშაობდა, 1940 წლიდან 1942 წლამდე სახელწოდება, რომელიც უნდა ჰქონოდა რომანს, ეცრდნობოდა ლეგენდას ბიბლიური იაკობის ბრძოლების შესახებ. როგორც ცნობილია, ბრძოლა ღმერთის ძალების, შავი ანგელოზების წინააღმდეგ იაკობის გამარჯვებით დამთავრდა. ამ ლეგენდის შინაარსს ხაზი უნდა გაესვა მალროს შეხედულებისათვის, რომ ძალადობის არავითარ აღზევებას არ შეუძლია ჩაახშოს ადამიანის მისწრაფება გონებისა და ადამიანურობის გამარჯვებისაკენ.

სამწუხაროდ, მალროს არ მიეცა საშუალება, რომ თავისი ჩანაფიქრი განეხორციელებინა. ჰიტლერელებმა, რომლებმაც კონფისკაცია გაუკეთეს მალროს მთელ ბიბლიოთეკას, გაანადგურეს რომანის ბოლო ორი ნაწილი. გადარჩა მხოლოდ პირველი ნაწილი, რომელსაც ეწოდებოდა „ალტენბურგის თხილნარი" ("Les noyers de l'Altenburg").

1943 წელს „ალტენბურგის თხილნარი" ცალკე რომანის სახით შვეიცარიაში გამოიცა. რომანი დაუსრულებელი დარჩა - მალრომ აღარ აღადგინა მისი განადგურებული ნაწილი.

ნაწარმოების თხრობითი ქსოვილი შედგება ერთმანეთთან თითქოსდა დაუკავშირებელი ეპიზოდებისაგან. ბერჟეს ოჯახის ამბის, მისი პატრიარქის - დიტრიხ ბერჟეს თვითმკვლელობის შესახებ თანმიმდევრული თხრობის ხაზში ჩართულია ეპიზოდი შეშლილ ნიცშეზე. რიგითი ჯარისკაცების ომის ყოველდღიურობის ასახვის გვერდით მოცემულია ალტენბურგის კოლოქვიუმის დისკუსიები, სადაც წყდება რთული ფილოსოფიური პრობლემები ადამიანის ტრანსცენდენტული არსის, ისტორიული განვითარების განგრძობითობის შესახებ. ეს, ერთი შეხედვით განცალკევებული, ეპიზოდები, ემორჩილებიან ავტორის საერთო ჩანაფიქრს - თეორიული მსჯელობისა და უშუალო მოქმედების გაერთიანებას. ამის შედეგად გამოიკვეთება რომანის ზოგადფილოსოფიური ჭეშმარიტება -

რა არის ადამიანის დანიშნულების საიდუმლოება და აზრი, მისი უცვლელი, მუდმივი არსი?

"ალტენბურგის თხილნარის" რაკურსი ნაკარნახევია აბსურდის ფილოსოფიური პოზიციით, რომელიც ხორცშესხმულია მთავარ მოქმედ პირთა სახეებში; ეს გმირები სწორედ ამ პოზიციიდან აღიქვამენ სამყაროს და ადამიანებს. მალრო ისევე იმას უბრუნდება, რითაც დაიწყო: ადამიანის არსებობა მის გმირებს მიაჩნიათ უაზრობად და შემთხვევითობად, მხოლოდ ერთ წამად უსასრულო სამყაროში. ვინსენტ ბერჟე, რომელიც გამოხატავს რომანის ძირითად იდეას ადამიანის არსებობის შეუცვლელობის შესახებ, აკეთებს პასკალის ანალოგიური მოსაზრების პერიფრაზირებას. „ჩვენ ვიცით, რომ ჩვენ არ ვირჩევთ საკუთარ დაბადებას და სიკვდილს. ჩვენ არ ვირჩევთ მშობლებს, ჩვენ უძლურნი ვართ დროის წინაშე. თითოეულ ჩვენთაგანსა და უნივერსუმს შორის უფსკრულია. როცა მე ვამბობ, რომ ყველა უარყოფს ბედის არსებობას, მხედველობაში მაქვს სამყაროს დამოუკიდებლობის ტრაგიკული გაცნობიერება".

უგონოდ დადუმებულ სამყაროს მალრო სთავაზობს წინააღმდეგობის ორ ვარიანტს: ხელოვანის შემოქმედებით აქტს და ინდივიდუალურ მოქმედებას, რომელშიც ადამიანი ეძებს თავისი არსებობის გამართლებას. მალროს აზრით, ადამიანი თავისუფლად ირჩევს რა საკუთარ გზას და საკუთარ თავზე იღებს პასუხისმგებლობას თავის მოქმედებაზე, თავის თავს ქმნის შიგნიდან და ამტკიცებს ყოფიერების აზრს უაზრო ბედის საწინააღმდეგოდ. საპირისპიროდ მალრო თვლის, რომ თავისი მოქმედების წყალობით ადამიანი იქცევა სიკვდილის საწინააღმდეგო არსებობად, „ბედის მოწინააღმდეგედ".

ინდივიდუალური მოქმედების პრობლემა რომანში ასახულია ვინსენტ ბერჟეს პოზიციაში. ისევე როგორც 20-იანი წლების გმირები, ვინსენტ ბერჟეც მარტოსული ადამიანია, რომელიც მწვავედ განიცდის თავისი არსებობის წამიერებას უსაზღვრო სამყაროში. ამ „აღმოჩენას" ბერჟესთან, ისევე როგორც „დამპყრობლების" და „სამეფო გზის" გმირებთან, თან ახლავს დარდის, მიტოვებულობის ავადმყოფური შეგრძნება.

ბერჟეს ესმის, რომ მხოლოდ საკუთარი თავის იმედი შეიძლება ჰქონდეს. სხვა სიტყვებით თუ ვიტყვით, ძირითად იმედს იგი ამყარებს შეგნებულად გაკეთებულ არჩევანზე, რომელიც ექვემდებარება „ჭეშმარიტი არსებობის" მოპოვებისაკენ სწრაფვას, იმის სურვილს, რომ მიუძღვნას თავისი ცხოვრება რაღაც გრანდიოზულ იდეას, რომ „დატოვოს კვალი რუკაზე" და არ გაითქვიფოს სამყაროს უსასრულო ქაოსში.

ბერჟეს გამგზავრება თურქეთში, მისი აქტიური თანამშრომლობა ენვერ-ფაშასთან, მისი გატაცება პანთურქიზმის იდეებით ნაკარნახევია ამ შინაგანი მოთხოვნილებით. აქედან მომდინარეობს მისი განდგომა ცხოვრების ყველა ჩვეული სოციალური ფორმისაგან, ფანატიკური მისწრაფება უსაზღვრო თავისუფლებისაკენ.

მალე ბერჟე მიდის იმ პროექტის ქიმერულობის გაცნობიერებამდე, რომლის უსაზღვროდ ერთგულიც იყო. ბერჟეს სამყარო უაზროდ ეჩვენება, იმიტომ, რომ თვითონ სასოწარკვეთილია, დაკარგული აქვს ცხოვრების აზრი და მიზანი. მისი უეცარი დაავადება, რომელიც უცებ მოჰყვა ამ მტანჯველ გამოფხიზლებას, აქაც სიმბოლურად აღიქმება, ისევე როგორც 20-იანი წლების რომანებში. მაგრამ გარინისა და პერკენისაგან განსხვავებით, ვინსენტ ბერჟე არ კვდება. მას ძალები უბრუნდება. ამ რომანში ავადმყოფობა აღნიშნავს არა მარტო ადამიანის დაღუპვის აუცილებლობას აბსურდის სამყაროში, არამედ ნებისმიერი მოქმედების განწირულობას, რომელსაც გაგრძელება არ გააჩნია.

ამრიგად, ოცწლიანი შესვენების შემდეგ მალრო უბრუნდება ინდივიდუალური მოქმედების პრობლემას და საბოლოოდ უარყოფს მას; მის სანაცვლოდ იგი გვთავაზობს ხელოვანის შემოქმედებით აქტს.

ხელოვნების ფუნქციურ არსს მწერალი განიხილავს იდეალისტური პოზიციებიდან. მაგრამ სამყაროს შემეცნების საშუალებებიდან გამომდინარე ხელოვნება, მალროს კონცეფციაში, გარდაიქმნება ბედის წინააღმდეგ მეტაფიზიკურ ამბოხებად. ადამიანის ხვედრის ეფემერულობას იგი უპირისპირებს ადამიანის სულის მარადიულ ფასეულობებს. მალრო მიიჩნევს, რომ ხელოვნება ამარცხებს დროს, სივრცეს, სიკვდილს და ამ თვალსაზრისით იგი ბედის საპირისპირო მოვლენას წარმოადგენს. სწორედ ეს აქვს მხედველობაში ვალტერ ბერჟეს, ალტენბურგის კოლოქვიუმის ორგანიზატორსა და სულისჩამდგმელს: „ყოველი ხელოვნება არის ბედის დამორჩილების საშუალება".

მალრო ადამიანის გენიის სწორედ იმ მხარეებს გამოჰყოფს, რომლებიც ყველაზე მეტად ეხმება მის კონცეფციას ხელოვნების, როგორც ბედის საწინააღმდეგო მოვლენის შესახებ. ასე მაგალითად, როდესაც მალრო მოგვითხრობს გონებაარეულ ნიცშეზე, რომელიც თავის უკანასკნელ ჰიმნს უმღერის ვენეციას, იგი ხაზს უსვამს ხელოვნების ძალას, უნარს, შეცვალოს, გარდაქმნას ყველაფერი; ხელოვნებისა, რომელიც რაღაც პერიოდით ამარცხებს ნიცშეს ავადმყოფობას და უეცრად გარშემო ყველაფერს ანათებს თავის ბრწყინვალებით და დიდებულებით.

მალროს მიაჩნია, რომ მხოლოდ ხელოვნებას ძალუძს გადასცეს მემკვიდრეობითობის ესტაფეტა, დაამყაროს კავშირი თაობებს შორის, გამოჰყოს ადამიანში რაღაც უცვლელი, მარადიული - მისი ლტოლვა შეეწინააღმდეგოს სიკვდილს, ბედს, დროს; მისი „ღვთაებრივი არსი", რომელიც გარდაქმნის სამყაროს. „ადამიანში ღვთაებრივი - მისი ნათელი, კონსტრუქციული ნაწილია, ბედის უარყოფაა. ბედისადმი დამორჩილება - ადამიანში დემონური საწყისია".

მალროს შეხედულებით კაცობრიობის გადარჩენის ერთადერთ საშუალებად რჩება ადამიანში შემოქმედებითი, კონსტრუქციული, აღმშენებლობითი საწყისის მხარდაჭერა.

„ალტენბურგის თხილნარში" ყოფიერების საიდუმლოებასთან შეხება ხდება არა მხოლოდ თეორიული დისკუსიების დროს. ვინსენტ ბერჟეს (შემდგომში კი მისი შვილის) წინაშე სიკვდილთან პირისპირ შეხვედრის დროს სამყაროს მარადიულ კანონებს ფარდა ეხდება. ბერჟე–უმცროსი, რომელიც სასწაულებრივად გადაურჩა სიკვდილს, თითქოს ხელახლა აღმოაჩენს, ხელახლა აცნობიერებს სამყაროს. ეს არის ადამიანის მარადიული მისწრაფება - შემოქმედებითად გარდაქმნას და უფრო ჰუმანური გახადოს სამყარო. ეს არის ადამიანის მოღვაწეობის მრავალფეროვანი ფორმების უსასრულო განახლება სიკვდილის, ომების და ძალადობის მიუხედავად.

მალრო ჰიმნს უძღვნის ადამიანს და სიცოცხლეს, ამაში ჰპოვებს იგი იმ ერთიანობას სამყაროსთან, რომელსაც ასე დიდხანს ესწრაფვოდა. იგი ხედავს ცხოვრების არასრულყოფილებას, მაგრამ უკვე ღებულობს მას ისეთად, როგორიც ის არის.

რომანი „ალტენბურგის თხილნარი" ჰიტლერელთა ოკუპაციის პირქუშ წლებში აღიქმებოდა, როგორც ადამიანებისადმი რწმენის სიმბოლო. „ალტენბურგის თხილნარით" დასრულდა მალროს, როგორც რომანისტის, შემოქმედება. ეს, როგორც ჩანს, იმით იყო განპირობებული, რომ რომანი მისთვის გახდა ადამიანის „სახეცვლის, გარდაქმნის" ადგილი, ადამიანისა, რომელიც ცვლის სამყაროს, ეწინააღმდეგება ბედისწერას.

ჟან-პოლ სარტრი
Jean-Paul Sartre
(1905-1980)

ჟან-პოლ სარტრი, ესეისტი, დრამატურგი, რომანისტი, ფილოსოფოსი, პედაგოგი და საზოგადო მოღვაწე, დაიბადა ქ. პარიზში, საზღვაო საომარი ძალების ოფიცერ ჟან-ბატისტ სარტრის ოჯახში. მამის ნაადრევი გარდაცვალების შემდეგ პატარა პოლზე ზრუნავა დედის, ანა მარია შვეიცერის, მშობლებმა იკისრეს. შვეიცერების ოჯახი იმხანად გავლენიან წრეებთან მეგობრობდა. მათთან სტუმრობდნენ პოლიტიკოსები, ინტელექტუალები, მწერლები. სარტრის ავტობიოგრაფიული თხზულებიდან („სიტყვები", *Les Mots*, 1964) ცნობილია, რომ შვეიცერების სახლში პატივს სცემდნენ ტრადიციებს, დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ განათლებასა და კულტურას, ანგარიშს უწევდნენ ბავშვის შემოქმედებით უნარს, რამაც კეთილისმყოფელი ზეგავლენა მოახდინა მომავალი მოაზროვნის მსოფლმხედველობაზე. ამ ოჯახში მან ბედნიერი ათი წელი გაატარა. მისი უზრუნველი ცხოვრება დასრულდა მაშინ, როდესაც დედა ხელმეორედ გათხოვდა და ბავშვი საცხოვრებლად ქ. ლა როშელში გადაიყვანა. 12 წლის პოლმა მამინაცვალი სულის სიღრმემდე შეიძულა და ეს გრძნობა, მწერლის აღიარებით, მას სიცოცხლის ბოლომდე არ განელებია.

„სიტყვებში" სარტრი გვიამბობს, რომ ახალ ადგილზე გადასვლის შემდეგ შვეიცერების სამოთხე მამინაცვალთან და ლა როშელის ლიცეუმის მასწავლებლებთან ერთად გატარებულმა ჯოჯოხეთმა შეცვალა. საბედნიეროდ, პოლი აქ დიდხანს არ დაყოვნებულა, დედამ იგი სწავლის გასაგრძელებლად პარიზში, ანრი IV-ს სახელობის ლიცეუმში, გადაიყვანა. აქ მან გაიცნო მომავალი პოეტი პოლ ნიზანი. მასთან მეგობრობამ 16 წლის პოლს შვეიცერების ოჯახში ჩანერგილი ინტერესები გაუღვიძა: ამ პერიოდში დაიწყო ფილოსოფიით დაინტერესება და ლიტერატურული მოღვაწეობა; ლიცეუმში სწავლის წლებში დაწერა რამდენიმე მოთხრობა ლა როშელში გატარებული წლების თემაზე.

ანრი IV-ს ლიცეუმში სარტრი წარმატებულ ბაკალავრად ითვლებოდა. აქაური პედაგოგების კეთილგანწყობა მის მიმართ და მათი შეფასებების ობიექტურობა დადასტურდა სარტრის წარმატებული შედეგებით საფრანგეთის უმაღლესი სკოლის გამოცდებში (l'École normale supérieure). სარტრის ავტობიოგრაფიულ თხზულებაში ხაზგასმულია, რომ უმაღლეს

სკოლაში სწავლის პერიოდი განსაკუთრებულად ნაყოფიერი იყო მომავალი ინტელექტუალის მოღვაწეობისთვის. სწორედ აქ მიიღო მან წარმოუდგენლად დიდი მოცულობის ინფორმაცია თავისი მომავალი ინტერესების სფეროში, ამ პერიოდში კითხულობდა ინტენსიურად კანტის, ჰეგელის, კირკეგორის ფილოსოფიურ თხზულებებს, ლიტერატურის ისტორიის სხვადასხვა პერიოდში შექმნილ მხატვრულ ნაწარმოებებს (300-მდე წიგნს წელიწადში). სწორედ აქ მიღებული ინფორმაცია გახდა მისი მომავალი წარმატებული ნაბიჯების საფუძველი: 1928 წელს სარტრმა ჩააბარა გამოცდები მეორე საფეხურის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად. აქ მან გაიცნო სიმონ დე ბოვუარი, მისი ცხოვრების განუყრელი მეგობარი და თანამოაზრე, აქვე მას მიენიჭა ფილოსოფიის პედაგოგის კვალიფიკაცია.

სავალდებულო სამხედრო სამსახურის დასრულების შემდეგ 26 წლის პედაგოგმა მოითხოვა სტაჟირებისთვის მისი ოცნების ქვეყანაში, იაპონიაში, გაეგზავნათ, მაგრამ ეს არ მოხერხდა და იგი ავრის ლიცეუმში ფილოსოფიის მასწავლებლად გაამწესეს. მიუხედავად იმისა, რომ პროვინციაში ცხოვრებასთან დაკავშირებული ბავშვობის მოგონებები მას ბევრითად მუშაობაში ხელს უშლიდა, ავრში გატარებულ მცირე პერიოდს მისთვის მაინც დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა: აქ სარტრმა დაიმსახურა მშობლებისა და მოსწავლეების სიყვარული, აქ ისწავლა მასზე უმცროს თაობასთან ურთიერთობა, ახალგაზრდების ინტერესებისადმი პატივისცემა, მათი ნდობის დამსახურება, რაც მოგვიანებით უკვე ცნობილი ფილოსოფოსისა და საზოგადო მოღვაწის ცხოვრების სტილად იქცა.

ლიცეუმში პედაგოგიური მოღვაწეობის პარალელურად სარტრი მოეწყო ბერლინის ფრანგულ უნივერსიტეტში. აქ სწავლის პერიოდში (1933-1934) მან გაიღრმავა ცოდნა ფენომენოლოგიაში[1]. ამ მიმართულებით მუშაობას მოჰყვა სარტრის ჩანაწერები მის პირველ ფილოსოფიურ თხზულებაზე „გულზიდვა“ (*La Nausée*, 1938), რომელმაც დასრულებული სახე 1938 წლისთვის მიიღო. ეს თხზულება შეფასებულია, როგორც ედუარდ ჰუსერლის მოძღვრების, ფენომენოლოგიის, ხაზის გაგრძელება ფილოსოფიის ისტორიაში და, ამავდროულად, როგორც ეგზისტენციალისტური რომანის ჟანრის პირველი ნიმუში სარტრის ლიტერატურულ მოღვაწეობაში. ამ რომანმა ავტორს აღიარება მოგვიანებით მოუტანა: 1950 წელს იგი დასახელდა XX საუკუნის I ნახევრის საუკეთესო

[1] იდეალისტური მოძღვრება სულის, „წმინდა არსის“, განვითარების შესახებ.

რომანთა შორის და ამ წიგნების შესაბამისი პრიზიც მიიღო. (Grand Prix des meilleurs romans du demi-siècle).

„გულზიდვა“ სარტრის რვაწლიანი მუშაობისა და მისი მსოფლმხედველობრივი პოზიციების ჩამოყალიბების პროცესში გაკეთებული დასკვნების შედეგია. ნაწარმოების მთავარი „გმირი“, ანტუან როკანტენი, მოგზაურობითა და ცხოვრების ამაოებით დაღლილი პერსონაჟია, რომელიც გაურბის მომაბეზრებელ, შემაძრწუნებელ რეალობას. ფილოსოფიური ბრწყოლა, რომელიც სარტრის გვიანი პერიოდის ნაწარმოებებსა და ფილოსოფიურ თხზულებებში ადამიანის აღზევების საფუძველია, როკანტენის შემთხვევაში ავადმყოფურ გამოვლინებებს იწვევს: მას ეჩვენება, რომ საგნები სულიერდებიან და დეფორმირებული ცხოველების სახეს იძენენ. მისთვის სამყარო პლასტიკური, ბლანტი სითხისმაგვარი სუბსტანციაა, რომელიც მასში იჭრება და გულზიდვას იწვევს. თავდაპირველად ეს გულზიდვა მსუბუქია, გარეგანი, თანდათან კი იგი მთელს მის ბიოლოგიურ და ფიზიოლოგიურ არსებას იმორჩილებს. როკანტენი, რომელიც ნაწარმოების დასაწყისში ერთ-ერთი გამოჩენილი ადამიანის ცხოვრების ისტორიაზე მუშაობს, ნაწარმოების ფინალში აღმოაჩენს, რომ ისტორია არ არსებობს, ის ადამიანის მიერ გამოგონილი კატეგორიაა, რათა თავი მოიტყუოს. სინამდვილე კი მისი არსებობის უმიზნობა და აბსურდულობაა.

1939 წელს გამოვიდა სარტრის ნოველათა კრებული „კედელი“. კრებულში წარმოდგენილი იყო სხვადასხვა პერიოდში შექმნილი ხუთი ნოველა: „ოთახი“ („*La chambre*“), „ჰეროსტრატე“ („*Érostrate*“), „ინტიმობა“ („*Intimité*“), „კედელი“ („*Le mur*,“), „შეფის ბავშვობა“ („*L'enfance d'un chef*“), რომელთაგანაც პირველ სამ ნოველაში სარტრი კვლავ მარტოობის, სიკვდილის, თავისუფლებისა და სხვა ეგზისტენციალური ხასიათის თემებს ეხება, ხოლო ორ მათგანს („კედელი“, „შეფის ბავშვობა“), რომლებშიც მოქმედება ესპანეთში ფრანკოს რეჟიმის პერიოდში მიმდინარეობს, ეტყობა, რომ „გულზიდვის“ ავტორი ფილოსოფიური განზოგადებებიდან პოლიტიკური საკითხების განხილვაზე გადავიდა და, რომ იგი დიდი ხნით ადრე გრძნობდა მოახლოებული მეორე მსოფლიო ომის საფრთხეს. კრებული „კედელი“, გარდა მისი იდეურ-თემატური თავისებურებებისა, მნიშვნელოვანია იმითაც, რომ იგი ერთადერთი ნიმუშია სარტრის, როგორც ნოველისტის, გაცნობისა და შესწავლისათვის, რადგან არც სამწერლო მოღვაწეობის ადრეულ პერიოდში და არც მოგვიანებით, შემოქმედებითი სიმწიფისას, მას ნოველის ჟანრში აღარ უმუშავია.

„გულზიდვისა“ და „კედლის“ შემდეგ, პოლიტიკური მოვლენების

გამწვავების გამო, სარტრის სამწერლო მოღვაწეობაში ხანმოკლე პაუზა იყო. მეორე მსოფლიო ომის დაწყებისთანავე იგი გაიწვიეს როგორც სამხედრო მეტეოროლოგი. მისი ნაწილი თავდაპირველად მობილიზებული იყო ნანსიში, სადაც საომარი მოქმედებები არ იყო და მწერალს საშუალება მიეცა, ომის შესახებ ჩანაწერები ეკეთებინა. საბოლოოდ ამ ჩანაწერებმა 2000 გვერდამდე შეადგინა, რომელიც სარტრმა მოგვიანებით გამოაქვეყნა სახელწოდებით „უბის წიგნაკი ომის სისულელეების შესახებ" (*„Carnets de la drôle de guerre"*). როგორც სიმონ დე ბოვუართან სარტრის მიმოწერიდან ირკვევა, ჩანაწერების კეთება მისი ავტორისათვის ერთადერთი საშუალება იყო, რათა გაქცეოდა ომის აბსურდს და სამხედრო ნაწილში დამყარებულ არანაკლებად აბსურდულ იერარქიას. ეს ჩანაწერები, გარდა ომის პერიოდში მწერლის მიერ ნანახისა და განცდილის ჩვენებისა, შეიძლება ჩაითვალოს სარტრის შემოქმედების პირველი პერიოდის ერთგვარ შეჯამებადაც, რასაც ნათელს ჰფენს ამავე ჩანაწერებში მოთავსებული ფსიქოლოგიური გამოკვლევა „ნარკვევი ემოციის თეორიაზე". ეს ნაშრომი მიიჩნევა ერთ-ერთ მნიშვნელოვან გამოკვლევად ეგზისტენციალიზმის მიმართულებაზე ფსიქოლოგიასა და ფსიქოთერაპიაში.

სარტრის მსოფლმხედველობრივი გარდატეხისათვის მნიშვნელოვანი პერიოდია 1940 წელი, როდესაც იგი ტყვედ ჩავარდა და გერმანიაში, ერთ-ერთ ბანაკში გადაიყვანეს. ბანაკში დანახულმა რეალობამ და იქ მყოფი ტყვეების მიმართ განცდილმა თანატანჯვამ 30-იანი წლების ინდივიდუალისტი მოაზროვნე სოლიდარობის იდეით გამსჭვალა. 1941 წელს, მოვლენების სასწაულებრივი განვითარების შემდეგ, სარტრი ტყვეობიდან გაათავისუფლეს. საშობლოში დაბრუნებული მწერალი თავის მეგობრებთან ერთად წინააღმდეგობის მოძრაობაში ჩაება. იგი აქტიურად თანამშრომლობდა სიმონ დე ბოვუარის ხელმძღვანელობით მოქმედ ორგანიზაციასთან „სოციალიზმი და თავისუფლება", რომელიც მალევე დაიშალა, მაგრამ სარტრმა წინააღმდეგობის მოძრაობასთან თანამშრომლობა თავისი შემოქმედებით გააგრძელა. ამის მაგალითია 1943 წელს დაწერილი პიესა „ბუზები" („*Les Mouches*", 1943), რომელიც ოკუპირებული პარიზის ერთ-ერთ თეატრში დაიდგა. ამ სპექტაკლის პრემიერაზე დრამატურგმა გაიცნო მწერალი ალბერ კამიუ, რომელთანაც სარტრი გარკვეული ხნის განმავლობაში გულითადმა მეგობრობამ და თანამოაზრეობამ დააკავშირა (50-იან წლებამდე, როდესაც პოლიტიკური მოსაზრებების გამო მათი გზები გაიყარა). ამავე წელს შეიქმნა სარტრის ფილოსოფიური თხზულება „ყოფიერება და არარა" („*L'Être et le Néant*"), სადაც ავტორმა კიდევ

უფრო გააღრმავა ჰაიდეგერის მოძღვრების გავლენით შექმნილი ფილოსოფიური სისტემის თეორიული ბაზა. ამ ორ მნიშვნელოვან ქმნილებას მოჰყვა პიესა „ცხრაკლიტული» („*Huis clos*", 1944), რომელსაც კრიტიკოსები მწერლის მხატვრულ-ფილოსოფიური სტრატეგიის უმაღლეს ნიმუშად, სარტრის მთელი შემოქმედების საავიზიტო ბარათად მიიჩნევენ.

სარტრის „ბუზები" სამქტიანი პიესაა, რომელიც ავტორმა ელექტრას მითისა და შექსპირის „ჰამლეტის" მოტივებზე შექმნა. ნაწარმოების ფორმისა და სიუჟეტის მიხედვით ყველაფერი ნათელია: ორესტე, რომელიც იუპიტერისა და მის მიერ წარმოგზავნილი ერინიების წყალობით ტანჯულ არგოსელებთან, თავის მშობლიურ ქალაქში ბრუნდება, თავისი დის, ელექტრას, შეგულიანების საფუძველზე გადაწყვეტს, წერტილი დაუსვას მამამისის მკვლელი ბიძის, მოღალატე ეგისთეს მბრძანებლობას, რადგან არგოსელების ტანჯვის მიზეზად სწორედ ბიძამისისა და საკუთარი დედის, კლიტემნესტრას, მიერ ჩადენილი ცოდვა მიაჩნია. მოღალატეებთან ანგარიშსწორების შემდეგ ორესტე ტოვებს არგოსს და მას, როგორც ფლეიტისტს, ერინიებიც თან მიჰყვებიან. ამ პიესის მთავარი ჩანაფიქრის მხატვრული ხორცშესხმა სარტრმა ორი პერსონაჟის-ელექტრასა და ორესტეს, ქმედებებით განახორციელა. ელექტრა, რომელიც არგოსის გათავისუფლებას ძმის გამოჩენამდე განიზრახავს, მიზნისგან შორსაა, რადგან იგი მოკლებულია თავისუფლების ნებას. ეს კი მას საბოლოოდ პასიური არჩევანის გაკეთებისაკენ, უმოქმედობისა და უკან დაბრუნებისაკენ უბიძგებს. არგოსელებისა და კაცობრიობის განსაცდელით შეძრწუნებულ ორესტეს კი, რომელიც თავისი წინამორბედი ლიტერატურული პროტოტიპის, ჰამლეტისაგან, აქტიური არჩევანი, მოქმედება განასხვავებს, სინდისი არ ქენჯნის, რომ დედასა და ბიძას განაჩენი სწორედ მან გამოუტანა. ორესტეს აზრით, ასეთი გადაწყვეტილებისაკენ მას არგოსელებისადმი გაჩენილი პასუხისმგებლობა უბიძგებს. მისთვის მნიშვნელოვანია ისიც, რომ სამეფო ტახტის გათავისუფლების შემდეგ ტოვებს ქალაქს და არგოსელებს არჩევანის გაკეთების საშუალებას აძლევს. ეს კი ჭეშმარიტი პატრიოტისა და გმირის საქციელია. მართალია, თავისუფლება მას იზოლირებულ გმირად აქცევს, მაგრამ, სამაგიეროდ, იგი მკითხველსა და მაყურებელს თავდაჯერებულობას უნერგავს, აბსურდის წინააღმდეგ მიმართული ჰუმანისტური ჯანყისაგენ მოუწოდებს. ორესტეს მხატვრული სახე რთული და მრავალპლანიანია. მასში ერთდროულადაა გაერთიანებული ქრისტეს, ნიცშეს „ზეკაცისა" და შექსპირის ჰამლეტისეული ნიშნები. პიესა „ბუზებმა" მისი დადგმისთანავე პოლიტიკური ელფერი შეიძინა და გაჟღერდა როგორც

ფარული მოწოდება ფრანგების პასუხისმგებლობის გაღვიძებისა და არჩევანის გაკეთებისაკენ.

ფილოსოფიური თხზულება „ყოფიერება და არარა", „გულზიდვასთან" ერთად, დასახელებულია XX საუკუნის 100 საუკეთესო წიგნის ნუსხაში. ეს არის ნაწარმოები, რომელშიც ფუნდამენტურადაა განხილული როგორც ეგზისტენციალიზმის საფუძვლები (სიორენ კირკეგორის, ბლეზ პასკალის, თეოდორ დოსტოევსკის ფილოსოფიური თხზულებები და მხატვრული ქმნილებები), ასევე ჩამოყალიბებულია ფილოსოფიის ამ მიმართულების სარტრისეული ინტერპრეტაცია. სარტრი ამ ნაშრომს, ბუნებრივია, ყოფიერების პრობლემის განხილვით იწყებს. იგი განასხვავებს არსებობის სამ სახეობას: „ყოფნა საკუთარი თავისთვის" (l'être pour soi") – ანუ ადამიანის მდგომარეობა, როდესაც იგი შეიცნობს საკუთარ არსებობასა და, შესაბამისად – თავისუფლებას; მეორეა „ყოფნა საკუთარ თავში" (l'être en soi") – ეს არის ბუნების, ცხოველების, საგნების მდგომარეობა, როდესაც „ყოფნა" არ ამოდის მათ ზედაპირზე, არ მეღავნდება, რადგან ისინი მოკლებულნი არიან არჩევანის თავისუფლებას; არსებობის მესამე სახეობაა „ყოფნა სხვისთვის" (l'"être pour autrui") – მდგომარეობა, როდესაც ადამიანის არსებობის შეცნობა ხორციელდება სხვასთან მიმართებაში. სარტრის თქმით, ტრადიციული ფილოსოფია ობიექტური სამყაროს კანონს განავრცობდა ადამიანზეც. ის მჯელობდა ადამიანის უცვლელი არსის შესახებ, რომელიც წინ უსწრებს თითოეული ადამიანის არსებობას და განსაზღვრავს მას. გზისტენციალისტური თვალსაზრისით კი ადამიანში არსს წინ უსწრებს ყოფნა. ადამიანი არსებობს, გამოდის ცხოვრების ასპარეზზე და მხოლოდ ამის შემდეგ განსაზღვრავს საკუთარ თავს. ადამიანის ბუნების განმსაზღვრელი ზოგადი ცნების მოხსნით მოხდა ის, რომ მოქმედ ძალად, რომელსაც ეკისრება მისი ფორმირება, დარჩა თვითონ ადამიანი. ყოფნის წინსწრება არსთან მიმართებაში სარტრს ესმის როგორც ადამიანის თავისუფლება, მაგრამ ეს ის თავისუფლება კი არაა, რომელსაც ადამიანი მოიპოვებს, ან ვერ მოიპოვებს. ეს ის თავისუფლებაა, რომელშიც იგი იბადება და კვდება. საგანს განსაზღვრავს მისივე ბუნება და გარესამყარო. მისთვის ეს ყველაფერი გარეგანია, ამიტომ საგანი მოკლებულია თავისუფლებას, მაგრამ აქვს განსაზღვრულობის ფუფუნება. ადამიანის შემთხვევაში კი ყოფნა განსაზღვრულობას, არსსაა მოკლებული, ამიტომ იგი „არარაა", და ადამიანის თავისუფლებაც მისი დამყარებულობაა არარაზე. სარტრის აზრით, თავისუფლება წყევლაა ადამიანისათვის, რადგან იგი პასუხისმგებლობას

აკისრებს მას და ადამიანიც ამიტომ გაურბის თავისუფლებას, ცდილობს გახდეს სოციალური „მე“ და არა ინდივიდი. ამისთვის ადამიანი მასაში გათქვეფას ლამობს (ჰაიდეგერი ადამიანის ამ მისწრაფებას ანონიმურ კოლექტივში ნიველირებას უწოდებს და მიაჩნია, რომ ამ უპიროვნო, ჯგუფური ისტინქტის გამოძახილია ადამიანის მეტყველებაში დამკვიდრებული უპირო ზმნებიც: „ასე ამბობენ“, „ასე იქცევიან“).

სარტრი ეთანხმება კირკეგორს, რომ ადამიანი დაბადებისას ბიოსოციალური არსებაა. ის, როგორც პიროვნება, არ არსებობს. უპიროვნობა სიცარიელეა. ამ მდგომარეობიდან გამოსავალი არის კავშირის გაწყვეტა გარესამყაროსთან და ნების წარმართვა შიგნით, საკუთარი თავისაკენ. ამ არჩევანის გაკეთების შემდეგ ადამიანის ყველა მოქმედება მას მიეწერება. სარტრი დიდ პასუხისმგებლობას აკისრებს ადამიანს. იგი არავის აძლევს უფლებას, არარას წინაშე განცდილი ძრწოლისას ფარ-ხმალი დაყაროს. თუ შოპენჰაუერთან არარას გაცნობიერება და ძრწოლა ადამბლავებს მოქმედ საწყისს, ნებას, სარტრის მოძღვრებაში ძრწოლა აუცილებელი მიზეზია მოქმედებისათვის. მისი აზრით, ტოტალურად გამოუვალი გარემოებები არ არსებობს, ადამიანის ბედი მის შიგნითაა და მისი გადარჩენის ერთადერთი იმედი მისივე მოქმედებაა.

„ცხრაკლიტული“ ერთაქტიანი პიესაა, რომელსაც სარტრმა თავდაპირველად „სხვები“ უწოდა. როგორც ჩანს, ეს სახელწოდება ფრთიან გამოთქმად ქცეული ფრაზის („ჯოჯოხეთი სხვანი არიან“) გამოძახილია პიესიდან, მაგრამ ნაწარმოების იდეურ-ფილოსოფიური სიღრმეებისა და პერსონაჟების სულიერი მდგომარეობის გათვალისწინებით, „ცხრაკლიტული“ ზუსტად ასახავს პიესის ავტორის მიზანდასახულობას. ნაწარმოების სიუჟეტი საიქიოში, სამი გარდაცვლილი პერსონაჟის ურთიერთობაზეა აგებული. ინესს, გარსენსა და ესტელს არაფერი აქვთ საერთო: ისინი სხვადასხვა წრესა და აღმსარებლობას ეკუთვნიან, განსხვავებული გემოვნება და შეხედულებები აქვთ. ისინი ერთმანეთს ეკამათებიან, განსჯიან, სულებში ხელს უფათურებენ. სამიე ხვდება, რომ ჯოჯოხეთი არ არის ადგილი, სადაც ადამიანი ფიზიკურად იტანჯება. ჯოჯოხეთი თითოეულისათვის დანარჩენი ორის მხრიდან მიმართული დაუმსახურებელი შეფასებებია. საყურადღებოა ის, რომ მათი ოთახის კარი ღიაა, მაგრამ არცერთი პერსონაჟს ოთახიდან გამოსვლა არ უცდია. მიუხედავად იმისა, რომ ერთმანეთი სძულთ, მაინც ერთმანეთზე დამოკიდებულნი არიან. სარტრის აზრით, ეს არამარტო ამ პიესის, არამედ ადამიანური ყოფის პარადოქსია. „სხვები ჩვენთვის საჭირონი არიან

იმდენად, რამდენადაც ისინი საშუალებას გვაძლევენ, რომ საკუთარი თავი შევიცნოთ" – წერს პიესის ავტორი.

მეორე მსოფლიო ომის პერიოდის შემოქმედებას ასრულებს სარტრის რომანი „გზა თავისუფლებისაკენ" (*„Les Chemins de la liberté"*, 1945) და ესე „ბოდლერი" (*Baudelaire*, 1946). ამ ნაწარმოებებში, მიუხედავად მათი ჟანრული განსხვავებულობისა, განხილულია მსგავსი თემები: ადამიანის თავისუფლება და მისი პირადი როლი საკუთარი ცხოვრების წარმართვაში. სარტრის აზრით, ბოდლერი როგორც პოეტი, პატივისცემას იმსახურებს, მაგრამ, როგორც ადამიანმა, არაფერი გააკეთა თავისუფლებისათვის, მისი არჩევანი პასიური იყო.

მეორე მსოფლიო ომმა სარტრის ცხოვრება რადიკალურად შეცვალა. „გულზიდვის" ინდივიდუალისტი და ანარქისტი ავტორი 40-იანი წლების მეორე ნახევარში აქტიურ საზოგადო მოღვაწედ იქცა. ამ პერიოდში მან კამიუსთან ერთად დაიწყო თანამშრომლობა ფრანგული წინააღმდეგობის ორგანიზაციის მიერ დაარსებულ ჟურნალში „ბრძოლა" (*„Combat"*). აქ იწყება მისი, როგორც პოლიტიკოსის, აღმავალი კარიერა. 1945 წლის ბოლოს იგი წარგზავნეს აშშ-ში, როგორც ჟურნალისტი. ამერიკაში სარტრი მიიღეს როგორც წინააღმდეგობის ორგანიზაციის წარმომადგენელი, გმირი. აქ მან დაწერა რამდენიმე სტატია ამერიკის პოლიტიკურ და ეკონომიკურ განვითარებაზე, რომლებიც დაიბეჭდა ჟურნალ „ფიგაროში" (*„Le Figaro"*).

40-იანი წლების შემოქმედებაში ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ნაშრომია სარტრის ესე „რა არის ლიტერატურა" (*„Qu'est-ce que la littérature?"*, 1948). აქ სარტრი პასუხს სცემს სამ შეკითხვას: „რა არის წერა", „რატომ უნდა წერო", „ვისთვის წერენ". სარტრი აღნიშნავს, რომ მწერალს განსაკუთრებული მისია აკისრია. თუ მხატვარი და მუსიკოსი ადამიანს დაანახებს იმას, რაც მას სურს, მწერალი მას მინიშნებით ელაპარაკება იმაზე, რაც ადამიანს არ სურდა, რადგან არც იცოდა, რომ ასეთი რამ არსებობდა. ე. ი. მწერალი ფარდას ხდის, „აღმოაჩენს" საიდუმლოს, მაგრამ, მეორეს მხრივ, ლიტერატურულმა ნაწარმოებმა რომ თავისი დასრულებული სახე მიიღოს, ის უნდა წაიკითხონ. წერა, მისი აზრით, თავისუფლების გამოვლინებაა, რაც მკითხველში იწვევს „ესთეტიკურ სიხარულს". თუ ეს სიხარული წარმოიშვა, მხატვრული ქმნილებაც დასრულებულია. საბოლოოდ კი ასკვნის, რომ მწერალი სამყაროს გადარჩენაზე პასუხისმგებელი პირია, რომელმაც უნდა ილაპარაკოს პრობლემებზე, მორალზე, მაგრამ არა მორალიზატორის პოზიციიდან.

50-იანი წლების დასაწყისში სარტრის პოლიტიკური პოზიციები შეიცვალა. ამ პერიოდში გამოქვეყნებულ სტატიებში იგი აკრიტიკებს აშშ-ს იმპერიალიზმს, თავს ესხმის სტალინიზმსა და დეგოლიზმს, ხოლო 1952 წელს უახლოვდება კომუნისტურ პარტიას, რაც ხდება ალბერ კამიუსთან მისი საბოლოო განხეთქილების მიზეზი. ამ ორ მოაზროვნეს შორის პოლიტიკური მოსაზრებების შეუთავსებლობა, მსოფლიოში მიმდინარე პროცესებთან ერთად, გამოიწვია ამ პერიოდში მათ ფილოსოფიურ პოზიციებს შორის განსხვავებამაც: კამიუს, „შავი ჭირისა“ (1947) და „ადამიანი – მეამბოხეს“ (1951) ავტორს, მიაჩნდა, რომ ადამიანის ეგზისტენციური შეჭირვებიდან გამოსავალი სამყაროს გულგრილობის წინააღმდეგ მიმართული ჯანყია, რომელიც „შიგნიდან» მზადდება და ადამიანი ჰუმანისტი მეამბოხის სტატუსით ამარცხებს აბსურდს. სარტრი კი, მიუხედავად „ყოფიერება და არაროში“ (1943) წარმოჩენილი მისი მოსაზრებებისა შინაგანი თავისუფლებისა და მოქმედების აუცილებლობის, ასევე, „მასასთან ნიველირების“ დამღუპველი შედეგის შესახებ, 50-იან წლებში სწორედ „მასაში გათქვეფას“ ცდილობს: იგი მხარს უჭერს მარქსიზმს, კომუნისტურ პარტიასა და საბჭოთა კავშირის პოლიტიკურ კურსს. ამ პერიოდში იქმნება მისი პიესა „ეშმაკი და მამა ღმერთი“ („*Le Diable et le Bon Dieu*“, 1951), სადაც აშკარაა სარტრის იმედგაცრუება, მისი სკეფსისი ომის პერიოდში ჩამოყალიბებული მოსაზრებებისა და ორესტესეული თავგანწირვისადმი. „ეშმაკი და მამა ღმერთის“ გმირი, გეცი, რომელიც რეფორმაციისდროინდელ გერმანიაში ცხოვრობს, რადიკალურად განსხვავდება ორესტეს მხატვრული სახისაგან. გეცის ყოველ მცდელობას, იყოს სიკეთის სამსახურში, საწინააღმდეგო შედეგი მოაქვს. იგი რწმუნდება, რომ სამყაროს უზენაეს კანონებს, და მათ შორის ბოროტებას, ინდივიდის ტიტანური შინაგანი ძალა ვერ დაამარცხებს. ყოველი მეამბოხე განწირულია მარცხისათვის. სარტრისა და კამიუს ურთიერთდაპირისპირება ფილოსოფიური, პოლიტიკური და, შესაბამისად, შემოქმედებითი მრწამსის ნიადაგზე ლიტერატურის ისტორიაში შევიდა „მძიმე დიალოგის დასაწყისის“ სახელით, რომელსაც ამ ლიტერატურული მოვლენის სიღრმისა და მრავალპლანიანობის გამო დასასრული დღესაც არ უჩანს.

სარტრის პოლიტიკური პოზიციების ცვალებადობა ყოველ ჯერზე მსოფლიოში მიმდინარე პროცესებს უკავშირდებოდა. ასე მოხდა 1956 წელსაც, როდესაც საბჭოთა კავშირმა თავისი ჯარები ბუდაპეშტში შეიყვანა და სტალინიზმის წინააღმდეგ მიმართული უნგრელების აჯანყება სისხლში

ჩააბშო. ამავე წლის შემოდგომაზე სარტრმა ჟურნალ „ექსპრესისათვის» მიცემულ ვრცელ ინტერვიუში ნათელი მოჰფინა თავის საბოლოო გამიჯვნას კომუნისტური პარტიისაგან. ამ პერიოდიდან იგი აქტიურად თანამშრომლობს ჟურნალთან „ჩვენი თანამედროვეობა“ („*Les temps modernes*“). აქ დაბეჭდილ სტატიებში იგი თავს ესხმოდა „ფრანგული ალჟირის“ იდეას, მიაჩნდა, რომ საფრანგეთის პოლიტიკისათვის ალჟირის თემა კოლონიალიზმის შედეგად წარმოქმნილი მომაკვდინებელი განგრენა იყო, რომელიც ღირსეულ სახელმწიფოს სასწრაფოდ უნდა მოეკვეთა. ამ საკითხებთან დაკავშირებით გამოჩენილი აქტიურობა სარტრს ძვირად დაუჯდა: მის ბინას რამდენიმეჯერ თავს დაესხნენ, გაძარცვეს და გაანადგურეს მისი ჩანაწერები.

60-იან წლებში სარტრის პოპულარობა წინა წლებთან შედარებით დაცხრა. ეს კი გამოიწვია მისი პოლიტიკური აქტიურობის შენელებამ და, ასევე, სტრუქტურალიზმის, როგორც ახალი მიმართულების, გამოჩენამ ლიტერატურის კრიტიკასა და მხატვრულ პრაქტიკაში. სარტრს მიაჩნდა, რომ სტრუქტურალიზმი არსებითად ეწინააღმდეგებოდა ეგზისტენციალიზმის ყველა დოქტრინას, გასაკუთრებით იმას, რომ სტრუქტურალიზმის არსი არის შინაგანი ურთიერთდამოკიდებულება. მის ლაბირინთებში იკარგება ინდივიდი, რომელიც ათქვეფილი და შემსჭვალულია სტრუქტურებში. გასაკვირი იყო, რომ, მიუხედავად ყველაფრისა, სარტრი სტრუქტურალისტებთან პოლემიკაში არ ჩაბმულა. ამ პერიოდში მან მუშაობა დაიწყო ფლობერის შესახებ გამოკვლევაზე და ავტობიოგრაფიულ ნაშრომზე „სიტყვები“, სადაც მან შეაჯამა და ახსნა ბავშვობის წლების მნიშვნელობა მისი მსოფლმხედველობის ფორმირებისათვის, დედის მიერ დაშვებული შეცდომა და ამ გარემოებით შთაგონებული უპასუხისმგებლო,ენებასაყოლილ ქალთა ტიპების გამოჩენა მის მხატვრულ ნაწარმოებებში. „სიტყვებს» სარტრმა თავდაპირველად უწოდა „უნიადაგო ჟანი“ („*Jean sans terre*“), რაც აშკარა მინიშნება იყო „უმამო ჟანსა“ („*Jean sans père*“) და ამ გარემოების საფუძველზე წარმოშობილ უკმარისობის გრძნობაზე. „სიტყვები“ თავად ავტორმა ორ ნაწილად დაჰყო: „კითხვა“ და „წერა“. ამ ავტობიოგრაფიული ნაწარმოების გამჭოლი იდეაც ისაა, თუ რა მნიშვნელობა აქვს კითხვასა და წერას არასრულფასოვნების დაძლევისათვის, პიროვნებისა, და მითუმეტეს მწერლის, თვითრეალიზებისათვის.

60-ან წლების დასაწყისში სარტრის პოლიტიკური პასიურობა გამოწვეული იყო ჯანმრთელობის შერყევითაც. ამ პერიოდშივე მან უარი

განაცხადა ნობელის პრემიაზე (1964), ასევე, საპატიო ლეგიონის ორდენზე, რადგან მიაჩნდა, რომ არცერთი ადამიანი არ იმსახურებს მის სიცოცხლეშივე ალიარებას, დამსახურებები საუკუნეებმა უნდა დაასაბუთონ. გარდა ამისა, სარტრის მოსაზრებით, მწერალი აბსოლუტურად თავისუფალი უნდა ყოფილიყო ყველაფრისაგან, განსაკუთრებით — ოფიციალური ინსტიტუციებისაგან. ამ პერიოდში მან დაამტკიცა, რომ კომუნისტურ პარტიას საბოლოოდ გაემიჯნა: იგი გახდა წევრი „თავისუფალი კულტურის ასოციაციისა“, რომელიც ანტიკომუნისტურ პროპაგანდას ეწეოდა; განსაკუთრებული აქტიურობა გამოიჩინა საფრანგეთის 1968 წლის მაისის მოვლენების პერიოდში, როდესაც მან აჯანყებული სტუდენტების განსაკუთრებული ნდობა და სიყვარული დაიმსახურა. 1976 წელს სარტრმა თანხმობა განაცხადა მის სიცოცხლეში მინიჭებულ ერთადერთ პატივზე — იერუსალიმის უნივერსიტეტის საპატიო დოქტორის წოდებაზე. ეს გარემოება კი იმით ახსნა, რომ სურდა, ისრაელთან დაახლოებით მშვიდობიანად გადაეჭრა ამ პერიოდში პალესტინასა და ისრაელს შორის წარმოქმნილი დაპირისპირება. ამ პერიოდის ერთ-ერთ ინტერვიუში სარტრმა მრავალმნიშვნელოვნად განაცხადა: „ადამიანის სულში უზარმაზარი ხვრელია, ზომით — უფალი ღმერთი. ყოველი ჩვენგანი ამ ხვრელს ისე ავსებს, როგორც მას შეუძლია!“

მიუხედავად იმისა, რომ სარტრი ერთ-ერთ ყველაზე რთულად საკითხავ ავტორად ითვლება, მისმა შემოქმედებამ მისსავე სიცოცხლეში მკითხველისა და მკვლევარების დიდი ინტერესი გამოიწვია, მითუმეტეს, რომ, მოდერნისტული ნაწარმოებებისაგან განსხვავებით, მისი ნაწარმოებები ფორმის თვალსაზრისით თავსატეხს არ ქმნიან. „ცხრაკლიტული» ძირითადად მისი ქმნილებების იდეურ-ფილოსოფიურ სიღრმეებში იმალება და სარტრის ერთ-ერთი ნაწარმოების ციტატას შეგვახსენებს: „ცხოვრება, სანამ მას არ გაიელით, არაფერია. ეს თქვენზეა დამოკიდებული, რომ მას აზრი მიანიჭოთ“.

1980 წლის აპრილში სარტრის დაკრძალვას მონპარნასის სასაფლაოზე 50 000 ადამიანი ესწრებოდა. მისი საფლავის ქვაზე გაკეთებულია სადა წარწერა — «Jean-Paul Sartre, 1905-1980», რომელიც მისი დაშსახურების ადამიანს განსაკუთრებულ იდუმალებას ჰმატებს. სარტრისადმი, როგორც მოაზროვნისა და საზოგადო მოღვაწისადმი, დღესაც არსებულმა დაუცხრომელმა ინტერესმა დაამტკიცა, რომ „იგი ყოველთვის ირჩევს, მაშინაც კი, როდესაც არაფერს ირჩევს“.

ალბერ კამიუ
Albert Camus
(1913-1960)

ალბერ კამიუ, „დასავლეთის სინდისად“ შერაცხული ფრანგი მწერალი, დიდი ჰუმანისტი, ფილოსოფოსი, 1957 წლის ნობელის პრემიის ლაურეატი, XX საუკუნის ერთერთი დიდი ინტელექტუალი იყო.

ალბერ კამიუ დაიბადა ალჟირში, 1913 წლის 7 ნოემბერს, ფრანგი სოფლის მეურნის ოჯახში. დედა წარმოშობით ესპანელი იყო. კამიუ ერთი წლისა იყო, როცა მამისი მძიმედ დაიჭრა მარნესთან ბრძოლაში და ჰოსპიტალში გარდაიცვალა. დედამ მდიდარ ოჯახში მოსამსახურედ მუშაობაში აღებული გროშებით მიაღებინა განათლება შვილს. ალჟირის უნივერსიტეტში კამიუ სწავლობდა ძველი ბერძნული ფილოსოფიის ფაკულტეტზე. ორანში ფილოსოფიის ფაკულტეტზე სწავლისას მასზე დიდი ზეგავლენა მოახდინა შოპენჰაუერის ფილოსოფიამ. კამიუმ საფუძვლიანად შეისწავლა ბლეზ პასკალის, სიორენ კირკეგორისა და ფრიდრიხ ნიცშეს შემოქმედება.

1935 წელს კამიუმ დაარსა მოძრაობა „შრომის თეატრი“, სადაც დრამატურგიც იყო, მსახიობიცა და რეჟისორიც. კამიუ მონაწილეობდა „კულტურის დაცვის საერთაშორისო მოძრაობის“ ხელშემწყობი კომიტეტის მუშაობაში, რომელიც ანტიფაშისტური ხასიათისა იყო. იგი ხელმძღვანელობდა ალჟირის კულტურის სახალხო სახლს, მოღვაწეობდა მემარცხენე ჟურნალებსა და გაზეთებში.

1937-39 წლებში გამოვიდა მისი პირველი წიგნები – „პირი და სარჩული“ და „ქორწილი“. კამიუ ასე იგონებდა თავისი ცხოვრების ამ პერიოდს: „მე გზაგასაყარზე ვიმყოფებოდი შიშმილსა და მზეს შორის. შიშმილმა შემიშალა ხელი, მერწმუნა, რომ ყველაფერი კარგადაა ისტორიასა და მზისქვეშეთში, ხოლო მზემ მასწავლა, რომ ისტორია ყველაფერი არაა“.

ახალგაზრდა კამიუს ძალზედ აღელვებდა მისი თანამედროვე ცხოვრების მოუწყობლობა. მის არსებაში თანდათან მტკიცდებოდა მოთხოვნილება, მკაცრად მოეთხოვა მათთვის, ვინც პასუხს აგებდა ყველაფერზე: „როცა ვისმენ პოლიტიკურ გამოსვლებს, ან ვკითხულობ იმათ განცხადებებს, ვინც მართავს ჩვენს ცხოვრებას, შეძრწუნებული ვარ, რადგან ადამიანურობის ნატამალს ვერ ვხედავ მათ გამონათქვამებში. მუდამ ერთი და იგივე სიცრუე“. ამ პერიოდში მომწიფდა ახალგაზრდა მწერლის მეამბოხე სულისკვეთება.

ამ პერიოდში ცხოვრება II მსოფლიო ომის უფსკრულში მიექანებოდა, რომელიც ფრთებს აკვეცდა თაობის ოცნებას, ემოქმედნა ისტორიის მსვლელობაზე. ბერლინში რაიხსტაგის ხანძარმა, ესპანეთის რესპუბლიკის დაცემამ, 1937 წელმა, მიუნხენის შეთანხმებამ, საშინელმა, „უცნაურმა ომმა“ კამიუს სულში სასოწარკვეთა წარმოშვა. იგი დარწმუნდა, რომ უსამართლობასთან „ან თანამშრომლობენ, ან ებრძვიან“, მესამე გზა არ არსებობს. მიუხედავად ამისა, იგი ჩაება თავისი ეპოქის საზოგადოებრივ ბრძოლაში.

1940 წელს კამიუ პარიზში გადავიდა. აქ იგი მუშაობდა მსხვილ გამომცემლობებში, ხოლო თავისუფალ დროს მუშაობდა 1938 წელს დაწყებულ ნაწარმოებზე „კალიგულა“ (Caligula, 1941), ფილოსოფიური ესსეზე „სიზიფიეს მითი“ (Le mythe de Sisyphe, 1942), მოთხრობაზე „უცხო“ (L'Etranger, 1942), პიესაზე „გაუგებრობა“ (Malentendu, 1944), რომლებმაც დიდი აღიარება მოუტანეს ახალგაზრდა მწერალს.

საფრანგეთში დატრიალებულმა II მსოფლიო ომის ქარიშხალმა კამიუ ჯერ კლერმონ-ფერარში, ხოლო შემდეგ ლიონში გადაისროლა. მალე იგი მშობლიურ მხარეში დაბრუნდა და მასწავლებლობდა ორანში. აქ დაიწყო მან თავისი ახალი ნაწარმოები „შავი ჭირი“ (**“La Paste”**, 1947).

1941 წლიდან კამიუ მონაწილეობდა ფრანგულ წინააღმდეგობის მოძრაობაში: „უბრალოდ მე სხვაგან ვერსად წარმომედგინა ჩემი თავი, - წერდა მოგვინებით მწერალი, - მე ვფიქრობდი და ასე ვფიქრობ დღესაც, რომ საკონცენტრაციო ბანაკების მხარეზე დგომა არ შეიძლება“.

1944 წლის აგვისტოს აჯანყებამ პარიზში დაასრულა ჰიტლერელთა ბატონობა. კამიუ სათავეში ჩაუდგა გაზეთ „Combat“-ს (“ბრძოლა”), რომელიც ჯერ კიდევ იატაკქვეშ გამოიცემოდა. სწორედ ამ პერიოდში ხვდება იგი ჟან-პოლ სარტრს. ომის შემდგომ კამიუ სარტრის გარემოცვის წევრი და პარიზის სენ-ჟერმენის ბულვარზე „კაფე დე ფლორის“ ხშირი სტუმარია. პოლიტიკური მემარცხენეობის მიუხედავად იგი აკრიტიკებდა კომუნისტურ დოქტრინას, რაც კომუნისტური პარტიების უარყოფით გამოძახილს იწვევდა. კამიუს ასეთმა პოზიციამ სარტრიც გაანაწყენა. ფაშიზმზე გამარჯვების, თავისი სამწერლო და თეატრალური წარმატებების ენთუზიაზმით ფრთაშესხმული კამიუ ცდილობდა საკუთარ თავში ჩაეხშო თავისი ურწმუნოება ადამიანთა ისტორიული შემოქმედებითი საქმიანობისადმი და თავისი გაზეთის ფურცლებზე ფრანგებს მოუწოდებდა, სახელმწიფოში დაემყარებინათ ისეთი წესრიგი, რომელიც „ერთმანეთთან შეათავსებდა თავისუფლებასა და სამართლიანობას“, ღირსებას აღუდგენდა

ხალხს და ხელისუფლებაში მოიყვანდა პატიოსან ადამიანებს, რომლებიც ყველას კეთილდღეობაზე იზრუნებდნენ. მაგრამ კამიუს იდეებს განხორციელება არ ეწერა. ომისშემდგომ მსოფლიოში დატრიალებულმა მოვლენებმა გააღრმავა მწერლის სკეპსისი. 1947 წელს გამოვიდა „შავი ჭირი“ და პიესა „მართალნი“, რომლებმაც მწერალს საერთაშორისო აღიარება მოუტანეს. კამიუ არ მიმხრობია მსოფლიოში ბანაკებად დაყოფილ რომელიმე მხარეს. იგი იმ ერთეულთა რიცხვს მიეკუთვნებოდა, რომლებიც დაპირისპირებულ ბანაკებს შორის საკუთარ, მესამე გზას ეძებდნენ.

კამიუ ჟან-პოლ სარტრის წრეს ეკუთნოდა, მაგრამ ბოლომდე არ იზირებდა „არსებობის ფილოსოფიის“ - ეგზისტენციალიზმის პრინციპებს. იგი უფრო „აბსურდის“ ფილოსოფოსი იყო და თავი თავისუფლებისა და სამართლიანობის ტრიბუნად მიაჩნდა. 1951 წელს გამოვიდა ალბერ კამიუს ფილოსოფიური პამფლეტი „მეამბოხე ადამიანი“ (L'homme révolté, 1951), რომელმაც დიდი ხმაური გამოიწვია და საბოლოოდ ჩამოაშორა მწერალი სარტრის წრეს. ამ ფილოსოფიურ პამფლეტში კამიუ რევოლუციის შემდგომ სახელმწიფოებში ყაზარმულ წესრიგსა და ძალაუფლების ბოროტად გამოყენებაში ბრალს სდებდა თავად რევოლუციურ მობლვრებებს და XIX-XX საუკუნეების პოლიტიკური ისტორიის მრავალჯერად განმეორებულ უმძიმეს სენს – „პრომეთეოსის ცეზარად გარდასახვის“ ტრაგედიას.

1956 წელს გამოვიდა კამიუს მოთხრობა „დაცემა“ (Le Chute, 1956), ხოლო 1957 წელს კრებული „განდევნა და სამეფო“ (L'Exil et le royaume). „დაცემა“ ალბერ კამიუს შედევრად ითვლება. ამ ნაწარმოებში მთელი სიმძაფრით წარმოჩნდა მისი ბრწყინვალე ტალანტის ელვარება, შინაარსისა და ფორმის ვირტუოზული შერწყმა, არაჩვეულებრივი სიზუსტით მიგნებული თხრობის მანერა.

სიცოცხლის ბოლო წლები კამიუსათვის მტანჯველი ძიებების პერიოდი იყო. მიუხედავად ერთგვარი დაბნეულობისა, კრიტიკა და პრესა აქებდა და ადიდებდა მწერალს, ამ ხანებში უწოდეს მას „დასავლეთის სინდისი“ და 1957 წელს ნობელის პრემიაც მიანიჭეს.

სტოკჰოლმში გამართულ საზეიმო ცერემონიალზე ალბერ კამიუს მიერ წარმოთქმული სიტყვა მისი შემოქმედებისა და მსოფლმხედველობის ერთგვარი შეჯამება იყო. მან ისაუბრა სამყაროში ადამიანის ქცევის პრინციპებზე. მწერალმა ცხოვრება მონების გალერის ცურვას შეადარა. მან თქვა, რომ გალერა, რომელზეც მიჯაჭვულნი ვართ, დიდი ხანია ქაშაყით ყარს, მასზე ძალზედ ბევრი ზედამხედველია და შეიძლება არც

იმ მზარეს მივცურავთ, საითაც უნდა მივცურავდეთ, მაგრამ ნიჩბებს ხელი არ უნდა შევუშვათ.

კამიუ მიმართავდა ყველას, მთელს ცივილიზებულ კაცობრიობას, მორწმუნეებსა და ურწმუნოებს, აღმოსავლეთსა და დასავლეთს, კაპიტალისტებსა და სოციალისტებს და ყველას უზიარებდა XX საუკუნის გამოცდილებას, სიბრძნის მწარე ნაყოფს: „მიუხედავად ყველაფრისა, რაც არ უნდა მოხდეს, ნიჩბები უნდა მოვუსვათ, ჩვენ უნდა ვიცუროთ!“ სასოწარკვეთას, რომელსაც აპათიისა და უმოქმედობისაკენ მივყავართ, კამიუმ დაუპირისპირა სტოიკურობა, რომელშიც ნუგეშისცემის ნატამალიც კი არ იყო, მაგრამ იყო დიდი ადამიანური სიმართლე.

ეს სიტყვა კამიუს ბოლო თხზულება აღმოჩნდა. ორიოდე წლის შემდეგ. 1960 წელს იგი საავტომობილო კატასტროფაში დაიღუპა.

ალბერ კამიუს შემოქმედება ორ ეტაპად, ფილოსოფიური და ლიტერატურული მოღვაწეობის ორ ციკლად იყოფა. პირველი ეტაპი წარმოდგენილია 30-იან წლებში დაწყებული და ომის დროს გამოქვეყნებული ნაწარმოებებით: ესაა – პიესები „კალიგულა“ და „გაუგებრობა“, მოთხრობა „უცხო“ და ფილოსოფიური ესსე „სიზიფეს მითი“. II ეტაპზე კი იქმნება შემდეგი ნაწარმოებები: „შავი ჭირი“, „მეამბოხე ადამიანი“ და „მართალნი“. პირველს პირობითად „აბსურდის ციკლი“ შეიძლება ვუწოდოთ, მეორეს კი - „ამბოხი“.

შემოქმედების პირველ ეტაპზე კამიუს ფილოსოფიური შეხედულებების ამოსავალი პუნქტი იყო ადამიანური ხვედრის აბსურდულობის კონსტატაცია. მთელი თავისი შემოქმედებით მწერალი ცდილობდა, პასუხი გაეცა კითხვაზე: როგორ იცხოვროს სამყაროში ადამიანმა უზენაესი აზრისა და სათნოების გარეშე?

კამიუს მიაჩნდა, რომ სამყარო არ არის აბსურდული, ის უბრალოდ გონიერი არაა და არაფერი აქვს საერთო ადამიანის სურვილებსა და საზრისის ძიებასთან. აბსურდული არ არის არც ადამიანი, რომელიც ეძებს ყოველივე არსებულისა და საკუთარი ცხოვრების საზრისს. აბსურდი - ეს დამოკიდებულებაა სამყაროსა და ადამიანს შორის, განხეთქილებაა, უფსკრულია მოაზროვნე ადამიანის მისწრაფებებსა და სამყაროს მდუმარებას შორის. „ირაციონალობა, ადამიანური ნოსტალგია და მათი შეჯახებით წარმოქმნილი აბსურდი - აი, სამი პერსონაჟი დრამისა, რომელსაც თვალი უნდა გავადევნოთ თავიდან ბოლომდე, ეგზისტენციისათვის დამახასიათებელი ლოგიკურობით“.

ფილოსოფიურ ესსეში „სიზიფეს მითი“ კამიუმ წარმოაჩინა აბსურდის

ბუნება და მისი ლოგიკური შედეგები, აბსურდთან მიმართებაში განიხილა მან ასევე აბსოლუტური თავისუფლების პრობლემებიც.

ლეგენდის მიხედვით ღმერთებმა სამუდამო წამებისათვის გაწირეს სიზიფე. მას მთის წვერზე უნდა აეგორებინა ლოდი, რომელიც მაღწევდა თუ არა მწვერვალს, უკან გორდებოდა და სიზიფე ყველაფერს თავიდან იწყებდა. მთის ძირას ლოდთან ჩამუხლული სიზიფე, კამუს აზრით, მთელი სიცხადით შეიცნობდა თავისი ხვედრის უსამართლობას და სწორედ ცნობიერების ეს სიცხადე იყო უკვე მისი გამარჯვება. „უძლური და მეამბოხე“ კი არ წუწუნებდა, შეწყალებას კი არ ითხოვდა, არამედ მას ეზიზღებოდა თავისი ჯალათები. თავისი უმძიმესი შრომა სიზიფემ ღმერთების უსამართლობის ბრალდებად და ადამიანის უდრეკი სულის ძლიერების დემონსტრაციად აქცია: „ერთადერთი სიმართლე დაუმორჩილებლობაა“.

სიზიფეს სახით კამიუ დაგვიხატა აქტიური, აჯანყებული სული, რომელიც ღმერთებს აუმხედრდა. მან შეგნებულად წამოიწყო ამბოხი ღმერთების წინააღმდეგ, თვითონ აირჩია თავისი ბედი. მშვენივრად იცოდა თავისი ტანჯვის დაუსრულებლობა, მაგრამ არც კი ფიქრობდა, პატიება ეთხოვა ღმერთებისათვის. სიზიფე თავისუფალი და ბედნიერია, სჯერა, რომ აიტანს ლოდს და ამ რწმენაში არის რაღაც ადამიანურად დიადი. მაგრამ ლოდი დაეშვება თუ არა, სიზიფე ტრაგიკულ სიტუაციაში ვარდება. თუ ძირს დაშვება ტანჯვით ხდება, ქვის ხელახალი ატანა – ხელახალი შრომა მაინც სიხარულით მიმდინარეობს. მისი წამება – მისი გამარჯვებაა. ამ დებულებით კამიუ ტრაგიკულ ოპტიმიზმამდე მიდის და ამტკიცებს, რომ ადამიანის უიმედო ბრძოლა მაინც ბედნიერების უმაღლესი წყაროა.

„სიზიფეს მითს“ ეპიგრაფად უძღვის შეგონება – „არსებობს ერთი ნამდვილი ფილოსოფიური პრობლემა – თვითმკვლელობა“. ადრე თუ გვიან იბადება აზრი: ღირს კი გაგრძელდეს ამქვეყნიური ტანჯვა-წამება, თუ სჯობს ადამიანმა ყველაფერს ხაზი გადაუსვას და თავი მოიკლას? ეს კითხვა ყველაზე საინტერესო და ძნელად გადასაჭრელია. „სიზიფეს მითში“ კამიუმ უარყო თვითმკვლელობა, რომელიც ანადგურებს აბსურდული ურთიერთობის ერთ პოლუსს – საზრისის მაძიებელ ადამიანს. ასეთივე გაქცევაა აბსურდისაგან „ფილოსოფიური თვითმკვლელობაც“. ამ შემთხვევაში აზროვნების სიცხადის ნაცვლად ილუზიები ჩნდება, სასურველი – სინამდვილედ მიიღება, სამყაროს მიეწერება ისეთი ადამიანური თვისებები, როგორიცაა გონი, სიყვარული, მოწყალება და ა. შ. რომლებიც მას არ გააჩნია და არც შეიძლება ჰქონდეს. თვალსაჩინო უაზრობა გარდაიქმნება შენილბულ უაზრობად და ადამიანი ურიგდება თავის ხვედრს. ამიტომ

აბსოლუტის ფილოსოფიური ძიებაცა და რელიგიური რწმენაც კამიუს მიაჩნია თვალთახედვის დაბნელებად, ადამიანის შერიგებად ტანჯვისა და სიკვდილის უაზრობასთან.

აბსურდის დაძლევის ჭეშმარიტ გზად კამიუს თავისი ხვედრის წინააღმდეგ ამბოხებული ადამიანი მიაჩნია. „სიზიფეს მითში“ ამბოხი წარმოდგენილია, როგორც „ინტელექტის ბრძოლა მასზე აღმატებულ რეალობასთან“, როგორც „ადამიანური სიამაყის“ დემონსტრაცია, როგორც შერიგებაზე უარის თქმა. ე. ი. აბსურდი უნდა დაიძლიოს არა თვითმკვლელობითა (იქნება ეს ფიზიკური თუ ფილოსოფიური თვითმკვლელობა) და „გაჭრით, ნახტომით“, ტრანსცენდირებით სამყაროს „აბსურდული კედლის მიღმა“, არამედ რეალობის მაქსიმალური გაცნობიერებითა და შეცნობით. აბსურდის ადამიანის ფასეულობა საკუთარი ხვედრის შეცნობა და განცდათა სისრულეა. ალბერ კამიუს აზრით, ადამიანური არსებობის შეფასების ერთადერთ საზომს არჩევანის თავისუფლება და თვითგამორკვევა წარმოადგენს.

ანტიკური სიუჟეტის გამოყენებაში კარგად გამომჟღავნდა კამიუს სკეპტიკური დამოკიდებულება ობიექტური სინამდვილისადმი. როდესაც „კალიგულა“ დაიწერა საფრანგეთი ოკუპირებული იყო და მწერალმაც ულმობელი ჰიტლერი კალიგულას სახით წარმოგვიდგინა.

1958 წელს თავისი პიესების წინასიტყვაობაში, რომელიც ამერიკულმა გამომცემლობამ დაბეჭდა, კამიუ წერდა: „ კალიგულას თავისუფლება, რომელიც მიმართულია ადამიანის წინააღმდეგ, მიდის ნიჰილიზმამდე და ნგრევამდე. არ შეიძლება ყველაფერი დაღუპო და დაანგრიო ისე, რომ საკუთარი თავიც არ გაანადგურო“. მწერლის ამ კომენტარში ნათლად ჩანს ავტორის ესთეტიკური შეხედულებები, მისი მსოფლაღქმა, შემოქმედებითი მეთოდი.

1937 წელს პირველად ჩნდება ჩანაწერი „კალიგულას შესახებ“. პიესის პირველი რედაქცია დასრულდა 1939 წლის იანვარში, თუმცა რამოდენიმე წლის მანძილზე კამიუს ტექსტში შესწორებები შეაქვს, რაც მისი იდეურ-მხატვრული ევოლუციის მაჩვენებელია. 1939 წლის ვარიანტი მნიშვნელოვნად განსხვავდება 1944-1947 წლის ვარიანტისგან. არსებობს ასევე 1941 წლის ვერსიაც, რომელიც 1984 წელს გამოქვეყნდა.

„კალიგულა“ არის 4 მოქმედებიანი პიესა. პირველი აქტი დანარჩენებისაგან სამი წლის ინტერვალითაა დაშორებული. ტრაგედიის მოქმედება, ხასიათები და კვანძები დინამიურად, ექსპრესიულად ვითარდება იესო ქრისტეს დაბადებიდან 38-ე წელს. რომის ახალგაზრდა იმპერატორის,

კალიგულას სულიერი დაცემა ხდება მოულოდნელად და ამის მიზეზი არის მისი სიკვდილთან შეხვედრა. თავისი დის და საყვარლის, დროზილას ცხედრის წინ ახალგაზრდა იმპერატორი აღმოაჩენს უბრალო და გაუსაძლის სიმართლეს --- ,,ადამიანები იღუპებიან და ისინი უბედურები არიან". ადამიანი იმიტომ ტირის, რომ საგნები არ არის ისეთი, როგორიც უნდა ყოფილიყო, რომ შეუძლებელია ამ ქვეყნად სამართლიანობის დამყარება. კალიგულამ უარი თქვა, ჭეშმარიტებას გაქცეოდა და ილუზიისთვის შეეფარებინა თავი. რამოდენიმე დღის ხეტიალის შემდეგ იგი მიხვდა, რომ სიმართლე არც მიწაზეა, არც ცაში, რომ ქაოსი და უგუნურებაა გამეფებული ყველგან.

პიესა იწყება სცენით, სადაც წარმოჩენილია ორმაგი კრიზისი: პოლიტიკური — რაც იმპერატორის არყოფნამ განაპირობა და ფსიქოლოგიური — რაც სიკვდილმა გამოიწვია.

მწერალი შემდეგნაირად ახასიათებს კალიგულას: ,,თავკერძა ადამიანი, რომელსაც სამყაროს ცენტრად საკუთარი პიროვნება მიაჩნია, არაფრად აგდებს საზოგადოებას და გარემოს. თუ მისი ჭეშმარიტება ღმერთის უარყოფაა. სამაგიეროდ მისი შიში ადამიანის უარყოფაცაა."

კამიუ პიესაში მაქსიმალურად ცდილობს მთელი სიცხადით წარმოადგინოს ,,რეალობის" კომპლექსური სურათი, ის რომ ,,რეალობა" შეუცნობელია, რომ იგი მხოლოდ ილუზიას ქმნის, ეს ილუზია კი მას ანადგურებს. რეალობასა და ილუზიას შორის საერთო მდგომარეობს მათ გამანადგურებელ ძალაში. კალიგულას გარემოცვაშია გაბოროტებული ადამიანები, რომლებსაც დაკარგული აქვთ ადამიანური თვისებები. მათ ზნეობასა და საქციელს მათივე უმიზნო ცხოვრების პირობები განსაზღვრავს. კამიუ მარიონეტებად წარმოგვიდგენს ამ ადამიანებს, ისინი სიბრალულსა და ბრწყოლას იწვევენ. პატრიციები იმპერატორის ნება-სურვილს ემორჩილებიან. ყველა პერსონაჟი მისი მონა და მსახურია. კალიგულაც ისე განაგებს მათ ბედს, როგორც ღმერთი. ქედმაღლურად დაჰყურებს დროის ტყვეობაში მოქცეულ ბრმა, შეზღუდულ ადამიანებს.

კალიგულა დარწმუნებულია თავის თავში. მთელი პიესის მანძილზე ამ პერსონაჟის მთავარი მახასიათებელია სისასტიკე და ნიჰილიზმი, სიძულვილი ფასეულობებისადმი, ადამიანური სიცოცხლისადმი, ყველანაირი გრძნობისადმი, ასევე ღმერთის უარყოფა. კალიგულას ხელში განუსაზღვრელი ძალაუფლებაა და იგი გადაწყვეტს, ეს შესაძლებლობა გამოიყენოს, დაიმორჩილოს სამყარო.

ბოლო სცენაში კალიგულას საქციელი თვითმკვლელობას ჰგავს: მის

წინააღმდეგ მზადდება შეთქმულება. მას აფრთხილებენ, მაგრამ კალიგულა რეალობასაა მოწყვეტილი. ტირანი არაფრის შეცვლას არ ცდილობს. მისი „აბსურდი" საკუთარი სიკვდილის უარყოფაშია. კალიგულა რჩება საკუთარი სიკვდილის პატრონად: „ჩემი თავისუფლება არ შედგა,"-- ამბობს იგი ფინალში. ამ სამყაროში სიმართლე არ არსებობს, "არანაირი სიკეთე და ბოროტება არ არსებობს. ყველამ ის უნდა აკეთოს, რაც სურს."

კალიგულა გამოიწვევს თავის სენატორებს, მაგრამ ისინი მონური მორჩილებით კარგა ხანს მუხლმოყრილნი დგანან იმპერატორის წინაშე მანამ, სანამ უბოროტესი კომედიანტის ირგვლივ შეთქმულების წრე არ შეიკვრება. დგება პასუხისგების დრო. შეშინებული კალიგულა აცნობიერებს, რომ შეუძლებელი მიუღწეველია, სარკიდან ისევ ის სახე უყურებს, სახე უბედური მოკვდავისა და არა ღვთიური არსებისა, რომ ძალადობით ვერ აირიდებ ბედისწერას.

კალიგულა უაზროდ ასრულებს სიცოცხლეს. ბოლოს, როცა დაასკვნის, რომ „სიკვდილი ყველაფერს წყვეტს", უკვე ძალიან გვიანაა. თავისი უსუსურობით სასოწარკვეთილი ამსხვრევს სარკეს, რომელშიც მისი უკანასკნელი სიცილი ირეკლება და შემაძრწუნებელი ყვირილით — „მე ისევ ცოცხალი ვარ", — მიწაზე ეცემა.

ავტორის აზრით, კალიგულა მკვლელია არა ბუნებით, არამედ მსოფლმხედველობრივი პრინციპების გამო. ის დამნაშავეა თავისი ქმედებით. მოწინააღმდეგეები ვერ უძლებენ მის რკინისებურ ლოგიკას. ბავშვობის მეგობარი — სციპიონი, ახალგაზრდა პოეტი, რომლის მამაც კალიგულამ სიკვდილით დასაჯა, უარს ამბობს შური იძიოს. სციპიონის მსგავსება კალიგულასთან სინამდვილეში თვითსიძულვილის გამოხატულებაა. კალიგულას ამორალიზმი წარმოადგენს სარკეს, რომელშიც აირეკლება სციპიონის ტანჯული ცნობიერება. კალიგულას მკვლელობით სციპიონს სურს საკუთარ თაეში ჩაკლას თავისი პიროვნების ის მხარეები, რომელიც სძულს.

შიში და სიკვდილი — ასეთია ეგზისტენციალისტური ფილოსოფიის თანახმად ადამიანური ცხოვრების რაობა, მაგრამ შიში არ არის უკანასკნელი სიტყვა, რადგან სიკვდილის ფენომენი ყველაზე საშინელი გარდუვალობაა. კალიგულამ ვერ გაიგო, რომ თვითგანწირვის გარეშე არ შეიძლება, ყველაფერი აღიგავოს პირისაგან მიწისა. ეს არის ყველაზე ტრაგიკული, შემზარავი სიმართლე.

ალბერ კამიუს საპროგრამო ნაწარმოები „უცხო" 1942 წელს გამოიცა

საფრანგეთში. მოთხრობა იმთავითვე გახდა უდიდესი აღიარებისა და, ამავე დროს, მწვავე კრიტიკის საგანი. ცნობილი ფრანგი კრიტიკოსი გ. პიკონი წერდა: „მხოლოდ ეს პატარა მოთხრობა რომ გადარჩენილიყო რამდენიმე საუკუნის შემდეგ, იგი საკმარისი იქნებოდა როგორც მოწმობა თანამედროვე ადამიანზე“.

რომანის მთავარი მოქმედი გმირი მერსო „აბსურდის ადამიანია“. კამიუ ცდილობს თავისი გმირი ატაროს უფერული და ბუნებრივი გზით ერთადერთი მტკივნეული პრობლემისაკენ - აბსურდისაკენ. აბსურდით ცხოვრება კი, მწერლის აზრით, სიმართლით ცხოვრებას ნიშნავს. „მე ჩემი პერსონაჟი უარყოფითად განვსაზღვრე“, - აღნიშნავდა ავტორი და ამავე აზრს რომანის 1955 წლის ამერიკული გამოცემის წინასიტყვაობაში ასე აზუსტებს: „ლაპარაკია, თუმცა ნეგატიურ, მართალ ცხოვრებასა და გრძნობებზე, მაგრამ მათი მეშვეობით გამარჯვება არ მიიღწევა არც საკუთარ თავზე და არც სამყაროზე“.

მერსოს საქციელს, მწერლის აზრით, სიცრუის უარყოფა განსაზღვრავს. როგორც აღმოჩნდება, ეს იქნება მისი ღირსებაცა და ნაკლიც. მის ნიჰილიზმს საფუძვლად დაედება სწორედ გულწრფელობის შედეგად აღმოცენებული გულგრილობა. მერსო მზადაა სამსჯავროს წინაშეც განუცხადოს ადამიანებს, რომ „მართალი იყო და ყოველთვის მართალი დარჩება“. იგი არაფრით განსხვავდება სხვებისაგან, გარდა ერთისა: იგი იხსნის ცხოვრებისეულ ნიღაბს და სიმართლეს აუწყებს ადამიანებს.

მერსოს, ერთი შეხედვით უდარდელ ადამიანს, საკმაოდ ღრმად ჩაუხედავს წუთისოფლის დაფარულ სიღრმეებში და არარაობა გაუცნობიერებია. „არაფერს, არაფერს არ ჰქონდა მნიშვნელობა და ვიცოდი კიდეც, რატომ“, - აცხადებს იგი და ამის ახსნასაც იძლევა: „...უკვდავი არ ვიყავი... ყველაზე მეტად ეს საზარელი ნახტომი მაწუხებდა“. აქედან იღებს სათავეს მერსოს გულგრილობა. მან ირწმუნა, რომ მარადისობისაკენ მიმავალი გზა მოჭრილია და ამ პრინციპიდან გამომდინარე მოქმედებს. ამქვეყნიური ტკბობა იქცევა მისი ცხოვრების მთავარ წესად და გასაკვირი არ არის, რომ ინსტინქტებს აყოლილი დანაშაულამდეც მივა. იგი კლავს არაბს და თვითონაც სასიკვდილო განაჩენს დაიმსახურებს. მაგრამ სამართლებრივი დანაშაულის გარდა, მერსოს ბრალად ედება უმძიმესი მორალური დანაშაული: დედის სიკვდილისადმი არაადამიანური გულგრილობა. მოხუცთა თავშესაფარში გარდაცვლილი დედის შესახებ შვილის საკადრისად მერსომ ბევრი რამ არ იცოდა და უფრო მეტად იგი დედა-შვილური სიყვარულის გაუფასურებისათვის დაისაჯა.

კამიუს აზრით, აღნიშნულ დანაშაულში მარტო მერსოს არ ედება ბრალი. დამნაშავეა მდუმარე და გაუგებარი სამყაროც, სადაც საიმედო დასაყრდენი ვერ მოძებნა აბსურდის გმირმა. მერსოს გაუჭირდა იდეალების პოვნა. მისთვის ფერი დაეკარგა ყოველივე ადამიანურს: სიყვარულს და სიძულვილს, მეგობრობასა და ღალატს, სიკვდილსა და სიცოცხლეს. „ჩემი სული ყველაფერს ათანაბრებდა თავის გზაზე... რა მნიშვნელობა ჰქონდა მაშინ ჩემთვის სხვის სიკვდილს, დედის სიყვარულს; რაში მეკითხებოდა მისი ღმერთი, ხალხის ცხოვრება, რაში მეკითხებოდა ის ბედ-იღბალი, რომელსაც ირჩევდნენ, როცა ერთადერთ ბედს თვითონ უნდა ავერჩიე და ჩემთან ერთად მილიონობით პრივილიგებული ადამიანი“, ასეთ გულისტკივილს გამოთქვამს მერსო, საკუთარი წარმომავლობით შეძრწუნებული „აბსურდის კაცი“.

მერსო საზოგადოებრივ ნორმათა დარღვევამდე და ყოველგვარი მოქმედების თანაბარმნიშვნელოვანების აღიარებამდე მიიყვანა ადამიანური არსებობის უსაზრისობაში დარწმუნებამ, მაგრამ კამიუ მაინც არ ამართლებს თავის გმირს. მისი აზრით, ადამიანისათვის ასეთი გზა მძიმე და მტანჯველია და გარკვეულწილად, მიუღებელიც. მერსო სწორედ „ნეგატიური სიმართლისათვის“ დაისაჯა. განაჩენს ჩვეულებრივი გულწრფელობით შეხვდა: „მე საზოგადოების წესებს არ ვიცნობდი და არც უნდა მეცხოვრა საზოგადოებაში. საზოგადოების წინაშე ყველას გარკვეული ვალი აქვს. საჭირო იყო ამ ვალის მოხდა“.

მერსომ, როგორც აღმოჩნდა, ეს ვალი უარყოფითად მოიხადა და გაიწირა კიდეც. „მით უფრო, რომ გულის სიცარიელე, რომელიც ამ კაცში აღმოაჩინეს, იქცევა უფსკრულად, სადაც მთელი საზოგადოება შეიძლება დაიღუპოს“. ეს საშიშროება განსაკუთრებით აღელვებს კამიუს. იგი მტკივნეულად განიცდის აბსურდის გმირის შეპყრობილს, რომელიც შეახსენებს ადამიანებს, რომ მისი ხვედრი ყველა ჩვენთაგანის ხვედრია, რომ ადრე თუ გვიან გარდაუვალია ადამიანური არსებობის სამსჯავროს წინაშე წარდგომა.

„აი, ამ პროცესის სახე, ყველაფერი მართალია და არაფერი არ არის მართალი“, — კამიუს სიტყვებით ასე შეიძლება შევაფასოთ „უცხოში“ გადმოცემული მწერლის ჩანაფიქრი.

მაშასადამე, მერსოს მთავარი ღირსება (რითაც იგი უდავოდ იმსახურებს როგორც მკითხველის, ასევე ავტორის თანაგრძობას) ისაა, რომ იგი „არ თამაშობს“. მაგრამ ისიც ცხადია, რომ კაცი, რომელიც „ერთხელაც არ აღელვებულა საზიზღარი, საძაგელი დანაშაულის გამო“, შეუძლებელია ზნეობრივად მართალი იყოს ადამიანთა წინაშე.

ალბერ კამიუს მსოფლმხედველობისა და ფილოსოფიური კონცეფციების ევოლუცია ბრწყინვალედ აისახა მის შესანიშნავ რომანში „შავი ჭირი“, რომელიც ეპოქალურ რომანად იქცა უახლესი ლიტერატურის ისტორიაში.

ჯერ კიდევ „წერილებში გერმანელ მეგობარს“ (Les Lettres aun ami allemend, 1944) კამიუმ ასე ჩამოაყალიბა თავისი ჰუმანისტური კრედო: „მე ისევ მიმაჩნია, რომ ამ სამყაროში არ არსებობს უზენაესი საზრისი. მაგრამ ისიც ვიცი, რომ მასში ვიღაცას მაინც აქვს აზრი და ეს ვიღაცა ადამიანია, რადგან მხოლოდ ის ერთადერთი ეძიებს ამ საზრისს. ამ სამყაროში მაინც არსებობს ერთადერთი სიმართლე - სიმართლე ადამიანისა. ახ, ეს უნდა გადავარჩინოთ... ეს კი იმას ნიშნავს, რომ არ უნდა დავასახიჩროთ იგი. ეს ნიშნავს, გეზი ავიღოთ სამართლიანობაზე, რომელიც მხოლოდ მისთვისაა გასაგები“.

ალბერ კამიუს „შავი ჭირი“ ამ თეზისის განვრცობაა. ეს რომანი მწერლის შემოქმედების II ეტაპს განეკუთვნება, რომელსაც „ამბოხის“ ციკლი ეწოდება. ამ ეტაპზე მწერალი ცდილობს აბსურდულობით გამოწვეული ადამიანური ტრაგიზმი „მეამბოხის ნათელი ცნობიერებით“ მოხსნას. მისი აზრით, აბსურდის დაძლევა მხოლოდ საკუთარი ხვედრის წინააღმდეგ ამბოხებულ ინდივიდს შეუძლია.

ალბერ კამიუ ამბოხის თეორიას ფართო სოციალურ, ისტორიულ და ფილოსოფიურ ასპექტში განიხილავს და მას, უპირველეს ყოვლისა, სიცრუისა და ძალადობის წინააღმდეგ მიმართავს.

„შავი ჭირი“ რომანი — მეტაფორაა, რომელიც ორგვარად შეიძლება გავიგოთ: პირველი — ეს არის ევროპული „წინააღმდეგობის“ მოძრაობის დაპირისპირება ფაშიზმთან. „შავი ჭირი“, ანუ „მიხაკისფერი ჭირი“ — ეს არის ზღვარდაუდები ბარბაროსობის შემოჭრა ცივილიზაციაში: გადამწვარი ორადური (ფრანგული სოფელი), ოსვენციმისა და დახაუს გაზის კამერები, სალასპილსი და ბაბი იარი — ყველაფერი ეს მეხსიერებაში სისხლით ჩაწერილი მიხაკისფერი აპოკალიფსია. მაგრამ რომანის ანალიზი საშუალებას გვაძლევს უფრო ფართოდ განვაზოგადოთ ნაწარმოების იდეა. შავი ჭირი მხოლოდ „მიხაკისფერი ჭირი“ არაა, ის არც მხოლოდ ავადმყოფობა, სტიქია, ომი და უბედურებაა. შავი ჭირი — ეს ტოტალური ბოროტებაა: სასამართლოების განაჩენთა სისასტიკე, დამარცხებულთა დახვრეტა, ეკლესიისა და პოლიტიკოსების ფანატიზმი, უცოდველი ბავშვის სიკვდილი, საზოგადოება, რომელიც უკულმართადაა მოწყობილი და მრავალი სხვა. ყველაფერი ეს კი სამყაროა — ჩვეულებრივი და სუნთქვასავით ბუნებრივი. „ჩვენ ხომ ყველანი ცოტათი ჭირიანები ვართ“, — აღიარებს

კამიუს გმირი. ამ ჭირის მიკრობები კი ყველგანაა ჩასაფრებული და უდარაჯებენ ჩვენს თვითოეულ გაუფრთხილებელ ნაბიჯს. ჭირის მიკრობები განაბულნი არიან გარკვეულ დრომდე, ხანდახან იფეთქებენ, მაგრამ არასოდეს ქრებიან. რა არის მაინც შავი ჭირი? „ესეც ხომ ცხოვრებაა და მეტი არაფერი", – ასე აფასებს მოვლენებს ექიმი რიეს პაციენტი და ეს მწარე აფორიზმი ნაწარმოების გასაღებად აღიქმება.

ორანელების შეხვედრა შავი ჭირის საშინელებასთან, ეს ის ბედისწერაა, რომელსაც „სიზიფეს მითში" აბსურდი ჰქვია. კამიუს მოქალაქეობრივი გმირობა იმაში მდგომარეობს, რომ ეს ნაწარმოები მან აქცია არსებობის საზრისის ძიებად. კამიუს გმირები – ექიმი რიე, მისი მეგობარი ტარუ, ჟურნალისტი რამბერი, რიეს დედა ეწინააღმდეგებიან შავ ჭირს, არ ემორჩილებიან მას. თვითოეული მათგანი გრძნობს თავის თანამონაწილეობას და პასუხისმგებლობას მიმდინარე პროცესში. „სირცხვილია ბედნიერად ცხოვრება მარტოდმარტო. ვერ იქნები ბედნიერი, თუ ირგვლივ ყველა უბედურია", – აღიარებს ჟურნალისტი რამბერი, რომელსაც ეპიდემიის დასაწყისში, კარანტინის მიუხედავად, გადაწყვეტილი ჰქონდა ქალაქიდან გაქცევა, მაგრამ ორანელთა უბედურებამ მის არსებაში მოამწიფა აზრი, რომ ყოველი ადამიანი ვალდებულია თანამოძმეთა გვერდით იდგეს გაჭირვებაში. უამისოდ კაცი საკუთარი თავის პატივისცემას ჰკარგავს, მას სინდისის ქენჯნა დატანჯავს. „ადრე ვფიქრობდი, რომ უცხო ვიყავი ამ ქალაქში და აქ არაფერი მესაქმებოდა. მაგრამ ახლა... მე ვგრძნობ, რომ მინდა თუ არა, მეც აქაური ვარ. ეს ამბავი ყველა ჩვენგანს ეხება". ადამიანს არა აქვს უფლება თავი აარიდოს იმას, რაც მის ირგვლივ ხდება. ეს მორალურ-ფილოსოფიური განწყობა კი მნიშვნელოვანი იყო კამიუს მსოფლმხედველობაში.

ნაწარმოების უდიდეს ღირსებად შეიძლება ჩაითვალოს ისიც, რომ ამ წიგნში არაა ყალბი ჰეროიზმი, დიდაქტიზმი. ეს არის წიგნი ადამიანის სინდისზე, მის არჩევანზე. ექიმი რიე, რომელიც შავი ჭირის ეპიდემიის განმავლობაში მუხლჩაუხრელად იბრძვის თითოეული ავადმყოფის სიცოცხლისათვის, ამაში არაჩვეულებრივს ვერაფერს ხედავს. ეს მისი ვალია. იგი ექიმია და, მამა პანლუსაგან განსხვავებით, არ ცდილობს იხსნას მხოლოდ ადამიანის „სული". „ადამიანის ხსნა" მისთვის ცარიელი სიტყვებია. „მე ასე შორს არ ვიხედები. მე ადამიანის ჯანმრთელობა მაინტერესებს, პირველ რიგში ჯანმრთელობა", – აცხადებს რიე და ყოველგვარი „მსხვერპლად შეწირვის" გარეშე ასრულებს თავის მოვალეობას – მკურნალობს სნეულებს და ამით წინააღმდეგობას უწევს

ადამიანთა უბედურებას: „ეს გმირობა არაა, ეს ჩვეულებრივი კეთილსინდისიერებაა“. რიე ნებაყოფლობით დადგა მსხვერპლთა მხარეზე. მისთვის და მისი თანაშემწეებისათვის ვალის მოხდა გოლგოთაზე ასვლა არაა, ეს თავისთავად საგულისხმო სწრაფვაა. როცა ადამიანს უხდება მომქანცველი შავი სამუშაოს კეთება, კეთილი ნება უფრო ფასეულია, ვიდრე მსხვერპლად თავის გაწირვა. „მე არც გმირი ვარ და არც წმიდანი, — აღიარებს რიე, — მე მსურს ვიყო ადამიანი, აი, რა მომწონს!... სოლიდარობა და თანაგრძობა არ კმარა! ბრძოლაა საჭირო! არის მხოლოდ ერთი საშუალება — გიყვარდეთ და მოკვდეთ ერთად!“

აბსურდის დაძლევის ერთადერთ სწორ გზად ალბერ კამიუს თავისი ხვედრის წინააღმდეგ ამბოხებული ადამიანიას მოქმედება მიაჩნია. ეს ის ადამიანია, რომელიც უარს ამბობს მონის ხვედრზე და თავისი დაუმორჩილებლობით, „დინების წინააღმდეგ სვლით“, მეამბოხის ნათელი ცნობიერებით ცდილობს გაარღვიოს სამყაროს გულგრილი მდუმარების კედელი. ყველაზე უიმედო მდგომარეობაშიც კი ადამიანი არ უნდა გატყდეს, მან უნდა გაუძლოს და, რამდენადაც ადამიანურ ძალას შესწევს, მეოხ ექმნას მის მსგავსთ, უბედურებაში ჩავარდნილ მილიონობით ადამიანს. მწერლისთვის ძალაში რჩება უზენაესი ღირებულება — ადამიანი. ალბერ კამიუ, მე-20 საუკუნის ყველაზე „ადამიანური ადამიანი“, დიდი ჰუმანისტი და მოაზროვნე, ნებაყოფლობით დადგა მსხვერპლთა მხარეზე. მას სურდა ყოფილიყო ადამიანების გვერდით სიყვარულშიც, ტანჯვაშიც, დაცემასა და დევნილობაშიც.

XX საუკუნის 50-იან წლებში მსოფლიოში განვითარებულმა პოლიტიკურმა პროცესებმა, სოციალურმა და ეკონომიკურმა პრობლემებმა, სამყაროს ურთიერთდაპირისპირებულ ბანაკებად დაყოფამ ლიტერატურისა და ხელოვნების წარმომადგენელთა წინაშე კიდევ ერთხელ მთელი სიმწვავით დააყენა არჩევანის საკითხი: სად უნდა იდგეს შემოქმედი? რა უნდა აკეთოს მან? საფრანგეთის მოწინავე ინტელიგენციას (განსაკუთრებით ჟ. პ. სარტრის წრეს, ე. წ. მემარცხენე ინტელიგენციას) გაუჭირდა სწორი გზის არჩევა. ალბერ კამიუ გაემიჯნა მემარცხენეებს და თავისი თავი თავისუფლებისა და სიმართლის მეოხად გამოაცხადა. ეს განხეთქილება სრულად აისახა ალბერ კამიუს ლიტერატურულ ნაწარმოებებსა და პუბლიცისტიკაში.

მოთხრობა „დაცემა“ 1956 წელს დაიბეჭდა. კამიუს სურდა, ეს მოთხრობა „განდევნა და სამეფოს“ შემადგენლობაში შეეტანა, მაგრამ შემდეგ დამოუკიდებელ ნაწარმოებად გამოაქვეყნა.

მოთხრობის შექმნა მან ჯერ კიდევ 1953 წელს ჩაიფიქრა. ამ დროისათვის მის „უბის წიგნაკში“ გაჩნდა ჩანაწერი: „სამარცხვინო ბოძი“. „ის უნდა დაისაჯოს. ის უნდა დაისაჯოს ცუდი ჩვევისათვის, თავი მოგვაჩვენოს წესიერ კაცად მაშინ, როცა სრულებით არ არის წესიერი. მთავარ გმირს არ ძალუძს სიყვარული. ის აიძულებს თავის თავს უყვარდეს და ა. შ.“.

ნაწარმოების მთავარი მოქმედი პირია ჟან-ბატისტ კლემანსი. პერსონაჟის სახელი და გვარი ასე იშიფრება: ჟან-ბატისტ- ანუ იოანე ნათლისმცემელი, კლემანსი, ანუ მღაღადებელი.

მოთხრობა ჟან-ბატისტ კლემანსის აღსარებას წარმოადგენს. აღმსარებელი „მონანიე მოსამართლეა“, „უდაბნოში მღაღადებელი ცრუწინასწარმეტყველი, რომელსაც იქედან გამოსვლა არ უნდა“. მთელი მონოლოგი თავიდან ბოლომდე გამომწვევად ორაზროვანია და არც თუ მთლად უანგარო სულიერ სტრიპტიზს წარმოადგენს. შეგნებულად დაცემული პარიზელი ადვოკატი ამსტერდამის ერთ-ერთი ბარის მუდმივი სტუმარია, სადაც მოთმინებით ელოდება თავის შსგავს, არცთუ მთლად სუფთა სინდისის ინტელიგენტებს. ეს „მონანიე მოსამართლე“ ვირტუოზულად წარმოადგენს თავდავიწყებული აღსარების იმიტაციას, რათა მსმენელმა თავისი თავი იცნოს მასში. მას არ შეუძლია მარტოდმარტომ ატაროს თავისი დანაშაულის ტვირთი (ერთხელ იგი შეგნებულად არ დაეხმარა გოგონას, რომელმაც თავი მოიკლა) და ამ „შსახიობსა“ და „ორსახა იანუსს“ სურს ლაჩართა და მოღალატეთა წრეში ჩაითრიოს მთელი კაცობრიობა, რათა თავი ბრბოზე ამაღლებულ მბრძანებლად იგრძნოს.

ჟან-ბატისტ კლემანსი წარსულში განთქმული პარიზელი ადვოკატი იყო, ახლა კი ქურდებისა და მეძავების იურის-კონსული გამხდარა. იგი ხუთი საღამოს განმავლობაში გულს უშლის თავის თანამემამულეს. ენაწყლიანი, შეზარხოშებული მაწანწალა თავიდან სავსებით გულღია ადამიანის შთაბეჭდილებას ტოვებს. ოდესღაც იგი მომხიბლველ, კეთილშობილ, გულისხმიერ და გულუხვ ადამიანად ითვლებოდა თავის წრეში. თავადაც ასე წარმოედგინა თავისი თავი. ახლა კი გამწარებული ლანძღავს თავის ოდინდელ თავმოყვარეობას, გულღრძოობას, ცრუ სიკეთეს, თავის ულევ ორგულობას. მაგრამ მესამე დღეს უკვე ეჭვი გვეპარება მის გულწრფელობაში. იგი სხვათაშორის იტყვის, რომ აღმერთებდა თეატრს და თავადაც ცხოვრებაშიც ყოველთვის მსახიობი იყო, კომედიანტობდა.

მაშ, რაში სჭირდებოდა მთავარ პერსონაჟს გულწრფელობის თამაში და მონანიების ფარსი? ბოლო საღამოს იგი საბოლოოდ „იხსნება“ და

აღნიშნავს: მთელი ეს თამაში იმისთვის სჭირდება, რომ ავტოპორტრეტი დახატოს, მაგრამ არა ჩვეულებრივი, არამედ ისეთი, რომელშიც თავმოყრილი იქნება მისი თანამოსაუბრის თვისებებიც. მსმენელი გაონებულია: მას ეგონა, რომ სხვის აღსარებას ისმენდა, სინამდვილეში კი სარკის წინაშე აღმოჩნდა, რომელშიც უკვე დიდი ხანია საკუთარ თავს უყურებს. მკითხველმა უკვე აღარ იცის, ვის ისტორიას ისმენს – მომწანიებლის, თუ მისი მსმენელისას. მსმენელიც ხომ პარიზელი ადვოკატია, რომლის ბიოგრაფია ინტუიტურად გამოიცნო დაცემულმა მწანწალამ.

რაც უფრო დაუნდობლად კიცხავს თავის თავს ცოდვილი, მით უფრო საიმედოდ იკეტება ხაფანგში მისი მსმენელი, თვითონ კი საცარი მოხერხებულობით აღწევს მას თავს. საბოლოოდ კი, ის თითქოს მოსამართლის სავარძელს იკავებს განკითხვის დღეს და ამით საკმაო სიამაყით აკმაყოფილებს თავმოყვარეობას.

ჟან-ბატისტ კლემანსის პორტრეტი მთელი თაობის პორტრეტია. როცა იგი ჰყვება თავის წრის ჩვეულებებზე, იგონებს ნაცნობთა ცხოვრებას, როცა შეუმჩნევლად „მეს“ ცვლის „ჩვენით“, ან „ჩვენს – ყველანით“, ის შეუმცდარად ცნობს მსმენელის სულს, რადგან ეს მისი მონათესავე სულია, მის ჩვეულებებს, განწყობას, მსოფლმხედველობას, ქმედებას ხუთი თითივით იცნობს, რადგან ეს მისი საკუთარი თვისებებია.

კამიუს „დაცემა“ ფართო, მასშტაბური ნაწარმოებია. პიროვნების დაცემა გააზრებულია როგორც ადამიანთა მოდგმის ცოდვით დაცემა. უცოდველი არავინაა, ამბობს კლემანსი და მას მაგალითად თვით ქრისტე მოჰყავს. ისიც კი, ყველაზე წმინდა – უნაკლო არ არის. მასაც ხომ ჰქონჯნიდა სინდისი, თუმცა უდანაშაულო დამნაშავე იყო? განა მან არ იცოდა, რომ იროდმა სწორედ მისთვის გაუკლიტა ახალშობილნი და რაჰილი ღამღამობით დასტიროდა თავის დახოცილ შვილებს? გამოდის, რომ უდანაშაულო არ არის არავინ და უცოდველობა მოგონილი ზღაპარია გულუბრყვილოთათვის. ყველანი დამნაშავენი არიან, აღიარებენ ისინი ამას თუ არა.

„მონანიე მოსამართლეს“ თავისი მიზანტროპული მსოფლმხედველობის გასამართლებლად უამრავი მაგალითი მოჰყავს როგორც ცხოვრებიდან, ისე კაცობრიობის ისტორიიდან. „პოლიტიკა, - ამბობს კლემანსი, - ნამდვილი განგსტერიზმია. ესაა ვნება - იბატონო საზოგადოებაზე ძალადობით. პოლიტიკას ჭკვიანი და განსწავლული ადამიანები აკეთებენ. სწორედ ისინი ცდილობენ, ადამიანებს თავს მოახვიონ თავიანთი აზრები, თუნდაც მათრახითა და როზგით... რა დიდი რამეა სულიერი დაცემა, თუკი ამ მეთოდით შეიძლება, იბატონო სამყაროზე“. კამიუს აზრით, ასეთები, როცა

ვერ გვარწმუნებენ, იძულებას მიმართავენ. XX საუკუნეს კი ამისათვის უამრავი იარაღი აქვს როგორც სულიერი, ისე ფიზიკური განადგურებისათვის. შედეგად „ბებერი ევროპა“ და მთელი დედამიწაც ქრისტესა და ანტიქრისტეს სახელით მებრძოლთა გამანადგურებელი ომების არენად იქცა. ორივე მხარე შეპყრობილია ბატონობის დაუძლეველი ჟინით, დაუძლეველი მოთხოვნილებით — იყვნენ პირველნი ყველგან და ყველაფერში, დასჯონ და შეიწყალონ განუკითხავად, „ჭეშმარიტების სახელით“.

„შელახული სინდისი“, რომელიც თავიდან გაბოროტებული კაცის უცნაურობად გვეჩვენება, საბოლოოდ საკმაოდ სერიოზულ და ტრაგიკულ შეფერილობას იღებს და აღარ ჰგავს სასაცილო უბადრუკობას. კამუის ყველა განსჯას „ღმერთის სიკვდილის“ ნიცშესეული თეზა უდევს საფუძვლად. ღმერთის სიკვდილით დაიმსხვრა ათასწლოვანი სულიერი საყრდენი და ზეციურ კანონთა სამართლიანობის მითი. ღმერთით ბოძებული ცნებები თვითნაკეთი სუროგატებით შეიცვალა, დაჭუცმაცდა და დაკნინდა. ერთი დიდი სიმართლე მილიონობით პატარ-პატარა „სიმართლეებად“ დაშალა, უამრავი „ჭკუის მასწავლებელი“ გამოჩნდა, რომელთაც მიითვისეს უფლება ადამიანის განკითხვისა. თავის მხრივ, ადამიანიც ცდილობს, თავის მასწავლებლების თუ მოსამართლის ბრალმდებლად იქცეს და ანგარიში გაუსწოროს მათ. საყოველთაო სასამართლოს შედეგად ნათელი გახდა: „ყოველგვარი თავისუფლების ბოლოს ჩვენ გველის სასჯელი. აი, რატომაა თავისუფლება მძიმე ტვირთი, მომქანცველი სრბოლა ილაჯის გაწყვეტამდე და თანაც მარტოდმარტო“. ეს თავისუფლება არ გვანიჭებს თავდაჯერებულობას, რადგან თვითონ არ ამკვიდრებს ფასეულობათა სისტემას, რომლის მიხედვითაც შეიძლება, განსაჯო კეთილი და ბოროტი. დაბნეულ კაცობრიობას შერცხვა ხელახალი თაყვანისცემა ზეციური მმართველისა და ამიტომ სასწრაფოდ მოიგონა მიწიერი მმართველი, რათა მის მხრებზე გადაეტანა პასუხისმგებლობა და თავი დაეღწია თავისუფლების მძიმე ტვირთისაგან. რადგანაც ასეთი „მწყემსობის“ მსურველნი მილიონობით იყვნენ, მათ უყოყმანოდ მიიღეს უღმერთოდ დარჩენილი ფარის პატრონობა, - ცინიკურად აღნიშნავს პარადოქსების ოსტატი კლემანსი. იოანე ნათლისმცემლის მსგავსად, რომელიც ქრისტეს მოსვლის წინასწარმეტყველი იყო, აშსტერდამელი ცინიკოსი მიწიერ კეისართა საყოველთაო ბატონობის წინასწარმეტყველია და „სანამ არ მოსულა ბრძანებელი და თან არ მოუტანია როზგი“ იგი პარტიზანულად აგროვებს თანამზრახველებს თავის საფანგში, შთააგონებს მათ დანაშაულის

გრძნობას და თუნდაც ერთი საათით მათი სულების განმკითხველი და მბრძანებელია. ვერაფერს ვიტყვით, ყოველივე ეს მასხარის ჩანაფიქრია, მაგრამ მასხარა ჭკვიანი, გამჭრიახი, ალღოიანი და გამომგონებლობის დიდი ნიჭითაა დაჯილდოვებული.

ამსტერდამელი მიზანტროპის აზრები, რა თქმა უნდა, არ მიეწერება კამიუს, მაგრამ იმის თქმაც არ შეიძლება, რომ კამიუს ნაწარმოებებში არ გაჟღერდა საყვედურები კაცობრიობის მიმართ.

მოთხრობა „დაცემა“ 50-იანი წლების ევროპის საყოველთაო დაბნეულობისა და ყოლისმომცველი ნიჰილიზმის გამოხატულებაა. კამიუც დაბნეულია. დაშრა ის წყარო, რომელიც მის ოპტიმიზმსა და ჰუმანიზმს კვებავდა. მას მიაჩნდა, რომ ერთადერთი ჭეშმარიტება ადამიანია და აბსურდის სამყაროში სწორედ მისი გადარჩენაა საჭირო. 50-იან წლებში ამ რწმენას ბზარი გაუჩნდა. ამ რწმენის გარეშე კი „დაცემის“ ცენტრალური პერსონაჟი, კლემანსი-ამსტერდამელი ცინიკოსი თავისი ვირტუოზული ლოგიკის წყალობით ინტელექტუალურ ტერორს იოლად ახორციელებს და შთაგვაგონებს, რომ ცინიკოსის პირით ჭეშმარიტება ღაღადებს.

ამ „ჭეშმარიტებამ“ შეაკრთო კამიუ. მან ვერ შეძლო ამ „ჭეშმარიტების“ უარყოფა. იგი დადუმდა თავისი სიცოცხლის ბოლო წლებში, რაც გვაფიქრებინებს, რომ მას აღარ შეეძლო მუშაობის გაგრძელება, თუ არ დაძლევდა სულში დაბუდებულ ეჭვს საყოველთაო დაცემის შესახებ.

„შეუძლია თუ არა ადამიანს მარადისობის დახმარების გარეშე, მხოლოდღა თავის თავზე დაყრდნობით საკუთარი ღირებულებების შექმნა?“ - კითხულობდა ალბერ კამიუ ერთ თავის სტატიაში. მისი ცხოვრება და შემოქმედება შეიძლება მოკლედ შევაფასოთ როგორც ამ კითხვაზე პასუხის დაუსრულებელი ძიება. დაუსრულებელი იმ გაგებითაც, რომ სიკვდილმა მწერალს ცხოვრების შუაგზაზე მოუსწრო. „იმ წამსააც კი, როცა ხეს შეასკდა, იგი ეძიებდა და კითხვებს აყენებდა. მე არა მგონია, რომ იმ წამის გამაყრუებელ ხმაურში მას პასუხი მოეძებნოს. მე მხოლოდ ის ვიცი, რომ ჩვენ მუდამ და განუწყვეტლივ ვსაჭიროებთ ადამიანურ აბსურდს ნაზიარებ კაცს. ასეთები ერთდროულად ბევრნი არ არიან, მაგრამ, სულ ცოტა, ერთი მაინც მოიძებნება ხოლმე სადმე და ესეც საკმარისია იმისათვის, რომ ჩვენ ყველანი გვიხსნას“ (უილიამ ფოლკნერი).

ფრანსუა მორიაკი
François Mauriac
(1885-1970)

ფრანსუა შარლ მორიაკი დაიბადა 1885 წლის 11 ოქტომბერს ბორდოში. მამამისი, ჟან პოლ მორიაკი, პოეტური ბუნების ადამიანი იყო, ხოლო დედამისი – კლერი, უაღრესად მორწმუნე ქალბატონი. ფრანსუა სამი წლისაც არ იყო, როცა მამა გარდაეცვალა და ხუთი შვილის აღზრდა ქალბატონმა კლერმა იტვირთა.

ფრანსუა მორიაკი სწავლობდა წმიდა მარიამის სახელობის რელიგიურ სკოლასა და მარინიტების ორდენთან არსებულ კათოლიკური კოლეჯში. 1905 წელს მან წარმატებით დაასრულა ბორდოს უნივერსიტეტის ჰუმანიტარული ფაკულტეტი და ამავე წელს თანამშრომლობა დაიწყო ჟურნალ „სიიონის“ („Le sillon“) რედაქციასთან. 1906 წელს მორიაკი გაემგზავრა პარიზში, რათა სწავლა განეგრძო საარქივო ინსტიტუტში. მაგრამ ფრანსუამ სულ მალე გადაწყვიტა, რომ მთელი თავისი ცხოვრება ლიტერატურული საქმიანობისათვის მიეძღვნა, ამიტომ ინსტიტუტში სწავლა შეწყვიტა.

პირველივე პოეტურმა კრებულმა „ლოცვისათვის დაკრეფილი ხელები“ („Les mains jointes“, 1909) მორიაკს მოუტანა წარმატება. კრებული დადებითად შეაფასეს იმ დროის ცნობილმა მწერალმა და პუბლიცისტმა მორის ბარესმა და პოეტმა გიიომ აპოლინერმა. ახალბედა შემოქმედის მიმართ საკმაოდ კრიტიკული იყო ალენ ფურნიე. ის პოეტური კრებულის შესახებ წერდა: „ეს არის მდიდარი, დამჯერე და კეთილგონიერი ბავშვის პოეზია“. წლების შემდეგ თვით მორიაკი დაეთანხმა ამ შეფასებას; „მე ქერუბიმივით შევედი ლიტერატურაში“, – წერდა ის.

მორიაკის ადრეულ შემოქმედებაში (1909-1914) გამოკვეთილია ორი ძირითადი პრობლემა: ახალგაზრდა გმირისა, რომელიც ეძებს ჭეშმარიტებისაკენ სავალ გზას და უფლის ყოვლისშემძლეობის იდეა.

1913 წელს მორიაკმა იქორწინა ჟან ლაფონთან. მათ ეყოლათ 4 შვილი: კლოდი, ლუსი, ჟანი, კლერი. მათგან, კლოდ და ჟან მორიაკები გახდნენ მწერლები, ხოლო ლუსიმ 2008 წელს, 86 წლის ასაკში გამოაქვეყნა თავისი პირველი რომანი.

1924 წელს მორიაკი გაიწვიეს I მსოფლიო ომში. 1917 წელს იგი დაბრუნდა სამშობლოში და 1918 წლიდან კვლავ განაგრძო

ლიტერატურული საქმიანობა. მართალია, მორიაკი არასოდეს წერდა უშუალოდ ომზე, მაგრამ იმ წლებში ნანახმა და განცდილმა ხელი შეუწყო მის პიროვნებაში სრულიად ახალი მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბებას.

მორიაკის შემოქმედების ამომავალი წერტილი იყო იმ სამყაროს გარდაუვალი სიკვდილის შეგრძნება, რომელსაც ის აღწერდა ნაწარმოებებში. იგი მიიჩნევდა, რომ ტრადიციულმა „ბალზაკის“ რომანმა ამოწურა არსებობის შესაძლებლობა, რისი მთავარი მიზეზი თვით საზოგადოების ცხოვრებაში მომხდარი ცვლილებები იყო. საზოგადოებამ დაკარგა ღვთისადმი რწმენა და ამის შედეგად – მორალის საფუძველიც, აკრძალვის გარეშე სიყვარული გადაიქცა ეროტიკად. შესაბამისად, ლიტერატურაში გაჩრა მარადიული დაპირისპირების თემები: რელიგიური – ადამიანსა და ღმერთს შორის; სასიყვარულო – ქალსა და მამაკაცს შორის; ზნეობრივი – ეგოისტურ ზრახვებსა და სინდისს, ვნებასა და მოვალეობას შორის. დედაქალაქმა წაშალა ყოველგვარი ზღვარი, მაგრამ დარჩა პროვინცია „შთაგონების წყარო, ადგილი, სადაც ჯერ კიდევ არსებობს რელიგიური აკრძალვები და სოციალური ზღუდეები, სადაც ვნება აკუმულირდება გულში“. – წერდა მორიაკი ესე „პროვინციაში“ („La province“, 1926). ალბათ, ამიტომაც იყო, რომ მან საბოლოოდ მოქმედების ადგილად აირჩია ბორდო, დროდ კი – XX საუკუნის დასაწყისი.

მორიაკის რომანებში ლიტერატურული გმირები გარემოსთან ბრძოლაში ყალიბდებიან პიროვნებებად, მაგრამ ვერ პოულობენ ბედნიერებას. მათ თავდახსნისათვის რჩებათ მხოლოდ ორი გზა: სიკვდილი, ან პარიზში გაქცევა, რაც, მწერლის აზრით, თვითმკვლელობის ალტერნატივას ნიშნავდა. ამ ადამიანებისათვის ცხოვრება შეუძლებელია, როგორც პროვინციაში, ასევე – მის გარეთ.

მორიაკი აკრიტიკებდა ბალზაკის მხატვრულ მეთოდს. მის მთავარ ნაკლად მიიჩნევდა იმას, რომ ბალზაკი ქმნიდა არა ინდივიდუალურ სახეებს, არამედ მხატვრულ სახეში გამოყოფდა ერთ უმთავრეს თვისებას. ასევე აკრიტიკებდა ნატურალისტებს, რომლებიც ქმნიდნენ ტიპებს და დიდ ყურადღებას არ აქცევდნენ ადამიანის კონკრეტულ ინდივიდუალურ-ფსიქოლოგიურ თვისებებს.

მორიაკი თავის შემოქმედებაში იყენებდა პრუსტის, ჯოისისა და დოსტოევსკის ფსიქოლოგიური ანალიზის მეთოდსა და გამოცდილებას.

მორიაკის აზრით, სინამდვილის მხატვრული ასახვის ხერხები მოძველდა. ამიტომ იგი ეძებდა ახალ გზებს და ამტკიცებდა, რომ მისი რომანი არ

იყო რომანი პირდაპირი მნიშვნელობით, არამედ წარმოადგენდა აღსარებისა და დღიურის, იგავისა და კლასიკური ტრაგედიის ნაზავს.

მორიაკის გმირებს ყოველთვის ჰყავდათ რეალური პროტოტიპები. მწერალი ცდილობდა კონკრეტული ადამიანის ბედის დაკავშირებას ყოფიერების უნივერსალურ საფუძვლებთან.

მორიაკის მოწიფული პერიოდის პირველსავე რომანში „კეთროვანისათვის ნაჩუქარი კოცნა“ („Le baiser au lépreux“, 1922) ჩნდება ანგარებიანი ოჯახის ინტერესებს შეწირული ახალგაზრდა ქალის სახე. ქმრის – ჟერომ პელუეირის სიკვდილის შემდეგ ნოემი ინანიებს ცოდვას, რითაც, თითქოსდა, უნდა ეზიაროს ბედნიერებას, მაგრამ ამაოდ. ადამიანს, რომელსაც სიყვარულის ძალა არ შესწევს, რჩება მარტოსული, ტანჯული და უბედური.

რომან „მშობელში“ („Génitrix“, 1923) ეჭვით შეპყრობილი ფელისიტე კაზნავი უარს ამბობს მშობიარე რძლის გადარჩენაზე და ამით იგი შეგნებულად ხდება მკვლელი. რძლის სიკვდილის შემდეგ, „გამარჯვებული“ დედა განწირულია მარტოობისათვის, რაც მისთვის სიკვდილის ტოლფასია. რომანში იგრძნობა რასინის „ფედრას“ რემინისცენციები: ფერნან კაზნავი გაორებულია; მასში თითქოს თანაარსებობენ იპოლიტიც და თეზევსიც. 50 წლის კაცი ჰგავს ინფანტილურ მოზარდს, რომელსაც ეშინია სიყვარულის და მუდმივად საჭიროებს დედის ზრუნვას. ახალგაზრდა მატილდამ ბევრი იბრძოლა, სანამ ფერნანზე დაქორწინდებოდა. ფელისიტე კაზნავმა თავისი ეგოიზმითა და ამპარტავნული სიყვარულით დაამახინჯა შვილი; იგი გადააქცია სულიერ და ფიზიკურ ინვალიდად. ნატანჟმა და დამცირებულმა ფერნანმა საბოლოოდ იპოვა ხსნა – ღვთის სიყვარული.

აღნიშნულ რომანში, „ფედრას მითის“ უკან იმალება კიდევ უფრო ძველი – „ოიდიპოსის მითი“. მართალია,აქ არ არის პირდაპირი მინიშნება ინცესტზე, მაგრამ, ქვეცნობიერად, ეს კომპლექსები უხილავად მართავს პერსონაჟების ქცევებს. მწერალი ანგარიშს უწევდა ფსიქოანალიტიკური სკოლის გამოცდილებას, რასაც თავისი ანალიტიკური ნაშრომი მიუძღვნა: „რა მისცა ფროიდმა რომანს?“ („Freide que à donné au roman?“, 1955). მორიაკი თავის რომანებში ქვეცნობიერის სიღრმეებში ჩაწვდომის დროს მხატვრულად წარმოაჩენდა არა მარტო ჩახშობილ სექსუალურ მიდრეკილებას, არამედ უმაღლესი სულიერი საწყისებისაკენ მისწრაფებას, რომელიც არსებობს ადამიანში.

ფრანსუა მორიაკის მომდევნო რომანს „სიყვარულის უდაბნო“ („Le désert de l’amour“, 1925), რისთვისაც მწერალმა 1926 წელს მიიღო

საფრანგეთის აკადემიის გრან პრი, გააჩნია ლიტერატურული პირველწყარო – არტურ რემბოს იგივე სახელწოდების ლექსი. ერთი შეხედვით, რომანის სიუჟეტური სქემა უბრალოა: მამისა და შვილის სიყვარული ერთი და იმავე ქალის მიმართ. მაგრამ ეს სულაც არ არის ბანალური სასიყვარულო სამკუთხედი. უპასუხო გრძნობა ხელს უშლის დრამის მონაწილეებს სხვისი გრძნობების ჩაწვდომაში. ისინი წარმოგვიდგებიან უიმედო მარტოსულებად იმ სამყაროში, სადაც ადამიანებს შორის გაუგებრობის ყრუ კედელია აღმართული და ვერ პოულობენ ძალას, ან თუნდაც უბრალო სიტყვას იმისათვის, რომ თანადგომა გაუწიონ მოყვასს. მოვლენების წრიულმა მოძრაობამ ასახვა ჰპოვა რომანის კომპოზიციაში. მთავარი გმირი, სიმონ კურეჟი, მრავალი წლის შემდეგ, პარიზში კვლავ შეხვდა თავის პირველ სიყვარულს – მარია კროსს, მაგრამ ისინი სამუდამოდ დაშორდნენ ერთმანეთს.

მარი კროსი, მეძავი, ბიბლიური სახელითა და მიმანიშნებელი გვარით – რომანის ყველაზე ამოუცნობი პერსონაჟია. პასიურობა იცავს მას როგორც ბოროტებისაგან, ასევე სიკეთისაგან. უმცროსი მამაკაცის სიყვარულს მარი გამოჰყავს უძრაობიდან, მაგრამ მასში იღვიძებს საკუთარი ცოდვლიანობის განცდა და თვითმკვლელობის გადაწყვეტილებამდე მიდის. მას სიცოცხლისაკენ აბრუნებს რაიმონის მამა, დოქტორი კურეჟი, მაგრამ იგი სულიერად მაინც კვდება: ემორჩილება გარემოს და გრძნობადაკარგულ არსებად იქცევა.

სხვა გზას ირჩევს ტერეზა დეკეირუ – მორიაკის რომანების „ტერეზა დეკეირუ“ („Thérèse Desqueyroux“, 1927), „ღამის დასასრული“ („La fin de la nuit“, 1935) და ნოველების „ტერეზა ექიმთან“ („Thérèse chez le docteur“, 1933), „ტერეზა სასტუმროში“ („Thérèse à l'hotel“, 1933) მთავარი მოქმედი გმირი. იმისათვის, რომ თავი გადაირჩინოს ოჯახური ტყვეობიდან და შეინარჩუნოს თავისი ინდივიდუალურობა, იგი მზადაა ხელყოს სხვისი სიცოცხლე.

ბევრმა კრიტიკოსმა რომანი „ტერეზა დეკეირუ“ არაერთხელ შეადარა დოსტოევსკის „დანაშაულსა და სასჯელს“. რასკოლნიკოვისა და ტერეზას თითოეული ნაბიჯი უკავშირდება გარკვეულ იდეებს: ორივეს აწუხებს ნაპოლეონის კომპლექსი. მიაჩნიათ, რომ თავისუფლების სახელით, შესაძლებელია ადამიანის სიცოცხლის ხელყოფა. ტერეზასაგან განსხვავებით, რასკოლნიკოვი საჯაროდ აღიარებს თავის დანაშაულს, რითაც ისწრაფვის სულიერი განწმენდისაკენ. ტერეზას კი, რომელიც ცდილობდა ქმრის მოკვლას, ამართლებს სასამართლო. მას, ისე როგორც გრადერის მკვლელს,

რომან „შავ ანგელოზებში“ („Les anges noirs“, 1936), იცავს ოჯახი, რომელსაც ის აუჯანყდა. უსამართლოდ მოპოვებული თავისუფლება კი ღუპავს მარტოობისათვის განწირულ ტერეზას. დედამ, რომელმაც გათავისუფლების სანაცვლოდ უარი თქვა საკუთარ შვილზე, ფაქტობრივად, უარყო საკუთარი თავიც. მორიაკი ცდილობს ყოველ ცოდვილში დაინახოს სიკეთის მარცვალი. ტერეზას ყველაზე საშინელ და აუხსნელ ქცევებში არის ერთგვარი მიმზიდველობა.

თუ „ტერეზა დეკეირუ“ არის რომანი დანაშაულზე, „ღამის დასასრული“ არის რომანი სასჯელზე. მოქმედება ვითარდება პარიზში. თექვსმეტი წლის შემდეგ, მოხუცებული, ავადმყოფი, ნახევრადშეშლილი ტერეზა შეუყვარდა საკუთარი ქალიშვილის საქმროს – ჟორჟ ფილოს. ახალგაზრდა კაცმა ტერეზას გაცნობის შემდეგ დაინახა საცოლის პრიმიტიულობა და ისეთი თვისებები, რომელიც მის სულიერ სამყაროსთან წინააღმდეგობაში მოდიოდა. რომანის ფინალში სიკვდილის პირას მისული ტერეზა გადაიქცა კეთილშობილ ქალად, რომელიც შვილის ბედნიერებისათვის დაშორდა საყვარელს, თავისი ქონება მისცა მარის, დაბრუნდა მშობლიურ მხარეში, ქმართან, იმ ოჯახში, საიდანაც მუდამ ცდილობდა თავის დაღწევას. ტერეზა რომანის ყველაზე ცოცხალი პერსონაჟია და ბოროტება, რომელსაც ის თესავს, საბოლოო ჯამში ემსახურება სიკეთეს. მისი დანიშნულებაა ჩასწვდეს ნახევრადმკვდარ გულებში და განაწყოს ისინი ახალი ცხოვრებისათვის. ამ შემთხვევაში მორიაკი უნებლიედ შედის პოლემიკაში დოსტოევსკისთან. ის ამტკიცებს, რომ მიწიერ არსებობაში ადამიანს არ ძალუძს ცოდვის გამოსყიდვა. თუმცა, მორიაკი რომანის წინასიტყვაობაში ამბობს, რომ მას სურდა ნაწარმოები დაესრულებინა ცოდვილის მოქცევით, მაგრამ ვერ შესძლო, რადგან „ვერ ნახა ისეთი მღვდელი, რომელსაც შეეძლო ტერეზასაგან აღსარების ჩაბარება“. უდავოა, რომ მწერლის სიმპათიას იმსახურებს ტერეზა, ქალი, რომელიც არ ემორჩილება თვით მის შემქმნელ ავტორსაც კი.

1933 წელს მორიაკი თავის სტატიაში „რომანისტი და მისი პერსონაჟები“ („Le romancier et ses personnages“, 1933) წერდა: „რაც უფრო მეტია სიცოცხლე ჩვენს პერსონაჟებში, მით ნაკლებად გვემორჩილებიან ისინი“. ტერეზას დანაშაულის მოტივები ბოლომდე ამოუცნობი რჩება როგორც მისთვის, ასევე სხვებისთვისაც. და, სწორედ ამაშია, ამ პერსონაჟის ძალა და დამაჯერებლობა. მორიაკი იყენებს დუალისტურ მეთოდს. აქედან გამომდინარეობს „ოქსიმორონული“ პერსონაჟების გამოჩენა – წმინდანი და ამავდროულად დამნაშავე;

მსხვერპლი და ამავდროულად ჯალათი. სტილის დონეზე ასეთი „გაორება“ ვლინდება ავტორისა და გმირის ხმების მუდმივ მონაცვლეობაში. გმირი ეპაექრება თავის „ალტერ ეგოს“. სუბიექტური თვალთახედვის ასე ხელოვნურად გაძლიერება თითქოს ობიექტურ რეალობას აჭრობს, ან ძალიან ასუსტებს. ავტორს შეაქვს სიუჟეტში შესაძლო, მაგრამ არმომხდარი ამბები (ეს ხერხი თანამიმდევრულად გამოიყენება რომანებში „გზა არსით“ („Les chemins de la mer“, 1939) და „გარდასული დროის მოზარდი“ („Un adolescent d' autrefois”, 1969). ამ ამბებს იგონებენ და განიხილავენ როგორც პერსონაჟები, ასევე ავტორიც. ავტორსა და გმირს შორის ამგვარმა დამოკიდებულებამ, რომანების მკვეთრმა დეტერმინიზმმა, გამოიწვია ჟან-პოლ სარტრის მწვავე რეაქცია. მან ცხარე პოლემიკა წამოიწყო მორიაკის წინააღმდეგ თავისი ცნობილი წერილით „ბატონი მორიაკი და თავისუფლება“ („Monsieur Mauriac et la liberté“, 1939). მისი აზრით, მოდერნიზმმა უარი თქვა ყოვლისმცოდნე და ყოვლისშემძლე ავტორის კონცეფციაზე. რომანისტი შეიძლება იყოს მოწმე ან თანამონაწილე, მაგრამ ერთდროულად ორივე – არასოდეს. იგი მორიაკს იმაში ადანაშაულებდა, რომ ღმერთივით იქცეოდა, რადგან თავის არსებებს გარედან განსჯიდა. ადამიანს გააჩნია თავისუფალი ნება, მორიაკის რომანებში კი გმირს წართმეული აქვს არჩევანის უფლება. მის მაგივრად ამ არჩევანს აკეთებს ავტორი. სარტრი ხაზს უსვამდა მორიაკის ფსიქოლოგიზმის სუსტ მხარეებს. მიიჩნევდა, რომ მისი პერსონაჟები იყვნენ დეტერმინირებულნი.

მორიაკს სწამდა, რომ ღმერთი წინასწარ განსაზღვრავს ადამიანის ბედს. ამიტომ აქცია მან პერსონაჟთა მოქმედებების წინასწარი განსაზღვრა მხატვრული მეთოდის რანგით მხარედ. მორიაკი ხვდებოდა, რომ მორალური თვალთახედვით მისი პოზიცია იყო ცალმხრივი და არასრულყოფილი. რომან „ფარისეველში“ („La fharisienne“, 1941) ის ამტკიცებდა, რომ არ შეიძლება სხვის ბედში ჩარევა. ამის უფლება არ აქვს არც ფარისეველს, რომელიც წარმოდგენილია ბრიჟიტ პიანის სახით და არც წმინდანს, რომელსაც განასახიერებს აბატი კალიუ. მიუხედავად იმისა, რომ მათ სურთ მოყვასის კეთილდღეობა, თავიანთი ჩარევით ისინი უბიძგებენ ადამიანს ჭეშმარიტი გზიდან გადახვევისაკენ.

მორიაკის გმირების ტრაგედიის არსი ისაა, რომ მათთვის გარშემო მყოფნი მხოლოდ ერთგანზომილებიან ფიგურებს წარმოადგენენ. ისინი ვერ ცვლიან ერთხელ მიღებულ შეფასებებს, ამიტომ უყურებენ ზიზღითა და უმოწყალოდ თავიანთ უახლოეს გარემოცვას.

რომანმა „ასპიტთა ბუდე“ („Le neud de vipères“, 1932) მორიაკს დიდი აღიარება და საფრანგეთის აკადემიის წევრობა მოუტანა. აქ მწერალმა გამოიყენა აღსარების ფორმა – „რეტროსპექციის ფორმულა“, რითაც რომანს შემატა შინაგანი დინამიკა. გმირები და მოვლენები იცვლებიან მოთხრობილი დროის განმავლობაში, მაგრამ ხანდახან გვეუფლება ისეთი გრძნობა, რომ ისინი ფუჭად კარგავენ დროს, იკარგებიან, ვარდებიან დროის მდინარებიდან. მოხუც ადვოკატ ლუის მიერ ცოლისადმი მიწერილი წერილი ვერ აღწევს ადრესატამდე, ვინაიდან მეუღლე ლუიზე ადრე კვდება. სამაგიეროდ, მემუარებს კითხულობენ და აფასებენ მათი შვილები. სუბიექტური და მიკერძოებული კომენტარები ქმნის სტერეოსკოპულ ეფექტს.

როგორც მწერალი აღნიშნავდა, მან ამ რომანში ლუის სახე შექმნა ფერნან კაზნავის ასლად. ორივემ ადრეულ ასაკში დაკარგა მამა და ორივე დედის ძლიერი გავლენის ქვეშ მოექცა; ორივე მდიდარი, ჯუნგი და მეწვრილმანეა; ორივეს ეშინია სიყვარულისა, თავდაცვისათვის ორივე თესავს ზიზღს; ეგოისტური გულგრილობის გამო, ფაქტობრივად, ისინი ხდებიან საკუთარი ქალიშვილისა და ცოლის მკვლელები. მწერალი ჰიპერბოლურად გვიხატავს ადვოკატ ლუის სახეს, რომელიც მზადაა გაანადგუროს ყველა, ვინც პრეტენზიას განაცხადებს მის ქონებაზე.

მორიაკი, ოჯახური რომანის დიდოსტატი, გარკვეულწილად ბალზაკის ტრადიციების გამგრძელებელია. მაგრამ ისინი განსხვავებული ხერხებით ასახავენ და გადაჭრიან ერთსა და იმავე პრობლემას. „ეჟენი გრანდესა“ და „ასპიტთა ბუდის“ შედარება საშუალებას გვაძლევს დავინახოთ განსხვავება ბალზაკისა და მორიაკის მხატვრულ პრინციპებს შორის. ბალზაკი რეალობის შეფასებაში უფრო ზუსტი და თანმიმდევრულია. მას არ აშინებს ცხოვრების ბნელი მხარეების ასახვა. მორიაკს კი აძრწუნებს ადამიანის ცხოვრების ტრაგიკულობა, დაუოკებელი ვნებებით აღსავსე საშინელი რეალობა და ცდილობს გამოსავლის პოვნას იმ ტრაგიზმიდან, რომელსაც ჰქვია ადამიანის ცხოვრება. მისი აზრით, არსებობს მხოლოდ ერთი გამოსავალი: რელიგიური განწმენდა.

მორიაკს იშვიათად ღალატობს მხატვრული ალღო. ის კარგად ხვდება, თუ რა არის სინამდვილეში მისი გმირის სულიერი აღმავლობის მიზეზი: ლუი ჩინებული ადვოკატია, თავის სფეროში ის შემოქმედია, რაც ნათლად ჩანს მის აღსარებაში. საბრალდებო თუ დასაცავ სიტყვას, ის აგებს ორატორული ხელოვნებით. მიისწრაფვის უსაზღვრო გულწრფელობისაკენ, არ იშურებს აფორიზმებს. მისი ხასიათი პარადოქსულია და ეს ნათლად

ჩანს ნაწარმოების სტილში. საფიქრალია, რომ შემოქმედების პროცესმა, საკუთარი თავის თანდათანობით შეცნობამ, განვლილი ცხოვრების ანალიზმა მოახდინა პიროვნებაში სულიერი გარდატეხა.

1932 წელს მძიმე ავადმყოფმა მორიაკმა დაწერა ავტობიოგრაფიული ნაწარმოები „სიცოცხლის დასაწყისი“ („Commensements d' une vie“), 1933 წელს კი — რომანი „ფრონტენაკების საიდუმლო“ („Le mistère Frontenac“), რომელშიც აღწერილია საკუთარი ოჯახური იდილია, ბავშვობა და სიყრმე. ფრონტენაკების საიდუმლო მდგომარეობს იმაში, რომ ისინი ახლოს არიან ბუნებასთან, ბუნებრივი ცხოვრების კანონებთან. ურთიერთსიყვარულს და პატივისცემას მათში სიძულვილი და ანგარება დაუმარცხებია. ისინი თავად ფლობენ და განაგებენ ქონებას და არა — პირიქით, როგორც ეს ხდება მორიაკის ბევრ რომანში.

რომანში „გზა არსაით“, მორიაკმა პიერ კოსტადოს სახის შექმნისათვის გამოიყენა ფრიგიული მითი „კიბელასა და ატისზე“. პროვინციული ქალაქის ორი ოჯახის რეალისტური ასახვა იქცევა სულიერ მისტერიად. რომანის ფინალი განსაზღვრავს ნაწარმოების შინაგანი ფსიქოლოგიური მოტივების მთელ სისტემას. ცხოვრებისეული გზის ალეგორია გადმოცემულია როგორც ოთხი სტიქიის — მიწის, წყლის, ჰაერისა და ცეცხლის დაპირისპირება. კოსმოგონურ მეტაფორებსა და მათ სიმბოლიკას დიდი შინაარსობრივი დატვირთვა აქვს ნაწარმოებში. ცეცხლი — ვნებების მტანჯველი ალი, რომელიც ახმობს, ანადგურებს ადამიანებს; მიწა — სიცოცხლის აღორძინების სიმბოლოა; წყალს ერთდროულად სამმაგი სიმბოლური დატვირთვა აქვს: პირველი, ეს არის წყალი როგორც ზნეობრივი ამაღლების, სიყვარულის სიმბოლო, რომელიც კლავს სულიერი წყურვილის გრძნობას; მეორე, — იგი არის ყველა ადამიანური ვნების საწყისი; მესამე, — წყალი განასახიერებს დროის ულმობელ მსვლელობას, სიკვდილს.

სამყაროსა და ადამიანის დუალისტური ხედვა განსაზღვრავს მორიაკის რომანების ფსიქოლოგიზმის სპეციფიკას. გმირების გარეგანი და შინაგანი თვისებები არ ემთხვევა ერთმანეთს, ქცევებს ორმაგი მოტივაცია აქვს. თვითანალიზი უპირისპირდება სხვების აზრს. მორიაკის რომანთა პოეტიკაში ადამიანის ბედთან ბრძოლის ასპარეზად იქცევა არა გარე სინამდვილე, არამედ თვით ადამიანის სულში არსებული ჯოჯოხეთი და სამოთხე. რომანში „გზა არსაით“ დარღვეულია მორიაკის ნაწარმოებებისათვის დამახასიათებელი ჩვეული კომპოზიცია.

„გზა არსაით“ იქმნებოდა მეორე მსოფლიო ომის დროს. 1940 წელს

საფრანგეთი დამარცხდა ფაშისტურ გერმანიასთან ბრძოლაში. მორიაკი, მწვავე პუბლიკაციებით გამობდა ფაშისტურ ოკუპაციურ რეჟიმს. 1941 წელს ის გაწევრიანდა მწერალთა ნაციონალურ კომიტეტში. ფორეზის ფსევდონიმით დაბეჭდა იატაკქვეშეთის პუბლიკაცია „შავი რვეული" („Le cahier noir", 1943), რომლითაც მოუწოდა საზოგადოებას ბრძოლის უნარის შენარჩუნებისაკენ. 50-60-იან წლებში ფრანსუა მორიაკი პოლიტიკაში აქტიურად ჩაება. იგი იზიარებდა განერალ დე გოლის პოლიტიკურ შეხედულებებს. 1958 წელს მორიაკმა მიიღო საპატიო ლეგიონის ორდენი. 1964 წელს კი გენერალს მნიშვნელოვანი ნაშრომი მიუძღვნა. „ჩვენს ტრაგიკულ ეპოქაში რომანი მეჩვენება არასრულფასოვან ჟანრად", – წერდა იგი და მხოლოდ 1968 წელს, როცა პოლიტიკური ასპარეზი დატოვა მისმა კერპმა დე გოლმა, მორიაკი კვლავ დაუბრუნდა რომანის ჟანრს.

1947-1971 წლებში მორიაკის სტატიებმა და საგაზეთო წერილებმა შეადგინა ოთხი დიდი ტომი. ანდრე მორუას შეფასებით, იგი ერთ-ერთი გამოჩენილი ჟურნალისტი იყო.

მორიაკის კალამს ეკუთვნის ლექსების კრებულები: „ყრმობასთან განშორება" („L'Adieu à l'adolescence",1911),ფორთოხლები („Oranges", 1925),ატისის სისხლი („Le sang d'Atys",1940); კინოსცენარი: „პური არსობისა". („Le pain vivant", 1955); დრამატული ნაწარმოებები: „ასმოდე" („Asmodée", 1938), „არაპოპულარულნი" („Les Mal Aimés", 1945), „ეშმაკის გზა" („Passage du malin", 1948), „ცეცხლი მიწაზე" („Le feu sur terre", 1951); მემუარები „ჩემი შინაგანი ცხოვრების ფურცლები" („Mémoires intérieurs", 1959), „რასაც მე ვფიქრობ" („Ce que je crois"; 1962), „ჩემი შინაგანი ცხოვრების ახალი ფურცლები" („Nouveaux Mémoires intérieurs", 1964), „პოლიტიკური მემუარები" („Mémoires politiques", 1967); ესეები: „ჟან რასინის ცხოვრება" („La vie de Jean Racine", 1928), „ღმერთი და მამონი" („Dieu et Mammon", 1929), „ქრისტიანის განსაცდელი და ბედნიერება" („Souffrances et bonheur du chrétien", 1931), „იესოს ცხოვრება" („La vie de Jésus", 1936); ავტობიოგრაფიული ნაწარმოებები: „ბორდო" („Bordeaux", 1925), „ინტიმური ჩანაწერები" („Ecrits intimes", 1953); რომანები: „ჯაჭვის უღელში შებმული ბავშვი" („L'Enfant chargé de chaines", 1913), „პრეტორიანული ტოგა" („La robe prétexte", 1914), „მალტავერნი" („Maltavèrne", 1970) (ბოლო, დაუსრულებელი რომანი).

მორიაკის რომანების მთავარი პერსონაჟები სულ უფრო და უფრო

ემსგავსებოდნენ ავტორს. სიუჟეტები იგებოდა ხან როგორც მოხუცის მოგონებები ახალგაზრდობის წლებზე („ფარისეველი“), ხან კი – როგორც ახალგაზრდა ადამიანის დღიური, რომელიც გამუდმებით ფიქრობს იმაზე, თუ როგორი არის და როგორი იქნება იგი მოხუცებულობაში („გარდასული დროის მოზარდი“). აქტიური გმირის ადგილს იკავებს პასიური გმირი, რომელიც, დროის დიდ ნაწილს საკუთარი საქციელის ანალიზს უთმობს. „ყოველისმცოდნედ“ იქცევა მოზარდი, რომელსაც არავინ აქცევს ყურადღებას. ის კი თავისდაუნებურად, ირგვლივ არსებული ტრაგედიების მოწმე ხდება. „ჩემი შინაგანი ცხოვრების ფურცლებში“ მორიაკი, სწორედ ასეთ მოზარდს ადარებს თავს და წერს: „15 წლის ასაკში ვხედავდი, როგორ იტანჯებოდა და კვდებოდა სასოწარკვეთამდე მისული ტერეზა დეკეირუ, როგორ წვალობდა მოტყუებული ბრიჟიტ პიანი. კოლეჯში შესვლამდე, არაფერი გამეგებოდა ლიტერატურისა, მაგრამ გულგრილად ვერ ვუყურებდი იმ პატარა სამყაროს, რომელიც ჩემში აჩენდა „დემონს“, ანუ მომავალ “რომანისტს“.

1954 წელს მორიაკმა დაწერა რომანი „კრავი“ („L'agneau“ 1954), რისთვისაც მიენიჭა ნობელის პრემია. რომანში ფარისეველი ბრიჟიტი დაპირისპირებულია ახალგაზრდა „წმინდან“ ქსავიე დარტიჟელონგთან. მიუხედავად თავისი ასაკისა (22 წელი), ქსავიე სულიერად დარჩა ყრმობის ასაკში. მან შეინარჩუნა უმანკოება. ის იტანჯება სიყვარულით, მაგრამ ამავდროულად, ეშინია ქალების და გაურბის მათ. ეს თვისებები დამახასიათებელია მორიაკის ყველა ახალგაზრდა გმირისათვის. მათ არ სურთ იყვნენ უსამართლო საზოგადოების წევრები, ამიტომ არ ჩქარობენ „დიდ სამყაროში“ გაჭრას. გარდამავალი ასაკი გრძელდება 14 წლიდან (ლუი „ფარისეველში“) 20 წლამდე (ალენ გაუაკი „გარდასულ დროის მოზარდში“), ხანდახან 50 წლამდეც კი (ფერნან კაზნავი „მშობელში“). თანამედროვე ოიდიპოსები და იპოლიტები იზრდებიან უმამოდ, დედის გავლენის ქვეშ. ისინი სასიყვარულო ურთიერთობებს ამყარებენ მათზე გაცილებით უფროსი ასაკის ქალებთან. მათი ყველა საქციელი განპირობებულია იმ სასტიკი ბრძოლით, რომელიც იმართება ხორციელ ინსტინქტებსა და რელიგიურ მორალს შორის. მკვლევარები აღნიშნავდნენ მორიაკის შემოქმედების მთავარ თვისებას – წინააღმდეგობას ასეკტიზმსა და ეპიკურეიზმს შორის. ასკეტიზმი, ანუ უფრო ზუსტად, უმოწყალოდ ჩახშობილი ეროტიკული კომპლექსები რომან „კრავში“ გახდა ცხოვრების მთავარი საფუძველი. გმირი უარს ამბობს არასასურველ ქორწინებაზე იმ მიზეზით, რომ სურს სემინარიაში შესვლა. პარიზში მატარებლით

მგზავრობისას ის შემთხვევით ხვდება ჟან დე მირბელს, რომელიც სასოწარკვეთილია საყვარელ ცოლთან განშორების გამო და ფიქრობს თვითმკვლელობაზე. ქსავიეს სურს დაეხმაროს ჟანს, რის გამოც არღვევს დადებულ პირობას. მიუხედავად იმისა, რომ ქსავიე იზიარებს სხვის ტკივილს, მას არ შეუძლია რეალურად დაეხმაროს კონკრეტულ ადამიანს, რადგან მისთვის უცხოა ჩვეულებრივი ადამიანური ურთიერთობები. მწერლის აზრით, ქსავიეს სიწმინდე არასრულფასოვანია. ქორწინება, შვილების გაჩენა მისთვის ოცნებად რჩება. მორიაკი შეგნებულად გვიხატავს ქსავიეს, როგორც „მხსნელს", არაამქვეყნიურ ადამიანს, რომელიც მოევლინა სამყაროს მოსულელო ავზნიანის სახით. მისი „ჯკვარცმული გზა", რამდენადმე რეალურიცაა და პაროდიულიც. ის მიმართავს მორბელს: „ჩვენ ვდგავართ არჩევანის წინაშე, ან უნდა მოვკლათ ისინი ვინც გვიყვარს, ან უნდა მოვკვდეთ მათთვის". მისი სიტყვები ასრულდა: ის დაიღუპა მორბელის ავტომობილის ბორბლებს ქვეშ. ეს იყო ერთდროულად მკვლელობაც და თვითმკვლელობაც. „სამსხვერპლო კრავის" — ქსავიეს სიკვდილი წინასწარ განსაზღვრულია ნაწარმოების შინაგანი ლოგიკითა და მორიაკის მხატვრული სამყაროს კანონებით. მხოლოდ თვითშეწირვას შეუძლია ადამიანის გამოსწორება.

ასეთივე „სამსხვერპლო კრავად" იქცა პატარა გიიუ მოთხრობა „მაიმუნში" („Le sagouin", 1951). მოთხრობის გმირი ქალი პოლ დე სერნე, ერთდროულად ჯალათი და მსხვერპლი, დამნაშავე და წამებულია. მას ეზიზღება მთელი სამყარო თავისი უიღბლო ქორწინების გამო და ცდილობს შური იძიოს იგლივ მყოფ ადამიანებზე. პოლი ქმარ-შვილს არ აღიქვამს სრულფასოვან ადამიანებად, ის უგულებელყოფს მათ, უარყოფს მათი არსებობის უფლებას და უბიძგებს თვითმკვლელობისაკენ. პოლმა სწრაფი და საშინელი სიკვდილით ვერ გამოისყიდა მომაკვდინებელი ცოდვები.

მორიაკის შემოქმედებაში პირველად ჩნდება პროგრესული პერსონაჟი — მასწავლებელი, სოციალისტი რობერ ბორდასი. მისი ოჯახი უპირისპირდება დე სერნეების გადაგვარებულ არისტოკრატულ ოჯახს. ბორდასი ერთადერთი ადამიანი აღმოჩნდა, ვინც დაინახა მახინჯი „მაიმუნის" ნიღბის ქვეშ ნამდვილი ადმიანური სახე, მიუხედავად ამისა, მან არ გაუწოდა დახმარების ხელი და ზურგი აქცია პატარა გიიუს. რობერ ბორდასი არის სოციალისტური იდეების ფანატიკოსი. მისთვის ზოგადი იდეები უფრო მაღლა დგას, ვიდრე კონკრეტული ადამიანის სიცოცხლე. მხოლოდ გიიუს ტრაგიკულმა სიკვდილმა შეცვალა მისი მსოფლმხედველობა. მან მოინანია თავისი ცოდვები და პირველად იგრძნო

ნამდვილი ჰუმანიზმის არსი. მწერლის აზრით, ჭეშმარიტი შეიძლება იყოს მხოლოდ რელიგიური, ანუ კათოლიკური ჰუმანიზმი. სოციალისტები კი, მუხედავად კაცთმოყვარე იდეალებისა, ვერ შეცვლიან ღმერთის მიერ დადგენილ წესრიგს.

მარტოხელა სულები ქსავიე და გიიუ მიჩნეულნი არიან უცნაურ, არაამქვეყნიურ არსებებად. მაგრამ მათი არსებობითა და სიკვდილით ვლინდება ადამიანური სამყაროს სიყალბე. მორიაკი ზუსტად გვიხსნის მოზარდის ფსიქოლოგიას, მის სულიერ სიფაქიზეს, რომლის განადგურება ასე ადვილია.

რომანში „გარდასული დროის მოზარდი", მორიაკი სულიერ ანდერძს უტოვებს მომავალ თაობებს. ერთი შეხედვით, ნაწარმოები აგებულია მწერლისათვის ჩვეული ხერხებით: გარემო, პერსონაჟები, კონფლიქტები, ცალკეული ეპიზოდები... მაგრამ ეს შთაბეჭდილება მცდარია.

მორიაკმა დიდი წვლილი შეიტანა XX საუკუნის ფრანგული რომანის განვითარებაში. ის ცდილობდა ჩასწვდომოდა ადამიანის სულის სიღრმეებს და მხატვრული ოსტატობით გამოესახა ისინი რომანში. იგი თავისი დროის ერთ-ერთი ყველაზე ინტელექტუალური პიროვნება, მწერალი, ჟურნალისტი, საფრანგეთის აკადემიის წევრი, ამავე აკადემიის გრან პრის მფლობელი, საპატიო ლეგიონის ორდენის კავალერი და ნობელის პრემიის ლაურეატი გახლდათ. ფრანსუა მორიაკი გარდაიცვალა 1970 წლის 1 სექტემბერს.

სემუელ ბეკეტი
Samuel Beckett
(1906-1989)

სემუელ ბეკეტი დაიბადა ირლანდიის ქალაქ ფოკსროკში, დუბლინის მახლობლად, სამშენებლო ბიზნესის მფლობელ უილიამ ბეკეტის ოჯახში. მამა, რბილი ხასიათისა და ჰუმანური ბუნების მქონე პიროვნება, პატარა სემუელის ნამდვილი მეგობარი იყო. მოგვიანებით, უკვე ცნობილი დრამატურგის, ს. ბეკეტის მოგონებებიდან ვგებულობთ, რომ ბავშვის შემოქმედებითი ნატურის ჩამოყალიბებას ხელი შეუწყო მამასთან საუბრებმა, მასთან ერთად სეირნობამ დუბლინის მიდამოებში, ირლანდიის პეიზაჟებით ტკბობამ. დედა, მეა ბეკეტი, მწერლის თქმით, ერთდროულად ალერსიანიც ყოფილა და დამთრგუნველად მკაცრიც, რამაც შესაბამისი კვალი დაატყო შვილის ხასიათს – უკიდურესად გულღია, ჰუმანური და მორცხვი ბეკეტი, ერთი შეხედვით, გამოუსწორებელი მიზანთროპის შთაბეჭდილებას სტოვებდა (ამგვარ იმიჯს ხელს უწყობდა მისი გარეგნობაც: აწოწილი და მოხრილი სილუეტი, წაბნაგოვანი სახე, კეხიანი ცხვირი, გამჭოლი თვალები და ჯმუხი გამომეტყველება), რაც, მწერლის მეგობრების შეფასებით, მისი გაცნობისთანავე უკვალოდ ქრებოდა. დრამატურგის მსოფლაღქმაზე არანაკლებ მნიშვნელოვანი გავლენა იქონია მამის გარდაცვალებამ (1933), რამაც მას სიცარიელის, მარტოსულობისა და სამყაროს აბსურდულობის მტკივნეული შეგრძნებები დაუტოვა.

ს. ბეკეტმა დაწყებითი განათლება მიიღო ქ. დუბლინში. აქვე, ტრინიტი – კოლეჯში, განსაკუთრებული სიბეჯითითა და მონდომებით შეისწავლა ყველა დისციპლინა და, მათ შორის, ფრანგული და იტალიური ენები. 1928 წელს, კოლეჯის წარჩინებით დამთავრების შემდეგ, მომავალი მწერალი გაცვლითი პროგრამით წარგზავნეს პარიზში, ჰუმანიტარული მეცნიერებების უმაღლეს სკოლაში (Ecole Normale Superieure), სადაც ის ორი წლის განმავლობაში ასწავლიდა ინგლისურ ენას. აქ მან გაიცნო პარიზის გავლენიანი საზოგადოება, მწერლები, გამომცემლები, მუსიკოსები. მომავალი მწერლისთვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა დაახლოებას საკუთარ თანამემამულესა და თანამოაზრესთან, ჯეიმზ ჯოისთან (ახალგაზრდა ბეკეტი ორი წლის განმავლობაში იყო ჯოისის ლიტერატურული მდივანი), რომლის ნაწარმოებზეც („ფინეგანის ქელესი") თვით ჯოისის რჩევით, ბეკეტმა დაწერა თავისი პირველი კრიტიკული ესე „დანტე – ბრუნო – ვიკო – ჯოისი" (1929). ამ ნაწარმოებში

დამწყები მწერალი წარმოჩნდა როგორც არაორდინალურად მოაზროვნე ახალგაზრდა, რომელსაც უკვე სკეპსისი და ირონია შეპარვია: „ჯოჯოხეთი არის სიცოცხლესმოკლებული სტატიკურობა, ბოროტების ნიშნით; სამოთხე – სიცოცხლესმოკლებული სტატიკურობა, სიკეთისა და სრულყოფილების ნიშნით. განსაწმენდელი – მოძრაობისა და სასიცოცხლო ენერგიების შენაკადი. აქ მუდმივი განწმენდისა და მოძრაობის პროცესში ინასკვება კაცობრიობის ბედი, რომელიც იმაზეა დამოკიდებული, თუ რომელი ძალა მოექცევა დინების ზედაპირზე–სიკეთე თუ ბოროტება. დედამიწა იგივე განსაწმენდელია, სადაც ყოველი ურთიერთდაპირისპირების შემთხვევა ჯოჯოხეთისა და სამოთხის ძალების ურთიერთჭიდილს ემსგავსება, ოღონდ მეტოქეთაგან ერთ–ერთს მეამბოხედ შერაცხაენ ხოლმე" –წერს ბეკეტი თავის პირველ ესეში.

1931 წელს გამოქვეყნდა მისი მორიგი კრიტიკული ნაშრომი „პრუსტი", სადაც ბეკეტი მსჯელობს არტურ შოპენჰაუერის ფილოსოფიის ჭეშმარიტებაზე და იმაზე, რომ ჭეშმარიტების აღმოჩენაში დაეხმარა არა რომელიმე ფილოსოფოსი, არამედ მარსელ პრუსტი და მისი ეპოპეა „დაკარგული დროის ძიებაში". ბეკეტის თქმით, პრუსტის ხედვა, ნამდვილისა და წარმოსახულის ურთიერთშერწყმა გახსენების მეშვეობით, ფაქტობრივად, „მეს" რეინკარნაციის შემთხვევაა, ჭეშმარიტების ზეიმის დრო, როდესაც რეალური არ არის უბრალოდ სინამდვილე, ხოლო იდეალური არ შეიძლება, მივიჩნიოთ უბრალოდ წარმოსახვად. ეს, ბეკეტის თქმით, იდეალური რეალობაა.

1933-1937 წლები ბეკეტისთვის მძიმე წლები იყო. იგი ქმნის რომანს „მერფი", რომლის გამოქვეყნებაც გაჭიანურდა. ამ დროისთვის იგი დაეძებს დასამკვიდრებელ ადგილს გერმანიის სხვადასხვა ქალაქებში, ამავე პერიოდში მან დაკარგა ახლობელი ადამიანები: მამა, ბიძაშვილი - პეგი სინკლერი. ეს ყოველივე უშუალოდ აისახა მწერლის ფსიქიკაზე, რის გამოც მან გაიარა ფსიქოთერაპიის კურსი ლონდონის ერთ-ერთ საავადმყოფოში. 1937 წელს კი მოგზაურობითა და სამყაროს უსამართლობის შეგრძნებით დაქანცულმა მწერალმა საბოლოოდ დაიდო ბინა საფრანგეთში, რომელიც მის მეორე სამშობლოდ იქცა, ხოლო ფრანგული – მეორე მშობლიურ ენად. პარიზში დამკვიდრების შემდეგ ბეკეტი თავის ნაწარმოებებს ორივე ენაზე ქმნიდა. სწორედ ამიტომ წარმოშობით ირლანდიელი მწერლის შემოქმედების ნაწილი ფრანგული ლიტერატურის კუთვნილებად იქცა.

მეორე მსოფლიო ომის წლებთან მწერალს ტკბილ–მწარე მოგონებები

აკავშირებდა. ამ დროს მან ცოლად შეირთო სუზან დიუმესნილი, რომელიც ქმარს ერთგულ თანაშემწეობას უწევდა მანამდე შექმნილი ნაწარმოებების, უმეტესად მოთხრობებისა და რამდენიმე რომანის, დასრულებაში, მათ თავმოყრაში. პარიზის ოკუპაციის დროს ცოლ–ქმარი დროებით საცხოვრებლად გადავიდა რუსილიონში, სადაც იქინი ანტიფაშისტურ იატაკქვეშა მოძრაობას შეუერთდნენ. სამამულო ომის დამთავრების შემდეგ პარიზში დაბრუნებული მწერალი საფრანგეთის მთავრობამ, დაშასახურებისამებრ, სხვადასხვა ჯილდოზე წარადგინა, მაგრამ მან მოკრძალებული უარი განაცხადა.

50–იან წლებში სუზან დიუმესნილის ძალისხმევით ბეკეტის რამდენიმე ინგლისურენოვანი რომანი გამოიცა. მწერალი უკვე ცნობილი გახდა ხელოვანთა წრეებისა და გამომცემლებისათვის, პარიზის ნაღები საზოგადოებისათვის, მაგრამ ნამდვილი ტრიუმფი მას დრამატურგიულმა მოღვაწეობამ მოუტანა. 1953 წელს პარიზში, „ბაბილონის თეატრის" სცენაზე, დაიდგა ბეკეტის პიესა „გოდოს მოლოდინში" (*„En attendant Godot »*), რომელმაც მაყურებელზე წარუშლელი შთაბეჭდილება მოახდინა. რეპლიკა ამ სპექტაკლიდან: „არაფერი ხდება, არავინ მოდის, არავინ მიდის–რა საშინელებაა!" – ბეკეტის სავიზიტო ბარათად იქცა. ჟან ანუის შეფასებით, ბეკეტის პიესის პრემიერა ფრანგულ და ევროპულ თეატრში ბოლო ორმოცი წლის განმავლობაში მომხდარი ყველაზე მნიშვნელოვანი მოვლენა იყო. პირველ წარმატებას რიგრიგობით მოჰყვა სხვა ფრანგულენოვანი პიესებიც: „თამაშის დასასრული" (*„Fin de partie »*, 1957), „დრამა უსიტყვოდ" (*„Acte sans paroles », 1957)*, „ო, ბედნიერი დღეები" (*„Oh les beaux jours », 1963);* ასევე, ის ინგლისურენოვანი დრამატურგიული ნამუშევრები, რომლებიც ბეკეტმა ფრანგულ ენაზე თარგმნა, სპეციალურად ფრანგული თეატრის სცენისათვის.

ს. ბეკეტის, როგორც თეატრისა და დრამის ნოვატორის, გამოჩენა XX საუკუნის პირველ ნახევარში შეამზადა - ამ პერიოდის ევროპულ ხელოვნებაში გამოკვეთილმა ტენდენციებმა, რომლებიც, თავის მხრივ, განპირობებულნი იყვნენ ეპოქის ისტორიულ–ფილოსოფიური თავისებურებებით. ეს იყო - ორი მსოფლიო ომი (1914; 1939-1945), არტურ შოპენჰაუერისა და ფრიდრიჰ ნიცშეს ფილოსოფია, ზიგმუნდ ფროიდისა და კარლ იუნგის მოძღვრებები. ბეკეტის „აღმოჩენებისათვის" დრამატურგიის სფეროში, ასევე დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა მის მსოფლმხედველობრივ პოზიციებს, რომლებიც არა მხოლოდ მწერლის ერუდიციის, არამედ მის პირად ცხოვრებაში მომხდარ მოვლენებთან

დაკავშირებული განცდების, უმეტესად ტრაგიკული ხედვის, უშუალო ანარეკლი იყო.

XX საუკუნის 10-იანი წლების ლიტერატურულ კრიტიკაში ჟანრების სპეციფიკის განხილვისას გაჩნდა წინდებული „ანტი" და მისი საშუალებით ნაწარმოები ტერმინები: „ანტირომანი", „ანტიდრამა", „ანტითეატრი", რომლებმაც მანამდე არსებული ლიტერატურული ჟანრების მხატვრულ პოეტიკაში თვისობრივი ცვლილებები შეიტანა. „ანტიდრამა", მაგალითად, გულისხმობს დრამის თეორიასა და პრაქტიკაში საუკუნეობით დამკვიდრებული დებულებების უარყოფას. „ანტიდრამის" ცნება განუყოფლად დაუკავშირდა ანტითეატრს, რადგან XX საუკუნის დრამატურგიის ერთ-ერთი თავისებურება დრამატურგიისა და თეატრალური სამყაროს ურთიერთგანუყოფლობაა. კლასიკურ დრამატურგიულ ხელოვნებაში, არისტოტელედან მოყოლებული XIX საუკუნის ჩათვლით, არსებობდა დრამის თეორიის მწყობრი სისტემა, რომელსაც დრამატურგები მეტ-ნაკლებად ანგარიშს უწევდნენ. XX საუკუნის ცნობილი დრამატურგები თეატრის სცენის სიმაღლიდან „აკანონებდნენ" ახალ თეორიებს. ამის მაგალითია ბერნარდ შოუს ნოვატორული ძიებები, ბრეხტის „ეპიკური დრამა" და თეატრი. საფრანგეთში თეატრალურმა ხელოვნებამ და დრამის ახალმა თეორიამ, ახალი სიტყვა თქვა ანტონენ არტოს შემოქმედებით.

არტოს „სისასტიკის თეატრის" მიზანი იყო, გადმოეცა ადამიანური ყოფის სიცარიელე, აბსურდულობა. საამისოდ დრამატურგმა გამოიყენა თეატრის გამომსახველობითი საშუალებები: განათება, კოსტიუმები, ჟესტიკულაცია, დეკორაცია. მან შეგნებულად დაამახინჯა და მსმენელისათვის გაუგებარი გახადა ლიტერატურული ტექსტი, ერთი სიტყვით, მყურებლის ყურადღება გადაიტანა სპექტაკლის გარეგნულ მხარეზე, მის ფორმაზე, რითაც მან სრულიად უგულებელჰყო ნაწარმოების შინაარსი და, შესაბამისად, ადამიანური ყოფიერების შინაარსიც. კრიტიკოსთა შეფასებით, არტოს „სისასტიკის თეატრმა", თავისი ნიჰილისტური განწყობილებითა და რევოლუციული იდეებით, საფუძველი ჩაუყარა ფრანგულ „აბსურდის თეატრს". თავად ტერმინი „აბსურდიზმი" უაზრობას, უმიზნობას გამოხატავს და ამ გაგებით საკმაოდ შეესაბამება აბსურდისტი დრამატურგების მიზნებს, მაგრამ მათი შემოქმედების კონტექსტში ამ ტერმინის გამოყენებას ისინი მართებულად არ თვლიდნენ, ვინაიდან მიაჩნდათ, რომ მათი ასახვის საგანი აბსურდი კი არა, რეალობა იყო. „აბსურდის თეატრის" ნიშნები ჩნდება XX საუკუნის 20-იანი წლების ფრანგულ დრამატურგიაში, მაგრამ მიმდინარეობის ისტორია იწყება სემუელ ბეკეტის პიესით „გოდოს მოლოდინში".

„ტრაგიკომედია ორ მოქმედებად" — ასე იუწყებოდა 1953 წლის 3 იანვარს „ბაბილონის თეატრის" აფიშები ბეკეტის ამ პიესის წარმოდგენის შესახებ. სპექტაკლში სულ ხუთი მოქმედი „ჟმირია": ესტრაგონი, ვლადიმირი, პოცო, ლაკი და ბიჭი. ორი მათგანი, ესტრაგონი და ვლადიმირი, ამაოდ ელის ვინმე გოდოს. ისინი ყბედობენ ყველაფერზე, რათა არ ილაპარაკონ არაფერზე; დროდადრო ჩუმდებიან, რათა ამ დუმილმა უფრო გამაყრუებლად იხმაუროს. ესტრაგონი უსაფუძვლო ძალმომრეობისა და აბსურდის მსხვერპლია (მას ყოველ ღამით სცემენ). იგი ეჭვობს, რომ გოდო ოდესმე მოვა(თუნდაც მოვიდეს, მისგან არაფერს ელის), მაგრამ მაინც ელის. ამ პერსონაჟისაგან განსხვავებით, ვლადიმირი, თითქოს, უფრო ოპტიმისტია. იგი მუდმივად გაურბის სიკვდილის შიშს და დიდი აღტაცებით ელის გოდოს, რომელიც მას მხსნელად მიაჩნია. ვლადიმირის ფილოსოფიით გადარჩენისათვის საჭიროა ლოდინი და იმედი, ოცნება მხსნელზე, თუნდაც ეს მხსნელი მოჩვენებითი იყოს.

ბეკეტის ჩანაფიქრის მხატვრული ხორცშესხმა „გოდოს მოლოდინში" კიდევ უფრო საინტერესოა პოცოსა და ლაკის წყვილში. პოცო ტირანული ძალაუფლების განსახიერებაა. თვითდამკვიდრებისათვის მისთვის მთავარი სახელისა და პატივის მოხვეჭაა. იგი თვალთმაქცია: გულმოწყალებით სისასტიკეს მალავს, მეტყველების ინტონაციაში შეპარული ლირიზმით-პროზაულ ინტერესებს, კეთილისმყოფელი გამომეტყველებით-გულბოროტობას. მას ხანდახან სცხვენია თავისი სისასტიკის გამო და ამ დროს ცდილობს, ეს სისასტიკე სხვისთვის უფრო ასატანი გახადოს. მაგალითად, გაყიდოს თავისი მსახური ლაკი იმ მიზნით, რომ იგი პოცოს უსულგულობით აღარ დაიტანჯოს, თუმცა, ლაკი, რომლის ტანჯული ყოფაც ზარავთ ესტრაგონსა და ვლადიმირს, შეგუებულია თავის მდგომარეობას. მთელი პიესის მიმდინარეობისას ლაკს უჭირავს სილით სავსე მძიმე ჩემოდანი, არადა ირკვევა, რომ ჩემოდნის თრევას არავინ აიძულებს, ეს ლაკის არჩევანია, უფრო მეტიც—როდესაც ნანახით შეძრული ვლადიმირი მასთან მიირბენს, რათა ცრემლი შეუშშრალოს, ლაკი მას უხეშად იშორებს, ახლოსაც არ იკარებს. ლაკი იმ ადამიანის განსახიერებაა, რომელიც მორჩილებამ ცხოველის მდგომარეობამდე მიიყვანა. იგი სასტიკი და ტირანი ჯამბაზის-პოცოს „შემოქმედებითი ნიჭის" პროდუქტია, ადამიანური უგუნურების კარიკატურული სიმბოლო.

სპექტაკლის მიმდინარეობისას სცენაზე რამდენიმეჯერ გამოჩნდება ბიჭი, რომელიც პერსონაჟებს დროდადრო შეახსენებს, რომ გოდო დათქმულ დროს ვერ მოვა, ან გოდო მოუცლელობისთვს ბოდიშს იხდის, მაგრამ

მეორე დღეს აუცილებლად მოვა. საქმე ისაა, რომ თვით პერსონაჟებიც, რომლებიც პიესის დასაწყისში იმედით ელიან გოდოს, სპექტაკლის ფინალურ სცენებში ველარც იხსენებენ, ვინ არის გოდო, ან ოდესმე ელოდნენ თუ არა მას. მოქმედების დრო, თითქოს, ერთ ადგილზეა გაყინული. ესტრაგონსა და ვლადიმირს ეჩვენებათ, თითქოს, ღამდება, თითქოს სძინავთ, მაგრამ ვერ გაუგიათ—ნანახი სიზმარია თუ რეალობა, გუშინ მოხდა, თუ ახლა ხდება. პოცო კი გააფთრებამდე მიდის ესტრაგონის შეკითხვაზე—როდის დაყრუვდა ლაკი: „როდის, რა დროში, რა მნიშვნელობა აქვს დროს, ამით არაფერი იცვლება!"—ამბობს პოცო. დროის ფენომენის წინაშე ადამიანის უსუსურობის დემონსტრირებას პერსონაჟები მათი უმოქმედობითა და უძრაობითაც ასაბუთებენ. მაგ. ესტრაგონი ხშირად ფიქრობს, რომ წავიდეს, რადგან ეეჭვება, რომ გოდო მოვიდეს, მაგრამ მაინც არსად მიდის. ვლადიმირს კი ეჩვენება, თითქოს ვიღაცის ფეხის ხმა ისმის, მაგრამ არავინ მოდის. ამგვარი გაურკვეველობიდან თავდასახსნელად პერსონაჟებმა თავის მოკვლა გადაწყვიტეს, მაგრამ მათ არ აღმოაჩნდათ გამძლე ბაწარი.

ბეკეტის კრიტიკოსები ამ პიესის კვლევისას მივიდნენ დასკვნამდე, რომ გოდო, რომელიც არასოდეს ჩნდება, სიმბოლურად ადამიანის ცხოვრებაში ღმერთის ჩაურევლობას უნდა განასახიერებდეს, ან მის არარსებობას (ინგლ.სიტყვიდან God). თავად ბეკეტი კი ამ ვერსიას უარყოფდა: —„თუ გოდოს სახეში ღმერთს ვიგულისხმებდი, მის შესახებ ვიტყოდი კიდეც რამეს!"-აღნიშნავდა იგი. როგორც ჩანს, დრამატურგმა ამ წარმოსახული პერსონაჟით მაყურებელს განსჯის საგანი დაუტოვა, რადგან პიესა იმდენად ჰგავს ცხოვრებას, რომ სხვა ყველაფერი დღესავით ნათელია: ერთმანეთთან დაპირისპირებული ხასიათები, ურთიერთგამომრიცხავი ლაყბობა, არაფრისმთქმელი მონოლოგები, კიდევ უფრო უაზრო დიალოგები, სასოწარკვეთილი შეძახილები, უსაფუძვლო იმედი და ტოტალური მოლოდინი, სრული აბსურდი.

თუკი ბეკეტის ადრეულ შემოქმედებას აშკარად ეტყობა თავისი უფროსი თანამოკალმისა და მეგობრის, ჯ. ჯოისის გავლენა (მხატვრული ეფექტის შექმნა სიტყვათა თამაშით, მეტაფორული მხატვრული ქსოვილი, ალუზიის ხშირი გამოყენება, სინტაქსისა და ლექსიკისადმი იმპროვიზაციული დამოკიდებულება), 50—იანი წლების მეორე ნახევრიდან დრამატურგი ახალ მხატვრულ და ესთეტიკურ პოზიციებს აყალიბებს. იგი მივიდა დასკვნამდე, რომ ჭეშმარიტებას სიტყვებით ვერ გადმოვცემთ. ხელოვნება მას შეიძლება, დუმილით ჩასწვდეს. ამ მოსაზრების კვალდაკვალ იქმნება

მისი ნაწარმოები „დრამა უსიტყვოდ I" („*Acte sans paroles* », 1956), რომელსაც მალევე მოჰყვა „დრამა უსიტყვოდ II" (1957). პირველი მათგანი შექმნილია ერთი მსახიობისათვის, რომელიც სცენაზე უთავბოლოდ მოძრაობს, ჩერდება, ცდილობს ზემოდან ჩამოშვებულ წყლის გრაფინს მისწვდეს, მაგრამ ვერ ახერხებს, ფიქრობს, ისევ მოძრაობს, მაგრამ უმიზნოდ. სასოწარკვეთა, რომელსაც ბეკეტის პერსონაჟები სხვა პიესებში სიტყვებით გადმოსცემენ, ამ ნაწარმოებში უსიტყვოდ გამოიხატება და ერთადერთი „გმირის" გამომეტყველებასა და ჟესტებში გამოსჭვივის. იგივე სახელწოდების მეორე პიესა ორი პერსონაჟისთვის დაიწერა, მაგრამ აქ მათი ადამიანური სახელებიდან შემორჩენილა მხოლოდ სიმბოლოები: ტომარა A და ტომარა B: უფრო მეტიც, აქ სახელებთან ერთად მათი სახეებიც დაკარგულია. ისინი, ტომრებში დამალულნი, გადაადგილდებიან სცენაზე. ხან იმალებიან, ხან ჩნდებიან, მუხლმოდრეკით, უხმოდ ლოკულობენ, მაგრამ მაყურებლს უფრო ძლიერი სასოწარკვეთა იპყრობს, ვიდრე გულგამგმირავი სიტყვების მოსმენისას თავისი ყოფის შესახებ.

1956 წელს რადიოსადგურ BBC-მ ცნობილ დრამატურგს რადიოპიესა დაუკვეთა. ამ შეთავაზებამ მისთვის ახალი შემოქმედებითი იმპულსის როლი ითამაშა. ამ რადიოსადგურის დაკვეთით დაიწერა პიესები: „ყოველნი დაცემულნი" (1956) და „ზოლა" (1959), სადაც, კრიტიკოსთა აზრით, ყველაზე ღიადაა გამჟღავნებული დრამატურგის ავტობიგრაფიის კვალი. პირველი პიესის მოქმედება მიმდინარეობს ფოკსროკში ბეკეტის ბავშვობის პერიოდში, ხოლო „ზოლაში" განვითარებული მოვლენები აშკარად მიუთითებენ დუბლინის შესახებ. ამ გამოცდილებით აღჭურვილმა დრამატურგმა თავისი მოღვაწეობის განმავლობაში კიდევ მრავალი რადიოპიესა შექმნა, სადაც თავისი ჩანაფიქრის მისაღწევად იგი ძირითადად იყენებდა ჩაწერილ ხმებს, ალუზიურ რეპლიკებს.

ბეკეტის კიდევ ერთი გახმაურებული ნაწარმოებია „თამაშის დასასრული" („*Fin de partie* »), ორაქტიანი პიესა, რომელიც დრამატურგმა ფრანგულ ენაზე დაწერა და ამავე ენაზე დადგა ლონდონის ერთ-ერთი თეატრის სცენაზე (1957). აქ წარმოდგენილია ორი გმირის, სავარძელსმიჯაჭვული, დამბლადაცემული მოხუცის, ჰამისა და მისი მსახურის, კლოვის ცხოვრება. თუმცა, არაფერია ნათქვამი, თუ რა გზა გამოიარეს პერსონაჟებმა, სანამ ამ მდგომარეობამდე მივიდოდნენ, რა გახდა მიზეზი მათი გაუსაძლისი ყოფისა. ამერიკელი მკვლევარი რაიან პეტი „თამაშის დასასრულის" შესახებ წერს: „კლოვი ტყუილად გადასწევს ფარდას, პიესის დასაწყისშივე რჩება შთაბეჭდილება, რომ დასასრულს ვუახლოვდებით. ამ შთაბეჭდილებას

აძლიერებს კლოვის სიტყვებიც: „დასასრული, დასასრული, მალე დასასრული უნდა იყოს!"

პიესა „თამაშის დასასრული", თავისი პერსონაჟებით, მათი უღიმღამო ყოფითა და აბსურდული დიალოგებით, სიკვდილის მეტაფორაა. ამ შეგრძნებას აძლიერებენ ნელისა და ნაგის პერსონაჟები, რომლებიც ნაგვის ყუთიდან აბსურდულ რეპლიკებს ისვრიან სიკვდილის, სიბერულვილისა და თავიანთი გაუსაძლისი მდგომარეობის შესახებ. საინტერესოა ის, რომ პიესებში წარმოჩენილი ტრაგიზმის განცდას ბეკეტი ხშირად კომიზმით ნიღბავს. ამ ხერხს იგი იყენებს „გოდოს მოლოდინში", სადაც სიცილს იწვევს პერსონაჟების ფუსტიკულაცია, მათი მოუხერხებლობა, რეპლიკები, აბსურდული მსჯელობა (მაგ. ესტრაგონის გამუდმებული წუწუნი მოუხერხებელი ფეხსაცმლის გამო და ვლადიმირის დასკვნა, თითქოს, პრობლემა, შესაძლოა, ესტრაგონის ფეხი იყოს და არა მისი ფეხსაცმელი). ასევეა „თამაშის დასასრულშიც". აქ წარმოდგენილი დიალოგები მაყურებელს შეახსენებს, რომ პერსონაჟების ყოფა მწარე ცხოვრებისეულ რეალობას ჰგავს, რომ ამ ქვეყნად ყველა საკითხი სიკვდილის იდეას უკავშირდება:

ჰამი: ერთ ლუკმასაც არ გაჭმევ!

კლოვი: მაშინ ორივე მოვკვდებით!

ჰამი: ზუსტად იმდენს გაჭმევ, რამდენიც გეყოფა, რომ არ მოკვდე, სულ მშიერი იქნები!

კლოვი: მაშინ არ მოვკვდებით!

ჰამი: შენ რატომ არ მომკლავ?

კლოვი: კარადის გასაღების კოდი არ ვიცი.

ბეკეტის პიესები ტრაგიკომიკურია. აბსურდისტი დრამატურგის მიერ თავისი ნაწარმოებებისთვის ამ ჟანრის შეარჩევას კრიტიკოსი მარტინ ესლენი ასე ხსნის: „როდესაც ადამიანი თავისი მისწრაფებებისა და ქმედების აბსურდულობას გააცნობიერებს, აუცილებელი ხდება ამ ვნებებისაგან დაცლა, მათგან გათავისუფლება სიცილის მეშვეობით, მაგრამ ბეკეტის პიესების კომიზმი კიდევ უფრო აძლიერებს ტრაგიკულობის განცდას".

კიდევ ერთი თავისებურება, რომელიც „თამაშის დასასრულს" აკავშირებს „გოდოს მოლოდინთან", არის პერსონაჟების ურთიერთმოკავშირეობა, რომელიც უფრო სიბერულვილს ჰგავს, ვიდრე სიყვარულს. ესტრაგონი არ მიდის, რადგან ვლადიმირს შეეჩვია, არადა მასთან ყოფნა მობეზრდა, ხოლო კლოვი, რომელიც თავისი ტირანი ბატონისგან წასვლას აპირებს, იმიზეზებს იმას, რომ მას ჰამი არ უშვებს.

60–იანი წლების შემოქმედებას ბეკეტი იწყებს ნაწარმოებით „ო!

მშვენიერი დღეები" („*Oh les beaux jours* », *1963*). მისი სახელწოდება ისეთ შთაბეჭდილებას სტოვებს, თითქოს, დრამატურგის მსოფლაღქმა ამ პერიოდში რადიკალურად შეიცვალა, მაგრამ ბეკეტი მისთვის ჩვეულ ირონიას არ ღალატობს და ამჯერად აბსურდის მხატვრულ ეფექტს ნაწარმოების სათაურსა და პიესის შინაარსს შორის ურთიერთშეუსაბამობით აღწევს. ასეთივე შეუსაბამობაა პიესის გმირი ქალის ელეგანტურ ჩაცმულობასა და მის ხვედრს შორის–პირველ მოქმედებაში იგი წელამდე ეფლობა სილაში, მეორე მოქმედებაში კი – ყელამდე და თანაც წუხს იმის გამო, რომ შესაძლოა ტანისამოსი დაესვაროს. აქ იქმნება სივრცისა და დროის ორი პლანი: წარმოსახვითი, სადაც იგულისხმება, რომ ქალს, ალბათ, უყვარდა, მოძრაობდა, განიცდიდა და მეორე, რეალური პლანი, სადაც მაყურებლის სმენას აყრუებს მისი ქმრის, ადამიანის მსგავსი არარაობის, ფურთხება, ბუზღუნი.

ასეთივე ტრაგიზმითაა გამსჭვალული ამ პერიოდში შექმნილი კიდევ ერთი პიესა „თამაში". აქ წარმოდგენილი სამი პერსონაჟი–ქმარი, ცოლი და საყვარელი ყელამდე ჩაჭედილნი არიან ხან თიხის ქილებში, ხან ნაგვით სავსე ურნებში. ჭურჭლებიდან ამოყოფილი თავები ნაწყვეტ-ნაწყვეტ წარმოთქვამენ მონოლოგ-აღსარებებს, რომლებიც ერთმანეთში ირევა. ისინი ლოგიკას მოკლებული ფრაზებით აცოცხლებენ მათი ცხოვრების ბანალურ სცენებს, ლაპარაკობენ იმისთვის, რომ არაფერი თქვან.

ბეკეტის განწყობილება არ იცვლება არც მესამე პიესაში „მოდიან და მიდიან" (1967), სადაც სცენაზე რიგ-რიგობით გამოსული სამი ქალიდან თითოეული წუხს დანარჩენი ორის განუკურნავ ავადმყოფობაზე, წარუმატებლობაზე, მაგრამ არცერთ მათგანს დანარჩენების დახმარების სურვილი არ აქვს, ანკი რას შეცვლიან? ამიტომ ისინი მოდიან და ისევ მიდიან..

ს. ბეკეტის მიერ 60-იან წლებში შექმნილ პიესებში წარმოდგენილი სამყარო აპოკალიფსის პირზეა. ბეკეტის ამ პიესებში დაირღვა „არისტოტელური დრამის" აგების ყველა პრინციპი, რაც გამოიხატა სიუჟეტისა და კომპოზიციის ტრადიციული გაგების იგნორირებით, სამეტყველო ენის დანაწევრებით, გმირის მოდელის დამსხვრევით, მიზეზ-შედეგობრიობის აბსურდულობით, მოქმედების ერთიანობისა და საერთოდ მთლიანობის გაგების უარყოფით. მცდარია მოსაზრება, თითქოს, XX საუკუნის დრამა, კლასიკური დრამატული ნაწარმოებებისაგან განსხვავებით, აღარ აირეკლავს შესაბამისი ეპოქის მორალურ და კულტურულ

ფასეულობებს. ბეკეტის თქმით, აბსურდი მისი თანამედროვე ადამიანის ყოფის არსია. ამიტომ მისი შემოქმედება XX საუკუნის ვნებათა ზუსტი ასლია. ფრანგი კრიტიკოსი პიერ დე ბუადეფრი ცდილობს ახსნას ბეკეტის სურვილი, თქვას სრული სიმართლე ადამიანისა და სამყაროს შესახებ: „ადვილი არ არის, ქმნიდე ტოტალური ომების, სიკვდილის ბანაკების, ატომური იარაღის, ტერორის, ერთი სიტყვით, აპოკალიფსის ნიშნით დაღდასმულ ეპოქაში. ადამიანი ფაქტობრივად განწირულია, პლანეტა დაღუპული, ჰუმანიზმი კი – ხუმრობა. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, რომ ბევრი მწერალი ცდილობს, გააშუქოს ჩვენი ეპოქის კატასტროფა, მაგრამ ვერცერთი მათგანი ვერ ახერხებს ამას ისე, როგორც ბეკეტი."

ფართო საზოგადოების მხრიდან ამგვარი აღიარების შედეგი იყო ბეკეტის წარდგენა ნობელის პრემიაზე, ლიტერატურის დარგში გაწეული დამსახურებისთვის (1969), რომელსაც ხელოვანი მისთვის ჩვეული თავმდაბლობით შეხვდა. (იგი ერიდებოდა საჯაროდ გამოსვლებს, უარს ამბობდა ინტერვიუებზე). ამჯერადაც, დრამატურგმა მადლობა გადაუხადა შვედეთის აკადემიას, ამ პატივისთვის, მაგრამ პრემიის გადაცემის ცერემონიალს არ დასწრებია, მიაჩნდა, რომ სამომავლოდ ბეკეტის სიტყვას მისი ნაწარმოებები იტყოდნენ.

70-იან წლებში ბეკეტი უმეტესად რომანისტად გვევლინება. იგი აგრძელებს ურთიერთობას ფრანგული „ახალი რომანის" წარმომადგენლებთან (ნატალი საროტი, ალენ-რობ გრიიე, მიშელ ბიუტორი), ესწრება მათ შეკრებებს, წერს ესეებს რომანის ახალი გზებისა და მიზნების შესახებ, ქმნის რამდენიმე რომანს, პოემებს. 80-იან წლებში კი მისი ნაწარმოებები ჩანაწერებს ემსგავსება, ლაკონური ხდება. ამ პერიოდში, თავის ბიოგრაფთან საუბრისას, სახელოვან მწერალს უთქვამს: „ჯოისი „სინთეზატორი" იყო, ტექსტში რაც შეიძლება ბევრს დებდა, აზავებდა. მე კი „ანალიზატორი" ვარ, რაც შეიძლება ცოტას ვწერ, პატარა ტექსტებს ვქმნი." მისი შემოქმედებითი ინერტულობის ერთ-ერთი ნამდვილი მიზეზი კი ის იყო, რომ მწერალი ამ პერიოდში მძიმე დაავადებით იტანჯებოდა. 1989 წელს, თავისი მეუღლის დაკარგვიდან ოთხი თვის თავზე, საუკუნის ყველაზე მეამბოხე დრამატურგად აღიარებული შემოქმედი გარდაიცვალა. ბეკეტების წყვილის დაკრძალვის შესახებ მაშინდელი პარიზული პრესა იუწყებოდა: „ისინი განისვენებენ გამოჩენილ მოღვაწეთა გვერდით, მონპარნასის სასაფლაოზე. მათ საფლავზე, გრანიტის ქვის გვერდით, მარტოსულობს ფოთლებშემოძარცული ხე, ისე, როგორც „გოდოს მოლოდინში"!

ეჟენ იონესკო
Eugène Ionesco
(1909-1994)

ეჟენ იონესკოს, როგორც დრამატურგის, გამოჩენას კრიტიკოსები XX საუკუნის მნიშვნელოვან მოვლენად მიიჩნევენ. მისი მოღვაწეობა საფრანგეთის თეატრალურ ცხოვრებაში ერთგვარი ამბოხი იყო „ბულვარული თეატრის" წინააღმდეგ, რომელიც ფორმითა და იდეით ტრადიციულ დრამატურგიას ეფუძნებოდა. იონესკოს შესახებ ბევრი დაიწერა როგორც მის სიცოცხლეში, ისე გარდაცვალების შემდეგ. კვლევებსა და შეფასებებში განსაკუთრებით ჭარბობს სიტყვები: ნოვატორი, რევოლუციონერი, „ახალი თეატრის" დამაარსებელი, ადამიანის უფლებების დამცველი. კრიტიკოსები XX საუკუნის ფრანგული დრამისა და თეატრის ტენდენციების შეჯამებისას აღნიშნავდნენ, რომ „საფრანგეთი არასოდეს თამაშდა რეფორმატორის როლს კულტურისა და ლიტერატურის სფეროში. „აბსურდის თეატრის" შემთხვევაშიც ასე მოხდა, მაგრამ საოცარია, რომ ფრანგული თეატრის გაცოცხლება, მისი გატანა მსოფლიოს არენაზე ითავეს წარმოშობით ირლანდიელმა და რუმინელმა დრამატურგებმა (ლაპარაკია ს. ბეკეტისა და ე. იონესკოს შესახებ).

ეჟენ იონესკო დაიბადა 1909 წელს რუმინეთის პატარა ქალაქ სლატინაში. მამა რუმინელი იყო, პროფესიით იურისტი, ხოლო დედა, ტერეზა ისკარდი—ფრანგი. იონესკო ჯერ კიდევ მცირეწლოვანი იყო, როდესაც ოჯახი საცხოვრებლად პარიზში გადავიდა. თავად დრამატურგის აღიარებით, მის შემოქმედებაზე მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინა განვლილმა ცხოვრებამ, განსაკუთრებით ბავშვობის წლებმა. „შემოქმედის მსოფლმხედველობა არ შეიძლება, განისაზღვროს მხოლოდ ერთი პიესით" — აღნიშნავდა იონესკო რადიოინტერვიუში, რომელიც მან პიესა „მარტორქებთან" დაკავშირებით მისცა — „აქ იგულისხმება ადამიანი თავისი წარსულით, განვლილი ცხოვრებით, განცდებითა და ვნებებით". კრიტიკოსებიც, დრამატურგის მნიშნების კვალდაკვალ, თავიანთ კვლევებში დიდ ყურადღებას უთმობენ მწერლის ბიოგრაფიულ დეტალებს. მათი აზრით, იონესკოს ოჯახური ატმოსფერო, შრობლების გაუთავებელი კამათი, მოგვიანებით სხვადასხვა პიესებში აისახა (მაგალითად, „მოვალეობის მსხვერპლნი" („Victimes du devoir", 1953). 1916 წელს მამამ ოჯახი მიატოვა და რუმინეთში დაბრუნდა. ამ დღიდან ოჯახის მთელი ტვირთი

დისახლისს დააწვა. დედის მარტოსულობა და სევდიანი ხასიათი მოგვიანებით აისახა პიესაში „საჰაერო ქვეითი" („Le Piéton de l'air", 1963). მამისა და შვილის კონფლიქტზეა აგებული დრამაც „ჟაკი ანუ მორჩილება" („Jacques ou la Soumission", 1955).

ბავშვობის მოგონებებიდან ყველაზე ბედნიერ ხანად იონესკო პატარა სოფელ მულენში გატარებულ წლებს მიიჩნევდა. „თუ ადამიანის მუდმივი ტანჯვის გაუცნობიერებელი მიზეზი ცისა და მიწის გახლეჩილობაა"- წერს დრამატურგი თავის მოგონებებში – „მულენი ის ადგილია, სადაც ცა და დედამიწა, თითქოს, ერთიანდება, შენდაუნებურად თავი ბედნიერი გგონია. აქ დაკარგულია დროის შეგრძნება, ეს ნამდვილი სამოთხეა". მოგვიანებით, მულენიდან ოჯახის სამუდამოდ წამოსვლასთან დაკავშირებით, იონესკოს პიესებში გაჩნდა „დაკარგული სამოთხის" თემა. (მაგალითად, პიესა „უანგარო მკვლელი" („Tueur sans gages", 1959), რომელშიც დრამატურგი მულენში გატარებულ დღეებს აცოცხლებს.

ცამეტი წლის ასაკში იონესკომ დასთან ერთად პარიზი დატოვა და საცხოვრებლად გაემგზავრა რუმინეთში, რადგან მშობლების გაყრის შემდეგ ბავშვების პატრონობა მამასა და დედინაცვალს დაეკისრათ. ეს იყო ყველაზე უფრო მძიმე პერიოდი მის ცხოვრებაში. ბავშვს გაუჭირდა შეგუება მისთვის უცხო ქვეყანასთან, მის ტრადიციებთან, დედინაცვალთან. აქ გატარებულ წლებს იგი „მარტოობის წლებს" უწოდებდა. ამ კონკრეტული გარემოებისა, თუ იონესკოს ზოგადი ცხოვრებისეული გამოცდილების კვალდაკვალ, ადამიანის მარტოსულობის თემა მთელი მისი შემოქმედების გამჭოლი თემა ხდება.

მიუხედავად რუმინეთში გადატანილი სირთულეებისა, მომავალ მწერალს მშობლიურმა ქვეყანამ დიდი სამსახური გაუწია. აქ, ბუქარესტის უნივერსიტეტში, მან კარგი განათლება მიიღო, სიღრმისეულად შეისწავლა ფრანგული ენა და ლიტერატურა. ოცი წლის ასაკში, პედაგოგიურ მოღვაწეობასთან ერთად(მუშაობდა ფრანგული ენის მასწავლებლად), ქმნიდა პირველ ლიტერატურულ ნაწარმოებებს, აქვე დაოჯახდა კიდეც (ცოლად შეირთო უნივერსიტეტის სტუდენტი როდიკა ბურილეანუ. მოგვიანებით მათ შეეძინათ ქალიშვილი, მარი–ფრანსი).

იონესკოს თითქმის ყველა ინტერვიუსა და სტატიაში ხაზგასმულია, თუ რაოდენ დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა მომავალი დრამატურგისთვის ორი ქვეყნის – რუმინეთისა და საფრანგეთის შვილობას, ორი კულტურის კეთილისმყოფელ გავლენებს. ბუქარესტში მიღებული ცოდნა და გამოცდილება მან პარიზში გადმოსვლის შემდეგ კიდევ უფრო გაალრმავა

(1935). დედასა და მამიდას, რომლებიც მას დიდ თანადგომას უწევდნენ, უნდოდათ, იონესკო ინჟინრის პროფესიას დაუფლებოდა, მაგრამ მას სულ სხვა მისწრაფებები ჰქონდა. პარიზში, სორბონის უნივერსიტეტში გავლილი საწავლო კურსის ჩენდეგ მან დაიცვა სადოქტორო დისერტაცია, სადაც უკვე აშკარად გამოიკვეთა იონესკოს მრავალმხრივი ინტერესები. (ამ დისერტაციაში გამოკვლეულია შიშისა და სიკვდილის მოტივები ბოდლერის შეხვეწდრომინდელ ფრანგულ პოეზიაში, ნათლად გამოჩნდა მისი გატაცება ფროიდისა და იუნგის მოძღვრებებით, ბერგსონის ფილოსოფიით, ფსიქოლოგიითა და ლიტერატურით.

იონესკოს დრამატურგიული მოღვაწეობა ფეხდაფეხ მიჰყვება მის პირადი ცხოვრების მოვლენებსა თუ განწყობილებებს. მაგალითად, იგი ამუსტებს პიესა „საჰაერო ქვეითის" დაბადების დეტალებს: „ჩვიდმეტი-თვრამეტი წლის ასაკში ერთ პატარა პროვინციულ ქალაქში ვიყავი. ივლისის თვე იყო. წყნარ ქუჩას ჩაფიქრებული მივუყვებოდი. უცებ მომეჩვენა, თითქოს, სამყარო ხან მიახლოვდებოდა, ხან ფეხებიდან მეცლებოდა. „მოჩვენება" დიდხანს გაგრძელდა და მე აღმოვჩნდი სულ სხვა სამყაროში, რომელიც უფრო ნათელი და გაცისკროვნებული იყო, ვიდრე მანამდე ნანახი, რეალური. ისეთი შეგრძნება დამეუფლა, თითქოს, ყველა კითხვას პასუხი გაეცა, გაქრა სიკვდილის შიში. ამ წუთიერი სიმსუბუქის შემდეგ მე ისევ დედამიწას დავუბრუნდი, მძიმედ დავეშვი. სამყარომაც ადრინდელი სახე მიიღო." სწორედ ამგვარი სიმსუბუქის უნარი მიანიჭა იონესკომ თავის პიესაში ბერანჟეს, რომელსაც ფრენის დასრულების შემდეგ, დედამიწაზე დაბრუნებისას, სასოწარკვეთილება იპყრობს.

იონესკოს პიესების შექმნაში მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა მის მიერ ნანახმა სიზმრებმა და საერთოდ „სიზმრის თეორიამ", რომლის ავტორებადაც თავად იონესკო კარლ იუნგსა და ზიგმუნდ ფროიდს ასახელებს, ხოლო ამ თეორიის მხატვრულ განმახორციელებლად „აბსურდის თეატრს" მიიჩნევს. იონესკოს აზრით, სიზმარს დიდი მნიშვნელობა აქვს ადამიანისთვის, განსაკუთრებით კი დრამატურგისთვის, რადგან იგი საშუალებას აძლევს მას, უფრო ღრმად ჩაიხედოს საკუთარ არსებაში და ამოიცნოს მისი ცნობიერების მიღმა დამალული ინსტიქტები. „რეალისტი მწერლები, რაციონალიზმის ადეპტები, თვალთმაქცები არიან. ნამდვილი გულწრფელობა ირაციონალური სიღრმეებიდან მოდის, ქვეცნობიერიდან. საკუთარ თავზე ლაპარაკი უფრო სარწმუნოა, ვიდრე სხვებზე ლაყბობა და მათი დამოძღვრა იმასთან დაკავშირებით, თუ როგორ უნდა მოიქცნენ, ან როგორ არ უნდა მოიქცნენ ისინი. მე ჩემი შემოქმედებით საკუთარ

თავზე ვლაპარაკობ და თან – ყველაზე"–ამბობს დრამატურგი ერთ-ერთ ინტერვიუში. მისივე აზრით, სიზმარი მინისპექტაკლია. აქ ყოველთვის უმაღლეს ხარისხს აღწევს დრამატიზმი. ამიტომ დრამატული ხელოვნება მას გვერდს ვერ აუვლის. პირიქით, აქამდე ცნობილი თეორიები, რომლებიც ჰაერში იფანტება, სიზმარმა პრაქტიკით უნდა გაამყაროს. სიზმრისეული კოშმარები თუ ჰალუცინაციური ზმანებები იონესკოს ნაწარმოებთა არა მხოლოდ შემადგენელი კომპონენტები, არამედ ხშირად იდეურ – თემატური საფუძველია, რაც თავს იჩენს ხან პერსონაჟის სახეში, ხან რომელიმე მოტივში, ხან კი სიუჟეტის გარკვეულ მონაკვეთში. პიესებში: „ამადეი, ანუ როგორ გავთავისუფლდეთ მისგან" („Amédée ou Comment s'en débarrasser", 1954), „სკამები" („Les Chaises", 1952), „უანგარო მკვლელი" („Tueur sans gages", 1959), „გაკვეთილი" („La Leçon", 1951) უამრავი დეტალია დრამატურგის კოშმარული ზმანებებიდან.

იონესკოს დრამატურგიული დებიუტი შედგა პიესით „ქაჩალი მომღერალი ქალი" („La Cantatrice chauve", 1950). მოქმედების ადგილია ლონდონი, ტიპიური ინგლისური ოჯახის, სმიტების მისაღები ოთახი. თუ იონესკოს თანამოაზრე დრამატურგი, სემუელ ბეკეტი თავისი ნაწარმოებებისთვის დეკორაციებს ძუნწად იყენებდა და სცენაზე გამეფებული სიცარიელით გმირების სულიერ სიცარიელეს ამკვეთრებდა, „ქაჩალი მომღერალი ქალის" ავტორი ცდილობს, დეკორაციების მეშვეობით ტიპიური გარემოს შთაბეჭდილება შექმნას და მას ყოფიერების აბსურდულობა დაუპირისპიროს. ეს ჩანაფიქრი აშკარა ხდება მოქმედების დასაწყისშივე: კედლის საათი ჩვიდმეტ ინგლისურ დარტყმას ასრულებს. მისის სმიტი ამბობს: „უკვე ცხრა საათი ყოფილა". ცოლ-ქმარმა ეს-ესაა ვახშმობა დაასრულა. მათ შორის იწყება ლოგიკურად ერთმანეთთან დაუკავშირებელი დიალოგი იოგურტის სარგებლიანობის შესახებ, „კუჭ-ნაწლავის ატოთეზისთვის", ერთ-ერთი ინგლისური ოჯახის შესახებ, რომლის ყველა წევრს, მისის სმიტის გასაოცრად, ბიბი უოტსონი ჰქვია. ამ უსაგნო დიალოგს წყვეტს მოსამსახურე, რომელიც ცოლ-ქმარს ატყობინებს, რომ მათ მარტენების წყვილი ესტუმრა.

ცოლ-ქმარი მარტენების დიალოგს ქმარი იწყებს. იგი მორიდებით გაამხელს, რომ მისის მარტენი საიდანღაც ეცნობა. ცოლი აღფრთოვანებულია ამ აღმოჩენით, რადგან ირკვევა, რომ მისტერ მარტენის დანახვისას მასაც ზუსტად ასეთივე შთაბეჭდილება შექმნა. მათი დიალოგი თანდათან უფრო კომიკური ხდება, როდესაც ისინი ერთმანეთის ყოფაში უამრავ ურთიერთდამთხვევას აღმოაჩენენ. ირკვევა, რომ ლონდონში

ჩამოსვლისას მათ ერთი და იგივე მატარებლით უმგზავრიათ, ერთი და იგივე ქუჩაზე დასახლებულან, ერთ სახლსა და ერთ ოთახში. მარტენების უსაზღვრო სიხარულს იწვევს უნებლიე აღმოჩენა, რომ მათ მსგავსი საწოლები აქვთ, ცოლ-ქმარი არიან და საერთო ქალიშვილიც ჰყოლიათ. გულისამაჩუყებელი ურთიერთმოკითხვის შემდეგ ერთმანეთთან ჩახუტებული ცოლ-ქმარი მშვიდად იძინებს. ამ იდილიას არღვევს მოსამსახურე ქალი, რომელიც ამტკიცებს, რომ ის სინამდვილეში შერლოკ ჰოლმსია, ხოლო მარტენები სინამდვილეში არ არიან მეუღლეები. მარტენებს არ უნდათ, ეს მწარე სიმართლე გააცნობიერონ, მათ ურჩევნიათ დაიჯერონ, რომ ერთი ოჯახი აქვთ. დრამაში წარმოჩენილი კომიზმი მწვერვალს აღწევს სიტებისა და მარტენების დიალოგებში, მათ დასკვნებში, მაგ. იმის შესახებ, რომ ზარის დარეკვისას, როგორც წესი, კარებთან არავინ არ დგას, ასევე, სცენაზე გამოჩენილი მეხანძრის გულწრფელ წუხილში იმის გამო, რომ ამ ბოლო დროს ხანძრის შემთხვევები გაიშვიათდა.

პიესაში აბსურდის შეგრძნებას ქმნიან: პერსონაჟები, მათი პროფესიები, დიალოგები, შეუსაბამობა საათის ისრების სვლასა და გმირების მიერ აღქმულ დროს შორის, ნაწარმოების სახელწოდებასა და მის შინაარსს შორის. ამ შეგრძნებას განსაკუთრებულად აძლიერებს ფინალური სცენა, სადაც იქმნება აბსურდის ტოტალურობისა და მისი დაუსრულებლობის შთაბეჭდილება. იმ სკამებზე, რომლებზეც პიესის დასაწყისში სმიტები ისხდნენ, ადგილს მარტენები იკავებენ. იწყება იგივე დიალოგი იოგურტისა და კუჭ-ნაწლავის აპოთეოზის" შესახებ. ნაწარმოების ფინალი დასაწყისს უბრუნდება, ოღონდ იმ განსხვავებით, რომ რეპლიკები სულ უფრო და უფრო გაუგებარი, წყვეტილი ხდება. ბოლოს კი პერსონაჟების ამოძახილი ცხოველურ ყმუილს ემსგავსება.

გარდა სიუჟეტისა და კომპოზიციის ტრადიციული წყობის რღვევისა, ასევე, გმირის კლასიკური მოდელის დაშსხვრევისა, სათაურის დანიშნულების იგნორირებისა და „არისტოტელური დრამის" სტრუქტურის სრული დანგრევისა, ამ პიესაში დრამატურგი აბსურდის მხატვრული ეფექტის მოსახდენად ენის გაპოშახველობით საშუალებასაც მიმართავს: ალოგიკურს ხდის მთლიანად ფრაზას, დიალოგების შინაარსს, იყენებს ტავტოლოგიის, მეტონიმიის, სინეკდოხასა და ალიტერაციის ხერხებს. ამ სპექტაკლის ენობრივი დონის შესახებ დასმულ შეკითხვებს იონესკომ ასეთი პასუხი გასცა: „—რას ემსახურება ენა? იმისთვის, რომ გადმოვცეთ შეხედულება სამყაროზე, გვაქვს ფილოსოფია. იმისათვის, რომ თეორიულად და პრაქტიკულად გავაცნობიეროთ გარდაუვალობა, გვაქვს მეცნიერება.

იმისათვის, რომ ვიპოვოთ ემოციური თვითგამოხატვის გზა, გვაქვს ხელოვნება და ლიტერატურა. იმისათვის, რომ მივცეთ ან მივიღოთ სასარგებლო რჩევები, გვაქვს პრაქტიკული ენა. თეატრის ენა სიმართლის გადმოცემას უნდა ემსახურებოდეს".

ფრანგული ენის ნორმების უგულებელყოფის თვალსაზრისით საინტერესოა პიესა „გაკვეთილიც" („La Leçon", 1951). მასწავლებლის ფსევდომეცნიერულ სქოლასტურ ლაპობაში ლოგიკა ქრება. განსაკუთრებით შთამბეჭდავია შედარებითი ენათმეცნიერების გაკვეთილი, სადაც მასწავლებელი გადმოსცემს „ახალი ესპანური ენების" წარმოშობის ისტორიას: „ლათინური, იტალიური, ფრანგული, პორტუგალიური და რუმინული ენები ესპანურიდან წარმოიშვა. ამას ამტკიცებს ის, რომ, მაგალითად, ბებიაჩემის ვარდები ისეთივე ყვითელია, როგორიც პაპაჩემი, რომელიც აზიელი იყო."—ამბობს მასწავლებელი. მისივე მტკიცებით, „ახალ ესპანურ " ენებში ფრაზები ზუსტად ერთნაირად ჟღერს, მაგრამ მასწავლებელი მაინც აიძულებს მოსწავლეს, ამ ფრაზებს შორის განსხვავება იპოვოს. ასეთივე კომიზმით აღსავსე და ამავდროულად შემძრელია მათემატიკის გაკვეთილიც, სადაც მასწავლებელი, ერთის მხრივ, ზრდილობისა და მათემატიკის ფარგლებს არ სცილდება, მეორეს მხრივ კი არ მალავს საბრალო მოსწავლის უგუნურებით გამოწვეულ განრისხებას: „მაშ, ორი ცხვირიდან რომ ერთ—ერთი მოგგლიჯო, რამდენი იქნება?!"

ლინგვისტური აბსურდის ნამდვილი ტრიუმფის მოწმენი ვხდებით იონესკოს მიერ 1955 წელს შექმნილ პიესაში „ჟაკი ანუ მორჩილება" („Jacques ou la Soumission"), სადაც ენის გამოყენება ავტომატიზაციის პრინციპს ეფუძნება. ეს განსაკუთრებით თვალსაჩინოა ფინალურ სცენაში, სადაც საცოლის შეკითხვას, რა ხურავს საქმროს, ჟაკი ენის ბორძიკით პასუხობს: „შა—შა" (ფრანგული „შაპოს" (ქუდის) პირველი მარცვალი), რაც ფრანგულად ნიშნავს კატას. საცოლე ცდილობს, გამოიცნოს ჟაკის ნათქვამი და შეუდგება „შა" მარცვლით დაწყებული სიტყვების ჩამოთვლას, მაგრამ აღმოაჩენს, რომ მათი წარმოთქმა სრულყოფილად საჭიროც არ არის. საკმარისია, ვთქვათ ერთი და ვიგულისხმოთ სხვა მრავალი: კატა—აქლემი, კატა—კოშკი, კატა—სკამი; ყველა სახელი-„შა", ყველა ნაცვალსახელი-„შა", კილო—„შა", გრამატიკა-„შა". „როგორ უნდა ვთქვა, რომ მეძინება?" —„შა"! -„შა"!

იონესკოს სპექტაკლების წარმოდგენის შემდეგ საზოგადოებაში მითქმა—მოთქმა კარგა ხანს არ წყდებოდა ხოლმე. გამონაკლისი ამ მხრივ არც პიესა „სკამები" ყოფილა („Les Chaises", 1952). კრიტიკოსთა

იმჟამინდელი შეფასებით, „სკამებში" მთელი სისრულით წარმოჩნდა ხელოვანის დრამატურგიული სიმწიფე. პიესაში მონაწილეობს მრავალი წარმოსახვითი და სამი ნამდვილი პერსონაჟი. ორი მათგანი, 94 და 95 წლის მოხუცი ცოლ–ქმარი, დანანებით იგონებს ახალგაზრდობის წლებს, როდესაც პარიზი ჯერ კიდევ ნათელი ქალაქი იყო. ახლა კი, ოთხი ათასი წლის შემდეგ, ყველაფერი სიბნელემ შთანთქა. მოხუცი სემირამიდა (ცოლი) წუხს იმის გამოც, რომ ქმარს არ ეყო ამბიცია, თავისი ტალანტი საფლავში არ ჩაეტანა და მთავარი რედაქტორი გამხდარიყო, ან მთავარი მარშალი, სულ ერთია, ოღონდ – „მთავარი" ყოფილიყო. სემირამიდას მწარე სიტყვებზე აზლუქუნებული ქმარი ქალს ხან დედას ეძახის, ხან აბსენდება, რომ ის ცოლია. იგი მაინც ამაყია იმით, რომ ამ დღეს განსაკუთრებული მისია აკისრია–სამყაროს ახალი ამბავი უნდა გაუმხილოს. სწორედ ამის გამო ელიან სტუმრებს, რომლებიც თანდათან მოდიან. მოდის ყველა: ინტელიგენცია, დელეგატები, დარაჯები, მფლობელები, სოფლელები და ქალაქელები. დედაბერს მათთვის სკამები გამოაქვს. სცენა თანდათან ცარიელი სკამებით ივსება. წარმოსახვითი პერსონაჟები საუბრობენ, კეკლუცობენ, ხითხითებენ, ტაშს უკრავენ. მოხუცს, რომელიც დიდი ხანია ელის მის უდიდებულესობა იმპერატორს, მასთან მიახლოებაში ხელს უშლის სცენაზე განლაგებული უამრავი სკამი. იგი ორატორის, მესამე ხილული პერსონაჟის, დახმარებით მაინც ცდილობს, იმპერატორს ხმა მიაწვდინოს. იწყებს თავისი ისტორიის მოყოლას, დამსახურებების ჩამოთვლას, ყურადღებას ამახვილებს მის მიერ ჩადენილ გმირობაზე ორმოცი წლის წინ (ყვება, თუ როგორ აკოცა მან მამას დასაძინებლად წასვლის წინ და როგორ შერთეს ცოლი მისი ზრდასრულობით აღფრთოვანებულმა ახლობლებმა). ახლა კი მზადაა, ისევ გმირობა ჩაიდინოს, გამოსასალმებელი სიტყვა თქვას და კაცობრიობის ბედნიერებისთვის თავი გაწიროს. ამ მონოლოგის დასრულებისთანავე მოხუცი ცოლ–ქმარი რიგ-რიგობით ფანჯრებიდან ხტება. ისმის დაცემის გამაყრუებელი ხმაური. ორატორი კმაყოფილი იერით ათვალიერებს დარბაზს. წარმოსახვითი პერსონაჟები ხმაურით სტოვებენ ცარიელი სკამებით გადაჭედილ სცენას.

ამ პიესის იდეისა და დანიშნულების შესახებ მსჯელობისას იონესკო განმარტავდა: „პასურდის თეატრის წინაპარი შეუსპირია, რომელმაც თავის გმირს ათქმევინა: „სამყარო არის იდიოტის მიერ მონათხრობი ისტორია, თავისი ხმაურითა და მძვინვარებით, მოკლებული ყოველგვარ აზრსა და მნიშვნელობას!" ჩვენ, ზოგიერთმა ხელოვანმა, გადავწყვიტეთ, გიამბოთ ჭეშმარიტი ისტორია, „იდიოტის მონათხრობი ისტორია", ოღონდ უნდა

გვახსოვდეს, რომ თეორიებისა და იდეოლოგიების დრო წავიდა. ისინი შეცვალა წმინდა სპექტაკლმა, რეჟისურამ. რეალიზმის ადეპტებს კი შევახსენებ, რომ რეალობა აბსურდულია, ხოლო ტერმინი რეალისტური – აბსურდულის სინონიმი".

ცნობილია, რომ შემოქმედს, რაოდენ მრავალფეროვანიც არ უნდა იყოს მისი მხატვრული ნააზრევი, ხელწერით სცნობენ ხოლმე. იონესკოს ხელწერა მაყურებელმა ,,ქაჩალი მომღერალი ქალით" გაიცნო. შემოქმედებითი სიმწიფის პერიოდში, რა თქმა უნდა, მის ნაწარმოებებს ახალი თემები, მოტივები, გამომსახველობითი საშუალებები დაემატა, მაგრამ მაინც თვალშისაცემია ხერხები, რომელთა საშუალებითაც, როგორც წესი, დრამატურგი აბსურდულობის იდეას გადმოსცემს. ესენია: ენის ავტომატიზმი, თამაში სივრცესთან, რეალურისა და მოჩვენებითის სინთეზი, მიზეზ-შედეგობრივი კავშირის რღვევა პერსონაჟების მეტყველებაში, ალოგიზმი, ტავტოლოგია, გროტესკი, ტიპიურისა და აბსურდულის კონტრასტი. ასეთივე ხერხებზეა აგებული პიესა ,,მარტორქები" (,,Rhinocéros", 1960). დრამატურგი ტიპიურ გარემოს ქმნის დეკორაციებითა და კოსტიუმებით: მოქმედება ვითარდება პროვინციული ქალაქის სამრეწველო ფარდულში, სადაც ერთდროულად გამოჩნდება ორი პერსონაჟი, ჟანი და ბერანჟე. ჟანი ამხანაგს საყვედურობს დაგვიანების გამო. ბერანჟე დაღლილია-ამთქნარებს, ეძინება, პიჯაკი დაჭმუჭნული აქვს, ფეხსაცმელები-ტალახიანი. ტიპიურ სახეებს ქმნიან გამვლელებიც: პროდუქტის საყიდლად გამოსული დიასახლისი კატით, ელეგანტურად ჩაცმული ხანშიშესული მამაკაცი... ქალაქის სიჩუმეს არღვევს ქშენითა და გრგვინვით შემოვარდნილი უზარმაზარი ცხოველი, რომელიც სცენას აზანზარებს. მარტორქის გამოჩენით ყველა აღელვებულია. ფარდულის მეპატრონე დიასახლისს ამშვიდებს, თან ცდილობს, პროდუქტი გაასაღოს. ვინმე ლოგიკოსი კი ელეგანტურ მოხუცს უხსნის სილოგიზმის კანონს: „ყველა კატა მოკვდავია, სოკრატეც მოკვდავია, ე. ი. სოკრატე კატაა". მოხუცი აღფრთოვანებულია ამ ლოგიკით, მით უფრო, რომ მის კატას სოკრატე ჰქვია. ჟანი ნაბახუსევ ბერანჟეს ჭკუას არიგებს, როგორ უნდა აირჩიოს ცხოვრების ჯანმრთელი წესი: პირი ყოველ დღე უნდა გაიპარსოს, ალკოჰოლს შეეშვას, ტანისამოსი და ფეხსაცმელი მოიწესრიგოს, ერთი სიტყვით, გონიერებითა და მოთმინებით უნდა აღიჭურვოს. ბერანჟეს კი სერიოზული გეგმები აქვს–ნაშუადღევს ესტუმრება კულტურის მუზეუმს, საღამოს კი – თეატრს, სადაც დაესწრება ეჟენ იონესკოს გახმაურებული პიესის წარმოდგენას. დიალოგებს ისევ მარტორქის გამოჩენა არღვევს. შეშფოთებული საზოგადოება იწყებს

მარტორქების წარმომავლობის გარკვევას მათი რქების რაოდენობის მიხედვით. ორი ჯიქა კონიაკის შეკვეთის შემდეგ ბერანჟე დღის გეგმებს სამომავლოდ გადაწერს.

პიესის მიმდინარეობის განმავლობაში მარტორქები მრავლდებიან. პერსონაჟები ერთი მეორეს მიყოლებით გადაიქცევიან ცხოველებად, მათ შორის მოწესრიგებული და გონიერი ჟანიც. ბერანჟეს დიდი სურვილი აქვს, მოძებნოს ლოგიკოსი, რათა აახსნევინოს ამ მოვლენების არსი, მაგრამ ირკვევა, რომ ლოგიკოსსაც რქა ამოსვლია და ჯოგს შეუერთდა. სარკესთან მდგარი ბერანჟე კარგად ხედავს ადამიანური სახის სიმახინჯეს და ეჩვენება, რომ მის ბრტყელ შუბლს რქა უფრო დამშვენებდა, მაგრამ მაინც უკვირს, იარაღი აიღოს და უგუნური ცხოველების განადგურებას შეუდგეს.

იონესკოს დრამებში გამეფებულ აბსურდში ბერანჟეს მხატვრული სახე ისე გამოჩნდა, როგორც სინათლის სვეტი გვირაბის ბოლოს. ამ პერსონაჟის შესახებ ბევრი ითქვა, ბევრიც დაიწერა. გაჩნდა მოსაზრებები, თითქოს, იონესკო მარტორქების შემოსვლითა და ადამიანების ცხოველებად ქცევით, მიგვანიშნებს სოციალიზმის დამკვიდრებასა და მის დამლუპველ იდეაზე-კოლექტივიზმზე, რომელსაც მხოლოდ ბერანჟე აუმხედრდება. მეორე ვერსიით, მარტორქების უცერემონიო თარეში, ხალხის თავდაპირველი შიში და მოგვიანებით მათი გადაქცევა პირუტყვებად დრამატურგისათვის საშუალება იყო, თავს დასხმოდა ფაშიზმის იდეოლოგიას. მთავარი კი მაინც იავად იონესკოს შეფასებაა. ავტორი აღნიშნავდა, რომ მარტორქებში მას არ უგულისხმია კონკრეტულად რომელიმე იდეოლოგია, რომელიმე წყობილება. მისი ძიზანი იყო, ბერანჟესეული სიმართლის მეშვეობით ეჩვენებინა, რომ აბსურდულობის მიზეზი არა მხოლოდ მტრულად განწყობილი სამყაროა, არამედ თვითონ ადამიანიც, რომელიც ამ აბსურდის მთავარი „გმირია" თავისი კომპლექსებით, კონფორმიზმით, პრიმიტივიზმითა და პრაგმატულობით. ჟანი, რომლის საქციელშიც გულუბრყვილო მაყურებელი პიესის დასაწყისში მიზანსწრაფულ და „წესიერ" ახალგაზრდას დაინახავს, ნაწარმოების ფინალურ სცენებში, მარტორქად გადაქცევის წინ, ამბობს: „მე არათუ მხულს ადამიანები, არამედ ფეხებზე მკიდია ისინი. შეეცადოს და ვინმე წინ დამიდგეს! მე მას გადავთელავ!" იდეალისტი, მოუწესრიგებელი და ხელმოცარული ბერანჟე კი ნამდვილად არ ჰგავს კლასიკურ „დადებით გმირს", მაგრამ იგი პირველი ამჩნევს საშიშროებას, ადამიანებზე ჩასაფრებულ საფრთხეს, რომელიც მათ სახეს დააკარგვინებს. ამ გაგებით, ბერანჟე მეამბოხე ადამიანია, რომელიც პიროვნული ღირსებების სიმაღლიდან გვარწმუნებს, რომ ადამიანების

ყველაზე დიდი მტერი ტოტალიტარიზმი და კოლექტიური ისტერიაა.

იონესკოს დრამატურგია, ისევე როგორც სხვა აბსურდისტებისა, სავსეა პარადოქსებით. სხვა რომ არაფერი ითქვას, ამის დასასაბუთებლად საკმარისია ლოგიკოსის მსჯელობები „მარტორქებში", სადაც მარტორქად ქცეული ადამიანი ქადაგებს სოკრატეს იდეებს საკუთარი თავის შეცნობის შესახებ. პარადოქსულია ისიც, რომ ადამიანური ყოფის განმქიქებელს, „აბსურდის თეატრის" ერთ-ერთ დამაარსებელ ეუენ იონესკოს, 1973 წელს გადაეცა ისრაელის მთავრობის პრემია, პიროვნების თავისუფლების საქმეში გაწეული სამსახურისთვის. ამ მოვლენასთან დაკავშირებით მიცემულ ინტერვიუში დრამატურგი ამბობს: „–ჩემთვის დიდი პატივია, მივიღო პრემია, რომელიც ჩემამდე მაქს ფრიშსა და გეორგ ბორხესს ერგოთ. კონკრეტულად ჩემთვის ეს პრემია უსარგებლოა, ხოლო ზოგადად– საჭირო. დარწმუნებული ვარ, სხვა ქვეყანაში ამ პრემიას არ მომცემდნენ. მიხარია, რომ ისრაელი პიროვნების თავისუფლებისთვის იბრძვის. ჩანს, მას დიდი მომავალი აქვს. რაც შეეხება „აბსურდის თეატრის" მომავალს, ალბათ, ამასაც მისი საჭიროობა განსაზღვრავს. როცა მეკითხებიან, რა სარგებლობა მოაქვს „აბსურდის თეატრს", ვპასუხობ: – რა სარგებელი მოაქვს ფეხბურთის ან ტენისის მატჩების ყურებას? ისინი უსარგებლოა, მაგრამ ადამიანებისთვის – საჭირო. საბერძნეთში ოდესღაც აგებულ ტაძრებს, რომლებიც იმ დროისთვის საჭირო იყო, რათა მორწმუნეებს ელოცათ, ახლა მხოლოდ ტურისტები სტუმრობენ, ეს რელიგიები მოისპო და იმიტომ. მეცნიერები სხვა ბევრ უსარგებლო ქმედებებს სჩადიან, მაგალითად, ხვრეტენ ოზონის შრეს, მაგრამ ეს აუცილებელია. გამოდის, რომ აუცილებლობა უსარგებლოა? აი, აბსურდი! „აბსურდის თეატრიც", შესაძლოა, ზოგს უსარგებლოდ ეჩვენება, მაგრამ ჩვენთვის, მის საჭიროობას დრო დაამტკიცებს!"

1994 წლის მარტში ფრანგმა ხალხმა თავისი კულტურის ქომაგი რუმინული წარმოშობის დრამატურგი, საფრანგეთის აკადემიის წევრი, ეუენ იონესკო დიდი პატივით მიაცილა მონპარნასის სასაფლაომდე. იქ, შორიახლოს, განისვენებს თეატრის კიდევ ერთი რეფორმატორი, სემუელ ბეკეტი. მათ ნაკვალევზე ფრანგული (და არა მარტო ფრანგული) თეატრის მიერ დღემდე განვლილმა გზამ „აბსურდის თეატრის" „საჭიროობა" დაამტკიცა.

მორის მეტერლინკი
Maurice Maeterlinck
(1862-1949)

მორის მეტერლინკი ბელგიელი მწერალი და ნობელის პრემიის ლაურეატია. იგი თავისი ლირიკული შემოქმედებითა და დრამატურგიით ევროპული დრამის ერთ-ერთ რეფორმატორად და სიმბოლისტური თეატრის კონცეფციის შემქმნელად ითვლება.

მ. მეტერლინკის დრამატურგიული შემოქმედების ცენტრში დგას სიკვდილის წინაშე უძლური ადამიანი, რომელიც უმთავრესად აბსტრაქტული არსებაა, მას არა აქვს კონკრეტული ყოფა, ბიოგრაფია, ეროვნება, სამყაროში არსებობს მხოლოდ როგორც მარტოსული. ამ კონცეფციათა შესაბამისად ავტორმა წამოაყენა „სტატიკური თეატრის", „დუმილის", „ლოდინის", „მეორე დიალოგის", „გაუგებრობის", „სიკვდილის თეატრის" თეორია. ამ თეორიების საფუძველზეა შექმნილი მისი ერთმოქმედებიანი პიესები „დაუპატიჟებელი"(„L'hôte inconnu";1917), „ბრმები"(„Les aveugles";1897)„ „პელეასი და მელისანდი"(„Pelléas et Mélisande";1892), „ალადინი და პალომიდი"(„Alladine et Palomides";1894)" „იქ, შიგნით"(„L'Intérieur";1895), „აგლავენი და სელისეტი"(„Aglavaine et Sélysette"; 1896), „არიანი და ლურჯწვერა"(„Ariane et Barbe-Bleue"; 1899), და სხვა. მ. მეტერლინკმა შექმნა კიდევ მრავალი პიესა, რომელთაგან ბევრი ხელოვნური, ფსევდოისტორიული და ფსევდომოდერნისტული იყო: („სტილმონდის ბურგომისტრი"(„Le Bourgomistre de Stilmonde";1918), „საშინელი სამსჯავრო"(„La grande loi"; 1933). იგი წერდა აგრეთვე ფილოსოფიურ ესეებს, ტრაქტატებს, ნატურფილოსოფიურ შრომებს, მემუარებს („კისერი ბუშტები", „ბედნიერი მოგონებანი").

მორის პოლიდორე მარი ბერნარდ მეტერლინკი დაიბადა ფლანდრიელი ნოტარიუსის ოჯახში. გენტის კოლეჯის დამთავრების შემდეგ იგი სამართალს სწავლობს პარიზში. აქ მ. მეტერლინკი აქტიურად ურთიერთობს დეკადენტ და სიმბოლისტ მწერლებთან. 1898 წლიდან იგი უკვე საბოლოოდ მკვიდრდება საფრანგეთში. 1883 წლიდან მ. მეტერლინკი აქვეყნებს კრიტიკულ წერილებს, ნარკვევებსა და ლექსებს. წერს ფრანგულ ენაზე. 1940-46 წლებში მწერალი-დრამატურგი ჩრდილო-ამერიკაშია ემიგრაციაში.

უკვე წარმატებული სიმბოლისტი-დრამატურგის სახელით ცნობილი მ. მეტერლინკი პირველსავე პიესაში „პრინცესა მალენი"(„Princesse

Maleine";1889) აყალიბებს თავის ფილოსოფიურ და ესთეტიკურ პოზიციებს. იგი იმთავითვე განზე გადგა პოლიტიკური, საზოგადოებრივი, სოციალური პრობლემებისაგან, რამაც განაპირობა კიდეც ზღაპრულ-ფანტასტიკური, ირეალური სამყაროს თემატიკის დამკვიდრება მის შემოქმედებაში. მ. მეტერლინკი აღიარებდა სხვა, მეორე სამყაროს, იდუმალ, ზებუნებრივ ძალებსა და ადამიანის უმწეობას მათ წინაშე. აქედან გამომდინარე, მის პიესებში ქვეშეცნეული წინა პლანზე გამოდის, ადამიანი კი არ მოქმედებს რეალურ სამყაროში, არამედ პასიურად ელის გარდაუვალ ბედისწერას.

მიუხედავად მ. მეტერლინკის დიდი გავლენისა ევროპულ დრამაზე თანამედროვე ლიტერატურის ისტორიაში მას სშირად ლირიკოსად მოიხსენიებენ. 1889 წელს გამოცემულ ლექსების კრებულის **„სათბურები"(„Serres chaudes"; 1889)** ძირითად თემას შეადგენს მწერლის შინაგანი სულიერი კრიზისი, რომელშიც იგი 1885 წელს იმყოფებოდა. ამ მცენარეთა ჩაკეტილ სამყაროში იგრძნობა სულის იდუმალი მოძრაობები ქვეცნობიერისაკენ, „მეს" მონატრება და მისდამი შიში. მეტერლინკის პოეტური მეთოდი ემყარება ანალოგიის პრინციპს – ეს არის კონცეფცია, რომელიც კრებულის პირველივე ლექსში იშიფრება: „ყველაფერი, რაც თქვენს ჭერქვეშ მოიძებნება, ჩემს სულში აირეკლება".

მორის მეტერლინკი თავის ლირიკულ სამყაროში შარლ ბოდლერისა და ჟორის-კლარ ჰიუსმანსის რეცეფციებს უკავშირებს მკაცრ რელიგიურ ემოციებს. აქვე ვხვდებით შუასაუკუნეობრივი ფლამანდიური მისტიკის ელემენტებს. ლექსებში თანამედროვე სამყარო გადატანილია შუასაუკუნეების ფლანდრიაში და ნაჩვენებია მისტიური, გროტესკული, იზოლირებული ქალაქების სურათები და აღწერილია კარჩაკეტილი ადამიანების შინაგანი სამყარო.

„სათბურების" 33 ლექსიდან 25 ლექსი ტრადიციული ლექსთწყობით არის დაწერილი, ხოლო დანარჩენი 8 კი თავისუფალი ლექსით. ეს ორი განსხვავებული ლექსთწყობის ფორმა მ. მეტერლინკის შემოქმედების ორ სხვადასხვა ფაზაზე მიუთითებს. შემოქმედების პირველი პერიოდი ხასიათდება მწერლის ორთოდოქსული მისტიციზმით, მელანქოლიური განწყობილებით და დეკადენტური ლიტერატურისათვის დამახასიათებელი სიმბოლურობით. მეორე პერიოდი, რომელიც 1888 წლიდან იწყება, წარმოადგენს მ. მეტერლინკის ლირიკულ სამყაროში „სულიერის" უპირატესობის, შუასაუკუნეების მისტიკის, „ტრანსცენდენტალური „მესა" და „უსასრულობის" თემატიკის მოჭარბებას. მსგავს თემატიკას ვხვდებით

ესეში „მორჩილთა საგანძური"(„Le trésor des humbles"; 1896), სადაც ავტორი კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს პოეტის, როგორც სამყაროსა და ადამიანს შორის შუამავლის ფუნქციას: „პოეზიას თავისი უმაღლესი ფორმით მიზნად სხვა არაფერი აქვს, თუ არა ხილულიდან უხილავისაკენ გზა გაუკაფოს ადამიანს".

მ. მეტერლინკის ლექსთა მეორე კრებული „15 სიმღერა"(„Quinze Chansons"; 1900), რომელიც თავიდან ცნობილი იყო „12 სიმღერის" სახელწოდებით 1900 წელს გამოდის. პირველი კრებულის მსგავსად, აქაც იგრძნობა ავტორის მისტიკური განწყობილება, ფლანდრიის ფოლკლორული ტრადიციების ზეგავლენა. ლექსს ავტორი უმეტესად უყენებს არაკონვენციური ენის გამოყენების, უშუალო გრძნობების აღძვრის, სპონტანური, ხშირად გაუცნობიერებელი ემოციების გამოწვევის მოთხოვნებს. ლექსის ეს ნაირსახეობა მეტერლინკმა ფლანდრიის ქვეყნების ფოლკლორის გარდა გერმანულ ლიტერატურაშიც აღმოაჩინა, რომელიც მისთვის ფრანგული „კლასიკური სიმკაცრის", დოგმატიზმის საპირისპირო მოვლენა იყო. ხალხური სიმარტივისა და სტერეოტიპული პერსონაჟების მიღმა, ლექსებში ჩნდება ეგზისტენციალური თემები, რომლებიც მ. მეტერლინკის პოეტურ უნივერსუმს განსაზღვრავენ: სიყვარული, სიკვდილის გარდაუვალობა, იდუმალი ყოფა, შეუცნობლისადმი შიში, ეჭვი და ა.შ. მ. მეტერლინკი ამ თემათა სიუჟეტური გახსნისათვის ძალზედ ხშირად მიმართავს სიმბოლოებს, რომელთაც „ლექსის სულს" უწოდებს. გასაღები და გვირგვინი, ღამის ნათურა და ჭიშკარი, ფანჯარა და აკლდამა, ციფრები „3" და „7" – ყველა ეს საგანი თუ ცნება მ. მეტერლინკთან სიმბოლოებად, მაგიურ თილისმებად არის ქცეული, რითაც ლექსის მუსიკალურობასთან ერთად ღვივდება უცხოსა და განუსაზღვრელის, გაუცნობიერებლისადმი მკითხველის უსაზღვრო ინტერესი.

1890 წელს მ. მეტერლინკი წერს სიმბოლისტურ დრამას „ბრმები"(„Les aveugles";1897), რომელიც სტატიკურობითა და მოქმედების თითქმის სრული უარყოფით ხასიათდება. დრამატურგი აქ წარმოაჩენს დაუცველი, ბედის ანაბარა დარჩენილი ადამიანის გაუთავებელ ჭიდილს შიშსა და უიმედობასთან. მღვდელს ტყეში მიჰყავს ერთ-ერთ კუნძულზე მდებარე ჰოსპიტალიდან 12 ბრმა ქალი და მამაკაცი, გარკვეული პერიოდის შემდეგ წინამძღოლი ცოტა ხნით მარტო დატოვებს მათ. მღვდელი დაღლილობისაგან იქვე შორიახლოს ხეს მიეყრდნობა და უეცრად გარდაიცვლება. ბრმები მხოლოდ საკუთარი თავის იმედადღა რჩებიან. მათ არ იციან, საღ იმყოფებიან, საით წავიდა წინამძღოლი მღვდელი და

დაბრუნდება თუ არა საერთოდ. ისინი ხელის ცეცებითა და ერთმანეთის კითხვა-კითხვით ცდილობენ გააცნობიერონ თავიანთი ყოფა. ბრმები თავს იმით იმედებენ, რომ მღვდლის გაუჩინარებას მალე შეიტყობენ ჰოსპიტალში. საბოლოოდ ჰოსპიტლის ძაღლი მიაგნებს ბრმებს, რომელიც მათგან ყველაზე მოხუცს მღვდლის გვამთან მიიყვანს. ბრმები ახლა უკვე აცნობიერებენ, რომ საზოგადოებისაგან მოწყვეტილნი უკიდურეს მდგომარეობაში აღმოჩნდენ, ძაღლი კი, რომელსაც შეუძლია ისინი გადაარჩინოს, მღვდლის გვამს არ შორდება. ღამდება, სიცივეც მატულობს. ბრმები ერთმანეთთან ახლოს მიდიან, რათა ერთმანეთი გაათბონ და სიფხიზლე შეინარჩუნონ. ახალგაზრდა გოგონას იმედის მომცემი ნაბიჯების ხმა მოესმის, მაგრამ თავადვე ამოიცნობს მასში მოახლოებულ სიკვდილს. ეს ყველაზე მოხუცი ბრმაა, რომელიც სიბნელეში ღმერთს შეწყალებას სთხოვს.

დრამაში „ბრმები" მ. მეტერლინკი მიზნად ისახავს აჩვენოს, რომ ალერსი, სინაზე, სიყვარული და შემწყნარებლობა ადამიანებს შორის ვერაფერს გახდა მტრულად განწყობილი ღამის წყვდიადის მიმართ. საბოლოოდ გამარჯვებული სიკვდილი გამოდის, რომელიც არავის ინდობს. თეატრის თეორეტიკოსები მეტერლინკის ამ პიესას ერთ-ერთ ყველაზე მნიშვნელოვან და საუკეთესო სიმბოლისტურ ნაწარმოებად მიიჩნევდნენ. დრამაში მთელი სიმძაფრით არის ასახული ნიჰილისტური უიმედობა, რითაც იგი ფრ. კაფკას, ეგზისტენციალურ ფილოსოფიასა და აბსურდის თეატრს უახლოვდება.

1892 წელს ქვეყნდება მ. მეტერლინკის სიმბოლისტური დრამა **„პელეასი და მელისანდი"(„Pelléas et Mélisande";1892)**, რომელიც ხუთი აქტისაგან შედგება და მწერლის შემოქმედებაში სიმბოლისტური დრამატული ხელოვნების შემდგომ მწვერვალს წარმოადგენს.

მოქმედება შესამჩნევად სწორხაზოვანია: პრინცი გოლაუდი სპატარძლოს ხელის სათხოვნელად მოგზაურობისას ტყეში წააწყდება ულამაზეს მელისანდს, რომელმაც არაფერი იცის საკუთარი წარმომავლობის შესახებ. გოლაუდი მას ცოლად ირთავს და ბაბუის, არკელის სამეფოში მიჰყავს, რომელიც აპატიებს შვილიშვილს წინდაუხედავ საქციელს. არკელის რეზიდენციის პირქუში ატმოსფერო მელისანდის განწყობაზე უარყოფითად მოქმედებს, ერთადერთი ნათელი წერტილი მისთვის გოლაუდის ძმასთან, პელეასთან ურთიერთობაა, რომლის მიმართ გაუცნობიერებელ სწრაფვას განიცდის. პელეასისა და მელისანდის ურთიერთობა გოლაუდის ეჭვიანობის მიზეზი ხდება. როცა პელეასი ხანგრძლივი მოგზაურობის წინ სამეფოს ეზოში მელისანდს ეშვიდობება,

მას სასიკვდილოდ იმეტებს ძმა, რაც ცოტა ხნის შემდეგ მელისანდის სიკვდილის მიზეზიც ხდება. სიკვდილის წინ გოლაუდი პატიებას სთხოვს მომაკვდავ ცოლს, თუმცა მაინც ეკითხება, უყვარდა თუ არა მას პელეასი. მელისანდი ხვდება შეკითხვის არსს და აცნობიერებს საზოგადოებისათვის მისაღებ და აკრძალულ სიყვარულს შორის განსხვავებას. ერთადერთი საფიქრალი მისი ახლადდაბადებული ქალიშვილია, რომელმაც ამ ნაცრისფერ სამყაროში მარტომ უნდა იცხოვროს.

„პელეასსა და მელისანდში" სიყვარულის დათმენის ხარჯზე ნაჩვენებია აბსურდის დაძლევის მცდელობა, რომელიც წარუმატებელი აღმოჩნდა. პირველი პიესის „პრინცესა მალენისაგან" განსხვავებით ამ პიესაში შეიმჩნევა რეალისტური მოტივები, თუმცა მთლიანობაში იგი მაინც რჩება სიმბოლისტურ დრამად, რომელშიც მისტიკა, სიკვდილის მოტივები, ღმის უპირატესობა, შიში მთავარ პოეტურ პრინციპებად რჩება.

ყოველდღიური ცხოვრების ტრაგიზმია ნაჩვენები სამმოქმედებიან სიმბოლისტურ ზღაპარ-დრამაში „არიანი და ლურჯწვერა"(„**Ariane et Barbe-Bleue**"; 1899). დრამაში მოქმედების ადგილია მთავარ ლურჯწვერას ციხე-კოშკი, რომლის წინაც აღშფოთებული ქვეშევრდომები შეკრებილან, ისინი შეჰყურებენ თავის მთავარს, რომელიც მეექვსედ ზეიმობს ქორწინებას, ამჯერად უცამაზეს ქალწულ არიანთან. მისი წინამორბედები კი მისტიკურ ვითარებაში გარდაიცვალნენ. ძიძის თანხლებით არიანი სამთავროში ახალ ცხოვრებას იწყებს. მას ხელში პატარძლის განძის შვიდი გასაღები უჭირავს, ექვსი ვერცხლისა, მეშვიდე კი ოქროსი. ოქროს გასაღების გამოყენება ლურჯწვერამ მას კატეგორიულად აუკრძალა. არიანი თანმიმდევრულად აღებს განძთსაცავის კარებს. აკრძალვის მიუხედავად იგი მეშვიდე საცავის კარსაც აღებს ოქროს გასაღებით. წყვდიადიდან ქალთა სიმღერა გაისმის. ისინი ლურჯწვერას ხუთი ცოლი აღმოჩნდება.

მეორე მოქმედებაში არიანი ლურჯწვერას ხუთ ცოლს ხვდება ციხე-კოშკის სარდაფში და ათავისუფლებს მათ. მესამე მოქმედების დასაწყისში ხუთივე ქალი ისევ ციხე-კოშკის შიგნით ცხოვრობს, ხოლო არიანი საბოლოოდ თავს დააღწევს ლურჯწვერას ქვეშევრდომობას.

აღნიშნული ნაწარმოების მთავარ თემას შეადგენს არიანის თვითდამკვიდრების სურვილსა და ლურჯწვერას ცოლების უმოქმედო დემონურ მორჩილებას შორის კონტრასტი. ეს კონტრასტი სიმბოლურად ნათელისა და ბნელის დაპირისპირებით არის წარმოდგენილი დრამაში.

1905 წელს მ. მეტერლინკი ასრულებს მუშაობას პიესა-ზღაპარზე „ლურჯი ფრინველი"(„**L'oiseau bleu**";1905), რომელიც 1909 წელს

გამოვიდა. ექვსი აქტისაგან შემდგარი დრამა დრამატურგის შემოქმედებაში მეორე პერიოდის დასაწყისზე მიუთითებს, როცა მწერლის შემოქმედებაში მისტიკური განწყობილების სანაცვლოდ ჩნდება ცოცხალი, რეალური სამყაროსა და რეალურად არსებული ადამიანების ასახვის სურვილი. შესაბამისად თემატიკაც უფრო მეტად რეალური, ყოფითი და ოპტიმისტური ხდება. ამქვეყნიური ყოფიერებისადმი შიში უკვე ჩაანაცვლა სამყაროს წესრიგისადმი ნდობამ. ამ დრამაში, როგორც აღინიშნავენ, მ. მეტერლინკის ფილოსოფიური შეხედულებებია წარმოდგენილი.

„ლურჯი ფრინველი" არის სათუთი ისტორია ცხოვრების, აღზრდის, ბედნიერების ძიების შესახებ. ტილტილი და მიტილი, ღარიბი ტყისმჭრელის, ტილის ოჯახიდან გამოსული და-ძმა, შობის ღამეს ფანჯრიდან ნაღვლიანად აკვირდება, თუ როგორ ზეიმობენ დღესასწაულს მდიდარი ბავშვები. უცებ მათთან ჩნდება საშინელი მოხუცი ქალი, ფერია ბერილუნე. ივი ტილტილს ჯადოსნურ ჯოხს ჩუქნის, რომლითაც მას შეეძლება სამყაროს საიდუმლოებებს ჩასწვდეს, ცხოველებისა და საგნების არსი ამოიცნოს. ბერილუნე სანაცვლოდ მათგან ლურჯი ფრინველის მოძებნას ითხოვს, რათა განკურნოს თავისი ავადმყოფი ქალიშვილი. ცხოველებიან და საგნებთან ერთად, რომლებიც ადამიანური საწყისის სხვადასხვა მხარეების სიმბოლური გამოხატულებაა (შუქი - გონება, წყალი - ბუნება, ძაღლი - ერთგულება, ცეცხლი - დახმარება), და-ძმა იწყებს მოგზაურობას. ეს არის მოგზაურობა მოგონებების ქვეყანაში, სადაც მათ გარდაცვლილი წინაპრები ხვდებიან. ღამის სასახლეში თავი მოიყარა ყოველგვარმა უბედურებამ - შიშმა, ავადმყოფობამ, ომმა. ამ სასახლეს აქვს საოცრებათა ბაღი მთვარით, პლანეტებით, რომელსაც ბულბულის სიმღერა ამკობს. და-ძმა ლურჯ ფრინველს ვერც უღრან ტყეში პოულობს, სადაც ხეებისა და ცხოველების სულები ბუნების მბრძანებელი ადამიანის სიმბოლოს წარმოადგენს. შობის დილას და-ძმა საკუთარ საწოლებში იღვიძებს, მათი ერთწლიანი მოგზაურობა ლურჯი ფრინველის საპოვნელად მსოლოდ და მხოლოდ ერთი ღამის სიზმარი აღმოჩნდა. მაგრამ მალე მათთან თხოვნით მოდის მეზობლის მოხუცი ქალი, რომელიც ტილტილს თავისი ქალიშვილის გადასარჩენად იმ ფრინველს სთხოვს, რომელიც ბავშვებს გალიაში ჰყავთ. ტილტილის გასაკვირად ეს ფრინველი ლურჯი ფერის აღმოჩნდება, რაც მათ აქამდე არც კი შეემჩნიათ. ბიჭი თხოვნას უსრულებს მოხუც ქალბატონს, გოგონაც გამოჯანმრთელდება. ხოლო ლურჯი ფრინველი კი ცაში აიჭრება.

თავდაპირველად „ლურჯი ფრინველი" ჩაფიქრებული იყო როგორც

საშობაო ისტორია. უკვე მოგვიანებით ავტორმა დრამაში პერსონაჟებისა და მოქმედებების რაოდენობა შეამცირა და იგი სცენას მოარგო. დრამაში ბევრია მ. მეტერლინკის პანთეისტური ფილოსოფიური შეხედულებები, ასევე პოზიტივისტური და უტილიტარისტული აზროვნების ელემენტები. ლურჯი ფრინველი უმაღლესი ჭეშმარიტების, „საგნებისა და მათი ბედნიერების საიდუმლოების" სიმბოლოა. აქ მ. მეტერლინკი თემატურად უახლოვდება ძმები გრიმების „ჰანსელსა და გრეტელს" და ჯეიმს მეთიუ ბარის „პატარა თეთრ ფრინველს".

მორის მეტერლინკის შემოქმედება მისი პირველი ნაბიჯებიდანვე ლიტერატურულმა სამყარომ მეტწილად პოზიტიურად შეაფასა, რამაც გარკვეული წვლილი შეიტანა მისთვის 1911 წელს ნობელის პრემიის მინიჭებაში.

ლიტერატურა

- ბაჩიაშვილი ი. - ჟან ანუის დრამატურგია. თბ. 1972.
- მორუა ა. - ლიტერატურული ეტიუდები. თბ. 1982.
- ნოზაძე ლ. - ჟან კოკტოს დრამატურგია (დისერტაცია). თბ. 2000.
- XX საუკუნის დასავლეთევროპული რომანის პოეტიკა. ქუთაისი. 2006
- Bertholer D.- Sartre. Perrin. 2004.
- Bressler S.- Le théâtre de l'absurde. Paris. 1974.
- Cahiers Jean Cocteau.Paris.Gallimard.1985.
- Dix siècles de littérature française. Paris.1984.
- Lacouture J.- André Malraux. Le Seuil. 1973.
- Les grands auteurs du XX-e siècle. Paris.1986.
- Thibaudet. A. -Paul Valéry. Gallimard.1977.
- Буачидзе, Г. -- Аполлинер и пути развития французской поэзии. Тбилиси. 1988.
- Великовский, С. - Жан-Поль Сартр о самом себе. Москва. 2002.
- Шевякова, Э. – Поэтика современной французской прозы. Москва 2002.

. გერმანული ლიტერატურა

შესავალი

1848 წელს მთელი ევროპის მასშტაბით ბურჟუაზიული რევოლუციის დამარცხების შემდეგ გერმანიისათვის უმთავრეს პოლიტიკურ ამოცანად გაერთიანება რჩებოდა. მაგრამ ქვეყნის სამხრეთგერმანულ სახელმწიფოებს გაერთიანება მხოლოდ ავსტრიის ირგვლივ წარმოედგინათ, მაშინ, როცა პრუსია გამალებული ცდილობდა, გადაებირებინა სამთავროები და გერმანიის გაერთიანების მეთაურად ქცეულიყო. სწორედ პრუსიის სამხედრო მმართველობა აქტიურობდა ყველაზე მეტად რევოლუციის ჩახშობისას. რევოლუციის მარცხმა განსაკუთრებულად დაამძიმა და აუტანელი გახადა გლეხების მდგომარეობა პრუსიის ღარიბ პროვინციებში.

მიუხედავად უმძიმესი პოლიტიკური მდგომარეობისა, გერმანიის ეკონომიკური განვითარება კანონზომიერად წინმსწრაფად ვითარდებოდა, რასაც შედეგად ქვეყნის გაერთიანება უნდა მოჰყოლოდა. წინა წლებთან შედარებით, გაცილებით სწრაფად იზრდებოდა და ძლიერდებოდა გერმანული ბურჟუაზია, რომელიც საერთოგერმანულ ბაზარს ითხოვდა. ქვეყნის ეკონომიკაში ღრმად იჭრებოდა ფულადი ურთიერთობები; იზრდებოდა საბანკო კაპიტალის როლი, რომელიც სულ უფრო ძლიერ ავიწროებდა და გავლენას ახდენდა გერმანული სახელმწიფოების მონარქიულ მმართველობაზე. დღითიდღე ძლიერდებოდა მრეწველობა და, შესაბამისად, მუშათა კლასიც, რომელსაც ემატებოდა გაღატაკებული გლეხობა. კაპიტალისტური ურთიერთიერთობები გერმანიაში სწრაფი ტემპით ვითარდებოდა არა მარტო ქალაქებში, არამედ სოფლადაც.

გაძლიერებული გერმანული ბურჟუაზია სულ უფრო უახლოვდებოდა პრუსიის მმართველობას, რომელიც 50-იან წლებში საკმაო ძალაუფლებას ფლობდა, რათა გერმანიის გაერთიანებას სათავეში ჩადგომოდა. 1858 წელს ღრმად მოხუცებული და სუსტი ფრიდრიხ ვილჰელმ IV რეგენტის რანგში შეცვალა მისმა ძმამ, ვილჰელმმა, რომელიც 1861 წლიდან პრუსიის მეფე გახდა.

ახალი მეფე რევოლუციის მუდმივ შიშსა და მოღიდინში იყო, თუმცა სუსტმა პროგრესულმა ძალებმა 1850-1860 წლების პოლიტიკური კრიზისი კვლავაც ვერ გამოიყენეს გერმანულ ქვეყნებში რევოლუციის მოსახდენად. სახალხო მოძრაობის გაძლიერებით შეშინებულმა ბურჟუაზიამ მხარი დაუჭირა ოტო ფონ ბისმარკის კანდიდატურას, რომელიც 1862 წელს

პრუსიის სახელმწიფო კანცლერი გახდა. მან გეზი გერმანიის გაერთიანების სამხედრო-დიპლომატიურ კურსზე აიღო. 1864 წელს შლეზვიგ-ჰოლშტაინი პრუსიას შეუერთდა. პრუსიამ 1866 წელს გადამწყვეტი მარცხი მიაყენა ავსტრიას. 1866-1867 წლებში პრუსიელ დიდგვაროვანთა და ბურჟუაზიის ძლიერი ფენების მცდელობით შეიქმნა ჩრდილოგერმანული კავშირი, რომელმაც მოახდინა ჰანოვერის სამეფოს ანექსია და სამხრეთგერმანული სახელმწიფოები – ბავარია, ვიურტემბერგი, ჰესენ-დარმშტადტი და ბადენი – აიძულა, დამორჩილებოდნენ მის მოთხოვნებს.

ოტო ფონ ბისმარკი დასუსტებული გერმანული სახელმწიფოებისა და სამთავროების დამორჩილებით არ დაკმაყოფილებულა, 1870 წლის ზაფხულში პრუსიის არმიამ მისი მეთაურობით იერიში საფრანგეთის მეორე იმპერიაზე მიიტანა. ბისმარკის მთავარი სამიზნე ელზასი და ლოტარინგია იყო. საფრანგეთ-პრუსიის ომში საფრანგეთი დამარცხდა და 1871 წლის 18 იანვარს ვერსალის სასახლეში პრუსიის მეფე ვილჰელმ I გერმანიის იმპერატორად გამოცხადდა.

მძიმე საშინაო პოლიტიკური ომებისა და კაპიტალიზმის შედარებით ნელი ტემპით განვითარების წლები გერმანიის მუშათა მოძრაობის ისტორიის მნიშვნელოვანი პერიოდია. 50-60-იან წლებში, მართალია, ძლიერი იყო ლასალის წვრილბურჟუაზიული მოძრაობა, მაგრამ 1868 წელს ხანგრძლივი ბრძოლის შემდეგ ავგუსტ ბებელმა და კარლ ლიბკნეხტმა ნიურბერგის კონგრესზე შექმნეს მუშათა ახალი ორგანიზაცია, რომელმაც საკუთარ პროგრამად მარქსის მიერ შექმნილი I ინტერნაციონალის თეზისები გამოაცხადა.

აგრესიული გერმანიის იმპერია იქცა ევროპაში ახალი ისტორიული კატასტროფის ავტორად. 1914-1918 წლებში მსოფლიოს ხელახალი გადანაწილებისათვის დაიწყო პირველი მსოფლიო ომი, რომელსაც უდიდეს კაპიტალისტურ სახელმწიფოთა ორი ჯგუფი აწარმოებდა: ერთი მხრივ, გერმანია და ავსტრია-უნგრეთის იმპერია, მეორე მხრივ, „ანტანტას“ ქვეყნები - ინგლისი, საფრანგეთი, რუსეთი. ოთხწლიანი კამპანიის ბოლო შეტევა 1918 წლის 26 სექტემბერს გერმანიის მარცხით და ანტანტის ქვეყნების გამარჯვებით დასრულდა.

პირველმა მსოფლიო ომმა გამოიწვია რევოლუციისა და ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის აღმავლობა; 1917 წელს რუსეთში მოხდა ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუცია, რამაც უდიდესი გავლენა მოახდინა მსოფლიო რევოლუციური პროცესის განვითარებაზე. 1918 წლის ნოემბერში კი გერმანიაშიც დაიწყო რევოლუცია, რის შედეგადაც

იმპერატორი ვილჰელმ II ჰოლანდიაში გაიქცა, ბერლინში დემონსტრანტების წინაშე კარლ ლიბკნეხტმა გერმანია სოციალისტურ რესპუბლიკად გამოაცხადა. იმავე დროს, მემარჯვენე სოციალ-დემოკრატმა შეილემანმა გამოაცხადა ბურჟუაზიული რესპუბლიკა. დაიწყო რევოლუცია, ბრძოლები 1923 წლამდე გრძელდებოდა. 1919 წელს მოკლეს გერმანიის პროლეტარიატის ბელადები – როზა ლუქსემბურგი და კარლ ლიბკნეხტი. დაიწყო მასიური დაჭერები და დახვრეტები. საბოლოოდ განმტკიცდა ბურჟუაზიული რესპუბლიკა, რომელმაც ვაიმარის რესპუბლიკის სახელი მიიღო, რადგან ვაიმარში გამოცხადდა მისი კონსტიტუცია. 1919 წელს გერმანიამ ხელი მოაწერა ვერსალის ზავს. იმავე წელს ადოლფ ჰიტლერის მიერ შეიქმნა მცირერიცხოვანი პარტია, რომელსაც დენაგოგებმა ნაციონალ-სოციალისტური უწოდეს. ასე დაიბადა ფაშიზმი. ვაიმარის რესპუბლიკამ გამოაცხადა დემოკრატიული უფლებები და თავისუფლებანი (სიტყვის, ბეჭდვის, კრებებისა და კავშირების თავისუფლება), მაგრამ ყოველივე ეს ფორმალური ხასიათის იყო.

ვაიმარის რესპუბლიკის მმართველობის წლები (1918-1933) დატვირთული იყო პოლიტიკური მოვლენებით. პროგრესულად მოაზროვნე გერმანელი მწერლები და საზოგადო მოღვაწეები გმირულად იბრძოდნენ ნაციონალ-სოციალისტების წინააღმდეგ. ვაიმარის რესპუბლიკა გაუქმდა 1933 წელს გერმანიაში ფაშისტური დიქტატურის დამყარების შემდეგ. რაიხსტაგის პროვოკაციული ხანძარი გახდა კომუნისტური პარტიის აკრძალვის მიზეზი, სასტიკად იდევნებოდნენ კომუნისტები, დამყარდა ფაშისტური დიქტატურა. ეს სამარცხვინო პერიოდი გერმანიის ისტორიაში „მესამე რაიხის“ სახელითაა ცნობილი. 1939 წელს ფაშისტურმა გერმანიამ დაიწყო მეორე მსოფლიო ომი, რომელიც ამჯერადაც მარცხით დამთავრდა 1945 წელს.

XX საუკუნის პირველი ნახევარი მდიდარია არა მხოლოდ პოლიტიკური მოვლენებით, არამედ გერმანულ ლიტერატურაში განვითარებული სხვადასხვა ესთეტიკური მიმდინარეობით. გერმანიაშიც, ისევე, როგორც ევროპის სხვა ქვეყნებში, ერთმანეთის გვერდით თანაარსებობდნენ: ნატურალიზმი, არარეალისტური ლიტერატურული მიმდინარეობების ნაკადი (დეკადენტური ლიტერატურა) და ტრადიციული, კლასიკური ლიტერატურის მემკვიდრეობის გამგრძელებელი რეალისტური ლიტერატურის ხაზი.

XIX-XX საუკუნეების მიჯნის გერმანული ლიტერატურა იმდენად მრავალფეროვანი და ქაოტური იყო, რომ ძნელად შეიძლება რაიმე

ერთიანობაზე საუბარი, ეს იყო სხვადასხვა, ურთიერთგადამკვეთი, ურთიერთშემავსებელი, ან საპირისპირო ლიტერატურული მიმდინარეობის კონგლომერატი, სადაც ყველას თავისი დამახასიათებელი, მკვეთრად გამოხატული თვისებები ჰქონდა. ზოგიერთი ავტორი ერთდროულად რამოდენიმე მიმდინარეობის ზეგავლენას განიცდიდა.

ლიტერატურული მიმდინარეობების მრავალფეროვნება ართულებს ამ პერიოდის გერმანული ლიტერატურული ცხოვრების ერთიან კონტექსტში მოქცევას. ლიტერატურის თეორეტიკოსები მიიჩნევენ, რომ „საუკუნის დასასრული" (Fin de siècle) ყველაზე სრულყოფილად გამოხატავდა განსხვავებულ მიმართულებათა ერთობლიობას. ეპოქის დასასრულის შეგრძნების გამომხატველი საერთო ლიტერატურული ტერმინია დეკადანსი, ანუ დაცემა, რომელსაც განუყრელად უკავშირდება პესიმიზმი და მელანქოლია. დეკადანსის ფილოსოფოსი იყო არტურ შოპენჰაუერი, რომლის უმნიშვნელოვანესმა ნაშრომმა „სამყარო ვითარცა ნება და წარმოდგენა" („Die Welt als Wille und Vorstellung", 1918) აღიარება მხოლოდ 1948 წლის ბურჟუაზიული რევოლუციის შემდეგ მიიღო, როცა საყოველთაოდ იმედგაცრუებული მასები მზად იყვნენ მისი პესიმისტური პათოსისა და დაღლილობის ფსიქოლოგიის გასაგებად და გასააზრებლად. დეკადენტების განსაკუთრებულ სიმპათიას სწორედ იმიტომაც იმსახურებდა ეს მოძღვრება, რომ მის მიხედვით ცხოვრების ნების გარდაუვალი შედეგი იყო ვნება, ტანჯვა და აქედან გამომდინარე, სიკვდილისადმი სიმპათია. ცხოვრებით დაღლა, სიცოცხლისადმი მტრულად განწყობილი მზის ჩასვენებისა და დაცემულობის შეგრძნება აღაფრთოვანებდათ დეკადენტ სელოვანებს, რაც იყო კიდეც მათ შემოქმედებაში სიკვდილის განდიდებისა და სიკვდილისადმი სიმპათიის მთავარი მიზეზი. ამ ლიტერატურის ძირითადი პერსონაჟები, შესაბამისად იყვნენ ავადმყოფი, დაღლილი, ნერვული, ისტერიული ადამიანები. დეკადენტური ლიტერატურის რამოდენიმე მიმდინარეობა განსაკუთრებული სისავსით განვითარდა გერმანულ სინამდვილეში.

სხვა ევროპული ქვეყნებისაგან განსხვავებით, ნატურალიზმი გვიან განვითარდა გერმანიაში, ამიტომ მისი აყვავების ხანა საფრანგეთსა და სკანდინავიურ ქვეყნებში პოსტ - და ანტინატურალისტური ტენდენციების ჩამოყალიბებას ეთხვევა: მალარმემ და ვერლენმა 1870-იან წლებში ბოდლერის კვალდაკვალ სიმბოლიზმს ჩაუყარეს საფუძველი, ჰიუსმანსმა ჩიატოვა მასწავლებლის - ემილ ზოლას ნატურალისტური სკოლა და შექმნა რომანი "A rebours" (1884), რომელიც ევროპული დეკადანსის

კლასიკურ ნიმუშად ითვლება; იბსენის დრამები მისი „გარეული იხვის“ (1884) გამოსვლის შემდეგ სულ უფრო გამოკვეთილად იხრებიან სიმბოლიზმისაკენ; სტრინბერგი 1890-იანი წლებიდან მაგიურ-მისტიკური რელიგიურობის მომხრე გახდა; ამავე პერიოდს ემთხვევა ოსკარ უაილდის „დენდიზმი“, რასაც „დორიან გრეის პორტრეტის“ (1890) გამოსვლის შემდეგ ოფიციალურად მოჰყვა ესთეტიზმის ჩამოყალიბება; დანიელი პოეტის იენს პეტერ იაკობსენის ნაწარმოებები ამავე პერიოდიდან დეკადანსისა და ნეორომანტიზმის სინონიმებად ითვლება გერმანიაში.

ნატურალიზმი XIX საუკუნის ბოლოს გერმანიაში ფართო მასშტაბის მოვლენა იყო, რომელიც არამხოლოდ ლიტერატურის განვითარების ათწლიანი შეფერხების დასასრულს მოწმობდა, არამედ მის შემდგომ მრავალფეროვან განვითარებასაც განსაზღვრავდა. ნატურალიზმის გავლენას განიცდიდნენ რეალისტები — თ. მანი, ჰ. მანი, ი. ვასერმანი და ნეორომანტიკოსი რილკეც.

1882 წელს ძმები ჰარტების ხელმძღვანელობით გამოცემული ჟურნალი „კრიტიკული ლაშქრობანი“ („Kritische Waffengänge“) ითვლება გერმანული ნატურალიზმის ოფიციალურ დოკუმენტად, რომელიც 1886 წლამდე გამოდიოდა.

ადრეული ნატურალიზმი ფრანგული რეალიზმის ტრადიციებს აგრძელებდა ძირითადად, თუმცა მას აშკარად აკლდა ის ხატოვანება და ფერთა სიმძაფრე, რაც ბალზაკის, სტენდალის, თეკერეისა და დიკენსის რომანებს ჰქონდათ და ძირითადად მეშჩანური, პროვინციული გერმანული ცხოურების სურათებს აღწერდა. მოგეხსენებით, ახალ მიმდინარეობას სათავეში მოექცნენ არნო ჰოლცი და იოჰანეს შლაფი. ჰოლცი უმთავრესად ლირიკოსი იყო, თუმცა პროზასა და დრამაშიც მოსინჯა კალამი. შლაფი მეტწილად პროზაიკოსი იყო. სწორედ, მათ ჩაუყარეს საფუძველი ე. წ. “თანამიმდევრულ ნატურალიზმს” (“Der konsequente Naturalismus”), რომელიც ზოლას თეორიის დიდ გავლენას განიცდიდა. თუმცა ამ ლიტერატურულ მოვლენას გერმანიაში მკვეთრად გამოხატული ინდივიდუალიზმი ახასიათებდა, რომლის თეორიის თანახმადაც ხელოვნების უმთავრესი პრინციპი იყო: „ხელოვნება კვლავ ბუნებად იქცევა“. ეს ნიშნავს, რომ ხელოვნება სინამდვილეს ასახავს, მაგრამ რეალიზმისაგან განსხვავებული ხერხებით. „თანამიმდევრული ნატურალიზმის“ თანახმად, ხელოვნება ცხოვრებას აღწერს უცვლელად, ყოველგვარი გადამუშავებისა და გადაჭარბება-ხაზგასმის გარეშე. ხელოვნებისათვის არ უნდა არსებობდეს არსებითი და არაარსებითი, მნიშვნელოვანი და უმნიშვნელო, ბუნებაში ყველაფერი

თანაბარმნიშვნელოვანია, ამიტომაც არ შეიძლება ხელოვნების ნიმუშში სინამდვილის ზოგიერთი მხარის წამოწევა, და დანარჩენის მიჩქმალვა, ან უკანა პლანზე გადატანა. ხელოვნება უმცირეს წვრილმანებს, არც თუ ისე საყურადღებო ძრომენტებსა და ვითარებასაც თანაბარმნიშვნელოვნად უნდა ასახავდეს. „თანამიმდევრული ნატურალიზმი“ მოითხოვდა აგრეთვე პერსონაჟების ალაპარაკებას არალიტერატურული ენით, აქედან გამომდინარე, გერმანელი ნატურალისტები ჭარბად იყენებდნენ დიალექტებსა და უარგონებს.

გერმანულმა ნატურალიზმმა განვითარების პირველ ეტაპზე ნათელი გამოსატულება ლირიკაში ჰპოვა, თუმცა ნატურალისტებს რთული დამოკიდებულება ჰქონდათ პოეზიისადმი. ხშირად ისინი ლირიკის წინააღმდეგადაც კი გამოდიოდნენ, უარყოფდნენ ჩვეულებრივ ლირიკულ ფორმებს, სურდათ დაერღვიათ ლექსის ძველი სტილი. განსაკუთრებით უკიდურესი ნატურალისტები გამოდიოდნენ ავტორის ემოციის გამოსატულების წინააღმდეგ ლირიკაში და აღიარებდნენ მის არასაკმარის ფოტოგრაფიულობას. ამავე დროს, სწორედ ლირიკა პასუხობდა ყველაზე სრულყოფილად ნატურალისტურ ტენდენციებს. სახელდობრ, მათი მცდელობა, შექმნილიყო ნაწარმოები სიუჟეტის გარეშე, დაუსრულებლობა და მოქმედების არამიზანდასახულობა. ნატურალისტური ლირიკის უდიდესი წარმომადგენლები იყვნენ ჰოლცი და ჰენკელი. დროთა განმავლობაში იცვლებოდა ნატურალისტური ლირიკის შინაარსი, ფორმები. დიდ ადგილს იკავებს თავისუფალი რითმები XIX საუკუნის 90-იან წლებში, რამაც მოგვიანებით ასახვა ჰპოვა იმპრესიონისტი ლილიენკრონის შემოქმედებაში.

XIX საუკუნის 80-იანი წლების II ნახევარში განვითარდა ნატურალისტური რომანი და 90-იანი წლებიდან – ცენტრალური ჟანრი – დრამა. გერმანულ ნატურალისტურ დრამაზე უდიდესი გავლენა იქონია იბსენმა, რომელიც თანამედროვე პრობლემების გადასაწყვეტად უმეტეს შემთხვევაში გაურბოდა დრამატულ მოქმედებებს და მათ ადამიანის შინაგანი ბუნების ანალიტიკური ახსნით ცვლიდა. მის შემოქმედებაში დიდ ადგილს იკავებდა ფილოსოფიური იდეები და ტენდენციები, რომლებითაც ღრმად იყვნენ მისი პერსონაჟები გამსჭვალულნი.

გერმანული ნატურალისტური დრამა განვითარების უმაღლეს საფეხურზე ავიდა გერჰარტ ჰაუპტმანის შემოქმედებით, რომლის დრამებიც ძირითადად „საკითხავი დრამები“ იყო („Lesedramen“). მათში ძალიან ცოტა მოქმედებაა, ისინი ნაკლებად სცენიურნი არიან და რემარკების არაჩვეულებრივი სიჭარბით გამოირჩევიან, მათ ეპიკური ხასიათი აქვთ: თხრობითი მომენტი

დომინანტობს ჩვენებისა და წარმოდგენის ელემენტზე. ნატურალისტური დრამა უარს ამბობს კონფლიქტების წარმოჩენაზე და ცდილობს წვრილმანების აქცენტირებით შემოიფარგლოს, თუმცა ეს აბსოლუტური სახით თითქმის შეუძლებელი იყო. ჰაუპტმანის დრამები ძველი დრამებისაგან განსხვავდებოდნენ არა მხოლოდ მომეტებული ემპირიულობით, არამედ ყოველდღიურ ცხოვრებასთან სიახლოვით და ნატურალისტური დეტალიზებით.

1887 წელს პარიზული „თავისუფალი თეატრის" გასტროლი ბერლინში უმნიშვნელოვანესი მოვლენა იყო გერმანიაშიც ანალოგიური გერმანული ნატურალისტური თეატრის დაარსებისათვის. „თავისუფალი სცენა" („Freie Bühne") გერმანელი თეატრალური კრიტიკოსებისა და დამაარსებლების – პაულ შლენტერის, ბრები ჰარტების – დიდი მონდომებით ფრანგულისაგან განსხვავებული უნდა ყოფილიყო. სწორედ ამ თეატრში დაიდგა პირველად ჰაუპტმანის უმნიშვნელოვანესი პიესა „მზის ამოსვლის წინ". „თავისუფალი სცენა" საყოველთაოდ სახალხო თეატრი არ გამხდარა, მცირე ხნის წარმატების შემდეგ ორ წელიწადში დაიხურა. ახალი ტიპის თეატრს უშუალოდ უკავშირდებოდა მის ბაზაზე შექმნილი ახალი ბეჭდური ორგანო, თეატრალური ჟურნალი, რომელიც თავდაპირველად იწოდებოდა, როგორც „თანამედროვე ცხოვრების თავისუფალი სცენა", ხოლო 1904 წლიდან - როგორც „ახალი მიმოხილვა".

XIX საუკუნის 90-იანი წლებიდან ნატურალიზმი ლიტერატურული სცენიდან ჩამოდის და მის ადგილს იკავებენ ნატურალიზმის ფესვებიდან აღმოცენებული ახალი ლიტერატურული მიმდინარეობები – **ნეორომანტიზმი და იმპრესიონიზმი.**

ნეორომანტიზმი გერმანული ლიტერატურის ისტორიაში ფრანგული სიმბოლიზმის ანალოგიური მოვლენაა, რომელიც კატეგორიულად უპირისპირდებოდა ნატურალიზმის უსაფუძვლო და მოჩვენებით ოპტიმისტურ პათოსს და მკვეთრად გამოხატავდა ცხოვრებით მოყრუების გრძნობას. ნეორომანტიკული ლიტერატურისათვის დამახასიათებელია არაყოველდღიურისაკენ, ტრანსცენდენტულისა და მეტაფიზიკურისაკენ მიბრუნება, იდუმალ-მაგიურით დაინტერესება, ემპირიული სინამდვილისა და თანადროულობის უარყოფა, თქმულების, ლეგენდის, მითოსისადმი დიდი ინტერესი, ეგზოტიკის, მისტიკურობისა და შუა საუკუნეების რეაბილიტაცია. მისთვის ნიშანდობლივია სისუსტის, დაღლილობისა და აღსასრულის განწყობილებანი. ამ დროის ლიტერატურაზე დიდ გავლენას ახდენდა ფრანგული სიმბოლიზმი, არტურ შოპენჰაუერის პესიმიზმი და ნიცშეს

„დიონისური ჯანყი“. ნეორომანტიზმი უპირისპირდებოდა ნატურალისტურ მსოფლმხედველობას და პოზიტივიზმისა და დარვინიზმის ნაცვლად საზრდოობდა შოპენჰაუერულ-ნიცშესეული ფილოსოფიური მოძღვრებით.

ნიცშე ილაშქრებდა მატერიალიზმის, პოზიტივიზმისა და სოციალიზმის წინააღმდეგ და ამით ახდენდა უდიდეს ზეგავლენას ნეორომანტიკოსებზე. შტეფან გეორგეს „ალგაბალში“ ნაჩვენებია სწორედ ნიცშეანური ზეკაცი, „ქერა ბესტია“. ნეორომანტიკოსებს ზოგადად ახასიათებდათ ნიცშესეული დიონისურის კულტი, ძითიზირებისაკენ მისწრაფება. ნიცშესეული დიონისე მოძრავი, მუსიკალური ხელოვნების საწყისია. იგი გამოხატავს მარადიულ ხვრეა-შენებას, სახლვართა რღვევას, უსაზღვრობაში ყოველივე გარკვეულის, ცალკეულ-ინდივიდუალურის გაქრობას. ის არ ცნობს ცნობიერებას თავისი პლასტიკით, სიფხიზლით, ის ქვეცნობიერი, ველური ჟინია და ამიტომ კავშირშია თრობის ფენომენთან. დიონისე თრობის ღმერთია. ყოფნა დიონისესა და აპოლონის ერთიანობა და წინააღმდეგობაა. დიონისური ნიცშეს ესმის, როგორც სიცოცხლე. ყოფნის ეს შინაგანი დინება, მოუსვენრობა, საზღვრის რღვევა და ცვალებადობისაკენ შინაგანი ლტოლვა არის სიცოცხლე. სიცოცხლის სუბსტანციურობის პრინციპი ნიცშემ შოპენჰაუერისაგან აიღო. ქვეცნობიერის საწყისს შოპენჰაუერი სწორედ სიცოცხლის ნებაში ხედავდა, მაგრამ ნიცშეს მასწავლებლისაგან პრინციპულად განსხვავების ზეკაცის იდეა,რომელიც არღვევს კაცობრიობის ქვემდებარე პრინციპს — სიზმრისა და ფიქციის ხატად ქცევას. მას ძალაუფლების ნება აქვს, რათა ღრმად დაფარული ჭეშმარიტება გააცხადოს. ესაა მარადიული დაბრუნების რწმენა.

სიმბოლიზმი, ანუ ნეორომანტიზმი უპირისპირდებოდა პოეტური წარმოსახვის თავისუფლებას და ქმნიდა ჭეშმარიტ სამყაროს, რომელიც არ საჭიროებდა აუდიტორიის მიერ გაგებასაც კი. იგი, როგორც ანტინატურალიზმი, მატერიალური და სოციალური გარემოს ნატურალისტური თეორიებისაგან იცავს ნების თავისუფლების იდეას. სიმბოლისტთა თეორიაც და კრიტიკული ნაწარმოებებიც აჩვენებს მიმდინარეობის მთავარ დოქტრინას — იმ საგანთა სიღრმეებში, რომლებსაც ყოველდღე ვხვდებით, იმალება მხოლოდ ხელოვნებისათვის, უპირველეს ყოვლისა, მუსიკისა და პოეზიისათვის ხელმისაწვდომი საიდუმლო, იდეა, არსი. პოეზია სამყაროს წვდომისა და შეცნობის უმაღლესი ფორმაა, რომელიც თავისი ღვთიური ძალაუფლებით რელიგიას უახლოვდებოდა. პოეზიის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ამოცანაა სილამაზის, მშვენიერების, იდეის აღმოჩენა და აღდგენა, მისი მეშვეობით სიკეთის დაფარული იდეის გახსნა.

გერმანული ნეორომანტიზმის უდიდესი წარმომადგენელი იყო შტეფან გეორგე, რომელიც თავის მეგობრებთან – კარლ აუგუსტ კლაინთან და კარლ ვოლფსკელთან ერთად 1892 წლიდან გამოსცემდა ჟურნალს „ხელოვნების ფურცლები“ („Blätter für die Kunst“). გეორგე და მისი წრის პოეტები გამანადგურებლად აკრიტიკებდნენ ნატურალიზმს. ჟურნალის პირველივე ნომრების გამოსვლისთანავე იგრძნობოდა მასში იმპრესიონისტული და ნეორომანტიკული ტენდენციები. იგი ვიწრო წრის მკითხველისთვის გამოდიოდა. გეორგეს შემოქმედებას ახასიათებდა მკვეთრად გამოხატული ესთეტიზმი. ლოზუნგმა „ხელოვნება ხელოვნებისათვის“ 900-იანი წლების გერმანულ ლიტერატურაშიც უმნიშვნელოვანესი როლი ითამაშა ნეორომანტიკოსთა და, განსაკუთრებით, გეორგეს ლირიკაში. სიტყვის მშვენიერება პოეტისათვის არა მხოლოდ ხელოვნების კანონი, არამედ ადამიანის შემეცნების იდეალის განსაკუთრებული ფორმაა. გადამწყვეტი გეორგეს პოეზიისათვის იყო არა რაციონალური აზრი, არა სიტყვათა სემანტიკა, არამედ, პირველ რიგში, იგი ყურადღებას აქცევდა პოეტური სიტყვის თვითმყოფადობას, ხმოვანთა და თანხმოვანთა შეთანხმებას, რითმს; დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა პოეზიაში გრაფიკულ საშუალებებს, მასთან გაჩრა მთავრული ასოების ხმარების წესი, იგი ხშირად სპეციფიკურ შრიფტსაც კი იყენებდა, რომელსაც ბერძნულს უახლოვებდა. გეორგეს სურდა, ეჩვენებინა თავისი განსაკუთრებულობა და პოეზიისთვის ამაღლებული ფონი შეექმნა.

ნეორომატიკოსები იყენენ თავიანთი შემოქმედების ადრეულ ეტაპზე ჰუგო ფონ ჰოფმანსთალი და რაინერ მარია რილკე, თუმცა ისინი მალევე დასცილდნენ ჟურნალ „ხელოვნების ფურცლებს“ და შტეფან გეორგეს წრეს.

ადრეულ რილკეზე ასევე დიდი გავლენა მოახდინა 1893-95 წლებში გერმანიაში განვითარებულმა იუგენდშტილმა. ეს მიმდინარეობა ძირითადად დეკორატიულ ხელოვნებასა და, ნაწილობრივ, არქიტექტურაზე ვრცელდებოდა. იუგენდშტილის ესთეტიკის არსს ძირითადად განმარტავენ, როგორც “ინდივიდუალიზმის გამოხატულებას”. ფანტაზიის სრული თავისუფლება, ახალი გამომსახველობითი საშუალებების ძიება და განსაკუთრებული ინტერესი ნაწარმოების გარეგანი ფორმისადმი – ახალი ხელოვნების დამახასიათებელი ნიშნებია,რომელიც ყოველივე ტიპიურისა და მიმბაძველობის წინააღმდეგია. იუგენდშტილის ლიტერატურულ ეკვივალენტად ნეორომანტიზმს ასახელებენ. ფორმის პირველადობა ორივე მიმდინარეობის ძირითადი ნიშანია. ლიტერატურული იუგენდშტილი დიდ

ყურადღებას უთმობს ნაწარმოების გარეგან მხარეს, მის არქიტექტონიკას, ენის სინატიფეს, ხოლო თემა და შინაარსი აქ მეორე პლანზე გადადის, გამოშახველობითი ფუნქცია ძირითადად ენიჭება ორნამენტს, მის სიმბოლურ დატვირთვას და სიმბოლოს ექსპრესიულობას. იუგენდშტილის პერიოდში შესაბამის სახეცვლილებას განიცდის ნეორომანტიკოსთა შემოქმედებაში ლანდშაფტიც. რომანტიკოსთა ე.წ. "Naturgedicht"-ის ნაცვლად და დეკორატიული იუგენდშტილის ესთეტიკური კანონების შესაბამისად, აქ ბუნება იცვლება ხელოვნური, ადამიანის მიერ კულტივირებული ლანდშაფტით. რაც უფრო წარმტაცია ლანდშაფტი მხატვრულ ნაწარმოებში, მით უფრო აშკარაა მის ფონზე ადამიანის სულიერი უმწეობა და სიმარტოვე.

XX საუკუნის პირველი მეოთხედის გერმანულ ლიტერატურაში ყველაზე ძლიერი მიმდინარეობა იყო ექსპრესიონიზმი. განსხვავებით ნატურალიზმის, იმპრესიონიზმისა და ნაწილობრივ ნეორომანტიზმისაგან, რომლებიც ძირითადად ფრანგული მიმდინარეობების ზეგავლენითა და იმპულსებით საზრდოობდნენ, ექსპრესიონიზმი იყო წმინდად გერმანული ფენომენი, რომელმაც უდიდესი ზეგავლენა იქონია ამ პერიოდის მსოფლიო ლიტერატურასა და ხელოვნებაზე. XX საუკუნის 10-იან წლებში ექსპრესიონიზმი პირველად მხატვრობაში გამოჩნდა, როცა ჩამოყალიბდა რამოდენიმე მნიშვნელოვანი დაჯგუფება: ქალაქ დრეზდენში „ხიდი" („Die Brücke" 1905), მიუნხენში „ცისფერი მხედარი" („Der blaue Ritter" 1911-1912).

ექსპრესიონიზმი რთული და წინააღმდეგობრივი მოვლენა იყო, რომელიც მწერალთა და კრიტიკოსთა რამოდენიმე ჯგუფს აერთიანებდა. მის ზეგავლენას შემოქმედების ადრეულ ეტაპზე განიცდიდნენ ბეჰერი, ბრეხტი, ვოლფი, კაფკა, ჰ. მანი. გ. ბენი და ჰ. იოსტი ვაიმარის რესპუბლიკის პერიოდში იცვლიან თავიანთ პოლიტიკურ და ლიტერატურულ შეხედულებებს და ძოგვიანებით, „მესამე რაიხის" მწერლებად მკვიდრდებიან ლიტერატურის ისტორიაში.

ექსპრესიონიზმის განვითარება დაემთხვა კაპიტალისტური სამყაროს კრიზისს იმპერიალიზმისა და პროლეტარიული რევოლუციის ეპოქაში, რამაც გარკვეულწილად განაპირობა ამ ლიტერატურული მიმდინარეობის აქტიური, მშფოთვარე, წარსულთან დაპირისპირებული ხასიათი. ეს იყო ძირითადად რეაქცია პირველ მსოფლიო იმპერიალისტურ ომსა და 1918 წლის ნოემბრის რევოლუციის შემდეგ განვითარებულ საყოველთაო აგრესიასა და ანარქიაზე გერმანიაში. შეიძლება ითქვას, რომ ეღუარდ

მუნკის ცნობილი ექსპრესიონისტული ტილო „ყვირილი“ სრულყოფილად გამოხატავდა პოლიტიკურ და ესთეტიკურ სფეროში მიმდინარე კატაკლიზმებით გაუბედურებული, დაბეჩავებული და შეშინებული ადამიანის სატკივარს, რომელსაც სასოწარკვეთილი და გამაყრუებელი ყვირილის მეტი არაფერი დარჩენოდა.

ექსპრესიონიზმის მიმდევრები ძირითადად გაერთიანებულნი იყვნენ ჟურნალების „შტურმი“-სა („Der Sturm“ 1910-1932) და „აქციონ“-ის („Aktion“ 1911-1932) ირგვლივ. „შტურმის“ წარმომადგენლებისაგან განსხვავებით (ჰერვართ ვალდენი, ავანგარდისტი-მხატვრები: კლე, ჩარკი, კოკოშკა, შაგალი, კანდინსკი), რომლებმაც სოციალური პროტესტი და სინამდვილით უკმაყოფილება ძირითადად ფორმალისტური ხელოვნებით გამოხატეს და შტეფან გეორგეს ჯგუფის ესთეტიკური ტრადიციები გააგრძელეს, „აქციონის“ წარმომადგენლები (ცეჰი, ერენტშტაინი, დიობლინი) სინამდვილეს იღებდნენ თავიანთი პროტესტის საფუძვლად, ისინი პოლიტიკის სფეროშიც აქტიურად ერეოდნენ (ცნობილია ალფრედ დიობლინის მწვავე პუბლიცისტური საქმიანობა), მათ ხელოვნების ძირითად ამოცანად უკეთესი მომავლისათვის ბრძოლა მიაჩნდათ. ორივე ჯგუფისათვის კი საერთო იყო პიროვნების კულტი, მასზე ზრუნვა და პაციფისტური პათოსი. მათ შემოქმედებაში გამუდმებით საუბარია ადამიანზე, მის განახლებაზე, „ახალ ადამიანზე“, რომელიც „განაახლებულ სამყაროს“ მოუვება თან. თუმცა მათი მოღვაწეობა შეზღუდული დარჩა, მათი მოქმედების პროგრამა - ჰაერში გამოკიდებული. მართალია, ისინი ომს მწვავედ აკრიტიკებდნენ, მაგრამ მის წინააღმდეგ აქტიური ბრძოლის გზის ნაცვლად მხოლოდ ომის საშინელებათა ჩვენებით იფარგლებოდნენ, ფიქრობდნენ, სიბრალულის გაღვივება და მასების შეგნებაზე ზემოქმედება საკმარისი იქნებოდა.

ექსპრესიონიზმის ესთეტიკის ნიშნები იყო: ირაციონალიზმი, მისტიციზმი, უკიდურესი სუბიექტივიზმი. ექსპრესიონიზმის თეორეტიკოსებიცა და პრაქტიკოსი მწერლებიც ერთადერთ რეალობად სუბიექტის განცდათა, ექსპრესიათა და ემოციათა სამყაროს მიიჩნევდნენ. ისინი მოითხოვენ, რომ ადამიანს მხოლოდ საკუთარი წარმოდგენებითა და ექსპრესიით ეცხოვრა, რასაც კავშირი არ ექნებოდა გარესამყაროსთან. ობიექტური სინამდვილის შემეცნებას ისინი უპირისპირებდნენ ზემგრძნობელობისაკენ სუბიექტურ მისწრაფებას.

ექსპრესიონისტული ესთეტიკის ძირითადი ქვაკუთხედი ბერგსონის ინტუიტივიზმია, რომლის მიხედვით, ინტუიცია შემეცნებისა და, შესაბამისად,

შემოქმედებითი პროცესის ერთადერთი სწორი გზაა. სულის ეს განსაკუთრებული თვისება ყველას ერთნაირად არა აქვს განვითარებული, ბირითადად პოეტებსა და მხატვრებს „ზემგრძნობელობამდე“ აქვთ ეს შეგრძნება. სწორედ ისინი ახერხებენ მატერიალური „საფარველის“ გადალახვას და ხელოვნების ნიმუშების შექმნას, რაც არსის წვდომას ნიშნავს. ბერგსონის ინტუიტივიზმის მიხედვით, ხელოვნებას ობიექტურ რეალობასთან ნაკლები რამ აქვს საერთო. იგი დაცლილია ყოველივე ემპირიულ-მატერიალურისაგან, რაც პირდაპირ აკავშირებს მას მისტიკურ-ირაციონალურთან. ექსპრესიონისტი ხელოვანისათვის მთელი სივრცე ხილვაა. იგი ჭვრეტს და ვერ ხედავს, იგი განიცდის და არ ასახავს. ექსპრესიონისტები, უპირისპირდებოდნენ რა შექმნილ რეალობას და დისჰარმონიულ გარესამყაროს, საკუთარ ხელოვნებაში ხედავდნენ საგანთა და მოვლენათა გაერთიანების, მათი რეალური სახის აღდგენისა და ყალბი სინამდვილისგან გათავისუფლების ფუნქციას.

ექსპრესიონისტული მხატვრული აზროვნებისათვის უცხო იყო ლოგიკურობის მოთხოვნა, მასში მთავარი ძალა ჰქონდა მხოლოდ სიტყვას, რადგან ექსპრესიონისტისთვის ის კი არ იყო რეალური, რაც შეგრძნებებში გვეძლევა, არამედ „არსი“, რომელიც საგნების, მოვლენების მიღმაა, რომელიც მატერიალურს, კონკრეტულსა და პირადულს კი არ გამოხატავს, არამედ „აბსოლუტური კანონის“ კატეგორიისაა. „სიტყვის ხელოვნება“ უნაპირო სუბიექტივიზმის გამოვლენაა მხატვრული აზროვნების სფეროში, ამიტომაც ექსპრესიონისტები უარყოფდნენ ყოველივე „გარედან თავსმოხვეულ“ წესს, მაგალითად, გრამატიკულ ნორმებს და პუნქტუაციას (გამონაკლისი იყო ძახილის ნიშანი). არავითარი წინადადება, სიტყვათა სინტაქსური კავშირი. ექსპრესიონიზმის ცნობილი წარმომადგენლები იყვნენ: ელზე ლასკერ-შულერი, გეორგ ჰაიმი, გეორგ თრაკლი, გოტფრიდ ბენი, იაკობ ვან გოდენი, ერნსტ ტოლერი, გეორგ კაიზერი, იოჰანეს რობერტ ბეჰერი, ვალტერ ჰაზენკლევერი.

XX საუკუნის 20-იან წლებში ექსპრესიონიზმი, როგორც ლიტერატურული სკოლა, გერმანიაში აღარ არსებობს.

შეიძლება ითქვას, რომ კლასიკური ლიტერატურის მემკვიდრეობის გამგრძელებელი რეალისტური ლიტერატურის ხაზი განსაკუთრებით ძლიერი და ნაყოფიერი იყო XX საუკუნის გერმანიაში. ნატურალიზმის დამსახურებით დემოკრატიული თემატიკა და უკომპრომისო ცხოვრებისეული სიმართლის მოთხოვნა ლიტერატურის უმთავრეს ამოცანად ითვლებოდა. ყოველივე ეს ძლიერად აისახა დემოკრატიულ

ბელეტრისტიკაზე, სადაც საუკუნის მიჯნაზე მოღვაწეობდნენ ლ. თომა, ე. შტრაუსი, კ. ფიბიხი.

ვიდრე ათწლეულების მანძილზე მნიშვნელობადაკარგული გერმანული რომანი განახლდებოდა, უპირატესი ჟანრები იყო ლირიკა და დრამა. ბრწყინვალე ნიმუშები შემოგვთავაზეს ი. რ. ბეჰერმა, ვ. ჰაზენკლეევერმა, ა. ერენშტაინმა, პ. ცეჰმა, ე. მიუზამმა, ე. ტოლერმა, გ. კაიზერმა. 20-იანი წლებიდან ლიტერატურის წარმმართველი ჟანრი იყო რომანი. თანამედროვე რომანისტთა შემოქმედების ძირითადი თემა იყო ძველი, პატრიარქალური ეპოქის, ურთიერთობებისა და იდეების აღსასრული და ახალი ეპოქის დადგომა. თ. მანი, ჰ. მანი, ჰ. ჰესე, ა. დიობლინი, ლ. ფოიხტვანგერი, რ. მუზილი, ჰ. ბროხი იყვნენ ის გენიალური რომანისტები, რომლებმაც ფილოსოფიური სიღრმე შესძინეს XX საუკუნის გერმანულ რომანს.

გერმანული რომანი XX საუკუნეში სხვა ევროპული ქვეყნების რომანისაგან განსხვავებულად განვითარდა, მან ფილოსოფიური და ფსიქოლოგიური მიმართულება მიიღო. გერმანელი რომანისტები ორიენტაციას იღებდნენ არა გარე სამყაროზე, არა ემპირიულ, ობიექტურ, სოციალურ სინამდვილეზე, არამედ ადამიანის, პიროვნების შინაგან, სულიერ, ინტელექტუალურ სამყაროზე. გერმანელი ავტორები არ ქმნიდნენ მთელი ეპოქის ამსახველ ფართო ეპიკურ ტილოებს, სოციალური პრობლემატიკით დატვირთულ რომანებს, ისინი მხოლოდ „ჩაშინაგნებულად“ უჩვენებდნენ ერთი პიროვნების ფსიქო-მორალურ სამყაროს. გერმანული რომანი თავისი არსით, უპირატესად, „აღზრდის“, „განვითარების“, „ჩამოყალიბების“ რომანი იყო, რომლის ფესვებიც ჯერ კიდევ ეშენბახის „პარციფალში“ უნდა ვეძებოთ. მასში წინა პლანზე ინდივიდი, სუბიექტი, პიროვნება და მისი აღზრდა-განვითარება, ჩამოყალიბება იდგა.

გერმანული ფილოსოფიური რომანის განსხვავებულმა შინაარსმა განაპირობა რომანის ფორმისა და პოეტიკის ნოვატორული ექსპერიმენტების სიმრავლე. თ. მანის „ჯადოსნური მთა“, „დოქტორ ფაუსტუსი“, ჰ. ჰესეს „ტრამალის მგელი“, ა. დიობლინის „ბერლინი ალექსანდერპლაცი“, ჰ. ბროხის „ვერგილიუსის სიკვდილი“, რ. მუზილის „უთვისებო კაცი“ საუკეთესოდ აჩვენებენ ზოგადად რომანში მთხრობელის ინსტანციის უფუნქციობას, გმირის გაქრობას, დროის კლასიკური ფორმის „გაღლობას“, სიუჟეტის მთლიანობის არარსებობას, ხელოვნების სხვადასხვა ჟანრების ხერხების ექსპერიმენტულ ალრევას, მითის განახლებულ თემატურ და ფუნქციურ დატვირთვას.

აღნიშნული სიახლეები XX საუკუნის გერმანულ რომანს თანდათან

აშორებდა ტრადიციულ, კლასიკურ ხაზს და საფუძველს უმზადებდა გერმანულ მოდერნისტულ რომანს, რომელშიც განსაკუთრებულად გაძლიერებული იყო ინტელექტუალიზმისა და აბსტრაქტულობის ტენდენცია, ანტიპათეტიკა, ანტიდრამატიზმი და ანტისენტიმენტალიზმი. რომანების ფაქტობრივი მოქმედებები პერსონაჟის ცნობიერებაში იყო გადანაცვლებული და ძირითადად პერსონაჟის ცნობიერების „მოძრაობას" აჩვენებდა.

გერმანელი რომანისტები ხშირად თეორეტიკოსებადაც გვევლინებოდნენ და არც თუ იშვიათად საკუთარ ესეებსა და თეორიულ წერილებში ქმნიდნენ ახალ თეორიებს, მიმართულებას აძლევდნენ პროზის განვითარებას და ახალ სტილს ამკვიდრებდნენ ლიტერატურის ისტორიაში (მაგ. თ. მანის „რომანის შესახებ", ა. დიობლინის „ეპიკური ნაწარმოების აგებულება").

XX საუკუნის პირველ ნახევარში გერმანული ლიტერატურის მრავალფეროვანი განვითარების პროცესი და სხვადასხვა ჟანრში განხორციელებული ნოვატორული ექსპერიმენტები განაპირობებდა გერმანული ლიტერატურის განსაკუთრებულ ხასიათს.

გერჰარტ ჰაუპტმანი
Gerhart Hauptmann
(1862-1946)

გერჰარტ ჰაუპტმანი მხატვრული ლიტერატურის ყველა ჟანრში მუშაობდა, მაგრამ განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია მისი შემოქმედება დრამატურგიის სფეროში. თავისი მოღვაწეობის დასაწყისში გერჰარტ ჰაუპტმანმა თავი ნატურალიზმის მიმდევრად ალიარა და თავისი პირველი დრამა არნო ჰოლცსა (1963-1929) და იოჰანეს შლიაფს (1862-1941) მიუძღვნა, რომლებმაც საფუძველი ჩაუყარეს ე. წ. „თანმიმდევრულ ნატურალიზმს“ („Der konsequente Naturalismus“).

თავის ნატურალისტურ დრამებში გერჰარტ ჰაუპტმანი ჩვეულებრივ ვიწრო ოჯახურ ტრაგედიებს ხატავს და ამ ცალკეული ოჯახების მაგალითზე გვიჩვენებს საზოგადოებაში არსებულ სოციალურ წინააღმდეგობებსა და კონფლიქტებს. მისი დრამები ე.წ. „საკითხავ დრამებს“ („Lesedramen“) წარმოადგენენ, რომლებიც მოქმედების სიმცირით, რემარკების არაჩვეულებრივი სიჭარბითა და სიდიდით გამოირჩევიან. მის დრამებს ეპიკური ხასიათი აქვთ: თხრობის მომენტი დომინანტობს ჩვენების, წარმოდგენის მომენტზე. ჰაუპტმანის დრამებში ამბები, სიტუაციები, ხასიათები არ ვითარდება. იგი სტატიკურ ვითარებათა მწერალია (Zustandsdichter). სოციალური გარემოს ზუსტი აღწერა, ხასიათების სწორი შერჩევა, ჟარგონისა და დიალექტის ჭარბი ხმარება, ჟანრობრივი საზღვრების მოშლა გერჰარტ ჰაუპტმანის სტილის თავისებურებებია.

გერჰარტ ჰაუპტმანი დაიბადა 1862 წლის 15 ნოემბერს სილეზიაში, ობერზალცბრუნში, სასტუმროს მეპატრონის რობერტ ჰაუპტმანისა და მისი მეუღლის მარია შტრელერის ოჯახში. მისი წინაპრები ხარატები, მეეტლეები, ეკლესიის მუსიკოსები და ფეიქრები ყოფილან. დაწყებითი განათლება ჰაუპტმანმა სოფლის სკოლაში მიიღო (თავისი ბავშვობა მან აღწერა წიგნში „ჩემი ახალგაზრდობის თავგადასავალი“ („Das Abenteuer meiner Jugend“, 1937), ხოლო 1874 წელს მიაბარეს ბრესლაუს რეალურ სასწავლებელში. 1879 წელს ჯანმრთელობის გაუარესების გამო იგი იძულებული გახდა შეეწყვიტა სწავლა. ამის შემდეგ ბედი სცადა ბრესლაუს სამხატვრო სასწავლებელში, ქანდაკების კლასში, სადაც ორი წელი სწავლობდა (1880-1882). ამ პერიოდში გაიცნო მან ღრეზდენელი ვაჭრის ტინემანის ქალიშვილი მარია, რომელზედაც ჩუმად დაინიშნა. საცოლის ფინანსური დახმარების წყალობით შეძლო მან ჩარიცხულიყო იენის

უნივერსიტეტში, სადაც ფილოსოფიასა და ლიტერატურის ისტორიას სწავლობდა, თუმცა სწავლას მალე დაანება თავი და გაემგზავრა რომში იმ მიზნით, რომ მოქანდაკე გამხდარიყო, მაგრამ არაფერი გამოუვიდა და მალევე დაბრუნდა გერმანიაში. 1885 წელს იგი დაქორწინდა მარიაზე და დასახლდა ბერლინის მახლობლად შარლოტენბურგში. ამ დროს დაუახლოვდა იგი ნატურალისტურ ლიტერატურულ დაჯგუფებას „Durch". მოგვიანებით, 1889 წლის დასაწყისში, ანუ სანამ „მზის ამოსვლის წინ" შეიქმნებოდა, იგი ახლო ურთიერთობაშია არნო ჰოლცთან და იოჰანეს შლაფთან.

გერჰარტ ჰაუპტმანის პირველი ნატურალისტური მცდელობა გახლდათ ნოველა „რკინიგზის დარაჯი ტილი" („Bahnwärter Thiel"), რომელიც 1887 წელს დაიწერა. ნოველაში მოთხრობილია კეთილსინდისიერი რკინიგზის დარაჯის ტილის ტრაგიკული ისტორია. ცოლის გარდაცვალების შემდეგ, რომლისგანაც ტილს დარჩა ვაჟიშვილი ტობიასი, იგი ქორწინდება ამ̇ალ და უხიაგ ლენეზე, რომელიც ცუდად ექცევა გერს. ტილი ვერაფერს აკეთებს შვილის დასაცავად. ერთ დღეს დედინაცვლის უყურადღებობის გამო ტობიასი მატარებლის ქვეშ ვარდება და იღუპება. მწუხარებისა და ბრაზისაგან შეშლილი ტილი ღამით კლავს ცოლსა და მცირეწლოვან შვილს, რომელიც მასთან შეეძინა. მას აპატიმრებენ და იმავე დღეს ბერლინის საგიჟეთში ათავსებენ.

ნაწარმოებში ყურადღება ეთმობა სოციალური გარემოს აღწერას. მასში დეტალური სიზუსტითაა აღწერილი მუშათა ყოველდღიური ყოფა, ხაზგასმულია მათი უბადრუკი მდგომარეობა, ნაჩვენებია ადამიანი როგორც გარემოსა და მემკვიდრეობითობის პროდუქტი, წინა პლანზეა წამოწეული ტილის ტრაგედიის ბიოლოგიურ-ფსიქოლოგიური მიზეზები.

1889 წელს გამოქვეყნდა გერჰარტ ჰაუპტმანის გახმაურებული დრამა „მზის ამოსვლის წინ" („Vor Sonnenaufgang"). „მზის ამოსვლის წინ" აღწერს იმ სილეზიელი გლეხების ცხოვრებას, რომლებიც თავიანთ მინდვრებში მოპოვებული ქვანახშირის წყალობით გამდიდრდნენ და მანკიერების მორევში გადაეშვნენ. დრამაში ნაჩვენებია გამდიდრებული გლეხის ოჯახის გადაგვარებისა და დაშლის სურათი. გლეხი კრაუზე, რომელიც თავისი მიწის ნაკვეთის ფარგლებში მდებარე ქვანახშირის საბადოებს გაყიდის, მილიონერი ხდება. უშრომელად მოპოვებული ფული მას საშუალებას აძლევს მუქთახორულად, პარაზიტულად იცხოვროს. კრაუზე ლოთობს, მაშინ როცა მას ცოლი უმცროსი ქალიშვილის პირველ ქმართან ღალატობს. მართა, უფროსი ქალიშვილიც, ლოთობს, რისი

მსხვერპლიც ხდება მისი შვილი. ოჯახის სიძე, ინჟინერი ჰოფმანი (მართას ქმარი), ლოთობის გამო ფიზიკური და მორალური გადაგვარების გზაზე დგას. მთელი ოჯახი ალკოჰოლიზმითაა დაავადებული და შთამომავლობაც მემკვიდრეობით ღებულობს ამ სენს. ერთადერთი ნორმალური და ჯანმრთელი ადამიანი ამ ოჯახში კრაუზეს უმცროსი ქალიშვილი ჰელენეა, რომელსაც შეუყვარდება ჰოფმანის სიყრმის მეგობარი ალფრედ ლოტი. თუმცა ლოტი მალე გებულობს, რომ კრაუზეს ოჯახი ალკოჰოლიზმის სენითაა შეპყრობილი. არასრულფასოვანი, ხეიბარი შთამომავლობის მიღებით შეშინებული ალფრედ ლოტი ზურგს აქცევს ჰელენეს და მიიპარება კრაუზეების ოჯახიდან. სასოწარკვეთილი ჰელენე თავს იკლავს.

„მზის ამოსვლის წინ“ 1889 წლის 20 ოქტომბერს დაიდგა ბერლინში ლესინგის თეატრის სცენაზე თეატრალური გაერთიანება „თავისუფალი სცენის“ (“Freie Bühne”) მიერ. თავდაპირველად ჰაუპტმანს მისთვის „მთესველი“ დაურქმევია, თუმცა, არნო ჰოლცის რჩევით, მან ამ დრამას მოგვიანებით „მზის ამოსვლის წინ“ უწოდა. პიესის გამოსვლას დიდი მითქმა-მოთქმა და სკანდალი მოჰყვა. მეტისმეტად ნატურალისტური სცენები ეუცხოებოდა ძველი თეატრის ტრადიციებს შეჩვეულ მაყურებელს.

1891 წელს დაიბეჭდა ჰაუპტმანის დრამა „მარტოხელა ადამიანები“ („Einsame Menschen“). ამ პიესის თემაა პიროვნებასა და მის გარემოს შორის კონფლიქტი. იოჰანეს ფოკერატს, ახალგაზრდა სწავლულს, ვერ უგებს მისი ოჯახი. მისი მშობლები, ღვთისმორწმუნენი და დაწესებული მორალური კოდექსის მკაცრი დამცველნი, არ არიან დაინტერესებულნი იოჰანესის მეცნიერული მუშაობითა და მისი იდეებით. ასევე არ ესმის იოჰანესის მის მეუღლეს – კეთილ და სათნო კეტჩენ. სულიერ მეგობარს იოჰანესი აღმოაჩენს ახალგაზრდა სტუდენტ ანა მაარში, რომელიც ღრმა სულიერი ინტერესების მქონე, განათლებული, ჭკვიანი და ფართო გონებრივი ჰორიზონტის ქალია. იოჰანესსა და ანას ერთმანეთი შეუყვარდებათ. ფოკერატის მშობლები აღშფოთებულნი არიან თავიანთი ვაჟის ასეთი არაქრისტიანული საქციელით და აიძულებენ ანას დატოვოს მათი სახლი. სასოწარკვეთილი იოჰანესი თავს იხრჩობს ტბაში.

„მარტოხელა ადამიანები“ იბსენისებური დრამაა. აქაც ერთმანეთთან დაპირისპირებულია პიროვნება და ოჯახი, მაგრამ განსხვავებით იბსენის გმირებისაგან, იოჰანეს ფოკერატი უნებისყოფო, სუსტი სასიკეთის ანტიგმირია, რომელსაც წუწუნი და გოდება უფრო ემარჯვება, ვიდრე მოქმედება.

1892 წელს ჰაუპტმანმა გამოაქვეყნა თავისი ყველაზე პოპულარული და მნიშვნელოვანი სოციალური დრამა „ფეიქრები“ („Die Weber“). დრამის

თემად აღებულია სილეზიელ ფეიქართა აჯანყება 1844 წელს. მასში აისახა მე-19 საუკუნის შუა ხანებში სილეზიელ ფეიქართა გაჭირვება. დრამის შექმნას საფუძვლად დაედო ჰაუპტმანის პაპის მონათხრობი, რომელიც ახალგაზრდობაში ღარიბი ფეიქარი იყო.

დრამაში, როგორც არაერთხელ აღნიშნულა, არაა არც ერთი მთავარი გმირი. ფრიდრიხ შპილჰაგენმა, რომელსაც განსაკუთრებით მოსწონდა „ფეიქრები", ასე უპასუხა ჰაუპტმანის კრიტიკოსებს: „პიესაში თქვენ გმირს ვერ ხედავთ? ყოველ მოქმედებაში, თანდათანობით იღებს რა ფართო მასშტაბებს, დაბიჯებს გაჭირვება, როგორც მთავარი გმირი".

ნაწარმოებში მთელი ყურადღება სოციალურ კონფლიქტებზეა გადატანილი, მასში სრულებით აღარაა ფსიქოლოგიური და ეროტიკული ხასიათის ცოლ-ქმრული კოლიზიები. დრამაში მოულოდნელი პერიპეტიებისა და რთული ინტრიგების გარეშე ნაჩვენებია გაღატაკებული ფეიქრების აჯანყების თანდათანობითი მომზადება-მომწიფება.

პირველი მოქმედება თამაშდება პეტერსვალდაუში. ფეიქრები ფაბრიკანტ დრაისიგერის კანტორაში აბარებენ მზა ქსოვილს. სცენა მოგვაგონებს შუა საუკუნეების რევიუს. ავტორი ჩვენს თავლწინ ჩაატარებს გაძვალტყავებული ფეიქრების მრავალფეროვან და ნაირსახოვან ფიგურებს. აქაა მორჩილი და დაორგუნული ჰაიბერი, საკუთარი ღირსების გრძნობით აღჭურვილი, თამამი და შემტევი „წითური" ბეკერი, შიშშილისაგან მისუსტებული პატარა ბიჭი, რომელსაც გული წაუვა, გესლითა და ბოლმით ავსებული მოხუცი ბაუმერტი, მოწუწუნე რაიმანი და სხვები. ფეიქრებს უპირისპირდებიან მოღარე ნიომანი, მიმლები პფაიფერი (ყოფილი ფეიქარი), შეგირდი და თვით ფაბრიკანტი დრაისიგერი. ნიომანი, პფაიფერი და შეგირდი აბუჩად იგდებენ მუშებს, მათ ფულს აკლებენ, დასცინიან და უდიერად ექცევიან.

მეორე მოქმედების ადგილია კაშენბახი, წარმოდგენილია ერთ-ერთი ფეიქრის ვილჰელმ ანსორგეს ოჯახის უკიდურესი გაჭირვება - სიშიშვლე და შიმშილი. მოქმედებაში შემოდის სამხედრო სამსახურიდან გათავისუფლებული ჯარისკაცი, რეზერვისტი მორიც იეგერი, რომელიც შემდეგ „წითურ" ბეკერთან ერთად სათავეში ჩაუდგება ფეიქართა აჯანყებას. იეგერი პროტესტის გრძნობას უღვივებს ფეიქრებს.

მესამე მოქმედება კვლავ პეტერსვალდაუში მიმდინარეობს. იეგერისა და ბეკერის აგიტაციამ თავისი შედეგი გამოიღო: ფეიქრები ფაბრიკანტის წინააღმდეგ საბრძოლველად განეწყობიან. ისინი თავს იყრიან სოფლის სამიკიტნოში, სადაც თავიანთ პროტესტს ხმამაღლა აცხადებენ. ჟანდარში

კუჩე ცდილობს წესრიგის დამყარებას, მაგრამ შექიჟიანებული ფეიქრები მას სამიკიტნოდან აძევებენ და ქუჩაში გამოსულნი მღერიან ფეიქართა აკრძალულ სიმღერას.

მეოთხე მოქმედებაში აჯანყებული ფეიქრები ალყას არტყამენ ფაბრიკანტ დრაისიგერის სახლს, სადაც ამ დროს პატარა წვეულებაა. დრაისიგერთან სტუმრად იმყოფებიან პასტორი კიტელჰაუსი, თეოლოგიის კანდიდატი ვაინჰოლდი და სხვები. ვაინჰოლდი შეკითხვას სვამს სოციალური სამართლიანობის შესახებ, რაც დრაისიგერის გაღიზიანებას იწვევს, მას არ სურს ჰუმანიზმის შესახებ ლექციების მოსმენა. ამბოხებული ფეიქრების გამოჩენით შეშინებული დრაისიგერი ოჯახთან ერთად უკანა კარიდან გარბის. ფეიქრები შეიჭრებიან მის სახლში და ყველაფერს ანადგურებენ.

მეხუთე მოქმედება ხდება ლანგენბირაუში – მოხუცი ფეიქრის ჰილზეს სახლში. იგი წინააღმდეგია აჯანყების, ერთადერთ სწორ გზად მას მოთმინება, მორჩილება და ლოცვა-ვედრება მიაჩნია, მას სწამს უზენაესის სამართლიანობისა. იგი აჯანყებულებთან არ უშვებს თავის ვაჟს გოტლიბს, თუმცა მისი რძალი ლუიზე დასცინის ქმარს და ამბოხებულ ფეიქრებს უერთდება. ბოლოს და ბოლოს ველარ მოითმენს გოტლიბიც, ნაჯახს ალესავს და თანამოძმეებს უერთდება. ამბოხებულ ფეიქართა წინააღმდეგ ჯარისკაცები გამოუგზავნიათ. კეტებითა და ცულებით შეიარაღებულ ფეიქრებს ისინი ტყვიებს უშენენ. ერთი ტყვია შემთხვევით მოხვდება ფანჯარასთან მჯდომ მოხუც ჰილზეს. ჰილზე კვდება. ფეიქრები სოფლიდან ერეკებიან ჯარისკაცებს.

დრამის თემა განსაზღვრავს მის ფორმასაც. მასში არ არის პროტაგონისტი და მოქმედების განვითარების ტრადიციული თანმიმდევრულობა. რევიუ, უცხო პესონაჟის წარმოდგენა, თხრობა, აღწერა, ყოველ მოქმედებაში ახალი პერსონაჟის შემოყვანა – ყოველივე ეს მიუთითებს ნაწარმოების ეპიკურ სტრუქტურაზე. ჰაუპტმანი მიზნად არ ისახავს, შექმნას გამორჩეული ხასიათები, თუმცა იგი არ წარმოგვიდგენს უსახურ მასას. ხუთი მოქმედების მანძილზე რამდენიმე სიტყვითა და მოქმედებით ხატავს თითოეულ პერსონაჟს და ამით იგი მათ ინდივიდუალურ ნიშნებს ანიჭებს.

„ფეიქრების“ შემდეგ ჰაუპტმანმა გამოაქვეყნა კომედია „წავის ქურქი“ („Der Biberpelz“, 1993). ნაწარმოების პრემიერამ წარუმატებლად ჩაიარა და მას რამდენიმე წელი დასჭირდა, რომ თეატრალურ სცენაზე ადგილი დაემკვიდრებინა. იმდროინდელი მაყურებლისათვის უცხო იყო მოქმედების არატრადიციული, ფრაგმენტული ხასიათი, სატირისა და კომედიის

ელემენტების ერთმანეთთან შერწყმა. ამ კომედიაში სატირის ობიექტია პრუსიული სახელმწიფოებრივი მართვის აპარატი. მასში გამოყვანილია ყეყეჩი და ამპარტავანი სახელმწიფო მოხელე ვერჰანი, რომელსაც ყველგან სახელმწიფოს მოღალატეები და შეთქმულები ელანდება. იგი უსაფუძვლოდ ეჭვს აიღებს წვავილულზე – დოქტორ ფლაიშერზე, რომელიც მას პოლიტიკურად არასაიმედო და სახელმწიფოსათვის სახიფათო ელემენტი ჰგონია. ვერჰანი იწყებს მის დევნას, მიუჩენს ვაშუშებს და კმაყოფილია, რომ ასეთ სიფრთხილესა და პოლიტიკურ სიფხიზლეს იჩენს. კომიკურ სიტუაციებს ქმნის ის გარემოება, რომ მრეცხავი ქალი ვოლფენი, რომელიც ყველგან ყველაფერს იპარავს, ვერჰანს უპატიოსნესი ადამიანი ჰგონია. ვოლფენი იპარავს ყველაფერს, რაზეც კი ხელი მიუწვდება. ნაწარმოების დასაწყისშივე ჩნდება ის ნანადირევით ხელში, რომელიც სავარაუდოდ მოპარულია. იმ დროს, როცა ის თავის ნადავლს მენავე ვულკოვს მიჰყიდის, თავისი ქალიშვილებისაგან გებულობს, რომ მდიდარი კრიუგერის ოჯახში კარგი შეშისა და თვით ძვირფასი წავის ქურქის მოპარვა შეუძლია. ვულკოვი მზადაა სამოცი ტალერი გადაიხადოს ამ ქურქში, რაც ვულფენის ყველა ვალს დაფარავს. ვერჰანს ეჭვიც არ ეპარება ვულფენის სისპეტაკეში, მოხერხებული მრეცხავი ოლად ახერხებს სიტუაციიდან თავის დაძვრენას. საქმე გაუხსნელი რჩება. ბრიყვი ვერჰანი მფარველობს ვულფენს, ზოგჯერ რჩევასაც კი ეკითხება, ვინ უნდა იყოს წავის ქურქის მომპარავიო და ა.შ. ვოლფენი იროიულად შენიშნავს სახელმწიფო მოხელის შესახებ, რომ იგი იმდენად სულელი და უნიათოა, შეიძლება სკამიც გამოაცალო და ვერ გაიგოსო.

მრეცხავი ვულფენი მნიშვნელოვანი სახეა ამ პიესაში. ის კარგად ახერხებს იმ ადამიანების მართვას, ვისთანაც მას ურთიერთობა აქვს და ყველაფერს ღებულობს, რაც სურს. ის იბრძვის თავისი ღარიბული მდგომარეობის წინააღმდეგ, რაც არ არის ტიპიური ნატურალისტური დრამისათვის, რომლის გმირიც უსიტყვოდ ემორჩილება სოციალური გარემოს კანონებს. „წავის ქურქში“ წარმოდგენილია სოციალური გარემოს მიერ დეტერმინირებული ადამიანი, რომელიც იბრძვის ამ გარემოსაგან თავის დასაღწევად. ნატურალიზმთან აახლოებს ამ დრამას ის, რომ მასში უშუალოდ და შეულამაზებლადაა წარმოდგენილი სოციალური გარემო, სინამდვილე. გამოყენებულია ცხოვრებისეული ენა („Sprache des Lebens“) შეფერადებული დიალექტით, ჟარგონითა და ყოველდღიური სამეტყველო საშუალებებით.

„ფეიქრებისა“ და „წავის ქურქის“ გამოქვეყნების შემდეგ გერჰარტ

ჰაუპტმანის შემოქმედებითი განვითარება ახალ მიმართულებას იძენს. 1894 წელს აქვეყნებს იგი ახლ დრამას „ჰანელეს ცად ამაღლება“ („Hanneles Himmelfahrt“). ეს პიესა წარმოადგენს ნატურალიზმიდან ნეორომანტიზმისა და სიმბოლიზმისაკენ მობრუნების წერტილს. თოთხმეტი წლის გოგონას, ჰანელე მატერნს, რომელსაც ექვსი კვირის წინ დედა გარდაეცვალა, მამინაცვლის ხელში ყოფნას სიკვდილი უჯობნია და თავის დასახრჩობად ხტება სოფლის ტბორში. სოფლის მასწავლებელი და მეტყველე ჰანელეს ცოცხალ-მკვდარს ამოიყვანენ წყლიდან და ღარიბთა თავშესაფარში მიიყვანენ. მთელი პიესის მანძილზე წარმოდგენილია ჰანელეს ხილვები და სიზმრისეული წარმოდგენები. სიზმარში ეხვედება მას გარდაცვლილი დედა, რომელიც მას სიკვდილისათვის ამზადებს. ნაწარმოების ბოლოს ანგელოზებს ჰანელე ზეცაში მიჰყავთ. პიესაში თავს იჩენს მისტიკური ელემენტი, რაც აქამდე უცხო იყო ჰაუპტმანისათვის. დიდი როლს თამაშობს დრამაში აგრეთვე არარეალისტური სიმბოლიკა.

1896 წელს ჰაუპტმანი აქვეყნებს დრამას „ფლორიან გაიერი“ („Florian Geyer“). ნაწარმოების თემა აღებულია გერმანიის გლეხთა ომის ეპოქიდან (1525წ.). ავტორმა განიზრახა ეჩვენებინა დიდი სახალხო მოძრაობა – გლეხთა ომი და რეფორმაციის ხანა. დრამაში გამოყვანილია თითქმის ყველა სოციალური ფენა – თავადები, აზნაურები, გლეხები, რაინდები, ბერები. ნაჩვენებია მათ შორის არსებული იდეური წინააღმდეგობები და ინტერესთა კონფლიქტები. ჰაუპტმანის მცდელობამ, რომ შექმნა ისტორიული დრამა ნატურალისტურ ნიადაგზე, მარცხი განიცადა. სამაგიეროდ სენსაციური წარმატება ხვდა წილად ნეორომანტიკულ-სიმბოლისტურ დრამას „ჩაძირული ზარი“ („Die versunkene Glocke“, 1896). სოფლის მცხოვრებლებმა მაღალ მთაზე ააშენეს ეკლესია, სადაც უნდა დაკიდონ ოსტატ ჰაინრიჰის მიერ ჩამოსხმული ზარი. თუმცა ტყის სულები წინააღმდეგი არიან ეკლესიისა და ზარების რეკვის და ამიტომ მთაზე ატანისას ზარი დაგორდება და ჩავარდება ტბაში. გონებადაკარგულ ჰაინრიხს წააწყდება ფერია რაუტენდელაინი, რომელსაც შეუყვარდება ჰაინრიჰი. სოფლის პასტორი, მასწავლებელი და დალაქი პოულობენ ჰაინრიჰს და ცდილობენ მის სახლში დაბრუნებას. ჰაინრიჰი სასოწარკვეთილია, ის ძლიერ განიცდის თავის შემოქმედებით მარცხს ამიტომ იგი ტოვებს მშობლიურ სოფელს და მიდის მთებში, ადამიანებისაგან შორს. მისი ღრმა რწმენით, საზოგადოებას, ადამიანებს, ყოველდღიურობას მოწყვეტილი შექმნის ხელოვნების ჭეშმარიტ ნაწარმოებს. ჰაინრიჰი იწყებს ისეთი ტაძრის შენებას, რომლის თავიც ცას უნდა მიებჯინოს.

პასტორი და მისი ოჯახი ცდილობს ჰაინრიხის სახლში დაბრუნებას, მაგრამ ამაოდ. ჰაინრიხი აგრძელებს მუშაობას, მაგრამ მალე იპყრობს შიში, რომ ამ საქმესაც ვერ დაასრულებს. ჰაინრიხი შვილებისაგან შეიტყობს ცოლის დაბრჩობის ამბავს, ჩაძირული ზარი იწყებს რეკვას. ჰაინრიხი სინდისის ქენჯნას გრძნობს, მას განუზომელი ტანჯვა მოიცავს. ოსტატი მოიშორებს რაუტენდელაინს და განაწამები ბარს მიაშურებს, თავის მშობლიურ სოფელს, მიტოვებულ და დაქცეულ ოჯახს, სადაც იგი დარდისაგან კვდება.

პიესაში თავს იჩენს მე-20 საუკუნის დასაწყისის ლიტერატურის ტიპიური პრობლემა – ხელოვანისა და საზოგადოების დაპირისპირება, ხელოვანისა, რომელიც ქმნის ცხოვრებისა და საზოგადოებისაგან მოწყვეტილი. ცხოვრება, ყოველდღიურობა უნარს ართმევს და აუძლურებს მას. პიესა ავტობიოგრაფიული ელემენტების შემცველია. მასში ჩანს დაპირისპირება ჰაუპტმანის ოჯახსა და მის ახალ ცხოვრების თანამგზავრს შორის, ასევე ეჭვი საკუთარ შემოქმედებით შესაძლებლობებში.

1903 წელს გამოქვეყნდა ჰაუპტმანის პიესა „როზე ბერნდი“ („Rose Bernd“), რომელშიც ჰაუპტმანი ეცდნობა მე-18-19 საუკუნის ბიურგერული ტრაგედიის ტრადიციებსა და ნატურალისტურ სტილში გვიხატავს ბიურგერული ოჯახისა და წრის ზნეობრივი გახრწნისა და გადაგვარების სურათს.

1906 წელს გამოდის ჰაუპტმანის ახალი დრამა „და პიპა ცეკვავს“ („Und Pippa tanzt“). ამ პიესის ქვესათაურია „მინის ქარხნის ზღაპარი“ („Glashüttenmärchen“). ეს ნაწარმოები წარმოადგენს რომანტიკული ზღაპრისა და ნატურალისტურ-რეალისტური დრამის უცნაურ ნაზავს. მასში თავისებურადაა გადახლართული ზღაპრული სიმბოლოკა და რეალური გარემო, ფანტასტიკა და ყოველდღიურობა.

გერჰარტ ჰაუპტმანი შემოქმედების გვიან ეტაპზეც აქტიურად მიმართავს ნატურალისტური სტილის თავისებურებებს თავის დრამებში, როცა ის ვაიმარის რესპუბლიკის დროინდელი ბირგერული საზოგადოების კრიზისს გვიხატავს. ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებით საინტერესოა დრამა „მზის ჩასვლის წინ“ („Vor Sonnenuntergang“,1932). ამ ნაწარმოებში მწერალი კვლავ უბრუნდება თავისი ადრინდელი ნაწარმოებების თემატიკას: დრამაში ასახულია ოჯახური კონფლიქტი, თუმცა პიესაში ასახული ოჯახური დრამა სცილდება ვიწრო ოჯახური კონფლიქტის ფარგლებს და გვიხატავს ძველი ჰუმანისტური კულტურის, პარტიარქალური ბიურგერული ეპოქის დასასრულს. მათიას კლაუზენი, მოხუცი საიდუმლო სავაჭრო მრჩეველი,

ცოლის გარდაცვალების შემდეგ საშინელ სიმარტოვეს განიცდის. შვილებს საკუთარი ცხოვრება აქვთ და ნაკლებად იწუხებენ თავს მასზე ზრუნვით. მათიასი ვერ ეგუება ახალი ცხოვრების წესს, ახალ შეხედულებებსა და ჩვეულებებს. სიმარტოვისა და მოწყენილობისაგან თავის დასაღწევად იგი შვეიცარიაში მიდის. აქ იგი ცხოვრებას იწყებს ასაკგაზრდა ქალთან, ინკენ პეტერსთან. ქონების დაკარგვით შეშინებული შვილები ცდილობენ მათიასი საგიჟეთში მოათავსონ. ეს მასზე შემაძრწუნებლად მოქმედებს და იგი თავს იწამლავს.

მოხუცი კლაუზენი ძველი ბიურგერული კულტურის წარმომადგენელია. იგი განათლებული და ბუნებით პატიოსანი ადამიანია. მისი ოთხივე შვილი აბსოლუტურად განსხვავდება მისგან. მათ ყველას გოეთესეული სახელები ჰქვიათ, მაგრამ არარაფერი შერჩენიათ გოეთესული კულტურისა. უფროსი შვილი, მშრალი საქმოსანი, მხოლოდ თავის კარიერაზე და ფულზე ფიქრობს. ოტილია დაქორწინებულია უხეშ და ეგოისტ კლამროტზე, რომელიც ნამდვილი პროფაშისტის სახეა. ოთხივე შვილი ახალი გერმანული ინტელიგენციის წამომადგენელია, რომელსაც არარაფერი აქვს საერთო გოეთეს ეპოქის ჰუმანისტურ კულტურასთან. ეს ადამიანები მხოლოდ და მხოლოდ ფულზე ფიქრობენ და ყველაფერს აკეთებენ მატერიალური კეთილდღეობის მოსაპოვებლად.

პიესაში ერთმანეთს უპირისპირდება ორი გერმანია, ორი კულტურა, ორი თაობა. მათიას კლაუზენი, ეს გოეთეს ჰუმანიზმია, კლასიკური გერმანული კულტურა. მისი მოწინააღმდეგენი კი იმპერიალისტურ, პრეფაშისტურ გერმანიას განასახიერებენ.

ფაშიზმის ბატონობის პერიოდში ჰაუპტმანი გერმანიაში დარჩა. მისი ანტიფაშისტური და ანტიმილიტარისტული განწყობილებები გამოხატულია ტეტრალოგიაში ანტიკურ სიუჟეტებზე: „იფიგენია დელფიში“ („Iphigenie in Delphi“, 1941), „იფიგენია ავლისში“ („Iphigenie in Aulis“, 1944), „აგამემნონის სიკვდილი“ („Agamemnons Tod“, 1944, დაიბეჭდა 1948), „ელექტრა“ („Elektra“, 1945, დაიბეჭდა 1948).

გერჰარტ ჰაუპტმანი გარდაიცვალა 83 წლის ასაკში 1946 წლის 6 ივნისს აგნეტენდორფში.

ფრიდრიხ ნიცშე
Friedrich Nietzsche
(1844-1900)

მე-19 საუკუნის მეორე ნახევრის უდიდესმა მოაზროვნემ და ხელოვანმა ფრიდრიხ ვილჰელმ ნიცშემ განსაკუთრებული როლი ითამაშა მე-20 საუკუნის ფილოსოფიის, ლიტერატურისა და ხელოვნების სხვადასხვა დარგის განვითარებაში. თავისი „სიცოცხლის ფილოსოფიით“ მან ერთგვარი კლიმატი შექმნა საერთოდ დასავლეთ ევროპის პოლიტიკურ და საზოგადოებრივ ცხოვრებაში.

ნიცშე დაიბადა 1844 წლის 15 ოქტომბერს ქალაქ რიოკენში, მღვდლის ოჯახში. მის მშობლებს, კარლ ლუდვიგ ნიცშესა და ფრანცისკა ოელერს, ფრიდრიხის გარდა, კიდევ ორი შვილი ჰყავდათ: ელიზაბეტი და ლუდვიგი. 1849 წელს გარდაიცვალა ნიცშეს მამა, ერთი წლის შემდეგ კი, უმცროსი ძმა ლუდვიგი. 1858-1864 წლებში ნიცშე ნაუმბურგის გიმნაზიის მოსწავლეა. 1864-1865 წლებში იგი ბონის უნივერსიტეტში ეუფლება კლასიკურ ფილოლოგიასა და ევანგელისტურ თეოლოგიას, 1865-66 წლებში ლაიპციგის უნივერსიტეტში სწავლობს კლასიკურ ფილოლოგიას. 1867 წელს ნიცშე ერთი წლით მოხალისედ ჩაეწერა პრუსიის არმიაში ნაუმბურგში, მაგრამ ტრამვის გამო 1868 წლის მარტში იძულებული გახდა სამხედრო სამსახურისათვის თავი დაენებებინა.

ნიცშეს, როგორც კლასიკური ფილოლოგიის პროფესორის, სამეცნიერო კარიერა იწყება 1869 წელს ბაზელის უნივერსიტეტში. 1879 წელს იგი წყვეტს საუნივერსიტეტო საქმიანობას და შემოქმედებით მოღვაწეობას ეწევა სილს-მარიაში, გენუასა და ტურინში. სიცოცხლის უკანასკნელ წლები (1888-1900) სულიერად დაავადებულმა და ფიზიკურად დაუძლურებულმა ნიცშემ გაატარა იენაში, ნაუმბურგსა და ვაიმარში. იგი გარდაიცვალა 1900 წლის 25 აგვისტოს, ვაიმარში და დასაფლავებულია რიოკენში საგვარეულო სასაფლაოზე.

ნიცშეს მთელი შემოქმედება ლაბირინთია, რომელშიც ძნელია ორიენტაცია არა მარტო რიგითი მკითხველის, არამედ მეცნიერ-მკვლევართათვისაც. გიორგიო კოლისა და მაძინო მონტინარის მიერ 1969-1989 წლებში გამოცემულმა თხუთმეტტომეულმა („Sämtliche Werke: Kritische Studienausgabe in 15 Bänden“) დიდი სამსახური გაუწია ნიცშეოლოგებსა და ნიცშეს შემოქმედებით დაინტერესებულ მკითხველს მისი შემოქმედების საფუძვლიანად გაცნობის, შესწავლისა და კვლევის საქმეში. ამ

მრავალტომეულში ნიცშეს კარგად ცნობილ ნაწარმოებების ვარდა პირველად დაიბეჭდა საზოგადოებისათვის თითქმის უცნობი „ფრაგმენტები“ („Nachgelassene Fragmente“).

ნიცშეს შემოქმედებითი მოღვაწეობა, როგორც მწერლისა და მეცნიერის, იწყება ანტიკური ლიტერატურისა და ფილოსოფიის პრობლემური საკითხების კვლევით, რამაც განსხეულება მისსავე მხატვრულ პრაქტიკაში ჰპოვა. ამის ნათელ დადასტურებას წარმოადგენს მისი პირველი ნაწარმოები „ტრაგედიის დაბადება მუსიკის სულიდან“ („Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“. I გამოცემა გამოვიდა 1872 წელს II – 1886 წელს). საყურადღებოა არქიტექტონიკა ნაწარმოებისა, რომელიც 25 თავისგან შედგება, და რომელსაც არა აქვს შენიშვნები, კომენტარები, სახელები. ამდენად, მიუხედავად მისი ღრმად ფილოსოფიური ხასიათისა, იგი არ არის სამეცნიერო ხასიათის ნაშრომი. პირიქით, „ტრაგედიის დაბადება“ მე-19 საუკუნის მეორე ნახევრის გერმანული მხატვრული პროზის საუკეთესო ნიმუშად შეიძლება მივიჩნიოთ. ნაშრომში შეიძლება პირობითად გამოვყოთ 3 ნაწილი:

I – ნიცშეს „ტრაგედიის დაბადება“ – ესთეტიკური, ფილოსოფიური და ფსიქოლოგიური საფუძვლები (I-IV თავები).

II – ბერძნული ტრაგედიის რელიგიური და ლიტერატურული ისტორია – დაბადებიდან მის „თვითმკვლელობამდე“ ევრიპიდესთან (V-XV თავები).

III – გერმანული მითოსის აღორძინება (XVI-XXV თავები).

3.1. თანამედროვე კულტურის კრიტიკა (XVI-XIX თავები).

3.2. ელინისტური სიძველის აღორძინება გერმანიაში (XX-XXV თავები).

წიგნის ბოლო ნაწილს ნიცშეს „ოცნება“ წარმოადგენს, რაც მდგომარეობს ელინისტური რელიგიის აღორძინებაში.

ანტიკურობის თემას, ისევე როგორც „ტრაგედიის დაბადებაში“, ასევე საერთოდ ნიცშეს შემოქმედებაში მრავალი ასპექტი გააჩნია: 1. ტრაგიკული ანტიკურობა 2. არისტოკრატიული ანტიკურობა 3. დიონისური რელიგია 4. სოკრატეს წინამორბედი ფილოსოფოსები 5. ანტიკური სალექსო ზომები და რითმები. ეს უკანასკნელი კი ანტიკურ მუსიკას უკავშირდება. ამავდროულად საყურადღებოა ნიცშეს მიერ შემოქმედებითი მოღვაწეობის სხვადასხვა პერიოდში ჩამოყალიბებული შეხედულებები ანტიკურ განსწავლულობაზე, ელინიზმზე, ალექსანდრიულ ეპოქაზე და ანტიკური პერიოდის ქრისტიანობაზე. ნაკლებად მნიშვნელოვანია ნიცშესთან რიტმი, ანტიკური მხატვრობა, კომედია, ზევსის რელიგია, აფროდიტე და ქამთააღმწერლობა.

„ტრაგედიის დაბადების“ ავტორი არ იფარგლება ხელოვნების საკითხებზე მხოლოდ ზოგადი მსჯელობებით. იგი მიიჩნევს, რომ ხელოვნების ორი სახე სამყაროს ორი საწყისის – აპოლონურისა და დიონისურის – გამოვლენაა. სამყაროს მეტაფიზიკურ საწყისთა ამგვარი გაგებიდან, ნიცშეს თანახმად, შემდეგი დასკვნა გამომდინარეობს: ხელოვნება, ადამიანი, კულტურა მხოლოდ მაშინაა სრულყოფილი, როცა მასში ორგანულად არის შერწყმული სამყაროს ორივე საწყისი. ტრაგედია სწორედ ამ სრულყოფილების ნიმუშია, მაგრამ ხელოვნების ამ სახეს აღსასრულიც ჰქონდა. ნიცშეს აზრით, ისტორიული განვითარების გარკვეულ ეტაპზე სამყაროში ახალი მსოფლმხედველობა ჩამოყალიბდა, მსოფლმხედველობა, რომელიც მეცნიერული სულით იყო გამსჭვალული და ანგარიშს აღარ უწევდა დიონისურს. ტრაგედია, სამყაროს ტრაგიკული განცდა მოჰკლა განსჯის, ლოგიკის, მეცნიერების ადამიანმა, შმაგი დიონისე შეიწირა „თეორეტიკოსმა“ სოკრატემ, მითი – ლოდნამ. ასე დაიწყო ევროპული კულტურის ისტორიაში დაცემის ხანა, წარმოიშვა მეცნიერულ მსოფლგაგებაზე დამყარებული ახალი კულტურა – ალექსანდრიული. ნიცშე მიიჩნევს, რომ თანამედროვე ადამიანი დიონისურისაგან დაცლილ, ცალმხრივად განვითარებულ კულტურაში ცხოვრობს. ამით აიხსნება „ტრაგედიის დაბადების“ ავტორის მკვეთრად უარყოფითი პოზიცია თანადროული კულტურისა და, საერთოდ, თანადროული ეპოქის მიმართ. ნიცშე ხედავს შეუსაბამობას ადამიანის ჭეშმარიტ დანიშნულებასა და თანადროულ ეპოქას შორის. მაგრამ ოპტიმისტურადაა განწყობილი, რადგან ბახის, ბეთჰოვენის, ვაგნერისა და გოეთეს შემოქმედებაში დიონისური მსოფლშეგნების ნიშნებს ხედავს.

ნიცშე „ტრაგედიის დაბადებაში“ ცდილობს ახსნას განათლებისა და ხელოვნების ურთიერთდამოკიდებულების საკითხი. ფილოლოგიისა და ლიბერალური ჰუმანიზმის მისეული კრიტიკა კვლავ კლასიკურ ფილოლოგიას, ისტორიასა და XIX საუკუნის საგანმანათლებლო სისტემას უკავშირდება. სწორედ ამ პრობლემებს ეხება 1872 წელს დაწერილი 5 წიგნის წინასიტყვაობები: „სიმართლის პათოსისათვის“ („Über das Pathos der Wahrheit“), „ფიქრები ჩვენი სასწავლო დაწესებულებების მომავალზე“ („Gedanken über die Zukunft unserer Bildungsanstalten“), „ბერძნული სახელმწიფო“ („Der Griechische Staat“), „შოპენჰაუერის ფილოსოფიის დამოკიდებულება გერმანული კულტურისადმი“ („Das Verhälniss der Schopenhauerischen Philosophie zu einer deutschen Cultur“) და „ჰომეროსის ასპარეზი“ („Homer's Wettkampf“). მართალია ნიცშეს აღნიშნული საწარმოებები შემდგომში აღარ დაუწერია, მაგრამ

ეს მცირე მოცულობის წინასიტყვაობები ცხადყოფენ ახალგაზრდა შემოქმედის ინტერესთა ფართო სპექტრს. მისთვის ერთნაირად მნიშვნელოვანია ანტიკური კულტურა და ცივილიზაცია, შოპენჰაუერის ფილოსოფია და მე-19 საუკუნის გერმანიის საგანმანათლებლო სისტემა.

„ტრაგედიის დაბადების“ შემდეგ ნიცშე გეგმავდა შექმნა 13 ნაწილიანი კრიტიკული ნაშრომი „დროის შეუსაბამო შეხედულებები“. („Unzeitgemesse Betrachtungen“, 1872-1876), რომელთაგან 1873-1876 წლებში მხოლოდ 4 გამოქვეყნდა. მეხუთე ნაწილი, „ჩვენ, ფილოლოგები“ („Wir Philologen“), დაიბეჭდა მოგვიანებით, კოლისა და მონტინარის თხუთმეტტომეულში.

პირველ ნაწილში „დროის შეუსაბამო შეხედულებისა“, „დავით შტრაუსი აღმსარებელი და მწერალი“ („David Straus der Bekenner und der Schriftsteller“), ნიცშე ვრცლად წერს გერმანული კულტურის შესახებ. იგი ჯერ კიდევ სტუდენტობის წლებში გაეცნო დავით ფრიდრიხ შტრაუსის „ქრისტეს ცხოვრებას“, რომელმაც დიდი გავლენა მოახდინა მასზე.

ნაშრომში „დავით შტრაუსი აღმსარებელი და მწერალი“ ნიცშე წარმოგვიდგენს საერთო ევროპული კულტურის ძირითად პრობლემებს და ამ ფონზე აანალიზებს გერმანული კულტურის საჭირბოროტო საკითხებს. ყველაზე არსებით პრობლემად გერმანული სინამდვილისათვის ნიცშე მიიჩნევს ფილისტერობას. ამ „დაავადებასთან“ ერთად იგი მიუთითებს გერმანელთა მეორე „სენზე“ – მიმბაძველობაზე და ეძებს გზას ორიგინალური გერმანული კულტურის შესაქმნელად. მისთვის ძალზე სამწუხაროა, რომ გერმანელებმა ჯერ კიდევ ვერ დაასრულეს მიმბაძველობა და მე-19 საუკუნემდე „არ არსებობს ორიგინალური გერმანული კულტურა.“

„დროის შეუსაბამო შეხედულებების“ ავტორი შენატრის თავის ეპოქაზე მაღლა მდგომ ინდივიდს, საკუთარი ნების კარნახით მოქმედ ადამიანს. იგი მიიჩნევს, რომ ისტორიის მიზანია სწორედ ასეთი „კაცობრიობის უმაღლესი ეგზემპლარების“ შექმნა. შემდგომში, „ზარატუსტრაში“, ეს აზრი „ზეკაცის შესახებ მოძღვრებად“ გადაიქცევა.

„დროის შეუსაბამო შეხედულებების“ მეორე ნაწილს, „ისტორიის სარგებლიანობა და ნაკლი ცხოვრებისათვის“ („Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben“, 1874), ნიცშე გოეთეს სიტყვებით იწყებს, რომ მისთვის ყველაფერი საძულველია, რაც მას მხოლოდ ჭკუას ასწავლის და მის პრაქტიკულ საქმიანობას არ ამდიდრებს, ან უშუალოდ არ გამოაცოცხლებს, არ გააცხოველებს. ნიცშეს აზრით, ისტორია საჭიროა, მაგრამ არა „როგორც ცოდნის ბალი“, არამედ როგორც ცხოვრებისათვის

აუცილებელი რამ. „ხოლო რამდენადაც ისტორია ცხოვრებას ემსახურება, იმდენად ჩვენც გვსურს მას ვემსახუროთ“. ნიცშესათვის თანადროული თუ არათანადროული, ისტორიული თუ არაისტორიული თანაბარმნიშვნელოვანია, ერთ მთლიანს ემსახურება ყოველი ცალკეული, წინსვლისა და წარმატების განმსაზღვრელი არის მუდმივი მიზანმიმართული ქმედება. ამ აზრის უკეთესად გასაგებად ნიცშე კვლავ გოეთეს მიმართავს, რომლის აზრითაც, მოქმედი და მიზანსწრაფული ადამიანი მეტწილად იგიწყებს ყოველივეს ერთის გარდა, ცნობს მხოლოდ ერთ უფლებას, უფლებას იმისა, თუ რა ხელეწიფება მას, რა უნდა შექმნას, რა არის მისი მიზანი. ამდენად, ყოველ დიდ მოღვაწეს უსასრულოდ უყვარს თავისი საქმე და თავდავიწყებით ემსხურება მას. ისტორია ამგვარ ადამიანებს ეკუთვნით, მის წინსვლას გოეთესა და შექსპირის მსგავსი გენიოსნი განსაზღვრავენ. ამავდროულად გოეთე არის ის შემოქმედი, რომლის მიერ თანადროულობის პრობლემები რეალურად იქნა აღქმული და განცდილი. მას „კონსერვატორულ-შვიდობიანი ძალის“ სახით წარმოაჩენს ნიცშე თხზულებაში „შოპენჰაუერი როგორც აღმზრდელი“ („Schopenhauer als Erzieher“, 1874). ეს არის მესამე ნაწილი წიგნისა „დროის შეუსაბამო შეხედულებები“. უკვე ნაშრომის სათაურიდან ჩანს, რომ იგი ეძღვნება ავტორის წინამორბედსა და მართლაც დიდ მასწავლებელს შოპენჰაუერს, რომლის მოძღვრებას ნიცშე ლაიპციგში სწავლის პერიოდში გაეცნო. ეს იყო 1864 წელს, როცა ნიცშემ უარი განაცხადა თეოლოგის კარიერაზე და ფილოლოგიის შესწავლას შეუდგა, რასაც ემატებოდა მუსიკით დიდი გატაცება. ამ ნაშრომში იგი ხაზგასმით აღნიშნავს შეუსაბამობას ადამიანის ჭეშმარიტ დანიშნულებასა და თანადროულ კულტურას შორის, მაგრამ იგი მაინც ოპტიმისტურადაა განწყობილი. მართალია, ნიცშე კანტისა და შოპენჰაუერის ფილოსოფიურ კონცეფციაში ადამიანის მიერ სამყაროს შემეცნების შეზღუდულობას აფიქსირებს, მაგრამ, სამაგიეროდ, ბახის, ბეთჰოვენისა და განსაკუთრებით თავისი უფროსი მეგობრის – რიჰარდ ვაგნერის მუსიკაში ხედავს დიონისური მსოფლშეგრძნების დაბრუნების ნიშნებს. შოპენჰაუერის მოძღვრების ზეგავლენით ის აკავშირებს მუსიკას და სიტყვას, როგორც სამყაროს ნების ორ მხარეს, რაც ნიცშეს მხატვრულ პრაქტიკას განსაკუთრებულ იდეურ თვითმყოფადობას ანიჭებს. ახალგაზრდა ნიცშესათვის შოპენჰაუერისეული გაგების გენიოსს წარმოადგენდა ვაგნერი, ხოლო თვით შოპენჰაუერისათვის ასეთი გენიოსი იყო გოეთე. შემდგომში, მე-19 საუკუნის 70-იანი წლებიდან, შოპენჰაუერი და ვაგნერი ნიცშესათვის იქცნენ „ნიჰილისტური დეკადანსის მკვეთრად გამოხატულ ტიპებად“.

ნიცშე აღფრთოვანებული პათეტიკით წერს „გერმანული კულტურის კლიმატისადმი“ შოპენჰაუერის, ვაგნერისა და გოეთეს დამოკიდებულებაზე. მისი აზრით, შოპენჰაუერსა და ვაგნერს ხელეწიფებოდათ ჭეშმარიტების არსის არაორდინალური, არაჩვეულებრივი სახით წარმოჩენა. ჰოლდერლინი და კლაისტი დაიღუპნენ სწორედ თავიანთი არაჩვეულებრიობის გამო. მათ ვერ აიტანეს ეგრეთ წოდებული „გერმანული კლიმატი“. მხოლოდ რკინისებურ ნატურებს, ისეთებს, როგორებიც იყვნენ ბეთჰოვენი, გოეთე, შოპენჰაუერი და ვაგნერი, შეუძლიათ შეეგუონ მას.

შოპენჰაუერისადმი მიძღვნილ ნაწარმოებში ნიცშე აკეთებს მოსაზრებას ადამიანთა ტიპების შესახებ, რომელთაც დიდი მნიშვნელობა ჰქონდათ საზოგადოებრივი პროცესებისათვის. სწორედ ამათგან ღებულობენ მკვდავნი იმპულსს საკუთარი ყოფიერების გარდასაქმნელად. ასეთია რუსოს ადამიანი, გოეთეს ადამიანი და შოპენჰაუერის ადამიანი. პირველი მათგანი ყველაზე ფეთქებადია, ამდენად მას უდიდესი გაელენა აქვს მასებზე. მეორე ქმედითია და ნებელობითი, ამიტომ გასაგებია ზოგიერთებისათვის და გაუგებარი ფართო საზოგადოებისათვის. სოლო მესამე, თავისი მეთვალყურის სახით მოითხოვს ყველაზე მოქმედ ადამიანებს, რომელთაც იგი ღლის, ხოლო ბრბოს აფრთხობს.

„დროის შეუსაბამო შეხედულებების“ ავტორი შესაძლებლად მიიჩნევს, რომ ადამიანებს ცხოვრების მოწესრიგებაში შეიძლება დაეხმაროს შოპენჰაუერის ადამიანი, რომელიც თავის თავზე იღებს სხვათა ტანჯვას და ტკივილს, რაც მას საკუთარი ნების ჩაკვლაში ეხმარება.

კრიტიკულია გოეთესადმი ნიცშეს დამოკიდებულება თხზულებაში „შოპენჰაუერი როგორც აღმზრდელი“. იგი საზგასმით აღნიშნავს, რომ გოეთესული სახე ადამიანისა მჭვრეტელია და არა რევოლუციონერი. მას სძულს ყოველგვარი ძალმომრეობა და თანდათანობით სამყაროს განმანთავისუფლებლიდან, მხოლოდ მის დამკვირვებლად, დიდ მოგზაურად და ფილოსოფოსად გარდაიქმნება.

„დროის შეუსაბამო შეხედულებების“ მეოთხე ნაწილია „რიჰარდ ვაგნერი ბაიროითში“ („Richard Wagner in Bayreut“, 1876), რომელშიც ნათლად იკვეთება, რომ ნიცშეს ვაგნერიანელობა შოპენჰაუერული მეტაფიზიკის დამატებაა. ეს არის ცხოვრების დამამკვიდრებელი პათოსი. ნიცშე მოხიბლულია ვაგნერის „ძლიერი სულით“, კაცობრიობისათვის ბედნიერებაა ვაგნერის არსებობა, რადგან ის არის პოეტი, მუსიკოსი და დრამატურგი ერთდროულად. ვაგნერის ღირსებებისა და გენიალურობის წარმოჩენისას, ნიცშე არაერთგზის იხსენებს გოეთეს, როგორც დრამატურგს, რომელიც,

მისი აზრით, მეტწილად და უსამართლოდ ლირიკოსადაა მიჩნეული. ნიცშესათვის არანაკლებ საინტერესოა გოეთე-დრამატურგის და, საერთოდ, დრამატურგის ცხოვრება, რადგან ეპიკოსის შემოქმედება ეპოსს ჰგავს, და უფრო მეტიც, თავად მისი ცხოვრებაა დრამატული. გოეთეს ცხოვრება და შემოქმედება „ხელოვნების აპოთეოზია“ და იგი რადიკალურად განსხვავდება შოპენჰაუერისა და ვაგნერის რომანტიკული პესიმიზმისაგან, ამიტომ ნიცშე მას გენიალური ვაგნერის გენიალურ ანტიპოდად მიიჩნევს. გოეთეს ირგვლივ ნიცშე სიმშვიდესა და დიდებულებას გრძნობს, მაშინ, როცა ვაგნერის მქუხარება შემაშფოთებელი და თავზარდამცემია, თუმცა ორივე შემოქმედის დრამატურგია დითირამბულია, ანუ იგი ერთდროულად მოიცავს მსახიობის, პოეტისა და მუსიკოსის ხელოვნებას.

სამყაროს ბუნებრივ და ანტიმითიურ ახსნას ცდილობს ნიცშე ორნაწილიან ნაშრომში „ადამიანური, ერთობ ადამიანური. წიგნი თავისუფალ სულთათვის“ („Menschliches, Allzumenschloches. Ein Buch für freie Geister“, 1878-1879). ამ გზით უკავშირდება იგი „ბერძნულ-რომაულ განმანათლებლობას“. „ადამიანური, ერთობ ადამიანური“ წარმოადგენს ერთგვარ კრებულს შრომებისა, რომელებიც ახალგაზრდა ნიცშემ ანტიკური მატერიალიზმისა და დემოკრიტეს შემოქმედების კვლევას მიუძღვნა. მასში შევიდა ასევე ნიცშეს მიერ ბაზელის უნივერსიტეტში წაკითხული ლექციების ნაწილი. ძირითად აქცენტებს ავტორი აკეთებს როგორც ანტიკურ მითოსზე, ასევე მასზე შექმნილ კრიტიკულ ლიტერატურაზე, რითაც იგი ანტიკური მითოლოგიის მეცნიერულ ახსნას ცდილობს. მიუხედავად მეცნიერული სიღრმისა და ფილოსოფიური ხასიათისა, ეს ნაშრომიც მხატვრული ნაწარმოებად შეიძლება მივიჩნიოთ.

ნაშრომით „ადამიანური, ერთობ ადამიანური“ იწყება ახალი პერიოდი ნიცშეს შემოქმედებაში. ფილოსოფოსი უარყოფს მეტაფიზიკას – განსაკუთრებით შოპენჰაუერის თვალსაზრისს. ნების მეტაფიზიკა, რომელიც სამყაროს ჰყოფდა ნებად და წარმოდგენად, ანუ თავისთავად სამყაროდ და მორჩენებით სამყაროდ – ნიცშეს აღარ აკმაყოფილებს. მისთვის არსებობს მხოლოდ ერთი – ცრუმორწმუნე სამყარო. მეტაფიზიკა ცხადდება ცრუ მეცნიერებად, ილუზიის წყაროდ. ერთადერთ სანდო ცოდნად მიიჩნევა „მეცნიერული ცოდნა“: დიონისე ადგილს უთმობს თეორიულ ადამიანს – სოკრატეს.

ამ პერიოდში ნიცშე უკვე შორდება ვაგნერს, ეთხოვება ძველ ოცნებებსა და იმედებს, მაგრამ კვლავ ებრძვის ძველ ფასეულობებს. ამჯერად ნიცშეს ყურადღების ცენტრშია ადამიანის შინაგანი სამყარო. ამ სფეროს

შესწავლის მიზნით იგი ცდილობს ნიღაბი ჩამოხსნას თანადროულ მეტაფიზიკას, რელიგიას, ხელოვნებას, მორალს, სამართალს; ცდილობს დაამტკიცოს, რომ ლიტერატურისა და ხელოვნების ამაღლებული ფრაზების მიღმა იმალება „ჩვეულებრივი", „ერთობ ადამიანური" მისწრაფებები. თანადროული კულტურა, ნიცშეს მტკიცებით, ილუზიებისა და სიყალბის სარბიელია, ამიტომ მისი იდეალია „თავისუფალი გონი", რომელიც „შებოჭილი გონისაგან" განსხვავებით, უპირისპირდება ტრადიციულ კულტურას, თავისუფალია მისი ილუზიებისაგან.

ნიცშეს „ადამიანური, ერთობ ადამიანური", ისევე როგორც „ტრაგედიის დაბადება" ცხადჰყოფს, რომ ნიცშესთან ანტიკურობა გულისხმობს ანტიკურ განმანათლებლობას, როგორც მეცნიერების საწყისს, და ამ გზით იგი ქრისტიანობის კრიტიკის საშუალებად იქცევა. ამგვარად წარმოჩენილი ანტიკურობა არის არქაული, მაგრამ ამავდროულად ძალზედ თანამედროვე, პოლიტიკური აზრის მატარებელი, ესთეტიკურად და ფილოსოფიურად მდიდარი.

ნიცშე ნაშრომში „ადამიანური, ერთობ ადამიანური" განიხილავს რელიგიური კულტის წარმომავლობის საკითხს და აკავშირებს მას ადამიანისა და ბუნების ურთიერთმიმართების საკითხთან. მისი აზრით, „ადამიანი არის წესი, ბუნება – უწესრიგობა", მაგრამ ადამიანები ამას პირიქით შეიგრძნობენ. „რაც უფრო მეტად მდიდარია დღეს ადამიანი შინაგანად, მით უფრო პოლიფონიურია მისი სუბიექტი, მით უფრო ძლევამოსილად მოქმედებს მასზე ბუნება; ჩვენ ყველანი გოეთესთან ერთად შევიგრძნობთ ბუნებაში თანამედროვე სულის დამამშვიდებელ ძალას" – წერს ნიცშე „ადამიანური, ერთობ ადამიანური" პირველ ნაწილში „რელიგიური ცხოვრება" („Das religiöse Leben").

ნაშრომში „ადამიანური, ერთობ ადამიანური" ნიცშე ვრცლად მიმოიხილავს დიდ შემოქმედთა არარელიგიურობასა და გენიოსის კულტს. მისი აზრით, თავად გოეთეც კი, რომლის პიროვნება ყოველგვარი შურისაგან თავისუფალი იყო, თავის საკუთარ ვარსკვლავად ძიძიჩნევდა შექსპირს, რომელიც შორეული სიმაღლიდან კაშკაშებდა. ნიცშეს აზრით, გერმანელებმა ანტიკური ავტორებისა და შექსპირის გვერდით არ უნდა დაივიწყონ ფრანგებიც. ვოლტერი ნიცშესათვის არის უკანასკნელი დიდი შემოქმედი, რომელიც პერსონაჟებით მდიდარი შემოქმედებით არ ჩამოუვარდება დიდ ბერძენ დრამატურგებს. იგი თავის შემოქმედებაში თავს უყრის სულის უმაღლეს თავისუფლებასა და არარევოლუციურ სულისკვეთებას.

ანტიკური თემები, გოეთე, შილერი, ბეთჰოვენი და შოპენჰაუერი

ორიგინალური სახით იკვეთება „ადამიანური, ერთობ ადამიანურის“ მეორე ტომის პირველ განყოფილებაში – „შერეული აზრები და შპრუხები“ („Vermischte Meinungen und Sprüche“), რომლის 170-ე აფორიზმია „გერმანელები თეატრში“. გერმანელთა უპირველეს და უდიდეს თეატრალურ ტალანტად ნიცშე მიიჩნევს კოცებუს, რომლის შემოქმედება თანაბრად ეკუთვნის როგორც საშუალო, ასევე მაღალ სოციალურ ფენებს, და რომლის შესახებაც თანამედროვეთ მთელი სერიოზულობით შეუძლიათ თქვან: „ჩვენ მასში ვცოცხლობთ, ვმოძრაობთ და ვართ, მეორე დიდი მოვლენა გერმანული დრამატურგიისა იყო შილერი, რომელმაც გერმანელები საყოველთაოდ გაასაღგაზრდავა, ხოლო გოეთე გერმანელებზე მაღლა იდგა, და ეს დღემდე ასეა, ის მათ არასოდეს უსმენდა. გოეთეს ეპოქაში გერმანელებს არ შეეძლოთ გოეთეს სულიერებით ეცხოვრათ. ამიტომაც არის იგი „ზეგერმანული“ მოვლენა. ისევე როგორც ბეთჰოვენმა შეძლო დაეწერა „ზეგერმანული“ მუსიკა, შოპენჰაუერმა – „ზეგერმანული“ ფილოსოფია, ასევე გოეთემ თავისი „ტასოთი“ და „იფიგენიათი“ „ზეგერმანული“ დრამატურგია შექმნა“ – წერს ნიცშე.

„ადამიანური, ერთობ ადამიანურის“ ბოლოს ნიცშე მიუთითებს ოთხ წყვილზე, რომელთაც იგი ყოველთვის ანგარიშს უწევს, რომელთაც უსმენს და ეკამათება. ესენი არიან: ეპიკურე და მონტენი, გოეთე და სპინოზა, პლატონი და რუსო, პასკალი და შოპენჰაუერი.

ხელოვნებისა და მეცნიერების ურთიერთმიმართების საკითხი წარმოადგენს ნიცშეს „მხიარული მეცნიერების“ („Fröhliche Wissenschaft“, 1882) ძირითად პრობლემას. ეს ციკლი შემოქმედის ერთგვარი პოეტური ექსპერიმენტია, რომლის უმთავრესი თემაა ცხოვრება და მასთან ტრაგიკული თამაში. „მხიარული მეცნიერების“ შემავალ ლექსებში პეიზაჟი მხოლოდ ფონია, იგი უკანა პლანზეა გადატანილი. აპოლონური სახეები თანდათან კარგავენ სიმკვეთრეს, იკარგება დრო. ნაცვლად ამისა, იბადება დიონისური ყოფა. „ღმერთმა ჩამოიხსნა ნიღაბი“. ნიცშეს ფილოსოფიური მეტაფორა „ღმერთი მკვდარია“, მისი ტრაგიკული განცდის მაჩვენებელია, რამდენადაც ღმერთის ცნება ამ შემთხვევაში ნიშნავს უმაღლეს ღირებულებათა ერთობლიობას. დაირღვა ინდივიდუალობა, ქრება ფასეულობები. მთვარის შუქზე ქირონის ნავით მოგზაურობა და ყოველი იდილიური სურათი ნამდვილ სიკვდილად გადაიქცა. ადამიანის „მე“ სიბნელეში აღმოჩნდა.

„მხიარული მეცნიერება“ ცხოვრების დიონისური თამაშის გამოხატულებაა. ნიცშს აზრით, პოეტსა და მეცნიერს ერთი საერთო მიზნები ამოძრავებთ. განსაკუთრებით მძიმეა ხვედრი ფილოსოფოსისა,

რომლის ნააზრევი უსაზღვრო ტკივილისა და განცდისაგან იბადება. ამ ნაშრომის ერთგვარ გაგრძელებაა ნიცშეს „ხუმრობა, ცბიერება და შურისძიება“ („Scherz, List und Rache“, 1882), დაწერილი „შპრუხის“ სტილის ლექსებით. ავტორი კვლავ თამაშობს რითმებით. მთელი ციკლი წარმოადგენს „პრელუდიას გერმანულ რითმებში“. იამბის, ტერცეტის, შპრუხისა და დითირამბის გამოყენებით იგი ქმნის ფილოსოფიური სიღრმით გაჯერებულ ორიგინალურ ლირიკას.

ნიცშეს შემოქმედებაში განსაკუთრებულ ადგილს იჭერს რომანტიკული მანერით შექმნილი ლექსები: „დაბადების დღისათვის“ („Zum Geburtstag“), „შინ დაბრუნება“ („Heimkehr“), „მოგონება“ („Erinnerung“), „უსამშობლოდ“ („Ohne Heimat“), რომლებიც 1868-1871 წლებშია დაწერილი. ამავე პერიოდში ნიცშე წერს ბალადებს საფრანგეთის რევოლუციის თემაზე და ცდილობს შექმნას სენ-ჟიუსტის, ჟირონდისტებისა და სხვათა ფსიქოლოგიური პორტრეტები. ნიცშეს ამ პერიოდის ლექსები ისე გამოიყურება, როგორც მუსიკალური ნაწარმოების ტექსტები. ისინი ლირიულობითა და ღრმა სენტიმენტალურობით ხასიათდება.

ნიცშეს შემოქმედებითი აღმავლობის პერიოდიდან 1871-1877 წლებში შექმნილ ლექსებში კვლავ შენარჩუნებულია პოეტის ღრმად პესიმისტური განწყობილება. აღსანიშნავია: „შემოდგომის ხე“ („Baum im Herbst“), „მგზავრი და მისი ჩრდილი“ („Wanderer und sein Schatten“), „მელანქოლიური ჰიმნი“ („An die Melancholie“), „შემოდგომა“ („Der Herbst“), „მგზავრი“ („Der Wanderer“) და სხვა.

აზრისა და რითმის სინთეზით ნიცშე ჰარმონიულ მთლიანობას ქმნის, რომელშიც არსებით მნიშვნელობას იძენს რომანტიკული ესთეტიკისათვის ნიშანდობლივი პრობლემები: სინათლისა და სიბნელის, სიცოცხლისა და სიკვდილის მარადიული ჭიდილი, რომელთაც მეტაფიზიკური შეფერილობა აქვთ.

ნიცშეს პოეზიაში, ისევე როგორც რომანტიკოსთა ლირიკაში, ცხოვრებიდან გაქცევის, ახალი სამყაროს ძიების სურვილი იხატება, თუმცა მიწიერ საწყისთან გენეტიკურ კავშირს იგი ყოველთვის გრძნობს. ყველაზე მძლავრი იმპულსის მიმცემი კი, მისი ლირიკისათვის, როგორც თავადაც აღნიშნავს, გოეთეს, შილერის, ჰოლდერლინისა და ჰაინეს შემოქმედებაა. გოეთეს მსგავსად ნიცშეც იყენებს ტრადიციულ სალექსო ფორმებს, მიმართავს მრავალგზის ნაცად სალექსო ზომებს, უპირველეს ყოვლისა ქოროსა და იამბს, ზოგჯერ კი უარს ამბობს რითმზე. აღნიშნული თავისებურებები დამახასიათებელი იყო როგორც 70-იანი წლების ნიცშეს

ლირიკისათვის, ასევე მოგვინებით შექმნილი ციკლებისათვის „ხუმრობა, ცბიერება და შურისძიება“ და „ფოგელფრაის სიმღერები“.

შეიძლება ითქვას, რომ ნიცშემ რევოლუცია მოახდინა თავისი წერის მანერით XIX საუკუნის ლიტერატურის ისტორიაში. მან პროზაში პოეტური გამომსახველობითი საშუალებები შემოიტანა და დაამკვიდრა შპრუხი, როგორც ლიტერატურული ფორმა.

ნიცშე, როგორც „მაღალი სტილის“ დიდოსტატი, თავის შესაძლებლობებს მაქსიმალურად წარმოაჩენს რითმული პროზის ფორმით დაწერილ ფილოსოფიურ რომანში „ესე იტყოდა ზარატუსტრა“ („Also sprach Zarathustra“, 1883-1885). ნაწარმოების მთავარი მოქმედი პირია ზარატუსტრა, როგორც სათაური მიგვანიშნებს. მართალია იგი ზოროასტრიზმის მქადაგებელ ზარატუსტრას მემკვიდრე და მის იდეათა გამგრძელებელი არაა, მაგრამ მისი სახელის არჩევა შემთხვევით მოვლენად არ შეიძლება მივიჩნიოთ. გადმწყვეტი მნიშვნელობა აქ ენიჭება იმას, რომ სწორედ ზორიასტრიზმის შემქმნელმა გაიაზრა პირველად სამყარო როგორც ორი საწყისის – კეთილისა და ბოროტის – ბრძოლის სარბიელი, რითაც შექმნა მცდარი მორალი. ამავდროულად, ნიცშეს აზრით, ზოროასტრიზმის მორალში უმაღლესი სათნოება სიმართლისმოყვარეობა იყო. ამ მორალის მქადაგებელს კი, შინაგანი ლოგიკის ძალით უსათუოდ უნდა შეეცნო თავისი ქმნილების მოჩვენებითობა და თავად უარეყო ეს მცდარი მორალი. მოგვიანებით „Ecce homo“-ში (1889) იგი მიუთითებს, რომ მისი „ზატარუსტრა უფრო მეტადაა სიმართლის მოყვარული, ვიდრე რომელიმე სხვა მოაზროვნე,“ ამდენად იგი ზოროასტრიზმის შემქმნელის მორალის უარმყოფლად, „იმორალისტად“, გვევლინება. თუმცა მის მსგავსად ისიც მოქადაგეა, ახალი მსოფლმხედველობისა და ადამიანთა ცხოვრების ახალი წესის დამამკვიდრებელი.

ოცდაათი წლისა იყო ზარატუსტრა, როცა განდეგილის ცხოვრებას შეუდგა. ათი წელი გატარა მან გამოქვაბულში თავის საყვარელ ცხოველებთან, არწივთან და გველთან, ერთად. ამის შემდეგ გადაწყვიტა ადამიანებთან დაბრუნება და მათთვის სულიერი საუნჯის განაწილება. ზარტუსტრა გზად შეხვდა მოხუც მეუდაბნოეს, რომლის ლოცვაც მის ყურს არ ესიამოვნა. ასევე უცხო და უცნაურია მახლობელი ქალაქის მოედანზე ჯამბაზის მომლოდინე ბრბოს ხილვა. ზარატუსტრა გრძნობს თანადროული საზოგადოების მორალურ და ზნეობრივ სიღატაკეს, რის გამოც ადამიანები ბრბოდ ქცეულა. იგი, როგორც „ახალი მორალის მქადაგებელი, მათ შემდეგი სიტყვებით მიმართავს: „თქვენ განვლეთ გზა

ჭიაყელობიდან ადამიანამდე და ბევრი თქვენთაგანი ჯერ კიდევ მატლია. ერთ დროს თქვენ მაიმუნები იყავით და ახლაც ადამიანი უფრო მაიმუნია, ვიდრე სხვა რომელიმე მაიმუნი. ერთ დროს ღმერთის შეგინება უსაშინელესი გინება იყო, მაგრამ ღმერთი მოკვდა და თან გადაყვნენ მათი მაგინებლებიც. გაფიცებთ, ძმანო, იყვნეთ ერთგულნი ამა სოფლისა და არ დაუჯეროთ მათ, ვინც საიქიო იმედებზე გელაპარაკებიან!... მე თქვენ გასწავლით ზეკაცს, რომელიც არის აზრი ქვეყნიერებისა...“ ბრბოს არ ესმის ზარატუსტრას ქადაგების არსი. მატლი – მაიმუნი – ადამიანი – მკვდარი ღმერთი და მის ადგილას ზეკაცი – მისთვის გაუგებარია. მით უმეტეს, რომ „ზეკაცისაკენ“ გზა რთულია. უპირველეს ყოვლისა, ის მოითხოვს ძველი ღირებულებების – ტრადიციულად გაკეთილი ბედნიერების, სიკეთე-ბოროტების – უზომო სიძულვილს. გზა „ზეკაცისაკენ“ ხიფათიანია ამავდროულად, რადგან ის „თოკია უფსკრულსა ზედა“. მასზე გავლა ყველას არ შეუძლია. ის ისეთივე ხიფათიანია, როგორც გზა ჯამბაზისა, რომელიც თოკიდან ვარდება. რთულია არა მარტო გზა, არამედ მოწოდებაც „ზეკაცობისაკენ“: გართობას მოწყურებულ ადამიანებს არ აინტერესებთ „ზეკაცი“. ზარატუსტრასათვის აშკარა ხდება, რომ ადამიანები, რომელთაც განელებული აქვთ შემოქმედების ცეცხლი, „ზეკაცისაკენ“ მიმავალ გზას ვერ დაადგებიან, ისინი მკვდრები არიან. სხეულით მოქანცულ და სულით უდრეკ ზარატუსტრას ჩაეძინა, გამოღვიძებულმა მიწა შეაშინა და შეჰყვირა სიხარულით: მან ახალი ჭეშმარიტება იხილა, რაც მის გულისძგერას პასუხობდა.

„ვიხილე ნათელი: ვსაჭიროებ თანამგზავრთ, და ცოცხალთ, – არა მკვდარ თანამგზავრთ და მხედართ, რომელნი თან დამაქვს სადაც მოვისურვებ.

არამედ ცოცხალ თანამგზავრთ, რომელნიც მომდევენ მე, რათა ჰსურთ თავის თავს მისდევდნენ – და იქ, სადაც მე მსურს.

ვიხილე ნათელი: არა ხალხს, არამედ თანამგზავრთ ელაპარაკო ზარატუსტრა! ზარატუსტრა არ იქნება მწყემსი ჯოგისა და ძაღლი!

მრავალი მოვტაცო ჯოგს – ამად მოვედ მე. ხალხი და ჯოგი განმირისხდება: ავაზაკს მიწოდებენ მწყემსნი“.

ზარატუსტრა ყველგან დაეძებს ცოცხალ შემოქმედი, რადგან თავად შემოქმედია და მკვდრებთან ურთიერთობა არ შეუძლია. „თანამგზავრთ ეძებს შემოქმედი და არა ცხედართ“.

სანეტარო კუნძულებზე ზარატუსტრა გვიჩვენებს მოწაფეთა ახალ ჯგუფს, ახალ ქალაქს, სადაც იგივე ფასეულობები დომინირებს, რასაც

იგი განუწყვეტლივ აკრიტიკებს. იგი დასცინის თანასწორობის მქადაგებელთ და უწოდებს მათ „შერისა და სიძულვილის ტარანტულებს“, პოლიტიკოსებს, რომელთაც პატივსა სცემენ იმიტომ, რომ ემსახურებიან ბრბოთა ცრუმორწმუნეობას, როგორც შინაური პირუტყვნი, ან პატარა სახედარივით შეებმიან დიდი პოლიტიკის ეტლში. დასცინის ფილოსოფოსთ, რომელნიც მოგვაგონებენ ცუდად გახედნილ ველურ ნადირებს და „ბუნაგთან წაჩოჩილ გარეულ ტახებს“. სძულს მეცნიერნი და ამსგავსებს მათ „მტვერში გახვეულ ფქვილის ტომრებს“. აუგად იხსენიებს ზარატუსტრა პოეტებს, რომელთაც ძალიან ცუდად ისწავლეს, ცოტა რამ იციან და ამიტომ ხშირად ცრუობენ. იგი დასცინის განათლებულთ და უწოდებს მათ ბერწთ, რომელნიც მისპობის ღირსნი არიან.

ზარატუსტრას სანეტარო კუნძულების მზეს ბინდი ეპარება. ამიტომ ერთ ღამეს ქურდულად ტოვებს მას და კვლავ გამოქვაბულში, ძველ მეგობრებთან – არწივთან და გველთან – მიეშურება. მათი ხილვისას ზარატუსტრამ იგრძნო, რომ მისი ყოფნა ადამიანთა შორის უფრო სახიფათო იყო, ვიდრე ცხოველთა შორის. ამაყი ზარატუსტრა ვერ ურიგდება ღმერთის არსებობას და უარყოფს მას. „მე ვარ ულმერთო ზარატუსტრა... და ჩემგან უნდა იშვას ზეკაცი“.

ხანგრძლივი დაკვირვებისა და გამოცდილების შედეგად ნიცშე მიდის იმ დასკვნამდე, რომ „ზეკაცი“ ანუ „მაღალი ადამიანი“ სწორედ იმიტომაა მაღალი, რომ სიმდაბლეში არსებობას ვერ ურიგდება, – ვერ ეგუება მასობრივი ცნობიერების თარგზე გამოჭრილ ცხოვრების წესს.

ნაწარმოების ბოლოს ზარატუსტრა ხელგაშლილი ხვდება თავის სტუმრებს. მაგრამ „მაღალი ადამიანები“ მისთვის არ არიან საკმაოდ მაღალნი, საკმაოდ ძლიერნი, და კეთილშობილნი: მათში ბევრია ძველის ნაშთი. ამიტომაც უკურებს ზარატუსტრა მათ როგორც ხიდს, რომელზეც უნდა გაიარონ უმაღლესმა ადამიანებმა. მათებში განმარტოებული განდეგილისათვის ასეთი სტუმრების მისვლა იმის ნიშანია, რომ სხვებიც მოვლენ. ესენი იქნებიან არა დიდი ურვისა და ზიზღის ადამიანები, არა ღმერთის ბოლო ნაწთები, არამედ უფრო ძლიერნი, გამარჯვებულნი, მხიარულნი, სრულყოფილნი მოვლენ „მცინარე ლომები“, მოვა „ზეკაცი“. ნაწარმოების ფინალი ოპტიმისტურია:

„ჩემი მწუხარება და ჩემი სიბრალული – რა არის!

ბედნიერებას ვეძიებ? ვეძიებ ჩემს საქმეს!

ჰე! ღომი მოვიდა, ჩემი შვილები მოახლოვდნენ, ზარატუსტრა დამწიფდა, ჩემი ჟამი მოწეულ არს: –

ეს ჩემი დილაა, ჩემი დღე ამოდის, აღსდეგ აწ, აღსდეგ, შენ დიდო შუადღე!“

სასწაულის მომლოდინე ზარატუსტრამ ისევ მიაკითხა გამოქვაბული, რათა თავისი სიბრძნე და გამოცდილება ადამიანებს მოახმაროს. ნიცშე მას მხურვალე, ძლიერ მზეს ადარებს, „შავი მთებიდან რომ მოდის“. მას შესწევს ძალა, თავისუფალი და ხსნილი იყოს და სხვებსაც გაუნათოს ცხოვრება. ზარატუსტრას „მარტოოდენ საკუთარი „მე“-ს მოთხოვნილებანი როდი ამოძრავებს. მას არ ეუცხოება ვინმეზე ზრუნვა, ვინმეს თანალმობა. ზარატუსტრას თავისი სიბრძნე ადამიანებისათვის ბედნიერების მოსატანად ესაჭიროება. მას შესანიშნავად აქვს გაცნობიერებული, რომ დიდ მნათობთა არსებობას აზრი არ ექნებოდა, ისინი რომ არ ჰყოლოდა, ვისაც უნათებს. ამიტომაც ესაჭიროება ზარატუსტრას ხალხი, როგორ თავისი არსებობის პირობა; ხალხი, ვისთანაც დაიხარჯება და საკუთარი თავის რეალიზებას მოახდენს.

შტეფან გეორგე
Stefan George
(1868-1933)

გერმანული სიმბოლიზმისა და გვიანდელი ნეორომანტიზმის თვალსაჩინო წარმომადგენელი შტეფან გეორგე დაიბადა 1868 წლის 12 ივლისს ბიუდესჰაიმში, ქალაქ ბინგენთან[1], მევენახე და მელვინე შტეფან გეორგეს ოჯახში. მისი წინაპრები ლოტარინგიელი გლეხები იყვნენ. 1882 წლიდან იგი დადიოდა ლუდვიგ გეორგის გიმნაზიაში დარმშტადტში. მოსწავლეობის წლებში ის დამოუკიდებლად სწავლობდა იტალიურ, ებრაულ, ბერძნულ, დანიურ, ნიდერლანდიულ, პოლონურ, ინგლისურ, ფრანგულ და ნორვეგიულ ენებს, რადგან დიდი სურვილი ჰქონდა სხვადასხვა ქვეყნის ლიტერატურა ორიგინალის ენაზე წაეკითხა. გეორგე განსაკუთრებულ სიყვარულს იჩენდა არა მარტო უცხო ენებისადმი, არამედ მშობლიური ენისადმი, რაც კარგად ჩანს მის ადრეულ ლექსებში. ისინი 1887 წლიდან ქვეყნდებოდა გაზეთში „ეარდები და ნარშავები“ („Rosen und Disteln“), რომელსაც იგი სკოლის მეგობრებთან ერთად გამოსცემდა.

უმაღლეს სასწავლებელში ჩარიცხვის შემდეგ (1888), გეორგე მიემგზავრება ჯერ ლონდონში, ხოლო შემდეგ პარიზსა და ვენაში. ვენაში გაიცნო მან ჰუგო ფონ ჰოფმანსთალი, ხოლო პარიზში, 1889 წელს, იგი შეხვდა სიმბოლისტებს შტეფან მალარმესა და პოლ ვერლენს. ფრანგ სიმბოლისტებთან ურთიერთობას დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა გეორგეს შემოქმედებითი საქმიანობისთვის. მათი ზეგავლენით ის აყალიბებს სრულიად განსხვავებულ ესთეტიკურ პრინციპებს, რომლებიც მიმართულია მე-19 საუკუნის ბოლოსა და მე-20 საუკუნის დასაწყისში გერმანიაში პოპულარული ლიტერატურული მიმდინარეობების – რეალიზმისა და ნატურალიზმის, წინააღმდეგ.

1989 წლიდან გეორგე სწავლობს ბერლინის უნივერსიტეტში ფილოსოფიის ფაკულტეტზე. სამი სემესტრის დასრულების შემდეგ იგი წავიდა უნივერსიტეტში სწავლას. ამ პერიოდიდან სიცოცხლის ბოლომდე მას არ ჰქონია მუდმივი საცხოვრებელი ადგილი, მეტწილად მეგობრებთან და გამომცემლებთან ცხოვრობდა, იშვიათად მშობლების სახლსაც სტუმრობდა ბინგენში.

---

[1] ამჟამად ბიუდესჰაიმი ქალაქ ბინგენის ნაწილია პესენში.

შტეფან გეორგეს მიზანი იყო მე-19 საუკუნის დასასრულის გერმანულ პოეზიაში ახალი სალექსო ფორმები და ორიგინალური გამომსახველობითი საშუალებები დაემკვიდრებინა. განსაკუთრებულ ძნიშვნელობას იგი ახალი ლირიკის იდუმალებით მოცულ, საკრალურ ხასიათს ანიჭებდა. „რაინლანდელმა ოსტატმა" გადაწყვიტა „სულიერი ელიტის" აღზრდა და ამ მიზნით 1892 წელს კარლ აუგუსტ კლაინთან ერთად დაარსა ჟურნალი „ხელოვნების ფურცლები" („Blätter für die Kunst"), რომელიც გამსჭვალული იყო ვერლენისა და მალარმესეული სულისკვეთებით („ხელოვნება ხელოვნებისათვის").

1919 წლამდე „ხელოვნების ფურცლები" პირადი ინიციატივით გამოდიოდა. სულ მკითხველმა იხილა ჟურნალის 12 სერია, თითოეული მოიცავდა 5 ნომერს. პირველი გამოცემა 100 ეგზემპლარად დაიბეჭდა. მოგვიანებით ეგზემპლარების რაოდენობა 2000-მდე გაიზარდა. „ხელოვნების ფურცლების" პირველი ნომრები იყიდებოდა მხოლოდ ბერლინის, ვენისა და პარიზის წიგნების პრესტიჟულ მაღაზიებში. მათში გამოქვეყნებული გეორგესა და მისი წრის წარმომადგენელთა ნაწარმოებები განკუთვნილი იყო მხოლოდ ინტელექტუალური მკითხველისათვის. ჟურნალში გამოყენებულ ორიგინალურ შრიფტს, ე.წ. შტეფან გეორგეს შრიფტს (St.-G.-Schrift), რომელშიც უგულვებელყოფილია დიდი ასოები, მკითხველი უკვე 1904 წლიდან იცნობდა.

„ხელოვნების ფურცლების" ირგვლივ თავი მოიყარა ახალგაზრდა ავტორთა ჯგუფმა, რომელიც გერმანული ლიტერატურის ისტორიაში გეორგეს წრის სახელით (George-Kreise) არის ცნობილი. მისი თვალსაჩინო წარმომადგენლები იყვნენ პაულ გერარდი, კარლ ვოლფსკელი და ლუდვიგ კლაგესი. ისინი მიიჩნევდნენ, რომ სულიერად იყვნენ ახლოს შტეფან გეორგესთან. მსგავსი იყო ასევე მათი ლიტერატურული გემოვნება. თავდაპირველად ავტორებს, რომლებიც „ხელოვნების ფურცლებში" აქვეყნებდნენ თავიანთ ნაწარმოებებს, კოლეგიალური და მეგობრული ურთიერთობა ჰქონდათ. 1900 წლიდან კი, როცა გეორგეს წრეს ახალგაზრდა წევრები შეემატა, მისი არსი არსებითად შეიცვალა. შესაბამისად შეიცვალა დამოკიდებულება შტეფან გეორგესადმი, რომელიც ახალგაზრდებისათვის არა მხოლოდ თანამოაზრე და კოლეგა, არამედ მასწავლებელი და, უფრო მეტიც, იდეალი იყო. აღსანიშნავია ფრიდრიხ გუნდოლფისა და სამი ძმა შტაუფენბერგების განსაკუთრებული პატივისცემა დიდი მასწავლებლისადმი.

სამწერლობო მოღვაწეობასთან ერთად გეორგე ეწეოდა აქტიურ

მთარგმნელობით საქმიანობას. მან გერმანულ ენაზე თარგმნა დანტე, შექსპირის სონეტები, ბოდლერი, მალარმე, რემბო. მისი თარგმანები ორიგინალურია იმ აზრით, რომ გეორგე არ თავაზობს მკითხველს ორიგინალის ზუსტ თარგმანს, ხშირად საკმაოდ შორდება მას.

მე-19 საუკუნის 90-იან წლებიდან ქვეყნდება გეორგეს ლექსების პირველი კრებულები: „ჰიმნები“ („Hymnen“, 1890), „მომლოცველობა“ („Pilgerfahrten“, 1891) და „ალგაბალი“ („Algabal“, 1892). ამ უკანასკნელის სახელწოდება წარმოადგენს რომის იმპერატორ ელაგაბალის სახელის მშაქვრულ ინტერპრეტაციას. ალგაბალი სიმბოლური სახეა გვიანანტიკური ხანის პირქუში მბრძანებლისა, რომელიც ამავდროულად ღმერთია და მოძღვარი. მბრძანებლობს თავის ძვირფას სასახლეში ზეკაცი ალგაბალი და მისთვის ყოველი მონა ნებაყოფლობით კვდება.

პოეტურ ციკლებში, „ჰიმნები“, „მომლოცველობა“ და „ალგაბალი“ უკვე იკვეთება გეორგეს მცდელობა გაემჯინოს ნატურალიზმს. მას სურს ხელოვნებას დაკარგული მშვენიერება და ღირსება დაუბრუნოს. იგი მიიჩნევს, რომ ენა და სიტყვა უნდა იყოს არა მხოლოდ სინამდვილის ამსახველი ინსტრუმენტები, არამედ ქაოტური ძალების დაძლევის საშუალება. ეს განწყობა იგრძნობა ლექსში „ბალთა“ („Die Spange“). მასში ჩანს პოეტის სურვილი დაძლიოს პროზაული ცხოვრების სირთულეები რეალობისაგან მოწყვეტის მეშვეობით. ამდენად, ახალგაზრდა გეორგეს ლირიკა უკვე ავლენს ავტორის სწრაფვას მისტიკურისა და კოსმიურისაკენ, რაც ვითარდება და ღრმავდება მის გვიანდელი პერიოდის ლექსებში.

1894 წელს გეორგე ქმნის ნაშრომს „პოეზიის შესახებ“ („Über Dichtung“), სადაც მსჯელობს თანადროული ლიტერატურისა და პოეზიის პრობლემურ საკითხებზე. იგი აყალიბებს ახალ ლიტერატურულ-ესთეტიკური პოსტულატებს, რომელთა ხორცშესხმას წარმოადგენის ლექსების კრებულები: „მწყემსთა წიგნები და თქმულებათა სახოტბო ლექსები და დაკოდებული ბაღების სიმღერები“ („Die Bücher der Hirten und Preisgedichte der Sagen und Sänge der hängenden Gärten“, 1895), „სულის წელი“ („Das Jahr der Seele“, 1897) და „ცხოვრების ხალიჩა და სიზმრისა და სიკვდილის სიმღერები პროლოგით“ („Der Teppich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod mit einem Vorspiel“, 1900).

1901 წელს დაიბეჭდა შტეფან გეორგეს ლექსების კრებული „ანბანი“ („Die Fibel“), რომელშიც თავი მოიყარა გეორგეს ადრეული პერიოდის ლექსებმა და ჰიმნებმა.

გეორგეს ცხოვრებისა და შემოქმედების ერთ-ერთი საინტერესო ფურცელია ჰუგო ფონ ჰოფმანსთალთან (1874–1929) მეგობრობა. მათი ნაყოფიერი შემოქმედებითი თანამშრომლობის დასტურია მიმოწერა, რომელიც 1903 წელს გამოიცა სათაურით „საუბარი ლექსებზე“ („Gespräch über Gedichte“). ამავე წელს გამოქვეყნდა გეორგეს „დღეები და საქმეები“ („Tage und Taten“) და მის მიერ თარგმნილი „ბოდლერი. ბოროტების ყვავილები“ („Baudelaire. Blumen des Bösen. Umdichtungen“).

1907 წელი ერთგვარი წყალგამყოფია 40 წლის შტეფან გეორგეს შემოქმედებაში. ამ პერიოდიდან მისი ლექსები მქადაგებლურ ტონსა და რელიგიურ ხასიათს იძენს, რაც განპირობებულია პოეტის ავტობიოგრაფიული მომენტებითა და პირადად განცდილით. იგი დაუკავშირდა ლუდვიგ კლაგესა და ალფრედ შულერის ოკულტისტთა წრეს, რის გამოც დასრულდა მისი ურთიერთობა ჰუგო ფონ ჰოფმანსთალთან. გეორგეს ლექსებში უკვე დომინირებს აპოკალიპტური და ექსპრესიონისტული, ასევე ეზოთერულ-კოსმიური თემები. შეიცვალა ასევე გეორგეს წრის ლიტერატურულ-ესთეტიკური პრინციპები, რაც განპირობებული იყო დიდი მასწავლებლის მსოფლმხედველობის ცვლილებით. გეორგეს ახალ ესთეტიკურ პრინციპებზე შექმნილი მნიშვნელოვანი ნაშრომებია 1907 წელს გამოცემული ლექსების კრებულები „მაქსიმინი. უბის წიგნაკი“ („Maximin. Ein Gedenkbuch“) და „მეშვიდე წრე“ („Der siebente Ring“).

„მაქსიმინის“ შექმნის წინაპირობა იყო ახალგაზრდა მეგობრის მაქსიმილიან კრონბერგერის გარდაცვალება 1904 წელს. მიუნხენელი გიმნაზიის მოსწავლე მაქსი შტეფან გეორგემ 1902 წელს გაიცნო. 14 წლის ყმაწვილი, რომელსაც 20 წლით უფროსი გეორგე თავის ნაწარმოებებში მაქსიმინის სახელით მოიხსენიებს, წარმოადგენდა მისთვის „ჭეშმარიტად ღვთაებრივს“. დიდი მასწავლებლის ზეკავლენით გეორგეს წრეში ე. წ. „მაქსიმინის კულტიც“ კი შეიქმნა.

ლექსების კრებული, „მეშვიდე წრე“, არის გეორგეს მიერ გამოცემული მეშვიდე ციკლი ლექსებისა და მოიცავს ასევე მეოთხე ციკლს – მაქსიმინის ლექსებს. „მეშვიდე წრეში“ ნათლად იგრძნობა ავტორის საყვარელ შემოქმედთა (დანტე, გოეთე, ნიცშე) რემინისცენციები. ნიცშესეული „ზეკაცისა“ და „მარადიული დაბრუნების“ იდეები აქტუალურია რიგორც „მეშვიდე წრეში“, ასევე, საერთოდ, გეორგეს ლირიკაში.

1909 წელს გამოიცა გეორგეს მიერ თარგმნილი შექსპირის სონეტები, ხოლო 1912 წელს – ფრაგმენტები დანტეს „ღვთაებრივი კომედიიდან“.

ლექსების კრებულში „კავშირის ეარსკვლავი“ („Der Stern des Bundes“, 1914) გეორგე კვლავ უბრუნდება მაქსიმინს და მას მითიური სამოსელით მოსავს. მოქმედება აქტორს შუა საუკუნეების გერმანიაში გადაქვს, სადაც გარდაცვლილი მეუობრის სახე წარმოდგენილია როგორც შუამავალი ღმერთისა და სამყაროს შორის.

შტეფან გეორგე და პოლიტიკა ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი თემაა მე-20 საუკუნის გერმანული ლიტერატურის ისტორიაში. პოეტი არ ჩართულა პირველი მსოფლიო ომის (1914-1918) საყოველთაო ეიფორიაში. მას შესანიშნავად ესმოდა, თუ რა შედეგები მოაქვს ომს და თავისი აზრი გამოხატა კიდეც 1917 წელს შექმნილ ლექსში „ომი“ („Der Krieg“): ძველი ღმერთი ომისა აღარ არსებობს, ომს არ მოჰყვება ტრიუმფი, იქნება მხოლოდ ნგრევა და ტკივილი. პირველი მსოფლიო ომის დასასრული, სიკვდილი, ნგრევა და ქაოსი გეორგემ აღიქვა, როგორც დასტური საკუთარი ხილვებისა და წინასწარმეტყველებისა.

1921 წელს დაიბეჭდა გეორგეს ლექსების კრებული „სამი სიმღერა: მიცვალებულებს, პოეტებს არეულობის დროში და ახალგაზრდა ბელადს პირველ მსოფლიო ომში“ („Drei Gesaenge: An die Toten, Der Dichter in Zeiten der Wirren, Einem jungen Führer im Ersten Weltkrieg“). უკვე სათაური ცხადჰყოფს ნაშრომის არსს: ომისა და ქაოსის პერიოდში მძიმეა პოეტის ხვედრი, იგი განიცდის ადამიანთა ტკივილს, მას სულს უძრავს დაჭრილთა და მიცვალებულთა ბედი. ამავდროულად გეორგეს ყურადღების მიღმა არ რჩება ახალგაზრდა „ფიურერი“ ომის ქარ-ცეცხლში. ის გრძნობს, რომ პირველი მსოფლიო ომით ომი არ დასრულებულა. ეს სამი ლექსი, „მიცვალებულებს“, „პოეტებს არეულობის დროში“ და „ახალგაზრდა ბელადს პირველ მსოფლიო ომში“, შევიდა კრებულში „ახალი იმპერია“.

მე-20 საუკუნის 20-იანი წლებში შტეფან გეორგე ძალზე პოპულარული შემოქმედია, რის შესახებ ხაზგასმით აღნიშნავს კლაუს მანი. ვაიმარის რესპუბლიკაში იგი იდეალისტი ახალგაზრდობის კერპი გახდა. 1927 წელს გეორგე გოეთეს პრემიით დააჯილდოვეს, რომლის მიღებაზეც მან უარი განაცხადა.

1928 წელს შტეფან გეორგემ გამოაქვეყნა ლექსების უკანასკნელი კრებული „ახალი იმპერია“ („Das neue Reich“). მასში იგი აყალიბებს იდეას ახალი იერარქიული საზოგადოებრივი რეფორმის შესახებ, რომელშიც პრიორიტეტული ძდვომარეობა არისტოკრატიას ენიჭება. გეორგეს მიერ კრებულში ხშირად გამოყენებულმა სიტყვებმა „ხალხი“ („Volk“) და

„იმპერია“ („Reich“) კითხვის ნიშნები გააჩინა საზოგადოებაში. ჰოლდერლინისეული „სულის იმპერიის“ გამოძახილმა კიდევ უფრო გააღიზიანა გეორგეს ოპონენტები. ეზოთერული, იდუმალი გერმანიის რემინისცენციას წარმოადგენს გეორგეს ლექსი „იდუმალი გერმანია“ („Geheimes Deutschland“).

ნაციონალ-სოციალისტები შეეცადნენ ლექსების კრებული „ახალი იმპერია“ თავიანთი მიზნებისათვის გამოეყენებინათ. მაგრამ გეორგე ფიქრობდა მხოლოდ გოეთეს, ჰოლდერლინისა და ჟან პაულისეულ მშვენიერ პოეტურ სამყაროზე და არა „სულის იმპერიის“ პოლიტიკურ ტრანსფორმაციასა და ტოტალიტარულ სისტემაზე. გეორგე ოცნებობდა არა ნაციონალურ, არამედ „წმიდა გერმანიაზე“ („Heiliges Deutschland“). ამჟამად, ნაციონალ-სოციალისტების პირველი მცდელობა მარცხით დასრულდა.

1933 წელს, ნაციონალ-სოციალისტების ხელისუფლებაში მოსვლის შემდეგ, სახალხო განათლებისა და პროპაგანდის რაისხსმინისტრმა იოზეფ გიობელსმა გეორგეს ახლად დაარსებული გერმანიის მწერალთა აკადემიის (Dichterakademie) პრეზიდენტობა შესთავაზა, რაზეც მან უარი განაცხადა. შორს დაიჭირა პოეტმა თავი ასევე პარტიის ჰიერ შემოთავაზებულ პომპეზურ 65 წლის იუბილეზე.

გეორგეს ლირიკაში მაღალია სუბიექტივიზმისა და ჰეროიზმის ხარისხი. მისი ლექსების ორიგინალურობას განსაზღვრავს ნატიფი სიტყვა, არქაული ლექსიკა და მკაცრი მეტრი.

დრამატურგია და პროზა გეორგესათვის ნაკლებად მნიშვნელოვანია, თუმცა მისი წრის წევრები, განსაკუთრებით კი ჰენრი ფონ ჰაისელერი, დრამას განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ.

გეორგეს შემოქმედების ცენტრალური თემებია: სიკვდილი, ტრაგიკული სიყვარული და ბუნების კულტი. გვიანდელ ნაწარმოებებში იგი უმღერის ახალ, მშვენიერ ადამიანს. განსაკუთრებული ჟღერადობისა და მელოდიურობის გამო გეორგეს პოეზია კომპოზიტორთა ყურადღებას იქცევდა. მის ტექსტებზე მუსიკალური ნაწარმოებები შექმნეს რიჰარდ მონდტმა, არნოლდ შიონბერგმა, ანტონ ფონ ვებერნმა, გერჰარდ ფრომელმა, თეო ფიშერმა, გერჰარდ ფიშერ-მიუნსტერმა და ვოლფგანგ რიმმა.

1933 წელს მძიმედ დაავადებული შტეფან გეორგე შვეიცარიაში გაემგზავრა, სადაც 4 დეკემბერს ლოკარნოს საავადმყოფოში გარდაიცვალა. იგი დასაფლავებულია მინუსიოს სასაფლაოზე ლოკარნოსთან.

გეორგ კაიზერი
Georg Kaiser
(1878-1945)

გეორგ კაიზერის შემოქმედება მნიშვნელოვანი მოვლენა იყო XX საუკუნის I ნახევრის გერმანიის ლიტერატურულ ცხოვრებაში. იგი ერთ-ერთი იმ ავტორთაგანია, რომლის პიესებიც ამ დროისათვის ყველაზე ხშირად იდგმებოდა გერმანულ თეატრებში. ამას გარდა მის პიესებს უდიდესი წარმატება ხვდა წილად ევროპის დედაქალაქებში: ლონდონში, პარიზში, მოსკოვში, პრაღაში.

კაიზერის დრამატურგია გამოირჩევა თემებისა და ჟანრების არაჩვეულებრივი სიუხვით. თავისი პიესებისათვის იგი მასალას იღებდა ხშირ შემთხვევაში ანტიკურობიდან, შუა საუკუნეების კურტუაზიული ლიტერატურიდან, ისტორიული ქრონიკებიდან და ასევე მისი თანამედროვე ცხოვრებიდან. იგი წერდა გროტესკულ კომედიებს, ფარსებს, ეპიკურ ტრაგედიებს, სოციალურ დრამებს, სასიყვარულო რომანტიკულ პიესებს.

გეორგ კაიზერი დაიბადა 1878 წლის 25 ნოემბერს ქალაქ მაგდებურგში წარჩინებული ვაჭრის ოჯახში. დაწყებითი განათლება სამონასტრო სკოლაში მიიღო, შემდეგ ოჯახური ტრადიციის გასაგრძელებლად ვაჭრის პროფესიას ეუფლებოდა, მაგრამ პარალელურად ინტენსიურად სწავლობდა პლატონს, შოპენჰაუერს, ნიცშეს, ეცნობოდა ანტიკურ კლასიკურ ლიტერატურას, შექსპირს, გოეთეს, კლაისტს, ბიუხნერს, იბსენს. დრამატული შემოქმედების ადრეულ ეტაპზე იბსენისა და ვედეკინდის სტილში წერდა წვრილბურგერულ კომედიებსა და ტრაგიკომედიებს. თუმცა ამავდროულად იგი ქმნიდა ისეთ პიესებს, რომლებშიც მითიურ-ლეგენდარული მასალისადმი დრამატურგის ირონიული მიდგომა იგრძნობა. ერთ-ერთი ასეთი პიესაა „ებრაელი ქვრივი“ („Die jüdische Wittwe“, 1904, დაიდგა 1914). ამ დრამით კაიზერი უკავშირდება ნეორომანტიკულ დრამას, თუმცა ამავდროულად ცდილობს მასთან დისტანცირებასაც.

კაიზერის შემოქმედებაში ორი თემატური ხაზი გამოირჩევა. ერთი მხრივ, ესაა სულისა და ცხოვრების ანტინომია, რომელიც წამყვანი მოტივია „რექტორ კლაისტში“ („Rektor Kleist“, 1914, შეიქმნა 1903) და კომედიაში „გადარჩენილი ალკიბიადე“ („Der gerettete Alkibiades“, 1920) და, მეორე მხრივ, მის დრამებში თავს იჩენს საზოგადოებრივი პრობლემატიკა, განსაკუთრებით კი მითიურ-ლეგენდარულ მასალაზე შექმნილ დრამებში.

კაიზერის შემოქმედების მნიშვნელოვანი ეტაპის დასაწყისია დრამა „კალეს მოქალაქეები“ („Die Bürger von Calais“,1914),რომელიც იწერება პირველი მსოფლიო ომის წინ, როცა გერმანიაში გასაოცარი ტემპით მიმდინარეობს ომისათვის მზადება და გერმანიის საზოგადოებრივი ცხოვრება აღსავსეა შინაგანი წინააღმდეგობებით. დრამაში წინა პლანზეა წამოწეული მშვიდობისა და კაცთმოყვარეობის თემა ექსპრესიონიზმისათვის დამახასიათებელი „ახალი ადამიანის“ ძიების ფონზე.

„კალეს მოქალაქეები“ დაწერილია დრამატიზირებული ბალადის ფორმით და მას საფუძვლად უდევს ინგლისსა და საფრანგეთს შორის ასწლიანი ომის ერთი ნახევრად ლეგენდარული, ნახევრად ისტორიული ეპიზოდი, როდესაც ინგლისის მეფემ, ედუარდ III ალყა შემოარტყა ქ. კალეს. კაიზერი მიჰყვება ფრუასარის ისტორიული ქრონიკის ვერსიას. კალეს ხანგრძლივი ალყის შემდომ 1339 წელს, მას შემდეგ რაც მთლიანად გაანადგურა ფრანგული არმია, ინგლისის მეფემ ედუარდ III ულტიმატუმი წაუყენა ქალაქის მცხოვრებლებს: ან საბოლოოდ მიწასთან გაასწორებდა ქალაქს, ან კიდევ კალეს ექვსი ყველაზე წარჩინებული მოქალაქე უნდა ხლებოდა მეფეს, რომელთაც სიკვდილით დასჯა ელოდათ. მიუხედავად ამისა, კალეში მაინც მიოიძებნა ექვსი მოქალაქე, რომლებიც მზად იყვნენ, თავი გაეწირათ თავიანთი ქალაქისა და თანამოქალაქეების გადასარჩენად. კალეს ცნობილმა მოქალაქეებმა შეასრულეს თავიანთი მოქალაქეობრივი, პატრიოტული ვალი, მაგრამ გადარჩნენ ბედნიერი შემთხვევის წყალობით – ინგლისის მეფეს სწორედ ამ ღამით შეეძინა ვაჟი და ამიტომ მათ სიცოცხლე აჩუქა.

კაიზერს ამ ცნობილ ისტორიულ ქრონიკაში შეაქვს ახალი ესთეტიკური ელემენტი, რაც მას ტიპიურ ექსპრესიონისტულ ნაწარმოებად აქცევს. არა ექვსი, არამედ შვიდი მოქალაქე მზადაა სიკვდილთან შესახვედრად. აქედან გამომდინარე ერთ-ერთს აქვს შანსი, სიკვდილს გადაურჩეს, მაგრამ არც ერთი მათგანი უარს არ ამბობს თავგანწირვაზე. და სწორედ აქ ხორციელდება ექსპრესიონიზმის ესთეტიკაში დაფიქსირებული იდეა „ახალი ადამიანის“ შესახებ. ეს ახალი ადამიანი, რომელიც გმირობას სჩადის არა მარტო სამშობლოს გადასარჩენად, არამედ უმაღლესი ზნეობრივი პრინციპიდან გამომდინარე, არის კალეს ყველაზე ცნობილი მოქალაქე ესტაშ დე სენ პიერი. მას არ სურს, რომ წილისყრა ან შემთხვევითობა იყოს საფუძველი იმისა, თუ ვინ გადარჩება. მან კარგად იცის, რომ ყოველ მოხალისეს გულში იმედი აქვს, რომ კენჭისყრა მას გაათავისუფლებს აშკარა სიკვდილისაგან. მას სურს, რომ გმირობა დარჩეს კრისტალურად

სუფთა და არ შეიბღალოს რაღაც შეთხვევითობით. და იმ დროს, როცა ექვსმა ადამიანმა უწდა დატოვოს ქალაქი, იგი თავს იწამლავს. ამით იგი თავის მეგობრებს საშუალებას აძლევს, ბოლომდე გმირულად შეასრულონ თავიანთი ზნეობრივი ვალი.

„კალეს მოქალაქეები“ კლასიკური ექსპრესიონისტული დრამაა. მისი მთავარი თავისებურება ისაა, რომ მასში ცენტრალური კონფლიქტი რეალისტური, ისტორიული სფეროდან გადატანილია სულიერების სფეროში და ეს განაპირობებს დრამაში ხასიათების პირობითობას. მართალია, პიესის გმირებს საკუთარი სახელები აქვთ, მაგრამ ისინი მაინც არ გვანან ჩვეულებრივ მოკვდავებს. ისინი ფრესკის ან კიდევ როდენის სკულპტურული ჯგუფის სახეებს მოგვაგონებენ (როდენმა 1895 წელს შექმნა სკულპტურული ჯგუფი „კალეს მოქალაქეები“). ჩანს, კაიზერზე დიდი გავლენა მოახდინა როდენის ამ მონუმენტურმა ფიგურებმა. თავიანთი უხეში პროპორციებით, მკაცრი სახეებით ისინი თითქოს როდენის სკულპტურული ჯგუფიდან პირდაპირ კაიზერის დრამაში გადმოვიდნენ და აღავსეს ეს დრამა მოქალაქეობრივი ჰეროიზმითა და მკაცრი სტოიციზმით.

მიუხედავად გმირის პასიური წინააღმდეგობისა და თავგანწირვისა, აშკარაა, რომ ეს „ახალი ადამიანი“ ბარბაროსობისა და ომის მოწინააღმდეგეა. „კალეს მოქალაქეები“ 1917 წელს დაიდგა ბერლინის თეატრის სცენაზე და ავტორს მსოფლიო აღიარება მოუტანა. „კალეს მოქალაქეების“ შემდეგომ მითი ახალი ადამიანის შესახებ მრავალჯერ მეორდება კაიზერის სხვადასხვა დრამაში, მაგრამ ვერსად ვერ აღწევს იგი იმ ღრმა ჰუმანისტურ პათოსს, როგორც „კალეს მოქალაქეებში“.

დრამაში „გარადწერილი ალკიბიადე“ („Der Gerette Alkibiades“,1920) კაიზერი, ერთი მხრივ, ამუშავებს თემას სულისა და ცხოვრების ანტინომიის შესახებ, ხოლო მეორე მხრივ, ცდილობს სოკრატეს სახეში ხორცი შეასხას „ახალი ადამიანის“ იდეას. ბერძენი ფილოსოფოსი სოკრატე, ძლიერი სულისა და ნათელი გონების ადამიანი, დრამაში უპირისპირდება ფიზიკურად ლამაზსა და ძლიერ ალკიბიადეს. ამ უკანასკნელს ევკავრება სოკრატე, მაგრამ მას შემდეგ რაც, მან სიკვდილისაგან იხსნა, იძულებულია აღიაროს მისი სულიერი უპირატესობა. მაგრამ ეჭვიანობის გამო საშინელ დანაშაულს სჩადის. მაგრამ სოკრატე თავის თავზე იღებს ყველა დანაშაულს და ამით კიდევ ერთხელ იხსნის მას სიკვდილისაგან, რადგან ის მისთვის არის ცხოვრებისეული ენერგიის განსხეულება და მასში განსაკუთრებით ხიბლავს სწრაფვა გამარჯვებისაკენ.

პირველი მსოფლიო ომის ბოლოსა და მის შემდგომ შექმნილ დრამებში კაიზერს ექსპრესიონისტული განახლების იდეა ეკონომიურ-პოლიტიკურ სფეროში გადააქვს, რაც განპირობებული იყო ამ პერიოდის საზოგადოებრივ-პოლიტიკური მოვლენებით. ამ პერიოდში შექმნილი ნაწარმოებები - ტრილოგია „კორალი" („Die Koralle", 1917), „გაზი I" („Gas I", 1918), „გაზი II" („Gas II" 1920) და სამნაწილიანი მისტერია „ჯოჯოხეთი – გზა – დედამიწა" („Hölle – Weg – Erde", 1919) ექსპრესიონიზმის კლასიკურ ნიმუშებს წარმოადგენს. თავისი ესთეტიკურ-ფილოსოფიური იდეები კაიზერმა ჩამოაყალიბა ტრაქტატში „ხილვა და სახე" („Vision und Figur", 1918), რომელიც ექსპრესიონისტული დრამის თეორიის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ნაშრომს წარმოადგენს.

1918 წლიდან კაიზერს ფინანსური პრობლემები შეექმნა და 1920 წელს დააპატიმრეს კიდეც. იგი გაათავისუფლეს 1921 წელს გუსტავ კიპენჰაუერის გამომცემლობის თავდებობით. კაიზერი დასახლდა გრიუნჰაიდეში ბერლინთან ახლოს. ამ პერიოდში მჭიდრო ურთიერთობები ჰქონდა ერნსტ ტოლერთან, კურტ ვაილთან, ბერთოლტ ბრეჰტთან. 1926 წელს იგი აირჩიეს პრუსიის ხელოვნების აკადემიის წევრად. მისი ამდროინდელი დრამატული შემოქმედება ფორმათა და თემათა მრავალფეროვნებით გამოირჩევა. კაიზერის ნაწარმოებებში განახლებული, საზოგადოებაზე ორიენტირებული ადამიანის გვერდით გვხვდება ასევე პირად ბედზე, საკუთარ ხსნაზე ორიენტირებული ადამიანები. მაგ. „კორალში" მილიონერი გაურბის საზოგადოებას, რათა საკუთარ თავში სიმშვიდე იპოვოს. რეალობიდან გაქცევას, სინამდვილეზე ფანტაზიის ტრიუმფს ეხება ასევე სასცენარო დრამები: „ხანძარი ოპერის თეატრში" („Brand im Opernhaus", 1928) და „ოქტომბრის დღე" („Oktobertag", 1929).

ხელისუფლებაში ნაციონალსოციალისტების მოსვლის შემდეგ კაიზერის ნაწარმოებების დადგმა გერმანულ სცენაზე აიკრძალა. 1933 წლის 10 მაისს მისი წიგნები საჯაროდ დაწვეს. ხუთი წლის განმავლობაში კაიზერი შინაგან ემიგრაციაში იმყოფებოდა გრიუნჰაიდეში. თავისი პამფლეტებით იგი აქტიურად გამოდიოდა ნაცისტების წინააღმდეგ, მაგრამ მისი ამდროინდელი დრამატურგია შორს იდგა პოლიტიკური მოვლენებისაგან.

1938 წელს ნაცისტურ რეჟიმს იგი გაექცა ჰოლანდიაში, ხოლო იქიდან წავიდა შვეიცარიაში, სადაც სიცოცხლის ბოლომდე ცხოვრობდა. შვეიცარიაში კვლავ იჩინა თავი მის შემოქმედებაში პოლიტიკურმა თემებმა. 1940 წელს გამოვიდა მისი დრამა „ჯარისკაცი ტანაკა" („Der Soldat

Tanaka“). მეორე მსოფლიო ომის დროს შექმნილ ნაწარმოებებში კაიზერი რადიკალურად უპირისპირდება იდეას კაცობრიობის განახლების შესახებ. ბერძნულ თემაზე შექმნილ დრამაში „პიგმალიონი“ („Pygmalion“, 1943/44) კაიზერი დემონსტრაციულად გვიჩვენებს, რომ იდეა „ახალი ადამიანის“ დაბადების შესახებ ჯანუხორციელებელია.

თავისი შემოქმედების ბოლო 15 წლის მანძილზე კაიზერი აქტიურად მოღვაწეობს აგრეთვე პროზის სფეროშიც. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი იყო მისი რომანები „საკმარისია“ („Es ist genug“, 1932) და „ვილა აურეა“ („Villa Aurea“,1940). 1938 წლიანდ კაიზერი აქტიურად წერდა პაციფისტური და სოციალურ-კრიტიკული ხასიათის მოთხრობებსა და პამფლეტებს.

კაიზერი გარდაიცვალა 1945 წელს ასკონაში, სადაც იგი სტუმრად იმყოფებოდა თავის მეგობარ, გერმანიიდან ემიგრირებულ მწერალ, იულიუს მარქსთან. იგი დაკრძალულია მორკოტეში ლუგანოსთან ახლოს.

რიჰარდ დემელი
Richard Dehmel
(1863 – 1920)

რიჰარდ დემელი დაიბადა 1863 წლის 18 ნოემბერს ვენდიშ-ჰერშდორფში (შპრეევალდი ბრანდენბურგში), სატყეოს უფროსის ოჯახში.

1882-87 წლებში ის სწავლობდა ბუნებისმეცნიერებას, ეკონომიკას, ფილოლოგიას, სოციოლოგიას, ფილოსოფიას და აგრეთვე თეოლოგიას ბერლინსა და ლაიპციგში. ფილოსოფიის დოქტორის სამეცნიერო ხარისხის დაცვის შემდეგ ის მუშაობდა ბერლინში გერმანულ სადაზღვევო საზოგადოებათა კავშირის მდივნად; 1895 წლიდან დემელი ცხოვრობდა იქ როგორც თავისუფალი მწერალი. 1899-1902 წლებში მან იმოგზაურა ევროპაში, შემდეგ ცხოვრობდა ბლანკენეზეში (Blankenese).

რიჰარდ დემელი XIX საუკუნის 80-იანი წლების გერმანული ლიტერატურული მოძრაობის ყველაზე გამოჩენილი პოეტია. ძალზე მკაფიოდ ვლინდება დემელის შემოქმედებაში იმდროინდელ ახალ ლიტერატურულ მიმართულებათა ზეგავლენები. თავისი სოციალური პოზიციებითა და ფილოსოფიური შეხედულებებით ის ნატურალისტთა ბანაკს ემხრობა და ქმნის სოციალურ-პოლიტიკური ხასიათის პოეზიას. ამავდროულად მის შემოქმედებაში უხვად იგრძნობა სიმბოლისტური ესთეტიკის ნიშან-თვისებებიც. გერმანული პოეზიის ინტროსპექტულ-ფსიქოლოგიური ხაზის ახალი ეტაპის განვითარებაში ის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ფიგურაა. მისი შემოქმედება ამტკიცებს ინტუიტურის, შეუცნობელის პრიმატს ადამიანის ბუნებაში.

ინტერესი სოციალური და პოლიტიკური თემატიკისადმი განსაკუთრებით დამახასიათებელია დემელისათვის მისი შემოქმედების ადრეულ პერიოდში, 80-იან წლებში და 90-იანი წლების პირველ ნახევარში, როდესაც გამოდის კრებულები „გადარჩენები“ ("Erlösungen", 1891) და „ის და სიყვარული“ ("Aber die Liebe", 1893). დემელის სოციალური პოეზია, ისევე როგორც მთელი მისი ლირიკა, გამოირჩევა ჭეშმარიტი ემოციურობით, სახეთა გარკვეულობითა და კონკრეტულობით, რომლებიც გამსჭვალულია განზოგადებული შინაარსით.

სამყაროს ის სახე, რომელიც აისახება დემელის სოციალურ ლირიკაში და ასევე მის ადრეულ პროზაულ ნაწარმოებებში, ერთობ ახლოს დგას ცხოვრების ნატურალისტურ სურათთან.

რიგ ლირიკულ ნარკვევში დემელი იძლევა მშრომელი ხალხის მძიმე მატერიალური ყოფის ჩანახატებს. ლექსი „მეტად ვიწროა“ ("Zu eng") ღარიბი მეეტლის გატანჯული ცოლისა და დაუძლურებული შვილის სიკვდილზე მოგვითხრობს. დემელს მკითხველი „ვიწრო, დაბალჭერიან და ცარიელ პატარა ოთახში“ მიჰყავს, რომელშიც „არც სკამია და არც მაგიდა“. დარდით განადგურებული მეეტლე ჰყვება, თუ რატომ დაიღუპა მისი ცოლი. მას ხელფასი აღარ ჰყოფნიდა. მეეტლეს რამდენჯერმე თაღლითობის ჩადენა მოუწია: მგზავრებს ანგარიშში ატყუებდა. ეს გამოაშკარავდა და პატრონმა მეეტლე სამსახურიდან გააგდო. სამუშაოს ძებნაში ის რამდენიმე დღით სახლიდან წავიდა, დაბრუნებისას კი ცოლი და შვილი უკვე მკვდრები დახვდა.

დემელი არა მხოლოდ ასახავს ქალაქის ქუჩებსა და სამკიტნოებს, ჭუჭყს და სიღატაკეს, ის პროტესტს აცხადებს ხალხის დაბეჩავების წინააღმდეგ, რევოლუციის გარდაუვალობას უსვამს ხაზს. ზოგჯერ დემელი გართულებულ სიმბოლიკას მიმართავს. მაგრამ ამგვარი ჟღერადობის ზოგიერთ ლექსში რევოლუციური ინტონაცია სრულიად პირდაპირ და დაუფარავად გამოსჭვივის. ამ მხრივ სანიმუშოა დემელის ცნობილი ლექსი „მუშა“ ("Der Arbeitsmann"), რომელმაც 1896 წ. ახლად დაფუძნებულ რადიკალურ ჟურნალ „სიმპლიცისიმუსის“ პრემია მიიღო. ლექსი სამი სტროფისაგან შედგება, რომელთაგანაც ბოლო მოკლე სტრიქონი — მხოლოდ ორი სიტყვა — რეფრენივით მეორდება. ემოციური დაძაბულობა ლექსში ძლიერ იმატებს სტროფიდან სტროფამდე და ამასთან დაკავშირებით იცვლება რეფრენის არა მხოლოდ ემოციური ჟღერადობა, არამედ მთელი სემანტიკური შინაარსი. რეფრენი "nur Zeit", რომელიც პირველ ორ სტროფში სიტყვასიტყვით ნიშნავს „მხოლოდ დრო“ (... ჩვენ მხოლოდ დრო არ გვყოფნის), მესამე სტროფში იძენს ამავდროულად ასევე სხვა მრავლისმეტყველ, მუქარით აღსავსე მნიშვნელობას, რომელიც დაახლოებით შეესაბამება გამოთქმას: „ერთი მადროვე(თ)!“ ლიტერატურული ხატის შინაგანი გარდაქმნისა და ენობრივი რესურსების ვირტუოზული გამოყენების გზით დემელი სოციალური ვითარების აშსახველ სურათს ქმნის. ასეთივე ტიპისაა დემელის ისეთი ლექსები, როგორიცაა „მკის სიმღერა“ ("Erntlied") და „მაისის სიმღერა“ ("Mailied").

დემელის ზოგიერთ ლექსში სოციალური მოტივები რელიგიურ სამოსელშია გახვეული. ასე მაგალითად, ერთ-ერთ ასეთი ტიპის ლექსში ქარიშხლის დროს ცაღალ მთაზე ასული პოეტი ნისლის ზოლის უკან რაღაც განზოგადებული მსოფლიო ქალაქის კონტურებს ხედავს. ცალკეული

ადამიანის სურვილები და ტანჯვა-წამება აქ მილიონთა ბედ-იღბალში იფანტება და იკარგება, ოცნებები ადამიანურ სიწმინდეზე წინააღმდეგობაშია ფაბრიკის უამრავ მილთა თავზე მრისხანედ დაკიდებულ მზრჩოლავი კამლის ბოლქვებთან. ეს კაპიტალისტური ქალაქის მხატვრული სახე ევანგელურ სამოსელში გახვეულ უტოპიურ მოტივებთანაა გადახლართული. ნიშანდობლივია თავად სახელწოდება ამ ლექსისა — „მთის ფსალმუნი" ("Bergpsalm").

დემელის ლირიკაში უზარმაზარი ყურადღება ეთმობა ადამიანის გრძნობად, „ბიოლოგიურ ბუნებას" თავის წინააღმდეგობებსა და განვითარებაში. ამით დემელი გარკვეულწილად ნატურალიზმს უახლოვდება. მაგრამ არც ერთ ნატურალისტ პოეტთან გრძნობადობა არ გამოსჭვივის ისეთი სიძლიერითა და უშუალობით, როგორც დემელთან. აქ სიყვარულის ყველა ნიუანსია: განცდის სისავსე, ვნების შეუზღუდაობა: „მე მინდა შევიცნო ყველა ტკბობა ისევე ღრმად, როგორი ღრმაცაა ჩემი წყურვილი, მე მინდა ამოვწურო ეს ყველაფერი მთელს სამყაროში, თუნდაც მოკვდე კიდეც ამისგან". მაგრამ ადამიანის ბიოლოგიური ბუნება დემელისათვის ზოგადად ადამიანის ცნების ტოლმნიშვნელოვანი როდია. პოეტი წინა პლანზე თვითაღზრდის, თვითშეზღუდვის, მოვალეობის კატეგორიებს აყენებს, ახალ მორალს ითხოვს. იმ დროს, როდესაც ნატურალისტები პოზიტივიზმს ემხრობოდნენ და მეტაფიზიკას უარყოფდნენ, დემელი დაუფარავად ამჟღავნებს მეტაფიზიკურ და ეთიკურ თვალსაზრისს. აქ ის უფრო სიმბოლისტთა ლირიკის ესთეტიკას უახლოვდება. იოჰანეს შლაფისაგან განსხვავებით დემელი არასოდეს ყოფილა თანმიმდევრული ნატურალისტი. მაგრამ, მეორე მხრივ, 90-იან და 900-იან წლებში ის არ ჩამოშორებია ნატურალიზმს ისე, როგორც შლაფი.

დემელის შემოქმედების ამოსავალი წერტილი რეალური ცხოვრებაა. დემელის შეხედულებით, ცხოვრებისეულ მოვლენათა (ბუნება, სოციალური ცხოვრება, პირადი განცდები) მთელი მრავალფეროვნება პოეტისათვის თემად უნდა იქცეს, მან მთელი სინამდვილე უნდა შეისრუტოს. მაგრამ არა ბუნების ასახვა, არა მისდამი მიბაძვაა ხელოვნების მიზანი. დემელს მიაჩნია, რომ ხელოვნებამ, ცხოვრების კონკრეტულობის შენარჩუნებასთან ერთად, მასში სიცხადე უნდა შეიტანოს და „ქაოტური ცხოვრებისეული შთაბეჭდილებები" „ეგემაზომიერ კოსმოსში" განაბორციელოს. ხელოვნებაში ადამიანი ცხოვრებას ეუფლება, რის შედეგადაც უახლოვდება მას. დემელის კონცეფციის თანახმად, სწორედ ხელოვნებაში პოულობს ადამიანი თავის ჭეშმარიტ თავისუფლებას, ის ანადგურებს შემთხვევითს ცხოვრებაში და საკუთარი შეზღუდულობისაგან თავისუფლდება.

დემელის აზრით, ხელოვნებიდან აღმოცენდება მთელ სამყაროსთან ზიარების გრძნობა. ამ განცდაში, რომელიც საგანთა სიღრმეს აშუქებს, პოეზიის ძალაა ჩადებული; ის პანთეისტურ-მისტიკურ ხასიათს ატარებს. მაგრამ დემელი ეწინააღმდეგება ამ განცდის ცალმხრივ, მისტიკურ ინტერპრეტაციას. პოეტი მასში არა მხოლოდ ქვეცნობიერს, ინტუიციურს, არამედ შეგნებულს, ინტელექტუალურსაც ხედავს. დემელი მძაფრად აკრიტიკებს როგორც ნატურალიზმში, ასევე სხვა ლიტერატურულ მიმდინარეობებში არსებულ მოდურ „ზიზღს“ ცნობიერისადმი, ნატურალისტური ფიზიოლოგიზმისადმი და დეკადენტური ნერვების პათოლოგიური თამაშისადმი.

დემელი ხაზს უსვამს, რომ სწორედ რაციონალურია ადამიანური ბუნების ყველაზე პროგრესული ელემენტი. ის პატივს სცემს მეცნიერებას და მაუთითებს ხელოვნებასთან მის მსგავსებაზე. მაგრამ ხელოვნებას, მისი აზრით, უდიდესი უპირატესობა გააჩნია: ის ცხოვრებისეულ ერთიანობას ინარჩუნებს, ვინაიდან ხელოვნებას ახდენს როგორც ბუნება, როგორც ცოცხალი ორგანიზმი, როგორც მოვლენათა გასულიერებული ფორმა.

დემელი ნიცშეანური იდეების მტერია და ყოველთვის უკუაგდებდა მტკიცებას, რომ თითქოსდა ნიცშეს გავლენის ქვეშ იმყოფებოდა. 80—90-იანი წლების მიჯნაზე მისი პოლიტიკური პოზიცია ძლიერაა გაშჭვალული სოციალური პროტესტით. 90-იან წლებში, რევოლუციური მოძრაობისაგან ბურჟუაზიული ინტელიგენციის დაშორების პერიოდში, დემელის შემოქმედებაში მისი რევოლუციური პროლეტარული ორიენტაციის გამოსახილები ისმის. ასე მაგალითად, 1896 წ. ის წერს უკვე მოხსენიებულ ლექსს „მუშა“. იგი უპირისპირდება ნიცშეს „ძალაუფლების ნებას“, როგორც ეგოისტურ, უღირს გრძნობას. მასებზე ძალაუფლების ნებას დემელი უპირისპირებს საკუთარ თავზე ძალაუფლების ნებას, ე.ი. თავისი ეგოისტური „მე“-ს შეზღუდვას. დემელს უჩნდება ადამიანის ადამიანთან და ყოველივე არსებულთან კოსმიური შეერთების ოცნება, ოცნება „მსოფლიო სიხარულზე“.

დემელი თანდათან უარს ამბობს სოციალური სინამდვილის კრიტიკაზე. მას უნდა „პოზიტიური სამუშაოს“ შესრულება, დადებითი იდეალების შექმნა. პოეტი თავის ამოცანას უკვე იმ უსასრულოს ახსნაში ხედავს, რაც ცხოვრების ყოველ მონაკვეთშია ჩადებული. მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ ადამიანი თავის თავს დაეუფლება, იგი მიაღწევს „მსოფლიო ბედნიერებას“.

ამ პოზიციებიდან გამომდინარე გასაგები ხდება დემელისეული ლირიკის

ხასიათი. ის დაძაბული გრძნობითა და მნიშვნელოვანი განცდებითაა სავსე, მოიცავს ფართო თემატიკას, მაგრამ ყოველი თემა სუბიექტურ განცდასთან უშუალო კავშირშია. ეს განსაზღვრავს დემელის ლირიკული ლექსების უმრავლესობის სტრუქტურას. პოეტი ისტატურად ასახავს კონკრეტულ სიტუაციას, ზოგჯერ მის ჰიპერბოლიზებას ახდენს, ცდილობს ამოწუროს მისი ემოციური შინაარსი, რითაც თითქოს მის უფრო ზოგად მნიშვნელობაზე მიუთითებს; მეტ-ნაკლებად უშუალოდ გვიხსნის მის სიმბოლურ მნიშვნელობას. ასეთი წყობა დამახასიათებელია დემელის ზოგიერთი სოციალური ლექსისათვის, მაგალითად, „ქის სიმღერისათვის", ტიპიურია განსაკუთრებით მისი სასიყვარულო და პეიზაჟური ლირიკისათვის. დემელის ერთ-ერთი ცნობილი ლექსია „დახუთული ჰაერი" ("Drückende Luft"):

Der Himmel dunkelte noch immer;
ich fühlte tief bis in mein Zimmer
der fahlen Wolken vollen Schoß.
Die Esche drüben drehte schwer
die hohe Krone um sich her;
zwei Blätter trieben wirbelnd los.

Laut tickte durch die schwüle Stube,
wie durch die stille Totengrube
der Holzwurm ticken mag, die Uhr.
Und durch die Türe hinter mir
klang dünn und schüchtern ein Klavier
über den Flur.

Der Himmel lastete wie Schiefer;
ihr Spiel klang immer trauertiefer,
ich sah sie wohl.
Dumpf rang der Wind im Eschenlaub,
die Luft war grau von Glut und Staub
und seufzte hohl.

Und blasser tönten durch die Wände
die tastenden verweinten Hände,
sie saß und sang;

sang sich das Lied, in sich gebückt,
mit dem sie mich als Braut entzückt;
ich fühlte, wie ihr Atem rang.

Die Wolken wurden immer dumpfer,
die wunden Töne immer stumpfer,
wie Messer stumpf, wie Messer spitz;
und aus dem alten Liebeslied
klagten zwei Kinderstimmen mit –
da fiel der erste Blitz.

ლრმა მტანჯავი კაეშანი, რომელიც ლექსს გამსჭვალავს, სიტუაციის უშუალო ემოციური შინაარსიდან წარმოიშობა. აქ ბევრ რამეს ბოლომდე ვერ ვიგებთ, მაგალითად, ბავშვების ხმებს ბოლო სტროფში. ლექსის ემოციის საერთო მიმართულებიდან გამომდინარე შეიძლება მხოლოდ მივხვდეთ, რომ ეს ხმები გარდაცვლილ ბავშვებს ეკუთვნის, რომლებიც ქალმა დაჰკარგა. მაგრამ დემელი არც ცდილობს, აქ გარკვეულობა შეიტანოს. საქმის არსი ის კი არაა, რისი თქმა უნდოდა პოეტს ლექსში, არამედ ის, რას გრძნობს მკითხველი. დემელი პროტესტს გამოთქვამს მის ლექსებში „ძირითადი აზრების" მოძებნის მცდელობების წინააღმდეგ.

მნიშვნელოვან როლს დემელისეული ლირიკის სტრუქტურაში რეფრენი თამაშობს. ერთი და იგივე სურათი, ერთი და იგივე აზრი, ერთი და იგივე გრძნობა მეორდება და ყოველი გამეორების დროს ახალი მნიშვნელობით ივსება, უფრო ღრმა აზრს იძენს, სანამ ბოლო სტროფში მათი შინაარსი მთლიანად არ გაცხადდება.

დემელის ლირიკაში ჩნდება ემოციური, სიღრმისეული, ნახევრად იდუმალი ძალები, რომლებიც ცხოვრების რეალურ მოვლენებშია დამალული. დემელის საერთო კონცეფციის თანახმად, ეს არის სინამდვილის ცალკეულ მონაკვეთთა ურთიერთობები და კავშირი მთელს სამყაროსთან. დემელისათვის არანაირი ნივთი არ არსებობს სხვა ნივთებთან ურთიერთობის გარეშე. მაგრამ ვინაიდან ამ კავშირებსა და ურთიერთობებს გაურკვეველ, მოციმციმე სიღრმეში მივყავართ, რეალური ცხოვრების ინტერპრეტაცია დემელთან სიმბოლისტურ ნიშნებს იძენს. დემელს ხშირად სიმბოლისტად თვლიან. ამასთან დემელი დაჟინებით მოითხოვს ასახული სიტუაციის განუწყვეტელ ორგანულ კავშირს იმ „საერთო გრძნობასთან", რომელიც მის შინაარსს შეადგენს.

დემელი მოითხოვს ლირიკაში ფორმისა და შინაარსის არა გარეგან,

არამედ შინაგან ერთიანობას, ვინაიდან ყოველგვარი ფორმა თავის ღირებულებას მხოლოდ შინაარსიდან იძენს. დემელი მისაღებად თვლის ფორმას, რომელიც ნაკარნახევია სიუჟეტისა და მოტივების არსით. ის მკაფიო გამოსახულებისაკენ მიისწრაფვის.

ყველა ამ მოთხოვნას თავად დემელი ყოველთვის ვერ ასრულებდა თავის შემოქმედებაში. მისი ლექსები ხშირად ბუნდოვანია, მისტიკური, მეტაფიზიკური მხარე ზოგჯერ ცოცხალ რეალობას ახშობს. თავად თანაფარდობა შინაარსსა და ფორმას შორის ხშირად არაორგანულია. „სიღრმე" ხშირად ილუზორულია, მაგრამ დემელი უფრო მეტად, ვიდრე რომელიმე სხვა პოეტი, გამსჭვალული იყო სიცოცხლისადმი სიყვარულით და მრავალფეროვანი რეალური სამყაროს უშუალოდ ასახვისაკენ სწრაფვით.

დემელის ლირიკული ლექსები ერთმანეთისაგან არაა განცალკევებული და მოწყვეტილი. ყოველ მის კრებულში ლექსების ციკლური დაჯგუფების ტენდენციები იგრძნობა. ეს ტენდენციები მისი ლირიკის ხასიათშია საძიებელი. მკაფიო ორგანიზება ახასიათებს ციკლს „ვენერას გარდასახვები" ("Die Verwandlungen der Venus"), რომელიც თავდაპირველად შედიოდა კრებულში „მაგრამ სიყვარული", შემდეგ კი დამოუკიდებელი წიგნის მოცულობამდე გაფართოვდა.

ამ ციკლის თემაა ქალი და სიყვარული. მკითხველის წინაშე ქალთა ტიპების მთელი რიგი წარმოჩნდება: დიასახლისი და შეძავი, გარყვნილი და წმინდანი და ა.შ. ისინი გარკვეულ სიტუაციებსა და ტიპიურ სცენებშია ნაჩვენები. მაგრამ დემელი თავის თემას უფრო ზოგად, მეტაფიზიკურ მნიშვნელობას ანიჭებს. „ვენერათა" თანმიმდევრობამ ადამიანის განვითარების ეტაპები უნდა გამოხატოს. დემელის მსოფლმხედველობის სისტემაში ეროტიკა, რომელიც მის ლექსებში ხშირად საკმაოდ აკვიატებული და უხეში ფორმით ჩნდება, განსაკუთრებულ როლს თამაშობს: ეროტიკული ემოციების ძალა განუწყვეტლივ დაკავშირებულია დემელისათვის იმ ესთეტიკურ ემოციებთან, რომლებიც ადამიანს მთელ სამყაროსთან აკავშირებს. თავის „ვენერას გარდასახვებში" დემელი ასახავს სიყვარულის სხვადასხვა ფაზებსა და საფეხურებს, რომლებიც ადამიანმა „მსოფლიო ბედნიერებისაკენ" მიმავალ გზაზე უნდა განვლოს.

ლირიკულ ციკლთან ბევრი საერთო აქვს დემელის პოემას „ორნი" ("Zwei Menschen", 1903). ის პატარა „რომანების" მთელი რიგიდან შედგება. ცალ-ცალკე აღებული, ეს რომანები ლირიკულ ხასიათს ატარებენ და ლირიკულ ბალადებს გვაგონებენ. მთელი ნაწარმოების ეპიკური ხასიათი

იქმნება ცალკეულ ლექსთა სიუჟეტური კავშირით და მთლიანად პოემის ფორმალური ორგანიზებით, რომელიც უმცირეს დეტალებამდე სიმეტრიულად და პროპორციულადაა აგებული. ის სამი ნაწილისაგან (წრისაგან) შედგება, თითოეული წრე 36 რომანსს შეიცავს, თითოეული რომანსი კი — 36 სტრიქონს. რომანსების სტრუქტურა იგივეობრივია. ყველაში ისინი ლანდშაფტის ასახვით იწყება, რომლის ფონზეც მოქმედება მიმდინარეობს (ამ ლანდშაფტს სიმბოლური მნიშვნელობაც აქვს).

ასეთი გატაცება პოეტური გეომეტრიით დემელის მთელ შემოქმედებას გამსჭვალავს. ფორმის სიმეტრია გარეგნული გამოხატულება იყო დემელის საერთო მიზანდასახულობისა ხელოვნებაში ემოციურისა და ინტელექტუალურის ჰარმონიული კავშირის მიზნით. ფორმის სიმეტრია დემელს სჭირდებოდა იმისათვის, რომ ემოციური სტიქია დაემორჩილებინა, მაგრამ „ემოციის გარდაქმნის“ ასეთი ხერხი უფრო ხშირად გარეგნული, და არა ორგანული, რჩებოდა. დემელის ლირიკაში ის დუალისტურობის გამომსატველი იყო.

პოემა „ორნი“ აერთიანებს მაღალ ლირიზმსა და ღრმა ფსიქოლოგიურ სიმბოლიკას, საერთო სიუჟეტური ხაზი ძალზე დაუჯერებელი და პირობითია.

საერთოდ დიდი ფორმის კომპოზიციები დემელს არ გამოსდიოდა. განსაკუთრებით წარუმატებელი მისი დრამები იყო. პროზის სფეროში კი დემელი ფსიქოლოგიური ნარკვევის ოსტატად გვევლინება. ის სბაავშვო მოთხრობებსა და სბაავშვო ზღაპრებს ქმნიდა. განსაკუთრებულ ინტერესს წარმოადგენს დემელის მრავალრიცხოვანი ლექსები, მისი კრებული „ფიცებუცე“ ("Fitzebutze", 1900).

პირველი მსოფლიო ომის დროს დემელი შოვინისტური პროპაგანდის ზეგავლენის ქვეშ მოექცა და მოხალისედ წავიდა ფრონტზე. სიცოცხლის უკანასკნელ წლებში იგი უკვე თითქმის არანაირ გავლენას არ ახდენდა გერმანიის ლიტერატურულ ცხოვრებაზე, მაგრამ XX საუკუნის მიჯნაზე მან საკმაოდ მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა გერმანული ლიტერატურის განვითარებაში როგორც თავისი შემოქმედებით, ასევე იმ დახმარებით, რომელსაც ის ახალგაზრდა ნიჭიერ მწერლებს (თ. მანს, რ. მ. რილკეს და სხვ.) უწევდა.

დეტლეფ ფონ ლილიენკრონი
Detlev von Liliencron
(1844-1909)

დეტლეფ ფონ ლილიენკრონი (Adolf Axel Freiherr von Liliencron) დაიბადა 1844 წლის 3 ივნისს ქალაქ კილში (Kiel).

დეტლეფ ფონ ლილიენკრონი წარმოშობით გალარიბებულ ძველ ბარონთა გვარს განეკუთვნებოდა. თავად კადრის ოფიცერი იყო და მონაწილეობას იღებდა საფრანგეთ-პრუსიის ომებში. ამერიკის შეერთებული შტატებიდან სამშობლოში დაბრუნების შემდეგ, 1877 წლიდან ლილიენკრონი თავის მწირ სამხედრო პენსიაზე ცხოვრობდა. 1878 წელს მან პრუსიულ სახელმწიფო აპარატში დაიწყო მუშაობა. 1883 წელს ლილიენკრონმა თავისი პირველი წიგნი გამოაქვეყნა.

დეტლეფ ფონ ლილიენკრონი ის პოეტი იყო, რომლის შემოქმედებაში განსაკუთრებით მკაფიოდ გაიჟღერა გერმანული ლირიკის ახალმა რეალისტურმა ტენდენციებმა. ამასთან მის შემოქმედებაში ვლინდება საუკუნის დასასრულის ახალ ესთეტიკურ მიმართულებათა საერთო წინააღმდეგობრიობა. ცხოვრებისადმი ინტერესი, კულტურის მწვავე კრიტიკა ლილიენკრონთან შეხამებულია კონსერვატორულობასა და არისტოკრატიზმთან. თავისი დროის გერმანიაზე ლილიენკრონი ზიზღით ლაპარაკობს. ის დაჟინებით მიუთითებს ბურჟუაზიულ-იუნკერულ გერმანიაში ჭეშმარიტი, ღრმა კულტურის გაქრობაზე, ხელოვნების და სულიერი ცხოვრებისადმი ინტერესის არარსებობაზე, უკულო უტილიტარიზმზე, რომელიც გაბატონებულ კლასთა პოლიტიკას ახასიათებს. ეხება რა სამხედრო თემას, ლილიენკრონი ღრმა თანაგრძნობით გვიხატავს იმ ტანჯვასა და მწუხარებას, რაც ომს თან მოაქვს (ლექსები „სიკვდილი ველზე“ – "Tod in Aehren", „გამარჯვების ზეიმი“ – "Siegesfest" და სხვ.)

ლილიენკრონი თავისი დროის არაადამიანურობის, უაზრო საზოგადოებრივი ცხოვრების, ფილისტერობის წინააღმდეგ გამოდის, ბუნებისა და ბუნებრიობის თავგამოდებული თაყვანისმცემელია. მაგრამ ბუნება ლილიენკრონისათვის ადამიანებისაგან განცალკევება-დაშორება არ ნიშნავს. მას სძულს თანამედროვე საზოგადოება, მაგრამ უყვარს უშუალობა, რომელიც არ არის შებოჭილი პირობითობის ჩარჩოებით. განსაკუთრებულ მნიშვნელობას მის შემოქმედებაში სიყვარულის თემა იძენს, რომელშიც მისთვის ადამიანის თავისუფალი და ბუნებრივი ქცევის იდეაა

განხორციელებული. ლილიენკრონს უბრალო ადამიანები — გლეხები, მოხელეები — მოსწონს. მისთვის დამახასიათებელია განსაკუთრებული სახის „კონსერვატული დემოკრატიულობა“, რომელიც გლეხობის ცხოვრების ძველებური, არა მხოლოდ ფეოდალური, არამედ წინაფეოდალური ფორმების მაღალ შეფასებაში მდგომარეობს. ისტორიულ ნოველებში დიტმარშენის შესახებ ის სიმპათიით გვიხატავს დიტმარშენელი გლეხების გამარჯვებით დამთავრებული ომის სურათს ფეოდალების წინააღმდეგ, რომლებიც მათ დაპყრობას ცდილობენ, და ანალოგიურ თემებს თავის ლექსებშიც უბრუნდება.

იდილიის, ბუნებრიობის, რუსოიზმისადმი სწრაფვა ლილიენკრონთან არ გადაიზრდება კონსერვატულ სენტიმენტალობაში. ის ცდილობს იდილიური მოტივები რეალური ცხოვრების ფიგურებს, გრძნობის ძალა კი სინამდვილის ემპირიული ნიშნების დეტალიზებულ ასახვას დაუკავშიროს.

ლილიენკრონი არ ცდილობს, შექმნას მსოფლმხედველობის მთლიანი სისტემა. სწორედ მისი ზიზღი თანამედროვე საზოგადოების მექანისტურობასა და უსულგულობისადმი უბიძგებდა მას, უარეყო ყოველგვარი სისტემატიზაცია. ის პრინციპულად ამკობინებს სამყაროსადმი „არაფრით შებოჭილ“, „არა ამოჩემებულ“ დამოკიდებულებას. ლილიენკრონის საყვარელი ტიპი (და სწორედ ამაში ვლინდება რომანტიკული ტრადიცია) — ეს არის თავისუფალი ხელოვანი, ბოჰემური პოეტი, შინაგანად სრულიად დამოუკიდებელი პიროვნება. ლილიენკრონის შეხედულებები, განსაკუთრებით მორალის სფეროში, რამდენადმე ანარქიულადაა შეფერილი, მაგრამ ეს „ანარქიზმი“ მეტისმეტად ზედაპირულია. ის მხოლოდ ფილისტერობისადმი ზიზღით, „ბურჟუას ეპატირების“ სწრაფვითაა გამოწვეული. სიამაყით მიუთითებს ლილიენკრონი თავის უამრავ თავისუფალ სასიყვარულო კავშირზე, სიმპათიით ლაპარაკობს იმ ადამიანებზე, რომლებიც ცხოვრობენ თავქარიანი, მხიარული ცხოვრებით, რითაც ეწინააღმდეგებიან ყოველდღიურ მორალს, ქცევის ჩვეულ ნორმებს.

გარკვეულ პერიოდში ზოგიერთი ტრივიალური ბურჟუაზიული შეხედულება საზოგადოებაზე ლილიენკრონს ფილოსოფიურ სიბრძნედ მიაჩნდა. ასე მაგალითად, ომს იგი ბუნებისა და საზოგადოების ბუნებრივ ელემენტად თვლიდა, მაგრამ თუ თავის პირველ ნაწარმოებებში ლილიენკრონი სისარულით ხაზს უსვამს ამ „თეზისს“, შემდგომში ის ომის გარდაუვალობას ალიქვამს როგორც ტრაგიკულ, საშინელ ბედისწერას. „პოგფრედში“ ის მოუხმობს მშვიდობას, „რომელიც აბრეშუმის ფრთებზე

მოფრინავს", ოცნებობს იმ დროზე, როდესაც მშვიდობა გამეფდება დედამიწაზე. ადამიანის მხეცურ ბუნებას ის სიყვარულის მოთხოვნას უპირისპირებს, თუმცა ჯერ კიდევ ომების აუცილებლობისა სჯერა. ლილიენკრონის სუბიექტური მისწრაფებანი წინააღმდეგობრივ ხასიათს ატარებს, მაგრამ მათ საფუძვლად მნიშვნელოვანწილად მიამიტი ადამიანურობა უდევს. ფილისტერს რომ აწყენინოს, ის მზადაა ნიცშეანურ ზეადამიანსა და ფეოდალურ ბარონს ეკეკლუცოს, მაგრამ შეხედულებათა ანტიჰუმანისტური სისტემა ლილიენკრონს არასოდეს არ ჰქონია.

ძირითადი, რასაც ლილიენკრონი ოფიციალურ საზოგადოებას უპირისპირებს, არის იდილია: ბუნება და სიყვარული. მაგრამ პოეტი გრძნობს საშიშროებას, რომელიც ამ იდილიურ იდეალში იმალება. ლექსში „კუტიკარზე დაყრდნობილი" ("Über ein Knicktor gelehnt") ის პოლემიკას მართავს ბედნიერების იდეალის წინააღმდეგ, რომელიც თანამედროვე მესამეხარისხოვანი პოეტის იოჰან ტროიანის მიერაა წამოყენებული: „ყველაზე საუკეთესო ცოლი და პატარა სახლ-კარი; ვისაც ეს აქვს, შეუძლია უხაროდეს და სდუმდეს". ლილიენკრონი კი მოითხოვს, რომ ადამიანი არ უნდა გაემიჯნოს სხვა ადამიანებს, არ უნდა ჩაიკეტოს გონებაჩლუნგ თვითკმაყოფილებაში: „უფრთხილდი, გულო ჩემო, ასეთ დაკმაყოფილებულობას". ადამიანმა მხოლოდ საკუთარ თავზე არ უნდა იფიქროს. ის უნდა „ეხმარებოდეს მეზობელს, სადაც კი შეუძლია".

ლილიენკრონის მსოფლმხედველობის ყველა არსებითი ნიშანი — მისი სუბიექტივიზმი, ცხოვრებისადმი უშუალო მიდგომისა და თავისუფალი გრძნობის მოთხოვნა — მისი შემოქმედების ლირიკულ ხასიათს განაპირობებს. ის იძლევა სინამდვილის არა სისტემურ სურათს, არამედ მის ცალკეულ მხარეებს, რომლებმაც პოეტში განსაკუთრებული ემოციური ინტერესი გამოიწვია. ლილიენკრონს უყვარს გარეგანი სამყარო, მაგრამ ის არ მიისწრაფვის, შეკრას მთლიანობაში მისი სხვადასხვა წინააღმდეგობრივი ნიშანი, თუკი მაინც აერთიანებს მათ — მხოლოდ სუბიექტურ-ემოციურად. ამიტომ უფრო მოცულობიანი ჟანრების (რომანი, დრამა) შექმნა ლილიენკრონს არ ეხერხება. მისი ოსტატობა ყველაზე უფრო მკაფიოდ ლირიკული ლექსის, მცირე ნოველის, ნარკვევ-ჩანახატის სფეროში ვლინდება. აქ ლილიენკრონის ენა მეტყველი და ხატოვანია. მას შესწევს უნარი დაიჭიროს როგორც დეტალები, ასევე მის მიერ ასახული მარტივი შინაგანი სამყაროს მქონე ადამიანების დამახასიათებელი ნიშან-თვისებები. პოეტს განსაკუთრებით ბუნების აღწერა ეხერხება. მისი ლექსი რიტმის სიმდიდრითა და სტროფული ფორმების

მრავალფეროვნებით გამოირჩევა. თავის საუკეთესო ლექსებში ლილიენკრონი ლექსის ფორმასა და მის ობიექტს შორის ორგანულ ემოციურ კავშირს აღწევს.

ლილიენკრონი რეალისტური ლირიკისაკენ მიიწევს და პირველ რიგში გოეთესა და ჰაინეს ლირიკისა და ხალხური სიმღერის მიმდევრის როლში გვევლინება. განსაკუთრებით დიდია მასზე ჰაინეს ზემოქმედება, რაც ხშირად ჰაინესადმი პირდაპირ მიბაძვაშიც კი იჩენს თავს. მნიშვნელოვანი ღირებულებებით აღინიშნება ლექსთა მთელი წყება, რომლებიც ჰაინეს თავისუფალი რიტმების ხაზს აგრძელებს.

თავისუფალი რიტმები საშუალებას აძლევს პოეტს მიჰყვეს ლექსის ემოციური სიუჟეტის განვითარებას და ასახული სინამდვილის ნიუანსები წარმოაჩინოს. ამ მხრივ ლილიენკრონის თავისუფალი რიტმები ჰაინეს რეალისტურ ლირიკას ეხმიანება და სალექსო ფორმის რეფორმირების მცდელობებს ამზადებს.

თავისუფალ რიტმებთან ერთად, რომლებიც ზოგჯერ რიტმიზებულ პროზაშიც კი გადაიზრდება („ნოქტიურნი" – "Notturno"), ლილიენკრონი თავის თეთრ ლექსებში უფრო მოწესრიგებულ, უპირატესად იამბური ხასიათის რიტმებსაც იყენებს (მაგალითად, „საიდუმლო" – "Ein Geheimnis"). ამ ლექსთა ფორმალურ თავისებურებებს და თხრობით, მშვიდად მოლივლივე, ჩვეულებრივ ელეგიურად შეფერილ რიტმს, ზოგჯერ კი მათ გარეგან კოლორიტს საერთო ნიშნები გააჩნია.

მცირე ლექსებში ლილიენკრონი ოსტატურად ამოწურავს ლირიკული სიტუაციის ემოციურ შინაარსს, რასაც ის ხატის აგებულებაში, რიტმიკაში, სტროფთა ხასიათსა და ლექსის მთელს კომპოზიციაში გამოხატავს. მთლიანი ნაწარმოები ცალკეული მკაფიო ჩანახატებიდან, მომენტალური და მეტყველი „სურათებიდან" იქმნება. ლილიენკრონის ერთ-ერთ ყველაზე ცნობილ და მისთვის დამახასიათებელ ლექსში „ოთხცხენა ეტლით" ("Viererzug") რამდენიმე ზუსტი და თვალშისაცემი შტრიხიდან გაზაფხულის მზიანი დღისა და მშვიდობიანი სოფლის ლანდშაფტის მკვეთრი სურათი წარმოჩნდება; მიჰქრის ეტლი, რომელშიც პოეტი და მისი თანამგზავრი ქალი სხედან:

Vorne vier nickende Pferdeköpfe,
Neben mir zwei blonde Mädchenzöpfe,
Hinten der Groom mit wichtigen Mienen,
An den Rädern Gebell.

In den Dörfern windstillen Lebens Genüge,
Auf den Feldern fleißige Spaten und Pflüge,
Alles das von der Sonne beschienen
So hell, so hell.[1]

ლექსი წრიული პრინციპითაა აგებული,წრეები თანდათან ფართოვდება: ახლოს მდებარე — უფრო შორეულ სურათამდე, სუბიექტური განცდიდან — ობიექტურამდე, ბუნების აღწერამდე. თავდაპირველად მოცემულია ის, რაც პოეტისათვის თვალშისაცემია, შემდეგ — ლანდშაფტი, რომელიც სულ უფრო ფართოვდება, და ბოლოს, როგორც ერთგვარი დამაგვირგვინებელი აკორდი, რომელიც მთელ სურათს საბოლოო სიცხადესა და გარკვეულობას ანიჭებს, — ეს არის მთელ პეიზაჟზე მოფენილი ნათელი მზის შუქი. ანალოგიურია ლექსის რიტმული სტრუქტურაც: პირველი სტრიქონებისათვის დამახასიათებელია არათანაბარი, არამოწესრიგებული რიტმები, რომლებიც ეტლის სწრაფ მოძრაობას ასახავენ; მეორე სტროფის დასაწყისში მშვიდი რიტმი იგრძნობა, აქ უკვე გარემომცველი ცხოვრების მშვიდობიანი სურათია ასახული. მღელვარებასა და პირადული შეგრძნებებიდან ლექსი ერთობ ემოციურად გადაერთვება ობიექტური სამყაროს მყუდროებასა და სიწყნარეზე. მთელი ნაწარმოების იმპრესიონისტული, „სურათოვანი“ ხასიათი (საგულისხმოა, რომ ორიგინალში არც ერთი ზმნა არ არის) არ ნიშნავს ლექსის მიერ აღწერილი ცხოვრების ერთ-ერთი მონაკვეთის ყოველ-დაქუცმაცებას. ცალკეული შტრიხები აქ მხოლოდ მათ ერთმანეთთან თანაფარდობაში არსებობენ, ისინი ერთიანი ხატის შემადგენელი ნაწილებია და მათი ამოცანა ამ ხატის წარმოჩენაა. ლილიენკრონი იმპრესიონისტი არ არის, თუმცა იმპრესიონიზმის ტექნიკას იყენებს, რითაც უფრო გვიანდელ ლირიკას უკაფავს გზას. ის ხატის ობიექტურობას ინარჩუნებს, არ ცელის მას სუბიექტური შთაბეჭდილებებითა და აღქმით. მაგრამ ისევ იმპრესიონიზმის ტექნიკის გამოყენება, ლილიენკრონის შემოქმედების იმპრესიონისტული

---

[1] ჩემს წინ — ცხენების მოძრავი თავები,
გვერდით — გოგონას ქერა ნაწნავები,
უკან — ზვიადი სახის მსახური,
ბორბლებთან — ძაღლების ყეფა.

მშვიდი ცხოვრების სიამე სოფლებში,
ნიჩბების, გუთნების ხმაური ყანებში,
და ყველაფერი, მზის სხივით მოცული,
ასეთი ნათელი, ასეთი ნათელი.

(პროზაული თარგმანი ნ. კვირიკაძისა).

შეფერილობა მესაძლებელი გახდა მხოლოდ სინამდვილის ცალკეული მომენტების ასახვისადმი მისი ტენდენციისა და ზოგადად „სამყაროს სისტემატიკაზე“ უარის თქმის საფუძველზე.

ლილიენკრონის განსხვავება იმპრესიონისტებისაგან იმ მნიშვნელოვან როლში ვლინდება, რომელსაც მის შემოქმედებაში ბალადა თამაშობს. თავდაპირველად შტრაუსისა და ფონტანეს გავლენის ქვეშ, შემდეგ კი უფრო დამოუკიდებლად ლილიენკრონი ქმნის ბალადებს უპირატესად ისტორიულ თემებზე. მას ისტორიული სახეების, ბალადის გმირების ასახვაში რეალისტური ნიშან-თვისებები შეაქვს.

ლილიენკრონის ნოველები მჭიდროდაა დაკავშირებული მის ლირიკასთან; ზოგიერთი — ბალადებთან, უმეტესობა კი „თავისუფალ რიტმებთან“, სინამდვილის ლირიკულ ჩანახატებთან. ლილიენკრონისათვის დამახასიათებელია ყარდამავალი ჟანრები: მცირე ლირიკული ნარკვევები პროზაში (ხშირად რიტმიზებული ხასიათისა), რომლებიც შეიქმნა ი. ტურგენევის უშუალო გავლენით. ეს პატარა ნარკვევი-სურათები ხასიათდება ასახულის კონკრეტულობითა და ემოციური დატვირთულობით. ნაკლებად წარმატებულია ლილიენკრონის რთული, გაშლილი სიუჟეტური ხაზის მქონე ნოველები.

ლილიენკრონის ყველაზე დიდი ნაწარმოებია მის მიერ ორჯერ გადამუშავებული და გაფართოებული პოემა „პოგფრედი“ ("Poggfred", 1896), რომელიც პოეტის შემოქმედების ყველა დამახასიათებელ ნიშან-თვისებას აერთიანებს. მას არანაირი ღერძი არ გააჩნია, მისი აგებულება შემოქმედის შთაბეჭდილებებისა და განცდების უცნაური და შემთხვევითი ნაერთია. პოეტი თავად კარნახობს მკითხველს ამ ნაწარმოების სწორი წაკითხვის ხერხს: ის უნდა ვიკითხოთ არა თანმიმდევრულად, არამედ ნაწყვეტების სახით, ალალბედზე, ბოლოდან დასაწყისისაკენ. ბუნების რეალისტური აღწერები, მოგონებანი, სასიყვარულო ეპიზოდები ფანტასტიკურ ხილვებს ენაცვლება, საბრძოლო ინტონაციებთან ერთად კი მშვიდობისა და სიყვარულისაკენ მოწოდებანი გვხვდება. „პოგფრედში“ მაქსიმალური სიცხადით გამოვლინდა ლილიენკრონის პოეზიის სპეციფიკა, რომელიც ფრაგმენტულობისაგან ვერ თავისუფლდება.

ჰუგო ფონ ჰოფმანსათალი
Hugo von Hofmannsthal
(1874-1929)

ჰუგო ფონ ჰოფმანსთალი გერმანულენოვანი Fin de siècle-სა და „ვენის მოდერნის“ (Wiener Moderne) ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი წარმომადგენელია. იგი ლიტერატურის თითქმის ყველა ჟანრში მოღვაწეობდა – ქმნიდა ლირიკულ ნაწარმოებებს, დრამებს, საოპერო ლიბრეტოებს, წერილებს, ესეებს და ა.შ. თავის შემოქმედებაში ხშირად ანტიკურ და ისტორიულ თემებს მიმართავდა, თუმცა არც მისი თანამედროვე თემები რჩებოდა მხედველობიდან.

„ვენის მოდერნი“ იყო ავსტრიული პოეზიის, მწერლობის, მხატვრობის, არქიტექტურის, მუსიკის, მეცნიერების აყვავების თითქმის ოცწლიანი მონაკვეთი, როცა ვენის სახელოვნებო ცხოვრებაზე დიდ გავლენას ახდენდა ფრანგული სიმბოლიზმი, გერმანული კლასიკური ფილოსოფია, გერმანული და ანგლო-ამერიკული რომანტიზმი. იგი აქტიურად დაუპირისპირდა ნატურალიზმსა და ლოზუნგად გაიხადა მოწოდება „ხელოვნება ხელოვნებისათვის“. სწორედ ამ ეპოქამ განსაზღვრა მე-20 საუკუნის ავსტრიული ხელოვნების ადგილი მოდერნისტულ და პოსტმოდერნისტულ კულტურაში.

ჰუგო ფონ ჰოფმანსთალი დაიბადა 1874 წლის 1 თებერვალს ვენაში. მისი დიდი ბაბუა – ისააკ ლიოე ჰოფმანი მდიდარი მეწარმე გახლდათ. მან შემოიტანა ავსტრიაში აბრეშუმის მრეწველობა და ამით თავისი ოჯახისათვის საკმაოდ სოლიდური კაპიტალი დააგროვა. ჰუგო ფონ ჰოფმანსთალის მამამ, ჰუგო ავგუსტ პეტერ ჰოფმანმა, აბრეშუმის მრეწველობის ბიზნესს ზურგი აქცია, იურისპრუდენცია შეისწავლა და პატიოსნად განვლო გზა ბანკის რიგითი მოხელიდან ბანკის დირექტორობამდე. მან ცოლად შეირთო ნოტარიუსის ქალიშვილი ანა მარია ჟოზეფა ფოლოიტნერი. ჰუგოს დაბადებამდე. ავსტრიაში 1973 წლის ცნობილი ფინანსური კრიზისის დროს, ოჯახმა მთელი თავისი ქონება დაკარგა.

ჰოფმანსთალის ოჯახი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა განათლებას. თავდაპირველად ჰუგო კერძო გაკვეთილებს იღებდა, 1884 წლიდან კი სწავლობდა ვენის ერთ-ერთ ელიტარულ გიმნაზიაში. ის სწავლობდა იტალიურს, ფრანგულს, ინგლისურს, ლათინურსა და ბერძნულს.

კითხულობდა ძალიან ბევრს და თავისი ინტელექტით გამორჩეული მოსწავლე იყო. მისი პირველი ლექსები, რომლებიც ქვეყნდებოდა ლორის მელიკოვისა და იეთიელ მორენის ფსევდონიმით ჟურნალ „პრესაში“ („Die Presse“), ფრიდრიხ ნიცშეს გავლენას განიცდიდა. 1890 წლის ზაფხულში ფსევდონიმს ამოფარებულმა ჰოფმანსთალმა ბრიუნში გამომავალ ჟურნალს „მოდერნული პოეზია“ გაუგზავნა თავისი ლექსები სათაურით „პოეტური წვრილმანები“. ჟურნალის რედაქტორმა მაშინვე უპასუხა და შესთავაზა კიდეც თანამშრომლობა. მალე იგი დაუახლოვდა „ახალგაზრდა ვენის“ („Jung-Wien“) ლიტერატურულ წრეს, რომელშიც გაერთიანებულნი იყვნენ ჰერმან ბარი, რიჰარდ ბეერ-ჰოფმანი, ართურ შნიცლერი, ფელიქს ზალტენი. იგი გაეცნო ასევე ჰენრიკ იბსენსა და გერჰარტ ჰაუპტმანს. ყმაწვილი ჰოფმანსთალი უპირობოდ იქნა აღიარებული გენიოსად, რომლის ბიოლოგიური ასაკი არ შეესაბამებოდა მის სულიერსა და ინტელექტუალურ სიმწიფეს.

1891 წელს ჰუგო ფონ ჰოფმანსთალი შეხვდა შტეფან გეორგეს, რომელმაც დიდი გავლენა მოახდინა მის შემოქმედებაზე. მართალია, 1906 წელს მათი მეგობრობა განხეთქილებით დამთავრდა, მაგრამ ისინი ყოველთვის ერთმანეთის ნიჭის პატივისმცემელნი იყვნენ. 1896 წელს ჰოფმანსთალმა ერთ-ერთმა პირველმა წარუდგინა გერმანელებს შტეფან გეორგე, როგორც უბრიშვნელოვანესი პოეტი, ხოლო გეორგე ყოველთვის ალნიშნავდა, რომ ჰოფმანსთალი იმ იშვიათ სულთაგანია, რომლებიც პოეზიის არსს ჩასწვდნენ. ჰოფმანსთალი თანამშრომლობდა გეორგეს ჟურნალში „სახელოვნებო ფურცლები“ („Blättern für die Kunst“). მათი მიმოწერა ცხადყოფს მათი სულიერი ურთიერთობის დეტალებს, მათ შორის ჰოფმანსთალის ღრმად არისტოკრატულ უნარს პიროვნულის და ლიტერატურულის ურთიერთჰარმონიზების, მიმტევებლობისა და ტოლერანტობისა.

1892 წელს გიმნაზიის წარჩინებით დამთავრების შემდეგ ჰუგო ფონ ჰოფმანსთალმა მამის სურვილის თანახმად დაიწყო იურისპუდენციის შესწავლა ვენის უნივერსიტეტში. პირველი სახელმწიფო გამოცდის ჩაბარების შემდეგ თავი დაანება სწავლას და ნებაყოფლობით წავიდა ერთწლიან სამხედრო სამსახურში. ვენეციაში მოგზაურობის შემდეგ დაბრუნდა უნივერსიტეტში, მაგრამ არა იურისპუდენციის, არამედ ფრანგული ფილოლოგიის შესწავლის მიზნით. უნივერსიტეტში სწავლის პერიოდში გაიცნო მან პოეტი ლეოპოლდ ფონ ადრიანი, რომელთანაც მთელი თავისი სიცოცხლის მანძილზე მეგობრობდა.

1898 წელს ჰოფმანსთალმა დოქტორის ხარისხი მიიღო. მომდევნო ორი წლის განმავლობაში იგი ბევრს მოგზაურობდა და თან სამეცნიერო მუშაობასაც აგრძელებდა. 1898 წლის შემოდგომაზე კიდევ ერთხელ იმოგზაურა ვენეციაში, ხოლო 1899 წლის გაზაფხულზე გაემგზავრა პარიზში, სადაც მორის მეტერლინკი და ავგუსტ როდენი გაიცნო. ამავე წელს გაიცნო მან რაინერ მარია რილკე, ხოლო 1900 წელს რიჰარდ შტრაუსი, რომელთანაც ნაყოფიერი შემოქმედებითი მეგობრობა აკავშირებდა.

1901 წელს ჰოფმანსთალმა დაასრულა თავისი მეორე საჰაბილიტაციო დისერტაცია, თუმცა პედაგოგის კარიერას თავისუფალ მწერლად დარჩენა არჩია. ამავე წლის ივნისში დაქორწინდა ის გერტრუდ შლეზინგერზე (გერტი), რომელთანაც შეეძინა სამი შვილი: ქრისტიანე (1902-1987), ფრანცი (1903-1929) და რაიმუნდი (1906-1974). 1901-1902 წლებიდან, როცა ჰოფმანსთალი ღრმა შინაგანმა კრიზისმა შეიპყრო და მისი,როგორც ლირიკოსის, გენიალური ენერგია პრაქტიკულად ამოიწურა, მის ნუგეშად და ნავსაყუდელად იქცნენ მეუღლე და შვილები, ასევე მცირე თეატრის სამყაროდან. ეს კრიზისი პოეტმა დრამატურგიული ნაწარმოებების შექმნით დაძლია. მისი დრამატული ტექსტებიდან ყველაზე ცნობილია დრამა „კოშკი“, თუმცა წარმატება მოჰყვა მის მისტერიებსაც. ჰოფმანსთალი თეატრის მისიას ხედავდა ადამიანისათვის მისი რეალური შესაძლებლობების გაცნობიერებაში. მისი აზრით, თეატრს საუკეთესოდ შეეძლო, ინდივიდისათვის საზოგადოებრივი ცხოვრების, როგორც მოწესრიგებული სისტემის და მასში ადამიანის, როგორც საზოგადოების წევრის, ფუნქცია დაენახვებინა.

1914 წელს, პირველი მსოფლიო ომის დაწყებისთანავე, ჰოფანსთალი ფრონტის ოფიცრად გაიწვიეს, სულ მალე კი შინაგან საქმეთა სამინისტროს დაქვემდებარებულ უწყებაში გადაიყვანეს და წლების განმავლობაში წერდა საპროპაგანდო ლექსებს, გამოდიოდა პატრიოტული მოხსენებებით, მისი ლექსები იბეჭდებოდა ვენის უმსხვილეს კონსერვატორულ ჟურნალში „ვენის ახალი პრესა“. 1918 წელს ომის დასრულებამ და ავსტრია-უნგრეთის დამარცხებამ ჰოფმანსთალს მძიმე სულიერი დარტყმა მიაყენა, მაგრამ მის სამწერლო საქმიანობას ამით არაფერი დაკლებია, პირიქით, ომისშემდგომი წლები ომამდე დაწყებული ნაწარმოებების დასრულებას და ახალი იდეების ხორცშესხმას მიუძღვნა. ამავდროულად მან საარსებო წყაროს საშოვნელად საგამომცემლო საქმესაც მოჰკიდა ხელი.

შემოქმედების ადრეულ პერიოდში ჰუგო ფონ ჰოფმანსთალი, ისევე როგორც მისი ბევრი თანამედროვე მწერალი, ფრანგული სიმბოლიზმის

გავლენას განიცდიდა. მას არ შეუქმნია ლიტერატურის სისტემური თეორია, მაგრამ თავისი ესთეტიკური შეხედულებები ჩამოაყალიბა ესეებსა და ლიტერატურულ წერილებში. ახალგაზრდა ჰოფმანსთალისათვის ძალიან ახლო იყო შტეფან გეორგეს ესთეტიზმი. სხვადასხვა ნარკვევში, რეცენზიაში, პირად წერილში გაბნეული შეხედულებებიდან არსებითია ჰოფმანსთალის დამოკიდებულება ენის, როგორც ყოველდღიური არსებობის საპირისპირო, მასზე მაღლა მდგომი რეალობის მიმართ. პოეტური ენა უნდა განსხვავდებოდეს ყოველდღიური სამეტყველო ენისაგან. ის უნდა შეადგენდეს ერთიან დასრულებულ „მთელს", თავის თავში ჩაკეტილ შემოქმედებით სამყაროს, რომელსაც საკუთარი კანონები გააჩნია. ხელოვნება არ უნდა ემსახურებოდეს ადამიანების გართობას (თეოფილ გოტიეს სიტყვები: „ხელოვნება ხელოვნებისათვის"): „არ არსებობს პირდაპირი გზა პოეზიიდან ცხოვრებაში და ცხოვრებიდან პოეზიაში" („Poesie und Leben", 1896). გეორგესაგან განსხვავებით ჰოფმანსთალი მიიჩნევს, რომ ლექსი განწყობას, ფანტაზიას, გამოცდილებას ემყარება, ის (ლექსი) არ უარყოფს აბსოლუტურად „ცხოვრებას", არამედ არაპირდაპირ ისევ მასთან მივყავართ. პოეზია და ცხოვრება პარადიგმატულად არიან ერთმანეთთან დაკავშირებულნი მეტაფორასა და სიმბოლოში. პოეზიის მოვალეობას არ წარმოადგენს არც დამკვირვებლის თვალით დანახული ობიექტური სამყაროს აღწერა, როგორც ეს რეალიზმში ხდება, და არც სუბიექტური შთაბეჭდილებების აღწერა, როგორც ეს ლიტერატურულ იმპრესიონიზმში ხდება, არამედ პოეტისათვის ენა არის ის საყრდენი, რომელზეც, მისივე მეტაფორას რომ მივმართოთ, როგორც ჰაერში გაბმულ თოკზე, ცეკვავს პოეტი.

მოგვიანებით ჰოფმანსთალის ესთეტიკური პოზიციები გარკვეულწილად იცვლება. 1902 წლის 18 ოქტომბერს იგი აქვეყნებს წერილს („Chandos-Brief") ბერლინის ლიტერატურულ ჟურნალში „დღე" („Der Tag"). ჰოფმანსთალი პოეტის ამოცანას უკვე იმ ენის წვდომაში ხედავდა, რომელზეც მდუმარე საგნები, ერთი შეხედვით ენის არმქონე საგნები საუბრობენ. აქ იგრძნობა ნათესაობა რილკეს პოეტურ ფილოსოფიასთან. ცხოვრება აქამდე აღიქმებოდა როგორც ენის, „ცხოვრებისა" და მე-ს ერთიანობა, ახლა კი, ჰოფმანსთალის აზრით, ცხოვრების ასახვა შეუძლებელია სიტყვების მეშვეობით, იგი უფრო მეტად საგნებშია წარმოდგენილი. ჰოფმანსთალისათვის, რომელიც ენასა და იმ ფანტაზიებს, რომლებსაც ეს ენა აღწერდა, ადამიანის შინაგან „მე"-ს ძიების იარაღად მიიჩნევდა და პოეზიის რეალურ დანიშნულებას სწორედ სამყაროსა და

„მე“-ს შორის არსებული წინააღმდეგობის გადაჭრაში ხელოვნება, ენა საგანთა ასახვის შეუძლებლობის სფეროდ იქცა.

ენობრივი კრიზისი, რამაც ჰოფმანსთალის ლირიკული ლექსი ათ წელიწადში დაასუსტა, გამოწვეული იყო არა კლასიკური პოეტური წესრიგის მიმართ პოეტის სკეპსისით, არამედ თვით ამ კლასიკური სამყაროს საფუძვლად ქცეული ენობრივი პრინციპების მიმართ მისი სკეპსისით. ენის შესაძლებლობებში დაეჭვების სულისკვეთება მასთან ემთხვევა ენის უსასრულობის წინაშე პიროვნული უმწეობის განცდას. ჰოფმანსთალმა არა მხოლოდ თავისი პოეტური და თეორიული შემოქმედების, არამედ პიროვნული ბედის განმსაზღვრელ ძალად აქცია პრობლემები, რომლებიც ვერ გადაჭრა და რომელთა წინაშე უმწეობა აღიარა.

ჰოფმანსთალის შემოქმედებაში მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს დრამის ჟანრს. მე-20 საუკუნის ათიანი წლებიდან იგი ძირითადად ამ სფეროში მოღვაწეობს და ამ პერიოდიდან მის ცალკეულ ლირიკულ მცდელობებს დიდ ლირიკასთან საერთო აღარაფერი აქვს. თუმცა პირველი დრამატული ნაწარმოებები ჯერ კიდევ მე-19 საუკუნის 90-იან წლებში ჩნდება. 1891 წელს ჰოფმანსთალი „Moderne Rundschau“-ში აქვეყნებს თავის პირველ დრამას „გუშინ“ („Gestern. Dramatische Studie in einem Akt in Versen“) თეოფილ მორენის ფსევდონიმით. დრამაში მოქმედება მინიმუმამდეა დაყვანილი და მის ადგილს მონოლოგები იკავებს. სწორედ ამ მონოლოგებში გამოიკვეთება მოქმედება, დრამის შინაარსი, რომელიც მოგვითხრობს კრახითა და განშორებით დასრულებული სიყვარულის ისტორიას. დრამის მთავარი გმირი ანდრეა ამბის უშუალო განმცდელი და ამავდროულად მთხრობელიცაა. სწორედ ანდრეას მონოლოგის მეშვეობით შევდივართ მის შინაგან სამყაროში, სულის სიღრმეებში, გრძნობათა და განცდათა სამყაროში. ნაწარმოების ძირითადი თემა არის დროის პრობლემა ზოგად ისტორიულ ასპექტში. დროის მოტივი გმირთა მონოლოგებსა თუ რეფლექსიებში მნიშვნელოვან ადგილს იჭერს: „დღეს, გუშინ – ცარიელი სიტყვებია, ის რაც ერთხელ იყო, ყოველთვის იცოცხლებს“. ანდრეამ „ჭეშმარიტი მწუხარებით“ უნდა ზღოს უყურადღებობა წარსულის, აწმყოსა და მომავლის მიმართ. ჰოფმანსთალი დროის საკითხის გადაწყვეტას ლირიკული „მე“-ს სუბიექტური ფორმით ახდენს. ჰოფმანსთალის აზრით, ნებისმიერი ლიტერატურული ფიგურა სრულყოფის გზაზე უამრავ მახასიათებელ ელემენტს იძენს. მათ შორის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ისტორიული ასპექტია. თუ მწერალმა ნაწარმოების გმირი კონკრეტულ

დროით თუ სივრცობრივ ჩარჩოში მოხერხებულად არ მოათავსა, შეუძლებელია, არა თუ მხოლოდ პერსონაჟმა, არამედ მთელმა ნაწარმოებმა ლიტერატურული ღირებულება შეიძინოს. ჰოფმანსთალის გმირები ყოველთვის რაღაც ჩარჩოში თავსდებიან და იმავე სიტუაციის თანახმად მოქმედებენ. ნაწარმოების გმირი ანდრეა მთელი მისი საზოგადოების „მორალს“ განასახიერებს. კომუნიკაციური მოქმედება ერთ-ერთი წინაპირობაა გააზრებული ურთიერთობისა ადამიანებს შორის. ეს ნაწილობრივ ადამიანის არსებობის ფორმასაც წარმოადგენს და საზოგადოებრივი ურთიერთობის შემადგენელი ნაწილია. ანდრეა ყოველივე ამას მოკლებულია და სწორედ ეს ხდება მისი სიყვარულის ტრაგედიის მიზეზი – მან გრძნობებს სიტყვების, ენის ფორმა არ მისცა.

1892 წლის იანვარში ჰოფმანსთალი აქვეყნებს დრამას „ტიციანის სიკვდილი“ (“Der Tod des Tizian”). როგორც სათაურიდანვე ჩანს, აქ კონკრეტულ დროით მონაკვეთთან – გარდაცვალებასთან გვაქვს საქმე. დრო იცვლება და ოსტატი ტიციანი უნდა გამოეთხოვოს სიცოცხლეს, მაგრამ შემოქმედისათვის რთულია ამ მომენტის გააზრებაც კი, რადგან მან ქმნილებას უნდა გაუკვალოს და გაუნათოს გზა კრიტიკის ქარცეცხლით დაბურულ გარე სამყაროში. პრობლემა ამ დრამაშიც იგივეა – დროის დინება, რომელიც თავის გზაზე ყოველივე ნაკლებად ღირებულს ან დაუცველს ანადგურებს და უსასრულობისაკენ ულმობლად მიათრევს.

წარმავალისა და გენიალურის, მშვენიერისა და ზიზღისმომგვერელის დაპირისპირებას დეზადერიო თანდათან მიჰყავს ცხოვრების უარყოფამდე, რადგან ხედავს, რომ ამქვეყნად ყველაფერი ამაოა და შემოქმედიც ერთხელაც ამ ამაოებაში ჩაინთქმება, დროის გრიგალი კი ადამიანებს ხელს შეუწყობს მის დავიწყებაში.

შემოქმედის ბედზე ჰოფმანსთალი საუბრობს დრამაში „Bergwerk im Falun“. აქ ბედისწერა ხელოვანთან არის დაკავშირებული, ეს უკანასკნელი კი, თავის მხრივ, უკავშირდება ქმნადობას, კონკრეტულ საქმეს, რასაც ლიტერატურაში აღნიშნავენ ცნებით - „Tat“.

დროისა და ბედისწერის მოტივი დამუშავებულია ჰოფმანსთალის კიდევ ერთ დრამაში „ელექტრა“ („Elektra“, 1903), რომელიც ანტიკური ტრაგედიის ინტერპრეტაციას წარმოადგენს. ძველი ტრადიციული დრამატურგიის ნიმუშებისა და თანამედროვე დრამატურგიის ესთეტიკური ფორმების ერთმანეთთან შერწყმა იყო განმსაზღვრელი ფაქტორი ჰოფმანსთალისათვის. ამასთან დრამატურგი ცდილობდა მოეხდინა ბერძნული ხელოვნების დრამატიზირება ფსიქოლოგიური თეორიების

მეშვეობით, რაც „ვენის მოდერნის“ ესთეტიკური პრინციპების ზეგავლენაზე მიუთითებდა. ბერძნული მითოსის ფსიქოლოგიურ დრამატიზებას ვხვდებით დრამაში „ელექტრა“, რაც გამოძახილია ზიგმუნდ ფროიდისა და ბროიერის ნაშრომისა „Studien über Hysterie“.

ჰოფმანსთალმა სოფოკლესეული დრამის სოუეტრი სქემა, ფაქტობრივად, უცვლელად გადმოიტანა. რაც შეეხება დრამის მხატვრულ-ესთეტიკურ მხარეს, აქ უკვე ხელშესახები ცვლილებები გვხვდება: ჰოფმანსთალმა პიესის დრამატულ განვითარებაში წარმმართველი ფუნქცია დააკისრა ერთდროულად სამ ქალს – ელექტრას, კლიტემნესტრასა და ქრიზოთემისს შორის ურთიერთობას. ელექტრას მიერ პროვოცირებული ორესტეს ქმედება გადამწყვეტი მნიშვნელობის ქმედებად წარმოგვიდგინა. რაც მთავარია, ჰუგო ფონ ჰოფმანსთალმა თავისი ესთეტიკური პოზიციებიდან გამომდინარე მიზნად დაისახა, ელექტრას მეშვეობით ეჩვენებინა სუბიექტის პიროვნული „მე“-ს მთლიანობა და მისი შესაძლებლობების ზღვარი, ეჩვენებინა არა მხოლოდ ადამიანი სამყაროში, არამედ სამყარო ადამიანში.

ჰოფმანსთალის „ელექტრაში“ ბედისწერით ერთმანეთთან დაკავშირებული დრამის პერსონაჟები წარმოგვიდგებიან როგორც მთელის ელემენტები. აქ სიტუაცია და პერსონაჟი ურთიერთმართვადია, ბშირ შემთხვევაში კი ადამიანი წარმართავს სიტუაციას. დრამის დასაწყისს სწორედ ამგვარ სამყაროში შევყავართ, სადაც ფიგურები და მოქმედებები ერთმანეთში სარკისებურად აირეკლებიან, სადაც აწმყო წარსულის პირქუშ რეალობას უწყვეტი თოკებით დაუჭერია. ეს შეიზარავი წარსული ელექტრაში შურისძიების მძაფრ გრძნობას ბადებს. ის თავიდან ვერ იცილებს მამის სისხლიანი მკვლელობის სურათებს, რაც ქრიზოთემისმა დიდი ხანია უსიამოვნო მოგონებებს ჩააბარა, რადგან მასში სიცოცხლის წყურვილი სიკვდილის სურათებზე უფრო მძაფრია. კლიტემნესტრასაც სურს დაივიწყოს ქმრის მკვლელობა და ახალ ცხოვრებას შეუდგეს, მაგრამ ამაში ხელს მხოლოდ ელექტრა არ უშლის. ვიდრე თავის საქციელს გონებიდან ამოშლის, მისთვის მყისვე იკარგება „წარსული“ და „მომავალი“. ადამიანი იმ უკიდეგანო სივრცეში ეშვება, რომელსაც აწმყო ჰქვია და რომელიც ამ ორს თავის თავში აერთიანებს. საბოლოოდ ჰოფმანსთალის გმირი თავისი ანტიკური წინამორბედისაგან განსხვავებით სიცოცხლეს დიონისური ცეკვით ასრულებს. ელექტრას გამარჯვების ცეკვას განსაკუთრებული დატვირთვა აქვს ნაწარმოებში. იგი ელექტრას მოსალოდნელ და გარდაუვალ სიკვდილზე მიუთითებს. ცეკვა, რომელიც თავის თავში ადამიანურ ტანჯვასა და სიხარულს აერთიანებს, შურისძიების

სამსახურში დგება და მდუმარებას ეყრდნობა, რაც ელექტრას უდიდესი ტკივილის მქონე ტრაგიკულ ფიგურად აქცევს.

ჰოფმანსთალის დრამატული შემოქმედებიდან განსაკუთრებით საინტერესოა მისი მისტერიები. ნაწარმოების ეს ფორმა ჰოფმანსთალისათვის იყო გერმანული ლიტერატურის ფესვებთან მიბრუნებისა და, აქვე, პუბლიკის კვლავ „გერმანელ ერად" ქცევის საშუალება. ჰოფმანსთალის ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი მისტერიაა „იედერმანი" („Jedermann", 1911). მას საფუძვლად უდევს ინგლისური მისტერია „Everyman. A Morality Play", რომელიც დაიბეჭდა ლონდონში მე-16 საუკუნის 20-იან წლებში. იგი შეიცავს ასევე ჰანს ზაქსის პიესის „Comedi vom sterbend reichen Menschen" ელემენტებს. მსგავსად გვიანი შუასაუკუნეების მისტერიებისა, ჰოფმანსთალი პერსონაჟების ნაცვლად მიმართავს პერსონიფიკაციას: ღმერთისა და ეშმაკის გვერდით გვხვდება აბსტრაქტული სახეები, როგორიცაა სიკვდილი, რწმენა და სხვა. მისტერიაში მიმდინარე მოქმედება ქრისტიანული სამყაროს ალეგორიაა, რომლის წინაშეც „ყოველი კაცი" (Jedermann) პასუხისმგებელია. ნაწარმოების მთავარი გმირია მდიდარი იედერმანი, რომელიც მოულოდნელი სიკვდილის წინაშე აღმოჩნდება. არც მის ერთგულ მსახურს, არც ერთ მის მეგობარს და არც მის დაგროვილ ფულს არ სურს, რომ თან გაჰყვეს იედერმანს იმ სამყაროში. რწმენასა და მის მიერ ჩადენილ კეთილ საქმეებს მიჰყავთ ის ქრისტიანობის აღიარებამდე.

პირველი მსოფლიო ომის შემდგომ ახალი ეტაპი იწყება ჰოფმანსთალის შემოქმედებაში. სოციალური წყობის რღვევა და დეგრადაცია აისახა კომედიაში „საგანთა ირონია" („Die Ironia der Dinge", 1921). ამ რთული პერიოდის შემდეგ, მწერლის აზრით, აუცილებელი იყო კომედიების შექმნა, ვინაიდან დიდი ჭრილობების შემდეგ საზოგადოებისათვის უფრო მისაღები იქნებოდა კომედია, ვიდრე ტრაგედია.

განსაკუთრებით საინტერესო ფურცელია ჰოფმანსთალის შემოქმედებაში მისი ურთიერთობა რიჰარდ შტრაუსთან, რომელიც გაიცნო ჯერ კიდევ 1899 წელს ბერლინელი პოეტის რიჰარდ დემელის სახლში. მეორედ შეხვედრისას პარიზში ჰოფმანსთალმა მას შესთავაზა, რომ ერთობლივად შეექმნათ ბალეტი, თუმცა მისმა დრამატულმა მონახაზმა „დროის ტრიუმფი" („Der Triumph der Zeit") ნაკლებად აღაფრთოვანა შტრაუსი. მხოლოდ 1903 წელს, როცა მან ნახა ჰოფმანსთალის „ელექტრა" ბერლინის თეატრის სცენაზე, დაიწყო მათ შორის შემოქმედებითი თანამშრომლობა. ჰოფმანსთამს

დაწერა შტრაუსისათვის „ელექტრას“ ახალი ვერსია, რომლის პრემიერა შედგა 1909 წელს. ამას მოჰყვა „Rosenkavalier“ (1911) და „Ariadne auf Naxos“ (1912). ჰოფმანსთალისა და შტრაუსის თანამშრომლობის შედეგი იყო ასევე ზალცბურგის ფესტივალის დაარსება, რომელიც პირველად 1920 წელს გაიმართა. ფესტივალი გახსნა ჰოფმანსთალის „Jedermann“-მა მაქს რაინჰარდის რეჟისორობით.

1920-27 წლებში ჰოფმანსთალი ბევრს მოგზაურობდა – იყო ბერლინში, ვარშავაში, სკანდინავიაში, რამოდენიმეჯერ იტალიასა და შვეიცარიაში. 1925 წელს იმოგზაურა პარიზში, მაროკოში, ლონდონსა და ოქსფორდში, მომდევნო წელს კი სიცილიაში. ჰოფმანსთალი გარდაიცვალა 1929 წელს, შვილის, ფრანცის თვითმკვლელობიდან ორი დღის შემდეგ. იგი დაასაფლავეს კალკსბურგერის სასაფლაოზე როდაუნში, ვენასთან ახლოს.

ფრანკ ვედეკინდი
Frank Wedekind
(1862-1918)

ფრანკ ვედეკინდი დაიბადა 1862 წელს ჰანოვერში, ექიმის ოჯახში. მწერლის მამა 1848 წლის რევოლუციის შემდეგ ემიგრაციაში წავიდა ამერიკაში. იგი 15 წლის შემდეგ დაბრუნდა სამშობლოში და დასახლდა შვეიცარიაში, სადაც მომავალმა მწერალმა ბავშვობისა და ახალგაზრდობის წლები გაატარა. გიმნაზიის დასრულების შემდეგ ვედეკინდი იურისპუდენციას სწავლობდა მიუნჰენის უნივერსიტეტში, თუმცა ლიტერატურისა და თეატრის მიმართ უფრო მეტ დაინტერესებას იჩენდა. ამიტომ მალე მიატოვა სწავლა, რის გამოც ოჯახმა ფინანსური დახმარება შეუწყვიტა. ახალგაზრდა ვედეკინდი ბოჰემური ცხოვრებით ცხოვრობდა: თხზავდა ლექსებს სავაჭრო ფირმების რეკლამებისათვის, მუშაობდა მოხეტიალე ცირკის დასის მდივნად, გამდიოდა კაბარეში, სადაც საკუთარ საესტრადო კუპლეტებს ასრულებდა და მოგვიანებით კი მონაწილეობას ღებულობდა თავისსავე პიესებში.

ლიტერატურულ ასპარეზზე ვედეკინდი გამოვიდა გერმანიში ნატურალიზმის აყვავების პერიოდში. გერჰარტ ჰაუპტმანთან და ნატურალისტური სკოლის სხვა წარმომადგენლებთან პირადი ნაცნობობისა და მეგობრობის მიუხედავად ვედეკინდი თავის პირველ ლიტერატურულ მცდელობებში ნატურალიზმის მოწინააღმდეგედ გამოდის. ნატურალისტების შემოქმედებაში მას არ მოსწონდა ყოველდღიური ცხოვრების უმნიშვნელო ფაქტებისადმი გადაჭარბებული ყურადღება და ცხოვრებისეული მოვლენების პირდაპირი და მექანიკური კოპირება.

ნატურალიზმის ესთეტიკური პრინციპების წინააღმდეგაა მიმართული ვედეკინდის კომედია „ახალგაზრდა სამყარო“ („Junge Welt“, 1891). კომედიის გმირი პოეტი ფრანც მაიერი ხელოვნებაში „ობიექტური მეთოდის“ ფანატიკური მიმდევარია. პოეზია მაიერისათვის არის მხოლოდ პირადი განცდების, მისი ახლობელი ადამიანების განცდების კოპირების საშუალება. იგი ოქმისებური სიზუსტით ინიშნავს დღიურში თავისი ცოლის ხასიათის განწყობის ნებისმიერ მომენტს. შარჟის ელემენტების მიუხედავად მაიერის სახე იმდენად ინდივიდუალურ-პორტრეტული გამოვიდა, რომ თანამედროვეებმა მის პროტოტიპად მაშინვე გერჰარტ ჰაუპტმანი დაასახელეს, ხოლო კომედიის მეორე პერსონაჟის, კარლ

რაპარტის სახელში, რომელიც მუდამ პოლემიკაშია მაიერიან, თავად ვედეკინდი ამოიცნეს.

ფრანკ ვედეკინდის შემოქმედებითი ბიგრაფია იწყება დრამით „გაზაფხულის გაღვიძება“ („Frühlingserwachen“, 1891), რომელიც შეიძლება ექსპრესიონისტული დრამის წინამორბედად მივიჩნიოთ. დრამის ქვესათაურია „ბავშვთა ტრაგედია“, რითაც ვედეკინდმა ხაზი გაუსვა ნაწარმოებში დაფიქსირებული კონფლიქტის არსს. დრამაში წარმოდგენილია გარდატეხის ასაკში მყოფი ახალგაზრდების ჯგუფი, რომლებიც სიხარულით და, ამავდროულად, შიშით აღიქვამენ გარემომცველ სამყაროს, რომელიც სავსეა საიდუმლოებებით. მშობლები, პასტორი და მასწავლებლები ყველაფერს უკრძალავენ, რაც მათ ინტერესებთ და, ამდენად, ისინი, თავიანთ გრძნობებში ჩაკეტილნი, საბედისწერო შეცდომებს უშვებენ: ახალგაზრდა ილზე ტოვებს სკოლას და აღვირახსნილ ცხოვრებას იწყებს, მისი მეგობარი 14 წლის ვენდლა აბორტის შედეგად იღუპება, ხოლო ნიჭიერი მელქიორ გაბორი გამოსასწორებელ დაწესებულებაში ხვდება, საიდანაც გარბის და განზრახული აქვს თვითმკვლელობით დაასრულოს სიცოცხლე.

პიესის დრამატულ კოლიზიას, მის ძირითად პათოსს თაობათა შორის კონფლიქტი განსაზღვრავს, რომელიც XX საუკუნის პირველ მეოთხედში ექსპრესიონისტული ლიტერატურის წამყვან თემად იქცა. „გაზაფხულის გაღვიძება“ მწერლის შემოქმედებითი სიმწიფის ნიშნია, რომელშიც იგი სრულიად სხვადასხვა სტილურ ხერხებს მიმართავს: რომანტიკული ესთეტიკის ტენდენციებს ბუნებისა და ახალგაზრდების ურთიერთობილებების გამოსახატავად ერწყმის სატირული გროტესკი სოციალური გარემოს აღწერისას, ბაროკოს ესქატოლოგიურ მოტივებს თან ახლავს ადრეული ექსპრესიონიზმის ხატოვანება. ვედეკინდი არღვევს ანალიტიკური დრამის წესებს და ხშირად მიმართავს ცხოვრების დინამიკით აღსავსე მოკლე ეპიზოდებს. ვედეკინდს დრამაში შემოქვს ტრაგიკული პათოსისა და სატირული გროტესკის შეხამება, რასაც ემატება ლირიზმი, პათეტიკური ენა და სიმბოლური სახიერება. ყოველივე ზემოთაღნიშნული განაპირობებს ვედეკინდის სტილის ნოვატორობას, რაც რამდენიმე წლის შემდეგ მკვეთრად დაიჭერს ადგილს გერმანულ ექსპრესიონისტულ დრამატურგიაში.

ჯერ კიდევ „გაზაფხულის გაღვიძებაში“ მიაქცია ვედეკინდმა ყურადღება სქესის პრობლემას. შემდგომში ფიზიოლოგიზმი უფრო ძლიერდება და იგი ჰიპერბოლურ,დეკადენტურ ხასიათს ღებულობს დილოგიაში „ლულუ“, რომელიც ორი ნაწილისაგან შედგება: „მიწის სული“ („Erdgeist“, 1895)

და „პანდორას ყუთი“ („Die Büchse der Pandora“, 1902). ორივე დრამას საფუძვლად უდევს ნიცშესეული თესიზი, რომ ადამიანი ბიოლოგიური არსებაა, რომ ელემენტარული ინსტინქტები, უპირველეს ყოვლისა კი სქესობრივი ინსტინქტები, მასში უფრო ძლიერია, ვიდრე ყველა სხვა გრძნობა და მიდრეკილება.

„მიწის სულის“ პრემიერა პირველად 1898 წელს შედგა. დრამაში ვედეკინდი ადამიანთა ქცევას საზოგადოებაში, მათ ურთიერთმიმართებას სსნის რაღაც მითიური ძალით, რომელსაც „მიწის სულს“ უწოდებს. ნაწარმოების პროლოგში ცხოველების მომთვინიერებელი წარმოთქვამს მონოლოგს, სადაც ჩამოყალიბებულია ვედეკინდის ესთეტიკური პოზიციები. იგი აკრიტიკებს ბურჟუაზიულ მეშჩანურ დრამას, მის პასიურ გმირს, რომელსაც უპირისპირებს ველური ინსტინქტების მქონე ადამიანს, ნიცშესეულ „ქერა ბესტიას“. პროლოგში მომთვინიერებელს გამოჰყავს გველი, ვერაგი და მოქნილი, რომელიც შემდგომ მოქმედების განვითარების შედეგად ულამაზეს ქალად გადაიქცევა. მისი სახელია ლულუ. დრამატურგის მიზანია, რაც შეიძლება შთამბეჭდავად აჩვენოს ლულუს დემონიზმი, მისი ზეკავლენა ადამიანის სქესობრივი ინსტინქტების ბნელ ძალებზე. ამისათვის დრამატურგი თავისი ნაწარმოების გმირს უქმნის განსაკუთრებით მუქ ფონს: მის ირგვლივ ტრიალებენ სუტენიორები, ოპიუმით მოვაჭრენი, შარლატანები, სხეულით მოვაჭრენი. ისინი თითქოსდა გროტესკული ნიღბებია, რომლებსაც განცხრომის ფერხულში ჩაბმული ლულუ თავის თაყვანისმცემლებთან ერთად დალუპვისაკენ მიჰყავთ.

დაძაბულობა და პირქუში ატმოსფერო უფრო ძლიერდება „პანდორას ყუთში“. ლულუ თითქოს ამართლებს პანდორას სახელს. მის ირგვლივ მხოლოდ ბოროტება ხარობს. იგი გარბის ციხიდან, სადაც იგი ქმრის მკვლელობისათვის ჩასვეს, შემდეგ კვლავ ხვდება პოლიციაში და იძულებულია, ლონდონში გაქცევით უშველოს თავს, სადაც თავს პროსტიტუციით ირჩენს. ლულუსთან ერთად იღუპებიან ისინი, ვინც თან გაჰყვა მას. ლულუ ადამიანური ინსტინქტების ჰიპერტროფირებულ განსხვეულებას წარმოადგენს. მეორე მხრივ, ეს დრამა არის ბიურგერული მოჩვენებითი მორალის კრიტიკა. ამის გამო იყო, რომ პიესის პრემიერას ბერლინის თეატრში (რეჟისორი რაინჰარდტი) დიდი სკანდალი მოჰყვა და დრამატურგი იძულებული შეიქნა, შეერბილებინა კრიტიკული ტონი. გერმანელი ფილისტერების აღშფოთებას იწვევდა პიესაში წარმოდგენილი გაუთავებელი ძალადობისა და მკვლელობების სცენები, მასში დასმული საზოგადოებრივი მორალის საკითხები. „ლულუ“-ში ვედეკინდი საბურველს

აცლის გერმანელ ბიურგერს, რომელსაც სურს შეინარჩუნოს რესპექტაბელური სახე, მაგრამ ლულუსთან მიმართებაში მეღავნდება მათი ნამდვილი არსი, ისინი ლულუს როგორც უსულო საგანს ისე ექცევიან.

რაინჰარდტის მიერ ინსცენირებული „პანდორას ყუთი“ იყო ნამდვილი ექსპრესიონისტული სპექტაკლი. მოკლე, სწრაფად ცვალებადი ეპიზოდები, სტილიზებული დეკორაციები, სპექტაკლის შშფოთვარე ტემპი – ყოველივე ეს იწვევდა განგაშის, გარდაუვალი კატასტროფის შეგრძნებას, ხაზს უსვამდა მომხდარი მოვლენების ტრაგიზმს.

ვედეკინდის მომდევნო დრამებში ვხედავთ ადამიანებს, რომლებიც ფეხქვეშ თელავენ საზოგადოების მორალურ კანონებს. 900-იანი წლების დასაწყისში შექმნილ დრამებში „ჰიდალა“ („Hydalla“, 1904) და „მარკიზი კეიტი“ („Marquis Keith“, 1901) დრამატურგი გაორებულ დამოკიდებულებას იჩენს ეპოქის ეთიკური პრობლემებისადმი. „ჰიდალას“ მთავარი პერსონაჟი მახინჯი კუზიანია, რომელიც რასიზმის იდეებს აღმერთებს. მას სურს ლამაზი ადამიანების შეჯვარების შედეგად შექმნას სრულფასოვანი რასა. პიესის შინაარსი, საერთო ჯამში, ამორალური და ანტიჰუმანურია.

პიესა „მარკიზ კეიტი“ ვედეკინდის სხვა დრამატული ნაწარმოებებისაგან განსხვავებით სოციალური პრობლემებითაა გაჯერებული. მთავარი მოქმედი გმირი, ავანტიურისტი კეიტი ეკლესიის ორღანისტისა და ბოშა ქალის შვილი, ითვისებს მარკიზის წოდებას, რათა მალალ საზოგადოებაში შესვლის უფლება მოიპოვოს. კეიტი სკეპტიკოსი, ცინიკოსი და ამორალური ადამიანია. იგი ვერ ხედავს ზღვარს ცოდვასა და სიკეთეს შორის. კარიერისათვის კეიტს შეუძლია გულგრილად გადააბიჯოს ცოლის გვამს, უღალატოს თავის საუკეთესო მეგობარს, მოიტყუოს, ითაღლითოს. თუმცა ბოლოს თვითონაც აღმოჩნდება ამავე საზოგადოების მსხვერპლი. მას ყველა ზურგს აქცევს, ბრალს სდებენ ღალატსა და გაფლანგვაში, რის გამოც ემუქრება სასამართლო და ციხე, საყვარელი ქალი ტოვებს მას და სხვაზე თხოვდება, თუმცა ვედეკინდი აქაც იჩენს გაორებულ დამოკიდებულებას თავისი გმირისადმი და თანაგრძნობით ეკიდება მას. კეიტი თავს დამარცხებულად არ თვლის, იგი ტოვებს მიუნჰენს და ახალი ცხოვრების დასაწყებად ემზადება.

მომდევნო წლებში ვედეკინდი ქმნის დრამებს, რომლებშიც იგი აღარ ეხება რეალისტურ სოციალურ კონფლიქტებს: „ფრანცისკა“ („Francisca“, 1906), „ცენზურა“ („Die Zensur“, 1908), „ოაჰა“ („Oaha“, 1908).

ფრანკ ვედეკინდი უარყოფს ქორწინებას და თავის ნაწარმოებებში თავისუფალ სიყვარულს ქადაგებს. მაგ., ახალგაზრდა არისტოკრატი ეფი („ვეტერშტაინის სასახლე", „Schloss Wetterstein", 1912) ხდება თავისუფალი სიყვარულის მონაზონი, მარკიზი კასტი-პიანი („სიკვდილის ცეკვა",„Totentanz",1906) დარწმუნებულია და ქადაგებს, რომ თავისუფალი სიყვარული ყველაზე ჩვეულებრივი და ჰარმონიული ფორმაა მამაკაცისა და ქალის ურთიერთობისა. მაგრამ უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ ვედეკინდის ყველა გმირი თავისუფალი სიყვარულის მსხვერპლი ხდება.

მომდევნო წლებში შექმნილ დრამებში ვედეკინდი თანამედროვე ცხოვრებიდან ბიბლიურ და ანტიკური მითოლოგიის სამყაროში გადაინაცვლებს და ქმნის დრამებს „სამსონი" („Simson", 1916) და „ჰერაკლე" („Herakles", 1917). ამ დრამების ტიტანური გმირები დაიღალნენ თანამედროვე მკაცრ, უხეშ სამყაროსთან უაზრო ბრძოლით. ისინი გვევლინებიან როგორც მარტოხელა ტანჯული ადამიანები, რომლებსაც იმედი გაცრუებიათ მეგობრობისა და სიყვარულის ნათელ გრძნობებში.

ვედეკინდის შემოქმედება არ შემოიფარგლება მხოლოდ დრამის ჟანრით. იგი ძალებს ცდის ნოველისტიკასა და ლირიკულ პოეზიაშიც. 90-იან წლებში მან შექმნა რამდენიმე მოთხრობა, რომლებიც გაერთიანა კრებულში და გამოსცა 1912 წელს. მისი პროზაული ნაწარმოებები არ გამოირჩევიან მაღალი მხატვრული ღირსებებით. უფრო დიდ ინტერესს, როგორც მხატვრული, ასევე იდეური თავლსაზრისით, იწვევს ვედეკინდის ლირიკა. თავისი ლირიკული შემოქმედება ვედეკინდმა გააერთიანა კრებულში „წელიწადის დროები" („Die vier Jahreszeiten", 1905). განსაკუთრებული ადგილი ვედეკინდის პოეტურ შემკვიდრეობაში უჭირავს სატირულ პოეზიას. ამ ციკლში შევიდა სხვადასხვა აქტუალურ პოლიტიკურ თემაზე დაწერილი ლექსები, რომლებიც შეიქმნა 900-იან წლებში, იმ დროს, როცა ვედეკინდი სატირიკულ ჟურნალ „სიმპლიციმუსში" თანამშრომლობდა. ამ ლექსებში იგი თამამად გამოდის არსებული პოლიტიკური ვითარების წინააღმდეგ და ამიტომ ბევრი ლექსი ავტორის ხელმოწერის გარეშე იბეჭდება. კლასიკური მაგალითი ამ ტიპის ლექსებისა არის ბალადა „წმინდა ქვეყანაში" („Im heiligen Land"), რის გამოც პოეტი ერთი წლით დააპატიმრეს და ჩასვეს კიონიგშტაინის ციხეში. ლექსებში „გერმანული ფლოტის შესახებ" („Von der deutschen Flotte") და „პირველი პოლიტიკური სიმღერა" („Ein politisch Lied I") ვედეკინდი აკრიტიკებს გერმანიის იმპერიალისტურ მისწრაფებებს. ამავე თემას იგი აგრძელებს

ლექსში „მეორე პოლიტიკური სიმღერა“ („Ein politisch Lied II“) და მასში აკრიტიკებს კაიზერ ვილჰელმ II-სა და მის გარემოცვას.

ძნელია, ვედეკინდის შემოქმედება რომელიმე ლიტერატურულ მიმდინარეობას მიაკუთვნო, თუმცა თავისი ნოვატორული ძიებებით იგი შეიძლება თავისუფლად მივიჩნიოთ ექსპრესიონიზმის ერთ-ერთ წინამორბედად.

ერნსტ ტოლერი
Ernst Toller
1893-1939

ცნობილი გერმანელი ექსპრესიონისტი დრამატურგი ერნსტ ტოლერი 1893 წელს სამოცინში (პოლონეთი), წვრილმანებით მოვაჭრე მაქს ტოლერის ოჯახში დაიბადა.

მწერლის მძაფრი და ემოციებით აღსავსე ცხოვრება 1914 წლიდან იწყება. იგი ნებაყოფლობით ერთვება პირველ მსოფლიო ომში, სადაც გამოჩენილი სიმამაცის გამო ორდენით აჯილდოვებენ. სწორედ ამ პერიოდში იქმნება მისი პირველი პაციფისტური ლექსები. ომში ტოლერმა მხოლოდ ორი წელი გაატარა. 1916 წლის მაისში განცდილი ფიზიკური და ფსიქიკური ტრამვის შემდეგ იგი სამუდამოდ ტოვებს ბრძოლის ველს და ხანგრძლივი მკურნალობის შემდეგ, 1917 წელს სწავლას იწყებს მიუნჰენის უნივერსიტეტში იურისპრუდენციისა და ფილოსოფიის ფაკულტეტზე.

უნივერსიტეტში ლიტერატურათმცოდნე არტურ კუჩერთან დაწყებული ნაცნობობა მოგვიანებით მნიშვნელოვან როლს თამაშობს დრამატურგის ცხოვრებაში. არტურ კუჩერის მეშვეობით იგი დაუახლოვდა თომას მანს, რაინერ მარია რილკესა და ცნობილი საგამომცემლო სახლის ხელმღვანელს, ოიგენ დიდერიჰს.

სამწერლობო საქმიანობასთან ერთად ტოლერი აქტიურად მონაწილეობდა ქვეყნის საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ ცხოვრებაშიც. იგი ერთ-ერთი აქტივისტი იყო, რომელმაც მიუნჰენის საბჭოთა რესპუბლიკად გამოცხადებას ხმარი დაუჭირა. ვინაიდან იდეა ჩაიშალა და ჩანაფიქრი ვერ განხორციელდა, ერნსტ ტოლერი თანამოაზრეებთან ერთად დააპატიმრეს და ხუთწლიანი პატიმრობა მიუსაჯეს.

ციხეში ყოფნის პერიოდში იქმნება ტოლერის ყველაზე ცნობილი, ექსპრესიონისტული დრამები: „ადამიანი მასა," (Masse Mensch, 1920), „მოიერიშე" (Der Maschinenstürmer, 1922),„გერმანელი ჰინკემანი" (Der deutsche Hinkemann, 1923) და ლექსების კრებული „მერცხლების წიგნი" (Schwalbenbuch, 1924). დრამებს ძირითად ხაზად გასდევს პაციფიზმის იდეა. აქ ადამიანურობა და ჰუმანურობა უპირისპირდება ძალმომრეობის იდეას, გამოსახვის ფორმა ძალზედ ექსპრესიონისტულია. მოქმედების ცენტრში ყოველთვის დგას ახალგაზრდა, ამბოხებული ადამიანი, რომელიც ახალი საზოგადოებრივი წესრიგისთვის იღწვის. ძველი სამყაროს დაღუპვის

აუცილებლობა და ახლის წარმოშობა ექსპრესიონისტული დრამის ერთ-ერთი მთავარი თემა იყო. ხშირად აღნიშნავენ, რომ ექსპრესიონიზმი ამბოხებული სულის ხელოვნებაა, სადაც ახალგაზრდა თაობა მამათა თაობას უპირისპირდება, ხედავს რა მასში უსამართლობასა და სიმკაცრეს. ფაქტობრივად, ექსპრესიონიზმი გერმანული ინტელიგენციის მოუწესრიგებელი, დაულაგებელი, შშფოთვარე განწყობილების ამსახველი მიმდინარეობა იყო ხელოვნების ისტორიაში I მსოფლიო ომის წინ და მის განმავლობაში. ექსპრესიონისტები თავისებურად ცდილობდნენ გამოეხატათ რეალობის არსი, მაგრამ ამ არსის გამოხატვა მათ სურდათ არა კონკრეტულად, არამედ აბსტრაქტულად. მათთვის მთავარი იყო მოვლენისა და ფაქტის სულის დაჭერა. მოქმედი გმირები ზოგჯერ თავად არიან გარკვეული აბსტრაქტული იდეების მატარებლები. მაგალითად დრამაში „ადამიანი – მასა“ „ქალი“ ჰუმანურობისა და მორალური მე-ს სიმბოლოს წარმოადგენს, მაშინ როცა „უსახელო“ პიზნების მისაღწევად ამორალურ საშუალებებს იყენებს და ამდენად იგი ყოველთვის ძალმომრეობასთან ასოცირდება. პერსონაჟთა ხასიათი, იდეები და საუბრის მოკლე მანერა, ტოლერის დრამებს ექსპრესიონისტული ლიტერატურის წიაღში აქცევს.

პირველი მსოფლიო ომის შემდეგ მნიშვნელოვანი ცვლილებები ხდება გერმანული თეატრის განვითარების პროცესში. მაყურებელში არსებობდა თანამედროვე სიტუაციის გააზრების დიდი მოთხოვნილება. წარმატებით სარგებლობდა პოლიტიკური და ფილოსოფიური შინაარსის მქონე პიესები და მათი რიცხვი თეატრთა რეპერტუარში სულ უფრო იზრდებოდა. ასეთი სერიოზულობით გამოირჩეოდა ექსპრესიონისტული დრამატურგია, რომლის ცენტრალურ იდეად I მსოფლიო ომის შემდეგ პაციფიზმი იქცა. პირობითი დეკორაციებით გაწყობილ, განათებულ სცენაზე, რომელიც ხშირად ტრიბუნას წააგავდა, ტოლერის პერსონაჟები წარმოთქვამდნენ თავიანთ მონოლოგს არა პარტნიორისათვის, არამედ მაყურებლისთვის. დიალოგი იყოფოდა რამდენიმე მონოლოგად და თითოეული ნაწილი მაყურებლისადმი მოწოდებად გაისმოდა. არასოდეს ყოფილა მსახიობი ისე ახლოს მაყურებელთან, როგორც ექსპრესიონისტულ დრამატურგიაში.

ექსპესიონიზმი პოეტურ ძალას ხედავდა პათეტიკურ გამოთქმაში, აულაგებელ ღაღადისში. ეს ამაფორიაქებელი, მეტწილად ბრალმდებელი პათოსი ექსტაზში ან ყბადაღებულ ექსპრესიონისტულ ყვირილშიც კი გადაიზარდებოდა. ამით ცდილობდნენ დრამატურგები, ადამიანთა ყურადღება მიექციათ და ისინი გამოეფხიზლებინათ. ექსპრესიონისტული დრამატურგია

გერმანული ლიტერატურის ისტორიაში შევიდა როგორც „ყვირილის დრამა.“

ტოლერის დრამებში მსახიობს უფლება ჰქონდა ყურადღებით დაკვირვებოდა მაყურებელს. წარმოსახვითი მეოთხე კედელი მსახიობსა და მაყურებელს შორის ირღვეოდა. ექსპრესიონისტული დრამატურგიის ეს ახალი თვისება მჭიდროდ იყო დაკავშირებული ექსპრესიონისტული თეატრის პირობითობასთან. პირობითია სასიათები და მოქმედების ადგილი ტოლერის დრამებში „გარდაქმნა” და „ადამიანი-მასა”. სწორედ, ეს პირობითობა, ანუ სამოქმედო ადგილის დამოუკიდებლობა კონკრეტული გარემოებებისაგან, აძლევდა მსახიობს საშუალებას, გაერღვია კედელი და თავისუფლად მიემართა დარბაზისთვის.

სხვაობა დროსა და სივრცეში ტოლერთან უგულვებელყოფილი იყო. აქ მოქმედება აღიქმებოდა იმავე დროსა სივრცეში, რომელშიც არსებობდა მაყურებელი. „უსახელო” და „ქალი” ისევე უშუალოდ ესაუბრებიან მაყურებელს, როგორც ყოველდღიურ ცხოვრებაში გამოელაპარაკებიან ხოლმე ადამიანები ერთმანეთს. პირველ ორ დრამაში ტოლერი აქტიურად იყენებდა ექსპრესიონისტული წერის მანერას, მაგრამ რევოლუციის კრიზისის შემდეგ მწერალმა დაიწყო ახალი სტილის ძიება, რომელიც თვითგამოსახვის უკეთესი საშუალება იქნებოდა.

„გერმანელი ჰინკემანი” ტოლერის ერთ-ერთი ყველაზე სკანდალური სპექტაკლი იყო. პიესა ასახავს ბრძოლის ველიდან დაბრუნებული ინვალიდი მუშის ბედისწერას, რომელიც საზოგადოებაში ინტეგრირებას ვერარ ახერხებს. მას თან ერთვის ოჯახური კონფლიქტიც. იგი უარს ამბობს თავის მუყაღზე, რომელიც სიცოცხლეს თვითმკვლელობით დაასრულებს. პიესა გაჯერებული იყო ზალადობის სცენებით, რამაც დიდი როლი ითამაშა პიესის წარმატებაში. „გერმანელ ჰინკემანში“ ქრება ტოლერის ადრეული პიესებისთვის დამახასიათებელი აბსტრაქტული, პირობითი ადამიანი, ჩნდება რეალური გარემო. მოწოდებას, პათოსს ცვლის ჩვეულებრივი მეტყველება და პირველად ტოლერის დრამაში ჟღერს დიალექტი.

1926 წელს ტოლერი უახლოვდება ერთ-ერთ ყველაზე ცნობილ ექსპრესიონისტს, კურტ ჰილერს და ხდება მის მიერ დაარსებული ორგანიზაციის, პაციფისტი რევოლუციონერების ჯგუფის წევრი. ტოლერის ცნობილი დრამით „ჰოპლა ჩვენ ვცოცხლობთ” (Hoppla, wir leben, 1927) გაიხსნა 1927 წელს ბერლინის თეატრში პისკატორის სცენა, რომელიც ავანგარდული თეატრის აკვნად იქცა.

სპექტაკლის ძირითად მოქმედებას წინ უძღვის ძოკლე ექსპოზიცია, რომელიც წარმოგვიდგენს ექვს რევოლუციონერს. ისინი 1918-19 წლების წარუმატებელი გადატრიალების გამო დააპატიმრეს და სასიკვდილო განაჩენის მოლოდინში არიან. ერთ-ერთ მათგანს - ვილჰელმ კილმანს შეწყალების ნიადაგზე გაათავისუფლებენ, დანარჩენები კი — კარლ თომასი, ევა ბერგი, ალბერტ კროლი, „დედა“ მელერი და ერთი უცნობი პატიმარი, მართალია, ასცდებიან სასიკვდილო განაჩენს, მაგრამ იძულებულნი არიან გარკვეული პერიოდი გამოსასწორებელ ბანაკში გაატარონ.

თავად დრამის მოქმედება 1927 წელს მიმდინარეობს. პერსონაჟების ცხოვრებაში ბევრი რამ შეიცვალა. კარლ თომასი, რომელიც სასიკვდილო განაჩენის მოლოდინში ჭკუიდან შეიშალა და სულიერად დაავადებულთა თავშესაფარში მოათავსეს, უკვე გამოჯანმრთელებულია და დამსმარე მიმტანად მუშაობს გრანდ ოტელში. ვილჰელმ კილმანი შინაგან საქმეთა მინისტრად გვევლინება. ყოფილი რევოლუციონერი ახლა კორუფციის მორევშია ჩაძირული. ევა ბერგი და ალბერტ კროლი, მართალია მუშაობენ პარტიის იდეოლოგიის მიხედვით, მაგრამ მათი საქმისადმი რწმენის საკითხიც კითხვის ნიშნის ქვეშ დგება.

ყოფილი რევოლუციონერების ბედი კვლავ გადაკვეთს ერთმანეთს. თომასი ხშირად ხდება მოსყიდვებისა და ინტრიგების მოწმე, თუმცა იმედგაცრუებული და სასოწარკვეთილი ბოლომდე თავის პოზიციაზე რჩება. ბედის ირონიაა, რომ ნაციონალური იდეებით შეპყრობილი სტუდენტი კილმანს თავისი „წითელი“ წარსულის გამო კლავს, მაშინ როცა იგივე სურვილი თომასსაც აქვს, ოღონდ სხვა მიზეზით. კილმანს იგი რევოლუციური იდეების ღალატს არ პატიობს. საბოლოოდ ყველა პატიმარი ერთად ხვდება, მოკლული კილმანის გარდა. ვიდრე ნამდვილ მკვლელს იპოვნიან და განაჩენს გამოიტანენ, თომასი საკუთარ თავს თავად გამოუტანს განაჩენს და სიცოცხლეს თვითმკვლელობით დაასრულებს.

ტოლერის ეს დრამა ასახავს ვაიმარის რესპუბლიკის საზოგადოების მდგომარეობას 1923-29 წლებში, ხანმოკლე ეკონომიკური აყვავების პერიოდში. პიესაში წარმოდგენილია საზოგადოების ყველა ფენა, დაწყებული პროლეტარიატით, დამთავრებული არისტოკრატიით. რევოლუციური ოპტიმიზმის წინანდელი კვალი აღარსად სჩანს, კაპიტალი და მილიტარიზმი კვლავ ფლობენ მართვის უმნიშვნელოვანეს ბერკეტებს.

ტოლერმა პიესის ეფექტი პისკატორისეული სცენური ექსპერიმენტების საშუალებით გაძლიერა. კინოს ელემენტები, რადიო განცხადებები, მონტაჟის ტექნიკა და სურათები, ორგანულად ერწყმის მოქმედების საერთო ქარგას.

ტოლერმა, ისევე როგორც სხვა ექსპრესიონისტებმა, უარყო ფორმის დახვეწაზე ზრუნვა, ფორმალური, პლასტიკური სილამაზე, საამო ჟღერადობისკენ სწრაფვა. უპირატესობა მიენიჭა თავისუფალ რიტმებს, სტილი განიძარცვა სამკაულებისა და მორთულობებისაგან. ეს სპექტაკლი დიდი ხნის მანძილზე ქართული თეატრის სცენაზეც იდგმებოდა.

1930 წლის ისტორიულმა დრამამ „ცეცხლი კესელნიდან" (Feuer aus Kesseln, 1930), რომელშიც ტოლერმა 1917-18 წლის მეზღვაურების აჯანყების სურათი აღადგინა,წინანდელი წარმატება ვერ მოიპოვა. მომდევნო პიესებით „საოცრება ამერიკაში" (Wunder in Amerika, 1931) და „ბრმა ქალღმერთი" (Die blinde Göttin, 1932), რომელიც ციხეში მოხვედრილ უდანაშაულო ქალზე მოგვითხრობს, ტოლერი დროებით წყდება მის თანამედროვე პოლიტიკურ თემატიკას.

1933 წელს მისი წიგნები საჯაროდ დაწვეს ნაციონალ-სოციალისტებმა, ისევე როგორც სხვა ძრავალი დიდი მწერლის ნაწარმოები. მწერალი ხვდება, რომ ახალი რეჟიმის გერმანიაში ცხოვრება მისთვის საშიში იქნება.

დრამატურგის ცხოვრებაში ახალი ეტაპი 1933 წლიდან იწყება. ნაციონალ-სოციალისტების ქვეყნის სათავეში მოსვლის შემდეგ იგი ტოვებს გერმანიას და ამერიკაში მიემგზავრება, სამშობლოში კი მისი ნაწარმოებები იკრძალება. დეკნილობაში მყოფი მწერალი დაუღალავად აწარმოებდა ინტელექტუალურ ბრძოლას ჰიტლერის რეჟიმის წინააღმდეგ. ქმნიდა ანტიფაშისტურ ნაწარმოებებს და აქტიურად მოღვაწეობდა ჟურნალისტიკაში, სადაც მისი კრიტიკის მთავარ ობიექტად კვლავ ნაციონალ-სოციალიზმი რჩებოდა. საინტერესოა, რომ დრამატურგმა ფაშიზმისა და მთელი რიგი კატაკლიზმების მოახლოვება ჯერ კიდევ 30-იან წლებში იგრძნო. უფრო ადრე კი, კერძოდ 1923 წელს შექმნილ დრამაში „გათავისუფლებული ვოთანი" (Der entfesselte Wotan, 1923), შორსმჭვრეტელმა დრამატურგმა მომავალი დიქტატორის სახე დახატა.

პიესა მოგვითხრობს ნაციონალისტური გრძნობებით შეპყრობილი პარიკმახერის შესახებ, რომელიც ემიგრანტებისათვის საზოგადოების შექმნას გადაწყვეტს, მაგრამ ლათინურ ამერიკაში მისი გემი კატასტროფას განიცდის.

ემიგრაციის რთული და დამღლელი პროცესის მიუხედავად, ტოლერი არ წყვეტდა ლიტერატურულ საქმიანობას. 1933 წელს გამოვიდა მისი ავტობიოგრაფიული ნაწარმოები „ახალგაზრდობა გერმანიაში" (Eine Jugend in Deutschland, 1933). ამ ფრაგმენტული ტიპის ავტობიოგრაფიულ

ნაწარმოებში ავტორი მოგვითხრობს პრუსიაში გატარებული ბავშვობის, ეთნიკური კონფლიქტებისა და იქ არსებული სიღარიბის შესახებ. ბავშვობის მოგონებებს ენაცვლება პირველი მსოფლიო ომის თემატიკა და მასთან დაკავშირებული მძიმე განცდები, საბჭოთა რესპუბლიკის მარცხისა და ხუთწლიანი პატიმრობის ისტორია. წიგნი მომდევნო წელს ლონდონშიაც გამოიცა სათაურით „I was a German". 1935 წელს გამოიცა მისი მომდევნო ნაწარმოები „წერილები ციხიდან" (Briefe aus dem Gefängnis, 1935), რომელიც ორი წლის შემდეგ ინგლისურად ითარგმნა, ასევე ომის წინააღმდეგ მიმართული დრამა „აღარასდროს დადგება მშვიდობა" (Nie wieder Friede, 1935), რომელიც ლონდონის თეატრში დაიდგა. ქალის მთავარ როლს დრამატურგის მეუღლე ქრისტიანე ასრულებდა.

სამმოქმედებიან პიესაში „პასტორი ჰალი" (Pastor Hall, 1939) ტოლერი აღწერს წამებულის ბრძოლას ჰიტლერის დიქტატურის წინააღმდეგ. პასტორის ისტორიულ პროტოტიპს წარმოადგენს პროტესტანტი მოძღვარი მარტინ ნიმიოლნერი, რომელიც 1937 წელს დააკავეს, მას შემდეგ რაც მან ნაციონალ-სოციალისტების მიერ საეკლესიო ცხოვრებაში ჩარევის წინააღმდეგ პროტესტი გამოთქვა. თავდაპირველად მას ფულადი ჯარიმის გადახდა დააკისრეს, ხოლო მოგვიანებით საკონცენტრაციო ბანაკ დახაუში გააგზავნეს. მოძღვარი მარტინი თავისი დროის გმირად იქცა. ხოლო მისადმი მიძღვნილი ტოლერის დრამა მხოლოდ ავტორის გარდაცვალების შემდეგ დაიდგა.

ამერიკაში დევნილობაში ცხოვრებამ, როგორც ჩანს, გაამწვავა მწერლის ფსიქიკური მდგომარეობა. პუბლიკის ნაკლებობა, მეუღლესთან განშორება, მუდმივი გადაადგილება, არასტაბილურობა და იმედგაცრუება მას ხშირი დეპრესიისაკენ უბიძგებენ, რასაც დრამატურგის მიერ მეგობრებისადმი მიწერილი წერილები ადასტურებენ. როცა მისი ცხედარი აბაზანაში იპოვეს, თვალში მოხვდათ ერთი რამ: მწერლის სამუშაო მაგიდა დაფარული იყო ესპანელი ბავშვების დაფლეთილი ფოტოებით. როგორც ჩანს, ესპანეთში რესპუბლიკის მომხრეთა დამარცხების გამო გამოწვეული იმედგაცრუება ბოლო წვეთი აღმოჩნდა მისთვის და 1939 წელს ნიუ-იორკში, ცენტრალ-პარკზე მდებარე სასტუმროში ერნსტ ტოლერმა სიცოცხლე თვითმკვლელობით დაასრულა.

ვალტერ ჰაზენკლევერი
Walter Hasenclever
(1890-1940)

ცნობილი გერმანელი ექსპრესიონისტი მწერალი, პოეტი და დრამატურგი ვალტერ ჰაზენკლევერი დაიბადა 1890 წელს აახენში. მომავალმა დრამატურგმა 1908 წელს ოქსფორდში იურისპრუდენციის შესწავლა დაიწყო, მაგრამ ერთი წლის შემდეგ სწავლა ლაიპციგში განაგრძო. ლიტერატურისადმი და ფილოსოფიისადმი ინტერესი მან სტუდენტობის პერიოდში გამოავლინა. 1910 წელს გამოვიდა მისი ლექსების პირველი კრებული „ქალაქები, ღამეები და ადამიანები" (Städte, Nächte, und Menschen, 1910). ლექსების კრებულს მოყვა დრამები, რამაც მისი სახელი მთელს გერმანიაში ცნობილი გახადა. 1917 წელს კი მას კლაისტის პრემიაც გადასცეს ცნობილი ბერძნული დრამის, სოფოკლეს „ანტიგონეს" ოსტატურად ადაპტირებისათვის.

მეოცე საუკუნის პირველი ნახევრის მოვლენებმა არც ერთი საზოგადო მოღვაწე არ დატოვა გულგრილი, მათ შორის არც ვალტერ ჰაზენკლევერი. ჯერ პირველი მსოფლიო ომის დიადი მიზნებით აღტკინებული, მოხალისედ ჩაეწერა მებრძოლთა რიგებში, შემდეგ კი ომის საშინელებით შეძრწუნებულმა ფრონტიდან თავდაღწევის მიზნით ფსიქიკური აშლილობა მიიგონა. ტყუილმა გაამართლა და 1917 წელს იგი ბრძოლის ველიდან გაათავისუფლეს.

მეორე სერიოზული დარტყმა მწერალმა 1933 წელს, ნაციონალ-სოციალისტების ხელისუფლებაში მოსვლის შემდეგ განიცადა. მას შემდეგ რაც მისი წიგნების საჯაროდ დაწვა მოეწყო, მწერალმა სამუდამოდ დატოვა გერმანია და ნიცაში გაემგზავრა. მისი დევნა და შევიწროება მეორე მსოფლიო ომის პერიოდშიაც არ შეწყვეტილა. საფრანგეთში იგი ორჯერ მოათავსეს ბანაკში „საშიში უცხოელის" სტატუსით. 1940 წლის 22 ივნისს, საფრანგეთში ნაცისტების შემოსვლის შემდეგ მან ვერონალის გადაჭარბებული დოზის მიღების შედეგად სიცოცხლე თვითმკვლელობით დაასრულა, რათა ნაცისტებს ხელში არ ჩავარდნოდა.

მწერლის საპატივცემულოდ 1996 წლიდან ყოველ ორ წელიწადში ერთხელ ეწყობა ვალტერ ჰაზენკლევერის სახელობის პრემიის გადაცემა.

ვალტერ ჰაზენკლევერი ერთ-ერთ პირველ ექსპრესიონისტ დრამატურგადაა აღიარებული, მისი ცნობილი დრამა „ვაჟიშვილი" (Der Sohn, 1914) კი პირველ ექსპრესიონისტულ დრამად.

ვალტერ ჰაზენკლეევერი პირველ მსოფლიო ომამდე და ომის შემდეგ ახალგაზრდა თაობის პოლიტიკური პოეტის პროტოტიპად ითვლებოდა. მისი დრამა „ვაჟიშვილი“ პუბლიკისა და კრიტიკის მიერ ერთხმად იქნა აღიარებული, მასში დაინახეს ახალგაზრდა, სიცოცხლითა და შეუპოვრობით სავსე ახალი ძალა, ახალი თაობა, რომელიც მისწარებს ძველი, დრომოჭმული სისტემისა და ტირანიის ყოველგვარი ფორმის წინააღმდეგ საბრძოლველად მოუწოდებდა.

ეს არის ხუთმოქმედებიანი დრამა, რომლის მთავარ თემასაც თაობათა შორის კონფლიქტი წარმოადგენს. დრამის პრობლემატიკა ექსპრესიონისტული ხასიათისაა, ესაა ახალგაზრდა თაობის ბუნტი მამათა თაობის წინააღმდეგ, რადგან ხედავენ მასში ძალადობას, სიმკაცრეს, ტირანიასა და უსამართლობას.

ავტორი ერთმანეთს უპირისპირებს ოცი წლის ვაჟს და მის მკაცრ მამას. ახალგაზრდა კაცის მძიმე სულიერი მდგომარეობა პიესის დასაწყისშივე შესამჩნევია. იგი თხოვს თავის მასწავლებელს, გამოცდაზე ჩაჭრის შესახებ მამას მან აცნობოს და ისიც წერილის საშუალებით. სასოწარკვეთილებამდე მისული ყმაწვილი თვითმკვლელობისთვის ემზადება, მაგრამ უკან დაიხევს. მასთან სტუმრად მისული პედაგოგი მას კვლავ სიცოცხლის ხალისს უბრუნებს. მეორე მოქმედებაში მამა-შვილს შორის დაპირისპირება უფრო შთამბეჭდავი ხდება. შვილის მოთხოვნას, მათ შორის თანასწორუფლებიანი, ღირსეული ურთიერთობის დამყარების შესახებ, მამა სილის გაწვნით პასუხობს. ვაჟი ამჯერად არ შეუპუება და არწმუნებს, რომ დრო მოვა, როცა ახალგაზრდა თაობა თავისუფლებასა და გამარჯვებას იზეიმებს. მამა, რომელიც ვაჟისგან მსგავს წინააღმდეგობას მიჩვეული არ არის, ჩათვლის, რომ შვილს სიცხე აქვს და ოთახში გამოკეტავს, მაგრამ მეგობრის დახმარებით ვაჟი სახლიდან გაიქცევა და მოწაფეობას მიიღებს კლუბის საიდუმლო ყრილობაში, სადაც სიტყვით გამოვა და ახალგაზრდებს მამების წინააღმდეგ აჯანყებისკენ მოუწოდებს. მეგობარი დაარწმუნებს ყმაწვილს, რომ მან საკუთარი მამა მოკლას. ბოლო მოქმედებაში მაყურებლის წინაშე ჩნდება სრულიად შეცვლილი ყმაწვილი. უწინდელი შეშინებული, დაბნეული და უსუსური არსების ნაცვლად ჩანს ძლიერი და თავის თავში დარწმუნებული ახალგაზრდა. გარდაქმნა სახეზეა. იგი მამას აღარ თხოვს მოწყალებას, არამედ მოითხოვს მათ შორის არსებული ურთიერთობის გაწყვეტას. მისი თავდაჯერებულობა იმდენად აშინებს მამას, რომ პოლიციის გამოძახებას გადაწყვეტს, ვაჟი კი თავისი პიზნის მისაღწევად ყველაფერზე მზადაა. იგი რევოლვერს იღებს და მუქარას

იწყებს, მაგრამ დრამატურგი შვილის მიერ მამის მოკვლის ფაქტს მაინც არ უშვებს და მამა პიესის ბოლოს გულის შეტევით გარდაიცვლება. შვილი კი ახალი ცხოვრებისთვის ემზადება.

თაობათა შორის ბრძოლა, ტრადიციის გარღვევის მცდელობა, ძველის ნგრევისა და ახლის შენების სურვილი, გარდაქმნის აუცილებლობა არის ჰაზენკლევერის ამ დრამის მთავარი თემა. მამა ძველი, ნგრევისთვის გაწირული სამყაროს წარმომადგენელია. იგი შემკულია ყველა იმ თვისებით, რომელიც ექსპრესიონისტი მწერლების კრიტიკის საგანს წარმოადგენდა. ესაა რაციონალიზმი, პასუხისმგებლობისა და მოვალეობის გრძნობა. იგი ცდილობს მუდამ გონების კარნახით იმოქმედოს და უფლება არ მისცეს გრძნობებს, მასზე იბატონოს. ექსპრესიონიზმისთვის კი ადამიანის სულის ასეთი გამოფიტვა მიუღებელია. შემთხვევითი არ არის, რომ ექსპრესიონისტებმა თავიანთი ესთეტიკის საფუძვლად ბერგსონის სიცოცხლის ფილოსოფია აიღეს, რომელიც ინტელექტის მიერ ცხოვრების, სინამდვილის გამოშრობა-გაბნევების წინააღმდეგ ილაშქრებდა და ყოველივე ამას შემოქმედებით, ირაციონალურ, სიცოცხლის გარდამქმნელ ძალას უპირისპირებდა. ასეთ ძალას დრამაში ვაჟი წარმოადგენს, რომელიც საბოლოოდ გამარჯვებას აღწევს.

ადამიანის გარდასახვა–გარდაქმნა ექსპრესიონისტული ლიტერატურის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი თავისებურებაა. პირველ მოქმედებაში მკითხველის წინაშე ღვთა სრულიად უსუსური და მერყევი ახალგაზრდა, რომელსაც მამის ეშინია. მეხუთე მოქმედებაში ისინი კვლავ პირისპირ აღმოჩნდებიან. ოღონდ ახლა მამა გრძნობს ვაჟის წინაშე შიშს. უმწეო ყმაწვილის ნაცვლად კი თავდაჯერებულ ახალგაზრდას ვხედავთ. ვაჟი არა მარტო გარეგნულად, ანუ მამის სახით ამარცხებს ძველ სამყაროს, არამედ საკუთარ თავშიც სძლევს მას და პიესის ბოლოს მკითხველის თვალწინ ახალი ადამიანი ჩნდება.

დრამის თავისებურებას წარმოადგენს პიესაში სახელების უგულებელყოფა. არც ერთ პირველხარისხოვან პერსონაჟს სახელი არ აქვს. ამით ავტორმა პრობლემატიკას ზოგადი სახე მისცა.

რაც შეეხება პიესის ენას, ის არაერთგვაროვანია. უმეტესად დრამა მაღალი, სალიტერატურო ენითაა დაწერილი. განსაკუთრებით პათეტიკურია ვაჟის სიტყვიერი პასაჟები. ისინი განსაკუთრებული ემოციურობით გამოირჩევიან.

პირველი და მეხუთე მოქმედების ნაწილი იამბიკური რითმით არის დაწერილი. ერთმანეთს ენაცვლება ვაჟური და ქალური რითმა. ენის ეს

ამაღლებული სტილი სათქმელის მეტი ემოციით გაღმოცემას ემსახურება. მოქმედების განვითარება კი მეორე პლანზე გადადის.

ამ პიესის ექსპრესიონისტულ ყაიდაზე გაკეთებული პირველი ინსცენირება მანჰაიმში 1918 წელს გაიმართა. რეჟისორმა რიჰარდ ვაიჰერტმა უარი თქვა ტრადიციულ თეატრალურ დეკორაციებზე. მთავარი პერსონაჟი გამოკვეთა სინათლის ძლიერი ნაკადის საშუალებით, ხოლო ყველა დანარჩენი ზმანებასავით გამოიყვანა, მიანიჭა რა მათ არარეალურის სახე, წარმოადგინა როგორც ვაჟის რეფლექსიის ნაყოფი. როგორც ცნობილია, თავად მწერალი ძალიან კმაყოფილი დარჩა ამ დადგმით.

მეორე დრამა, რომელმაც დრამატურგს კიდევ ერთი აღიარება და კლაისტის პრემია მოუტანა არის „ანტიგონე“ (Antigone, 1917). მისი წარმოდგენა 1917 წელს შედგა. მწერალმა ბერძნული მასალის ნაცნობ გარსში სრულიად ახალი, თავისი ეპოქისთვის აქტუალური შიგთავსი ჩადო. პირველი მსოფლიო ომის საკუთარი თვალით მნახველი მწერლისთვის პაციფიზმი მისი ცხოვრებისა და შემოქმედების მთავარ იდეად იქცა.

ანტიგონე მშვიდობისა და ჰუმანიზმის სადარაჯოზე მდგარი მამაცი ქალია. მის ანტიპოდს დრამაში მეფე კრეონი და მისი გარემოცვა წარმოადგენს, რომლებიც ღარიბი ადამიანების ხარჯზე მუდამ ახალ ომებს აჩაღებენ. ანტიგონე ხმამაღლა ამხელს მეფეს მისი ტირანიისა და უსამართლობის გამო. ანტიგონეს მიერ წარმოთქმული ეს პასაჟი განსაკუთრებით პათეტიკური, ამაღლებული და ამაღელვებელია. კრეონის ტირანიის მსხვერპლი ხდება პაციფისტი ანტიგონე, მისი და ისმენე და დედოფალი ევრიდიკე. მეფე გვიან ჩაწვდება თავისი გადაწყვეტილების უსამართლობას. საბოლოოდ მთელი თებე დიდ სანძარში დაინთქმება.

პრობლემატიკა ამ პიესაშიც ექსპრესიონისტულია. დაპირისპირება ძველსა და ახალ თაობას შორის, სადაც ძველი, ტირანიასა და უსამართლობასთან ასოცირდება, ხოლო ახალი — ახალ, ჯანსაღ თაობასთან, რომელსაც კაცთმოყვარეობა და ჰუმანიზმი თავიანთი ცხოვრების მთავარ პრინციპად უქცევია. ანტიგონე გვევლინება როგორც პაციფისტი, მშვიდობის მქადაგებელი, ხალხთა დამცველი და ეწირება კიდეც თავის ამ პრინციპებს.

პიესის შესვლელობის მანძილზე, კრეონის სახე მეტამორფოზას განიცდის. მკაცრი ტირანიდან იგი მონანიე ადამიანად გადაიქცევა. იგი შეცდება თავისი შეცდომა გამოასწოროს და მის მიერ სიკვდილისჯილი ანტიგონე გადაარჩინოს, მაგრამ უკვე გვიანია.

ომის დასრულების შემდეგ პიესამ დაკარგა აქტუალობა და სცენიდან გაუჩინარდა.

თაობათა შორის კონფლიქტი და პაციფიზმის ქადაგება არ იყო ერთადერთი პრობლემა, რომელიც დრამატურგის ყურადღების ქვეშ მოექცა. თანამედროვე ცხოვრების სტილი, დროის მუდმივი უკმარისობა, წუთებზე გათვლილი არსებობა იქცა დაცინვის ობიექტად კომედიაში „უკეთესი ბატონი" (Der bessere Herr, 1926). ბატონ კომპასს მთელი ცხოვრება წუთებზე აქვს გაანგარიშებული და ანალოგიურ რაციონალიზმს მოითხოვს საკუთარი ოჯახისგანაც. მდგომარეობის კომიკურობა განსაკუთრებით საგრძნობი მაშინ ხდება, როცა იგი თავის ქალიშვილს მოთხოვნას წამოუყენებს, რომლის თანახმადაც მან 24 საათის განმავლობაში ვინმე უნდა მოძებნოს და ცათხოვდეს. მობიუსი, ლია კომპასის საქმრო, არც მეტი არც ნაკლები, თაღლითი აღმოჩნდება, თუმცა ეს მას გადაწყვეტილებას არ შეაცვლევინებს და მასზე დაქორწინდება.

მეოცე საუკუნის I ნახევრის მტკივნეულმა მოვლენებმა, სამწუხაროდ, ბევრი ახალგაზრდა მწერლის სიცოცხლე შეიწირა. ზოგმა ცხოვრება საკონცენტრაციო ბანაკში დაასრულა, ზოგმა თავად დაასწრო მოვლენებს და თვითმკვლელობა არჩია. 1940 წელს ვალტერ ჰაზენკლევერმა საფრანგეთში, საკონცენტრაციო ბანაკში სიცოცხლე თვითმკვლელობით დაასრულა.

გეორგ ჰაიმი
Georg Heym
(1887-1912)

ადრეული გერმანული ექსპრესიონიზმის თვალსაჩინო წარმომადგენელი გეორგ თეოდორ ფრანც არტურ ჰაიმი დაიბადა 1887 წლის 30 ოქტომბერს ჰირშბერგში, სილეზიაში, პრუსიელი იურისტის ჰერმან ჰაიმის ოჯახში. საცხოვრებელი ადგილის ხშირი მონაცვლეობის გამო გეორგ ჰაიმი და მისი და სხვადასხვა ქალაქის გიმნაზიებში სწავლობდნენ. 1896 წლიდან მომავალი პოეტი გნესენის გიმნაზიის მოსწავლეა, 1899 წლიდან ფრიდრიხ ვილჰელმის გიმნაზიაში დადის პოზენში, 1900 წლიდან იგი იოახიმთალის გიმნაზიაში სწავლობს ბერლინ-ვილმერდორფში, სადაც მას გიმნაზიის უმაღლეს საფეხურზე გადასვლა გაუჭირდა, ამიტომ სწავლა განაგრძო ფრიდრიხ ვილჰელმის გიმნაზიაში ნოირუპინში, რომელიც 1907 წლის 20 მარტს დაამთავრა. ამავე წელს ჰაიმი ირიცხება ვიურცბურგის უნივერსიტეტში, სადაც იურისპრუდენციას შეისწავლის, ხოლო 1908 წელს ბერლინის ფრიდრიხ ვილჰელმის უნივერსიტეტში გადადის, მაისის დასაწყისიდან კი იენის უნივერსიტეტის სტუდენტია, შემდეგ ისევ ბერლინის უნივერსიტეტში ბრუნდება. 1911 წლის იანვარში მან პირველი სახელმწიფო გამოცდა ჩააბარა და შეუდგა დისერტაციაზე მუშაობას. 1911 წლის 7 იანვარს ვიურცბურგის უნივერსიტეტმა მისი სადისერტაციო ნაშრომი უარყოფითად შეაფასა. ამის შემდეგ ჰაიმი ეუსტერჰაუზენ-დოსეში მიემგზავრება იურიდიული პრაქტიკის გასავლელად. ამავდროულად იგი ფიქრობს სამხედრო სამსახურსა და ოფიცრის კარიერაზე. მრავალი იმედგაცრუების შემდეგ მან ქალაქ მეტციდან თანხმობა მიიღო, ეშსახურა ელზასის ქვეითი ჯარის ხელმძღვანელ თანამდებობაზე, რაც ოჯახმა, ბერლინში, მხოლოდ მისი გარდაცვალების შემდეგ შეიტყო.

1912 წლის 16 იანვარს გეორგ ჰაიმი ტრაგიკულად დაიღუპა ჰაველში, თხილამურებით სრიალის დროს, როცა დამტვრეულ მეგობარს ერნსტ ბალკეს მიეშველა. ჰაიმის დაღუპვას მიუძღვნა გიუნთერ გრასმა ნაწარმოებში „ჩემი საუკუნე“ („Mein Jahrhundert“) თავი „1912“.

გეორგ ჰაიმი დასაფლავებულია ბერლინში, ლუიზენგემაინდეს სასაფლაოზე. კირქვის საფლავის ქვაზე წერია მხოლოდ ერთი სიტყვა „KEITAI“, როგორც ეს ჰაიმს სურდა. ამის შესახებ იგი დღიურში წერდა 1910 წლის 30 ოქტომბერს: „ჩემს საფლავზე სხვა არაფერი

უნდა ეწეროს, გარდა ერთი სიტყვისა KEITAI. არავითარი სახელი, არაფერი. მას სძინავს. ის განისვენებს."

ჰაიმის პირველი ლირიკული ნაწარმოებები 1899 წელს დაიწერა. 12 წლის მოზარდის ლექსებში უკვე იგრნობა მომავალი პოეტის შესაძლებლობები. მათში მკითხველი ადვილად შეიგრძნობს რომანტიზმის ბოლო აკორდებსა და ექსპრესიონისტული ლირიკის პირველ ბგერებს. აღსანიშნავია 16 წლის ჰაიმის ლექსი „რეზინიაცია" („Resignation").

ჰაიმის შემოქმედებითი ალმაფლობის პერიოდია 1909-1911 წლები, რაც დაკავშირებულია კურტ ჰილერისა და იაკობ ფონ ჰოდის მიერ „ახალი კლუბის" დაარსებასთან. მასში თავი მოიყარა სტუდენტებმა და ახალგაზრდა ხელოვანთა ერთმა ჯგუფმა. გეორგ ჰაიმი „ახალი კლუბის" წევრი გახდა 1910 წელს. მის გარდა კლუბის წევრები იყვნენ ერვინ ლოვენზონი, ერნსტ ბლასი, დავიდ ბაუმგარდთი, რობერტ იენცში, ფრიდრიხ კოფკა, ფრიდრიხ შულზე-მაიცირი, ერიხ უნგერი და იონ ვოლფზონი.

გეორგ ჰაიმმა დაწერა დაახლოებით 500 ლირიკული ნაწარმოები, რომელთა უმრავლესობა 1910-1911 წლებშია შექმნილი. მეტაფორებით გადატვირთული ჰაიმის ლექსების უმთავრესი თემებია ადამიანის ეგზისტენციის საკითხი, ომი და ავადმყოფობა, ცხოვრების არსის გარკვევა. თავისი თაობის პოეტთა შორის ჰაიმი უპირველესია, რომელმაც იწინასწარმეტყველა და კატასტროფას აუწყა მოსალოდნელი საშიშროება – ომი, რომელიც ულვთოობისა და სულიერი დაცემის შედეგად ხდება, და რომელსაც ნგრევა და სიკვდილი მოაქვს. ლექსში „ომი" („Der Krieg", 1911) ჰაიმმა ნათლად წარმოაჩინა სამარიდან წამომართული უცხო ავსულები, რომელმაც „შავი ხელით მთვარე გაწურა", თავის ქალების ჯაჭვი გააბა და „ურიცხვი მკვდარი მიაწყო ლელში". პოეტმა დაინახა და მკითხველსაც დაანახა, ომის ქარ-ცეცხლი, როცა „ცეცხლის ენები ტევრებს ლოკავენ და ღამურები ალში როკავენ", როცა წითელი ძაღლი ველურად ჰყეფს და ღვე იწვის, ხოლო ბინდი სისხლშია გახვეული.

„ქალაქს ედება მსრჩოლავი კვამლი,
უფსკრულში ჩადის, ეშვება დაბლით,
და მთვარეთა ნანგრევთა თავზე
ზეცაში სამგზის ჩირაღდანს აქნევს.

ცივ უდაბნოში ჩამკვდარი ღამის,
ნაფლეთ ღრუბლების ანარეკლს გალმით,

უკუნ სიბნელეს წალეკავს ხანძრით
და კუპრს მდულარეს გომორზე დაღვრის“[1]

გეორგ ჰაიმის ერთ-ერთი საუკეთესო ლექსია „ქალაქის ღმერთი“ („Der Gott der Stadt“, 1910), რომელშიც ავტორმა დიდი ქალაქის ორომტრიალი და მისი მხრებგაშლილი მრისხანე ღმერთი წარმოგვიდგინა. ნაწარმოების კითხვისას მკითხველს თითქოს ესმის, თუ როგორ როკავენ ქუჩებში მილიონები და როგორ მიელტვის ბაალს საკმევლად „ქარხნების მილთა კვამლის ბოლქვები“. წინ ვერაფერი აღუდგება ქალაქის ღმერთის რისხვას. მას შეუძლია დაანგრიოს, გააცამტეროს ადამიანთა ნაშრომი, ფერფლად აქციოს დიდი ქალაქი:

„როდესაც წარბებს შეიკრავს, ავდრობს,
საღამო ბნელი ყრუვდება ღამით,
და როგორც ძერებს, ძლიერ გრიგალებს,
აებურძგნებათ ბუმბული ბრაზით.

მუშტს ფასაბივით წყვდიადში იქნევს.
შმაგდება, ზღვის ცეცხლს გადმოღვრის პირქვე.
ქუჩა ენთება და ალში იხვევს,
ჩაწვავს, ჩაფერფლავს, თენდება ვიდრე.“[2]

ჰაიმის ლექსები თავმოყრილია შემდეგ კრებულებში: „მარადი დღე“ (Der ewige Tag“, 1911), „კონდორი“ („Der Kondor“, 1912), „Umbra vitae“ (1912), „რჩეული ლექსები“ („Nachgelassene Gedichte“, 1912).

ჰაიმის შემოქმედებაში განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება ფრიდრიხ ჰოლდერლინის, ჰაინრიხ ფონ კლაისტის, ფრიდრიხ ნიცშეს, დიმიტრი მერეჟკოვსკისა და ქრისტიან დიტრიხ გრააბეს რეცეფციას. ასევე დიდმნიშვნელოვანია მისთვის ფრანსუა ვიიონის, არტურ რემბოსა და შარლ ბოდლერის შემოქმედება. ამ ავტორთა გავლენა საგრძნობია არა მარტო ჰაიმის ლირიკაში, არამედ პროზაულ ნაწარმოებებშიც. აღსანიშნავია ნოველების კრებული „ქურდი“ („Der Dieb“, 1911). სახელწოდება წიგნმა მიიღო ერთ-ერთი ნოველის სათაურის მიხედვით. მასში სულ 7 ნაწარმოები შევიდა: „ხუთი ოქტომბერი“ („Der fünfte Oktober“), „შეშლილი“ („Der

[1] თარგმანი მარიამ ქსოვრელისა
[2] თარგმანი მარიამ ქსოვრელისა

Irre"), „პატარა იონათანი" („Der kleine Jonathan"), „სექცია" („Die Sektion"), „გემი" („Das Schiff"), „ნაშუადღევი" („Ein Nachmittag"), „ქურდი" („Der Dieb"). გარდა ნოველებისა, კრებულში წარმოდგენილია ავტორის მოკლე ჩანაწერები და ჩანახატები.

10-იან წლებში ჰაიმი შეისწავლის ზიგმუნდ ფროიდის ნაშრომებს და გატაცებულია რენესანსით, განსაკუთრებით კი ლეონარდო და ვინჩის ხელოვნებით, რაც ასახვას პოულობს მის შემოქმედებაში, კერძოდ კი დრამებში: „ლაშქრობა სიცილიაში" („Der Feldzug nach Sizilien",1907-1908; 1910), „ბართოლომეო რუგიერის ქორწილი" (Die Hochzeit des Bartolomeo Ruggieri,1908; 1910), „ატლანტა ანუ შიში" („Atlanta oder Die Angst", 1910-1911).

მიუხედავად იმისა, რომ ჰაიმი ახალგაზრდა გარდაიცვალა, მან მნიშვნელოვანი კვალი დატოვა გერმანული ლიტერატურის ისტორიაში. იგი სამართლიანადაა მიჩნეული გერმანული ექსპრესიონიზმის ერთ-ერთ ფუძემდებლად. მართალია მან ნოვატორული დრამატული და საყურადღებო პროზაული ნაწარმოებები შექმნა, მაგრამ, პირველ რიგში, იგი მაინც ეპოქის ერთ-ერთ დიდ ლირიკოსად აღიქმება, რომლის პოეზიაშიც სუბიექტივიზმი უმაღლეს ხარისხს აღწევს. სტილიზებური, დეფორმირებული რეალობა მკითხველში მძლავრ ემოციურ რეაქციას იწვევს, დიდ ზემოქმედებას ახდენს ასევე მასზე პოეტის ფსიქოანალიტიკური სიმბოლოები, მკვეთრი ფერები და კონტურები.

გეორგ თრაკლი
Georg Trakl
(1887-1914)

ავსტრიის გერმანულენოვანი მწერალი გეორგ თრაკლი დაიბადა 1887 წლის 3 თებერვალს ზალცბურგში, შეძლებული ბიურგერის ოჯახში. მას მშობლებს შვიდი შვილი ჰყავდათ, რომელთა შორის გეორგი მეხუთე იყო. პოეტის მამა წარმატებით უძღვებოდა რკინა-კაჟეულით ვაჭრობის საქმეს. ჩეხი წარმომავლობის დედას ცუდი ურთიერთობა ჰქონდა შვილებთან, რასაც კიდევ უფრო ამძიმებდა მისი მიდრეკილება ნარკოტიკებისადმი.

ბავშვობისა და მოსწავლეობის წლები გეორგ თრაკლმა ზალცბურგში გაატარა, სადაც მას თავის და-ძმებთან ერთად ფრანგი გუვერნანტი მარი ბორინგი ზრდიდა. იგი 14 წელი მუშაობდა თრაკლების ოჯახში და დედობრივ მზრუნველობას არ აკლებდა ბავშვებს. ღრმადმორწმუნე კათოლიკე ქალბატონი მათ ფრანგულ ენასაც ასწავლიდა, უკითხავდა ფრანგულ ლიტერატურასა და ჟურნალ-გაზეთებს. მარი ბორინგმა გაუღვივა თრაკლს ფრანგული პოეზიის სიყვარული.

გეორგ თრაკლს განსაკუთრებული ურთიერთობა ჰქონდა ოთხი წლით უმცროს დასთან მარგარეტესთან, რომელსაც გრეტეს ეძახდნენ, და რომელშიც იგი თავის მეორე მეს ხედავდა. მის ლექსებში ხშირად ჩნდება დის სახე.

1897-1905 წლებში თრაკლი დადიოდა ზალცბურგის სახელმწიფო გიმნაზიაში. იგი ცუდად სწავლობდა და არადამაკმაყოფილებელი შეფასებების გამო მათემატიკაში, ლათინურსა და ბერძნულში 1901 წელს გიმნაზიის მეოთხე საფეხურის გაამეორებინეს.

თრაკლის პირველი ლიტერატურული ნაწარმოებები გამოქვეყნდა 1904 წელს, როცა ის ზალცბურგის პოეტთა წრეში „აპოლონი“ („Apollo“) გაერთიანდა. შემდგომში ამ წრეს „მინერვა“ („Minerva“) ეწოდა. 1905 წელს, მეშვიდე კლასის შემდეგ, თრაკლმა გიმნაზია მიატოვა და გადაწყვიტა, აფთიაქარი გამხდარიყო, რისთვისაც სამწლიანი პრაქტიკა გაიარა ზალცბურგის აფთიაქში „თეთრი ანგელოზისაკენ“ („Zum weißen Engel“).

წარუმატებელი იყო 1906 წელს ზალცბურგის თეატრში თრაკლის პირველი დრამების „მიცვალებულთა დღისა“ („Totentag“) და „ფატა მორგანას“ („Fata Morgana“) წარმოდგენა. მისი შემოქმედებითი კრიზისი დამთავრდა 1908 წელს, როცა მან გამოაქვეყნა ლექსი „დილის სიშლერა“

(„Das Morgenlied"), რომლითაც ლიტერატურული წრეებისა და მკითხველის ყურადღება მიიქცია.

1908 წელს, ზალცბურგში პრაქტიკის დასრულების შემდეგ, თრაკლი ფარმაციის შესასწავლად ვენაში გაემგზავრა. 1910 წელს, პოეტის მამის გარდაიცვალების შემდეგ, ზალცბურგში, მოცარტის მოედანზე, რკინა-კაეულით ვაჭრობის საქმე უკან წაიღდა. თრაკლების ოჯახს ფინანსური პრობლემები შეექმნა და ძველებურად ხელგაშლილი ვეღარ ცხოვრობდა, ამიტომ გეორგ თრაკლი იძულებული იყო, აფთიაქარის ადგილი მოეძებნა. 1912 წელს, ინსბრუკში, სამხედრო აფთიაქში, ასეთი ადგილი გამოჩნდა, სადაც მისი მეუღლის ერჰარდ ბუშბეკის მეშვეობით თრაკლმა ლუდვიგ ფონ ფიკერი გაიცნო, რომლის ხელმძღვანელობითაც ჟურნალი „ბრენერი" („Der Brenner") გამოდიოდა. ლუდვიგ ფონ ფიკერი შემდგომში მისი ცხელაზე დიდი გულშემატკივარი გახდა. იგი ხშირად ცხოვრობდა მასთან, „ბრენერის" საზოგადოება კი თრაკლის ცხოვრების ნავსაყუდელად იქცა. მოგვიანებით ის ბჭირად მიმართავდა იმ თემებს, რომელთა ირგვლივ „ბრენერის" წრეში დისკუსიები იმართებოდა. ამის ნიმუშს წარმოადგენს, უპირველეს ყოვლისა, ცივილიზაციის დაღუპვასთან დაკავშირებული მოვლენების კრიტიკა, რომელთაც თრაკლი მითოსურ სურათებს უპირისპირებდა; აქვე ეხებოდა იგი ადამიანის ჭეშმარიტი „განკაცების" საკითხსაც. სწორედ ამ პერიოდში მის შემოქმედებაში ძლიერად იჩინა თავი აპოკალიფსურმა სურათებმა და ხილვებმა.

1912 წლიდან ჟურნალში რეგულარულად იბეჭდებოდა თრაკლის ლექსები. „ბრენერის" მეშვეობით დაუახლოვდა იგი ავსტრიული ლიტერატურის თვალსაჩინო წარმომადგენლებს: კარლ კრაუსს, ადოლფ ლოოსს და ოსკარ კოკოშკას. სწორედ ამ პერიოდიდან ხდება თრაკლი პოპულარული პოეტი. თუმცა ალკოჰოლისა და ნარკოტიკების სისტემატიური მოხმარების გამო, იგი ხშირად დეპრესიულ და უგონო მდგომარეობაში იმყოფება, აშინებს უცხო ადამიანებთან ურთიერთობა, რაც აისახა კიდეც თრაკლის ამ პერიოდის ლექსებში.

ლექსები რომ გამოექვეყნებინა, თრაკლი ხშირად მიემგზავრებოდა ზალცბურგში, ვენასა და ინსბრუკში. მას შემდეგ, რაც 1913 წელს მისი ლექსების პირველი კრებული – „ლექსები" („Gedichte", 1913), გამოიცა, კრაუსთან, ლოოსთან და ფიკერთან ერთად თრაკლი ვენეციაში გაემგზავრა. წლის ბოლოს კი ინსბრუკში თრაკლის პოეზიის საღამო მოეწყო, სადაც თავად წაიკითხა საკუთარი ლექსები ფართო აუდიტორიის წინაშე. მიუხედავად დიდი წარმატებისა პოეტი გამუდმებით „უსასრულო

ავადმყოფობასა და სასოწარკვეთაზე“ საუბრობდა. მისი სულიერი მდგომარეობა კიდევ უფრო დაამძიმა 1914 წელს დის, მარგარეტეს დალუპვამ, რომელიც ნაადრევი მშობიარობის გამო გარდაიცვალა ბერლინში. აქ გაიცნო თრაკლმა ელზე ლასკერ-შიულერი, რომელიც მის დასთან მეგობრობდა. ელზე ლასკერ-შიულერს მიუძღვნა მან ლექსი „ევროპა“ („Abendland“). ბერლინიდან თრაკლი კვლავ ინსბრუკში დაბრუნდა, სადაც განაგრძო ლექსების კრებულზე „სებასტიანე სიზმრად“ („Sebastian im Traum“) მუშაობა, რომელიც მისი გარდაცვალების შემდეგ, 1915 წლის გაზაფხულზე გამოიცა.

თაკლის მცდელობა, აფთიაქარის პროფესია გაეხადა თავის ძირითად საქმიანობად, მარცხით დამთავრდა. 10-იან წლებში პოლიტიკური სიტუაციაც ძალზე დაიძაბა ევროპაში. „სევდასა და ექსტაზს შორის ჩაკარგულს, აღარც ძალა შემწევს და აღარც ხალისი გამაჩნია, რომ შევცვალო მდგომარეობა, რომელიც დღითი-დღე საბედისწერო ხდება“ – წერდა იგი თავის მეგობარს. როდესაც 1914 წლის აგვისტოში პირველი მსოფლიო ომი დაიწყო, თრაკლი ავსტრო-უნგრეთის სამხედრო აფთიაქარად იქნა დანიშნული გალიციის ფრონტზე, სადაც მან ლემბერგთან, გროდეკის[1] სიახლოვეს, პირადად განიცადა ომის საშინელება. ივი ასობით დაჭრილს უვლიდა ძალიან მძიმე პირობებში. ორი დღე და ღამე მუშაობდა თრაკლი კრაკოვის გარნიზონის ლაზარეთში, რომელიც მოგვიანებით პრესაში „გალიციის მიცვალებულთა სამარედ“ მოიხსენიებოდა. თრაკლს აღარ შეეძლო მომაკვდავთა შველა, უკიდურესად მძიმე მდგომარეობაში მყოფმა დაწერა ლექსი „გროდეკი“ („Grodek“), რომელშიც ასახა მის მიერ ნანახი და განცდილი სამხედრო ლაზარეთში. მისი ეს უკანასკნელი ლექსი მიჩნეულია როგორც „უსაშინელესი მსოფლიო ომის დასავლური ლექსი“.

„აყვერდებიან სასიკვდილო იარაღის ძალით მიწუხრზე
შემოდგომის ტყეები და ოქროს ველები
და ლურჯი ტბები, მზე რომელთა თავზე
მცხრალად დაგორდება; ღამე ჩაიკრავს
მომაკვდავ მებრძოლთ, ხაფ ღრიალს
მათი დამშხვრეული ბაგეებისა.

[1] გროდეკი: ადგილი სამხრეთ გალიციაში, დღევანდელ აღმოსავლეთ პოლონეთში. პირველი მსოფლიო ომის დასაწყისში, 1914 წლის ოქტომბერში, გროდეკთან გაიმართა სასტიკი ბრძოლა ავსტრიელთა და რუსთა ჯარებს შორის. თრაკლი ამ ბრძოლაში მოსწრალებდა როგორც სანიტარი.

მაგრამ ძეწნათა ფესვებში წყნარად გროვდება
წითელ ღრუბელთა გუნდი, მასში გამწყრალი ღმერთი სახლობს
დაღვრილი სისხლი, სიგრილე მთვარის;
კუპრისფერ ხრწნაში იძირება ყოველი ქუჩა.
ღამეჟამის და ვარსკვლავების ოქროს ტოტნარქვეშ
მიმოირწევა დის აჩრდილი უტყვი ტყის წიაღ,
მისასალმებლად სისხლად დენილ თავებთან და გმირთა სულებთან;
და წყნარად ჟღერენ ლერწამში ბნელი ფლეიტები შემოდგომისა.
ო, სიამაყით აღვსილი გლოვა! მათი ბრინჯაოს საკურთხევლები!
სულის მზურვალე ცეცხლი კვებავს დღეს ძლიერ ტკივილს,
არშობილ ბადიშთ.“[2]

ლექსის შექმნიდან სამი დღის შემდეგ, 1914 წლის 3 ნოემბერს, მსოფლიო ომით შეძრული და სულიერად დამსხვრეული გეორგ თრაკლი გალიციაში, კრაკოვის სამხედრო ჰოსპიტალში გარდაიცვალა. იგი დაკრძალეს კრაკოვის სასაფლაოზე, მაგრამ 1925 წელს, ლუდვიგ ფონ ფიკერის ინიციატივით მისი ნეშტი მიულჰაუს სასაფლაოზე, ინსბრუკის მახლობლად გადაასვენეს.

მიუხედავად იმისა, რომ გეორგ თრაკლი სიმბოლიზმის ძლიერ ზეგავლენას განიცდიდა, გერმანული ლიტერატურის ისტორიაში იგი დარჩა როგორც ექსპრესიონიზმის თვალსაჩინო წარმომადგენელი. მის პოეზიაში ჭარბობს შემოდგომის ფერები, საღამოს ნაცრისფერი და ღამის მდუმარება, დანაშაულის გაცდა და სიკვდილით გამოწვეული მწუხარება. აღსანიშნავია ლექსი „მარტოსულის შემოდგომა“ („Der Herbst des Einsamen“). ხშირად თრაკლის ლექსები ბიბლიურ-რელიგიურ საბურველშია გახვეული. ავტორი ვერსად პოულობს სწნას, რომელსაც გამუდმებით ესწრაფვის. თრაკლის ყველაზე ცნობილი ლექსებია: „დაცემა“ („Verfall“), „ყმაწვილ ელისს“ („An den Knaben Elis“), „ჰელიანი“ („Helian,) „ფერშეცვლილი შემოდგომა“ („Verklärter Herbst“), „ზამთრის საღამო“ („Ein Winterabend“), „ზამთარში“ („Im Winter“).

1910-12 წლების ლექსები ექსპრესიონისტული მანერითაა შექმნილი, რასაც თავად თრაკლი ასე ახასიათებს: „ჩემი შთამბეჭდავი მანერა ოთხ სტრიქონში ოთხი ცალკეული სურათით ერთ მთლიან შთაბეჭდილებას ქმნის.“ პოეტის ლიტერატურული მეთოდის არსი მდგომარეობს იმაში, რომ იგი მიმართავს დისტანციურ აღწერას, გარკვეული რიგით ალაგებს

---

[2] თარგმანი დ. ბარბაქაძისა

შთაბეჭდილებებს, მიჩქმალავს საკუთარ „მეს“ და მას გაუპიროვნებელი ლექსის მიმართულებით წარმართავს. იგი ცდილობს მოაბდინოს პოეზიის, ფერწერისა და მუსიკის სინთეზი და გამოათავისუფლოს ხელოვნება რეპროდუცირების ფუნქციისაგან. თრაკლი ამ ტექნიკას „თვალსაჩინო მანერას“ უწოდებს. ამ ტექნიკით შექმნილი მისი რამოდენიმე ლექსი ავსტრიული ექსპრესიონიზმის უმნიშვნელოვანეს დოკუმენტში, ჟურნალ „მოწოდებაში“ („Der Ruf“) დაიბეჭდა.

თრაკლის გვიანდელი შემოქმედება (1913-1914) ხასიათდება როგორც გარეგნული ფერადოვნებით, ასევე აზრის სიღრმით. მიუხედავად იმისა, რომ თრაკლი განიცდის ფრანგი სიმბოლისტების, ვერლენის, რემბოსა და ბოდლერის, ასევე ჰოლდერლინისა და ჰუგო ფონ ჰოფმანსთალის ზეგავლენას, გვიანდელი პერიოდის ლირიკაში მკითხველი ნათლად გრძნობს თრაკლის საკუთარ ხმას, რაც კარგად ჩანს ლექსების კრებულებში „ლექსები“ და „სებასტიანე სიზმრად“. 1917 წელს ისინი გაერთიანდა რჩეულ ლექსებთან და პროზაულ ნაწარმოებებთან ერთად წიგნში „პოეტური ნაწარმოებები“ („Die Dichtungen“, 1917).

გვიანდელ ლექსებში პოეტი, გერმანელი ექსპრესიონისტი ლირიკოსებისაგან დამოუკიდებლად, ინტენსიურად იყენებდა ლექსში დამწკრივების სტილს, რაც შეესაბამებოდა მის სწრაფვას, შეექმნა „გაუპიროვნებელი ლექსი“, რომელშიც იგი ნაკლებად ცდილობდა გარე სინამდვილის წარმოჩენას. ამგვარად მიუახლოვდა თრაკლი ჰუგო ფონ ჰოფმანსთალის წარმოდგენას ლექსზე, როგორც „სიტყვებით დაბეჭდილ ქსოვილზე“. ჰანს ვაიქსელბაუმის აზრით, გარდა იმისა, რომ თრაკლის სიტყვებსა და სტრიქონებს მის ლექსებში მუსიკალური სტრუქტურა გააჩნიათ, მათ აღარ აქვთ ტრადიციული სიმბოლური მნიშვნელობა და თავად ენა იქცევა საგნად და ნიშნად. მათში პოეტური სახე უფრო და უფრო კარგავს თავის რეპროდუქციულ ფუნქციას და მონტაჟის სახეს იძენს. ამით თრაკლმა იმპრესიონისტულ-ნეორომანტიკული საწყისებიდან „მოდერნში“ შეაბიჯა, რომელთა სენსაციური წარმომადგენლებიც მან ვენაში გაიცნო. აღნიშნული მეთოდითაა შექმნილი ლირიკული კრებული „სებასტიანე სიზმრად“. ამ ციკლის ლექსების კითხვისას მკითხველი მოხიბლული და, ამავდროულად, გაღიზიანებული რჩება. მოხიბვლელია მათი ესთეტიკური კომპოზიცია, მაგრამ გამაღიზიანებელი – პოეტური სახეების იდუმალება, მელანქოლიური განწყობილება, სიკვდილისა და ხრწნის თანაარსებობა და მათი ესთეტიზაცია, რაც პოეტურ კოსმიურ სივრცედ იკვრება და, ხშირად განუჭვრეტელი რჩება. ასეთი განცდა

ჰქონდა რაინერ მარია რილკესაც, რომელმაც ლექსების კრებულის „სებასტიანე სიზმრად“ წაკითხვის შემდეგ თქვა: „თვით ყველაზე ახლობელი ადამიანიც კი, ვითარცა მოკვეთილი, ისევ და ისევ სამიზნეზე გაკრულივით განიცდის ამ ამბებსა და წარმოდგენებს.“ თრაკლისათვის სიტყვებით შექმნილი კომპოზიცია არ იყო მხოლოდ ესთეტიკური თამაში, რადგან, როგორც მისი სიყრმის მეგობარი, ერჰარდ ბუშბეკი იხსენებდა, მისთვის ლექსის თხზვა სერიოზულ ამოცანასა და „შინაგანი მოვალეობას“ წარმოადგენდა.

მე-20 საუკუნის მეორე ნახევარში გეორგ თრაკლი კიდევ უფრო პოპულარული ხდება. 1952 წლის 3 ნოემბრიდან ზალცბურგში გაიცემა გეორგ თრაკლის პრემია ლირიკაში.

გოტფრიდ ბენი
Gottfried Benn
(1886-1956)

გერმანელი ექიმი, პოეტი და ესეისტი გოტფრიდ ბენი დაიბადა 1886 წლის 2 მაისს სოფელ მანსფელდში, ბრანდერბურგში, ევანგელისტი მღვდლის გუსტავ ბენისა და მისი მეუღლის კაროლინე ბენის რვაშვილიან ოჯახში. იგი ერთი წლისაც არ იყო, როცა ოჯახი საცხოვრებლად ზელინში გადავიდა. დიდ ოჯახს არ ჰყოფნიდა მამის შემოსავალი, ამიტომ იგი სასოფლო სამეურნეო საქმიანობასაც ეწეოდა. ბენი სოფლად გლეხის ბავშვებთან ერთად იზრდებოდა, თუმცა გარკვეული პრივილეგიებიც ჰქონდა როგორც მღვდლის შვილს. მიუხედავად იმისა, რომ მას მამა ძალიან უყვარდა და პატივს სცემდა, მათ შორის მაინც გაუცხოებული ურთიერთობა იყო, რადგან მამა და შვილი ხასიათითა და ინტერესებით არსებითად განსხვავდებოდნენ ერთმანეთისაგან. მამისადმი შვილის დამოკიდებულება კიდევ უფრო გართულდა მას შემდეგ, როცა პასტორმა გუსტავ ბენმა რელიგიური მოსაზრებით უარი განაცხადა სისხლის კიბოთი დაავადებული ცოლისათვის ტკივილგამაყუჩებელ საშუალებად მორფინი მიეცათ. მკაცრად აკრიტიკებს ბენი მამას პოეტურ ციკლში „ვაჟიშვილები“ („Söhne“, 1913). განსაკუთრებით საყურადღებოა ლექსი „ჩქარი მატარებელი“ („Schnellzug“), რომელშიც მამა-შვილის კონფლიქტი თაობათა კონფლიქტად გარდაიქმნება.

„[...] Von meinen Schultern blättern die Gefilde,
Väter und Hügelglück –;
Die Söhne wurden groß. Die Söhne gehn
nackt und im Grame des entbundnen Bluts
die Stirn aufrötet ein Abgrund-glück.“

1912-1917 წლებში მამა-შვილის კონფლიქტი კიდევ უფრო ღრმავდება. 1922 წელს ბენი კვლავ უბრუნდება ამ თემას ლექსში „პასტორის ვაჟი“ („Pastorensohn“).

დედისადმი გოტფრიდ ბენს განსაკუთრებით თბილი და მოკრძალებული დამოკიდებულება ჰქონდა, რაც კარგად ჩანს ლექსში „დედა“ („Die Mutter“), რომელიც მან დედის გარდაცვალებას მიუძღვნა 1912 წელს.

„Ich trage dich wie eine Wunde
auf meiner Stirn, die sich nicht schließt
Sie schmerzt nicht immer. Und es fließt
das Herz sich nicht draus tot.
Nur manchmal plötzlich bin ich blind und spüre
Blut im Munde."

თავისი ბავშვობის შესახებ გოტფრიდ ბენი ვრცლად წერს ავტობიოგრაფიულ ნაწარმოებში „ინტელექტუალის ცხოვრება" („Lebensweg eines Intellektualisten", 1934). მის არა ერთ ლექსში აისახა ასევე მწერლის ავტობიოგრაფიული ეპიზოდები.

1897-1903 წლებში გოტფრიდ ბენი ფრიდრიხის გიმნაზიაში სწავლობდა ოდერის ფრანკფურთში. ოთხი წლის მანძილზე იგი ცხოვრობდა პანსიონატში ბავშვობის დროინდელ მეგობარ გრაფ ჰაინრიხ ფინკ ფონ ფინკენშტაინთან. გიმნაზიაში ბენი არ გამოირჩეოდა მაღალი აკადემიური მოსწრებით, ძირითადად დამაკმაყოფილებელი ნიშნები ჰყავდა. გამონაკლისს წარმოადგენდა ლათინური და ძველბერძნული, რომელთაც იგი უკეთ სწავლობდა, და რომლებშიც შესაბამისად კარგი ნიშნებიც ჰყავდა. ბერძნული ანტიკურობისა და მითოლოგიისადმი ბენის განსაკუთრებული დამოკიდებულება კარგად ჩანს მის პოეზიაშიც.

1903 წელს გიმნაზიის დასრულების შემდეგ ბენს სურდა მედიცინის შესწავლა, რაც ეწინააღმდეგებოდა მამის მიზნებს. პასტორ ბენს მიაჩნდა, რომ ეს იყო სანკტლივი და ძვირადღირებული სასწავლო პროცესი, ამიტომ, მისი აზრით, კარგი იქნებოდა თუ შვილი მამის გზას გაჰყვებოდა და მღვდელი გახდებოდა. 1903-1904 წლებში, ზამთრის სემესტრში, გოტფრიდ ბენი მარბურგის უნივერიტეტში ეუფლება ევანგელისტურ თეოლოგიასა და ფილოსოფიას, 1904-1905 წლებში კი იგი ბერლინის კაიზერ ვილჰელმის უნივერსიტეტში აგრძელებს ფილოლოგიის შესწავლას. ცუდი აკადემიური მოსწრების გამო ის 1905 წელს უნივერსიტეტიდან გაირიცხა. ამის შემდეგ ბენმა გადაწყვიტა სწავლა გაეგრძელებინა კაიზერ ვილჰელმის აკადემიაში სამხედრო ექიმის სპეციალობაზე, რადგან აქ სწავლა შედარებით იაფი ღირდა, ხოლო მამისაგან ფინანსური დახმარების იმედი არ ჰქონდა. გოტფრიდ ბენი ყოველ სემესტრში სამხედრო ექიმად მუშაობდა, რაც დაეხმარა იმაში, რომ საერთოდ გათავისუფლდა სწავლის გადასახადისაგან.

ექიმმა გოტფრიდ ბენმა ძალზე რთული და საინტრესო ცხოვრების გზა განვლო. ექსი წელი სწავლობდა იგი მედიცინას, ხოლო 1910 წლის ოქტომბრიდან უმცროსი ექიმი იყო 64-ე ქვით ჯარში პრენცლაუში, პარალელურად ფსიქიატრიას შეისწავლიდა. 1911 წელს მან სახელმწიფო გამოცდა ჩააბარა, 1912 წელს კი გაიარა პრობაცია, დაიცვა დისერტაცია თემაზე „შაქრიანი დიაბეტი" („Diabetes mellitus") და გახდა მედიცინის დოქტორი.

1910-1912 წლებში გოტფრიდ ბენი დაუკავშირდა ექსპრესიონისტებს, მწერლებსა და პუბლიცისტებს კარლ აინშტაინს, ალფრედ ლიხტენშტაინს, ფრანც პფემფერთს, ჰერვარტ ვალდენსა და პაულ ცეხს. ბენის პირველი ნაწარმოებები ჯერ კიდევ მისი სტუდენტობის პერიოდში იბეჭდებოდა. საყურადღებოა ოთხი ლექსი, რომლებიც 1910 წელს გამოქვეყნდა. ამავე წელს დაიბეჭდა ჟურნალში „საზღვრის მოხელე" („Der Grenzbote"). პროზაული ნაწარმოები „დიალოგი" („Gespräch"), ხოლო 1911 წელს – „წერილები ზღვიდან" („Unter der Großhirnrinde. Briefe vom Meer"). ორივე ნაწარმოებში ფიქტიურ დიალოგში ორი პროტაგონისტი საუბრობს ინტელექტსა და სულზე, ცნობიერებასა და გაუცნობიერებელზე, თანადროული პოეზიის პრობლემურ საკითხებზე. უკვე ამ პირველი ნაწარმოებებით ბენი პოპულარული ავტორი გახდა ლიტერატურულ წრეებში.

1912 წლიდან გოტფრიდ ბენი ექიმად მუშაობს ბერლინ-შპანდაუს ბატალიონში. ამ წელს გამოვიდა მისი პირველი ლექსების კრებული „მორგი და სხვა ლექსები" („Morgue und andere Gedichte"), რომელმაც კიდევ უფრო გააძლიერა მკითხველისა და ლიტერატურული წრეების ინტერესი პოეტი ბენის ლირიკისადმი. 1912 წელს გაიცნო მან პოეტი ელზე ლასკერ-შიულერი და შეუყვარდა იგი.

1913 წელს ავადმყოფობის გამო გოტფრიდ ბენი ჯარიდან წამოვიდა და ექიმ-ასისტენტად დაიწყო მუშაობა ვესტლანდის კლინიკაში ბერლინ-შარლოტენბურგში. 1913 წლის ბოლოს იგი უკვე შარლოტენბურგის კლინიკის გინეკოლოგიური საავადმყოფოს ხელმძღვანელია.

1914 წელს, პირველი მსოფლიო ომის დაწყებისთანავე, გოტფრიდ ბენი როგორც გემის ექიმი ამერიკის შეერთებულ შტატებში მიემგზავრება. ამავე წელს იგი დაქორწინდა ედით ბროზინზე, რომელთანაც 1915 წლის 8 სექტემბერს გოგონა – ნელე, შეეძინა.

პირველი მსოფლიო ომის დროს ბენი ექიმად მუშაობდა სხვადასხვა ფრონტზე. თავდაპირველად იგი დასავლეთის ფრონტზე იმყოფებოდა, შემდეგ ანტვერპენის აღებაში მონაწილეობდა, რისთვისაც მეორე კლასის „რკინის ჯვრით" დაჯილდოვდა, ბოლოს ოკუპირებულ ბელგიაში მოუხდა

საავადმყოფოში მუშაობა, სადაც ვენერიული სენით დაავადებულ ავადმყოფებს მკურნალობდა. ბრიუსელში ბენი ცხოვრობდა თეა შტერნჰაიმთან, პოეტ კარლ შტერნჰაიმის მეუღლესთან. აქ დაწერა მან ნოველების დიდი ნაწილი, რომელიც გამოქვეყნდა სათაურით „ტვინები“ („Gehirne“). ამ პერიოდში დაიწყო ბენმა კოკაინის მიღება როგორც შემოქმედებითი პროცესის მასტიმულირებელი საშუალებისა. მისი სიტყვებით რომ ვთქვათ, კოკაინის ეშველებით მიიღწეოდა „შინაგანი კონცენტრაციის, ტრანსის მდგომარეობა, ფარული სურვილების გაღვიძება“. ბენის ამ პერიოდის ნაშრომია „არლესის ბაღი“ („Der Garten von Arles“) და ლექსები „კოკაინი“ („Kokain“) და „ო, ღამევ!“ („O Nacht“). „ო, ღამევ! მე მივიღე კოკაინი და სისხლიც მოძრაობს“ – წერს ბენი ლექსში „ო, ღამევ!“

თუ რატომ იქნა ბენი პირველი მსოფლიო ომის დამთავრებამდე ერთი წლით ადრე დემობილიზებულ ფრონტიდან, უცნობია. ამის შემდეგ იგი რამოდენიმე კვირით მუშაობს ბერლინში ექიმ-ასისტენტად, შემდეგ კი, 1917 წლის 10 ნოემბერს, საკუთარი კლინიკა გახსნა როგორც კანისა და ვენერიული დაავადებების სპეციალისტმა ბერლინში. მისი მეუღლე და ქალიშვილი ოჯახის სახლში ცხოვრობდნენ პასაუს ქუჩაზე. ბენის ქალიშვილი მოგვიანებით იხსენებს, რომ მამა მათ იშვიათად სტუმრობდა. ოჯახთან გაყრა ბენს იმისათვის ესაჭიროებოდა, რომ დამოუკიდებელი ყოფილიყო. დამოუკიდებლობა კი ლიტერატურული საქმიანობისა და ეროტიკული თავგადასავლებისათვის სურდა.

20-იან წლებში ბენს რომანები ჰქონდა მასზე თორმეტი წლით უმცროს ბიბლიოთეკარ გერტრუდ ცენზენთან და ფოტოგრაფ ფრიდა რისთან, რომელთაც არა ერთი ლექსი მიუძღვნა. მწერლის ამ პერიოდის წერილები ცხადჰყოფენ, რომ მათ ავტორს არცთუ სახარბიელო სულიერი, ფიზიკური და ფინანსური მდგომარეობა ჰქონდა. 1922 წელს გარდაიცვალა ბენის პირველი მეუღლე ედით ბენი. მათი საერთო გოგონა ნელე კი იზრდებოდა დანიელ ოპერის მომღერალ ელენ ოვერგარდთან.

მნიშვნელოვანი მოვლენაა ბენის ცხოვრებასა და შემოქმედებაში გამომცემელ ერიჰ რაისის მიერ 1922 წელს გამოცემული „რჩეული ნაწერები“ („Gesammelte Schriften“), რომელშიც წარმოდგენილია მისი პირველი მსოფლიო ომის შემდგომი პერიოდის ნაწარმოებები. 20-იან წლებში გოტფრიდ ბენმა დაწერა ახალი ლექსები, ასევე ესეები სათაურით „თანამედროვე მე“ („Das moderne Ich“) და პროზაული ნაწარმოები „უკანასკნელი მე“ („Das letzte Ich“). ბენის ადრეული პერიოდის ლირიკისათვის დამახასიათებელი რადიკალურ-ავანგარდისტული ლექსიკა

ამ პერიოდში ტონალობას იცვლის და ტრადიციულ, მელოდიურ ჟღერადობას იძენს.

ბენის დამოკიდებულება ნაციონალ-სოციალიზმისადმი ერთ-ერთი საინტერეო თემაა მის ბიოგრაფიაში. არსებობს ამ საკითხის განსხვავებული შეფასებები. ზოგადად მწერალი ნაციონალ-სოციალიზმის მოწინააღმდეგეა. მისი ლიტერატურულ-ესთეტიკური შეხედულებებიც, რა თქმა უნდა, არ შეესაბამა ნაციონლ-სოციალიზმის იდეოლოგიას. ბენს არასოდეს ჰქონია ლიტერატურულ-მსოფლმხედველობრივი კრიზისი, ისე როგორც ბევრ მის თანამედროვეს. მაგალითად, გეორგეს წრის წევრებს, არასოდეს ყოფილა რეაქციული პოლიტიკური ორგანიზაციების წევრი. მაგრამ, ფაქტია, რომ 20-იან წლებში, ფუტურისტი მარინეტის მსგავსად, იგი მოიხიბლა იტალიური ფაშიზმით. შეიძლება ვიპოვოთ ასევე სულიერი სიახლოვე ბენის შემოქმედების მთავარ თემებსა და კონსერვატორ მოაზროვნეთა იდეებს შორის. 1933-1934 წლებში ბენმა დაწერა ესეისტური ნაწარმოებები ნაციონალ-სოციალიზმისათვის. თუმცა ამ დროისათვის იგი უკვე გრძნობდა, რომ მისი შეხედულებები მცდარი იყო. 1933 წლის 29 აპრილს მან ხელი მოაწერა ასევე პიტლერის უერთგულეს მიმდევართა აღთქმას, რომელიც 1933 წლის 26 ოქტომბერს გამოქვეყნდა. ამ პერიოდში იგი მონაწილეობს ხელისუფლების მიერ მოწყობილ სხვადასხვა ღონისძიებაში.

1934 წლიდან ბენს პუბლიკაციებში ჩანს ნაციონალ-სოციალისტური რეჟიმისადმი კრიტიკული დამოკიდებულება. ომის შემდგომ პერიოდში დაწერილ ავტობიოგრაფიულ ნაშრომში „ორმაგი ცხოვრება" („Doppelleben") ბენმა თავისი საქმიანობა 1933-1934 წლებში შეაფასა, როგორც გაუგებრობა, მცდარი ნაბიჯები. ხოლო ლექსში „მონოლოგი" („Monolog", 1941) მან ნათლად წარმოაჩინა და უარჰყო საკუთარი არასწორი შეხედულება ნაცისტური ბარბაროსობის მიმართ.

„Den Darm mit Rotz genährt, das Hirn mit Lilgen -
erwählte Völker Narren eines Clowns,
in Späße, Sternelesen, Vogelzug
den eigenen Unrat deutend! Sklaven -
aus kalten Ländern und aus glühenden,
immer mehr Sklaven, ungezieferschwere,
hungernde, peitschenüberschwungene Haufen:
dann schwillt das Eigene an, der eigene Flaum,
der grindige, zum Barte des Propheten!"

1934 წლიდან გოტფრიდ ბენს გაურთულდა ხელისუფლებასთან ურთიერთობა, აღარ იბეჭდებოდა მისი ლექსები და საფრთხე შეექმნა მას ასევე როგორც ექიმს. გარდა ამისა ზოგიერთმა ნაციონალ-სოციალისტურმა ბეჭდვითმა ორგანომ ეჭვქვეშ დააყენა მისი ეროვნების საკითხი, რადგან, მათი აზრით, გვარი „ბენ“ ებრაული წარმოშობის ასოციაციას იწვევდა, ბოლოს კი გაზეთმა „Völkischer Beobachter“ „ღორიც“ კი უწოდა მას. 1936 წლიდან იგი ე. წ. „შიდა ემიგრაციას“ განეკუთვნება.

1935-1937 წლებში ბენი სამხედრო ექიმია ჰანოვერში, ხოლო 1937 წელს ისევ ბერლინში ბრუნდება. 1938 წელს დაქორწინდნენ ბენი და მისი მდივანი ჰერტა ფონ ვედერმაიერი. ამ პერიოდში იგი წერს ღია ბარათებს, რომლებიც სკონცენტრაციო ბანაკში უნდა გაიგზავნოს. ამის გამო მას წერა აეკრძალა.

1943-1945 წლებში ლანდსბერგ-ვართეში ბენი არალეგალურად ბეჭდავს კრებულს „1936-1943 წლების ოცდაორი ლექსი“ („Zweiundzwanzig Gedichte 1936-1943“), მუშაობს რომანზე „Phänotyp“ და პოეტურ ციკლზე „Statische Gedichte“, რომელთა ცენტრალური თემაა ხელოვნებისა და რეალობის ურთიერთმიმართების საკითხი. მათში ამავდროულად არსებითია ავტორის პირადი ცხოვრება, მის მიერ ნანახი და განცდილი.

რთული იყო ბენის მდგომარეობა მეორე მსოფლიო ომის დასრულების შემდეგ. 1945 წლის 2 ივლისს, მისმა მეუღლემ, ჰერტამ, თავი მოიკლა როცა წითელარმიელები გაუპატიურებას უპირებდნენ. ამავე წელს მწერალი ისევ ბერლინში დაბრუნდა და თავის ძველ სამედიცინო კლინიკაში განაგრძო საქმიანობა. მიკავშირეთა ხელისუფლების პერიოდში მას კვლავ აკრძალული ჰქონდა წერა. ბენის შემოქმედება ომის შემდეგ პირველად საბჭოთა საოკუპაციო ზონაში იქნა აღიარებული. ნაშრომები „ახალი სახელმწიფო და ინტელექტუალები“ („Der neue Staat und die Intellektuellen“, 1933) და „ხელოვნება და ძალაუფლება“ („Kunst und Macht“, 1934) 1946 წელს შეტანილ იქნა რჩეული ლიტერატურის სიაში.

1946 წელს გოტფრიდ ბენმა კვლავ იქორწინა, ამჯერად კბილის ექიმ დოქტ. ილზე კაულზე.

1948 წელს ბენის ლექსების ციკლი – „Statische Gedichte“, გამოქვეყნდა შვეიცარიაში, ხოლო, 1949 წელს, გერმანიის ფედერაციულ რესპუბლიკაში მისი ოთხტომეულის გამოცემის შემდეგ ავტორი არაჩვეულებრივად პოპულარული გახდა. 1951 წელს იგი გეორგ ბიუხნერის პრემიით დაჯილდოვდა.

გოტფრიდ ბენი გარდაიცვალა ძვლის კიბოთი, 1956 წლის 7 ივლისს, ბერლინში. დასაფლავებულია ბერლინის დალემის სასაფლაოზე.

რაინერ მარია რილკე
Rainer Maria Rilke
(1875-1926)

გერმანული ნეორომანტიზმის ბრწყინვალე წარმომადგენელი რაინერ მარია რილკე დაიბადა 1875 წელს პრაღაში. სკოლის დამთავრების შემდეგ, 1896 წელს იგი მიუნჰენში გადავიდა საცხოვრებლად. მის ცხოვრებაში მიუნჰენის პერიოდს დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა, რადგანაც აქ იგი გაეცნო სანკტ-პეტერბურგში დაბადებულ გერმანელ მწერალ ქალს ლუ ანდრეა-ზალომეს, მასთან ერთად ორჯერ იმოგზაურა რუსეთში – 1899-1900 წლებში, პირველად ორი თვე, მეორედ ექვსი ხანგრძლივად. რილკე ცხოვრობდა მოსკოვში, კიევში, პოლტავაში, სარატოვში; ამ პერიოდში შეხვდა ლევ ტოლსტოის, ინტენსიურად სწავლობდა რუსულ ენასა და ლიტერატურას. 1901 წელს რილკე დაქორწინდა სკულპტორ კლარა ვესტჰოფზე და დაიწყო ევროპაში მოგზაურობა. 1905-1910 წლები პარიზული პერიოდია მწერლის ცხოვრებაში. აღსანიშნავია 1905-1906 წელი, როდესაც რილკე საფრანგეთში, მედანში როდენის მდივნად მუშაობდა. შემდგომ იყო მოგზაურობები ესპანეთში, ეგვიპტეში, ადრიატიკის ზღვაზე. პირველი მსოფლიო ომის დროს რილკე ვენის ომის არქივში მსახურობდა.

პოეტი რილკეს პირველი მცდელობები არც ისე წარმატებული იყო, როგორც ჰუგო ფონ ჰოფმანსტალისა. ლიტერატურის თეორეტიკოსები მიუთითებენ, რომ იგი ადრეულ ეტაპზე ნაკლებ თვითმყოფადობით გამოირჩეოდა და მოდური პოეტების დიდ ზეგავლენას განიცდიდა. შემოქმედების პირველი პერიოდის მნიშვნელოვანი ნაწარმოები იყო 1899 წელს შემქნილი ლირიკულ-იმპრესიონისტული ნოველა „Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke“ („კორნეტ კრისტოფ რილკეს სიყვარულისა და სიკვდილის მანერა“). ტექსტი ღრმადაა გაჟღენთილი სინამდვილეს მოწყვეტილი ესთეტიზმითა და ჰეროიკულ-ეროტიკული სიზმარეული ხილვებით. ასევე ნეორომანტიზმის პერიოდის “განწყობილების ლირიკის” (“Stimmungslyrik”) ტენდენციების ზეგავლენითაა შექმნილი რილკეს ლექსების პირველი დიდი კრებული „Das Stunden-Buch“, რომელიც პოეტის განზრახვით ჩაფიქრებული იყო, როგორც რუსი ბერის ლოცვა. ადრეული რილკეს ნაწარმოებთა იდეურ-მხატვრულ სპეციფიკას მკვეთრად განსაზღვრავს ის ფაქტორი, რომ მისი შემოქმედების ეს დრო XIX-XX საუკუნეების მიჯნას ემთხვევა. ქრონოლოგიურად ეს პერიოდი გერმანიაში იუგენდშტილის გავრცელების

დროა (დაახლ. 1893-1895). ძირითადად ეს მიმდინარეობა დეკორატიულ ხელოვნებასა და ნაწილობრივ არქიტექტურაზე ვრცელდებოდა, თუმცა მისი სრულიად განსხვავებული, ახალი გამოშახველობითი ფორმები საკმაოდ დიდ გავლენას ახდენს გარდამავალი პერიოდის ლიტერატურის პოეტიკასა და სტილზე.

იუგენდშტილის ესთეტიკის არსს ძირითადად განმარტავენ, როგორც „ინდივიდუალიზმის გამოხატულებას". ფანტაზიის სრული თავისუფლება, ახალი გამომსახველობითი საშუალებების ძიება და განსაკუთრებული ინტერესი ნაწარმოების გარეგანი ფორმისადმი – ახალი ხელოვნების დამახასიათებელი ნიშნებია, რომელიც ყოველივე ტიპიურისა და ჩიმბაძველობის წინააღმდეგია. იუგენდშტილის ლიტერატურულ ეკვივალენტად ნეორომანტიზმს ასახელებენ. ფორმის პირველადობა ორივე მიმდინარეობის ძირითადი ნიშანია. თავისთავად იუგენდშტილი ყველაზე სრულად ფასადის დეკორატიულ გაფორმებაში გამოიხატა. ლიტერატურული იუგენდშტილიც ამ ძირითადი ნიშნით ხასიათდება - დიდი ყურადღება ეთმობა ნაწარმოების გარეგან მხარეს, მის არქიტექტონიკას, ენის სინატიფეს, სოლო თემა და შინაარსი აქ მეორე პლანზე გადადის. იუგენდშტილი გამოშახველობით ფუნქციას ძირითადად ანდობს ორნამენტს, მის სიმბოლურ დატვირთვას და სიმბოლოს ექსპრესიულობას. ნეორომანტიკოსთა ძთავარი ფორმულის მიხედვით "ბუნების ფორმები დაყვანილ უნდა იქნას მარტოოდენ სიმბოლოებამდე". ორნამენტთან ერთად დიდი ყურადღება ეთმობა ძვირფას მორთულობას, სამკაულს, რაც პირველ რიგში ვლინდება წიგნის გაფორმების ხელოვნებაში, მეორე მხრივ კი სამკაულმა ორნამენტთან ერთად გადამწყვეტი როლი შეასრულა ახალი სტილის დაფუძნებაში. მას დიდი მნიშვნელობა აქვს როგორც დეკორატიული, ასევე ლიტერატურული იუგენდშტილისათვის. როგორც ორნამენტი ფასადისათვის, ასევე სიტყვა – მხატვრული ტექსტის სამკაულია. ამდენად, ნეორომანტიკოსთა ენა გამდიდრდა ჟესტ-მიმიკით, რომელმაც მხატვრულ ტექსტში ჩაანაცვლა დიალოგები და მონოლოგები. გმირის სულიერი მდგომარეობა ძირითადად გამოიხატებოდა გაძლიერებული მგრძნობელობითა და ხშირად დუმილითაც კი. შესაბამის სახეცვლილებას განიცდის ნეორომანტიკოსთა შემოქმედებაში ლანდშაფტიც, იგი იცვლება გმირის სულიერი განწყობილების შესაბამისად, მაგრამ რომანტიკოსთა ე.წ. "Naturgedicht"-ის ნაცვლად და დეკორატიული იუგენდშტილის ესთეტიკური კანონების შესაბამისად, აქ ბუნება იცვლება ხელოვნური, ადამიანის მიერ კულტივირებული ლანდშაფტით. რაც უფრო

წარმტაცია ლანდშაფტი მხატვრულ ნაწარმოებში, მით უფრო აშკარაა მის ფონზე ადამიანის სულიერი უმწეობა და სიმარტოვე. მაგ. ზღაპრულ წალკოტში მოხვედრილ ჰოფმანსტალის ლირიკულ გმირს (ლექსი „ჩემი ბაღი“) თვალს ჭრის ძვირფასი ქვების ელვრება, მაგრამ იქ გამეფებული ცივი მდუმარება მას აღფრთოვანების ნაცვლად მხოლოდ სევდას ჰგვრის იმ სხვა ბაღზე, რომელშიც ჯერ კიდევ იგრძნობოდა მიწის სურნელი, ნამდვილი იყო დილის ნამიც და მწიფე მარწყვიც.

იუგენდშტილის ხელწერა ლანდშაფტის აღწერისას რილკეს შემოქმედებაში უფრო შუა პერიოდშია დამახასიათებელი, როცა პოეტი ზურგს აქცევს ბუნებას, რომლის წიაღშიც მისი ადრეული პერიოდის პროზის გმირები სულიერ თავშესაფარსა და ჰარმონიას ეძებდნენ, ამიტომ მიმართავენ ადამიანის ხელით შექმნილ - „მოაზრებულ“ ლანდშაფტს. აქ ცხოველები და მცენარეები თავიანთ ბუნებრივ ფესვებს მოწყვეტილნი და მხოლოდდამხოლოდ მეცნიერული დაკვირვების ობიექტები არიან. იუგენდშტილის სტილით შექმნილი რილკეს შემოქმედების შუა პერიოდის მოთხრობებია „შობის მეკვლე“, „და მაინც სიკვდილში“, „ბიცალებულნი“, სადაც ტყე აღიქმება როგორც გასულიერებული, ზღაპრულ-რომანტიკული ლანდშაფტი, რომელიც უნისონშია ადამიანის შინაგან, ინტიმურ სამყაროსთან. ლანდშაფტის აღქმის ეს განსხვავებული მანერა მიუთითებს, რომ რილკეს ადრეული შემოქმედება სცდება იუგენდშტილის ფარგლებს, თუმცა სწორედ ამ პერიოდში პოეტთან მრავალი ისეთი მოტივი, თქმა თუ სტილური ნიშანი ჩნდება, რომელიც მთელს შემოქმედებას გასდევს და მნიშვნელოვან ფუნქციას იძენს მოგვიანებით რილკეს ერთადერთ რომანსა („მალტე ლაურიდს ბრიგეს ჩანაწერები“) და ძირითად პოეტურ ციკლებშიც („დუინური ელეგიები“, „სონეტები ორფევსს“). იგულისხმება მზერის - მის საპირისპიროდ სიბრმავის მოტივი; შემოდგომისა და ცეკვის მოტივები, სიტყვის ყოველისშემძლე ძალის იგნორირება და მისი შიდა განზომილების უპირატესობის აღიარება. იუგენდშტილის პრინციპთა საპირისპიროდ ფორმა რილკეს ადრეული პერიოდის პროზისათვის თვითმიზანი კი არ არის, არამედ მის მიღმა იკითხება მწერლის მსოფლმხედველობრივი პოზიცია, ადამიანური სატკივარი, რაც მოწმობს იუგენდშტილისგან მის პრინციპულ გამიჯვნას. აშკარაა, რომ პოეტი შემოქმედების ერთ-ერთ ეტაპზე მხოლოდ გამოეხმაურა დროის მოდურ ტენდენციებს.

ნეორომანტიკული ესთეტიკის ელემენტები ერთბაშად არ გამქრალა რილკეს ხელწერიდან. მეოცე საუკუნის დასაწყისში უკვე იგრძნობა მომაჯადოებელი ზღაპრული ნეორომანტიზმის დაძლევის მცდელობა. XIX-

XX საუკუნეთა მიჯნაზე გარდამავალ ფაზაში ახალი სტილის შექმნის ნიმუშებია ლექსების კრებული „Buch der Bilder“ („სურათების წიგნი“) (1902) და მონოგრაფია „Worpswede“ (1903) . 1907-1908 წლებში გამოცემული კრებული „Neue Gedichte“ („ახალი ლექსები“) უკვე მოწმობს განსუბიექტურების ტენდენციისა და ახალი სტილის „საგნის ლექსის” („Dinggedicht”) დამკვიდრებას რილკეს შემოქმედებაში, რაზეც უდიდესი ზეგავლენა ჰქონდა დანიელი პოეტის იენს პეტერ იაკობსენის ნაწარმოებებს და პარიზში როდენთან შეხვედრას, რასაც რილკემ 1903 წელს მონოგრაფიაც კი მიუძღვნა. XX საუკუნის 10-იანი წლების წერილებში იგი ხშირად მოიხსენიებს დანიელ და ფრანგ მეტრებს ერთმანეთის გვერდიგვერდ და ხაზს უსვამს მათი შემოქმედების ზეგავლენას საკუთარ სტილზე.

რილკეს დაინტერესება დანიური ლიტერატურით 1896 წლით თარიღდება, როცა იგი იაკობ ვაიერმანის ზეგავლენით გაეცნო იაკობსენის შემოქმედებას. 1904 წლიდან პოეტი სწავლობდა დანიურ ენას, რათა ორიგინალში წაეკითხა იაკობსენის, სიორენ კირკეგორის, ჰერმან ბანგისა და სხვა მოაზროვნეთა ტექსტები. მან თარგმნა კირკეგორისა და რეგინე ოლსენის წერილები, იაკობსენის ლექსები, მათ შორის ცნობილი „მიქელანჯელოს არაბესკა“. დანიურ კულტურასთან რილკეს მორიგი შეხება უნდა ყოფილიყო იაკობსენის შესახებ მონოგრაფიის შექმნა. შეთანხმება გამომცემელ ჰოლიჩერთან უკვე გაფორმებული იყო, მაგრამ აღნიშნული მონოგრაფიის ნაცვლად 1910 წელს გამოვიდა რაინერ მარია რილკეს ერთადერთი რომანი „Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“ („მალტე ლაურიდს ბრიგეს ჩანაწერები“), რომელიც მოწმობს შემოქმედის მიერ დანიური კულტურის ღრმა ცოდნას. ქრონოლოგიურად რილკეს რომანი წინ უსწრებს ზოგადად XX საუკუნის გერმანული რომანის განვითარებას და ჩანასახობრივად მოიცავს მისი განვითარების არსებით ნიშნებს. რომანში წამოჭრილი პრობლემები დასავლეთის წამყვან ფილოსოფიურ მიმართულებათა უმნიშვნელოვანეს საკითხად გვევლინება, რილკეს რომანზე განსაკუთრებული მნიშვნელობა იქონია ნიცშეს „სიცოცხლის ფილოსოფიამ“.

ავტორმა რომანს „დიდი წყალგამყოფი“ უწოდა. მან მალტეს ტკივილადქცეულ, აჯადმყოფურად განატიფებულ პიროვნებაში საკუთარი სულის ნაწილი, თავისი ორეული ასახა, რითაც იგი შეეცადა, დაეძლია საკუთარ პიროვნებაში მალტე, გათავისუფლებულიყო მისგან და მიწაზე უფრო მყარად დგომა ესწავლა. მიუთითებენ, რომ რომანში თითქმის

ავტობიოგრაფიული სიზუსტითაა გადმოცემული რილკეს ცხოვრების პარიზული პერიოდი. მზარდი მონოპოლიის ხმაური, კატასტროფულად დაჩქარებული ტემპი და გაურკვევლობებით შეშფოთებული ხელოვანის სულიერი შეჭირვება, ახალ ისტორიულ რეალობასთან პიროვნების შეუგუებლობის პრობლემა. ამოუცნობი ყოფიერების წინაშე მარტოდმარტო დარჩენილი მალტე გრძნობს, რომ იგი, როგორც ხელოვანი, უნდა ჩაწვდეს ცხოვრების დაფარულ არსს, კაცობრიობის შემეცნების ისტორიაში არსებულ ამოუხსნელ და შეუცნობელ მოვლენათა საიდუმლოს. ამ "ამოუხსნელის" ჩაწერა არის პერსონაჟის მიზანი, ხოლო მთავარი იმპულსი – ყოფიერების შეუცნობლობით გამოწვეული შიშია, მალტეს ჩანაწერები შიშის გამო და შიშის წინააღმდეგაა აღმოცენებული. წერის დაწყებამდე მოსამზადებელი ფუნდამენტური სულიერი აქტია საჭირო: „მე ვიწყებ ხედვას, მე ვსწავლობ ხედვას". ჭეშმარიტი ხედვის სწავლა, სამყაროს შეცნობა, ნამდვილი მზერის წვდომა არის ნაწარმოების მაგისტრალური ხაზი, რომელზედაც ასხმულია რომანის ყველა, ერთი შეხედვით, დაუკავშირებელი და მოულოდნელი პასაჟი.

რომანის მთავარი პერსონაჟი მალტე უძველესი დანიელი არისტოკრატების ერთადერთი და უკანასკნელი შთამომავალია. დღიურების ფორმით დაწერილი რომანი ერთმანეთთან აკავშირებს რილკეს პარიზულ შთაბეჭდილებებს და ბოდლერის ბავშვობისდროინდელ მოგონებებს დანიაზე. ნაწარმოების მოქმედი პირები XVII-XVIII საუკუნის დანიის ისტორიული პერსონების პროტოტიპები არიან, რომლებიც, ნაწილობრივ, იაკობსენის 1876 წელს გამოცემული რომანის „მარია გრუბეს" პერსონაჟებს ჰგვანან.

რომანზე დანიური კულტურის პირდაპირ ზეგავლენას ასევე ადასტურებს ნაწარმოების უმთავრესი თემა – სიკვდილი, რომელიც პირდაპირ დანიურ ენაზეა რომანში აღნიშნული: „Døden, sagte er, Døden". ნაწარმოების ძირითადი მოქმედება ვითარდება ასაკით ახალგაზრდა, მაგრამ ნაადრევად დაბერებული მალტეს მარტოობითა და შიშებით დაღლილ და დაფლეთილ სულში. უძველესი არისტოკრატების უკანასკნელი შთამომავლის ხნიერ "სისხლის ხეობებში" დალექილია ბრაეთა და ბრიჯეთა, ლევენტლოვთა და გულდენლოვთა ძველთაძველი სისხლი. გრძელი საგვარეულო გალერეის ბოლოში გარდაცვლილ წინაპართა უამრავი პორტრეტის შემდეგ მისი პორტრეტიც იგულისხმება. მალტეს თვალებში წინა თაობათა შიში, შეკითხვები და მწუხარება დაგროვილა; ხოლო იმ დაგმანულ, ბნელ კარადებში, სადაც წინაპართა სამოსია გადანახული, გარდასულ საუკუნეთა დიდებული მანტიების, სამხედრო მუნდირების, სამეჯლისო კაბებისა და

ფრაკების შემდეგ ჩვენს წარმოსახვას შეუძლია მალტეს კოსტუმიც ჩამოჰკიდოს - არისტოკრატთა დაღუპვის ამსახველი სპექტაკლის უკანასკნელი მთამაშის კოსტუმი, რომელიც მარტო დარჩენილა ცარიელ სცენაზე. უკანასკნელ მიუსაფარ დიდგვაროვან მალტეს დედამ მემკვიდრეობით სიკვდილზე ფიქრი უანდერძა და მთელი რომანი ამ ანდერძის განხორციელების მცდელობაა, პერსონაჟი ფიქრობს და ემზადება სიკვდილისათვის. რომანტიკოსი შემოქმედისათვის, როგორც ყოველი შემმეცნებელი-მაძიებელი პიროვნებისათვის, აუცილებელია რეალურ და სულიერ სივრცეებში თავისუფალი მოგზაურაობა, სიბრძნისა და მშვენიერების შეკრება, თანდათანობით ამაღლება და საკუთარ არსთან მაქსიმალურად მიახლოება. მალტესეული ახალი პოეტიკაც აუცილებლად გულისხმობს სვლას, სარულს, მოგზაურობას პირდაპირი და გადატანითი მნიშვნელობით. ამ იდეის შესაბამისად, რომანი პარიზის ქუჩებში მოგზაურობით იწყება, სწრაფი კადრები, გამვლელის მიერ დაფიქსირებული ქუჩის ეპიზოდები მიაერდება ძე შეცდომილის ლეგენდის რილკესეული ინტერპრეტაციით. ესაა საკუთარი თავისა და ადგილის, ღმერთის მაძიებელი ყარიბის გზა. ძე შეცდომილი მალტეს მითიური პროტოტიპია. მალტეც ხომ უცხოეთში (პარიზში) იწყებს საკუთარ თავთან მიახლოებას, თვითგამორკვევას.

პარიზი განსაკუთრებული სივრცეა, რომელიც რომანის მთავარი პერსონაჟის გონების პროეცირებას ახდენს მისი გიჟური რიტმით, დაჩქარებული და თითქმის მინიმუმამდე დაყვანილი ადამიანური ურთიერთობებით, ხმაურით. რომანის მზატვრული ქსოვილი საინტერესოდაა გამთლიანებული რამდენიმე ძირითადი მოტივით. ერთ-ერთი მნიშვნელოვანია მოგზაურობის მოტივი - ესაა როგორც პირდაპირი, ასევეე გადატანითი მნიშვნელობით მოგზაურობა. მოგონებებსა და სულის საიდუმლო ხვეულებში ხეტიალს მალტე თითქმის მთელს თავის დროს ანდომებს. რომანში იკვეთება და ერთმანეთს ეწყობა სამი პლასტი: ბავშვობის მოგონებები, პარიზის უშუალო შთაბეჭდილებები და მალტეს ე.წ. „ნაკითხობის რემინისცენციები": მედიტაციები ისტორიულ პიროვნებებზე (ბეთჰოვენი, იბსენი, იაკობსენი). რომანის უმთავრესი პრობლემა სიკვდილ-სიცოცხლის ურთიერთმიმართებაა, რაც პოეტის ადრეულ შემოქმედებაში ყალიბდება და მთელი პოეზიის მამოძრავებელი ღერძია, თუმცა რომანში უფრო მწვავედ დგას საკითხი, რასაც სივრცე – პარიზი აძლიერებს. დიდ ქალაქში თვითგაუცხოება გაცილებით ადვილად ეუფლება მარტო დარჩენილ ადამიანს, ვიდრე სხვაგან და უმწეობა მას თავს აკარგვინებს. მეტროპოლის

გნიასსა და ორომტრიალში მალტემ აღმოაჩინა ახალი დროის შესაბამისი სიკვდილის ახალი სახეობა – უსახო სიკვდილი. იგი სიკვდილის მუდმოვობაზე ფიქრობს ყოველთვის: თესლი კვდება მცენარეში, მცენარე-კვირტში, კვირტი-ყვავილში, ყვავილი-ნაყოფში, ნაყოფი-თესლში. ასევე ადამიანიც ჩანასახიდან გარდაცვალებამდე მრავალი ტიპის სიკვდილს გაივლის - ფერისცვალების, გარდაქმნის, ზრდისა და დეგრადაციის საფეხურებს, სიკვდილიც უდიდესი მეტამორფოზაა. მალტე თანამიმდევრულად აცნობიერებს ახალი დროის საშინელებებს; ცდილობს, იპოვოს იმ გამოუცნობი სენის ძირები,რომელსაც შეუპყრია XX საუკუნეში ადამიანის სული. რილკე საოცრად მკაცრია ხელოვანთან მიმართებაში. პოეტს არა აქვს უფლება, არჩევანი გააკეთოს კარგსა და ცუდს შორის, მან სინამდვილე სრულად უნდა აითვისოს, მიიღოს და გააცნობიეროს. პოეტის გული დაუცველი სივრცეა, სადაც ერთნაირად შემოიჭრება როგორც სიცოცხლის გრილი სიო, ასევე სიკვდილიც, მშვენიერება და სიმახინჯე, სიყვარული და ავადმყოფობა. ეს გული მთელი სამყაროს ტანჯვისა და ბედისწერათა გზაჯვარედინია. სამყაროსა და ადამიანის ურთიერთმიმართების პრობლემის წარმოსაჩენად რილკე თხრობის ახალ ტექნიკას იყენებს, იგი ცდილობს მონათხრობით მოახდინოს მკითხველში ხედვის პროვოცირება. რომანის მეორე ნაწილში მალტე პრინციპულად მსჯელობს „ნამდვილი თხრობის" შესახებ და დიასკვნის, რომ ადრე უფრო ჰქონდათ ადამიანებს ნამდვილი თხრობის უნარი. ნიმუშად თავადი ბრაე მოჰყავს, რომლის შინაგანი მზერა სხეულის მიღმა სულს ჭვრეტს, სიკვდილის მიღმა - უხილავ სიცოცხლეს, ამიტომაც, სწორედ მას შეუძლია აღმოაჩინოს საგნის უხილავი არსი. მალტე აღფრთოვანებული იხსენებს, რომ მხოლოდ დედამისს და თავად ბრაეს ჰქონდათ თხრობისას გარდასახვის უნარი, ისინი თხრობისას იმ ადამიანებად გარდაისახებოდნენ, რომელთა შესახებაც ყვებოდნენ. მაშასადამე, მათ ჰქონდათ ხელოვანისთვის აუცილებელი „სულიერი მიმიკა", სრული გარდასახვის უნარი.

„მალტე ლაურიდს ბრიგეს ჩანაწერებში" რილკე გენიალურად ახერხებს გააქროს საზღვრები გარეგან და შინაგან სამყაროებს, თანამედროვეობასა და წარსულს, სიცოცხლესა და სიკვდილს შორის. აეტორმა რომანს „მძიმე წიგნი" უწოდა, არა მხოლოდ იმიტომ, რომ იგი მისი უმძიმესი ტკივილებისა და ბედისწერის მოზიარე იყო, არა იმიტომ, რომ მას დასჭირდა უკვე სულის ნაწილად ქცეული, მისი ორეულის, „მეგობარი მალტეს" სასიკვდილოდ გაწირვა, არამედ იმ თვალსაზრისითაც, რომ მან იგრძნო საკუთარი წიგნის „ერთერივით" საშიშროება და გოეთეს მსგავსად,

გამაფრთხილებელი ეპიგრაფი დაურთო, რათა აჟიტირებული ახალგაზრდების თვითმკვლელობის ვნება დაეცხრო.

„მალტე ლაურიდს ბრიგეს ჩანაწერები" გამოკვეთილად აჩვენებს მეოცე საუკუნის ძირითად პრობლემებს: „მე"-ს უარყოფას, სამყაროს გაუცხოებას, სიკვდილ-სიცოცხლის პრობლემას, ყოფიერების პრობლემების სირთულეს. ამ რომანით ავტორი, თითქოს წინ უსწრებს გერმანული კლასიკური რომანის განვითარებას, გარკვეულწილად, ფორმითა და შინაარსით წინასწარ ეხმიანება სიურრეალიზმს და რილკეს XX საუკუნის მოდერნისტთა შორის უმკვიდრებს ადგილს.

ერთადერთმა რომანმა რილკეს შემოქმედებაში განსაკუთრებული ადგილი დაიკავა და მისი აზროვნების სტილიც გარკვეულწილად შეცვალა. „მალტეს" შემდეგ დიდი პაუზა იყო ვიდრე შეიქმნებოდა პოეტის ე.წ. ცხოვრების ძირითადი ნაწარმოები - „დუინური ელეგიები" („Duineser Elegien"). 1912 წელს ადრიატიკის ზღვაზე მდებარე დუინოს სასახლეში ყოფნისას შემოქმედს გაუჩნდა ათი დიდი ელეგიის ერთ ციკლად გაერთიანების იდეა. მუშაობის პირველი ეტაპი 1915 წლამდე გაგრძელდა და მრავალი წყვეტისა და ხანგრძლივი პაუზის შემდეგ დასრულდა 1922 წელს. ელეგიებისათვის დამახასიათებელი ჰიმნების თავისუფალი რიტმი, ფორმა და ენა რილკემ კლოპშტოკისაგან იმემკვიდრა. „დუინური ელეგიები" ლიტერატურის კრიტიკოსების მიერ აღიარებულია, როგორც აზროვნებისა და მსოფლაღქმის ახალი სტილის ნიმუში, რეფლექსიისა და გრძნობის უჩვეულო ნაზავი. რილკე აქაც იყენებს „მალტეს" ძირითად მოტივებს – ესაა მარტოობა, სიკვდილი, სიყვარული, შიში, დიდი ქალაქის გასაჭირი, ტექნოკრატიული სამყაროს პრობლემატიკა. ნაწარმოების მთავარი იდეა კი სწორედ XX საუკუნის დაჩქარებული რიტმითა და ისტორიული ტრაგედიებით გამოწვეული ადამიანური გაუცხოების, სიკვდილის შიშისა და მარტოობის დაძლევისკენ მოწოდებაა. თითოეული ფრაზა ადამიანის სიყვარულითა და სითბოთია გამსჭვალული. პოეტი ადამიანებს მოუწოდებს, უყვარდეთ სიცოცხლე, უხაროდეთ სიკეთის კეთება, მუდამ გრძნობდნენ ბუნებასთან სიახლოვეს და შინაგანი თვალი ჰქონდეთ ახელილი:

„Erde, ist es nicht dies, was due willst: unsichtbar in uns entstehen? (...) Was, wenn Verwandlung nicht, ist dein drängender Auftrag? Erde, du liebe, ich will"

(9. Elegie).

„დუინური ელეგიების" ბოლო ელეგიის შექმნის თარიღი ემთხვევა რილკეს შემდგომი პერიოდის ბრწყინვალე ნაწარმოებს „სონეტები

ორფევსს“ („Sonette an Orpheus“). ესაა ერთი ამოსუნთქვით, სამ კვირაში შექმნილი 55 სონეტის კრებული, სადაც ერთმანეთს ენაცვლება კლასიკური ტიპის სონეტი და აბსოლუტურად ახლებური ფორმისა და ჟღერადობის ლექსი. მთავარი ფიგურა მომღერალი ორფევსია, რომელიც გარეგან და შინაგან სამყაროებს აერთიანებს ხელოვნების შშვენიერების საოცრად ფაქიზი შეგრძნებით. თუმცა ორნაწილიანი კრებულის ყველა სონეტი არ ეძღვნება ორფევსს. უმეტესი ნაწილი ლექსებისა სხვა პოტიეზია დაწერილი და დიდი მცდელობის მიუხედავად, მათი გამთლიანება, თითქმის შეუძლებელიცაა.

საკუთარი ემოციების გადმოსაცემად რილკემ თითქოს ინტუიტურად იგრძნო და ზუსტად მიაგნო სონეტის ფორმას, რომელიც კლასიკური გაგებით ორი კვარტეტისა და ორი ტერცეტის სტროფულ სტრუქტურას გულისხმობს და იმავდროულად, სტრიქონთა თავისუფალ წყობას ინარჩუნებს. ორფევსის მითი, რომელიც უკავშირდება სამყაროს ორპლანიანობის იდეას, კარგად მოერგო პოეტის ჩანაფიქრს – პოეტურად ეჩვენებინა სიცოცხლისა და სიკვდილის უნივერსალური ერთიანობა.

პრაღელი გერმანელი რაინერ მარია რილკე სიცოცხლეშივე იქცა ევროპული კულტურისა და ლიტერატურის მნიშვნელოვან მოვლენად. იგი შემოქმედების მეორე ეტაპზე ბოდლერის, მალარმესა და ვალერის ზეგავლენით ფრანგულ ენაზეც წერდა დახვეწილ, მუსიკალურ ლექსებს. 1921 წლიდან პოეტი შვეიცარიაში ცხოვრობდა მუზოტის კოშკში, იგი 1926 წელს გარდაიცვალა ვალ მონტში.

ფრანც კაფკა
Franz Kafka
(1883-1924)

ფრანც კაფკა დაიბადა 1883 წელს პრაღაში გერმანულენოვანი ებრაელი ვაჭრის, ჰერმან კაფკას ოჯახში. ექვსი შვილიდან უფროსი - ფრანცი ჯერ პრაღის გერმანულ სკოლაში, შემდეგ ჰუმანიტარულ გიმნაზიასა და გერმანულ უნივერსიტეტში სწავლობდა. იურისტი ფრანც კაფკა მცირე ხანს მიუნჰენის უნივერსიტეტში ისმენდა გერმანისტიკის კურსს. 1906 წელს მან დაიცვა სადოქტორო დისერტაცია იურისპრუდენციაში და ერთი წლის პრაქტიკის გავლის შემდეგ პრაღის „უბედური შემთხვევებისაგან დაზღვევის კანტორაში“ მუშაობდა კანცელარიის მოხელედ. ყოველდღიური მოსაბეზრებელი სამუშაოს გარდა კაფკა მხატვრულ ნაწარმოებებს ქმნიდა და სერიოზულად განიცდიდა საკუთარ მოწოდებასა და საშინაობას შორის არსებულ დიდ უფსკრულს. ფიზიკურად სუსტი უფროსი ვაჟიშვილი ვიტალურად აქტიური და როხროხა ჰერმან კაფკას პრობლემა იყო. ვაჭარი მამა ისედაც იმედგაცრუებული იყო, რადგანაც ერთადერთი ვაჟი (დანარჩენი ორი მცირე ასაკში დაიღუპა ავადმყოფობის გამო, ხოლო სამი ქალიშვილი საკუთარ მემკვიდრედ არასდროს მიაჩნდა) კაფკებს არაფერით ჰგავდა და პროფესიაც არაპრაქტიკული აირჩია. მამა ბავშვობიდანვე დასცინოდა და აგდებულად ეპყრობოდა მორიდებულ, მორცხვ და ადამიანების მოშიშ ფრანცს, რომელსაც მამის პრობლემის გარდა გარემოსთან ურთიერთობის პრობლემაც ჰქონდა. ფრანც კაფკას მამასთან ურთიერთობა კარგად აისახა მის არაორდინარულ მხატვრულ ტექსტში „წერილი მამას“ („Brief an den Vater“), რომელიც 1919 წელს დაიწერა, როგორც ჩვეულებრივი წერილი დესპოტ მამას. უკვე ზრდასრული შვილი, 36 წლის იურისპრუდენციის დოქტორი და მწერალი დედას სთხოვდა, მამისთვის წერილი გადაეცა, მაგრამ ეს უკანასკნელი ქმრის გულის ტკენას მოერიდა და შვილს უკან დაუბრუნა ტექსტი. მამა-შვილს შორის არსებული უცნაური და ძალიან მძიმე, წინააღმდეგობრივი სიტუაცია დაწვრილებითაა აღწერილი და გაანალიზებული კაფკას ვრცელ წერილში, სადაც ნაჩვენებია, როგორ იჩაგრებოდა და ითრგუნებოდა შვილი მთელი ცხოვრების მანძილზე ძალაუფლების მოყვარული, მბრძანებელი, წარმატებული და დამცინავი მამის მიერ. უცნაური მხატვრული კომპოზიციის მქონე „წერილი მამას“ აჩვენებს, რომ ფრანცს უყვარდა და

ამავე დროს სძულდა მამა, აღტაცებული და ამავე დროს აღშფოთებული იყო მამის პიროვნებით. ეს არ არის შვილის (თუნდაც გენიალურის) უბრალო, საოჯახო პრობლემებით ალსავსე წერილი მამას, ეს არის დისკურსი მამებისა და შვილების ურთიერთობაზე, ზეგავლენებზე, ოღონდ დისკურსი არა ტრადიციულ, არამედ მოდერნისტულ ჭრილში. კაფკა მიმართავს მამა-შვილის ურთიერთობის ფსიქოანალიზს, რითაც მისი შემოქმედების ყველა უმთავრეს პრობლემას ეხდება ფარდა. წერილის კითხვისას ცხადი ხდება, რომ თავდაპირველად დაგეგმილი მოკლე და პირადული წერილი მამისადმი წერის პროცესში ნელ-ნელა გადაიზარდა ლიტერატურულად ჩამოყალიბებულ სასაყვედურო ტექსტად, რომელიც მამის წინააღმდეგ იყო მიმართული. არატრადიციული ფორმის წერილს წრიული ფორმა აქვს. აქ ვკვარდინი მონაცვლეობით, კონტრასტებითა და დაპირისპირებით აღწერილია ორი პიროვნების პორტრეტი. მამის თვისებების წარმოჩენა ავტომატურად აჩვენებს შვილის ხასიათს. აშკარაა, რომ მათ ერთმანეთზე ეჭოს გამოძახილის ზეგავლენა ჰქონდათ, ისინი არ ავსებდნენ ერთმანეთს, პირიქით, განიზიდავდნენ კიდეც.

მამასა და გარემოსთან გაუცხოების გარდა კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი ბიოგრაფიული ფაქტორი განსაზღვრავს კაფკას შემოქმედების განსაკუთრებულ ხასიათს – ესაა მისი გართულებული ურთიერთობა ქალებთან. „წერილი მამას“ ერთ-ერთი მსგავსი სირთულის ჟამს შეიქმნა: 1919 წელს ჩაიშალა ფრანცის ქორწინების მესამე მცდელობა, ამჯერად იულია ვორიცეკთან. ცნობილია, რომ იგი გამუდმებით მერყეობდა, როცა ოჯახის შექმნაზე ფიქრობდა. მამის მიერ საკუთარი უსუსურობის გამუდმებული ჩაგონებით დაძაბუნებული შვილი ვერ ბედავდა ადამიანის ცხოვრებაში ყველაზე მნიშვნელოვანი ნაბიჯის გადადგმას. წერილში არაერთხელ მეორდება ბრალდება – „მე დავკარგე რწმენა საკუთარი თავისადმი“ („Ich hatte von Dir das Selbstvertrauen verloren, dafür ein grenzenloses Schuldbewußtsein eingetauscht“). საკუთარი თავისადმი რწმენადაკარგულმა ფრანცმა სამჯერ სცადა დაქორწინებულიყო, მაგრამ ამაოდ: 1914 წელს ჩაიშალა მისი პირველი ნიშნობა ფელიცია ბაურთან, მეორედ 1917 წელს იმავე ბაუერთან კვლავ ჩაიშალა ნიშნობა, ამჯერად საბოლოოდ. ტუბერკულოზის რთული ფორმით დაავადებული კაფკა ხშირად ყოყმანობდა – ლიტერატურა, თუ ქორწინება. 1912-1917 წლებში ბაუერ-კაფკას მიმოწერა მოწმობს, რომ ამ პერიოდში მწერალი ლაღი, მხიარული და თავისუფალი შეყვარებულია. ქორწინების მესამე მცდელობა მას ორი წლის შემდეგ ჰქონდა, 1919 წელს დასასვენებლად მყოფი კაფკა

გაეცნო იულია ვორიცეკს და გადაწყვიტა, დაქორწინებულიყო. საშინელი იყო განრისხებული ჰერმან კაფკას რეაქცია შვილის ამ გადაწყვეტილების გამო. „წერილი მამას“ კაფკას მიერ მამის რეაქციაზე პასუხი და, იმავდროულად, გამუდმებით დამთრგუნველი შიშის დაძლევის მცდელობაა.

მწერლის ნაწარმოებებში ეპიკური სიმშვიდით აღწერილი შიში, ტანჯვა, სულიერი დაუკმაყოფილებლობა, მარტოობა და უმწეობა, ადამიანის გონებისთვის მიუწვდომელი უამრავი საფრთხე სათავეს მისი ბიოგრაფიიდან იღებს. სულიერი და ხორციელი გვემის, დამცირების მაგალითებს იგი ადრეული ბავშვობიდან ხედავს და მთელი ცხოვრების მანძილზე ცდილობს მათგან გაქცევასა და გათავისუფლებას, რაც საბოლოოდ არის ოჯახისა და მამისაგან გაქცევა. ფრანც კაფკას მართებულად მოიხსენიებენ ლიტერატურის კრიტიკოსები, როგორც „XX საუკუნის ერთ-ერთ უდიდეს მარგინალს“. მწერალს ძალიან ჰგვანან საკუთარი პერსონაჟები თავიანთი გარიყულობითა და გაუცხოებული მენტალობით. მწერლის შემოქმედების მხოლოდ ნაწილმა ცოცხალწია ჩვენამდე, რადგანაც მათ სისუსტესა და უსარგებლობაში დარწმუნებული მწერალი დიდი რაოდენობით ტექსტებს, წერილებს, ჩანაწერებს და მინიატურებს ანადგურებდა მის სიცოცხლეშივე. გარდაცვალების წინ კი, როგორც ცნობილია, თავის ერთადერთ მეგობარსა და ბიოგრაფს, მაქს ბროდს ფრანც კაფკამ დარჩენილი ნაწერების განადგურება უანდერძა. მაქს ბროდმა მწერლის სურვილის საპირისპიროდ თავი მოუყარა, შეკრიბა, რიგ შემთხვევებში დაასრულა და გამოსცა ყველა მხატვრული ტექსტი თუ ფრაზა, რაც კი კაფკას შეექმნა. რომ არა მაქს ბროდი, მსოფლიო ლიტერატურის საგანძურს ნამდვილად დააკლდებოდა ერთი საინტერესო ფურცელი.

კაფკას მიერ 1910-1923 წლებში დაწერილი წერილები მნიშვნელოვან როლს თამაშობს მისი, ხშირ შემთხვევებში, უცნაური და კოდური ტექსტების გაგებისათვის. მწერლისა და მისი ოჯახის ურთიერთობის შესახებ ერთ-ერთ წერილში ვკითხულობთ: „ჩემი ოჯახისათვის უფრო უცხო ვარ, ვიდრე ყველაზე უცხო ადამიანი“. 1919 წელს, როცა ფრანც კაფკამ მამას წერილს გაუგზავნა, უკვე დაწერილი იყო მისი ცნობილი ნაწარმოებების უმრავლესობა: პირველი რომანი „უგზო-უკვლოდ დაკარგული“ („Der Verschollene“ 1912-1914), რომელიც მხოლოდ მწერლის სიკვდილის შემდეგ, 1927 წელს გამოქვეყნდა სათაურით „ამერიკა“ („Amerika“ 1913). „ცეცხლფარეში“ („Der Heizer“ 1913), „პროცესი“ („Der Prozeß“ 1914-1915), „მეტამორფოზა“ („Die Verwandlung“ 1915), „განაჩენი“ („Das Urteil“ 1916), „გამოსასწორებელ კოლონიაში“ („In

der Strafkolonie“ 1919), „სოფლის ექიმი“ („Der Landarzt“ 1919).

ამ ნაწარმოებების პერსონაჟების უმრავლესობისათვის მთავარი გაუცხოების პრობლემაა, რაც თავად ავტორსაც ძალიან აწუხებდა. „წერილი მამას“ 1952 წელს გამოაქვეყნა მაქს ბროდმა პირველად, როგორც კაფკას ბიოგრაფიის ნაწილი. სრული ფორმით ტექსტი რამდენჯერმე გამოიცა სრული კრებულების გამოცემებისას. ლიტერატურის კრიტიკოსები მაქს ბროდის სწორ გადაწყვეტილებად აფასებენ წერილის, როგორც მხატვრული ტექსტის, გამოქვეყნებას მწერლის მხატვრული ნაწარმოებების კრებულებში. ბროდმა კარგად იცოდა, რომ ეს პირადი წერილი ცალკე შეიძლებოდა დაბეჭდილიყო, როგორც მხოლოდ კორესპონდენციის ნაწილი, მაგრამ მკითხველი კითხვის პროცესში რწმუნდება, რომ წერილი კაფკას ჩანაფიქრით, არ იყო მარტოოდენ პირადი წერილი.

გერმანულენოვანი პრაღელი ებრაელი თავს შინაურულად ვერ გრძნობდა ავსტრია-უნგრეთის განაპირა მხარეში, სადაც გვერდიგვერდ ცხოვრობდნენ ჩეხები, გერმანელები და ებრაელები, მაგრამ ერიმანეთს არ იცნობდნენ, ჩეხები ერთნაირად აღიქვამდნენ ებრაელებსაც და გერმანელებსაც, ექსტრემისტები კი ვერც ერთს ვერ იტანდნენ; მწერლისთვის ჩეხური ლიტერატურაც უცნობი ფენომენი იყო. მას ადრეულ ასაკშივე გააზრებული ჰქონდა, რომ იზოლირებულ მდგომარეობაში იმყოფებოდა: როგორც ჩეხი ებრაელის შვილი, იგი იზოლირებული იყო გერმანული კულტურისაგან, მაგრამ როგორც გერმანულენოვან პიროვნებას, კაფკას თავისიანად არ მიიჩნევდნენ ებრაელთა წრეები, თუმცა იგი თავისუფლად ფლობდა იდიშსაც. როგორც ინტელექტუალი და ანტისოციალური ვეგეტარიანელი, კაფკა თავს არიდებდა საკუთარ წვრილბურჟუაზიულ ოჯახს, მან, როგორც მწერალმა, იცოდა, რომ მისი შემოქმედება უცხო და მიუღებელი იყო თანამედროვე რომანისტებისათვის. გარემომ მნიშვნელოვნად განაპირობა კაფკას პროზის სტილი და პრობლემატიკა. ქრონიკული ანტისემიტიზმის გარეშე წარმოუდგენელია მისი შემოქმედების გაგება. იგი გრძნობს, რომ „საზოგადოების მილმა დარჩა“ და ჩაკეტილ წრეში ტრიალებს, სადაც სუნთქვა ჭირს.

ფრანც კაფკას ერთ-ერთი ადრეული მოთხრობაა „განაჩენი“, რომელიც ერთ ღამეში დაიწერა 1912 წელს. როგორც სხვა დანარჩენი მოთხრობების შემთხვევაში, აქაც მთავარი ძალაუფლების საკითხია. კაფკა ეხმიანება გახრწნილების პირას მისული ავსტრია-უნგრეთის იმპერიის ბიუროკრატიული აპარატის დრომოჭმულობის პრობლემას. სულის ღაფვამდე დასუსტებული ეს მექანიზმი, ერთი შეხედვით, აბსურდული და

სასაცილოც კი იყო, მაგრამ სინამდვილეში – მართლაც საშინელი, აბსოლუტური, შინაგანად სრულყოფილი, გამოუსწორებელი და იმავდროულად, მომაკვდინებლად უაზრო თავისი სისტემის გარეშე. კაფკა ხედავდა, რომ ეს ძალაუფლება ყოველმხრივ მზად იყო, ფეხქვეშ გაეთელა მთელი სამყარო. „განაჩენის“ მთავარ პერსონაჟს თუმცა გეორგ ბენდემანი ჰქვია და პროფესიით კომერსანტია, მაგრამ ნაწარმოები ღრმად ავტოფიგურაციულია და კაფკას ცხოვრებისეულ ტრაგედიაზეა შექმნილი.

გრეგორსაც მამასთან, გაუგებარი მიზეზების გამო, მტრული დამოკიდებულება აქვს, შვილის მომავალი ნიშნობით ისიც, რატომღაც, განრისხებულია და აქაა მასთან მისასვლელი გზების ძიებაც კი. კაფკამ ეს მოთხრობა სიმბოლურად ფელიცია ბაუერს მიუძღვნა. ნაწარმოების მოულოდნელი იძულებითი ფინალი, როგორც საკუთარი აუსრულებელი სურვილი, ისე შექმნა მწერალმა: დაუძლურებული მამა გეორგ ბენდემანს ურჩობის გამო სასიკვდილო განაჩენს გამოუტანს და ისიც უყოყმანოდ გადაეშვება ხიდიდან მომავალი ნიშნობის ჩატარების ნაცვლად. ფრანც კაფკას ბიოგრაფები ხშირად მიუთითებდნენ, რომ მას თითქმის ყოველ დილით ფანჯრიდან გადახტომის დაუოკებელი სურვილი ჰქონდა, მაგრამ ვერასდროს ვერ გაბედა ეს საკუთარი პერსონაჟისაგან განსხვავებით. გეორგ ბენდემანი დაისაჯა, რადგან მან ცოლის შერთვა, ოჯახის შექმნა და თითქოს, მამისთვის პატრიარქალური უფლებების ჩამორთმევა განიზრახა. მოთხრობაში სერიოზულ როლს თამაშობს ფანტომის მსგავსი ვინმე პეტერბურგელი მეგობარი, რომელიც გეორგის საქვედურებს მამას უზიარებს საიდუმლო მიმოწერაში. მოხუცი მამა, როგორც ირკვევა, არაპრაქტიკული ადამიანის და ხელმოცარული კომერსანტი მეგობრის მხარეს დგება. იგი, თითქოს, კაფკას სულიერ იპოსტასს – მწერლობას განასახიერებს, გეორგი კი – ბურგერი შვილის იდეალია, იგი ფრანც კაფკაა, რომელზეც ოცნებობდა მამა. ამ გარდასახვაში ჩანს კაფკა - მწერალი მისთვის დამახასიათებელი უსასრულო ყოყმანითა და საკუთარი თავისადმი ურწმუნოებით.

ძალაუფლების გამანადგურებელ ფენომენს ეძღვნება ასევე მოთხრობა „გამასწორებელ კოლონიაში“, სადაც ნაჩვენებია ოფიციალური, სახელმწიფოებრივი ძალადობის ფენომენი. ინტერპრეტატორები არც თუ იშვიათად მიუთითებენ ამ მოთხრობაში ნაციზმისა და სტალინიზმის სიმბოლოზე, რადგანაც ტოტალიტარული რეჟიმის ერთ-ერთი ყველაზე დამახასიათებელი თვისებაა ძალადობის კულტი. მოთხრობის სათაური მკითხველისთვის საცნაურს ხდის ნაწარმოების შინაარსს. ეს თვისება ახასიათებს კაფკას თითქმის ყველა ნაწარმოებს, სათაურიც და

მოთხრობილიც ძალიან მარტივია, ისევე როგორც თხრობის ენა, სტილი. მწერალი მაქსიმალურად გამჭვირვალედ და ნათლად წერს განსაკუთრებულად რთული ქვეტექსტებისა და კოდების შემცველ ტექსტებს. „გამასწორებელ კოლონიაში“ ადამიანის „გამოსწორებაზე ზრუნავენ“ და ამ მიზნით დგას სპეციალური დანადგარი, ნემსებიანი მანქანა, რომელშიც აწვენენ ურჩ პიროვნებას, რათა იგი „გამოსწორდეს“ და მისაღები გახდეს გარესამყაროსათვის. სამხედრო მოსამართლე და განსვენებული კომენდანტი ორი დიდი ფიგურაა მოთხრობაში, რომლებიც მმართველი სტრუქტურების ძალადობას განასახიერებენ. გაურკვეველი იდეალების უერთგულესი დამცველი კომენდანტი მხოლოდ მოთხრობის ბოლოს ხვდება, რომ ყველაფერი ყალბი იყო, არადა იგი მზადაა კოლონიის მობინადრეთა „გასანათლებლად“ თავად დაწვეს დამსჯელი მანქანის ქვეშ, რომელიც ავტომატურად ამუშავდება და ოფიცერიც საშინელი მტანჯველი ტკივილით კვდება. ის, რაც მას სამართლიანობა ეგონა, სინამდვილეში ძალადობრივი ძალაუფლება იყო.

საგულისხმოა ზოგადად კაფკას წერის მანერა: იგი არსად არ ასახელებს კონკრეტულ სახელმწიფოს, ქალაქს, ქუჩას, სადაც მოქმედება ხდება, რაც მკითხველს ურთულებს ტექსტის შინაარსთან მიახლოვებას და მოთხრობილი სიტუაციის ახსნას. მწერალი გლობალური მასშტაბის უკიდეგანო პრობლემებზე გვესაუბრება, რომელსაც ეროვნება და კონკრეტიკა არ გააჩნია, მთელი სამყარო გაუცხოვებულია და ადამიანები ერთმანეთთან მიმავალ გზებს ველარ ხედავენ. ამ სინამდვილის ასახვისათვის კაფკას აღარ გამოადგებოდა თხრობის კლასიკურ-მიმეტური მანერა, ამიტომაც იყენებს იგი პარაბოლურ-მეტაფორულსა და სიმბოლურ-ალეგორიულ ხერხებს, თხრობის რადიკალურად უჩვეულო და მოულოდნელად ორიგინალური ყაიდა, სრულიად ახალი გამომსახველობითი საშუალებანი არაიშვიათად აღიზიანებს და სახტად ტოვებს კლასიკური ლიტერატურის ტრადიციებზე აღზრდილ მკითხველს.[1] კაფკა იყენებს პარაბოლას. ლიტერატურული პარაბოლა იგავისებური ნაწარმოებია, მაგრამ თუ იგავი, როგორც წესი, ალეგორიას მიმართავს, პარაბოლა სიმბოლოს იყენებს. კაფკასთან ვხვდებით სიმბოლო-ალეგორიის თავისებურ შერწყმასა და კომბინაციას. კაფკას ტექსტებს ახასიათებს ემოციურობის შესუსტება ინტელექტუალიზმის ხარჯზე, რაც ზოგადად XX საუკუნის ხელოვნების ძირითადი ტენდენცია იყო. ამავე მიზეზს უკავშირდება, მკვლევართა

[1] ნოდარ კაკაბაძე, პორტრეტები და სილუეტები, თბ., 1971

აზრით, კაფკას შემოქმედებისათვის დამახასიათებელი ანტიპათეტიკა, ანტისენტიმენტალიზმი და ანტიდრამატიზმი, მასთან უგულებელყოფილია ლირიზმი, ტექსტი დახლართულია სიმბოლოებით, რომლებიც პირდაპირი მნიშვნელობით არ უნდა გავიგოთ.

ზემოაღნიშნულ თავისებურებათა საინტერესო მაგალითია მოთხრობა „მეტამორფოზა". იგი სხვა დანარჩენი ნაწარმოებებისაგან იმითაც განსხვავდება, რომ მათში მოთხრობილი ამბები უცნაურია, მაგრამ არაბუნებრივი და, ერთი შეხედვით, დაუჯერებელი მათში არაფერი ხდება. „მეტამორფოზაში" ნამდვილად დაუჯერებელი ამბავია გადმოცემული, რომელსაც თავად მწერალი „გულისამრევსაც" უწოდებდა. ადამიანის მწერად გადაქცევის ქარგაზე დიდი და რთული პრობლემებია აგებული.

„მეტამორფოზის" სიუჟეტი, როგორც კაფკას სხვა დანარჩენი ნაწარმოებებისა, მარტივია, ნათელი, გასაგები ენით მოთხრობილი, მაგრამ სწორედ ამ „სიმარტივის" მიღმა დგას ის საიდუმლო, რასაც ლიტერატურის კრიტიკაში „kafkaesk" –ს უწოდებენ. ნაწარმოებში მოთხრობილი ამბავი ზღაპარს ჰგავს: დილით იღვიძებს გრეგორ ზამზა და გრძნობს, რომ კიდურები არ ემორჩილება და თურმე მწერია, რომელიც საკუთარი გაურკვეველი უსუსურობის გამო სამსახურში წასვლას აგვიანებს. აღშფოთებული ოჯახის წევრები: მამა, დედა, და პასუხს ვერ იძლევიან, რატომ იქცევა მათი მუდამ დამჯერე და პატიოსანი მოქალაქე შვილი ასე უსაგავსოდ. არავის არ ადარდებს გარდასახული ზამზას რეალური მდგომარეობა. ყველაზე განრისხებული მამა, რადგანაც იცის, რომ გრეგორის სამსახურში დაგვიანება მისი ხელფასის დაქვითვას ნიშნავს და ოჯახის წევრებს სწორედ ეს თანხა დააკლდებათ, რაც ყველაზე მნიშვნელოვანია. იგი მიღალატეა ოჯახის წევრების თვალში. ამ საბედისწერო დღეს მრავალფეხა ზამზა ცდილობს, იქეთ დააშვიდოს აღელვებული ირგვლივ მყოფები. კაფკა მკითხველს მორიგ მეტაფორას თავაზობს – ადამიანის მწერად ქცევა მრავალწნაირად შეიძლება იქნას გააზრებული, რისთვისაც საინტერესოა თავად მწერლის აზრი. როგორც ცნობილია, კაფკა ხშირად აკეთებდა ჩანახატებს, ქმნიდა მცირე მინიატურებს - ძირითადად შავი ფანქრით. „მეტამორფოზის" პირველი გამოცემის გარეკანს გამომცემლობის გადაწყვეტილებით დიდი მრავალფეხა მწერი დაახატეს, რამაც აღაშფოთა მშვიდი კაფკა და შესთავაზა საკუთარი ესკიზი, რომლითაც დღესაც გამოიცემა ეს მოთხრობა: ნაცრისფერ საღამურში გამოწყობილი დამფრთხალი ახალგაზრდა კაცი, ფლოსტებში ფეხებჩაყოფილი და სახეზე ხელებაფარებული დიდ სასოწარკვეთასა და შიშს მალავს, თან უკან

იხევს, თითქოს რაღაცას გაურბისო. ავტორმა გარეკან'ზე მწერის დახატვა აკრძალა. ამ დროს, მთხრობის პირველივე წინადადება მთავარი პერსონაჟის მწერად ქცევით იწყება. მწერალი განაზოგადებს უგულისყურო, ხმაურიანი, და გაუცხოებული საზოგადოების მიმართებას უბრალო, წყარი, პატიოსანი, „პატარა“ ადამიანისადმი. ალეგორია მიგვანიშნებს ს.ისტიკ სინამდვილეზე. იგი ადამიანს ისე ექცევა როგორც რაღაც საზიზღარ მცოცავ მწერს, რომელიც რამოდენიმე დღე ცოცხლობს, მერე კვდება, როგორც ზამთა. მას მოხვეტენ, აქანდაზით აიღებენ და ნაგვის ურნაში მოისვრიან, რაჟგანაც მკვდარი მწერი არავის სჭირდება. კაფკა არც ამ მოთხრობაში ღალატობს წერის ჩვეულ მანერას: ცივად, მკაცრად, მოკლედ და ლაკონურად, სასტრად საქმიანი ლექსიკით აჩვენებს ადამინის სიმარტოვეს, იზოლირებას, ზედმეტობისა და გაუფასურების სიტუაციას, ისე, რომ პირველივე წინადადების შემდეგ მკითხველის თვალს მიღმა რჩება ზამთა-ადამიანი, მასზე უკვე მხოლოდ როგორც მწერზე გვესაუბრებიან.

კაფკას შემოქმედებაში განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება ეპიკური ჟანრის სხვადასხვა ფორმებს: მოთხრობას, ნოველას, იგავ-პარაბოლას, მასთან უმცირესი ანდაზური ფორმის ტექსტებიც გვხვდება, მაგრამ ცალკე უნდა გამოვყოთ მისი მიმართება რომანთან, რაც არაერთხელ გამხდარა კრიტიკოსთა განსჯის საგანი. მართებულად დაასკვნიან, რომ „კაფკა რომანის წინააღმდეგ“ ქმნის – იგულისხმება კლასიკური ტიპის რომანი. მან რომანი, როგორც ფორმა, უკანასკნელ ზღვრამდე მიიყვანა: კაფკას არ აინტერესებს პერსონაჟთა ფსიქოლოგიური პორტრეტები, მისი გამჭვირვალე პროზა სრულიად საპირისპირო ხასიათისაა, იგი უგულებელყოფს რომანის ტრადიციულ ხერხებს და სტრუქტურას, ჯიუტად გულგრილია ცენტრალური ფიგურების მიმართ პერიფერიულ დეტალთა სასარგებლოდ. ცნობილია, რომ რომანი, როგორც ფორმა, სამყაროს ძთლიანობის აღწერას ემსახურება, ცდილობს, ადამიანებს გააგებინოს ერთად ყოფნის, ერთიანობის აზრი. კაფკას ყურადღების ცენტრში კი სწორედ ატიპიური მოვლენებია, ის, რაც არაა საყოველთაო, ამიტომაც რომანის ტრადიციული ფორმა ნაკლებად შეესაბამება მის ამოცანებს. ალბათ ამით აიხსნება, რომ მწერალს ჰქონდა ასობით დასრულებული სახის წერილი, ფრაგმენტი, მოთხრობა და ვერ შეძლო ვერც ერთი რომანის დასრულება. დაუსრულებელია მისი „ციხე-სიმაგრე“, „პროცესი“ და „ამერიკა“. ჩვენს ხელთ არსებული ვერსიები, ავტორის ნება-სურვილის მიუხედავად, მაქს ბროდმა გაარედაქტირა. ამის გამო ისინი შინაგან კავშირს მოკლებულია, თავების რიგი ისევე ნაკლებმნიშვნელოვანია, როგორც ხასიდურ იგავებში თავად იგავების შინაარსი.

კაფკას დაუსრულებელი რომანი „პროცესი“ ერთ-ერთი საუკეთესო ნიმუშია ყოველივე „კაფკასებურის“ საილუსტრაციოდ. ავტორი მასაც, რომანის ტრადიციული ფორმების საპირისპიროდ, ყოველგვარი ექსპოზიციის გარეშე იწყებს - მთავარი პერსონაჟის ცხოვრებაში მომხდარი პირდაპირი და გაურკვეველი ფაქტით. იოზეფ კ.-მ (კაფკას პერსონაჟებს ხშირად ჰქვიათ კ., თითქოს ავტორი მათ სახელის ან გვარის ნაცვლად საკუთარი გვარის ინიციალს აძლევს) მთელი ნაწარმოების მანძილზე ვერა და ვერ გაიგო, რატომ დააპატიმრეს. მკითხველიც კ.-ს მსგავსად დაბნეულია, როცა პირველსავე წინადადებაში კითხულობს: „ეტყობა ვილაცამ ცილი დასწამა იოზეფ კ.-ს, რადგან არაფერი დაუშავებია და ერთ მშვენიერ დილას მაინც დააპატიმრეს“. პატიმრობაც ისეთივე უცნაურია აქ, როგორც ბევრი სხვა რამ: პატიმარი კ. თავისუფლად დადის სამსახურში, ქალაქში დაბნეული დაეძებს სასამართლოს. ავტორის ირონია პიკს აღწევს, როცა მეზობელი, ფრაუ გრუბახი ამშვიდებს გაოცებულ პატიმარს: ქურდულად კი არ დაგაპატიმრეს, არამედ არის ამ ფაქტში რაღაც მეცნიერულიო. საშუალო დონის მოქალაქის ეს პოზიცია ხელისუფლებისადმი ბრმა მორჩილებაზე, მის გონებრივ და სულიერ სიბეჩავეზე მეტყველებს, მას არ აინტერესებს, ადამიანი მართლა დამნაშავეა, თუ არა, მთავარია ფაქტი და არა მისეული. მას არ სურს ფიქრი, რადგან არ ძალუძს ჩიხური სიტუაციის ამოხსნა და დაასკვნის: დააპატიმრეს, ალბათ ასეა საჭირო. როგორც თანდათან ირკვევა, კ.-ს სასამართლო უზარმაზარი კორუფციული სისტემაა, რომელშიც უთვალავი ადამიანია ჩართული. აქ არავინ მალავს, რომ მთავარი საქმიანობა, სხვისთვის რაიმეს წართმევაა: მაგალითად მცველები დაპატიმრებულს ტანსაცმელს გლეჯენ და თავს იმით იმართლებენ, რომ ცოტა ხელფასი აქვთ. რაც არ უნდა ერთგულად ემსახურო ამ სისტემას.

ფაქტობრივად, ეს ფრანც კაფკას რეალური სამყაროა, სადაც მისი მსგავსი პატიოსანი და უბრალო ადამიანები სულ უკანა პლანზე დგანან და მხოლოდ ცოცხალ არსებებად, და არა პიროვნებებად, მოიაზრებიან. თითქოს რომანში კიდევ უფრო გამძაფრებულია ის ტრაგიკული გაუცხოება და არაადამიანური გარემო, რომელშიც უწევთ კაფკას და მის პერსონაჟებს ცხოვრება, აქ ყველაფერი ხაზგასმით უსახური, რუხი ფერისაა, თითქოს მწერალს პალიტრაზე ყველა ფერი გამოელიაო. სამაგიეროდ, ერთფეროვან მასაში თვალისმომჭრელად ელავს სამკერდე ნიშნები, შიკრიკების ღილებიც კი. 30 წლის ასაკში, დაბადების დღეზე დაპატიმრებული იოზეფ კ. ერთი წლის შემდეგ წარსდგება შედარებით სრულყოფილი ფორმით ერთ-ერთი მიყრუებული სასლის სხვენზე ჭუჭყიანი სარეცხის გვერდით გამართულ

სასამართლოს წინაშე და ხმამაღლა განუცხადებს მათ: „თქვენ ერთსა და იმავე დროს მსმენელებიც ხართ და ჯაშუშებიც, ბანდიტურ კორუფციას განასახიერებთ“. ძირგამომპალი ძალადობრივი სახელმწიფო სტრუქტურებისადმი უბრალო მოქალაქის განაჩენი, ალბათ, იშვიათად ყოფილა ასეთი ხმამაღლა წარმოთქმული. ვექილი კ.-ს უხსნის, რომ სასამართლოში, რომელთანაც დაკავშირებულია, არა მარტო საზოგადოებისაგან, არამედ თვით ბრალდებულისაგანაც ფარულად ირჩევა საქმეები. მისთვისაც ხელმიუწვდომელია ოქმები და გაუგებარია, რას რა უდევს საფუძვლად. ამიტომ არცაა სამართალზე საუბარი. ყველაზე სწორი პოზიციაა არსებულ ვითარებასთან შეგუება, რადგან რაიმეს შეცვლა შეუძლებელია: “ასე იყო, ასე არის და ასე იქნება, ასკვნის ილაყაწყვეტილი კ.”- ვკითხულობთ ტექსტში.

რომანის მთავარი ღერძია მღვდლის მიერ მოყოლილი იგავი კანონის მცველის შესახებ. კაფკა თავის დღიურებში ხშირად მოიხსენიებდა ამ იგავს, როგორც ლეგენდას. იგი 1914 წელს ცალკე შეიქმნა, როგორც „პროცესის“ ნაწილი და დამოუკიდებლადაც რამდენჯერმე გამოქვეყნდა. მოგვიანებით, როცა მწერალმა რომანის სხვადასხვა ნაწილი გადაანაცვლა, ლეგენდა შუა ნაწილში მოექცა: იოზეფ კ.-ს საქმისაწყისიდან დაავალეს, ჩამოსული სტუმრისთვის ქალაქი დაეთვალიერებინა. მნიშვნელოვანი ღირსშესანიშნაობა იყო ტაძარი, რომელიც ცარიელი და ჩაბნელებულია, ერთ მესანთლე დედაბერს თუ შეამჩნევდით და ირგვლივ მყოფი ყველა სახლის გულმოდგინედ დაგმანული დარაბები თუ მოგხვდებოდათ თვალში. სტუმარიც არ მოვიდა და უკან გამობრუნებულ კ.-ს ტაძრის მღვდლის ხმა შემოესმა – იგი მას უხმობდა. როგორც აღმოჩნდა, მღვდელი, იმავდროულად, ციხის კაპელანიც იყო და კ.-ს უცნაური დაპატიმრების ამბავიც ზეპირად იცოდა. მღვდელი გაოცებულ და ისჯაც უცნაურობებით დაბნეულ კ.-ს უყვება იგავს „კანონის მცველზე“: ერთი გლეხი მთელი ცხოვრება კანონის კართან იცდიდა, რათა შესულიყო კანონის საუფლოში და ჭეშმარიტება გაერკვია, მაგრამ კართან მდგარი დარაჯი არ უშვებდა და არწმუნებდა: ჩემს შემდეგ უამრავი დარაჯი და წინააღმდეგობა გელოდება, მაინც ვერ მიაღწევ მიზანსო. გლეხი მოლოდინში დაბერდა კანონის კართან. მას ერთხელაც არ გამოუთქვამს სურვილი, მაინც მოესინჯა საკუთარი ბედი და ეცადა, წინ წასულიყო. სიბერის ჟამს, როცა დაუძლურებულს სიკვდილმა მოუსწრო კართან უსაქმურად მჯდომს და მომლოდინეს, კარიდან შუქი ეცა და როდესაც ამბავი იკითხა, კარის მცველმა მშვიდად უპასუხა: ეს შუქი იმ კარებიდან მოდის, რომელიც

მთელი ამ ხნის მანძილზე მხოლოდ შენთვის იყო ღია და შენ არ მოინდომე მასში შესვლა. მღვდელი მშვიდად დაემშვიდობა იოზეფ კ.-ს, რომელმაც ისევე, როგორც აქამდე, ჩათვალა, რომ ეს ამბავი მას დიდად არც ეხებოდა, არაფრა მღვდელმა მიანიშნა, რომ სასამართლო მისთვის სასარგებლოდ არ დამთავრდებოდა. იოზეფ კ.-ს ერთი წლის თავზე განაჩენი გამოუტანეს და სიკვდილი მიუსაჯეს, ქალაქგარეთ რამოდენიმე უცნობმა წაიყვანა. ტექსტის ბოლოს გვესმის მისი ტრაგიკული ჩივილი: „ძაღლივით დამკლეს", -თქვა კ.-მ ისე, თითქოს ეს სირცხვილი მასზე დიდხანს იარსებებდა".

იოზეფ კ.-ს ცხოვრებაც ისე დამთავრდა, როგორც სოფლელი კაცისა, რომელიც თვალდახუჭული იდგა ცხოვრების წინაშე და მხოლოდ ელოდა, როდის დაეხმარებოდნენ მას გამოსავლის პოვნაში. სოფლელი კაცის და კ.-ს დანაშაული რომანის მთავარ იდეაში განზოგადდა — ესაა ეთიკური დანაშაული. როგორც ნ. კაკაბაძე აღნიშნავს, „მწერალმა უკიდურესი ინტენსიურობით და დაკრისტალებულად გამოხატა ბიურგერული ეპოქის აგონია და აღსასრული.. კაფკას ღირსება ისაა, რომ იგი ადამიანებში აღვიძებს პასუხისმგებლობის გრძნობას"[2]. სათაური პროცესი ისევე მრავალმნიშვნელოვნად შეიძლება გავიგოთ, როგორც სავარაუდოდ ავტორმა იგულისხმა: იურისტი კაფკა სასამართლო პროცესს და სახელმწიფოებრივ ძალადობის მექანიზმსაც აღწერს და საერთოდ მთელ ცხოვრებასაც, რომელიც ერთი დიდი პროცესია.

უაღრესად კეთილშობილი, წყნარი, მშვიდი და ადამიანების ბედით ტრაგიზმამდე შეწუხებული ფრანც კაფკა ხორხისა და ფილტვების ტუბერკულოზით გარდაიცვალა 1924 წელს.

---

[2] ნოდარ კაკაბაძე, პორტრეტები და სილუეტები, თბ., 1971

თომას მანი
Thomas Mann
(1875-1956)

თომას მანი მეოცე საუკუნის გერმანული ლიტერატურის ერთ-ერთი უდიდესი მწერალია, რომლის აღიარებისა და პოპულარობის მასშტაბსაც მხოლოდ მის დიდ წინამორბედს - გოეთეს ადარებენ. მან გერმანული რომანი განვითარების უმაღლეს საფეხურზე აიყვანა და საფუძველი ჩაუყარა მეოცე საუკუნის გერმანულ ფილოსოფიურ და ინტელექტუალურ რომანს.

თომას მანი 1875 წელს ქალაქ ლიუბეკში მდიდარ პატრიციულ ოჯახში დაიბადა. მამა - თომას იოჰან ჰაინრიხ მანი რესპექტაბელური სოვდაგარი, ხორბლის სოლიდური ფირმის მეპატრონე, გემთმფლობელი და სახელგანთქმული სენატორი იყო. ფხიზელი, რეალისტი, საქმიანი სოვდაგარისა და პრაქტიკული, ფხიანი ჩრდილოგერმანელი მამისაგან განსხვავებით, თომასის დედა - ლამაზი, მეოცნებე, ხელოვნების მოყვარული, რომანული ტიპის სამხრეთული ტემპერამენტის ქალი გახლდათ. მას მანების დინჯ, პურიტანულ ოჯახში ექსცენტრულობის იერი დაჰკრავდა და ერთგვარი დისონანსიც კი შეჰქონდა.

თომას მანზე ბავშვობიდანვე ზეგავლენა იქონია ოჯახში არსებულმა, ერთი მხრივ, ტრადიციებზე, ჩრდილოგერმანულ წესრიგსა და პუნქტუალობის სიყვარულზე დაფუძნებულმა ატმოსფერომ, მეორე მხრივ, კი - ექსცენტრიული, სამხრეთელი დედის ხელოვნებისეულმა სამყარომ, რაც ძალაუნებურად და გაუცნობიერებლად უპირისპირდებოდა პრუსიულ პატრიარქალურ-ბურგერულ ყოფას. თომას მანი თავდაპირველად ლიუბეკის სახალხო სკოლაში სწავლობდა, შემდეგ გიმნაზიაში, ლიუბეკის საკმაოდ ცნობილ „კატარინეუმში", თუმცა კარგი მოსწავლე იგი არასოდეს ყოფილა.

1891 წელს მოულოდნელად სისხლის მოწამლვით გარდაიცვალა თომასის მამა. ამ დროს მომავალი მწერალი 15 წლის იყო. მანების ოჯახი სავაჭრო ფირმის ლიკვიდაციის შემდეგ მიუნხენში გადასახლდა. თომას მანს ლიუბეკში გიმნაზია არ დაუსრულებია, ისე შეუერთდა ორი წლის შემდეგ მიუნხენში გადასახლებულ ოჯახს და მალევე ხანძრისგან დამზღვევ ბიუროში დაიწყო მუშაობა. ამ პერიოდში გაწევრიანდა იგი „აკადემიურ დრამატულ კავშირში". ეს იყო ერთგვარი თეატრალური და პოეტური გაერთიანება, სადაც პირველად დაიდგა იბსენის „გარეული

იხვი". მასში თომას მანმა ბითუმად მოვაჭრე ვერლეს როლი ითამაშა. მისი, როგორც მწერლის დებიუტი შედგა 1894 წელს ნატურალისტური მიმართულების ჟურნალში „საზოგადოება" („Die Gesellschaft"), სადაც გამოაქვეყნა პირველი ნოველა „დაცემული ქალი" („Gefallen").

მეცხრამეტე საუკუნის დასასრულის გერმანულ ლიტერატურაში ორი გამოკვეთილი მიმდინარეობდა არსებობდა: ნატურალიზმი და ფრანგული სიმბოლიზმის გერმანული ვარიანტი - ნეორომანტიზმი, რომლის მთავარი წარმომადგენლები იყვნენ გერჰარტ ჰაუპტმანი ერთი მხრივ, შტეფან გეორგე და ჰუგო ფონ ჰოფმანსტალი მეორე მხრივ. თომას მანი აგრძელებდა კლასიკური რეალიზმის ხაზს. მოგვიანებით იგი გოეთესეული განმანათლებლური პროზის ტრადიციებზე აღმოცენებული ახალი მოდერნისტული ტიპის რომანის შემქმნელად გვევლინება,რომლისთვისაც დამახასიათებელია ინტელექტუალიზმისა და აბსტრაქტულობის ძლიერი ტენდენციები, ანტიპათეტიკა, ანტისენტიმენტალიზმი და ანტიდრამატიზმი. იგი ასახავს ბიურგერული ეპოქის მიწურულის სულიერ, კულტურულ და ფილოსოფიურ კრიზისს, მასთან თითქმის ნულამდეა დაყვანილი სოციალური პრობლემატიკა; თომას მანს არ აინტერესებს ეკონომიკური და პოლიტიკური სიტუაციები, იგი კულტურულ-ინტელექტუალური პანორამის აღმწერია, ეპოქისა და თანადროულობის პრობლემების სულიერ და ფსიქოლოგიურ პრიზმაში ამსახველი მწერალი.

თომას მანის შემოქმედებაში გამოხატულია ადამიანის მიერ ცხოვრებისა და სინამდვილესთან დაკარგული კავშირის, ერთიანობის აღდგენის ცდა, რაც გონისა და საქმის, გონისა და ბუნების, ხელოვნებისა და ცხოვრების წინააღმდეგობა-ანტიოზის სახეს იღებს. ეს ანტითეზა მწერლის მთელს შემოქმედებას გასდევს წითელ ზოლად სხვადასხვა ვარიაციით. ცხოვრებისაგან მოწყვეტილი ხელოვნება და ხელოვნებისაგან მოწყვეტილი ცხოვრება არის თ. მანისათვის ძირითადი თემა.

თომას მანმა რთული შემოქმედებითი და მსოფლმხედველობრივი განვითარების რამოდენიმე ეტაპი განვლო, რომელიც სიკვდილის აღიარებისა და სიცოცხლის უარყოფიდან ცხოვრების სამსახურის იდეამდე მიდიოდა. 1922 წელს დაწერილ ესეში "გერმანული რესპუბლიკის შესახებ" ("Von deutscher Republik") გამოთქმული მისი აზრი შეიძლება მთელი შემოქმედების შეჯამებად მივიჩნიოთ: „გონის არანაირი მეტამორფოზა არაა ჩვენთვის უფრო მახლობელი და მისაღები, ვიდრე ის, რომელიც სიკვდილის სიმპათიის გაელით სიცოცხლის სამსახურამდე მიდის" („Keine Metamorphose des Geistes ist uns besser vertraut, als die, an deren Anfang

die Symphatie mit dem Tode, an deren Ende der Entschluss zum Lebensdienst steht").

თ. მანის შემოქმედების პირველ პერიოდს ყველაზე პესიმისტურ, ინდივიდუალისტურ და დეკადენტურ პერიოდად მიიჩნევენ. თითქმის ყველა ნაწარმოებში იგრძნობა სიკვდილის კულტი, სუბიექტივიზმის, მარტოობის გარღვევის ცდა. ეს შეგრძნებები სხვადასხვა სიძლიერით იჩენს თავს ადრეულ ნაწარმოებებში - „ბედნიერების ნება" ("Die Wille zum Glück" 1896), „ჯამბაზი" ("Der Bajazzo" 1897), „დაცემული ქალი" („Gefallen" 1894), „სიკვდილი" („Der Tod" 1897), „პატარა ბატონი ფრიდემანი" („Der kleine Herr Friedemann" 1897), „ტობიას მინდერნიკელი" („Tobias Mindernickel" 1898), „გაცრუებული იმედები" („Enttäuschung" 1898), „ტანსაცმლის კარადა" („Der Kleiderschrank" 1899) და სხვა. შემოქმედების პირველ პერიოდში თ. მანი გამოსახავს სნეულებისა და სიკვდილის მოტივებით განსაკუთრებულად გაძლიერებულ ხელოვნება-ცხოვრების, გონისა და საქმის, ხელოვანისა და ბიურგერის დისჰარმონიას.

მწერლის ადრეული განწყობილებების საილუსტრაციოდ საინტერესო ნიმუშებია „პატარა ბატონი ფრიდემანი" და „ტობიას მინდერნიკელი". 1897 წელს ჟურნალში „ახალი გერმანული მიმოხილვა" („Neue deutsche Rundschau") დაიბეჭდა თომას მანის მოთხრობა „პატარა ბატონი ფრიდემანი" („Der kleine Herr Friedemann" 1897). ნაწარმოები იოჰანეს ფრიდემანის ბავშვობაშივე მიღებული ტრავმის აღწერით იწყება, რაც ძიძის დაუდევრობის შედეგი იყო. მას არ შეუძლო სრულფასოვანი ნორმალური ცხოვრებით ეცხოვრა, დაეკმაყოფილებინა ვიტალური მოთხოვნილებები, თავისი ნება განეხორციელებინა, ამიტომაც ლიტერატურასა და მუსიკას აფარებს თავს, რათა ამ გზით მაინც მოიპოვოს კმაყოფილება და სულიერი სიმშვიდე. ფრიდემანი უარს ამბობს ძალაუნებურად სასიცოცხლო ინსტინქტებზე, რომლებიც უბრალოდ დროებით განდევნილი „კომპლექსებია". იგი გაუცნობიერებლად შოპენჰაუერისეულ მოთხოვნას ასრულებს, ახშობს ცხოვრებას, სიცოცხლის ნებას, სურვილებს, მიზნებს, და თითქოს ამით აღწევს კიდეც უტანჯველ მდგომარეობას. მაგრამ შოპენჰაუერის მოძღვრებას ნიცშე მოსდევს, რომლის მიხედვითაც ყოველ ადამიანში ძლიერია ვიტალური, ცხოვრებისეული ინსტინქტები, ამქვეყნიური სურვილები და მათი გამუდმებული ჩახშობა-მიძინება შეუძლებელია.

ნაწარმოებში საბოლოოდ ნიცშე იმარჯვებს შოპენჰაუერზე. ფრიდემანი

სუსტი, უმწეო, ბიოლოგიურად გადაგვარებულია და ამიტომაც, ნიცშეს მიხედვით დაღუპვის ღირსია, იგი იღუპება კიდეც. თუმცა თავად თომას მანს ფრიდემანი ეჩრალება. ფრიდემანი მისთვის თავისებური განდეგილია, რომელსაც ხორციელი ტკბობა ეკრძალება. მას უფლება აქვს იკითხოს წიგნები, მოუსმინოს მუსიკას, მაგრამ ხელოვნების ფარგლებიდან მისი გასვლა საბედისწერო ხდება.

1898 წელს იმავე ჟურნალში ქვეყნდება თომას მანის ახალი ნაწარმოები „ტობიას მინდერნიკელი" („Tobias Mindernickel" 1898). ტობიას მინდერნიკელი მარტოხელა კაცია, დათრგუნვილი და დამფრთხალი. მასში პროტესტის, აღშფოთების გრძნობას არაფერი იწვევს. ტობიასი ადამიანებს თვალებში არ უყურებს, მზერა მუდამ დახრილი აქვს. თომას მანი შენიშნავს, რომ მინდერნიკელს ისეთი სახე ჰქონდა, თითქოს ცხოვრებას მისთვის ზიზღნარევად და თან სიცილით მუშტი ჩაერტყასო. თითქოს ბუნებას დაეკლოს მისთვის ცოტაოდენი წონასწორობის უნარი, ცოტაოდენი ძალა და ხერხემალი, რაც საკმარისი იქნებოდა თავაწეული არსებობისათვის. ერთი შეხედვით, ტობიას მინდერნიკელი იდეალური ქრისტიანია: არ არის ამაყი, გულზვიადი, გრძნობს თავის ცოდვილებას, უყვარს საკუთარი მტრები. მაგრამ ეს შთაბეჭდილება მოჩვენებითია. სინამდვილეში ის არა იდეალური ქრისტიანი, არამედ უბრალოდ მონური ბუნებისაა, ძლიერების წინაშე თავს იდრეკს, ხოლო სუსტთა მიმართ დაუნდობელი და პოროტია. მას სურს თავისი პატივმოყვარეობა დაიკმაყოფილოს და ვილაცაზე მაინც იბატონოს. აქ უკვე შემოდის ნიცშე, რომლისთვისაც ყოველ ადამიანში არის ძალაუფლების გამოჩენის და ვიღაცაზე ბატონობის სურვილი. თვით უსუსურ ტობიასშიც ძლიერია ძალაუფლების ხების ინსტინქტი, სხვაზე ბატონობის სურვილი, წაქცეულ თავგატეხილ ბიჭს რომ დაუყვავა ქრისტიანული სიბრალულის გამოხატულება კი არ არის, არამედ ძალაუფლების ნების დემონსტრაციაა, რაც სიბრალულსა და თანაგრძნობაში ვლინდება.

თომას მანის მსოფლმხედველობრივ ჩამოყალიბებაში უდიდესი ზეგავლენა მოახდინა შოპენჰაუერ - ნიცშე - ვაგნერის „სამეულმა", როგორც თავად უწოდებდა „პოლიტიკოსის შენიშვნებში". ადრეულ ეტაპზე მასზე გამაბრუებლად მოქმედებს ნიცშეს ვიტალისტური პათოსის, დეკადანსის, დაცემის, გადაგვარების, გადაშენების ნიცშესეული ფსიქოლოგიური ანალიზი. მწერალი ესეებსა და წერილებში ნიცშეს თაყვანს სცემს, ხოლო მხატვრულ ნაწარმოებში ებრძვის, ეკამათება და სძლევს მის შეხედულებებს. ყველაზე ახლოს ნიცშესთან თომას მანი

1914-1917 წლებშია, როდესაც იგი მთლიანად გადასულა პუბლიცისტური ნაწარმოებების წერაზე. ამ დროს მათ შორის საერთო იყო ომის აღიარება-განდიდება, ანტი პაციფიზმი, ინსტინქტების, ძალაუფლების, ბუნებრიობის, არისტოკრატიზმის, ცხოვრების სიძლიერის, პირველყოფილობის ხოტბა და ინტელექტის, რაციოს, განმანათლებლობის, პროგრესის, დემოკრატიის, უარყოფა. „აპოლიტიკოსის შეხედულებებში" („Betrachtungen eines Unpolitischen" 1918) თ. მანი შენიშნავდა, რომ ნიცშე მას აინტერესებდა არა როგორც ზეკაცის იდეის წინასწარმეტყველი, არამედ როგორც დეკადანსის ფსიქოლოგი. ნიცშემ ერთ-ერთმა პირველმა დაინახა და აღიარა, რომ თანამედროვეობაში აღარ იყო რწმენა, იდეა, სიყვარული, და ამიტომაც დაიწყო და შეეცადა დიონისური სულის მეშვეობით ემკურნალა ევროპისათვის.

ხელოვანის დახასიათებისას ახალგაზრდა თომას მანი ძირითადად ემთხვევა ნიცშეს, მაგრამ პრინციპულად შორდება მას შეფასებაში. ნიცშე ხელოვანის კატეგორიული მოწინააღმდეგეა, მწერალი კი ამბივალენტურ დამოკიდებულებას ამჟღავნებს მისდამი; საბოლოოდ ეს დამოკიდებულება მანც სიმპათიური და პოზიტიურია. თ. მანის შემოქმედების მკვლევარები მიიჩნევენ, რომ სწორედ ნიცშეს ზეგავლენით განიცდის მწერალი გონისა და ცხოვრების კონფლიქტს. თ. მანის ნაწარმოებებში გონის ადამიანები ხშირად ხდებიან ცხოვრების მსხვერპლნი, მაგრამ ავტორი ამას თითქმის ყოველთვის ფარული გულისტკივილით გამოხატავს.

„აპოლიტიკოსის შეხედულებების" დროინდელი თ. მანი თავისი „სიკვდილის სიმპათიით", თავისი „კულტურპესიმიზმითა" და რომანტიკული სულისკვეთებით ძალიან ახლოს იდგა არტურ შოპენჰაუერთან. მწერალს მასში იზიდავდა ცხოვრების, მოქმედების, ადამიანური პრაქტიციზმის უაზრობისა და ტანჯვის აღიარება. შოპენჰაუერის თანახმად, ადამიანის იდეალია ხელოვანი, ან წმინდანი, ასკეტი, რომელმაც მოახერხა ნებისაგან აბსოლუტური გათავისუფლება. თ. მანის ყველა ამჟროინდელი გმირი იტანჯება, და ამავე დროს, ცდილობს გაექცეს ტანჯვას, წვრილს, შეარბილოს ცხოვრებისაგან მიყენებული ტკივილი, და გადასახლდეს „წარმოდგენაში". მაგრამ ფაქტია, რომ წარმოსახული ბედნიერებაც არ არის მტკიცე და მყარი. ადამიანები ხანგრძლივად ვერ ახერხებენ მხოლოდ ხელოვნების სფეროში არსებობას და საშინელ სასოწარკვეთილებაში ვარდებიან ასეთი არსებობით დაუკმაყოფილებლობისა და რეალური სინამდვილისაგან გათიშულობის გამო.

საბოლოოდ თომას მანი არც ნიცშეს ეთანხმება და არც შოპენჰაუერს.

მას ნებისა და წარმოდგენის ადამიანების სინთეზი სურს. იგი თანდათანობით უარყოფს სიკვდილის კულტს, სიკვდილის სიმპათიას და შორდება კიდეც შოპენჰაუერს.

თომას მანის შემოქმედებაში რიჰარდ ვაგნერი იყო შოპენჰაუერის ერთგვარი შეცვლა და გაგრძელება. ვაგნერის შემოქმედება თ. მანისთვის არის შოპენჰაუერის ფილოსოფია გადატანილი მუსიკაში. საყოველთაოდ ცნობილია, რომ თ. მანმა ვაგნერისაგან აიღო და პრობლისათვის გადაამუშავა მუსიკალური მხატვრული ტექნიკის ზოგიერთი ელემენტი. ვაგნერი, როგორც შოპენჰაუერის თაყვანისმცემელი, ცდილობდა მუსიკაში გამოეხატა შოპენჰაუერისეული ნებიდან გაქცევა, სიკვდილისაკენ მისწრაფება, გაქრობის, არყოფნის ნატვრა. თომას მანსაც ვაგნერი და მისი მუსიკა შემოჰყავს ხოლმე სიკვდილთან მიახლოების, ნებისაგან გასვლის, წარმოდენაში თავის შეფარების სიმბოლოდ.

1901 წელს დაიბეჭდა თომას მანის საყოველთაოდ ცნობილი რომანი „ბუდენბროკები. ერთი ოჯახის აღსასრული" („Buddenbrooks. Verfall einer Familie"). როგორც თავად ავტორი აღნიშნავდა, რომანზე მუშაობისას მასზე დიდი ზეგავლენა ახდენდა შოპენჰაუერი და ნიცშე. აქ გამოხატული უიმედობა, უპერსპექტივობა და სასოწარკვეთილება შოპენჰაუერის რემინისცენციებს იწვევს, ხოლო დაცემულობის, განწირულობის შეგრძნობის ფსიქოლოგიური ანალიზი ნიცშეს ზეგავლენითაა აღბეჭდილი.

„ბუდენროკების" წარმატებამ ყოველგვარ მოლოდინს გადააჭარბა. მწერალი „ბუდენბროკებს" პესიმისტური იუმორით გაჟღენთილ წიგნს უწოდებდა. მშობლიური გარემოსაგან დისტანციის დაცვა ადვილი არ იყო ახალგაზრდა თ. მანისათვის, მაგრამ ჰუმანიზმის იდეალების დასაცავად მწერალს ერთადერთი საშუალება რჩებოდა - ირონიული თვალით დაენახა თავისი მახლობელი სინამდვილე და ამ გზით გაეიოლებინა ბუდენბროკების გადაშენებით გამოწვეული სიმძიმილი საკუთარი თავისთვისაც და მკითხველისთვისაც.

თომას მანის შემოქმედებისათვის დამახასიათებელმა მრავალმა თავისებურებამ პირველად მოიყარა თავი რომან „ბუდენბროკებში", რომელიც მიჩნეულია მწერლის ყველაზე კლასიკურ და ტრადიციული ეპიკური ფორმებით დაწერილ რომანად, სადაც ესეიზმის ხაზით უკვე ჩნდება მოდერნისტული გერმანული რომანის ნიშნები. გენეტიკურად თომას მანის რომანი თავისი ესეიზმით გოეთეს რომანს უკავშირდება, რომლისთვისაც დამახასიათებელია აზრების, შეხედულებების, მსჯელობების სიჭარბე. მასში ეპიკური თხრობა ხშირად ფერხდება არათხრობითი

ელემენტებით, ლირიკული დიგრესიებით, სიმღერებით, ლექსებით. თ. მანი XX საუკუნეში აგრძელებს გერმანული აღზრდისა და განვითარების რომანის ტრადიციას, რაც კიდევ ერთხელ ადასტურებს იმ ფაქტს, რომ შემოქმედი არ წყვეტს კავშირს კლასიკურ ჰუმანისტურ კონვენციურ ლიტერატურასთან.

თომას მანის რომანი ინტელექტუალურ-ფილოსოფიურ-ფსიქოლოგიური იდეების რომანია, რომელშიაც ერთმანეთს ერწყმის თხრობითი და ესეისტური ელემენტები, მასში თანაბარმნიშვნელოვანია ემპირიული და სიმბოლური, შინაგანი და გარეგანი პლანები. იგი აგებულია როგორც უშუალოდ კონკრეტული, ემპირიული სინამდვილისა და ცხოვრების მასალით, აგრეთვე აბსტრაქტული სიმბოლოებით, პრეფიგურებითა და ფორმულებით, რომელშიაც კონცენტრირებული და დაკრისტალებულია ცოცხალი სინამდვილე.

"ბუდენბროკებში" ბოლომდე არათანმიმდევრული, მაგრამ ერთგვარად გამოკვეთილი სახე მიიღო აგრეთვე თ. მანის შემოქმედების მთავარმა ანტითეზამ – წინააღმდეგობამ ცხოვრებასა და გონს, ხელოვანსა და ბიურგერს შორის. რომანის დაწერა თომას მანს სკანდინავიური საოჯახო რომანებისა და ძმები გონკურების „რენე მოპრენის" კითხვამ შთააგონა. რომში ძმები გონკურების რომანის კითხვისას მას დაებადა იდეა, რომ შეეძლო გერმანული სინამდვილის ფონზე მსგავსი რომანის შექმნა.

„ბუდენბროკებში" ასახულია ერთი ბიურგერული ოჯახის ოთხი თაობის ცხოვრება, დეგრადაციისა და გადაშენების პროცესი. ბუდენბროკების ოჯახის დაღუპვა იმანენტური პროცესია. რომანი „დაღლილი ცხოვრების ფსიქოლოგიას" გადმოგვცემს, სადაც აღსრული თვით ადამიანების ნებიდან გამომდინარეობს. იგი არაა ფატალური გარდაუვალობის, ან ბიოლოგიური გადაგვარების შედეგი. აქ სიცოცხლე და სიკვდილი მეტაფიზიკური ცნებებია. დასმული პრობლემა არც პოლიტიკურია და არც სოციალური, იგი ძირითადად ფსიქოლოგიური ხასიათისაა. თ. მანი მოგვიანებით თავის რომანს „სოციალურობისაგან დაცლილად" მიიჩნევს.

„ბუდენბროკებს" თომას მანი თაობათა ცვლის რომანს უწოდებდა. პირველი თაობის წარმომადგენლები მოხუცი მესიე და ბატონ ბუდენბროკები ენერგიული ხალისიანი, XVIII საუკუნის სულის მატარებელი პიროვნებებია. მოხუცი იოჰან ბუდენბროკი თამამად უსწორებს თვალს ცხოვრებას, დასცინის რელიგიას, მისი შვილი კონსული იოჰან ბუდენბროკი კი სწორედ რელიგიაში ეძებს ხსნასა და ნუგეშს. ისიც მოქმედი ბიურგერია, მაგრამ მამისეული შემართება უკვე აღარ ახასიათებს. მომდევნო ორი

თაობის უილაჯობა კი ბუდენბროკების ოჯახის საბოლოო დაღუპვას განაპირობებს.

ბუდენბროკების ოჯახის უკანასკნელი წარმომადგენლები ფიზიკურად სუსტი ადამიანები არიან. თომას ბუდენბროკი ნერვიული ავადმყოფობითაა შეპყრობილი, ქრისტიანს ძირფესვიანად აქვს შერყეული ღვთისმეტყველება და საგიჟეში ასრულებს თავის ცხოვრებას, ფიზიკურად სუსტია ასევე ჰანო. ღვთისმეტყველი საქმიანი, უპრობლემო არსებობიდან პრობლემურ, დახვეწილ არსებობაზე გადასვლა საბედისწეროდ მთავრდება. თომას ბუდენბროკში დიდი ხნიდან მზადდება სიკვდილისაკენ სწრაფვა. მას ძალა აღარ ყოფნის ებრძოლოს ამ ცხოვრებას, ოღი დაღლა, სიმშვიდეს უკვე საკუთარ თავთან მარტოდ დარჩენილიც ეელარ პოულობს. მისთვის მოკვდება მხოლოდ საკუთარი თავისაგან გაქცევის საშუალებაა. სახე ფერმკრთალი აქვს, საფეთქლებზე ნერვიულად უთამაშებს ძარღვი, ხელები კი ბუდენბროკისეული — ოდნავ მოკლე, მაგრამ მაინც ნატიფი, ნერვიული, ძლიერი და ყინულივით ცივი აქვს.

თომას ბუდენბროკი გადაჭარბებულად ისწრაფვის დახვეწილობისა და არისტოკრატულობისაკენ, რაც „ბიურგერობაზე" უარის თქმას მოწმობს. დაცემის ეს პირველი სიგნალები რომანის მეორე ნაწილში უკვე აშკარად საბოლოო დეგრადირებაზე მიუთითებს. თომასს ნებისყოფის ზეადამიანური დაძაბვა უხდება საზოგადოებაში ყოველი გასვლისას, რათა ვერავინ იგრძნოს პედანტი სენატორის სულსა და აზროვნებაში მიმდინარე ცვლილებები.

თომას ბუდენბროკის დეგრადაცია კიდევ უფრო თვალსაჩინო ხდება მისი ვაჟის, დაბადებიდანვე უსუსური და ავადმყოფი ჰანოს გაჩენით. პატარა ბუდენბროკი მუდამ ცდილობს, თავი დააღწიოს ამქვეყნიურ რუტინას რომანტიკული მუსიკის საშუალებით. მუსიკის მომხიბვლელობა ჰანოს ცხოვრების ძალას ართმევს. მისი სიკვდილიც სიმბოლურია, ცხოვრობს რომანტიკულ არარეალურ სამყაროში და იღუპება მხოლოდ ფიზიკურად, ისე, თითქოს სულიერად ბოლომდე შეერწყა ამ საოცნებო სამყაროს. ვაგნერის რომანტიკული მუსიკა, როგორც ავადმყოფობის სიმპტომი, მთავარ მოტივად ჩნდება რომანში. სწორედ, ვაგნერის მუსიკა მიაცილებს პატარა ჰანო ბუდენბროკს არყოფნისაკენ. მისთვის ვაგნერის განცდა სიკვდილთან მიახლოებაა, მუსიკა კი — ტკივილიანი სიხარულიც და ამაღროულად ბნელი, სიკვდილის მომტანი ძალის მატარებელი ხელოვნება. „პატარა ჰანო თავს აფარებს მუსიკას, რაც მალე მისთვის სიკვდილის მკლავებში მოხვედრას ნიშნავს და წინასწარ განაპირობებს მის სურვილს - წავიდეს ამ ქვეყნიდან" - წერდა თ. მანი 1947 წლის სტატიაში „ბუდენბროკების ერთი თავის შესახებ".

თ. მანის შემოქმედების პირველი ეტაპის დეკადენტურ-პესიმისტური განწყობილებებისადმი აშკარა პროტესტის გრძნობა მკაფიოდ ვლინდება მეორე პერიოდის ნაწარმოებებში - „ტრისტანსა" ("Tristan" 1902), და „ტონიო კროგერში" ("Tonio Kröger" 1903). ამ უკანასკნელში ცხოვრება მეტი ადამიანური, საზოგადოებრივი, დემოკრატიული, ჰუმანისტური შინაარსით ივსება და უფრო ადვილი ხდება ცხოვრებისა და გონის ურთიერთდაახლოება, რაც თავისებურად ეგოცენტრიზმისა და მარტოობის დაძლევაზე მიუთითებს. ამდენად, თ. მანის შემოქმედების მეორე პერიოდში ხელოვნებაც ივსება გარკვეული დემოკრატიული შინაარსით.

„ტრისტანი" („Tristan" 1903) თომას მანის ე.წ „მუსიკალური ნაწარმოებია", მოთხრობა რომლის მოქმედების ფონი რიჰარდ ვაგნერის „ტრისტან და იზოლდას" რომანტიკული მუსიკაა. ნაწარმოების მთავარი პერსონაჟის, დეკადენტი მწერლის, დეტლევ შპინელის სახის გამოსაკვეთად ავტორს ესაჭიროება ავადმყოფობისა და სიკვდილის სიმპტომატური დუალიზმის, ამ ტიპიურად რომანტიკული ფენომენის წარმოჩენა, რაც ძალიან ჰგავს ნოვალისის „სიკვდილის მისტიკას".

„ტრისტანში" მოქმედება ვითარდება ვაგნერის მუსიკალური დრამის რომანტიკული სიყვარულის ფონზე, მაგრამ დეტლევ შპინელი და გაბრიელე კლოტერიანი არ არიან ახალი დროის ტრისტანი და იზოლდა. უეჭველია დეკადენტი-ხელოვანი თავის დამსახურებად მიიჩნევს, რომ „მშვენიერებაში სიკვდილით აამაღლა გაბრიელე სიმდაბლის ჭაობიდან, სული განუწმინდა" და საშუალება მისცა გამჭრალიყო მშვენიერების მოსაკვდინებელ ამბორში.

ვაგნერის მუსიკა შპინელისათვის მხოლოდ მშვენიერებაა, მასში სიკვდილი კი ბენდიერებაა. შპინელს ნაკლებად აინტერესებს ვაგნერის მუსიკაში სიყვარულის გამომხატველი უძლიერესი ენებები. შპინელის ყოველი მესამე სიტყვა „მშვენიერებაა", მაგრამ არსებითად იგი შორსაა ვაგნერისეული ტრისტანის ენებებისა და სულიერი სიძლიერისაგან. მუსიკალური ფორმა მშვენიერებისა და სილამაზის სიმბოლოა თ. მანის „ტრისტანში", თუმცა ეს მშვენიერება სიკვდილთანაა წილნაყარი. თომას მანისათვის გაბრიელე კლოტერიანი უფროა ხელოვანი, ვიდრე შპინელი. იგი პოტენციური იზოლდაა, ნამდვილი, ბუნებრივი, სულიერებით აღსავსე. შპინელი კი არ არის ტრისტანი და ვერც ვერასოდეს იქცევა ძლიერი სულის მქონე რაინდად, რომლისთვისაც სატრფოსთან ერთად სიკვდილი ბედნიერებაა. შპინელი უფრო „ქვაზიტრისტანია". ვაგნერის ცნობილი „ტრისტანაკორდი", რომელიც ვაგნერის მუსიკალური დრამის დრამატულ კულმინაციას წარმოადგენს, თ. მანთან გაბრიელესა და შპინელის

დიალოგში ჩნდება. ეს თავისებური ლაიტჰარმონიაა, რომელიც დრამის სტილურ მთლიანობას განსაზღვრავს.

თომას მანმა თავის ამ მოთხრობას შეგნებულად უწოდა „ტრისტანი" და არა „ტრისტან და იზოლდა", რათა ეჩვენებინა, რამდენად უძლურია დეტლევ შპინელი - პიროვნება და შემოქმედი, ლეგენდარულ რაინდ ტრისტანთან შედარებით. თ. მანის „ტრისტანში" კვლავ აშკარაა სიკვდილისა და ავადმყოფობის სიმპტომატური კავშირი ვაგნერის რომანტიკულ მუსიკასთან. ვაგნერის მუსიკა გაბრიელეს ავადმყოფობის გამწვავებას იწვევს და მისი სიკვდილის მიზეზიც ხდება

თანამედროვე ბიურგერის სულიერი კრიზისი და ამ კრიზისის დაძლევის ცდები, ხელოვანისა და ბიურგერის დაპირისპირების თემაა წარმოდგენილი 1903 წელს შექმნილ ნოველაში „ტონიო კროგერი" („ Tonio Kröger"), რომელსაც თ. მანი „აპოლიტიკოსის მსჯელობაში" „რომანტიზმის გვიანდელ შვილს" უწოდებს.

თ. მანის „ტონიო კროგერის" მხატვრული ფორმა სონატის სამი ნაწილის შესატყვისია. ექსპოზიცია წარმოდგენილია ორი თემით; ტონიო კროგერი – ჰანს ჰანზენი, ტონიო - ინგებორგ ჰოლმი, რითაც თ. მანი ხელოვანის მარტოობას აჩვენებს საზოგადოებაში. სონატის მეორე ნაწილში – განვითარებაში- მოცემულია ლიზავეტა ივანოვნასთან შეხვედრა, სადაც კროგერის სულიერი გაორებაა დაფიქსირებული, ხოლო რეპრიზაში ჩნდება ძირითადი თემის ვარიაცია - ხელოვანის დამოკიდებულება ცხოვრებისადმი, რაც ტონიოს მისამართით გამოთქმულ ლიზავეტა ივანოვნას დასკვნაში ცხადდება – "თქვენ გზააბნეული ბიურგერი ხართ".

ტონიო კროგერის ცივი „არტისტიზმით" გაჯერებული პირობა, რომ მომავალში „მეტს გააკეთებს", ცოცხალ ადამიანთა ცხოვრებისულ სახეებს შექმნის, რაც მან მოთხრობის ბოლოს ლიზავეტა ივანოვნას აღუთქვა, თავად თ. მანის შემოქმედებითი განაცხადი აღმოჩნდა.

ტონიო კროგერი, მსგავსად დეტლევ შპინელის, გუსტავ აშენბახისა თუ ადრიან ლევერკიუნისა, თ. მანის ღრმად ავტობიოგრაფიული პერსონაჟია. იგი „სულის გმირია", იტალიელი დედის სამხრეთული ტემპერამენტი და შავი თვალ-წარბი თვალშისაცემს ხდის მის განსხვავებას ცისფერთვალება და ქერათმიანი ამხანაგებისა და მეზობლებისაგან, „ჩვეულებრივი, უგონო და ლურჯთვალებიანი" ჰანს ჰანსენისა და ინგებორგ ჰოლმისგან, რომლებთანაც დაახლოება თავად ძალიან უნდოდა. თუმცა, შოპენჰაუერ-ნიცშესეულ მეტაფიზიკურ თვალსაზრისზე მდგომი, მალევე აღმოაჩენს, რომ ხელოვნება და ცხოვრება შეურიგებლად ეწინააღმდეგებიან

ერთმანეთს. თუკი „ცხოვრება" ბიურგერივით „უგონოა", ვერაფერი დააკავშირებს მას ხელოვნებასთან, რომლის არსსაც „სულიერება" შეადგენს. თავად თომას მანი კი, რომელსაც დაძლეული აქვს ეს თვალსაზრისი, არ იზიარებს ჰანსენთან და ინგებორგთან დაახლოვებაზე ტონიოს ოცნებას, არამედ პირიქით, სწორედ ეს მიაჩნია იმ „შეცდომად", რომელმაც ზღვარი დაუდო ტონიო კროგერის ნამდვილ ხელოვანად ქცევის უნარს.

„სიკვდილი ვენეციაში" („Der Tod in Venedig" 1912) უაღრესად რთული, მრავალპლანიანი, და მრავალასპექტიანი მოთხრობაა, რომელიც თომას მანის შემოქმედებითი პრობლემატიკის მაგისტრალურ საზს ემთხვევა. მასში განსახიერებულია მწერალ გუსტავ აშენბახის ცხოვრების ბოლო დღეები. თავშეკავებით, თვითშეზღუდვით, ნებისყოფის არადამიანური დაძაბვით, რეჟიმისა და დისციპლინის ზედმიწევნითი დაცვით გუსტავ აშენბახი საოცარ შედეგს აღწევს და ცნობილი მწერალი ხდება. მაგრამ იგი ქმნის არა ფანტაზიის, შთაგონების წყალობით, არა თავისუფლად, ლალად, ბუზის კარნახით, არამედ კოლოსალური შრომით, შემოქმედებითი ჰეროიზმით, შინაგანი დისციპლინითა და ძალების ჯოჯოხეთური დაძაბვით. მას ერთხანს სულიერი სიმშვიდე და გარეგნული ბედნიერება ჰქონდა მოპოვებული, ეშინოდა ერთხელ და სამუდამოდ მოწესრიგებული ცხოვრების წესის დარღვევისა. მაგრამ ეს სიმშვიდე და ბედნიერება მოჩვენებითი და ილუზორული აღმოჩნდა. ნამდვილ ცხოვრებასთან, ანუ ლამაზ ტაძიოსთან პირისპირ შეხვედრისას ყველაფერი სათამაშო ხუხულასავით დაიშალა. მასში სასიცოცხლო ინსტინქტები იღვიძებს და თავდაყირა აყენებს მის მოწესრიგებულ ცხოვრებას და მოჩვენებით წესრიგს. აშენბახი ილუპება მასში მიძინებული ვიტალური მოთხოვნილებების ამბოხის გამო. გუსტავ აშენბახი ესთეტია და მის შემოქმედებას აკლია ჰუმანისტური, დემოკრატიული, ოპტიმისტური ხელოვნების ძალა და სწორედ ეს განაპირობებს მის მარცხსაც.

გუსტავ აშენბახი ხელოვანია, მაგრამ აქვს ფარული და ძლიერი ლტოლვა ცხოვრებისაკენ. ერთხანს იგი წარმატებით ახერხებდა ამ მიდრეკილების დათრგუნვას, და ცხოვრებას თავის თაგში გასაქანს არ აძლევდა, პირად ცხოვრებას მთლიანად უმორჩილებდა ხელოვნებას, თუმცა საბოლოოდ ცხოვრება ანადგურებს მის პიროვნებას. ვენეციაში დასასვენებლად წასული ცნობილი მწერალი პოლონელ არისტოკრატთა ოჯახის ერთადერთ უმშვენიერეს ვაჟიშვილთან შეხვედრის შემდეგ მისი ფიზიკური მომხიბვლელობის ტყვეობაში იმდენად ღრმად ეფლობა, რომ ქალაქში შავი ჭირის სახით გავრცელებული რეალური საშიშროების

სერიოზულობას ვერ და არ აცნობიერებს, არ ტოვებს საბედისწერო ქალაქს და ფიზიკურად ნადგურდება კიდეც.

1944 წელს თომას მანი აგნეს მაიერისადმი „სამეფო უდიდებულესობის“ ("Königliche Hoheit" 1909) შესახებ მიწერილ წერილში აღიარებს, რომ იგი ინდივიდუალიზმისა და სუბიექტივიზმის, ესთეტიზმისა და არისტოკრატიზმის ღაძლევის გზით ვითარდებოდა დემოკრატიზმისა და ჰუმანიზმისაკენ. მაგრამ I მსოფლიო ომის დაწყებისას ეს განვითარება შეწყდა და მწერალმა რეაქციული პოზიცია დაიჭირა. იგი ამ დროს შემოქმედებით კრიზისსაც განიცდის, არ ქმნის თითქმის არც ერთ მხატვრულ ნაწარმოებს. რეგრესული განვითარება კი მხოლოდ მის პუბლიცისტიკაში მეღავნდება.

მართებულადაა მიჩნეული, რომ ეს რეაქციული შეხედულებები პირველი მსოფლიო ომის დაწყებისას მწერალს ერთბაშად არ გასჩენია, რომ მას კონსერვატიული პოლიტიკური შეხედულებები ადრეც ჰქონდა, მაგრამ ომის პერიოდში გერმანულმა შოვინისტურმა და ნაციონალისტურმა აჟიოტაჟმა, მოკავშირეთა ანტიგერმანულმა პროპაგანდამ ბიძგი მისცა, გააღრმავა და გამოაელინა თ. მანის დაფარული იდეები. ეს კარგად ჩანს ამ პერიოდის ესეებში "ფიქრები ომში" ("Gedanken im Kriege" 1914), "ფრიდრიხი და დიდი კოალიცია" ("Friedrich und die grosse Koalition" 1915), "ომზე ფიქრები" ("Gedanken zum Kriege" 1915), " Svenska Dagbladet-ის რედაქციას" ("An die Redaktion des "Svenska Dagbladet" 1915). ბოლოს გამოქვეყნდა "აპოლიტიკოსის შეხედულებანი" ("Betrachtungen eines Unpolitischen" 1918), რომელმაც ერთგვარად შეაჯამა, განავრცო და გააღრმავა მწერლის აპოლიტიკურ-კონსერვატული შეხედულებები. თომას მანის შოვინისტური შეხედულებები ბევრი მისი თანამედროვეს გაოცებას და აღშფოთებას იწვევდა. განსაკუთრებით მწვავე იყო მისი ძმის – ჰაინრიხ მანის რეაქცია, რომელიც საპასუხოდ წერს ცნობილ ესეს - „ზოლა“. როგორც ცნობილია, „აპოლიტიკოსის შეხედულებები“ იყო თ. მანის პასუხი ჰ. მანს. სწორედ, ამ პერიოდში დაიწყო სერიოზული განხეთქილება ძმებს შორის, რომელიც წლების მანძილზე გაგრძელდა.

ზემოალნიშნულ პერიოდში თ. მანი გონის, ინტელექტის, რაციონალიზმის, პროგრესის, პოლიტიკის, ცივილიზაციის, რესპუბლიკის, ევროპის, დემოკრატიის, განმანათლებლობის წინააღმდეგ გამოდის. სამაგიეროდ თაყვანს სცემს მისტიკას, ინსტინქტებს, დემონურს, მონარქიას, ომს, პირველყოფილს. იგი ერთმანეთს უპირისპირებს „კულტურასა“ და

„ცივილიზაციას", „სულსა" და „გონს", „თავისუფლებასა" და „საზოგადოებას"; მიაჩნდა, რომ პოლიტიკური თავისუფლება და დემოკრატია ეკონომიკური ფაქტორის პრიმატს ნიშნავდა სულიერის წინაშე, რაც გერმანელებისათვის, მისი აზრით, უცხო იყო. თხზულების კრიტიკის მთავარი ობიექტი „ცივილიზაციის ლიტერატორი" იყო, რომელიც ჰაინრიხ მანს გულისხმობდა და რომელიც თითქმის უცვლელი სახით გადავიდა რომანში „ჯადოსნური მთა".

1912-1924 წლებში საკმაოდ დიდი შუალედებით იქმნებოდა თომას მანის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი რომანი „ჯადოსნური მთა" („Der Zauberberg" 1924). 1939 წელს პრინსტონის უნივერსიტეტის სტუდენტებისათვის წაკითხულ მოხსენებაში თომას მანი ამბობდა, რომ ეს რომანი მისთვის ყოველთვის იყო სიმფონია, თემათა ქსელი, სადაც იდეები მუსიკალური მოტივების როლს თამაშობენ. მწერალი მსმენელს მოკრძალებით ურჩევს, ხელახლა წაიკითხონ „ჯადოსნური მთა", რომ ამჯერად მისი მუსიკალურობით დატკბნენ. იგი რომანს ასევე უწოდებდა „პედაგოგიურ-პოლიტიკურ ჩანაფიქრზე აგებულ ამბავს, სადაც ახალგაზრდა კაცი უმაცდურეს ძალას, სიკვდილს შეეჯახება და ამ ღროს მას კომიკურად და თან შემაძრწუნებლად წარმართავენ ჰუმანურობისა და რომანტიკის, პროგრესისა და რეაქციის, ჯანმრთელობისა და ავადმყოფობის სულიერი წინააღმდეგობანი, თუმცა ისინი მხოლოდ ორიენტაციას აძლევენ და მეცნიერულად ანათლებენ მას, გადამწყვეტს კი ვერაფერს ეუბნებიან".

„ჯადოსნურ მთას" ახასიათებს ფილოსოფიური სიღრმე, დახვეწილი, მუსიკალურობამდე ამაღლებული ენა, მიმზიდველი სიუჟეტი, მონუმენტური ფორმა. მასში დასრულებული სახითაა წარმოდგენილი XX საუკუნის ევროპული რომანის ახალი ფორმა, რომელსაც თავად თ. მანმა „ინტელექტუალური რომანი" უწოდა.

1913 წლის ზაფხულიდან მოყოლებული რომანის წერის პროცესი მძიმედ მიიწევდა წინ და მხოლოდ 1924 წლის 28 სექტემბერს გაჰაეცა გამომცემლობას ხელნაწერის სახით, გამოვიდა იმავე წლის ნოემბერში ორ ტომად. იგი გამოცემისთანავე საოცარი პოპულარობით სარგებლობდა არა მხოლოდ გერმანიაში, არამედ უნგრეთში, ამერიკასა და იტალიაში. რომანის განსაკუთრებული ღირებულება იყო მისი ღრმა ჰუმანისტური პათოსი, სიკვდილის დამთრგუნველი სიყვარულის ყოველისშემძლეობის აღიარება, ახალგაზრდა თაობის გამოფხიზლების სურვილი და მოყვასის სიყვარულის ძალის ჩვენება.

ჰამბურგელი ინჟინერი, მდიდარი ბურჟუა ჰანს კასტორპი შეიცარიის

უმდიდრეს კურორტ დავოსში სამი კვირით მიემგზავრება დეიდაშვილის მოსანახულებლად, რომელიც ფილტვების დაავადებას მკურნალობს. მთაში სტუმრად ასული კასტორპი განსაზღვრული პერიოდის ნაცვლად შვიდი წლით რჩება მოკვდებული სივრცეში, ისე, რომ თავად ვერც კი აცნობიერებს, რომ ელვისებური სისწრაფით გარბის ობიექტური დრო. სანატორიუმ "ბერგჰოფში" შეკრებილი საზოგადოება მსოფლიოს მოკრომოდელია თავისი მრავალეროვანი დამსვენებლებით და რეალური, თუ მოჩვენებითი ავადმყოფებით. ავადმყოფობის უსაქმური ყოველდღიურობითა და უპასუხისმგებლო თავისუფლებით დამტკბარი გერმანელი მოკვდებულივით ივიწყებს საკუთარ მოკვდებულებებს. მხოლოდ მითიური შვიდი წლის შემდეგ პირველი მსოფლიო ომის ხმაურით გამოფხიზლებული ტოვებს იგი ჯადოსნურ მთას, სანატორიუმ "ბერგჰოფს" და მკითხველი ბოლო სცენაში მას ომის ორომტრიალში ეშვიდობება.

„ჯადოსნური მთის" ფილოსოფიურ საფუძველს ნიცშესა და შოპენჰაუერის ერთი თეზისი წარმოადგენს. ეს არის ავადმყოფობის მიმართება შემეცნებასთან, თუმცა ეს მიმართება რომანში წინააღმდეგობის სახეს იღებს, რადგან ჰანს კასტორპი ავადმყოფობას მხოლოდ „ალვირაბსნილობის ერთ-ერთი ფორმის" სახით ეცნობა. მისი ტრფობა კლავდია შოშასადმი სხვა არაფერია, თუ არა იმ სფეროსადმი სიმპათია, სადაც ადამიანს ყოველგვარი პასუხისმგებლობასთან ერთად ბირუგერული ცხოვრების წესის ყველა მოვალეობა ეხსნება. კასტორპი ცხოვრებასთან კონტაქტს მხოლოდ ავადმყოფობის მედიუმით ამყარებს. რომანში ინდივიდი წინასწარ უჩვეულო სივრცობრივ და დროისმიერ მიმართებაშია მოქცეული. „იმქვეყნიური", თითქმის მითიური სივრცე, სადაც ამბავი ხდება, დროის განცდასაც კი ახალ განზომილებას ანიჭებს. ზოგადად, თომას მანის რომანებს საზოგადოებრივ სამოსში გამოწყობილი მითოლოგიური ენციკლოპედიას უწოდებენ. მითოსი აქ წარმოადგენს ელეგანტური საზოგადოების ელეგანტურ სამოსელს, „ჰუმანისტური კურტუაზიის" აუცილებელ ატრიბუტს.

სოციალური და პოლიტიკური თვალსაზრისით „ბერგჰოფში" თავმოყრილი ინტერნაციონალური საზოგადოება თავისუფლად შეიძლება ჩაითვალოს „მსოფლიო ომის წინ ევროპული ბურჟუაზიის პარაზიტად ქცეული ზედა ფენის მოდელად". თომას მანის სიტყვებით, ეს რომანი ევროპული განმანათლებლური და "აღზრდის რომანის" მოდერნიზაციას წარმოადგენს და გარკვეულწილად მწერალი ამ ტიპის რომანების პაროდირებასაც ახდენს. „ბერგჰოფის" სამყარო რომანტიკული სამყაროა

და დროის გაქრობაც მისი შემადგენელი ელემენტია. რომანის ახალგაზრდა გმირმა შვიდი წელი გაატარა ინტერნაციონალურ სანატორიუმში, სადაც ორი „აღმზრდელი“ ცდილობდა თავის ჭკუაზე მოექცია იგი: იტალიელი ლიბერალი ჰუმანისტი ლოდოვიკო სეტემბრინი და ასკეტი ებრაელი, იეზუიტი, კომუნისტი ლეო ნაფტა. სეტემბრინის იდეალებია - ჰუმანიზმი, დემოკრატია, ინტელექტი, თავისუფლება. სეტემბრინი ევროპული ბურჟუაზიული კულტურის ტრადიციების მატარებელია, გონების, სამართლიანობის, პროგრესის მომხრე, და მისთვის უცხოა მუსიკის ირაციონალური სული, ენჰარმონიზმი და ბევრი სხვა რამ. ლეო ნაფტა კი სიკვდილის მისტიკისა და ფანტაზიის მეხოტბეა.

ურთიერთსაპირისპირო ძალთა შეჯახებით იკვეთება თ. მანის პოზიცია - განვითარების ბნელი გზა ავადმყოფობისა და სიკვდილის სიმპათიის გადალახვით სიცოცხლისადმი სიმპათიისაკენ მიემართება. ამ რომანში თომას მანმა თავი დააღწია შოპენჰაუერისეულ პესიმიზმს, სიკვდილის კულტს და გოეთესაკენ იბრუნა პირი. შოპენჰაუერულ „სიკვდილის სიმპათიაში“ ყველაფერია თავმოყრილი: სუბიექტივიზმი, ირაციონალიზმი, ჰერმეტულ, რეალური სამყაროსაგან იზოლირებულ სამყაროში ესთეტიზირებული არსებობა, სიკვდილისა და ავადმყოფობის კულტი, რაც განაპირობებს „ჯადოსნური მთაში“ რომანტიკული ხელოვნებისა და მუსიკის ფილოსოფიის ტექნიკის სირაფინირებული ნაწარმოების ფინალში შვიდწლიანი ჰერმეტული ჯადოსნური სამყაროდან გამოქცეული და ბრძოლის ველზე მყოფი ჰანს კასტორფი მეორე ფრაზას შუბარტის „ცაცხვიდან“. ეს მუსიკალური ნაწარმოები სიცოცხლის სიმბოლურ მნიშვნელობას იძენს, დეკადენტი გმირი ცხოვრებას უბრუნდება. მართალია, ეს ცხოვრება პირველი მსოფლიო ომის ბრძოლის ველითაა წარმოდგენილი, მაგრამ ომს რომანში სიმბოლური მნიშვნელობა ენიჭება, იგი „რაღაც სტიქიური მოვლენაა, თავისებური ქარიშხალი, რომელიც წალეკვით ემუქრება ქვეყანას“.

„ჯადოსნური მთის“ მხატვრულ აგებულებაში დიდ როლს თამაშობს ლაიტმოტივები, რომლებმაც აქ თომას მანისვე სიტყვებით იდეური და ემოციური გამჭვირვალება შეიძინეს. რომანში ლაიტმოტივების საშუალებით უკავშირდება ერთმანეთს პერსონაჟები, თემები, მოტივები; გვხვდება ვაგნერისეული ე.წ. გახსენების მოტივის ანალოგიც; აქ პერსონაჟები გარკვეული იდეების როლს თამაშობენ, რომელთა ურთიერთსაპირისპირო ზეგავლენასაც განიცდის გამოუცდელი, თავდაპირველად მარტივი აზროვნების მქონე ახალგაზრდა ჰანს კასტორპი. იგი უცნაური იდეებისა და ავადმყოფური გარემოს გარდა დროის ტყვეობაშიც ექცევა, რომელიც

მოაში თითქოს კარგავს თავის რეალურ ფორმას და ჯერ ლღვება,შემდეგ კი საერთოდაც ქრება მესიკის ჯადოსნური ზემოქმედების გავლენით. რომანი ღაიტოემებისა და პერსონაჟების მსგავსად ობიექტური, კვაზიობიექტური, სუბიექტური და სუპერსუბიექტური დროის შრეებითაა გამთლიანებული. ურთულესი იდეების კომპლექსებისა და ჰერმეტულ სივრცეში მიმდინარე აღმზრდელობითი პროცესების გავლენით ჰანს კასტორპი ცხოვრების დიდ გაკვეთილს სწავლობს და სიკვდილის გავლით მიღებული ჭეშმარიტი ცოდნის საფუძველზე დასკვნის: „ადამიანმა სიყვარულისა და სიკეთის გამო სიკვდილს საკუთარ იდეებზე გამარჯვების უფლება არ უნდა მისცეს“.

„ჯადოსნური მთა“ საეტაპო ნაწარმოებია თომას მანისათვის არა მარტო იდეურ-შინაარსობრივი სიახლის წყალობით, არამედ მხატვრული თვალსაზრისითაც. იგი ახალ ეტაპს იწყებს მწერლის შემოქმედებაში. მასში საბოლოოდ იკვეთება თ. მანის სტილის ყველა თავისებურება.

1933 წელს მიუნჰენის უნივერსიტეტში წაკითხული ლექციის შემდეგ თომას მანი შვეიცარიაში წავიდა ოჯახთან ერთად და შემდგომ იგი ფაშისტურ გერმანიაში აღარ დაბრუნებულა ომის დასრულებამდე. ფაშისტებმა დაწვეს მისი წიგნები და შავ სიაში შეიტანეს იგი სხვა მრავალ მწერალთან და საზოგადო მოღვაწესთან ერთად. შვეიცარიიდან თ. მანი ამერიკაში გადასახლდა.

სწორედ ამერიკაში გამოვიდა ცნობილი ანტიფაშისტური ტეტრალოგია "იოსები და ძმანი მისნი" („Joseph und seine Brüder“ 1933-1943). მასში ფაშისტურ ბარბაროსობას და ანტიჰუმანიზმს უპირისპირდება კაცთმოყვარეობა, დემოკრატიზმი და ხალხის სოციალური ბედნიერებისაკენ სწრაფვა. ლიდერის როლში ებრაელი იოსების გამოყვანა გაბედული გამოწვევა იყო რასისტული თეორიის ბატონობის პერიოდში.

„იოსების“ რომანის მესამე-მეოთხე ნაწილების შექმნის შუალედში თომას მანი კიდევ ერთ ბრწყინვალე რომანს ქმნის – „ლოტე ვაიმარში“ ("Lotte in Weimar" 1939), რომელიც მოხუცი გოეთეს შეხვედრას აღწერს მისი ახალგაზრდობის დროინდელ შეყვარებულთან შარლოტე ფონ ბუფთან. ამ რომანში საუკეთესოდაა ილუსტრირებული თომას მანის რომანებისათვის დამახასიათებელი ესეიზმი. აქ თითქმის არ ხდება მოქმედება და მთელი რომანი გრძელი დიალოგებისაგან შედგება, რომელთაც სხვადასხვა პერსონაჟები წარმართავენ ლოტესთან გოეთეს შესახებ. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია რომანის მეშვიდე თავი, სადაც თავად გოეთეს ფიქრები, განცდები და გრძნობებია აღწერილი.

1947 წელს გამოვიდა თომას მანის „დოქტორ ფაუსტუსი“ („Doktor

Faustus"). იგი XX საუკუნის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი რომანთაგანია, რომელშიც ავტორმა გენიალური კომპოზიტორის „ცოდვილი" მუსიკოსის - ადრიან ლევერკიუნის ცხოვრების აღწერის საშუალებით გასაოცარი სიღრმით, კრიტიკულად წარმოსახა თავისი ეპოქის საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ცხოვრება და კულტურის კრიზისი. ამ უაღრესად რთულ, მრავალპლანიან ნაწარმოებში ჩაღრმავება აშკარად ავლენს, რამდენად „კონკრეტულ-გერმანული" და, ამავე დროს, ზოგადსაკაცობრიოა მასში წამოჭრილი პრობლემატიკა. მწერლის თანადროული ეპოქის ტრაგიზმით აღსავსე პოლიტიკური მოვლენები, დეკადენტური ხელოვნების არსის კვლევა, გერმანიისა და გერმანელთა ბედის ისტორიული გააზრება, ხელოვანის პასუხისმგებლობის პრობლემა დროისა და ეპოქის წინაშე – ნაწარმოებში წარმოსახულია ფილოსოფიურ, პოლიტიკურ, ფსიქოლოგიურ ასპექტებში. თ. მანისათვის უნიჭიერესი შემოქმედის ადრიან ლევერკიუნის ტრაგედია – დეკადენტი ხელოვანის ტრაგედიაა, რომელიც კარგავს შემოქმედებით გამოწვეულ სიხარულს, ცხოვრობს ხალხისაგან მოწყვეტილი, სულირი სიცივისა და მარტოობის ატმოსფეროში, სადაც მუსიცირება და კომპოზიცია მისთვის მტანჯველ პროცესად იქცევა.

ადრიან ლევერკიუნის სახით შეიქმნა მუსიკალური ფაუსტ-ფიგურა, რომელიც ავტორს გერმანული სულის ჭეშმარიტ რეპრეზენტანტად მიაჩნია. ლევერკიუნის დამოკიდებულება გარესამყაროსადმი აბსტრაქტული და მისტიკურია. მართალია, ის თავს აიგივებს თავის წარმოსახვაში ხალხური წიგნის დოქტორ ფაუსტუსთან, მაგრამ სულაც არ არის ფაუსტი, ამ ცნების კლასიკური ლიტერატურული გაგებით.

„ფაუსტურის" გაგება თომას მანთან სრულიად განსხვავებულია ამ ცნების გოეთესეული გაგებისაგან. „ფაუსტური" თ. მანისთვის ასოცირდება „მუსიკალობასთან", „ჩაშინაგნებასთან", „გერმანულობასთან". „დოქტორი ფაუსტუსის" მთავარი მოქმედი გმირი, ადრიან ლევერკუნი XX საუკუნის დეზინტეგრირებული ფაუსტია.

ადრიან ლევერკიუნის მუსიკალური შემოქმედება სულ ალარ აკმაყოფილებს ჰუმანისტური ხელოვნების მოთხოვნას - ადამიანი ესთეტიკური გზით „დიდ განსულიერებამდე" მიიყვანოს. მაშინ როცა „ფაუსტურის" ცნება თავის თავში ჰარმონიულისა და მთლიანობისაკენ სწრაფვას აერთიანებს, ლევერკუნი უარყოფს მუსიკის მელოდიურ წყობას, იყენებს დისონანსებსა და დისჰარმონიას, ეს თავის მხრივ ასახავს XX საუკუნის ხელოვანის სულისა და მისი სამყაროს დისჰარმონიულობას. მაშასადამე, ლევერკუნის მუსიკალური შემოქმედებითი გზა გადმოსცემს მუსიკის

თანდათანობით განძარცვას რომანტიკული ელემენტებისაგან, იგი იულინთეს სკეფსისითა და ნიჰილიზმით. ლეგერკუნი იყენებს თავისუფალი ატონალობის პრინციპს,რომელსაც თან მოაქვს სამყაროს დაფლეთილობის, დეფორმირების, საბოლოო განადგურებისა და არსებულის ნგრევის შეგრძნება.

თ. მანის ადრიან ლეგერკიუნი ცხოვრობს „ოსმოსურად" ჩაკეტილ, იზოლირებულ მუსიკალურ სამყაროში და მისი დამოკიდებულება ადამიანებისადმი ცივი და უგრძნობია. ლეგერკიუნი თავის თავში აერთიანებს ანტიჰუმანურობას, დისჰარმონიას, დამანგრეველ, „დემონურ" საწყისებს. „დოქტორი ფაუსტუსი" გოეთეს „ფაუსტისაგან" რადიკალური „გადახვევაა".

თ. მანი რომანში ეშმაკთან პაქტის დადებისას დროის 24-წლიან მონაკვეთს ირჩევს ხალხურ წიგნზე დაყრდნობით, მაშინ როცა გოეთე თავისი ფაუსტისათვის დროს შეუზღუდავს ხდის. თ. მანის ეს გადაწყვეტილება იმით აიხსნება, რომ ადრიან ლეგერკიუნის მუსიკა, მისი ანტიჰუმანიზმი, დისჰარმონიულობა, ნგრევისა და აღსასრულის შეგრძნება არ შეიძლებოდა მარადიული მოვლენა ყოფილიყო. ლეგერკიუნი, როგორც ფაშისტური გერმანიის სიმბოლო, 24-ე წელს ეშმაკს მიჰყავს ჯოჯოხეთში. ეს იმას ნიშნავს, რომ მთელი ევროპის კრიზისი და ანტიჰუმანიზმი დროებითი მოვლენა იყო მხოლოდ.

თ. მანი „დოქტორ ფაუსტუსში" მუსიკის მეშვეობით გადმოსცემს მისი თანამედროვე გერმანიის და ზოგადად მთელი ევროპის კრიზისულ მდგომარეობას. ადრიან ლეგერკიუნის დეზინტეგრირებულობა და ანტიფაუსტურობა მთელი გერმანიის დეჰუმანიზაციას, ფაშიზაციას ნიშნავს. რომანში მთხრობელის პერსონაჟი, ჰუმანისტი ზერენუს ციტბლომი „შინაგანი ემიგრანტის" პოზიციიდან ასაბუთებს მისი თანამედროვე გერმანიის რეალურ ყოფას. იგი, როგორც ჰუმანისტი, ყოველთვის ხაზს უსვამს ლეგერკიუნის ცხოვრებისა და შემოქმედების ანტიჰუმანურ ხასიათს.

რომანში მუსიკა და „დემონური სფერო" თანდათან უკავშირდება ერთმანეთს. ლეგერკიუნის მუსიკის „დემონურობას" ნათელჰყოფს მისი ორი ყველაზე მნიშვნელოვანი მუსიკალური ნაწარმოები - „Apocalypsis cum figuris", როგორც ბეთჰოვენის მე-9 სიმფონიის „წართმევის" სურვილის მხატვრული რეალიზაცია და „Dr. Fausti Weheklag",როგორც ტირილის გრანდიოზული ვარიაცია. ლეგერკიუნის „აპოკალიფსისი" შეიძლება ჩაითვალოს ტრადიციული ხელოვნების დასასრულად. მასში „საზარელი გუნდის ესკიზია აღბეჭდილი, ოთხ მხედარს შორის გამოქცეული, წაბორძიკებული, წაქცეული, გადაქელილი კაცობრიობისა, ჩაწერილია აღსასრულის მაუწყებელი ამაზრზენი ძახილი". მე-9 სიმფონიის

„წართმევის" სურვილი სხვა არაფერია, თუ არა იმის აღმოჩენა, რომ ჰუმანიზმი თანამედროვე ეპოქისათვის უცხო მოვლენად ქცეულა, რომ კაცობრიობისათვის კეთილშობილი იდეალები ჩირადაც აღარ ღირს.

„დოქტორი ფაუსტუსის გოდება" კი არის კაცობრიობის ისტორიის ტრაგიკული დასასრულის ასევე ტრაგიკული შეგრძნება. იგი არაჰუმანური ანუ თანამედროვე ეპოქის მე-9 სიმფონიაა. მაგრამ უნდა აღინიშნოს, რომ ეს მუსიკალური ნაწარმოები მთლიანად მაინც არ გამორიცხავს ნუგეშს, იმედს. ეს არის უკანასკნელად გაჟღერებული „ვიოლონჩელოს მაღალი „სოლ", ერთადერთი მაჟორული ნოტი მთელს ნაწარმოებში, რომელიც აზრსა და შინაარსს უცვლის ნაწარმოებს და „ლამპარიკით ანთია ღამეში", როგორც იმედის მიმქრალი, მკრთალად მბჟუტავი სხივი.

1951 წელს გამოქვეყნდა თ. მანის უკანასკნელი დასრულებული რომანი „რჩეული" („Der Erwählte"), რომლის სიუჟეტია ლეგენდა რომის პაპ გრეგორიუსის შესახებ. ესაა „მკრთალი რომანი", როგორც თავად ავტორი უწოდებდა მას და მკვლევართა აღიარებით, თ. მანის ერთ-ერთი სუსტი ნაწარმოები.

1952 წელს მწერალი შვეიცარიაში დასახლდა და სიცოცხლის ბოლომდე აქ დარჩა.

1954 წელს მან გამოაქვეყნა თავისი ბოლო, დაუსრულებელი რომანის „ყალთაბანდ ფელიქს კრულის აღსარების" პირველი ტომი. ეს მისი ერთადერთი „მე-მთხრობელის" ფორმით დაწერილი რომანია, რომელიც მწერალს „ბუდენბროკების" დაწერამდეც სურდა, მაგრამ თითქმის მთელი ცხოვრება დასჭირდა, ვიდრე მან რომანის ფორმა მიიღო. ფელიქს კრული არის მრავალი მსოფლიოში აღიარებული აფერისტის და ყალთაბანდის კრებითი სახე, რაც რომანის ჟანრსაც განაპირობებდა. იგი ფორმით პიკარესკული რომანია, რომელიც თომას მანის რომანებს შორის ყველაზე მსუბუქად და გასართობად საკითხავადაც კია მიჩნეული.

1947 წელს საქვეყნოდ აღიარებული ნობელიანტი თომას მანი ციურიხის უნივერსიტეტში წაკითხულ ლექციაზე აღნიშნავდა, რომ რომ სულიერი შემოქმედების ნაყოფს მხოლოდ მაშინ აქვს ფასი, თუ ის ასაკი ჰუმანიზმის ატმოსფეროს შექმნას ემსახურება. მოგვიანებით, კი, როგორც მწერალი 1950 წელს წერდა, ეპოქის ანტიჰუმანიზმმა იგი მიახვედრა, რომ საკუთარი ძალა სხვა არაფრისათვის არ უნდა მიეძღვნა გარდა ჰუმანიზმის დაცვისა. ეს მოსაზრებები ნათლად განსაზღვრავს მთელი მისი შემოქმედების ხასიათსა და მისწრაფებას, ასევე ახასიათებს მის თანამედროვე ეპოქასაც.

თომას მანი 1955 წელს გარდაიცვალა 80 წლის ასაკში შვეიცარიაში და დასაფლავებულია ციურიხის გარეუბანში, კილჰბერგში.

ჰაინრიჰ მანი
Heinrich Mann
(1871-1950)

ჰაინრიჰ მანი პირველია გერმანელ მწერალთა შორის, რომელმაც გერმანულ ლიტერატურაში დიდი სოციალური თემატიკა და პრობლემატიკა შემოიტანა. მას მიიჩნევდნენ სოციალური რომანის ფუძემდებლად. როგორც გაზეთი „München Zeitung"-ი შენიშნავდა, ჰ. მანმა XX საუკუნის დასაწყისის გერმანიისათვის იგივე გააკეთა, რაც ბალზაკმა, ფლობერმა და ზოლამ თავის დროზე საფრანგეთისათვის მოიმოქმედეს, მან თავისი ეპოქა წარმოადგინა როგორც ერთიანი ცოცხალი ორგანიზმი.

ჰაინრიჰ მანი უპირატესად მწერალი-სოციოლოგია. თვით ყველაზე „ესთეტიზებულ" და „დეკადენტურ" ნაწარმოებშიც კი მწერალი გვერდს ვერ უვლის სოციალურ საკითხებს. მართალია, იგი ამით არ უგულებელყოფს ადამიანთა ფსიქიკისა და განცდების ანალიზს, მაგრამ მწერალს განსაკუთრებით აინტერესებს, თუ როგორ განაპირობებს სოციალური ფსიქიკური. ჰ. მანისათვის მიუღებელია ესთეტიკურის მოწყვეტა სოციალურისაგან. ეს, მისი აზრით, უბრალო „ესთეტიზმია".

ჰაინრიჰ მანის პროტესტი ბურჟუაზიული საზოგადოების მიმართ თავიდანვე გამოირჩეოდა თავისი მასშტაბურობით, რადიკალურობით, პრინციპულობით. მან იმთავითვე იცოდა, რომ მორალი, აღზრდის სისტემა განპირობებულია სოციალური ურთიერთობებით, მაგრამ ეს სოციალური ურთიერთობები ასეთ საზოგადოებაში მანკიერია და ამიტომაც იქცევა ყოველგვარი უბედურებისა და ტრაგედიის საფუძვლად. 1927 წელს ერთ-ერთ პუბლიცისტურ წერილში იგი წერდა: „ღარიბისა და მდიდრის დაპირისპირება ყოველი პრობლემის განმსაზღვრელია".

ჰაინრიჰ მანის შემოქმედებითი და მსოფლმხედველობრივი განსხვავება მის თანამედროვე ბურჟუაზიულ მწერალთაგან ისიცაა, რომ იგი ბურჟუაზიული საზოგადოების უარყოფითი მხარეების ჩვენებით არ შემოიფარგლებოდა, არამედ აშკარად გამოხატავდა თავის პოზიციას, მკვეთრად ნეგატიურ დამოკიდებულებას საზოგადოებრივი ურთიერთობების მიმართ.

ჰ. მანის მხატვრული და პუბლიცისტური მემკვიდრეობის ანალიზი ნათლად აჩვენებს მისი, როგორც შემოქმედისა და პიროვნების, სუბიექტურ გულწრფელობასა და პატიოსნებას. შეიძლება ითქვას, რომ XX საუკუნის გერმანელ მწერალთა შორის ჰაინრიჰ მანზე ყველაზე ნაკლებად ითქმის, რომ იგი მოდური მწერალია.

ჰაინრიჰ მანი საკუთარ თავს მწერალ-მორალისტს უწოდებდა, იგი თავად განასხვავებდა მწერალ-ესთეტსა დ მწერალ-მორალისტს ერთმანეთისაგან. ესთეტი, მისი მოსაზრებით, თვითმიზნურად წერს არა ადამიანებისათვის სარგებლობის მოტანის მიზნით, არამედ პირადი სიამოვნებისათვის. ხოლო მწერალი-მორალისტი ცდილობს ადამიანებს შეუმსუბუქოს ყოფა, ასწავლოს უკეთ ცხოვრება.

ჰაინრიჰ მანის შემოქმედებაში განუწყვეტლივ მიმდინარეობდა ბრძოლა რეალისტსა და დეკადენტს შორის. უნდა აღინიშნოს, რომ დეკადენტური გავლენისაგან სრული განთავისუფლება ჰ. მანმა მაინც ვერ შეძლო. იგი მტრობდა ირაციონალიზმის ყველა გამოვლენას, იქნებოდა ეს ფილოსოფია, ესთეტიკა თუ ხელოვნება. ჰ. მანი თანდათან ვითარდება დეკადენტი და „ფსიქოლოგი" მწერლიდან რეალისტ და „სოციოლოგ" მწერლად, ბურჟუაზიულ-ლიბერალური ჰუმანისტიდან რევოლუციურ-დემოკრატად. იგი სამოღვაწეო ასპარეზზე 1885 წლიდან გამოდის.

ჰ. მანი შემოქმედების პირველ პერიოდში (1897-1913წწ.) დეკადანსის კულტურისა და ლიტერატურის გავლენას განიცდის, მისთვის დამახასიათებელია იმპრესიონისტული წერის მანერა. ამ პერიოდს მიეკუთვნება ნოველების კრებული ,,სასწაულებრივი"(„Das Wunderbare";1897), ,,გული"(„Das Herz";1902), ,,ბოროტნი"(„Die Bösen";1908), ,,ქარიშხლიანი აისები"(„Stürmische Morgen";1906), ,,დაბრუნება ჰადესიდან"(„Die Rückkehr vom Hades";1911); რომანები ,,ნეტარ ქვეყანაში"(„Im Schlaraffenland";1900), ,,სიყვარულის ძიებაში"(„Die Jagd nach Liebe"; 1904), ,,პროფესორი უნრატი"(„Professor Unrat";1905), ,,პატარა ქალაქი"(„Die kleine Stadt";1909), ,,რასებს შორის"(„Zwischen den Rassen";1907), ტრილოგია ,,ქალღმერთები"(„Die Göttinnen";1903), დრამა ,,დიდი სიყვარული"(„Die grosse Liebe";1912) და ,,მადამ ლეგრო"(„Madame Legros";1913).

შემოქმედების მეორე პერიოდში (1914-1926წწ.) იქმნება შემდეგი ნაწარმოებები: რომანი ,,ქვეშევრდომი" („Der Untertan"; 1914), ,,ღატაკნი"(„Die Armen"; 1917), ,,თავი"(„Der Kopf"; 1925); ნოველების კრებული ,,ჭაბუკი"(„Der Jüngling"; 1924), ,,ანგარიშსწორებანი" („Abrechnungen"; 1924). ამ პერიოდისათვის ჰ. მანის შემოქმედებაში რეალიზმი და სოციოლოგიზმი მომძლავრებულია. მნიშვნელოვნად მცირდება და სუსტდება იმპრესიონიზმისა და ფსიქოლოგიზმის ტენდენციები, თავს იჩენს ექსპრესიონისტული პასაჟები.

ჰ. მანის შემოქმედების მესამე პერიოდი (1927-1932წწ.) რეალიზმის

კრიზისისა და ექსპრესიონიზმის ტენდენციების მომძლავრების პერიოდია. ამ დროს იქმნება რომანი „დედა მარია“(„Mutter Marie“;1927), „ევგენია“(„Eugenie“;1928), „დიდი საქმე“(„Die große Sache“;1930), „სერიოზული ცხოვრება“(„Ein ernstes Leben“;1932), ნოველების კრებული „ისინი ახალგაზრდანი არიან“(„Sie sind jung“; 1929).

შემოქმედების მეოთხე პერიოდში (1935-1950წწ.) ჰ. მანი ანტიფაშისტურ ემიგრაციაშია. ამ დროს მიეკუთვნება რომანები „მეფე ანრი მეოთხის ახალგაზრდობა“(„Die Jugend des Königs Henri Quatre“;1935), „მეფე ანრი მეოთხის მოწიფულობა“(„Die Vollendung des Königs Henri Quatre“;1938), რომანი „ლიდიცე“(„Lidice“;1942), ავტობიოგრაფიულ-მემუარული ხასიათის ნაწარმოები „საუკუნე მიმოიხილება“(„Ein Zeitalter wird besichtigt“;1946), რომანი „სუნთქვა“(„Der Atem“;1949), „შეხვედრა სამყაროსთან “(„Empfang bei der Welt“, 1947).

ჰაინრიხ მანი დაიბადა 1871 წლის 27 მარტს ჩრდილოეთ გერმანიის უპველეს სავაჭრო ჰანზეატურ ქალაქ ლიუბეკში მდიდარი ვაჭრის, ლიუბეკელი სენატორისა და გემთმფლობელის ოჯახში. ჰ. მანის ბაბუა დედის მხრიდან იყო იოჰან ლუდვიგ ჰერმან ბრუნსი, გერმანელი ვაჭარი, რომელიც 19 წლის ასაკში ბრაზილიაში გადასახლდა და იქ პლანტატორად იქცა. მან ცოლად შეირთო ბრაზილიელი, პორტუგალიური წარმოშობის მემამულის და სილვას ქალიშვილი სენიორიტა და სილვა. მათ შეეძინათ ქალიშვილი იულია და სილვა ბრუნსი – დედა ჰაინრიხ და თომას მანებისა, რომელსაც შინაურობაში დოდოს ეძახდნენ. ჰაინრიხის მამა, თომას იოჰან ჰაინრიხ მანი ჰანზეატურ პატრიციატს ეკუთვნოდა და ძველი სავაჭრო პატრიარქალური ბურჟუაზიული წრის წარმომადგენელი იყო.

ჰანზის ქალაქი ლიუბეკი ძველთაგანვე განთქმული იყო მრეწველობითა და ვაჭრობით, აქ თავმოყრილი იყო სავაჭრო არისტოკრატია, ძველი ჰანზეატური პატრიციატი. მაგრამ XIX საუკუნის II ნახევრის მონოპოლისტური კაპიტალიზმის გაბატონების შედეგად ქალაქი თავის ადრინდელ მნიშვნელობას კარგავს.

დაწყებით განათლებას ჰაინრიხ მანი ლიუბეკის გიმნაზიაში იღებს, მისი დასრულების შემდეგ დრეზდენში მიდის წიგნის ვაჭრობის საქმის შესასწავლად. აქედან ბერლინს მიაშურებს და ფიშერის გამომცემლობაში იწყებს მუშაობას. ვარკვეული პერიოდის შემდეგ ჰ. მანი ბერლინის უნივერსიტეტის სტუდენტი ხდება და მალევე მიუნჰენის უნივერსიტეტში გადადის. ქალაქი მიუნჰენი ამ დროს გერმანიის ერთგვარი

ლიტერატურულ-კულტურული ცენტრი იყო. აქ თავი მოეყარათ მწერლებს, მსახიობებს, მხატვრებს, მუსიკოსებს. 1893 წელს ჰ. მანი პირველად ჩადის პარიზში, 1898 წელს კი თომას მანთან ერთად იტალიაში ატარებს. 1907 წლიდან მოყოლებული მწერალი I მსოფლიო ომამდე საფრანგეთის ხშირი სტუმარია.

თავისი სატირული განსაზიერების ობიექტად ჰაინრიხ მანი უპირატესად გერმანიის სოციალურ სინამდვილეს ირჩევს, ხოლო რაც შეეხება იტალიასა და საფრანგეთს, ისინი მისთვის მეტნაკლებად პოზიტიური პერსონაჟების გარემოა.

ჰაინრიხ მანის ესეისტური მემკვიდრეობა არანაკლებ საინტერესო და ფასეულია მისი მხატვრული შემოქმედების გვერდით. მისი ათასზე მეტი ესეისტური ნაწარმოები ნათლად მოწმობს ავტორის სწრაფვას სინამდვილისა და ცხოვრების არაფიქციონალური ფორმებით ასახვისაკენ. ესეთა უმრავლესობა იწერებოდა 1926 წლიდან მოყოლებული ფრანგულ ენაზე.

შემოქმედების პირველ პერიოდში ჰაინრიხ მანს თავის პუბლიკაციებში ძირითადი აქცენტი გადატანილი აქვს იტალიურ და ფრანგულ კულტურაზე, ზოგადად მათ მნიშვნელობაზე.

შემოქმედების მეორე პერიოდის დასაწყისში ჰაინრიხ მანი ჟორჟ სანდის, გუსტავ ფლობერის, და სხვათა ნამუშევრების ინტერპრეტატორად გვევლინება. 1906 წელს ჰ. მანი აქვეყნებს დიდი რაოდენობით სტატიებს იტალიაში ლინდა მურის მკვლელობის თაობაზე. ამავე პერიოდში ჩნდება პირველად ჰ. მანის მოსაზრებები „სულისა“ და „საქმის“ სინთეზის პრობლემატიკაზე. „სულის ადამიანი“, მისი აზრით, იმ ერისათვის წარმმართველი ტიპაჟი უნდა გახდეს, რომელსაც სურს ევროპული დემოკრატიის ფარგლებში ღირსეულად დაიმკვიდროს თავი, „ინტელექტუალი, რომელიც არისტოკრატობას თამაშობს, ერის ბრძოლას არაფრად აგდებს, გაბატონებულ ჯგუფს მიეკედლება, იგი სულს ღალატობს“.

1911 წელს დაწერილ ესეში „სული და საქმე“(„Geist und Tat“,1911), რომელიც სათაურად დაედო მთელს ესეისტურ კრებულს, ჰაინრიხ მანი უნივერსალური ინტელექტუალის საწინააღმდეგო ფიგურის კონსტრუირებას ახდენს. მისი აზრით, ეს საწინააღმდეგო ფიგურა არის ერის, დემოკრატიისა და „სულის“ საქმის უგულებელმყოფელი. ესეში ექსპლიციტურადაა ნაჩვენები, თუ როგორ გადაიქცა მწერალი დემოკრატად. 5 წლის შემდეგ ზოლას შესახებ დაწერილ ესეში ჰ. მანი აცხადებს, რომ ლიტერატურასა და პოლიტიკას ერთი და იგივე საგანი და ძიზანი

ამბრავებთ, რომ სული არის საქმე და ეს საქმე ადამიანის საკეთილდღეოდ კეთდება. ჰაინრიხ მანი შემოქმედის დანიშნულებას საზოგადოებრივ ცხოვრებაში არა მხოლოდ მონაწილეობით შემოფარგლავდა, არამედ იგი მას უყენებდა პოლიტიკურ და სოციალურ ურთიერთობებში აქტიურად ჩარევის მოთხოვნებს მისი გაუმჯობესების მიზნით. ხელოვნება მისთვის უპირველესად ცხოვრების მსახური იყო. შემოქმედის ჰ. მანისეული აქტივობა შეადგენდა სულისა და საქმის სინთეზის მოთხოვნას. როგორც პოლიტიკოსი მწერალი, იგი თავს ზოლასა და დრეიფუსის საქმის ირგვლივ შემოკრებილ ინტელექტუალებს მიაკუთვნებდა, რომლებიც ძალაუფლების ლიტერატურულ კონტროლს მიიჩნევდნენ მოქმედების ძირითად მიზნად. ასეთი ხელოვნების ნიმუშს ჰ. მანისათვის წარმოადგენდა საფრანგეთი, როგორც ლიტერატურული და პოლიტიკური ერთიანობის სიმბოლო.

ჰ. მანი თავის „სულსა და საქმეში“ ახალგაზრდა თაობას საქმეში სულის ჩართვას, ხანგრძლივად ერთმანეთს დაშორებული ლიტერატურისა და პოლიტიკის კვლავ იდეურ შეერთებას მოუწოდებდა, რის საფუძველზეც შეიქმნებოდა ისეთი სახელმწიფო, სადაც ერის სუვერენულობა და დემოკრატიულობა პასუხისმგებლობის გრძნობის მქონე და მშვიდობის მოყვარული ახალგაზრდობა ახალ ერს ჩაუყრიდა საუფძველს.

მოღვაწეობის მესამე ეტაპი ჰაინრიხ მანისათვის ნოემბრის რევოლუციის ხანაში, 1918 წელს იწყება. იგი დიდხანს ეძებდა გერმანული რევოლუციის აზრსა და იდეას. სოციალური დემოკრატიის სწრაფი რღვევა 1919 წლის მაისში მაშინ წარმოაჩინა ესეში „იმპერია და რესპუბლიკა“ („Kaiserreich und Republik“). ამის შემდგომ ოთხი წლის განმავლობაში ჰ. მანს პოლიტიკური ხასიათის ესე აღარ გამოუქვეყნებია. მხოლოდ ვაიმარის რესპუბლიკის კრიზისის დროს, 1923 წელს ქვეყნდება მისი სამი პუბლიცისტური ნაშრომი: „ევროპა. იმპერიათა იმპერია“(„Europa. Reich über den Reichen“), „კონსტიტუციის ზეიმისათვის“(„Zur Feier der Verfassung“) და „გერმანია და საფრანგეთი“(„Deutschland und Frankreich“).

ფრანგული ემიგრაციის პერიოდში ჰ. მანი ფრანგულ გაზეთში „La Depeche (Toulouse“)“ ყოველთვიურად აქვეყნებს კომენტარებს გერმანიაში მიმდინარე მოვლენების შესახებ ძირითადად ფრანგი რესპუბლიკელი მოქალაქეებისათვის. გაზეთში „Parizer Tagesblatt“ ქვეყნდება მისი სარკასტული პამფლეტები გერმანიაში არსებული პოლიტიკური ყოფის შესახებ.

1938 წელს ჰაინრიხ მანი ქმნის მის ერთ-ერთ ყველაზე მნიშვნელოვან

ესეს, რომელშიც კაცობრიობის ნიცშესეული „გაზეადამიანურების“ იდეა ცენტრალურ თემაა. დაახლოებით ერთი წლის შემდეგ იგი ფრანგულ გაზეთში წერს: „თუკი გერმანული რევოლუცია დაასწრებს ევროპულ ომს, მაშინ ყველაფრის გადარჩენა შესაძლებელია!“.

II მსოფლიო ომის პერიოდში ამერიკაში ემიგრირებული მწერალი ქმნის ესეს „საუკუნე მიმოიხილება“ („Ein Zeitalter wird besichtigt”), რომელშიაც გამოყენებულია მონტაჟის ტექნიკა. 1942 წელს ჰაინრიხ მანმა დაწერა მისი უკანასკნელი ესე ემილ ზოლას შესახებ- „Zola Antifascist“, რომელიც გერმანულად არასდროს გამოქვეყნებულა.

1897 წელს ჰაინრიხ მანი აქვეყნებს ნოველების კრებულს „სასწაულებრივი“(„Das Wunderbare“; 1897). კრებულში შესულია 6 ნოველა. ეს კრებული ძირითადად ეპიგონური ხასიათისაა. ნოველები ტრადიციული–დეკადენტური მანერითაა შექმნილი. შეიმჩნევა გი დე მოპასანისა და დეკადენტურ-ფსიქოლოგიური ნოველისტიკის რემინისცენციები. ნოველათა ფაბულა მანერული და დახლართული, პრეტენზიულად სიმბოლურია. ამ ნოველებში ჯერ კიდევ არ ჩანს ჰ. მანის შემოქმედებითი ინდივიდუალურობა, წერის მანერა, სტილი ჯერ კიდევ „ნასესხებია“. ნოველათა ამ კრებულში ქცელაზე სახასიათოა ნოველა „სასწაულებრივი“. მასში ერთმანეთს რეალური ემპირიული სინამდვილე ზებუნებრივ სასწაულებრივსა და მისტიკურს უპირისპირდება. გამოთქმულია სინანული იმის გამო, რომ პროზაულ ცხოვრებაში ვერ ხერხდება რომანტიკულის, მიღმაფიზიკურის შეპოტანა, რაც უფრო საინტერესოს გახდიდა ადამიანისათვის ყოველდღიურობას. ნოველათა მოქმედების არე უპირატესად თანადროული და ისტორიული იტალიაა.

1900 წელს ჰაინრიხ მანი წერს რომანს „ნეტარ ქვეყანაში“ („Im Schlaraffenland”;1900). ეს არის მძაფრი სატირა ბურჟუაზიულ საზოგადოებაზე. ბალზაკისა და ზოლას რომანების, ჰოპასანის „ღამაზი მეგობრის“ მსგავსად „ნეტარ ქვეყანაში“ ახალგაზრდა პროვინციელი კაცის ისტორიაა მოთხრობილი, რომელიც დიდ ქალაქში მოხვდა და კარიერის გაკეთებას ცდილობს. ჰ. მანის ამ რომანში უკვე ძალიან ბევრია სპეციფიკურად მანისეული: ესაა უპირველესად სინამდვილის განსახიერების რეალისტურ-გროტესკული მანერა. აქ გროტესკი გარკვეული მხატვრული ხერხია, ობიექტის აღწერის მანერა, რომლისთვისაც ნიშანდობლივია აღსაწერი საგნის უარყოფითი მხარის გადაჭარბება, ხაზგასმა და გამკვეთრება.

„ნეტარ ქვეყანაში“ სატირულ-ირონიული სახელწოდებაა იმ

საზოგადოებისა და გარემოსი, რომელშიც ულხინთ მსხვილ ფინანსისტებს, ბანკირებს, კაპიტალის მფლობელებს. რომანში ასახულია 90-იანი წლების ბერლინი, იმპერიალიზმის ეპოქა. რომანში ფინანსური მაგნატის განზოგადებული ტიპი, ბანკირი ტიურკჰაიმერი, ბერლინის „უგვირგვინო მეფეა", ყოვლისშემძლე და „ყოვლისმცოდნე" პიროვნებაა. რომანში გასაოცარი სიმძაფრითაა აღწერილი ადამიანთა შორის არსებული ზოოლოგიური სიხარბე, დაუნდობლობა. მოთხრობილია, თუ როგორ გაიკეთა კარიერა ბერლინში პროვინციიდან ჩამოსულმა ლიტერატორმა, როგორ მოხვდა იგი შემთხვევით ჯერ ლიტერატორთა და ჟურნალისტთა წრეში, ხოლო აქედან კი ტიურკჰაიმერის სალონში. ანდრეას ცუმზეე ერთ დროს სრულიად უცნობი და უსახელო პროვინციელი სტუდენტი ერთბაშად ბერლინის ერთ-ერთი ცნობილი პატივცემული და დაფასებული მწერალი ხდება. მისი წარმატებისა და მარცხის გზაც მის ალფონსოფაზე გადის.

ნაწარმოებში ეპოქის კოლორიტი დაცულია, მაგრამ მასში აღწერილი ბურჟუაზიული სინამდვილე ზოგადი ნიშნებითაა დახასიათებული და ამდენად მოკლებულია კონკრეტულ-ინდივიდუალურ სიცხოველეს.

1902-1903 წლებში ჰაინრიხ მანი წერს დეკადენტურ-იმპრესიონისტულ რომან-ტრილოგიას „ქალღმერთები" („Die Göttinen"; 1903), რომელიც შედგება რომანებისაგან: „დიანა", „მინერვა", „ვენერა". ჰაინრიხ მანი მის თანამედროვე სინამდვილეში პოზიტიურ იდეალს ვერ პოულობს და იძულებული ხდება მისი ჰუმანისტური იდეალების შესაბამისად მიაშუროს ესთეტიზმისა და ეროტიკის სფეროს. იგი ქმნის სოციალური ცხოვრებიდან მოწყვეტილი, რეალური შინაარსისაგან დაცლილი, „სრულქმნილი" „რენესანსული" ადამიანის იდეალს. მწერალი იგონებს ქალღმერთების ილუზორულ სამყაროს, აფერადებს და „აკეთილშობილებს" უხამს ბურჟუაზიულ სინამდვილეს. ფსიქოლოგიურად ეს მეტამორფოზა მარტივად გასაგებია, რადგან ეს არის მცდელობა დადებითი იდეალის რაღაც მცირე ნაწილის განხორციელებისა. ბურჟუაზიული ყოფის საპირისპიროდ ჰ. მანი იძულებულია გამოიგონოს რომანტიკული, პოეტური, რამდენადმე ფანტასტიკური „ოაზისები". მაგრამ ისე გამოდის, რომ ავტორი ისევ და ისევ ასახავს თითქმის იგივე მანკიერ და ბიწიერ ბურჟუაზიულ საზოგადოებას, თუმცა ეს უარყოფითი მხარეები მაინც ესთეტიზირებული და რომანტიზირებულია. შექმნილი „ქალღმერთებისეული" სამყარო ილუზორული და ქიმერულია. მწერალი თავისი ტრილოგიის ერთერთ პერსონაჟს — მხატვარ იაკობუს ჰალმს თავისი ხელოვნების შესახებ შემდეგს ათქმევინებს: „ძე საკუთარი ჟანრი გამოვიგონე, მას მე დავარქვი

ისტორიული რენესანსი. თანამედროვე უბადრუკობასა და უკუღმართობას მე ვავარაყებ და ვაფერადებ ისე მოხერხებულად, რომ ისინი ოქროს საუკუნისაკენ მიგვაპყრობინებენ მზერას". და მართლაც, ჰაინრიხ მანი ტრილოგიაში თავისი იაკობუს ჰალმიეით აფერადებს და ავარაყებს ბურჟუაზიული ცხოვრების პროზას „რენესანსული" საღებავებით. მხატვრის მიერ შერქმეული სახელი „ისტორიული რენესანსი" ზედგამოჭრილია „ქალღმერთებში" გამოყენებული სინამდვილის განსახიერებისათვის.

ტრილოგიის I რომანში („დიანა") ცენტრალური პერსონაჟია ჰერცოგის ქალი ვიოლანტა ასელი, რომლის გარშემოც თავს იყრის რომანებში აღწერილი ამბები. ვიოლანტა აქ მონაწილეობას იღებს შეთქმულებაში, რომლის მიზანი იყო დალმაციაში რევოლუციის მოსწყინა, მონარქიის მოსპობა და ხალხის განთავისუფლება მონობისაგან. მისი მიზანია, იბრძოლოს პოლიტიკური თავისუფლებისათვის. შეთქმულება მარცხდება, ჰერცოგის ქალი იტალიაში გაქცევით შველის თავს და საბოლოოდ იღებს ხელს პოლიტიკური თავისუფლებისათვის ბრძოლაზე.

ტრილოგიის II ნაწილში („მინერვა") ვიოლანტა ცხოვრების აზრს ხელოვნებით ტკბობაში ხედავს, ის მეცენატობს მხატვრებს, მოქანდაკეებს, პოეტებს. ვენეციაში თავის სასახლეს ამკობს ხელოვნების შესანიშავი ქმნილებებით, მაგრამ არც ხელოვნებით გატაცება აღმოჩნდა ხანგრძლივი.

ტრილოგიის III ნაწილში („ვენერა") ვიოლანტა ეროტიულ სიყვარულს ეწაფება და თავის სასახლეში აწყობს მამაკაცთა ერთგვარ „ჰარამხანას". იგი ქმნის ხორციელი სიყვარულის კულტს და ერძნობად ტკბობას მიიჩნევს ცხოვრების აზრად და მიზნად. ჯერ კიდევ დაუბერებელი კაცება ულამაზესი ასელი, პირზე ღიმილითა და სინანულის გარეშე. ასეთია ტრილოგიის შინაარსის ძირითადი ხაზი.

ტრილოგიაში ყველაფერი სიკეთისა და ბოროტების, ცუდისა და კარგის მიღმა ხდება. აქ უარყოფილია ეთიკა, იგი ჩანაცვლებულია ესთეტიკით. ერთადერთი კრიტერიუმი, რომელსაც პერსონაჟები საგნებისა და მოვლენების მიმართ იყენებენ, არის ესთეტიკური და ჰედონისტური. რომანის მიხედვით საგნებსა და მოვლენებს არ უნდა მიეცეთ ეთიკური შეფასება. არ არსებობს კარგი და ცუდი, არსებობს მხოლოდ სასიამოვნო და უსიამოვნო, ლამაზი და მახინჯი, ადამიანი უნდა დაეწაფოს ლამაზსა და სასიამოვნოს, მახინჯის ცხოვრების „ესთეტიზირება".

„ქალღმერთებში" გამოყენებული წერის მანერა და სტილი აშკარად იმპრესიონისტულია, ამბები და მოვლენები თითქოსდა კინემატოგრაფიის ეკრანზეა ნაჩვენები. ჰ. მანი ამ რომანში აღწევს, შეიძლება ითქვას,

„ოპტიკურ ეფექტს", იგი საგნებისა და მოვლენების მხოლოდ ქერქს, გარეკან მხარეს, გარემოხაზულობას გვიჩვენებს. რომანის სტილი ძირითადად ზედაპირულად ამაღლებული და მაღალფარდოვანია.

1903-1904 წლებში ჰაინრიხ მანი წერს რომანს „სიყვარულის ძიებაში"(„Die Jagd nach Liebe"; 1904), რომელიც ერთგვარ მობრუნების წერტილს წარმოადგენს დეკადენტურ-იმპრესიონისტული ესთეტიკის ტენდენციებიდან რეალისტური, სოციალურ-კრიტიკული ნაკადისაკენ.

1905 წელს ჰაინრიხ მანი წერს მძაფრ სატირულ, სოციალურ-კრიტიკული პათოსის მქონე ნაწარმოებს „პროფესორი უნრატი" („Professor Unrat"; 1905). იგი „ნეტარი ქვეყნის" იდეური ხაზის უშუალო გაგრძელება და გაღრმავებაა. კრიტიკის ობიექტად რომანში აღებულია გერმანული სინამდვილის ერთი მხარე, კერძოდ, პრუსიული სკოლა, პრუსიული აღზრდის სისტემა, და გერმანიის იმპერიის ქვეშევრდომების აღმზრდელები - გერმანელი პედაგოგები.

გერმანულ ლიტერატურაში ეს ერთ-ერთი ყველაზე მძაფრად სატირული ნაწარმოები იწყება გიმნაზიის მასწავლებლის გვარის განმარტებით: მისი გვარი რაატი იყო, მაგრამ მთელი ქალაქი მას უნრატს ეძახდა, გერმანულად კი სიტყვა „Unrat" ნიშნავს „ნაგავს", „ჭუჭყს", „სიბინძურეს", რაც პირდაპირ კავშირშია ამ პიროვნების შინაგან არსთან.

პროფესორი უნრატი გერმანიის პრუსიულმა სახელმწიფო მანქანამ თავისი იდეოლოგიით უსულგულო პედანტად აქცია, რომელიც მოსწავლეებისაგან სასჯელმწიფოს მორჩილი, კრიტიკის უნარს მოკლებული ქვეშევრდომების „დამზადების" საქმეს ემსახურებოდა. ლოიალურად განწყობილი აპოლიტიკური ქვეშევრდომების აღზრდა იყო მისი პირველი დანიშნულება გიმნაზიაში. მომართული საათის მექანიზმივით ის ინერციით განაგრძობდა მასზე დაკისრებული მოვალეობის შესრულებას და ამისათვის სპეციალური მეთოდები ჰქონდა შემუშავებული მოსწავლეებში კრიტიკული აზროვნების, ინიციატივის, მეცნიერული ინტერესებისა და ცოდნის შეძენის სურვილის ჩასახშობად. სწავლების პროცესში მეორდებოდა გაცვეთილი თემები ადამიანის მოვალეობის, სამხედრო სამსახურისადმი სიყვარულის შესახებ. მთავარი იყო მოსწავლეთა მიერ რეგულის ფურცლების შევსება ზოგადი, შაბლონური შინაარსის მქონე ფრაზებით და თემაც მზად იყო.

პროფესორ უნრატს გიმნაზიელთა ელემენტარული ბავშვური სიცელქე „რევოლუციად" ესახვნებოდა, ყოველგვარ ბავშვურ ხუმრობაში იგი არსებული წყობილებისადმი გამოხატულ პროტესტს ხედავდა. უნრატისთვის სკოლა წარმოადგენდა სახელმწიფოს მინიატურაში, კლასში მას თავი მონარქად

მიაჩნდა, ხოლო მოსწავლეები თავის ქვეშევრდომებად ესახებოდა.

ზნეობრივად უნრატი იმდენად არამტკიცეა, რომ საკმარისი აღმოჩნდება შემთხვევით მისი შეხვედრა იაფფასიან შანსონეტ-ქალთან, რომ მან ძველ გზას გადაუხვიოს და ძველ „პრინციპებს“ უღალატოს. მუდამ პირქუში, პედანტი მასწავლებელი, რომლის ცხოვრების აზრს დღითი მოსწავლეების წვალება, ღამით კი ჰომეროსის ნაწილაკებზე ტრაქტატის წერა შეადგენდა, მოულოდნელად ათასგვარ სახიფათო ავანტიურაში გაეხვევა, იწყებს ფულზე ბანქოს თამაშს, საკუთარ სახლში აწყობს აღვირახსნილ ორგიებს, არ გაურბის თითქმის არავითარ სისხლის სამართლის წერილმან დანაშაულსაც კი. საბოლოოდ მას გიმნაზიიდან აძევებენ და რომანის ბოლოს პატიმრებენ კიდეც.

პროფესორ უნრატის მთელი თავგადასავალი ნაწარმოებში თავიდან ბოლომდე კანონზომიერად ვითარდება. ჰ. მანმა უნრატის მეტამორფოზით ხაზი გაუსვა იმ გარემოებას, რომ მისი „ზნეობრიობიდან“, „რიგორიზმიდან“ და „ასკეტურობიდან“ ერთი ნაბიჯია უზნეობასა და ბოროტმოქმედებამდე, რომ უნრატი „კვაზიზნეობრივია“, ყალბი ასკეტია. საკმარისი იყო მცირედენი გარეგანი ბიძგიც კი, რომ მარიონეტი უნრატი ფიზიკური და ბიოლოგიური ინსტინქტების კარნახით უცებ გადაქცეულიყო თავისი ძველი ნატურის საწინააღმდეგო თვისების მქონე არსებად.

„პროფესორ უნრატში“ სატირულადაა ასახული პროვინციული ბიურგერული ქალაქის ყოფა-ცხოვრება, მოქალაქეთა ინტერესის სფეროს სივიწროვე, ფარისეველური ზნეობრივი სიმხდალე, სულიერი სამყაროს სიღატაკე, გამასხარავებულია ადამიანური ღირსების დამამცირებელი სწრაფვა, რომ როგორმე მიბაძონ არისტოკრატულ საზოგადოებას, დაემსგავსონ და გაუტოლდნენ მას.

1918 წელს გამოჩნდა ჰაინრიხ მანის 1906 წელს დაწყებული, 1914 წელს ომის გამო შეწყვეტილი და 1916 წელს კარლო სტამბაში ათ ეგზემპლარად დაბეჭდილი რომანი „ქვეშევრდომი“ („Der Untertan“; 1914). რომანის ექვსი თავი, რომლებიც დამატებით მცირე სცენებად იყოფა, აღზრდის რომანის ფორმალური ნიმუშის მსგავსად მოგვითხრობს მოქალაქე დიდერიხ ჰესლინგის ცხოვრების ისტორიას ადრეული ბავშვობიდან მის მშობლიურ ქალაქში წარმატებული მოქალაქის მდგომარეობის მოპოვებამდე.

„ქვეშევრდომში“ ასახულია კაიზერ ვილჰელმ II-ის მილიტარისტული გერმანიის სოციალური სინამდვილე. თავის მოკლე ავტობიოგრაფიაში ჰ. მანი აღნიშნავდა, რომ „ქვეშევრდომი“ ნაცისტის პირველსახეს აღწერს.

რომანის ცენტრალური პერსონაჟი დიდერიხ ჰესლინგი ვილჰელმ II-ის იმპერიის დასაყრდენი ძალის, მსოფლიო ბატონობაზე მადაგასხნილი კაპიტალისტის განზოგადებული ტიპია. ისტორიამ დაამტკიცა, რომ დიდერიხ ჰესლინგი არ ყოფილა „ფანტასტიკური“, „გამოგონილი“, „არარსებული“ ადამიანი. თითქმის მის ყოველ მოქმედებასა და აზრში ჩანასახოვანი ფორმით მომავალი ნაცისტური „ყავისფერი ჭირი“ იმალებოდა.

რომანში მოთხრობილია დიდერიხ ჰესლინგის ცხოვრების ისტორია. მას ჯერ კიდევ ბავშვობაში ჩაენერგა შიში და მორიდება ძალაუფლებისადმი, ხელისუფლებისადმი, რასაც სახლში მამა განასახიერებდა. დიდერიხს უყვარდა ძალაუფლება მაშინაც კი, როცა ის მისკენ იყო მიმართული. გიმნაზიაში მასწავლებელთა კეთილგანწყობა მან მოიპოვა არა მარტო შოვინიზმისა და ანტისემიტიზმის გამოვლინებით, არამედ თანაკლასელების დაბეზღებით. იგი სიამოვნებით დათანხმდა, რომ ყოფილიყო კლასის ჯაშუში. როცა ქუჩაში პოლიციელს თვალს მოკრავდა, გულისცემა უჩქარდებოდა. ეს იყო ხელისუფლების წარმომადგენლისადმი შიშისა და პატივისცემის გამომხატველი ქმედება.

პროვინციულ, ჰაინრიხ მანის მიერ გამოგონილ არარსებულ ქალაქ ნეციგში გიმნაზიის დასრულების შემდეგ დიდერიხი ბერლინში გადადის უნივერსიტეტში სასწავლებლად. იგი აქ თანდათანობით თამამდება, გამბედაობა და უტიფრობა ემატება, ეჩვევა დიდ ქალაქს და თავს ბერლინელად გრძნობს, თუმცა მანც რჩება ღრმად უკულტურო, გაუთლელ პრუსიელად, რომელსაც ლუდის სმა ნაციონალურ სიამაყედ მიაჩნია.

ბერლინში სტუდენტობის დროს დიდერიხ ჰესლინგი გაერთიანდა სტუდენტთა რეაქციულ-შოვინისტურ კორპორაციაში „Neuteutonia“, რომლის მოღვაწეობა ლუდის ერთად სმასა და ნაციონალისტურ-ანტისემიტისტური გამოსვლების მოწყობაში მდგომარეობდა. ბერლინშივე შეაცდენს დიდერიხ ჰესლინგი სენტიმენტალურად განწყობილ ქალიშვილს - აგნესა გოპელს და მაშინვე ჩამოშორდება მას, როცა დაქორწინების საფრთხის წინაშე აღმოჩნდება. დოქტორის დიპლომით ბერლინში სწავლის დამთავრების შემდეგ, რითაც სიმბოლურად მთავრდება დიდერიხ ჰესლინგის „განვითარების გზა“, იგი ისევ უბრუნდება მშობლიურ ქალაქს და ხდება მამისეული ქაღალდის დამამზადებელი ფაბრიკის მეპატრონე, თავს უყრის მუშებს, მიმართავს მათ სიტყვით და ფაბრიკაში მკაცრ სამხედრო რეჟიმს აწყარებს.

დიდერიხ ჰესლინგი როგორც აგიტატორი, ფაბრიკის დირექტორი, ოჯახის მემკვიდრე, პროლეტარიატის წინააღმდეგ მებრძოლია. იგი, როგორც

მოწმე მიესალმება დემონსტრანტის დაბრუნებას, ებრაელი თანამოქალაქის სასამართლოზე, რომელმაც თითქოს მისი უდიდებულესობა შეურაცხყო - ეპიზოდთა ამ ჯაჭვის ჩვენებით ავტორი დიდერიხ ჰესლინგს ორ პლანში აჩვენებს: მის არსებაში ერთმანეთს ეჯაჭვება ტირანი და ქვეშევრდომი. ერთის მხრივ ჰესლინგი უსიტყვოდ აღიარებს იმპერიალისტური ვილჰელმისეული რაიხის ძალაუფლებას, მეორეს მხრივ, კი იგი სკოლაში, უნივერსიტეტში, კორპორაციასა თუ ჯარში ინსტიტუციონალური ძალაუფლების შედეგად დაღდასმული თავად იქცევა დესპოტ მმართველად. მისი ცხოვრების დევიზია: ვისაც უნდა რომ გასრისოს სხვა, ჯერ თავად უნდა გაისრისოს და ივემოს ძალაუფლება. ჰესლინგის საწინააღმდეგო ფიგურაა მისი სკოლის მეგობარი ვოლფგანგ ბუკი. იგი წარმოდგენილია როგორც მედიუმი და კრიტიკის ობიექტი, რომელიც ესთეტიზმსა და ინტელექტში ჩაძირული კაიზერის მომხრე ჰესლინგის ხელოვნურობას კიცხავს. „საქმისა“ და „სულის“ ამ კრიტიკულ დაპირისპირებას ჰაინრიხ მანი უკავშირებს ისტორიულად არსებულ ურთიერთშეპირისპირებას სახელმწიფოებრივ ძალადობასა და ლიბერალიზმს შორის. ვოლფგანგ ბუკის მამის, ძველი რევოლუციონერის, შეხედულებები და მდგომარეობა ჰესლინგის ქალაქში დაიმარხა, ბუკი თავადაც კვდება მოზეიმე ქვეშევრდომის, დიდერიხ ჰესლინგის შემყურე, რომელშიც პირდაპირ ამოიცნობს „ეშმაკს“.

„ქვეშევრდომში“ ობიექტური სინამდვილისა და პერსონაჟების წარმოსახვის მანერა რეალისტურ-გროტესკულია. აქ ჰ. მანის გროტესკი პიკს აღწევს. დიდერიხ ჰესლინგი კლასიკურად შექმნილი გროტესკული პერსონაჟია, რომელიც ზოგჯერ სასაცილო, თითქმის ყოველთვის კი საბულვეული და აღშფოთების აღმძვრელია.

საფრანგეთში ემიგრაციის პერიოდში პუბლიცისტური ნაშრომების, სხვადასხვა გაზეთებში გამოქვეყნებული სტატიების გვერდით ჰაინრიხ მანი ამთავრებს მუშაობას ორტომიან რომანზე „ანრი IV“(„Henri Quatre“, 1935-1938), რომელიც პოლიტიკოსი მწერლის შემოქმედებაში საეტაპო ნაწარმოებად ითვლება.

გერმანიის ისტორიულ სინამდვილეში მწერალმა ვერ შეძლო ისეთი ისტორიული პიროვნების მოძებნა, რომელშიც „სულისა“ და „საქმის“ სინთეზი იქნებოდა მოცემული. მხოლოდ „სულიერი სამშობლოს“, საფრანგეთის ისტორიაში მეფე ანრი მეოთხის სახეში პოულობს ჰ. მანი სულისა და საქმის სინთეზს. 1927 წელს სამხრეთ საფრანგეთში მოგზაურობისას ჰაინრიხ მანი ანრი IV ნავარელის მშობლიურ ქალაქსაც

სტუმრობს და რომანის სიუჟეტურ გეგმას ქმნის. რომანის შექმნას წინ უძღვოდა არსებული მასალისა და წყაროების ხანგრძლივი დამუშავება-შესწავლა. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი ჰ. მანისათვის ალმოჩნდა ანრი IV-ის თანამედროვეთა მოგონებები, წერილები და ჩანაწერები. რომანი „ანრი IV“ („Henri Quatre“) ორი ნაწილისაგან შედგება: „მეფე ანრი IV-ის ახალგაზრდობა“(„ Die Jugend des Königs Henri Quatre“;1935) და „მეფე ანრი IV-ის მოწიფულობა“(„ Die Vollendung des Königs Henri Quatre“; 1937).

ჰ. მანის ანრი ნავარელი მებრძოლი ჰუმანისტია, ფართო მასშტაბის პოლიტიკოსი და ბრძენი მეფე. იგი პირველი პერსონაჟია, რომელიც თავისუფალია ინდივიდუალიზმისა და ეგოცენტრიზმისაგან, რომანში იგი ხალხთან უშუალო კავშირშია წარმოდგენილი. ჰ. მანთან ანრი IV ნამდვილი რენესანსული ადამიანია, მასში იდეალები პრაქტიკულობასთან არის შერწყმული. ავტორი რომანში პარალელს ავლებს ისტორიულ წარსულსა და აწმყოს შორის. აქ გამოყენებულია რეაქციონერი ყიდის კათოლიკე პიროვნებები, რომლებიც ხელს უშლიან საფრანგეთის გაერთიანებას და რელიგიურ ომებს აღვივებენ. ანრი IV სათაურში უდგება ჰუგენოტების მოძრაობას კათოლიკეთა წინააღმდეგ. მეფის იდეალებს ხალხის საყოველთაო ბედნიერებასა და კეთილდღეობაზე განხორციელება ნაკლებად უწერია. რეალური სინამდვილე ხელს უშლის ანრის ილუზიების რეალურად ქცევას.

ჰ. მანის ეს რომანი მკითხველს სთავაზობს არა უბრალოდ „ისტორიულ სინამდვილესა“ თუ „სასიამოვნო ფაბულას“, არამედ „მართალ თანამედროვეობას“. ჰაინრიხ მანი წარსულ დროს უყურებს მისი საკუთარი გამოცდილებისა და მოვლენების ჭრილში. თომას მანი თავისი ძმის ამ რომანის შესახებ აღნიშნავდა, რომ „ანრი IV“-სათვის სახასიათოა მისი ირონიული, მაგრამ არა დამამცირებელი ისტორიულობის გრძნობა. ტრადიციული ისტორიული რომანისაგან განსხვავებით, სადაც ყოვლისმცოდნე მთხრობელი უკვე ჩვენთვის ნაცნობ ისტორიულ ფაქტებს ქრონოლოგიურად მოგვითხრობს, აქ სხვადასხვა პერსპექტივიდან ჩართულია ავტორის კრიტიკული კომენტარები, ხშირად პროზა დრამატულ დიალოგებში გადადის. ჰაინრიხ მანი ნეიტრალური აღწერილობითა და გროტესკული თხრობით ხშირად მიმართავს ეპიკური გაუცხოების ეფექტს.

„სულისა“ და „საქმის“ სინთეზის პრობლემამ, რომელიც თან სდევს ჰაინრიხ მანის ეპიკურ და ესეისტიკურ შემოქმედებას, ანრი IV ბურბონის მხატვრულ სახეში სანიმუშო გადაწყვეტა ჰპოვა.

ალფრედ დიობლინი
Alfred Döblin
(1878-1957)

ალფრედ დიობლინი ექიმ-ფსიქიატრი იყო. თუმცა იმდენად დიდი და სერიოზულია მისი თეორიულ-პუბლიცისტური წერილები და საკმაოდ სოლიდური მოცულობის ლიტერატურული ტექსტები, რომ იგი მეოცე საუკუნის პირველი ნახევრის გერმანული ლიტერატურის ერთ-ერთ მეტრადაა მიჩნეული მის დიდ თანამედროვეებს – თომას მანთან და ჰერმან ჰესესთან ერთად. ალფრედ დიობლინის სახელს უკავშირდება გერმანული „მონტაჟის რომანის" როგორც თეორიის, ასევე პრაქტიკული ნიმუშების შექმნა.

ალფრედ დიობლინი დაიბადა 1878 წელს ბერლინიდან 120 კილომეტრით დაცილებულ პოლონურ ქალაქ შტეთინში. მას ტრავმირებული ბავშვობა ჰქონდა, რადგანაც მამამ ოჯახი ადრევე მიატოვა და ამერიკაში გაიქცა სხვა ქალთან ერთად. მომხდარის გამო ჩამოყალიბებული არასრულფასოვნების კომპლექსი მომავალში ბევრჯერ იყო დიობლინისათვის სერიოზული ხელისშემშლელი ფაქტორი. დედამ ალფრედი 1888 წელს ბერლინში წამოიყვანა და ამ დროიდან მოყოლებული ბერლინი დიობლინის მშობლიური ქალაქი ხდება, თუმცა როგორც ბიოგრაფები აღნიშნავენ, შტეთინიდან გადმოსახლებას იგი ყოველთვის მიიჩნევდა, როგორც „ფესვებს მოწყვეტას" („entwurzeln"). უცხო მეტროპოლში ებრაული ოჯახის თავდაპირველი მძიმე სოციალური ყოფა იმდენად დიდი ტრავმა იყო, რომ იგი ვერ გადაუფარა ვერც წარმატებულმა სწავლამ, კარგმა სამედიცინო განათლებამ, აკადემიური ხარისხის მოპოვებამ, წარმატებულმა ქორწინებამ, საკუთარი სამედიცინო კაბინეტის გახსნამ, ბერლინის ნაღებ საზოგადოებასთან ზიარებამ. დიობლინი თავს მუდამ „ქვედა ფენების" („niedere Stände") წარმომადგენლად თვლიდა და უცხოობის განცდა ჰქონდა.

დედის გადაწყვეტილებით, ალფრედ დიობლინი იმ დროისათვის ყველაზე პრაქტიკულ დარგს - მედიცინას დაეუფლა ბერლინში და წარმატებული სწავლა ფსიქიატრიაში დისერტაციით დაასრულა. 1905-1930 წლებში დიობლინი ფსიქიატრად მუშაობდა რეგენსბურგში, ფრაიბურგში, ბერლინში. 1910 წლიდან ის უკვე აქტიურად ჩაერთო გერმანიის დედაქალაქის გაცხოველებულ ლიტერატურულ ცხოვრებაში. ალფრედ დიობლინი ერთ-

ერთი პირველთაგანი იყო XX საუკუნის გერმანელ მწერალთაგან, რომელიც პუბლიკასთან უფრო ახლო ურთიერთობებისთვის იყენებდა რადიოს.

მომავალმა ავიარებულმა მწერალმა ჰერვართ ვალდენთან ერთად დააარსა ექსპრესიონისტული ჟურნალი „შტურმი“, სადაც მან საკუთარი ადრეული მოთხრობები და თეორიული შრომები გამოაქვეყნა და ჩამოაყალიბა მოდერნისტული გერმანული რომანის კონცეფცია.

XIX-XX საუკუნეების მიჯნაზე აღმოცენებული ლიტერატურული „იზმების“ კრიტიკის ფონზე ალფრედ დიობლინი ლიტერატურისაგან მოითხოვდა საქმიან, მკაცრ სტილს, კონკრეტიკას, მხატვრულ ნაწარმოებში მოქმედების მიზანმიმართულ, ლოგიკურ განვითარებას. განსაკუთრებით მწვავე იყო მისი პოზიცია ფუტურიზმის ფუძემდებლის - მარინეტისადმი მიმართულ ღია წერილსა და ესსეში „ფუტურისტული სიტყვის ტექნიკა“ („Futuristische Worttechnik“ 1913), სადაც მწერალი მძაფრად აკრიტიკებს ფუტურისტული წერის მანერასა და სიტყვის ტექნიკას. თუმცა დიობლინი მარინეტის თავის თანამოზიარედ მიიჩნევდა ნატურალიზმის წინააღმდეგ ბრძოლაში. დიობლინის თეორია, ფაქტობრივად, საფუძველს უყრიდა ახალ საქმიან სტილს („Neue Sachlichkeit“), რომელიც ახალი ლიტერატურული თეორიის სახით ოფიციალურად გაცილებით გვიან, 1922 წელს დაფიქსირდა, როგორც გვიანდელი ექსპრესიონიზმის ტენდენციების საპირისპირო კონცეფცია. ამ თეორიის თანახმად, მოდერნისტული რომანი უნდა ყოფილიყო საქმიანი, მყარი, მკაცრი ნარატივით შექმნილი, ყოველგვარი ცეცხლის, ემოციის, ტრანსცენდენტალიზმისა და სულის შემძვრელი სცენების გარეშე. ამ უკანასკნელ ატრიბუტებს დიობლინი „შესაფუთ ქაღალდს“ უწოდებდა და აბსოლუტურად უსარგებლოდ მიაჩნდა.

ნატურალიზმთან დაპირისპირებული დიობლინი ბერლინური ექსპრესიონიზმის ერთ-ერთი სერიოზული წარმომადგენელი იყო, მაგრამ პირველი მსოფლიო ომის დასრულების შემდეგ იგი ექსპრესიონიზმსაც ემიჯნება, რასაც მოწმობს მისი ესსე „მწერლის თავისუფლების შესახებ“ („Von der Freiheit des Dichtermenschen“). აქ იგი აგრძელებს მარინეტისთან დაწყებულ პოლემიკას მოდერნისტულ რომანზე და აცხადებს, რომ თხრობა თანამედროვე რომანში უნდა წარმართულიყო ე.წ. „კინოსტილით“. ამბავი ფენებად, შრეებად უნდა ყოფილიყო წარმოდგენილი და არა კლასიკური რომანის მსგავსად - დინამიურად მდინარე თხრობით; მწერალი კი არ უნდა ყვებოდეს ამბავს, არამედ ფიქციას უნდა აგებდეს კონსტრუქციის მსგავსად. „მონტაჟის ტექნიკის“ შესახებ დიობლინის მოსაზრებები ვრცლად ჩამოყალიბდა ესსეების კრებულში „ბერლინური

პროგრამა“ („Berliner Programm“), სადაც ჩანს, რომ ექსპრესიონიზმის ესთეტიკის მნიშვნელობის უარყოფის მიუხედავად, დიობლინმა თავის თეორიაში ბევრი რამ სწორედ ექსპრესიონიზმისაგან იმემკვიდრა: ამას მოწმობს თუნდაც მის მიერ შემუშავებული „მონტაჟის ტექნიკა“.

ცნობილია, რომ ომის პერიოდში ყველაზე ცნობილ ექსპრესიონისტულ გაზეთს „Die Aktion“ დევიზად ჰქონდა ფრაზა: „მე ვიბოვჭრი დროს“, რაც მოგვიანებით „მონტაჟის ტექნიკის“ რომანის ერთ-ერთ მთავარ პოსტულატს – დროის მთლიანი მდინარების რღვევას – ემთხვევა. გერმანული მოდერნისტული რომანის განვითარებისათვის დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ე.წ. „დიობლინიზმის“ თეორიას, რომელიც მწერლის მიერ სხვადასხვა პერიოდში დაწერილი თეორიული მოსაზრებების კრებულია. აქ შეჯამებულია მოთხოვნები მოდერნისტული რომანისადმი: სამკაულისგან გათავისუფლებული თხრობის მკაცრი სტილი, მოქმედების რკინისებური ლოგიკა, დეპერსონალიზებული მთხრობელი, ფსიქოლოგიური თხრობის მანერის უარყოფა, დარღვეული ქრონოტოპი, დროის სხვადასხვა სიბრტყის მიზანმიმართული არევა. მწერალი მოგვიანებით შექმნილ თავის ყველა რომანსა თუ მოთხრობაში სწორედ მის მიერვე ჩამოყალიბებული თეორიით სარგებლობდა, რომლის განსაკუთრებით სრულყოფილი და წარმატებული ილუსტრაცია იყო მისი ცნობილი რომანი „ბერლინ ალექსანდერპლაცი“ („Berlin Alexanderplatz“).

1912 წელს ალფრედ დიობლინი დაქორწინდა ერნა რაისზე და ოთხი შვილი შეეძინა. პირველი მსოფლიო ომის დროს დიობლინი სამხედრო ექიმად მუშაობდა. ამ პერიოდში დაიწყო მწერალმა თავის პირველ რომან „ვალენშტაინზე“ („Wallenstein“) მუშაობა.

ბერლინური პერიოდი მნიშვნელოვანია ალფრედ დიობლინის შემოქმედებაში. იგი ძირითადად კრიტიკულ წერილებსა და რეცენზიებს წერს კინოს და თეატრისათვის. ამავე დროს ის ქმნის სოციალურად მწვავე წერილებს ბერლინის ქუჩის ცხოვრებაზე; დიობლინი გერმანულენოვან ჩეხურ გაზეთ „პრალის ფურცელ“-ში („Prager Tagblatt“) თანამშრომლობდა. 1919-1921 წლებში ბერლინის ლიტერატურულ ელიტაში განსაკუთრებული პოპულარობით სარგებლობდა 1890 წელს დაარსებულ ჟურნალ „ახალ მიმოხილვაში“ („Neue Rundschau“) Linke Poot - ის ფსევდონიმით გამოქვეყნებული დიობლინის ესეები, სადაც პირუთვნელი სიმართლით იყო აღწერილი ვაიმარის რესპუბლიკის დროინდელი ბერლინის ცხოვრება. ფსევდონიმი გარკვეულწილად მიუთითებდა მწერლის მემარცხენე პოლიტიკურ ორიენტაციაზე. იგი

სოციალ-დემოკრატ პაულ ფონ ჰინდენბურგთან ერთად აქტიურ მემარცხენე კრიტიკოსად ჩამოყალიბდა. ალფრედ დიობლინის რომანები უკვე ზემეულ ფიშერის გამომცემლობაში იბეჭდებოდა და მწერალი საკუთარი შეხედულებების გამო მემარცხენე მწერალთა დაჯგუფების „Gruppe 1925“ წევრი იყო.

ალფრედ დიობლინი ლიტერატურის ისტორიაში განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი ფიგურა გახდა 1929 წელს დასრულებული ინოვაციური რომანით „ბერლინ ალექსანდერპლაცი. ფრანც ბიბერკოფის ისტორია“ („Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte von Franz Biberkopf“)[1]. ვიდრე ეს რომანი გამოქვეყნდებოდა, დიობლინი საკმაოდ ცნობილი მწერალი იყო. უკვე გამოქვეყნებული იყო მისი მოთხრობები: „ლურჯწვერა რაინდი“ („Der Ritter Blaubart“ 1911), მოთხრობების კრებული „ბაბუაწვერას მკვლელობა“ („Die Ermordung einer Butterblume“ 1913), რომანი „ვანგ-ლუნის სამი ნახტომი“ („Die drei Sprünge des Wang-lun“ 1915), რომანი „ვადცეკის ბრძოლა ორთქლის ტურბინასთან“, („Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine“ 1918), ექსპრესიონისტული ისტორიული რომანი „ვალენშტაინი“ („Wallenstein“ 1920), მოთხრობა „ორი მეგობარი გოგონა და საწამლავით მათი თვითმკვლელობა“ („Die beiden Freundinnen und ihr Giftmord“ 1924), რომანი „მთები, ზღვები და გიგანტები“ („Berge, Meere und Giganten“ 1924); 1925 წელს გამოქვეყნდა დიობლინის შემოქმედებითი და პირადი ბიოგრაფიისათვის განსაკუთრებულად მნიშვნელოვანი მოგზაურობის დღიურები სათაურით „პოლონეთში მოგზაურობა“ („Reise in Polen“); ვერსული ეპოსი „Manas“ (ყირგიზული ეროვნული ეპოსის მასალაზე აგებული „მანას“, 1927); 1930 წელს გამოვიდა დიობლინის ექსპერიმენტი - მუსიკალური კანტატა „წყალი“ („Das Wasser“); სოციალურ-კრიტიკული წერილების კრებული – „ჩვენი ყოფა“ („Unser Dasein“ 1933); რომანი „ბაბილონური ხეტიალი“ („Babylonische Wanderungen“ 1934); „ბოდიში არ თქმულა“ („Pardon wurde nicht gegeben“ 1935); „ბიურგერები და ჯარისკაცები 1918“, („Bürger und Soldaten 1918“); (ეს რომანი მოგვიანებით დაიბეჭდა, როგორც ოთხტომეული რომანის „ნოემბერი 1918“ (1949-1950) ერთ-ერთი შემადგენელი ნაწილი); „უკვდავი ადამიანი“ („Der unsterbliche Mensch“ 1946). გარდაცვალებამდე ერთი წლით ადრე, 1956 წელს ალფრედ

[1] ქართულ ენაზე ალფრედ დიობლინის თითქმის არც ერთი ნაწარმოები არაა ნათარგმნი. სათაურების თარგმანი ეკუთვნის ავტორს.

დიობლინმა დაწერა ბოლო რომანი „ჰამლეტი ანუ გრძელი ღამე დასასრულს უახლოვდება“ („Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende“).

თავის ყველაზე ცნობილი ექსპერიმენტული რომანის „Berlin Alexanderplatz“ წერა მწერალმა დაიწყო 1927 წელს. ერთი წლის შემდეგ, როცა უკვე მეოთხე თავის მონახაზი დაასრულა, დიობლინმა გამოაქვეყნა სამომავლო მუშაობის გეგმების შესახებ. იგი წერდა: „დაკავებული ვარ ადამიანის სოციალური პრობლემების ამსახველი რომანით. [...] მას „Berlin Alexanderplatz“ ჰქვია და ახლაგაზრდა კაცს ეხება, რომელიც ციხიდან გამოდის და ახალი ცსოვრების დაწყებას ცდილობს; ბევრი ხეტიალის შემდეგ ის მიხვდება, რომ მისი მიზანი არა „პატიოსანი კაცის“ სახელის მოპოვება, არამედ ნამდვილად გვერდით მდგომი ადამიანის, გულშემატკივრის პოვნაა ამ გაუცხოებულ და გაველურებულ ყოფაში. ეს მიგნება ახალგაზრდას საკუთარი თავის პოვნაში ეხმარება“. ნაწარმოები თავდაპირველად ნაწილ-ნაწილ იბეჭდებოდა გაზეთში FAZ (Frankfurter allgemeine Zeitung). 1929 წელს კი წიგნად გამოვიდა ორმაგი სათაურით: „Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte von Franz Biberkopf“. სათაურის მეორე ნაწილი მწერალმა ზაჩეულ ფიშერის რჩევით დაამატა.

რომანის შექმნას წინ მწერლის მრავალწლიანი მოსამზადებელი შტუდიები უძღოდა. მოქმედების ძირითადი ადგილი ბერლინია. ავტორს აინტერესებს კონფლიქტი დაბალი ფენებიდან გამოსულ ასოციალურ სუბიექტსა და საოცარი ტემპით მზარდი მეტროპოლიის კოლექტიურ ცნობიერებას შორის; მწერალი თელიდა,რომ ახალი ტიპის კინოსტილით დაწერილ რომანს პირუთვნელი სიმართლე უნდა აღეწერა, რაოდენ მტკივნეულიც არ უნდა ყოფილიყო იგი, ამიტომ დიობლინი-ფსიქიატრი დიობლინ-მწერალს ამოცანად უსახავს პრობლემური, კრიმინალური წარსულის მქონე, საზოგადოებისგან უგულებელყოფილი ადამიანების აღწერას. ახალი ტიპის პროზის პერსონაჟები მკვეთრად განსხვავდებოდნენ კლასიკური რეალისტური ტიპის რომანის გმირებისაგან. რომანის შექმნის პერიოდში აღმოსავლეთ ბერლინში განსაკუთრებით აქტიური იყო ანტისემიტური გამოსვლები. 20-იან წლებში ქალაქის ამ ნაწილის მოსახლეობა ძირითადად ებრაელი იყო, აგრესიაც სწორედ მათკენ იყო მიმართული. გოლნოვის ქუჩაზე და მის შემოგარენში პოგრომის მსგავსი მოვლენები ხდებოდა, ნაცისტმა თავის პირველ ნიშნებს აჯენდა გერმანიაში. დიობლინის არჩევანი რომანის მთავარი პერსონაჟის შერჩევისას სწორედ

აქტუალური პრობლემატიკის გამო აღმოსავლელ ებრაელზე შეჩერდა. რომანის შექმნისათვის ასევე დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა 1928 წელს მარიო ფონ ბუკოვიჩის მიერ გამოცემულ ფოტოალბომს „ბერლინი“, რომლის შესავალი სიტყვა ალფრედ დიობლინმა დაწერა ავტორის თხოვნით. მთავარი წყარო აღნიშნული შესავლის დასაწერად იყო ქალაქ ბერლინის 1927 წლის სტატისტიკური მონაცემები, სადაც დეტალურადაა აღწერილი თითოეული მცხოვრებლის, შენობის, დაწესებულების, უბნის, ქუჩის მონაცემი. ამ სხვადასხვა სახის და ფორმის ინფორმაციას – წერილობით დოკუმენტებს, საგაზეთო ამონარიდებს, პოლიტპროკლამაციებს, სატრანსპორტო საუბრების ჩანაწერებს, ამინდის პროგნოზებს, ტრანსპორტის მოძრაობის განრიგებს - ერთი შეხედვით, არათანმიმდევრულად და სპონტანური ქაოტურობით იყენებს დიობლინი რომანში „Berlin Alexanderplatz“.

ლიტერატურული კრიტიკისა და პუბლიკის დამოკიდებულება არაერთგვაროვანი იყო ექსპერიმენტული რომანისადმი, რომელიც ისე იკითხებოდა, როგორც დასრულებული კინოსცენარი. ცნება - „მონტაჟის ტექნიკა“ კონემატოგრაფიდან შემოვიდა ლიტერატურაში და გულისხმობდა ცალკეული ეპიზოდების მიბმას, იქვე გაჩნდა კოლაჟიც, რაც ტილოზე დაწებებულ სხვადასხვა სურათს ნიშნავდა. კრიტიკოსების განმარტებით, რომანში მონტაჟის ტექნიკა გულისხმობს ტექსტში უცხო სეგმენტების შემოტანას, საკუთარ ტექსტთან შეერთებასა და შეპირისპირებას, ხოლო კოლაჟი არის მონტაჟის ექსტრემალური შემთხვევა, როცა ტექსტი მხოლოდ ნასესხებ, სხვადასხვა წყაროებიდან წარმოქმნილ ელემენტებს შეიცავს. დიობლინი რომანში სხვადასხვა სტილისა და შინაარსის ტექსტებს აერთებს ერთმანეთთან. იგი ერთ სიბრტყეზე დებს წარსულსა და თანამედროვეობას, რეალურ, ირეალურ და მითიურ ამბებს. შესაბამისად, მუდმივად იცვლება დეკორაციებიცა და ენობრივი საშუალებებიც. მონტაჟის ტექნიკა ეხმარებოდა ნოვატორ რომანისტს გაუცხოების ეფექტის შექმნაში. მას დიობლინი, როგორც ბერტოლტ ბრეხტი თავის „ეპიკური დრამის“ თეორიაში, პუბლიკასთან დისტანცირებისათვის იყენებს; პუბლიკის დარიგების, მასთან ჯასაუბრებისა და სწავლების მომენტიც მწერალს ექსპრესიონიზმთან აახლოვებს, თუმცა თავად დიობლინი ყოველთვის უარყოფდა ბრეხტის და ჯოისის ზეგავლენას.

„Berlin Alexanderplatz“- ის წინასიტყვაობაში მთხრობელი მკითხველს მიუთითებს, რომ ნამდვილად ღირს წინამდებარე ამბის მოსმენა და ფრანც ბიბერკოფის თავგადასავლისათვის თვალის დევნება, რადგან იგივე ისტორია

შეიძლება ყველას გადახდეს თავს. რომანის ეს ნაწილი თითქმის სიტყვასიტყვით იმეორებს 1924 წელს გამოქვეყნებული თომას მანის „ჯადოსნური მთის“ პროლოგს. მწერალს სულ აღიზიანებდა მისი პოპულარული თანამედროვე თ. მანის წარმატება, თანაც გერმანიის მწერალთა კავშირის მიერ აშკარად აღიარებულმა დიობლინის ამ რომანმა, რომელმაც პუბლიკის პატივისცემა, აღიარება და ფურორი მოუტანა მას და უდავოდ უწინასწარმეტყველებდნენ ნობელის პრემიას, სწორედ თ. მანის „ბუდენბროკების“ გამო დაკარგა ჯილდო 1929 წელს.

ორი მწერლის - თომას მანისა და ალფრედ დიობლინის ურთიერთობა მკვლევარებისათვის საინტერესო თემა იყო, რადგანაც მათ შესახების ბევრი წერტილი ჰქონდათ: ორთავე ერთი ეპოქის დიდი შემოქმედი იყო, პრუსიის ხელოვნების აკადემიის წევრი, ადრეული პერიოდიდანვე იცნობდნენ ერთმანეთის შემოქმედებას. ორივე მწერლის დღიურებისა და წერილების მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, თ. მანი, თითქმის ჯენტლმენის დადებით კომენტარს აკეთებდა ახალი თაობის მწერლის შესახებ და ხშირად იცავდა კიდეც ავანგარდისტ ავტორს პუბლიკის ნეგატიური რეაქციისაგან. ანტიპატია მათ ძირითადად, ერთმანეთის პიროვნების მიმართ ჰქონდათ. (დიობლინი ხშირად ირონიულად საუბრობდა თ. მანის ნატიფ სტილზე, რომელიც გადაჭარბებულად და ბიურგერობის გამოხატულებად მიაჩნდა). მკვლევარები ხანგრძლივი კვლევა-ძიების შემდეგ ასკვნიან, რომ განსხვავებული სოციალური წარმომავლობა იყო მწერლების ურთიერთგანზიდულობის პირველი მიზეზი. მუდმივად მოუწესრიგებელი ფინანსური და ოჯახური მდგომარეობა, გამძაფრებული პოლიტიკური ინსტინქტი არ აძლევდა ებრაელ მწერალს მშვიდი და თვითკმაყოფილი ცხოვრების საშუალებას, რაც განასხვავებდა მას განსხვავებული ესთეტიკის თომას მანისაგან. თუმცა მათ შემოქმედებაში ბევრი საერთო პრობლემა, როგორიცაა, მაგალითად, პოლიტიკური ესპრესტიკა. ფაუსტური პრობლემა, მითოლოგიური ასპექტები, ლიტერატურაში ანტიგმირის შემოყვანა და საერთო ფილოსოფიური სიმპათიები. ალფრედ დიობლინი სიცოცხლის ბოლომდე ვერ შეეგუა 1929 წელს ნობელის პრემიით თომას მანის დაჯილდოებას. საინტერესო ის იყო, რომ თვით თომას მანმა საკმაოდ მაღალი შეფასება მისცა დიობლინის გაბედულ ექსპერიმენტს, ახალი დროის ახალ რომანს, ხაზი გაუსვა მის სრულყოფილებას და აღნიშნა, რომ სწორედ აქ ჰპოვა მწერალმა საკუთარი თავიც და საკუთარი სტილიც.

1929 წელს დიობლინმა დაწერა ესე „ეპიკური ნაწარმოების აგებულება“ („Der Bau des epischen Werkes“), სადაც ავტორი იძლევა

ახალი ტიპის ეპიკური ნაწარმოების აგების ხერხებს, „მითითებებს“ რომანისტებისათვის. მისი აზრით, თანამედროვე რომანს, ისევე როგორც ძველი დროის ეპოსს, არ უნდა გააჩნდეს დასაწყისი და დასასრული. რომანის „ღია ფორმა“ გულისხმობდა სინამდვილის დაუსრულებელ აღწერას, თხრობას, რომელიც შეიძლება მრავალი მიმართულებით გაგრძელდეს. ისევე, როგორც კლასიკურ ეპოსში, თანამედროვე რომანის ძირითად საფუძველს უნდა შეადგენდეს ცხოვრების შესახებ რეალური, ობიექტური ცნობები. რომანისტის ამოცანაა, მკითხველი დაარწმუნოს წარმოსახული სურათის სიმართლეში. ამ თეზისზეა კონცენტრირებული „ბერლინ ალექსანდერპლაცი“. რომანში არ უნდა იყოს ავტორის განსჯა, ამიტომაც ძნელია ასეთი ტიპის რომანში თვით ავტორის ხმის დაჭერა. ის მსუბუქი ცინიზმი, რაც ასე უხვად იგრძნობა დიობლინის რომანის ტექსტში, ისევე თავისუფლად „ჯდება“ დროისა და სიტუაციის აღწერაში, როგორც რომანში გამოყენებული ზუსტი დოკუმენტური მონაცემები.

ალფრედ დიობლინის ყველაზე პოპულარული რომანი ფართო გაგებით „მონტაჟის რომანია“ მასში ავტორის მიერ თხრობის ნოვატორული ტექნიკის გამოყენების გამო. ამავდროულად იგი კონცენტრირებულად მოიცავს დიობლინის თანამედროვე რომანისტთა ესთეტიკურ სიახლეებს. ესაა: ბრეხტის „ეპიკური დრამის“ თეორია, თომას მანისეული მთხრობელის ახალი ტიპი, ჰაინრიხ მანის ექსპერიმენტული რომანისათვის დამახასიათებელი ღია ფინალი და ა.შ.

„Berlin Alexanderplatz“ ცხრა თავისაგან შედგება და თითოეული სრულდება მცირე რეზიუმეთი, რომელიც მთხრობელის გასაუბრებაა პერსონაჟთან, ჰ. მანის „ანრი IV“-ს მსგავსად. დიობლინის ჩანაფიქრით, პერსონალური მთხრობელი მაქსიმალურად უნდა ყოფილიყო შერწყმული მონათხრობთან, რათა მკითხველს მალევე გადავიწყებოდა მისი არსებობა. ყოფის დიფუზიურად წარმოდგენის მიზნით გამოყენებული მონტაჟის ტექნიკა მოწმობდა თხრობის ტექნიკის სრულიად ახალ ეტაპს რომანის პოეტიკაში. გაბრტყელი თხრობის უარყოფა და ერთმანეთთან შეუსაბამო ნაწილებისათვის უპირატესობის მინიჭება – ის ნიშნები იყო, რის გამოც დიობლინს ხშირად ადარებდნენ დოს პასოსსაც (1925 წელს გამოვიდა მისი რომანი „მანჰეტენი“). თუმცა დოს პასოსთან შედარებით, დიობლინის რომანში მონტაჟს სხვა მიზანი აქვს. აქ უზარმაზარი ქალაქის ცხოვრების მომენტები პირდაპირ უკავშირდება მთავარი გმირის შინაგან განვითარებას. ბერლინის მთავარ არტერიაზე - ალექსანდერპლაცზე მიმდინარე მიწისზედა და უფრო მნიშვნელოვანი მიწისქვეშა საკომუნიკაციო სამუშაოების

კვალდაკვალ რომანში ნაჩვენებია ციხიდან გამოსული ფრანც ბიბერკოფის კრიმინალური აღსვეცება, დაცემა, გარდაცვალება და საბეცელილება. ესაა მთელი ტექსტის ძირითადი ლაიტთემით - ძე შეცდომილის მითით შეკრული ამბავი ახალი ადამიანის დაბადების შესახებ. პერსონაჟთა განსჯა შერწყმულია მრავალ ასოციაციასთან, ფრაზასთან, შემთხვევით ნანახ ფილმთან, თვალმოკრულ საგაზეთო სტატიის სათაურთან, მოდურ შლაგერთან, სარეკლამო ბილბორდებისა და იაფფასიანი განცხადებების ტექსტებთან. სწრაფად იცვლება ავტორის შიგა და გარე ხედვა, ერთმანეთს უპირისპირდება პერსონაჟთა აზრები. სტილურად გართულებული მრავალფეროვანი თხრობის მეშვეობით აშკარა ხდება ბიბერკოფის აზროვნების სირთულე. თუმცა მკითხველი მალევე ხვდება, რომ ნაწარმოების მთავარი გმირი ვერ ფლობს სიტუაციას, არა აქვს ამა თუ იმ საკითხის ელემენტარული ცოდნა. ამ როლს მთხრობელი ითავსებს, რომელიც მაქსიმალურად ფლობს თხრობის ტექნიკის ყველა ხერხს; ცხრავე თავის ბოლოს დართული რეზიუმეც ერთ-ერთი ხერხთაგანი იყო, მკითხველის ყურადღების მისაპყრობად არა იმაზე, თუ „რა“ ხდება, არამედ უფრო მეტად „როგორ“ ხდება. საოცარ ეფექტს მთხრობელი სწორედ მონტაჟის ტექნიკით აღწევდა, რაც არა მხოლოდ განსხვავებული ტექსტუალური მასალის, არამედ ენობრივი საშუალებების აღრევასაც გულისხმობდა: ინდივიდუალურ ბერლინურ დიალექტს პაუზის გარეშე ენაცვლება ბიბლიის ენა, პრესის ენა, საქმიანი ქაღალდებისა და განცხადებების ენა, სარეკლამო აბრების მშრალი ფრაზები..

დიობლინი რომანში ოსტატურად იყენებს „ცნობიერების ნაკადის“ ტექნიკას, რომელიც ჯოისის „ულისესაგან“ განსხვავებით, მკვეთრად „გასაგნობრივებული“, „განივთებულია“. „ბერლინ ალექსანდერპლაცი. ფრანც ბიბერკოფის ისტორია“ ფილმის სწრაფი კადრივითაა გაშლილი და იტევს შინაგანი ცხოვრების შთაბეჭდილებებს. ვალტერ იენსის აზრით, ამ რომანით დიობლინი ერთ სიბრტყეზე აერთიანებს ორ საწყისს, ორ ინსტანციას, რაც ჯოისთან და დოს პასოსთან კვლავ გაყოფილი და დაპირისპირებული დარჩა – ესაა გათიშულობა ქალაქსა და ადამიანს შორის. „Berlin Alexanderplatz“-ში კი ზღვარი „მე“-სა და გარესამყაროს შორის ძალზე მყიფეა.

1955 წელს, როცა ალფრედ დიობლინის დიდი თანამედროვე თომას მანი გარდაიცვალა, თავად დიობლინიც საწოლს იყო მიჯაჭვული და რადგანაც წერა აღარ შეეძლო, ტექსტებს კარნახობდა. იგი ორი წლის შემდეგ, 1957 წელს გარდაიცვალა. მწერალი დაკრძალულია ემერდინგენში.

ჰერმან ჰესე
Hermann Hesse
(1877-1962)

ჰერმან ჰესე დაიბადა 1877 წლის 2 ივლისს ვიურტემბერგის მხარის პატარა ქალაქ კალვში, თეოლოგის ოჯახში. მამამისი, იოჰანეს ჰესე, ბალტიური წარმოშობის, ესტონეთში დაბადებული და გაზრდილი გერმანელი, ჩუმი და ღვთისმოსავი ადამიანი იყო. მწერლის დედა, მარია გუნდერტი, ცნობილი ინდოლოგისა და მისიონერის ჰერმან გუნდერტის ქალიშვილი იყო. ჰერმან ჰესეს ხუთი დედმამიშვილი ჰყავდა, რომელთაგან ორი ადრე გარდაიცვალა. ჰესე წყნარ, ინტელექტუალურ ოჯახურ ატმოსფეროში გაიზარდა. გარემო, რომელშიც ჰესე იზრდებოდა, ერთი მხრივ, განმსჭვალული იყო შვაბური პიეტიზმის სულისკვეთებით, მეორე მხრივ, მასზე დიდ გავლენას ახდენდა მამის მიერ ბალტიისპირეთის შესახებ მოყოლილი ამბები და მისიონერი ბაბუის მდიდარი სამყარო, ძის სასლში ნანახი ინდური და ჩინური კულტურის სურათები.

ჰერმან ჰესე ჯერ კიდევ ბავშვობაშივე გამოირჩეოდა თავისი მდიდარი ფანტაზიითა და შემოქმედებითი ნიჭით. მისი პირველი შთაბეჭდილებები, პირველი განცდები უშუალოდაა დაკავშირებული ძის მშობლიურ ქალაქ კალვთან. კალვის ატმოსფერო ასახულია მის პირველ მოთხრობებში, რომლებსაც გერბერსაუს მოთხრობები უწოდა. კალვს ეხედავთ აგრეთვე მოგვიანებით შექმნილ პატარა რომანში „ბორბლის ქვეშ“ („Unterm Rad“, 1906), მოთხრობაში „კნულპი“ („Knulp“, 1915), ‘ხლაპრებში და სხვ.

1881 წელს ოჯახი გადასახლდა ბაზელში, სადაც პატარა ჰესე მისიონერთა სკოლა-ინტერნატში სწავლობდა. 1886 წელს ოჯახი ისევ დაბრუნდა კალვში. ჰესე თავდაპირველად შეიყვანეს კალვის ლათინურ სკოლაში, ხოლო ცოტა ხნის შემდეგ მან სწავლა გააგრძელა გიმნაზიაში. 1891 წელს იგი სასწავლებლად გაემგზავრა მაულბრონში. მაულბრონის ევანგელისტურ-თეოლოგიურ სამონასტრო სასწავლებელში თავი იჩინა ჰესეს მეამბოხე ხასიათმა, იგი ვერ შეეგუა სასწავლებელში გაბატონებულ მკაცრ დისციპლინას. ჰესე თავის შინაგან სამყაროში ჩაიკეტა და ყოველნაირად ცდილობდა დაეცვა იგი მონასტრის მესვეურთაგან, რომლებიც ვერ იტანდნენ პოეტურ და თავისუფლებისმოყვარე პიროვნებას. რამდენიმე კონფლიქტის შემდეგ ჰესე გაიქცა მონასტრიდან და მხოლოდ ერთი დღის შემდეგ მიაგნეს მას ჟანდარმებმა და უკან დაბრუნეს. ამის შემდეგ

დაიწყო ოდისეა სხვადასხვა სკოლებსა და დაწესებულებებში, უფრო და უფრო გამწვავდა კონფლიქტი ჰესეს და მის მშობლებს შორის. 15 წლის ასაკში იგი საშინელ დეპრესიას განიცდიდა და ერთ-ერთ პირად წერილში სუიციდის შესახებაც წერდა. 1892 წელს სცადა კიდეც თავის მოკვლა და ამიტომ იგი მშობლებმა შტეტენის ნევროლოგიურ დაწესებულებაში მიიყვანეს, სადაც მას ბაღში მუშაობა და გონებაშეზღუდული ბავშვების მეცადინეობა ევალებოდა. მის ამდროინდელ წერილებში მძიმდება იერიხონდელ წერილებში მძიმდება ირონიული-სარკასტული და აგრესიული ტონი.

1892 წელს ჰესე ერთხანს კანშტატის გიმნაზიაში სწავლობდა, ხოლო 1895 წელს მუშაობა დაიწყო ჰეკენჰაუერის წიგნის მაღაზიაში ტუბინგენში. ამ პერიოდში იგი გატაცებულია გერმანელ რომანტიკოსთა შემოქმედებით, განსაკუთრებით ინტერესით კითხულობს ნოვალისს, ბრენტანოს, აიხენდორფს. 1898 წელს, ჯერ კიდევ წიგნის მაღაზიაში მუშაობის დროს, გამოვიდა მისი პირველი ლექსთა კრებული „რომანტიკული სიმღერები“ („Romantische Lieder“), ხოლო 1899 წლის გაზაფხულზე კი პროზაული კრებული „ნახევარი საათი ნაშუაღამევს“ („Eine Stunde hinter Mitternacht“). ამავე წელს ჰესემ ბაზელში რ. რაიხის წიგნის მაღაზიაში დაიწყო მუშაობა.

1902-1903 წლებში ჰესემ ორჯერ იმოგზაურა იტალიაში, მეორედ მის საცოლე მარია ბერნოულისთან ერთად. ამ პერიოდში ჰესე პერიოდულად აქვეყნებს თავის ლექსებსა და ლიტერატურულ ტექსტებს სხვადასხვა ჟურნალ-გაზეთებში. ს. ფიშერის გამომცემლობამ შესთავაზა ჰესეს მისი ნაწარმოებების გამოქვეყნება. სწორედ ფიშერის გამომცემლობაში დაიბეჭდა 1904 წელს რომანი „პეტერ კამენცინდი“ („Peter Camenzind“), რომელშიაც ავტორს საბელი გაუთქვა და ფინანსური სტაბილურობა მოუტანა. ამის შემდეგ მას საშუალება ეძლევა თავისუფალ მწერლად იმუშაოს.

1904 წელს ჰესემ ცოლად შეირთო ცხრა წლით უფროსი ფოტოგრაფი მარია ბერნოული და დასახლდა სოფელ გაიენჰოფენში ბოდენის ტბაზე, სადაც ცივილიზაცია მხოლოდ გაზეთების სახით თუ აღწევდა. აქ ის განმარტოებით ცხოვრობდა, ტკბებოდა ბუნების სიმშვენიერით და თითქმის მთელ თავისუფალ დროს თავის პატარა ბაღში ატარებდა. მარია ბერნოულისთან ჰესეს შეეძინა სამი ვაჟი: ბრუნო (1905-1999, გრაფიკოსი), ჰანს ჰაინრიხი (1909-1968, დეკორატორი) და მარტინი (1911-1968, ფოტოგრაფი). გაიენჰოფენში დაწერა ჰესემ თავისი მეორე რომანი „ბორბლის ქვეშ“ („Unterm Rad“, 1906), რომელშიც გაკრიტიკებულია

პრუსიულ გერმანიში გაბატონებული, ადამიანის პიროვნების დამთრგუნველი და დამასახიჩრებელი აღზრდის სისტემა. მის მომდევნო რომანში „გერტრუდი“ („Gertrud“, 1910) იგრძნობა მწერლის შემოქმედებითი კრიზისი, რის შესახებაც მოგვიანებით თავად მწერალიც აღნიშნავდა. ამას დაერთო ოჯახური კრიზისიც და ჰესემ გადაწყვიტა მხატვარ ჰანს შტურცენეგერთან ერთად სამოგზაუროდ წასულიყო ცეილონსა და ინდონეზიაში. მართალია, რელიგიურ-სპირიტუალური ინსპირაცია, რასაც ჰესე ელოდა, ამ მოგზაურობას არ მოჰყოლია, მაგრამ მან დიდი გავლენა მოახდინა მის შემდგომ ლიტერატურულ შემოქმედებაზე. მოგზაურობიდან დაბრუნების შემდეგ, 1912 წელს ოჯახი გადასახლდა ბერნის მახლობლად, მაგრამ ოჯახური კრიზისი ისევ გრძელდებოდა, რაც ასახა ჰესემ თავის მომდევნო რომანში „როსჰალდე“ („Roßhalde“, 1914).

პირველი მსოფლიო ომის დაწყებამ დაარღვია ჰესეს მოჩვენებითი მყუდროება. იგი ომის დაწყებისთანავე ომის მოწინააღმდეგეთა რიგებში ჩადგა. 1914 წლის 3 ნოემბერს ჰესემ „ციურიხის ახალ გაზეთში“ („Neue Züricher Zeitung“) გამოაქვეყნა პუბლიცისტური წერილი „ო, მეგობრებო, ნუ გამაგონებთ ამ ხმებს“ („O, Freunde, nicht diese Töne“), სადაც თავის თანამემამულეებს მოუწოდა, არ აჰყოლოდნენ ნაციონალისტურ აჟიოტაჟს. მის ამ მოწოდებას გერმანიაში არავითარი დადებითი გამოხმაური არ მოჰყოლია, პირიქით, გერმანული პრესა თავს დაესხა მას, იგი ყოველი მხრიდან ღებულობდა სიძულვილით აღსავსე წერილებს. ჰესეს „სამშობლოს მოღალატეს“ და „არამზადას“ უწოდებდნენ. თანამოაზრეთაგან მხოლოდ მისი მეგობარი თეოდორ ჰოისი (მოგვიანებით გერმანიის პირველი ფედერალური პრეზიდენტი) და ფრანგი ჰუმანისტი რომენ როლანი გამოეხმაურნენ. ყოველივე ამან, პირველ რიგში კი ომმა, მწერლის ფსიქიკაში მძიმე მსოფლმხედველობრივი კრიზისი გამოიწვია. ამას დაემატა პირადი პრობლემები: 1916 წლის 8 მარტს გარდაეცვალა მამა, რასაც დაერთო მისი სამი წლის ვაჟის მარტინის მძიმე ავადმყოფობა და ცოლის პერიოდული შიზოფრენია. ამიტომ ჰესე იძულებული გახადა თავი დაენებებინა საშსახურისათვის და ფსიქოთერაპიული მკურნალობის კურსი გაევლო. ნერვიულად დაავადებულმა მწერალმა მცირე ხანი ლუცერნის სანატორიუმში დაჰყო. აქ დაუმეგობრდა ის ცნობილი ფსიქიატრის – იუნგის მოწაფეს ექიმ ლანგს. თანამედროვე ფსიქოთერაპიის შესახებ მათი საუბრებისა და მწერალ გუსტო გრეზერთან მისი ურთიერთობის შედეგია რომანი „დემიანი“ („Demian“, 1919), რომელსაც დიდი წარმატება ხვდა წილად. წიგნი ომის დამთავრების შემდეგ გამოქვეყნდა ემილ

სინკლერის ფსევდონიმით, რადგან ჰესე ომისდროინდელი დებატების შემდეგ საკუთარი სახელის ხსენებას მოერიდა. მან ელექტროშოკისმაგვარი გავლენა მოახდინა ჰესეს თანამედროვე ახალგაზრდა თაობაზე. პირველი მსოფლიო ომიდან დაბრუნებული დეზორიენტირებული და იმედგაცრუებული ახალგაზრდებისათვის ეს რომანი იყო ერთგვარი გზამკვლევი ცხოვრების საზრისის ძიებისას.

სანატორიუმიდან დაბრუნებული ჰესე მეუღლეს გაეყარა და 1919 წლის აპრილის შუა რიცხვებში ტესინში, ლუგანოს მახლობლად სოფელ მონტანიოლაში, „კასა კამუცოდ“ წოდებულ მე-18 საუკუნის ბაროკოს სტილის შენობაში დასახლდა. ეს ადგილი შესანიშნავი ინსპირაციის საშუალება გახდა ახალი შემოქმედებითი საქმიანობისათვის. სამწერლო მოღვაწეობასთან ერთად ჰესე ძალიან გაიტაცა მხატვრობამ. ერთხანს იგი სერიოზულადაც კი ფიქრობდა, თავი დაენებებინა მწერლობისათვის და მთელი დრო მხატვრობისათვის დაეთმო.

1922 წელს ჰესემ გამოაქვეყნა რომანი „ზიდჰარტა“ („Siddhartha“), სადაც გამოხატა თავისი ინტერესი ინდური კულტურისა და აზიური ფილოსოფიური აზროვნებისადმი.

1923 წელს ჰერმან ჰესემ შვეიცარიის მოქალაქეობა მიიღო. გერმანიაში იშვიათად მოგზაურობდა – მხოლოდ მოხსენებების წასაკითხად. მას არ სურდა მონაწილეობა მიეღო არც ერთ ოფიციალურ გერმანულ კორპორაციაში, რადგან თვით რესპუბლიკას ეჭვის თვალით უყურებდა, ხშირად უწოდებდა მას ჭუსულო და უპრინციპო სახელმწიფოს, რომელშიც 1918 წლის რევოლუციის მონაპოვარი სრულიად გამქრალიყო. „დემონური ძალები“, რომელთა ბატონობის საშიშროება გერმანიაში მწერალმა ჯერ კიდევ პირველი მსოფლიო ომის დროს იწინასწარმეტყველა, უკვე მოქმედებდნენ. ბიურგერული კულტურა დასასრულის პირას იდგა: სულიერება უფრო და უფრო უფასურდებოდა, დგებოდა უხეში ძალის ბატონობის ეპოქა. ეს ყველაფერი მწერალს სასოწარკვეთილებას ჰგვრიდა.

1924 წელს პირველ მეუღლესთან განქორწინების შემდეგ მან ცოლად შეირთო რუთ ვენგერი, რომელსაც სამ წელიწადში დაშორდა განსხვავებული ცხოვრებისეული ინტერესების გამო. მისი მომდევნო ნაწარმოებები „დაშვენებელი“ („Kurgst“, 1925) და „ნიურნბერგული მოგზაურობა“ („Die Nürnberger Reise“, 1927) ავტობიოგრაფიული ხასიათისაა, რომლებშიც ირონიული ტონი იგრძნობა.

მორალურმა კრიზისმა და დეპრესიულმა მდგომარეობამ, მსოფლიო კულტურის მონაპოვრების დაკარგვის საშიშროებამ და ეჭვმა, რომ ადამიანის

არსებობას აზრი არა აქვს, მთელი სიმძაფრით იჩინა თავი ჰერმან ჰესეს რომანში „ტრამალის მგელი“ („Der Steppenwolf“, 1927). ამ რომანმა კიდევ უფრო გაუთქვა სახელი ავტორს.

1931 წელს ჰესე დაქორწინდა ნინონ დოლბიზე (ქალიშვილობის გვარი: .აუსლენდერი). ეს შესანიშნავი ქალი, ხელოვნების ისტორიკოსი და საუცხოო ზღაპრების ავტორი, მწერალს სიცოცხლის ბოლომდე მხარში ედგა. დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა მის მხარდაჭერას ჰესესათვის ასევე ფაშიზმის ბატონობის პერიოდში.

ხელისუფლების სათავეში ნაციონალ-სოციალისტების მოსვლის შემდეგ ჰესეს სახლი ხშირი თავშესაფარი იყო გერმანიიდან ემიგრირებული მწერლებისათვის. 1933 წელს სტუმრობდნენ მას თომას მანი და ბერტოლტ ბრეხტი. ჰესე არასასურველ ავტორად მიიჩნიეს ნაცისტურ გერმანიაში, რადგან იგი წლების განმავლობაში აქვეყნებდა წერილებს, რომლებშიც იცავდა ებრაელებსა და ნაცისტების მიერ დევნილ ავტორებს. გერმანელ გამომცემლებს ეკრძალებოდათ ჰესეს ნაწარმოებების დაბეჭდვა. სულიერ დეპრესიაში მყოფი მწერალი შვებას მხოლოდ მეგობრებთან მიმოწერაში, ბუნებასთან კავშირსა და, რაც მთავარია, შემოქმედებაში ხედავდა. მისი შემოქმედების გვირგვინს წარმოადგენს რომანი „თამაში რიოში მარგალიტებით“ („Das Glasperlenspiel“), რომელიც 1933-1942 წლებში დაიწერა. იგი პირველად გამოიცა შვეიცარიაში 1943 წელს და მაშინვე დიდი აღიარება მოიპოვა. 1946 წელს ამ რომანისათვის ჰესეს ნობელის პრემია მიენიჭა. ამავე წელს მწერალი დააჯილდოვეს გოეთეს სახელობის პრემიით. 1950 წელს ჰესემ ვილჰელმ რაабეს პრემია მიიღო, 1955 წელს კი გერმანულ გამომცემლობათა მშვიდობის პრემია.

მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ ჰერმან ჰესეს შემოქმედებითი პროდუქტიულობა კლებულებს. მან გამოაქვეყნა რამდენიმე მოთხრობა და ესე, აგრეთვე გვიანდელი ლირიკის ერთი ტომი. სიცოცხლის უკანასკნელ დღეებამდე ჰესე დიდ საგამომცემლო საქმიანობას ეწეოდა. იგი გარდაიცვალა 1962 წლის 9 აგვისტოს 85 წლის ასაკში.

ჰესეს შემოქმედების მთავარი პრობლემა ადამიანსა და მის გარესამყაროს შორის ჰარმონიული დამოკიდებულების ძიებაა, რაც თავს იჩენს უკვე კიდევ მის ადრეულ ნაწარმოებებში, რომლებიც გერმანული რომანტიზმის გავლენას განიცდის. ჰესე იმთავითვე უპირისპირდებოდა თავის გარემომცველ სინამდვილეს და რომანტიკოსთა მსგავსად გაურბოდა მას ხან პოეზიაში, ხან მუსიკაში, ხანაც ბუნებაში ეძებდა თავშესაფარს. ჰესეს ადრინდელი პროზაც („ნახევარ საათი შუაღამის შემდეგ“) უხვად შეიცავს

სიმწამდვილით უკმაყოფილების გამომხატველ სტრიქონებს, სევდიან განწყობილებებს, ნაღველიან განცდებსა და ფიქრებს, მგრძნობიარე პოეტის წუთიერ შთაბეჭდილებებს.

შინაგანი დისონანსი, გარესამყაროსთან შეუწყობლობა, არსებობის ბიურგერულ ფორმებთან შეუთავსებლობა და შინაგანი ჰარმონიის ძიება მკვეთრადაა გამოხატული უფრო გვიანდელ ნაწარმოებებშიც. აღზრდის რომანის ტრადიციებზე შექმნილ რომანში „პეტერ კამენცინდი“ ცენტრალურ პრობლემას ხელოვანისა და საზოგადოების დაპირისპირება წარმოადგენს. პეტერ კამენცინდი შემოქმედია, რომელიც კონფლიქტშია გარემომცველ ბიურგერულ სინამდვილესთან. იგი, როგორც რომანტიკოსი ხელოვანი, ამ სამყაროსაგან გაუცხოებულია, მასთან მისასვლელი გზა მისთვის ჩაკეტილია. იგი ხედავს, რომ ხელოვნება ბიურგერულ სამყაროში კნინდება და ეცემა, რომ თავისუფალ, დამოუკიდებელ პიროვნებას ეს სამყარო სპობს და ანადგურებს. იგი გრძნობს, რომ ამ საზოგადოებაში ყველაფერი ხელოვნური, ყალბი და ზედაპირულია. რაც უფრო შორდება კამენცინდი ამ საზოგადოებას, მით უვრო იზრდება მისი სურვილი ბუნებასთან სიახლოვისა და უბრალო ადამიანებთან შეხვედრისა. იგი იმ დასკვნამდე მიდის, რომ მხოლოდ არსებობის ჯანსაღ პატრიარქალურ ფორმებს, მხოლოდ ბუნებასთან კავშირს ძალუძს, მიანიჭოს ადამიანს სულიერი სიმშვიდე.

„პეტერ კამენცინდის“ თემა მეორდება ორი წლის შემდეგ დაწერილ აუტობიოგრაფიულ რომანში „ბორბლის ქვეშ“. ნაწარმოების გმირი, პოეტური ბუნების ჰანს გიბენრათი იძულებულია დაემორჩილოს უხეში და პრაქტიკოსი მამის მოთხოვნას და მთელი სულიერი ძალები გაკვეთილების ზეპირებაზე ნადირობას შეალიოს. მაგრამ ბავშვის ნაზი და მგრძნობიარე არსება დიდხანს ვერ იტანს ასეთ არაბუნებრივ ცხოვრებას. ამავე დროს მას არც იმისი ძალა შესწევს, რომ საბოლოოდ გაემიჯნოს თავის გარემოს, უარყოს მამის, მასწავლებლის, პასტორის სამყარო და ამიტომ გიბენრათი იღუპება.

მელანქოლიური ტონები ჭარბობს მომდევნო ნაწარმოებებშიც - „ჟერტრუდი“ და „როსჰალდე“. ამ რომანებში, ისევე როგორც გაიენჰოფენის დროინდელ მთელ რიგ ნოველებში, მოქმედებენ მგრძნობიარე პიროვნებები, განმარტოებული გმირები, რომლებიც კონტაქტს ვერ ამყარებენ გარემომცველ სინამდვილესთან. სრულ სიმარტოვეში ცხოვრობს მუსიკოსი კუნი, „ჟერტრუდის“ მთავარი მოქმედი პირი. ასევე ყოველგვარ ადამიანურ კონტაქტს მოკლებულია თავის ოჯახში მხატვარი ვერაგუთი, რომელიც ჯერ ცდილობს შეიქმნას ოჯახში ჰპოვოს თავდავიწყება, მერე კი საერთოდ გარბის ევროპიდან და ინდოეთში მიდის.

პირველი მსოფლიო ომის წლებიდან მოყოლებული ჰესესათვის მხოლოდ ერთი სინამდვილე არსებობს. ეს არის ადამიანის სულის სფერო. ყოველივე სხვა დანარჩენი – ეკონომიური და სოციალური ურთიერთობანი, საზოგადოებრივი ცხოვრება და ა.შ. – „ეგრეთ წოდებული სინამდვილეა“ მხოლოდ. ამიტომაც ჰესეს ნაწარმოებების თემას ადრეულიდან ადამიანის შინაგანი გარდაქმნა და მისი სულიერი ფერისცვალება წარმოადგენს. ეს თემა თავს იჩენს ჯერ კიდევ „ზღაპრებში“, ხოლო შემდეგ მთელი სიმკვეთრით ვლინდება „დემიანში“. რომანი ბიოგრაფიულ-ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით წარმოგვიდგენს ერთი ადამიანის ცხოვრების ისტორიას, რომელიც საზოგადოებისა და პიროვნების მუდმივი ჭიდილის დროს ინდივიდუუმად ყალიბდება. ჯერ კიდევ ათი წლის ემილ სინკლერი აღმოაჩენს, რომ მშობლების სახლის მიღმა რაღაც ახალი, სხვა სამყარო არსებობს, რომელიც სრულიად განსხვავებულ გრძნობებს, ფიქრებს და განწყობილებებს აღუძრავს, რის შედეგადაც კონფლიქტი წარმოიშობა გმირსა და გარესამყაროს შორის. რომანი მოგვითხრობს ემილ სინკლერის მიერ საკუთარი თავის ძიების ამბავს. სინკლერის წინამძღოლი და მეგზური ამ შინაგანი გარდაქმნის რთულ გზაზე არის ვინმე დემიანი – იდუმალი და მისტიკური ფიგურა, რომელიც გმირის ცხოვრების ყველაზე კრიტიკულ მომენტებში გამოჩნდება ხოლმე და გეზს აძლევს ამ განვითარებას. სინკლერის სულიერი მეტამორფოზა იშლება წესრიგის, მშობლიური სახლის, მორალის სამყაროსა და ჭეშმარიტის, ბნელი და აკრძალული, დანაშაულებრივი სამყაროს დაპირისპირების ფონზე. შემდგომში ამ დაპირისპირებას გმირი თავის თავშიც აღმოაჩენს და იმ დასკვნამდე მიდის, რომ ჭეშმარიტი ჰარმონიის მიღწევა მხოლოდ ადამიანის ბუნების საპირისპირო მხარეთა, მხოლოდ სახლისა და ქუჩის, კეთილისა და ბოროტის, სულიერ-იდეალურისა და ხორციელ-მატერიალურის მორიგების გზით შეიძლება. ამ ჰარმონიული ურთიერთშეთანხმების სიმბოლოდ რომანში ძველი იუდეური ღვთაება – აბრაქსა გვევლინება. როშელიც ღმერთსა და ეშმაკს ერთ სახედ აერთიანებს.

„დემიანი“ „ალბრდის რომანის“ ტრადიციების გამგრძელებელია, მაგრამ უნდა აღინიშნოს, რომ იგი მე-20 საუკუნის პირველი ნახევრის მოდერნისტული რომანის გავლენასაც განიცდის. მართალია, გმირის ბიოგრაფიის აღწერა – მისი ბავშვობისა და მოსწავლეობის წლები, გარდატეხის ასაკი და სტუდენტობა, ომის დაწყება და „აქტიურ“ ცხოვრებაში ჩართვა – დროით-სივრცობრივ მთლიანობას ქმნის, მაგრამ ყველაფერი ეს მხოლოდ ფონია სინკლერის სულიერი განვითარებისათვის.

ამიტომ რომანში ჭარბადაა საუბრები და რეფლექსიები, სადაც გმირი მის მიერ მიღებულ გამოცდილებას აფასებს და გარკვეულ კომენტარს უკეთებს. ნაწარმოების დანარჩენი გმირები, რომლებიც ტრადიციული აღზრდის რომანში მთავარი გმირის პარალელურ და კონტრასტულ ფიგურებს წარმოადგენენ, ჰესეს „დემიანში“ ემილ სინკლერის სულის სხვადასხვა მხარის განსახიერება, მისი მე-ს ანარეკლია.

დიჰოტომურობა განსაზღვრავს რომანის ფორმალურ თავისებურებებს. ტრადიციულ აღზრდის რომანში კონფლიქტის საფუძველი გმირისა და გარესამყაროს დაპირისპირება ხდება, ხოლო ჰესეს „დემიანში“ პოლარიზაცია გმირისავე სულში ხდება, რაც თავისთავად განსაზღვრავს მის მიერ გარესამყაროს აღქმას.

„დემიანში“ დასმული პრობლემის დამუშავებას ჰესე განაგრძობს თავის რომანში "ზიდჰართა", სადაც აღწერილია ბრაჰმანის ვაჟიშვილის ზიდჰართას ცხოვრება. ვერც არსებულ რელიგიურ სისტემებში, ვერც ცხოვრებისეულ წარმატებასა და განცხრომაში, ვერც ბუდას მოძღვრებაში ვერ ჰპოვებს ზიდჰართა არსებობის აზრს. საბოლოოდ იგი უდაბურ ტყეში სახლდება მდინარის პირას, რომელიც მისი აღმზრდელი და მასწავლებელი ხდება. მდინარე აქ აბრაქსას ანალოგური სიმბოლოა – იგი აერთიანებს ორ ნაპირს, როგორც აბრაქსა ადამიანური ბუნების ორ საწყისს. მოძღვრება, რომელსაც იგი აწ უკვე სანდაზმულ ზიდჰართას სთავაზობს, სულ მარტივია – ეს არის წინააღმდეგობათა ერთიანობისა და სამყაროს მთლიანობის იდეა. ამ მთლიანობისადმი დაქვემდებარებასა და საკუთარი არსებობის „დიდი ერთის“ განუყოფელ ნაწილად აღქმაში ხედავს გმირი რომანის დასასრულს ცხოვრების აზრს.

ინდური ფილოსოფიის გამოძახილს სამყაროს ერთიანობის შესახებ ვხვდებით სამი წლით გვიან დაწერილ ავტობიოგრაფიულ ჩანაწერში „დამსვენებელი“.

ჰერმან ჰესეს რომანი „ტრამალის მგელი“, როგორც თავად აღნიშნავს, „სულის ბიოგრაფიაა“. მასში ორმოცდაათი წლის მწერალი ჰარი ჰალერი დღიურების მსგავს ჩანაწერებში მოგვითხრობს თავისი ცხოვრების მნიშვნელოვანი ეტაპის შესახებ. ამ ხელნაწერს, როგორც „დროის დოკუმენტს“, მკითხველს წარუდგენს ფიქტიური გამომცემელი. რომანის შესავალ ნაწილს სწორედ ამ გამომცემლის წინათქმა წარმოადგენს.

ტრამალის მგლის, ამ აუტსაიდერის, ისტორიის თხრობა რომანში სამი განსხვავებული პერსპექტივიდან მიმდინარეობს. ესენია: ფიქტიური გამომცემლის წინათქმა, პირველ პირში დაწერილი „ჰარი ჰალერის

ჩანაწერები“ და „ტრაქტატი ტრამალის მგელზე“, რომელიც პირველ ორს უპირისპირდება თავისი დისტანციური ხედვის მანერით.

„გამომცემლის წინათქმა“, რომელიც მიამიტ მკითხველს შეიძლება რომანის შემადგენელი ნაწილი არც კი ეგონოს, გვაშვებს „ჰარი ჰალერის ჩანაწერების“ აღსაქმელად. იგი ადასტურებს არა მარტო ქვემომთხრობილი ამბის აუთენტურობას, რამდენადაც „გამომცემელი“ უშუალოდ იცნობდა ამ ხელნაწერის ავტორს, არამედ ამავდროულად მას შევყავართ აგრეთვე ჰარი ჰალერის ცხოვრებაში და შუქს ჰფენს მისი ცხოვრების ფარულ მხარეებს. გამომცემლის პირით საუბრობს ბიურგერი, რომელსაც ტრამალის მგლის მიმართ ამბივალენტური დამოკიდებულება გააჩნია. იგი, ერთის მხრივ, სიმპათიურადაა მის მიმართ განწყობილი, მაგრამ ამავე დროს ტრამალის მგლის განმარტოება და მისი მზერის „საეჭვო სინათლე“ ანერვიულებენ და აფორიაქებენ წესიერ ბიურგერს. რომანში გამომცემელი თვითმხილველის პოზიციიდან აგვიწერს მარტო ხელა აუტსაიდერის ცხოვრებას, მის სულიერ სამყაროს, რაც შეიძლება „ჩანაწერებშიც“ დასტურდება. იგი აკვირდება ჰარი ჰალერს, ცდილობს გაუგოს მას, რადგან იცის, რომ ის, რაც ამ ადამიანს აწუხებს, მხოლოდ ერთი პიროვნების სულით ავადმყოფობა კი არაა, არამედ ესაა მისი დროების სენი, ეს ჰალერის თაობის ნევროზია. ამდენად ტრამალის მგლის "ჩანაწერები" მისი "დროის დოკუმენტს" წარმოადგენს.

„ჰარი ჰალერის ჩანაწერები“, რომელიც რომანის ძირითად ნაწილს წარმოადგენს, მოწმობს გმირის შინაგან დაფლეთილობას, მისი ბუნების ამბივალენტურ ხასიათს. „ადამიანი“ და „მგელი“ მის ფსიქიკაში ერთმანეთის მიმართ მტრულად განწყობილი პოლუსებია. „ადამიანის“ სულიერი ინტერესები, ეთიკური და ესთეტიკური წესები, მისი კულტივირებული წესები და ბიურგერული ცხოვრების წესი „მგლისათვის“ უაზრობა და ტყუილია. მეორე მხრივ კი „ადამიანი“, ჰარის მეორე „მე“, უპირისპირდება მგლურ თავაშვებულობასა და ველურ ხასიათს. ჰარი, რომელიც გაუცხოებულია საკუთარ დროსა და საზოგადოებაში, თავის თავს „ტრამალის მგელს“ უწოდებს და გაურბის ამ ყოველდღიური ბიურგერული ცხოვრების წესს, თუმცა ამ საზოგადოების სიმშვიდე და უსაფრთხოება გარკვეულწილად კიდეც მოსწონს, მაგრამ მისი მაძღარი თვითკმაყოფილება და შუალედური ყოფა აღიზიანებს და განიზიდავს კიდეც. სწორედ ამ ეტაპზე აღმოაჩენს იგი წვიმიან ქუჩებში სეირნობისას გალავანზე ძნელად გასარჩევ წარწერას „მაგიური თეატრი. ყველას არ შეესვლება. მხოლოდ შეშლილთათვის“. „ტრაქტატი ტრამალის მგელზე“, რომელიც ამავე

სალამოს ჩაუვარდა ხელში ჰარი ჰალერს, ეხმარება მას, საკუთარ თავში ჩაიხედოს. იგი აცნობიერებს თავის აუტსაიდერულ მდგომარეობას, თავისი ყოფის ილუზორულობას და საკუთარ „მე“-ში არსებული კონფლიქტის თვითდამანგრეველ ხასიათს, მისი პიროვნების გარეგნული გამოვლინების პირობითობასა და არამყარობას. ამავდროულად ტრაქტატში ნაჩვენებია თვითგათავისუფლების შესაძლო გზები. ჰარი ჰალერი ტრამალის მგლის სახეში სარკისებური სიზუსტით აღმოაჩენს საკუთარ თავს და ხვდება, რომ ახალი ცხოვრება უნდა დაიწყოს.

„ჩანაწერების“ ძირეულ ნაწილს წარმოგვიდგენს ჰარი ჰალერს, რომელიც ცდილობს სხვადასხვა ცხოვრებისეული საშუალების მოსინჯვას, რათა მის პიროვნებაში არსებული დაპირისპირება „მგელსა“ და „ადამიანს“ შორის დაძლიოს. სალოწარკვეთილებაში ჩავარდნილს მხსნელად ეცლინება მისი ანიმა-გოგონა, რომელიც მას ნაბიჯ-ნაბიჯ აბრუნებს ცხოვრებაში. მისი მეშვეობით ჰარი სწავლობს ცხოვრების აქამდე შეუცნობელ მხარეებს, რომლებსაც ის შეცნებულად არიდებდა თავს. იგი ასწავლის მას ცეკვას, ყოველდღიური სიამოვნებით ტკბობას, უძებნის ეროტიკულ პარტნიორს და ამზადებს კარნავალისა და „მაგიური თეატრისათვის“, სადაც მისი ნილბისაგან გათავისუფლება უნდა მოხდეს. ეს „მაგიური თეატრი“ სხვა არაფერია თუ არა ვალდოსნური სარკე, სადაც გმირის სულის სამყარო აირეკლება. საკუთარ არაცნობიერთან შეხვედრის მიზანია, ჰარი ჰალერს პიროვნების გარეგნული გამოვლინების პირობითობა და არამყარობა დაანახოს და იგი ვადამწყვეტი ფერისცვალებისათვის შეამზადოს. ჰარი ჰალერის ცხოვრება ჰერმინეს პერსპექტივიდან კრიტიკულადაა შეფასებული, მისი მეშვეობით აღმოაჩენს ჰარი საკუთარი პიროვნების გარეგნული გამოვლინების პირობითობასა და რღვევას. მისივე დახმარებით ცდილობს აღადგინოს განდევნილი იმპულსები და თავისი პიროვნების ტყვეობიდან გათავისუფლდეს. ჰერმინე ჰარის მეორე ნახევარია, მისი ქალური ვარიანტია, რომლის შეერთება მამაკაცურ საწყისთან აუცილებელია ინდივიდუაციის პროცესის წარმატებით დასრულებისათვის. საკუთარი ბუნების საწინაღმდეგო მხარეთა შერიგება ჭეშმარიტი ადამიანის იდეალის განხორციელებისა და საკუთარ თავში არსებულ შესაძლებლობათა რეალიზაციის საწინდარია.

ჰარი ჰალერის ბუნების ორი მხარე – ჰარი-მგელი და ჰარი-ადამიანი – თავისებურ ხორცშესხმას პოვებს რომანში “ნარცისი და გოლდმუნდი”, სადაც ისინი ორი პერსონაჟის სახით არიან წარმოდგენილი. ბერი და მონასტრის წინამძღვარი ნარცისი არის ასკეტი, მეცნიერი, ღვთისა და

სულის ერთგული მსახური, გონის ადამიანი, ხოლო ხელოვანი გოლდმუნდი გრძნობისა და ვიტალური ცხოვრების ადამიანია. ეს ორი ადამიანი ერთმანეთს მონასტერში ხვდება, სადაც ახალგაზრდა გოლდმუნდს მამამისი მიაბარებს. მაგრამ მალე გოლდმუნდი გარბის მონასტრიდან, ხდება მოქანდაკე და მხოლოდ მჩქეფარე და ფათერაკიანი ცხოვრების დასასრულს ხვდება თავის სიყრმის მეგობარს. გოლდმუნდისათვის მონასტრის სამყაროს აბსტრაქტული სულიერება ბევრს არაფერს ნიშნავს, იგი გრძნობს საკუთარ თავში შემოქმედებით მისწრაფებას, ძალას, რომელიც ქმნადობისაკენ უბიძგებს. ნარცისი კარგად შეიცნობს ამას და მეგობარს დისციპლინირებული სულის შემოფარგლული ჩარჩოებიდან ბუნებისა და ცხოვრების უსაზღვრო სამყაროში უშვებს, იგი გოლდმუნდში აღიძებს დედისა და "დედისეულის" შესახებ განდევნილ ცოდნას. გოლდმუნდს ეძახის "დედისეული", იგი ტოვებს მონასტერს და მიდის "ცხოვრებაში". სიყვარული, ხორციელი ტკბობა, შიმშილი, შავი ჭირი და სიკვდილი თან სდევს მას ამ გზაზე, მაგრამ იგი თავს არ ზოგავს, რათა უფრო მეტი ნახოს, განიცადოს, უფრო და უფრო ღრმად შეიძეს ცხოვრების ლაბირინთებში, უფრო კარგად გაერკვეს ცხოვრების გამოცანაში, ცხოვრებისა, სადაც ერთმანეთის გვერდით თანაარსებობს ტკივილი და ტკბობა, ტანჯვა და ბედნიერება, რეალობა და ოცნება. ისინი იმდენად ახლოს არიან ერთმანეთთან, რომ ერთმანეთში ირევიან კიდეც.

აზრი სამყაროსა და ადამიანის ორწახნაგოვნების შესახებ, ე. წ. "ბიპოლარობის იდეა",ჰესეს შემოქმედებაში სხვადასხვა სახით ვლინდება. აქ ერთმანეთს უპირისპირდებიან სული და ბუნება, ხელოვანი და ბიურგერი, ცხოვრების მჭვრეტელობითი და აქტიური, ქმედითი იდეალი, დედისეული და მამისეული. მწერლის სიმპათიები ყოველთვის სულის მხარეზეა. იგი თითქმის ყველგან ცდილობს აღადგინოს სულის პრესტიჟი, დაიცვას იდეალური მატერიალურის შემოტევისაგან, ხაზი გაუსვას ადამიანის სულიერი ცხოვრების მნიშვნელობას. მაგრამ ეს სიმპათიები არასდროს არ გადადის ცალმხრიობაში. ჰესე თითქმის ყველგან, სულისადმი სიმპათიების მიუხედავად, სინთეზისაკენ მიისწრაფვის, ამ ორი პოლუსის შერიგებას ცდილობს. ამ სინთეზის გამოხატულებაა ემილ სინკლერის სწრაფვა შინაგანი ჰარმონიისაკენ და აბრაქსას კულტი "დემიანში", საქსოფონისტ პაბლოს დახმარებით ცხოვრების არსის წვდომა ჰარი ჰაერის მიერ "ტრამალის მგელში", გოლდმუნდისა და ნარცისის მეგობრობა და სხვ. სულისა და ბუნების შერიგებას ცდილობს ჰერმან ჰესე თავის უკანასკნელ რომანში "თამაში რიოში მარგალიტებით".

„თამაში რიოში მარგალიტებით“ ჰერმან ჰესეს შემოქმედების გვირგვინს წარმოადგენს. რომანში მეორდება თითქმის ყველა მოტივი, რომლებსაც კი მანამდე შევხვედრივართ მწერლის შემოქმედებაში. რომანი გამოვიდა 1943 წელს და მაშინვე მთელი ლიტერატურული საზოგადოების ყურადღება მიიქცია. ნაწარმოებში აღწერილია ერთი ფიქტიური ქვეყანა კასტალია, სადაც თავი მოუყრიათ მეცნიერებს, მოაზროვნეებს – ყველა იმას, ვისთვისაც ძვირფასია ტრადიცია, დისციპლინა, ინტელექტუალური პატიოსნება და სულისა და ჭეშმარიტების სამსახური. რომანში მოქმედება XXV საუკუნეშია გადატანილი. კასტალიის მცხოვრებლები უმეტეს დროს მეცნიერულ კვლევა-ძიებას უთმობენ, ჰუმანიტარულ საგნებთან ერთად ისინ ინტერესებთ ფიზიკა, ქიმია, მათემატიკა. კასტალიის მკვიდრთა საქმიანობა ერთ მიზანს ემსახურება – წარმოაჩინონ ერთიანობა, მოვლენათა ყოველისმომცველი კოსმიური ურთიერთკავშირი. ეს სულიერი ელიტა თავდავიწყებით მისცემია საიდუმლო სიმბოლურ საქმიანობას – თამაშს რიოში მარგალიტებით, რომელიც მოითხოვდა მეცნიერების ყველა დარგისა და ხელოვნების ღრმა ცოდნას. ამ თამაშის საფუძველი არის საიდუმლო მუსიკალური ინსტრუმენტი, რომელიც შედგებოდა ჩარჩოზე დაჭიმული რამდენიმე ათეული სიმისაგან, რომელზეც სხვადასხვა ზომისა და ფორმის რიოში მარგალიტია ასხმული. ყოველ მარგალიტს კაცობრიობის ცოდნისა და კულტურული განვითარების ერთი რომელიმე სფერო შეესაბამება – მუსიკა, თეოლოგია, ისტორია, ფილოლოგია და ა. შ. ამ მარგალიტების მრავალფეროვანი კომბინაცია, ავტორის ჩანაფიქრით, ნათელს ხდის მეცნიერებისა და ხელოვნების მჭიდრო ურთიერთკავშირს და კაცობრიობის სულიერი ცხოვრების ერთიანობას. თამაში რიოში მარგალიტებით (გლასპერლენშპილი) არის თამაში, რომელიც მოიცავს ბიურგერული კულტურის ყველა შინაარსსა და ფასეულობას. იგი ბიურგერული ეპოქის კულტურული მონაპოვრების საფუძველზე სულიერი უნივერსუმის შექმნის ცდაა. ეს არის Universitas Litterarum – კაცობრიობის უძველესი ოცნება. ამდენად, კასტალიის ორდენი მიწიერი ცხოვრების ანტიპოდია. ერთმანეთს უპირისპირდება ჰესეს თანამედროვე „ფელეტონისტური საუკუნე“ და კასტალიის სამყარო, ანუ მატერიალური და ინტელექტუალურ-სამეცნიერო ცხოვრება, რომელთა სინთეზი რომანის მთავარ მიზანდასახულობას შეადგენს.

რომანის მთავარი ნაწილი „თამაშის მაგისტრის იოზეფ კნეპტის ცხოვრების აღწერა“ „აღზრდის რომანის“ თავისებურებებს ამჟღავნებს, რამდენადაც იგი პროტაგონისტის აღზრდა-ჩამოყალიბების პროცესს

აჩვენებს მისი ცხოვრების ცალკეული მონაკვეთის აღწერით, თუმცა იგი განსხვავდება ამ ტიპის რომანის კლასიკური ნიმუშებისაგან (გოეთეს „ვილჰელმ მაისტერი“), რამდენადაც იგი ფიქტიური მთხრობელის ფუტურისტულ-უტოპიური პერსპექტივის ნაყოფია. ამას გარდა მთხრობელი ცხადად მიუთითებს იმაზეც, რომ ცხოვრების აღწერის მცდელობა ამავდროულად არის ამ ცხოვრების ახსნის ცდა. კნეჰტის ცხოვრება აღმასვლის დინამიურ პროცესს წარმოადგენს და მეტაფიზიკურ განზომილებაში სრულდება. მისი ცხოვრების საყოველთაოდ აღწერა სცდება ჩვეულებრივ დიმენსიებსა და ლეგენდის სფეროში იჭრება. ბიოგრაფიისა და ლეგენდის სტილური ფორმების სინთეზი თემატურად უკავშირდება სინთეზს მატერიალურ და სულიერ სამყაროს შორის. ისტორიის აღწერის ამპლუაში მთხრობელი შიგადაშიგ ურთავს წყაროებს თავისი თხრობის მართებულობის დასამოწმებლად, რაც თხრობის პერსპექტივის ცვლის შესაძლებლობას იძლევა.

რომანის წამყვანი თემა — კულტურის კრიტიკა — სიღრმისეულადაა გაანალიზებული კნეხტის წერილში, რომელიც რომანის მეთერთმეტე თავს წარმოადგენს და მისი კასტალიიდან წასვლის მიზეზს ასაბუთებს. იგი ორგანულად უკავშირდება რომანის შესავალ ნაწილს, რამდენადაც კნეჰტი კასტალიის „უმაღლეს“ და „უწმინდეს“ ამოცანად მისი სულიერი საფუძვლების მიწიერი ახალგაზრდობისადმი სამსახურში ხედავს. მას უკვე აღარ აკმაყოფილებს კასტალიის სტერილური ყოფა. რეალურობის ქაოსში ჩაბმა და მაინც თავის თავში რწმენისა და წესრიგის შენარჩუნება მის მთავარ ამოცანას შეადგენს. ერთის მხრივ, კნეჰტი კასტალიის ორდენის ღირსეული და სამაგალითო წარმომადგენელია, მეორე მხრივ, იგი ხედავს ახალი ტიპის ადამიანის არსებობის აუცილებლობას,რომელსაც ალმოაჩენს ახალგაზრდა ტიტო დეზინიორის სახით. კნეჰტისა დ ტიტოს შეხვედრა, კასტალიის ენაზე თუ ვიტყვით,არის ორი საპირისპირო ტიპის კლასიკური შეხვედრა, რომელთაგან ერთი სულის, მეორე კი ბუნების განსახიერებაა. კნეჰტი გრძნობს მის წინაშე მდგარ ამოცანას, რომ ახალგაზრდა ტიტოს სახით შექმნას ისევ „ლამაზი მთელი“, რომელშიც სული და ბუნება ჰარმონიულადაა შერწყმული. იგი საბოლოდ ღებულობს გადაწყვეტილებას, დატოვოს კასტალია და წავიდეს თავის აღსაზრდელთან ერთ მაღალმთიან ადგილას, სადაც იგი პირველივე დღეს იღუპება მთის ციცაბო ტბის ტალღებში. კნეჰტის სიკვდილი არ უნდა გავიგოთ როგორც რომანის ნეგატიური დასასრული. სცენის მრავალფეროვანი სიმბოლიკიდან გამომდინარე შეგვიძლია ვთქვათ, რომ კნეჰტის სიკვდილი განასვლების, ცხოვრების

ახალი ეტაპის დასაწყისია. ტიტო დეზინიორი გრძნობს პასუხისმგებლობას მის სიკვდილში და სჯერა, რომ ეს გრძნობა სრულიად შეცვლის მის ცხოვრებას.

ჰერმან ჰესეს რომანი „თამაში რიოში მარგალიტებით“ კლასიკური რომანისაგან განსხვავებით, რომელსაც მოქმედების თანმიმდევრული, ლოგიკური, მიზეზ-შედეგობრივი განვითარება ახასიათებს, თხრობის თავისებური მანერით გამოირჩევა, სადაც რომანის ცალკეული ნაწილები ერთი შეხედვით დამოუკიდებელ ელემენტებად გვეჩვენება, მაგრამ ამავდროულად ისინი ერთ საერთო მიზანს – გმირის შინაგანი სულიერი სამყაროს გახსნა-ჩვენებას ემსახურება. რომანის „თამაში რიოში მარგალიტებით“ სტრუქტურულ-კომპოზიციური შეკრულობა განპირობებულია იმით, რომ რომანის ცალკეული ნაწილები ერთი საერთო იდეის ირგვლივ ერთიანდებიან, რაც გულისხმობს სამყაროს აღქმას ორი ურთიერთდაპირისპირებული საწყისის ჰარმონიულ თანაარსებობაში. ბიპოლარობა ნაწარმოების ყველა დონეზე იგრძნობა, წარმოდგენილ თემებში (სული/ბუნება, სიკვდილ/სიცოცხლე, ორდენი/ემპირიულობა), პერსონაჟთა დაპირისპირებაში (კნეჰტი/დეზინიორი, კნეპტი/მუსიკის მაგისტრი), ასევე თხრობისა ფორმათა (ირტორიული ქრონიკა/წარმოსახვითი თხრობა, პროზა/ლირიკა) მონაცვლეობაში.

ბერტოლტ ბრეჰტი
Bertolt Brecht
(1898-1956)

მე-20 საუკუნის დიდმა გერმანელმა შემოქმედმა ბერტოლტ ბრეჰტმა საყოველთაო ინტერესი და აღფრთოვანება საზოგადოებრივ ასპარეზზე გამოსვლისთანავე გამოიწვია. იგი იყო პოეტი, პუბლიცისტი, კრიტიკოსი, დრამატურგი და რეჟისორი, რომელმაც თავისი პიესებითა და სპექტაკლებით გადატრიალება მოახდინა მე-20 საუკუნის თეატრალურ ხელოვნებაში. მან თავისი ხანმოკლე სიცოცხლის მანძილზე შექმნა 48 დრამა, 50 დრამატული ფრაგმენტი, მრავალი ლექსი, მცირე პროზაული ნაწარმოებები, რომანები და რადიოპიესები.

ოიგენ ბერტოლდ ფრიდრიხ ბრეჰტი (ბერტოლტ ბრეჰტი, ბერტ ბრეჰტი) დაიბადა 1898 წლის 10 თებერვალს, აუგსბურგში, საკმაოდ შეძლებულ ოჯახში. მამამისი, ბერტოლდ ფრიდრიხ ბრეჰტი, ქაღალდის ფაბრიკის დირექტორი იყო. ხოლო დედა, ვილჰელმინე ფრიდერიკე სოფი ბრეჰტი, წარმოშობით როსბერგიდან, პიეტისტურ და მორწმუნე კათოლიკურ ოჯახში აღზრდილი ქალბატონი განსაკუთრებულ მზრუნველობას იჩენდა ოჯახის მიმართ, რასაც საჭიროებდა კიდეც ბავშვობაში მორცხვი და მოკრძალებული ბერტოლდი, რომელიც ხშირად ავადმყოფობდა. ბრეჰტის უმცროსი ძმა ვალტერი (1900-1986) მამის კვალს გაჰყვა და წლების მანძილზე იყო დარმშტადტის უნივერსიტეტის პროფესორი ქაღალდის ტექნოლოგიის დარგში.

1908 წელს, სახალხო სკოლის დასრულების შემდეგ, ბრეჰტმა სწავლა განაგრძო აუგსბურგის სამეფო რეალურ გიმნაზიაში, რომელიც უნივერსიტეტში მისაღები გამოცდების ჩაბარებით დაასრულა 1917 წელს.

პოეზიისადმი განსაკუთრებული სიყვარული ბრეჰტმა ძალიან ადრე გამოავლინა. 1913 წელს თავის დღიურში მან ხაზგასმით აღნიშნა: „მე ლექსები უნდა ვწერო“. იმავე წელს ბრეჰტმა გამოსცა სასკოლო ჟურნალი „მოსავალი“ („Die Ernte“), რომელშიც ძირითადად მისივე პატრიოტული ლექსები, მოთხრობები და რეცენზიები იყო წარმოდგენილი. ამავე ჟურნალში გამოქვეყნებული მისივე დრამა „ბიბლია“ („Die Bibel“) ცხადყოფს, თუ როგორ ღრმა ზეგავლენას ახდენდა მასზე რელიგიის გაკვეთილი გიმნაზიაში.

პირველი მსოფლიო ომის დაწყებისას, 1914 წელს, ბრეჰტმა „მიუნხენ-აუგსბურგის საღამოს გაზეთში“ („München-Augsburger Abendzeitung“)

გამოაქვეყნა „წერილები აუგსბურგის ომიდან“ („Augsburger Kriegsbriefe“). გიმნაზიაში სწავლის პერიოდში დაიბეჭდა ასევე მისი თხზულება „ჰორაციუსი“ („Horaz' Dulce et decorum est pro patria mori“), რომელშიც იგი აკრიტიკებდა ომის ეიფორიასა და საერთოდ ევროპაში შექმნილ მძიმე პოლიტიკურ სიტუაციას. ამის გამო მას მკაცრი სასჯელი ელოდა გიმნაზიის ხელმძღვანელობისაგან, მაგრამ დაეხმარა გავლენიანი მამის ავტორიტეტი და რელიგიის მასწავლებელი, რომელიც ბრეჰტს თავის საუკეთესო მოსწავლედ მიიჩნევდა.

1916 წელს ახალგაზრდა მწერალი სისტემატიურად აქვეყნებს ნაშრომებს „მიუნხენ-აუგსბურგის საღამოს გაზეთში“ სახელით – ბერტ ბრეჰტი.

1917-1918 წლებში ბრეჰტი სწავლობს მიუნხენის ლუდვიგ-მაქსიმილიანეს უნივერსიტეტში საბუნებისმეტყველო მეცნიერებებს, მედიცინასა და ლიტერატურას. 1918 წელს იგი იძულებული გახდა სწავლა შეეწყვიტა. მიუხედავად ჯანმრთელობის ცუდი მდგომარეობისა, ბრეჰტი ვალდებული იყო ემუშავა აუგსბურგის სამხედრო ჰოსპიტალში. სწავლის გაგრძელება მან მხოლოდ 1919 წლის 16 ივნისიდან შეძლო, მაგრამ 1921 წლის 29 ნოემბერს გარიცხულ იქნა უნივერსიტეტიდან. 1921-22 წლებში ახალგაზრდა მწერალი ბერლინის უნივერსიტეტში ფილოსოფიის ფაკულტეტის სტუდენტია, მაგრამ სწავლა არ დაუსრულებია.

1916 წელს ბრეჰტმა გაიცნო ექიმის ქალიშვილი პაულა ბანჰოლცერი, მეტსახელლად ბი, რომელიც თავდავიწყებით შეუყვარდა. მათ შეეძინათ ვაჟი ფრანკ ბანჰოლცერი, რომელიც 1943 წელს, მე-2 მსოფლიო ომში, ქალაქ პორხოვში დაიღუპა.

20-იანი წლებიდან ბრეჰტი იწყებს აქტიურ სამწერლობო და დრამატურგიულ საქმიანობას. ძალზე მნიშვნელოვანია მისთვის ურთიერთობები კაბარეტისტ კარლ ვალენტინთან, მწერლებთან ლიონ ფოიხტვანგერთან და კარლ ცუკმაიერთან. 1922 წელს წარმატებული ლიტერატურული საქმიანობისათვის მან კლაისტის პრემია მიიღო. ამავე წელს ბრეჰტმა იქორწინა მსახიობსა და ოპერის მომღერალ მარიანე ცოფზე. 1923 წლის 12 მარტს მათ შეეძინათ ქალიშვილი ჰანნა. 1924 წელს ბრეჰტი ბერლინში გაემგზავრა, სადაც მან ჰელენე ვაიგელი გაიცნო. 1924 წლის 3 ნოემბერს დაიბადა ბრეჰტისა და მარიანე ცოფის მეორე შვილი შტეფანი. სამი წლის შემდეგ ისინი განქორწინდნენ, ხოლო 1929 წლის 10 აპრილს ბრეჰტმა მესამედ იქორწინა, ამჯერად ჰელენე ვაიგელზე. მესამე ქორწინებიდან ბრეჰტს 1930 წლის 18 ოქტომბერს ქალიშვილი ბარბარა შეეძინა.

1927 წელს გამოქვეყნდა ბრეჰტის ლექსების კრებული, რომელშიც წარმოდგენილი იყო მისი სხვადასხვა პერიოდის ლექსები. 1928 წელს დიდი წარმატებით დაიდგა ბრეჰტის „სამგროშიანი ოპერა“ („Die Dreigroschenoper“), რომლისთვისაც მუსიკა დაწერა კურტ ვაილმა. ბრეჰტისა და კურტ ვაილის თანამშრომლობის შედეგია მთელი რიგი ნაწარმოებებისა ავანგარდისტული მუსიკის თანხლებით.

20-იანი წლების ბოლოს გაიცნო ბრეჰტმა ჰანს აისლერი, უმნიშვნელოვანესი კომპოზიტორი, რომელიც მისი ლექსებისა და სიმღერებისათვის მუსიკას ქმნიდა. ნაცნობობა მეგობრობაში გადაიზარდა და სამაგალითო ტანდემად ჩამოყალიბდა პოეტსა და მუსიკოსს შორის.

30-იანი წლებიდან, როცა ნაციონალ-სოციალისტები გერმანიაში ხელისუფლებაში მოვიდნენ, ბრეჰტს პრობლემები შეექმნა. ნაციონალ-სოციალიზმისათვის მისი ხელოვნება მიუღებელი იყო. ჯერ კიდევ 1923 წლიდან იგი მათ მიერ შედგენილ შავ სიაში მეხუთე ადგილზე იმყოფებოდა. 1933 წლის 27 თებერვალს, რაიხსტაგის დაწვის შემდეგ, ბრეჰტი იძულებული გახდა ოჯახთან და მეგობრებთან ერთად გერმანია დაეტოვებინა. ვენისა და ციურიხის გავლით იგი პარიზში ჩავიდა. ჰელენე ვაიგელი კი ბავშვებით დანიაში დაბინავდა.

1933 წელს ნაციონალ-სოციალისტებმა ბრეჰტის წიგნები დაწვეს, სულ 1935 წელს მას გერმანიის მოქალაქეობა ჩამოართვეს.

პარიზში ბრეჰტმა კურტ ვაილთან ერთად განაგრძო ლიტერატურული საქმიანობა. მათი ერთობლივი ნამუშევარი, რომელიც ელისეის თეატრში 1933 წელს დაიდგა, იყო „შვიდი სასიკვდილო ცოდვა“ („Die sieben Todsünden“). ამავე წელს ბრეჰტი დანიაში, სვენდბორგში გადასასვლდა, სადაც ოჯახთან ერთად ხუთი წელი იცხოვრა. 1938 წელს შეიქმნა მისი „გალილეის ცხოვრება“ („Leben des Galilei“). 1939 წელს ბრეჰტმა დანია დატოვა და ჯერ სტოკჰოლმთან ახლოს ლიდინგიოში იმყოფებოდა ერთი წელი, ხოლო შემდეგ 1940 წლის აპრილში ჰელსინკში გაემგზავრა. ფინელი მწერლის ჰელლა ვუოლიიოკის მიწვევით ბრეჰტის ოჯახმა 1940 წლის ზაფხული მარლებეკში გაატარა.

1941 წლის მაისში ბრეჰტმა ამერიკის შეერთებული შტატების ვიზა მიიღო. ამერიკაში ცხოვრება საკმაოდ რთული აღმოჩნდა ემიგრანტი მწერლისათვის. მას თითქმის არ ჰქონდა მატერიალური საშუალება ლიტერატურული და პოლიტიკური საქმიანობისათვის. ამ პერიოდში იგი თავის თავს მიიჩნევდა „მასწავლებლად მოსწავლეების გარეშე“. უკვე 1942 წლიდან ბრეჰტი ამერიკაში ითვლებოდა როგორც „მტერი

უცხოელი" („enemy alien"). 1947 წელს იგი კომუნისტური პარტიის წევრად მიიჩნიეს და ამავე წლის 30 ოქტომბერს „არაამერიკული ინტრიგების კომიტეტში" დაიბარეს და დაკითხეს. ბრეჰტმა უარყო კომუნისტურ პარტიის წევრობა. მეორე დღეს ის გაემგზავრა ჯერ პარიზში, შემდეგ ციურიხში, რადგან შვეიცარია იყო ერთადერთი ქვეყანა, საიდანაც მან ცხოვრების უფლება მიიღო. 1950 წლის 12 ოქტომბერს კი, ბრეჰტმა და ჰელენე ვაიგელმა ზალცბურგის ფესტივალზე გაწეული დიდი შრომისათვის ავსტრიის მოქალაქეობაც მიიღეს.

მეორე მსოფლიო ომის დამთავრების შემდეგ ბრეჰტის მეგობრები ზრუნავდნენ იმისათვის, რომ იგი გერმანიში დაბრუნებულიყო. 1948 წელს მას შესაძლებლობა მიეცა გამგზავრებულიყო გერმანიის დემოკრატიულ რესპუბლიკაში. აღმოსავლეთ ბერლინში მან სწრაფად დაამყარა კარგი ურთიერთობა ხელოვნების თვალსაჩინო წარმომადგენლებთან და ხელისუფლებასთან. მალე ზურკამპის გამომცემლობამ გამოაქვეყნა მისი „ცდები" („Versuche") და „რჩეული ნაწარმოებები" („Gesamnelte Werke"). ასევე ბევრი სხვა გამომცემლობაც დაინტერესდა ბრეჰტის შემოქმედებით და 50-იან წლებში მკითხველმა უკვე იხილა სხვადასხვა პერიოდში შექმნილი მისი დრამები და ლექსები.

არაჩვეულებრივი წარმატება ხვდა წილად ბრეჰტის დრამას „დედა კურაჟი და მისი შვილები" („Mutter Courage und ihre Kinder"). პიესის პრემიერა შედგა 1949 წელს ბერლინში, რომლიც მან ერიხ ენგელთან ერთად დადგა. მთავარი როლი სპექტაკლში ჰელენე ვაიგელმა შეასრულა.

1949 წელს ბრეჰტი ცოტა ხნით დაბრუნდა ციურიხში. ამ პერიოდში ჰელენე ვაიგელმა დაიწყო ზრუნვა იმისათვის, რომ ბრეჰტს თავისი დასი ჰყოლოდა. გერმანიის დემოკრატიული რესპუბლიკის პოლიტბიუროს გადაწყვეტილებით თავდაპირველად შეიქმნა „ჰელენე ვაიგელის ანსამბლი" („Helene-Weigel-Ensemble"), ხოლო შემდგომში მან მიიღო სახელწოდება „ბერლინური ანსამბლი" („Berliner Ensemble"). 1950 წლის 15 აპრილს ბრეჰტმა თავის დასთან ერთად მაყურებელს უჩვენა მის მიერ გადამუშავებული იაკობ მიხაელ რაინჰოლდ ლენცის „ჰოფმაისტერი" („Der Hofmeister"). პრემიერამ დიდი წარმატებით ჩაიარა. ასევე განსაკუთრებული მოწონება ხვდა წილად ბრეჰტის დრამებს „დედა კურაჟი" და „კავკასიური ცარცის წრე" პარიზში, 1954-55 წლებში.

1955 წლის 15 მაისს ბრეჰტმა ანდერძი დაწერა. ამავდროულად მან წერილი მიწერა როლფ ენგელს, ხელოვნების აკადემიის თანამშრომელს, რომელსაც თხოვდა, რომ დაესაფლავებინათ ბერლინში, მისი სახლის

გერდით მდებარე სასაფლაოზე. დაკრძალვის დღეს, საფლავთან, გამოსამშვიდობებელი სიტყვები არ უნდა თქმულიყო.

ერთი წლის შემდეგ გრიპით დაავადებული ბრეჰტი ბერლინის საავადმყოფოში მოათავსეს. შემდეგ იგი შვეიცარიაში გაემგზავრა, მაგრამ გულის დაავადება, რომელიც მას ბავშვობიდან აწუხებდა, ვანუკურნებელი აღმოჩნდა. 1956 წლის 14 აგვისტოს, ბერტ ბრეჰტი ინფარქტით გარდაიცვალა ბერლინში, საკუთარ სახლში, რომელსაც დღეს ბრეჰტის სახლი ჰქვია. 17 აგვისტოს იგი დიდი პატივით დასაფლავებულ იქნა მისთვის სასურველ სასაფლაოზე. სამგლოვიარო ცერემონიალიც მისი სურვილის მიხედვით გაიმართა. დასაფლავებაზე მოსულმა თაყვანისმცემელებმა, პოლიტიკისა და ხელოვნების თვალსაჩინო წარმომადგენლებმა მდუმარებით გამოხატეს სიყვარული და პატივისცემა საუკუნის უდიდესი შემოქმედისადმი. 1971 წელს ბრეჰტის გვერდით დასაფლავებულ იქნა მისი მეუღლე ჰელენე ვაიგელი.

თავისი დრამების დიდი ნაწილი ბრეჰტმა თავად დადგა სხვადასხვა თეატრის სცენაზე. მისი შემოქმედებითი წარმატება განსაზღვრა არა მარტო ნაწარმოებების სიუჟეტურ-შინაარსობრივმა, თემატურმა მრავალფეროვნებამ და ფილოსოფიურმა სიღრმემ, არამედ იმ ნოვატორულმა დრამატურგიულმა ფორმამ, რასაც მან თავად „ეპიკური“ უწოდა. ბრეჰტმა თეატრის ტრადიციული ფორმები ანტითეატრად აქცია და არისტოტელური თეატრი „ეპიკურით“ შეცვალა. ამდენად, მისი პიესები და სპექტაკლები თავიანთი ორიგინალური ფორმით მკვეთრად განსხვავდება დრამატული და თეატრალური ხელოვნების სხვა ნიმუშებისაგან.

ბრეჰტის „ეპიკური“ დრამა და თეატრი დრამატურგისა და რეჟისორის ხანგრძლივი შემოქმედებითი ძიების შედეგია. ეს ძიება დაიწყო მე-20 საუკუნის ათიანი წლებიდან და გაგრძელდა მეორე მსოფლიო ომის შემდგომ პერიოდამდე. მწერლის იდეურ-მხატვრულ ევოლუციასთან ერთად იცვლებოდა და იხვეწებოდა „ეპიკური დრამის“ ფორმა და შინაარსი, იცვლებოდა თვით ცნებაც „ეპიკურისა“, მაგრამ ბოლომდე უცვლელი დარჩა ბრეჰტისეული ძიება „ეპიკური“ დრამის ისეთი ნოვატორული ფორმებისა, რომლებიც რეალისტური შემოქმედებითი მეთოდის საფუძველზე განვითარდა.

პირველი მსოფლიო ომის წლებში, როდესაც ბრეჰტი სამოღვაწეო ასპარეზზე გამოვიდა, გერმანულ ხელოვნებაში გაბატონებულ მიმდინარეობას ექსპრესიონიზმი წარმოადგენდა. ექსპრესიონიზმის ესთეტიკური პრინციპები ახალგაზრდა ბრეჰტისათვის მახლობელი აღმოჩნდა. მას

ექსპრესიონისტული დრამის ესთეტიკაში განსაკუთრებით იზიდავდა აშკარად გამოხატული აქტიური ჩარევა ცხოვრებაში. 1918-1919 წლებში შექმნილი დრამები „ბაალი" („Baal") და „დაფდაფების ხმაური ღამეში" („Trommeln in der Nacht") უკვე ამჟღავნებს მის მცდელობას, გათავისუფლდეს ექსპრესიონისტული დრამატურგიის ესთეტიკის ზეგავლენისაგან.

20-იანი წლების მეორე ნახევარში ბრეხტი იწყებს დრამის ახალი თეორიის პრინციპების დამუშავებას, რომელიც ერთდროულად მოიცავს როგორც თეორიულ, ასევე რეჟისორისა და სამსახიობო ოსტატობის საკითხებსაც. ესთეტიკურ პრინციპებს „ეპიკური" თეატრის შესახებ ბრეხტი აყალიბებს სხვადასხვა პერიოდში შექმნილ თეორიულ შრომებში: „შესავალი სიტყვა მაკბეტისათვის", „არაარისტოტელური დრამატურგიის უშუალო ზეგავლენა", „ეპიკური თეატრი", „თეზისები გაფიშვების ამოცანაზე თეატრალურ ხელოვნებაზე", „სიამოვნების თეატრი თუ სასწავლო თეატრი".

ბრეხტის აზრით, დრამატული ანუ არისტოტელური თეატრი ისწრაფვის იქითკენ, რომ დაიმორჩილოს მაყურებელის ემოცია, იმ მიზნით, რომ მან მთელი თავისი არსით განიცადოს კათარზისი, თანაუგრძნოს, ააღელვოს და დაკარგოს შეგრძნება იმ სხვაობისა, რომელიც არსებობს თეატრალურ მოქმედებასა და რეალურ, ნამდვილ ცხოვრებას შორის. ეს ნიშნავს იმას, რომ არისტოტელური დრამის მაყურებელი არ არის სპექტაკლის მაყურებელი, არამედ მოქმედების მონაწილე პირი, ჩართულია მასში. ბრეხტის ეპიკური თეატრი კი პირიქით, მოუთხრობს მაყურებელს განსაზღვრული, კონკრეტული, ცხოვრებისეული სიტუაციების შესახებ. ამავდროულად ბრეხტის ახალი თეატრალური ტექნიკა აძლევს მაყურებელს საშუალებას, რომ აკონტროლოს თავისი გრძნობები, ნათელი შეგრძნებითა და კრიტიკული აზროვნებით შეაფასოს ის, რაც სცენაზე ხდება, არ გაითქვიფოს სცენაზე ქიმდინარე მოქმედებაში.

ბრეხტი ამტკიცებს, რომ „ეპიკური" პიესა არაარისტოტელური დრამატურგიის ნიმუშია, ხოლო არაარისტოტელური დრამატურგიისა და „ეპიკური" თეატრის პრინციპების დაცვა მისთვის ნიშნავს პროგრესული, რეალისტური ხელოვნებისათვის ბრძოლას.

ბრეხტისეული „ეპიკური" ისტორიულ ასპექტში ნიშნავს სოციალური ტენდენციის გაძლიერებას, თემის აქტუალობასა და პოლიტიკურ მიზანსწრაფვას, სისადილის ფართოდ ასახვას, გაძლიერებას კრიტიკული საწყისისა. თეატრის ახალ „ეპიკურ ფორმას" ბრეხტი ძველი თეატრის „დრამატულ ფორმას" უპირისპირებს. ამიტომ ბუნებრივია, რომ იგი მეტი

ყურადღებით განმარტავს „ახალ ეპიკურ ფორმას“. „დრამატულისა“ და „ეპიკურის“ დაპირისპირება, რასაც ხშირად მიმართავს ბრეჰტი, ისეთი „აბსოლუტური დაპირისპირება“ კი არაა, რომელიც ერთ-ერთს გამორიცხავს, არამედ მხოლოდ „მახვილთა გადაადგილების“ შედეგია. ბრეჰტი არ უარყოფს „დრამატული თეატრის“ ბევრ პრინციპს, „ეპიკურთან“ ერთად ოსტატურად იყენებს კლასიკურ-ტრადიციულ ხერხებსაც, რითაც ეპიკური და დრამატული მხატვრული ელემენტების დიალექტიკურ სინთეზს აღწევს. სწორედ ეს სინთეზია მისი „ეპიკური“ დრამისა და თეატრის ერთ-ერთი ძირითადი სპეციფიკური ნიშანი.

„ეპიკური“ ელემენტების გაერთიანებისა და შეკვრისათვის ბრეჰტი იყენებს პარაბოლისა და მონტაჟის მხატვრულ ფორმას, ხოლო პიესის სტილურ-მხატვრულ სპეციფიკას ძირითადად განსაზღვრავს სატირა, ოპერი, გროტესკი და კარიკატურა. ნაწარმოების პირველი ნახევარი უფრო „დრამატულია“, ხოლო მეორე – უპირატესად „ეპიკური“, საბოლოოდ კი „დრამატულიც“ და „ეპიკურიც“. მთლიანობის შიაპეჭდილებას არ ანელებს ის გარემოება, რომ თავისთავად დასრულებულის ილუზიას წარმოშობს მკვეთრი კონტურებითა და დრამატული აქცენტით ერთმანეთისგან გამოყოფილი სცენები და ნაწილები. პიესის ასეთი სტრუქტურა, მთელისა და ნაწილების ამგვარი ურთიერთმიმართება „ეპიკური“ დრამის ერთ-ერთი ძირითადი თავისებურებაა.

ბრეჰტის „ეპიკური“ თეატრისათვის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი მხატვრული ხერხი მკითხველისა და პერსონაჟის ერთმანეთთან დაშორებას, ნაცნობის უცნობად, ჩვეულის უჩვეულოდ, ნაწილის უცხოდ, უცნაურად წარმოსახვას გულისხმობს.

ბრეჰტისეული „გაუცხოების ეფექტს“ სამი ძირითადი წყარო აქვს: ჰეგელის ფილოსოფია, მარქსისტული სოციოლოგია და რუსი ფორმალისტების აღმოჩენები, ხოლო „გაუცხოების ეფექტის“ არსი შემდეგია: საგანი, რომელიც უნდა შევიმეცნოთ და ჩვენი ყურადღების ცენტრშია, ჩვეულებრივი, ცნობილი, უშუალოდ ჩვენს თვალწინ მდებარე საგნიდან გარდაიქმნება განსაკუთრებულ, შესამჩნევ, მოულოდნელ საგნად, რის შედეგადაც თავისთავად ცხადი – გაუგებარი ხდება, მაგრამ ეს ხდება მხოლოდ იმიტომ, რომ იგი შემდეგ უფრო გასაგები გახდეს. ბრეჰტის აზრით, საჭიროა ასეთი საგნებისა და მოვლენების გამოყვანა შეუმჩნეველის სფეროდან: უნდა დაირღვეს ჩვეულება, რომ ხსენებულ საგანს თითქოს აღარ ესაჭიროება ახსნა-განმარტება. „გაუცხოებას“, „გაუცხოების ეფექტს“ თუ „გაუცხოების ტექნიკას“, ბრეჰტის მიხედვით, გამოვლენის სამი სფერო

აქვს: დრამის სტრუქტურა (Dramenbau), სცენის კონსტრუქცია (Bühnenbau) და მსახიობის ოსტატობა (Schauspielerkunst); „გაუცხოების ეფექტის“ ტექნიკას უნდა ფლობდეს დრამატურგი, რეჟისორი, მსახიობი. მსახიობისაგან ბრეჰტი მოითხოვდა არა მარტო გარდასახვას, არამედ გმირის განსჯასაც. მისი მიზანი ის იყო, რომ გამოეწვია აქტიური და კრიტიკული დამოკიდებულება სინამდვილისადმი. „გაუცხოების ეფექტი“ დასაშვებს ხდიდა მაყურებლისადმი მიმართულ სიმღერებს, „სონგებს“, რომელთაც კავშირი ჰქონდათ მოქმედებასთან. ბრეჰტი ასევე იყენებდა მიხრობელს, ქოროს, ლექსებს, დიალოგს, სცენის გაფორმებას ღია ფარდის დროს „გაუცხოების ეფექტის“ მისაღწევად.

ბრეჰტს არ აინტერესებდა თავის ნაწარმოებებში ყოფითი სიზუსტე მოქმედებისა და დროის ასახვისას. თავისი დრამების მოქმედება მას გადაჰქონდა მსოფლიოს სხვადასხვა კუთხეში, ხშირად იყენებდა ასევე კლასიკის სიუჟეტებს, რადგან ეს მას სჭირდებოდა გარკვეულწილად „ფორმულის შესადგენად“. ამდენად მისი დრამების უმრავლესობა არის ფორმულები, რომლითაც დრამატურგს სურს ახსნას მოვლენათა საერთო ლოგიკა. ბრეჰტის თეატრმა შეითვისა მსოფლიო თეატრის უდიდესი გამოცდილება, თუმცა თავისი ფესვებით იგი გერმანულ ეროვნულ ნიადაგზე დგას, მისი საფუძველი გერმანიის სტორიული ბედია.

ერთ-ერთი პირველი მნიშვნელოვანი ეპიკური დრამა, რომლითაც ბრეჰტმა საზოგადოებისა და ლიტერატურის კრიტიკოსთა ყურადღება მიიპყრო, არის „ბაალი“ („Baal“, 1918). „ეპიკური სტილის“ პრაქტიკულად გამოყენება მან პირველად ამ პიესის „გერმანულ თეატრში“ დადგმის დროს სცადა, ხოლო „კაცი კაცია“ („Mann ist Mann“), რომელიც 1918–1926 წლებში დაიწერა, ავტორის სიტყვებით რომ ვთქვათ, „პირველი ეპიკური პიესაა“. ასეთივე პიესაა „სამგროშიანი ოპერა“ („Dreigroschenoper“, 1928), რომლის შენიშვნებში, ისევე როგორც „მაჰაგონის აღმავლობისა და დაცემის“ („Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“, 1927-1929) განმარტებებში, ერთმანეთს უპირისპირებს თეატრის „დრამატულ“ და „ეპიკურ“ ფორმებს, რათა სისტემის სახით ჩამოაყალიბოს „ეპიკური“ თეატრის ძირითადი პრინციპები. ბრეჰტი უპირატესად თეატრის „ეპიკურ სტილ'ზე“ ლაპარაკობს, მაგრამ აშკარად გრძნობს „ეპიკური პიესების“ საჭიროებასაც, რადგან იცის, რომ „ეპიკური დრამა“ „ეპიკური თეატრის“ ლიტერატურულ-დრამატული საფუძველია.

პიესას „კაცი კაცია“ ავტორი კომედიას უწოდებს. მისი მთავარი მოქმედი პირია შეუფუთველი მუშა გეი, რომელსაც არ შეუძლია თქვას

სიტყვა „არა“. იგი ფაქტობრივად იქცევა ჯარისკაცად, სიკვდილის მექანიზმის ჭანჭიკად, რომელსაც შეუძლია მოკლას ნებისმიერი ადამიანი ყოველგვარი გააზრების გარეშე. პიესაში „ეპიკური ტექნიკის“ გამოყენება უკვე ქვესათაურიდან იწყება – „შემფუთავი გელი გეის გარდაქმნა კილკოას სამხედრო ბარაკებში 1925 წელს“. უკვე ვიცით მთავარი გმირის სოციალური მდგომარეობა, მოქმედების დრო და ადგილი. რაც მთავარია, ისიც ვიცით, რომ ნაწარმოებმა პიროვნების გარდაქმნის პროცესი უნდა გვიჩვენოს. მოქმედების ადგილად ბრეხტს ალებული აქვს ინდოეთი. ცხადია, ინდოეთის არჩევა ავტორისათვის პირობითია. რადგან მისთვის არა აქვს მნიშვნელობა ნატურალისტურ დეტალებს. მწერლისათვის მთავარია პიესის შინაგანი ლოგიკა, რაც შემდგომში იძლევა საშუალებას: მორჩილი ობივატელი ძალიან ადვილად შეიძლება გარდაიქმნას დაბნაშაევად. ბრეხტის აზრით, ადამიანი, რომელსაც არ შეუძლია წინააღმდეგობა გაუწიოს ძალადობას, იქცევა არა მარტო პასიურ იარაღად, არამედ თვით ამ ძალადობის აქტიურ მონაწილედ. დრამატურგი გარკვეული მხატვრული კანონზომიერების საფუძველზე ავტორისეული ჩანართებისა და პერსონაჟების მეშვეობით სათანადო დასკვნებსაც გვთავაზობს. მკითხველსა და მაყურებელს ისღა დარჩენია, რომ კრიტიკულად შეაფასოს მოთხრობილი და წარმოდგენილი; შეიძლება იმაზეც იფიქროს, რომ ხომ არ შეიძლებოდა ყველაფერი ეს სხვაგვარად დასრულებულიყო? სწორია თუ არა ავტორისეული დასკვნები? ხომ არ გამომდინარეობს სხვა ტენდენციაც სცენებიდან და სიტუაციებიდან? „ეპიკური ტექნიკა“ სწორედ იმას ემსახურება, რომ მაყურებელმა და მკითხველმა ასეთი შეკითხვები დასვან, შეამოწმონ საკუთარი აზრები და შეხედულებები. ამ გზით მივაღწევთ გონების ამოქმედებას, აქტიურ აზროვნებას, „კრიტიკულ განწყობას“, ამბავი, ფაქტი, მოვლენა მოვუთხროთ, ვაცნობოთ, ავუხსნათ ყველას. გამოვიყენოთ ამისათვის ნებისმიერი დრამატურგიული ხერხი, აგრეთვე კინო, რადიო, მიკროფონი, ეკრანი, ფირი. მთავარია ისტორიული თუ ყოველდღიური ცხოვრებიდან ალებული ფაქტი და მოვლენა მაყურებელსა და მკითხველს რამდენიმე ასპექტში მივაწოდოთ, რამდენიმე კუთხიდან ვუჩვენოთ, რათა მათ დაკვირვების, შესწავლისა და განსჯის მეტი საშუალება ჰქონდეთ. ასეთია ზოგიერთი არსებითი ნიშანი ბრეხტის შემოქმედებითი მეთოდისა, რომლითაც დაწერილია პიესა „კაცი კაცია“.

მორჩილი ადამიანის დაბნაშაევად გარდაქმნის იდეას ამუშავებს ბრეხტი დრამაში „სამგროშიანი ოპერა“. ამ ნაწარმოებში უფრო ძლიერია მწერლის კრიტიკის ძალა. მკითხველი და მაყურებელი უკვე კარგად ცნობს

„პოლიტიკური თეატრით“ გატაცებულ ბრეჰტს. პიესაში მოქმედება მიმდინარეობს თანამედროვე ინგლისში. იონათან იერემია პიჩემი ფირმა „ელახის მეგობრის“ მფლობელია. ფირმაში გაერთიანებულნი არიან ლონდონის მათხოვრები. ლონდონი დაყოფილია სექტორებად და პიჩემის ნებართვის გარეშე ვერავინ გაბედავს ლონდონის რომელიმე სექტორში იმათხოვროს. პიჩერის მოწინააღმდეგეა მეკჰითი, მეტსახელად მექი-დანა, რომელიც სრულიად არ ჰგავს ბანდიტს. ის არის ხელმძღვანელი მეორე კომპანიისა, რომელიც წარმოადგენს ლონდონის ბანდიტების გაერთიანებას, რომელშიც ყველა სპეციალობის ქურდია თავმოყრილი.

ბრეჰტი „სამგროშიან ოპერაში“ ირონიულად გვიჩვენებს მონოპოლიური გაერთიანების სახეებს. აქ ქურდებიც და მათხოვრებიც მონოპოლისტები არიან და ისინი ისე იქცევიან, როგორც მსხვილი კაპიტალის მფლობელი ფირმები: ანაწილებენ საპოქმედო უბნებს, იყენებენ აღჭურვილობას, ტრანსპორტს, სავაჭრო გზებს და კარგი ურთიერთობა აქვთ პოლიციასთან. დროთა განმავლობაში იქმნება კონფლიქტი ბანდიტთა მეთაურსა და მათხოვართა ფირმის ხელმძღვანელს შორის. კონფლიქტში მონაწილეობენ სავაჭრო ფირმები, ბანკები, ჩინოვნიკები. ყელაფერი იმით მთავრდება, რომ ყალიბდება სინდიკატი მექი-დანას ხელმძღვანელობით.

პიესის სათაური — „სამგროშიანი ოპერა“ უკვე მიუთითებს იმაზე რომ, ნაწარმოებში კაპიტალისტური წარმოება არატიპიური მეთოდით იქნება ნაჩვენები. ავტორი ამ დრამაში თავის პოზიციას შემდეგნაირად აყალიბებს: „რა არის ბანკის ძარცვა თვით ამ ბანკის დაარსების ფაქტთან შედარებით? რა არის ადამიანის მოკვლა, ამ ადამიანის სამუშაო ძალად გამოყენებასთან შედარებით?“

პიესა „დედა კურაჟი და მისი შვილები“ ბრეჰტმა 1939 წელს, მეორე მსოფლიო ომის დაწყებისას დაწერა. მასში ასახულია მე-17 საუკუნის 30-წლიანი ომის ვითარება. ავტორს სურს მაყურებელს დაანახოს მომავალი კატასტროფა, რომელიც ევროპას უკვე 1933 წლიდან ელოდება. დედა კურაჟი თავისი საზიდრით დაჰყვება ჯარს თითქმის მთელს ევროპაში. გაბედული ქალი ყველასთან ვაჭრობს თავისი სანოვაგით — პროტესტანტებთან და კათოლიკებთან, პოლონელებთან და შვედებთან. კურაჟის ფილოსოფია მარტივია, მას არა აქვს მაღალი იდეალები, მისწრაფებები. მისთვის მთავარია ჭიქა ლუდი და მხიარული განწყობილება. ერთადერთი, რისი რწმენაც მას გააჩნია, ეს არის ადამიანის გამყიდველი ბუნება. მისი აზრით, სანამ ქვეყნად იარსებებს გამყიდველობა, მოსამართლენი გამოიტანენ შერბილებულ განაჩენს და სასამართლო ადამიანისათვის

ალარ იქნება საშიში. სანამ ადამიანები იღებენ ქრთამს, შეიძლება ყოველგვარ კანონზე გამარჯვება.

ბრეჰტის აზრით, უცნაურია ომისა და მშვიდობიანობის კანონი. მის დროს მხოლოდ მაღალ და სწორ ხეებს ჩეხავენ და არა მოხრილს. კურაჟის ფილოსოფია კი შეგუების ფილოსოფიაა. მას უყვარს ომი და სძულს მშვიდობა, რადგან, სწორედ, ომს მოაქვს მისთვის სარგებელი. კურაჟის შვილები აილიფი, შვაიცერკასი და კატრინი სხვადასხვა ხასიათისანი არიან. აილიფი მებრძოლია, შვაიცერკასი – უაღრესად პატიოსანი, კატრინი – კეთილი. სამივე შვილი კურაჟს ომმა წაართვა. ჯარისკაცმა აილიფმა ომის დროს ძარცვა დაიწყო და დახვრიტეს; შვაიცერკასი პატიოსნებისათვის დახვრიტეს, ომის დროს ტყვედ ჩავარდნილმა ხაზინადარმა არ გათქვა, სად იყო პოლკის სალარო. ხოლო კატრინს ქალაქის გადარჩენა სურდა და როცა მტრის ჯარი დაინახა, განგაში ატეხა. ამისათვის ისიც დახვრიტეს.

ნაწარმოების ბოლოს მშიერი და დაღლილი დედა კურაჟი მარტოდმარტო მიათრევს თავის საზიდარს და ცდილობს არ ჩამორჩეს ჯარს. იგი მიჰყვება ომის გზას, რომელსაც, მისი აზრით, არ ექნება დასასრული. კურაჟი ვერ ხვდება ტრაგედიის მიზეზებს და კვლავ ისეთია, როგორიც პიესის დასაწყისში იყო. მისი პირადი ტრაგედია კი მდგომარეობს „ბუნებრივისა“ და „სოციალურის“ დაპირისპირებაში. კურაჟი არის დედა, რომელიც მზადაა შვილებისათვის ყველაფერი გააკეთოს, მაგრამ ამავდროულად ჰგავს აფთარს, რომელიც ბრძოლის ველზე დადის, ფული რომ იშოვოს. მისი შვილები კი ამ ომს ეწირებიან.

„ბუნებრივისა“ და „სოციალურის“ დაპირისპირების იდეით არის გამსჭვალული ბრეჰტის პიესა „სეჩუანელი კეთილი ადამიანი“ („Der gute Mensch von Sezuan“, 1939). ამ ნაწარმოებში ბრეჰტი აჩვენებს ღმერთის სურვილს გაიგოს, არის თუ არა დედამიწაზე კეთილი ადამიანები და გზავნის იქ სამ ღმერთს. მათ კარგად იციან, რომ დედამიწაზე ცხოვრება მოუწყობელია, მაგრამ იქნებ მაინც აღმოჩნდეს იქ კეთილი ადამიანი. ერთადერთი ადამიანი, რომელიც თავშესაფარს მისცემს მათ, არის ახალგაზრდა ქალი – შენ ტე. მისი ხელობა პროსტიტუციაა. შენ ტეს ტრაგედია იმაში მდგომარეობს, რომ მას არ სურს სხეულით ვაჭრობა, მაგრამ იძულებულია არასასურველი საქმე აკეთოს, რადგან ბინის გადასახადს ვერ იხდის. შენ ტეს ღმერთები ღამის გათევისათვის ფულს უხდიან, რითაც დაარღვიეს ღმერთის მიერ გაცემული ბრძანება. აღებული ვერცხლის ფულით მან გახსნა სავაჭრო მაღაზია. რადგან მას არ შეუძლია

იქვას „არა“, ყველას აძლევს თამბაქოსა და საჭმელს ნისიად, ღამეს ათევინებს და ეხვეწება უმუშევარ მფრინავ სუნ იან გუს, რომელიც შეუყვარდება. ამგვარი ქმედების გამო შენ ტე გაკოტრდება. ამ დროს ნაწარმოებში ჩნდება ახალი პერსონაჟი, ანგარიშიანი და უგულო შუი ტა. მის გამოჩენას მოჰყვება შენ ტეს გაქრობა. სეჩუანელები მას აბრალებენ შენ ტეს მკვლელობას. ღმერთები შეშფოთებულნი არიან ერთადერთი კეთილი ადამიანის სეჩუანიდან გაქრობით. სასამართლო პროცესზე ჩამოდის სამი ღმერთი, რომელთაც იპოვეს შენ ტე. გაირკვა სიმართლე: შენ ტე და შუი ტა ერთი და იგივე პიროვნებაა. შენ ტე ამბობს, რომ მას არ შეეძლო ერთდროულად კეთილი ყოფილიყო საკუთარი თავისა და სხვა ადამიანების მიმართ. „მე ვარ პატარა ადამიანი და არ გამოვდგები დიდი მიზნებისათვის, ღმერთებო!“ ღმერთებს კი დამარცხების აღიარება არ სურთ. ნაწარმოების ფინალში ისინი ისევ სახით ტოვებენ დედამიწას, რომ თითქოს ყველაფერი წესრიგშია და მხნედ მღერიან: „სამუდამოდ, მარად იდიდე სეჩუანის კეთილო ადამიანო“. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ დედამიწაზე ყველაფერი უცვლელი დარჩა. მაყურებელს უჩნდება შეკითხვა: როგორ შეიძლება ამ სამყაროში იყო კეთილი?

ბრეჰტმა პიესით „სეჩუანელი კეთილი ადამიანი“ თანადროულ საზოგადოებას უჩვენა ცხოვრების რეალური სურათი და ამავდროულად გამოხატა მისი სასიკეთოდ შეცვლის სურვილი. სიკეთის ქმნის მოტივი ერთ-ერთი უმთავრესი მოტივთაგანია ბრეჰტის ძალზე გახმაურებულ პიესაში „კავკასიური ცარცის წრე“ („Der kaukasische Kreidekreis“, 1944).

„კავკასიური ცარცის წრისათვის“ მასალის დამუშავებას ბრეჰტი გაცილებით ადრე, 1920 წლის მარტში, ბერლინში პირველად ყოფნისას შეუდგა. 1937 წლიდან იგი მთელი პასუხისმგებლობით ეკიდება „ცარცის წრის“ თემას. 1939-1940 წლებში, შვეიცარიაში ყოფნისას, ბრეჰტი წერს მოთხრობას „აუგსბურგის ცარცის წრე“, რომელშიც ასახულია ოცდაათწლიანი ომის პერიოდი მის მშობლიურ ქალაქ აუგსბურგში. კალიფორნიაში გადასახლების შემდეგ მწერალი კვლავ მიუბრუნდა „აუგსბურგის ცარცის წრეს“, საიდანაც „კავკასიური ცარცის წრისათვის“ ზოგიერთი დეტალი აიღო. დროთა განმავლობაში ბრეჰტმა მრავალი ცვლილება შეიტანა დრამაში ცარცის წრის შესახებ. ბერლინში, ბრეჰტის არქივში, „კავკასიური ცარცის წრის“ შვიდი ვარიანტია დაცული.

„კავკასიური ცარცის წრის“ პირველი და ძირითადი ვარიანტი ბრეჰტმა 1944 წლის 5 ივნისს დაასრულა. მათში მკითხველი შეძლებს ამოიკითხოს

ავტორის ინტერესი მეორე მსოფლიო ომის დროინდელი საბჭოთა კავშირისადმი. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია სტალინგრადის ბრძოლა და გერმანული მე-6 არმიის კაპიტულაცია 1943 წელს. ომის შესახებ უკვე პროლოგში ვხვდებით საკმაო ინფორმაციას, ვეცნობით კოლმეურნეთა გეგმებს, თუ რას ფიქრობენ ისინი გერმანელების განდევნის შესახებ, როგორ უნდა განაწილდეს კოლმეურნეობა „აშხეთის“ მიწები. უკვე პროლოგშივე იკვეთება იდეა ნაწარმოებისა: ვის ეკუთვნის მიწა? ვის ეკუთვნის შვილი? ვის ეკუთვნის სიკეთე? ეს იდეები დრამაში კოლმეურნეთათვის დადგმული სპექტაკლის მეშვეობით განსხეულდება, სპექტაკლისა, რომლის ჩვენებაც სიმღერებითა და ცეკვებით ხდება.

1944 წლის პირველ სრულ ვარიანტში პერსონაჟთა საკუთარი სახელები და გეოგრაფიული სახელწოდებები, აგრეთვე მიმართვის ფორმები რუსულია. შემდგომში ბრეჰტმა რუსული სახლები ქართულით შეცვალა: სიმონ ჩაჩავა (იყო ვალოდია ზურკი), გრუშე ვაჩნაძე (კატია გრუშე), ლავრენტი ვაჩნაძე (იყო პიოტრ გრუშე), ნათელა აბაშვილი (ანასტასია ზაშვილი), გიორგი აბაშვილი (გრეგორი, მერე გეორგი ზაშვილი), ანიკო (ანა იზაკეტა), ნიკო მიქაძე (ანტონ ანტონოვიჩ), მიხა ლოლაძე (პეტროვ პეტროვიჩ), შალვა (იგორ იგორიჩ), მარო (მაშა) და ა. შ. თავდაპირველად ყველგან „ბოიარი“ არის ნახმარი, შემდეგ კი „თავადი“. შეცვლილი ან ამოღებულია ზოგიერთი გეოგრაფიული სახელწოდებაც. ძველი ჩინური თქმულება ცარცის წრეზე თანდათანობით იქცა კავკასიურ დრამად.

ბრეჰტმა თავად მოგვცა ინფორმაცია ნაწარმოების წყაროს შესახებ. პროლოგში იგი ამბობს, რომ საქმე ეხება „ერთ უძველეს თქმულებას“, რომელსაც დრამატურგი შეცვლილი ფორმით თავაზობს მკითხველს. ავტორისეული რემარკების მიხედვით მოქმედება თბილისის მახლობლად, სამხედრო გზის რაიონში ხდება. ასეთი ცვლილებებით ბრეჰტმა ნაწარმოებს ფორმალურად მისცა ქართული ელფერი. პიესაში ფეოდალური საქართველოს ყოფითი ელემენტები აღრეულია უფრო გვიანდელთან, ხოლო ქართული ეროვნული ნიშან-თვისებები — აღმოსავლურთან.

„კავკასიური ცარცის წრის“ ორგანული ნაწილი არის პროლოგი. ბრეჰტმა სწორედ პროლოგის საშუალებით დასვა რიგი სოციალური საკითხებისა, რომელთა მხატვრული გადაწყვეტისათვის „ცარცის წრის“ ამბავი გამოიყენა. დრამაში გამოყენებული ორი ამბის შესახებ ავტორი პროლოგშივე გვამცნობს. ეს ორი ამბავი კი ზუთი აქტითაა წარმოდგენილი. პირველი ამბავი გრუშესა (გრუშე ვაჩნაძე) და მისი შვილობილის, მიხეილის თავგადასავალია, ხოლო მეორე ისტორია მოსამართლეს ეხება. ორივე

აბაკი ერთმანეთის მონაცვლეობითაა დრამაში გადმოცემული. ისინი უკანასკნელ აქტში იკვრებიან, როცა საქმე გუბერნატორ აბაშვილის ვაჟს ესება.

სპექტაკლის პირობითი მხატვრული ფონის შესაქმნელად ბრეხტი აპირებდა კინოპროექციების მეშვეობით კავკასიური გარემოს წარმოსახვას და სცენაზე მხოლოდ აუცილებელი ნივთებისა და საგნების დატოვებას. მხატვრული სახეების შექმნა, მისი აზრით, უნდა მომხდარიყო თეატრალური ნიღბების დახმარებით. ჩასახიობთა ჩაცმულობა და მუსიკა აღმოსავლურ-ეგზოტიკური უნდა ყოფილიყო. ბრეხტის — პიესის ავტორისა და რეჟისორის, ჩანაფიქრის განხორციელებისათვის მხატვარმა ძველებური ესკიზები გამოიყენა, ხოლო კომპოზიტორმა — ქართული, რუსული და აზერბაიჯანული მუსიკა.

მოქმედების მსვლელობას მთხრობელი არაორდინალურად გვამცნობს. საყოველთაო სცენებში ჩართვის გარდა, იგი გვთავაზობს საკუთარ კომენტარებსა და შეფასებებს. მძიმე მომენტების (მაგ. გუბერნატორის გარდაცვალება) შესახებ იგი მხოლოდ მოკლე ინფორმაციას იძლევა, რითაც დრამაში იქმნება არა ტრაგიკული სიტუაცია, არამედ ძლიერდება მაყურებლის ინტერესი მოქმედების მიმართ.

პიესის ძირითადი ნაწილის სიუჟეტური ქარგით ჩანს, რომ სპარსეთთან წაგებული ომის შემდეგ თავადებს საყოველთაო აჯანყება მოუწყვიათ. დიდი თავადის გაქცევის შემდეგ კი გუბერნატორებს სიკვდილი ემუქრებათ. არეულობის დროს, როცა გუბერნატორის ოჯახი გაქცევას ცდილობს, სიმონი და გრუშე კვლავ ხვდებიან ერთმანეთს. გრუშე მთაში აპირებს ძმასთან წასვლას, ხოლო სიმონ ჩაჩავა გუბერნატორის ცოლის — ნათელა აბაშვილის დაცვა აქვს ნაბრძანები.

არეულობის დროს, როცა გუბერნატორის მეულლე წასაღები ტანსაცმლის რჩევით იყო გართული, პატარა მიხეილი ღვთის ანაბარა მიგდებული აღმოჩნდა. ამგვარად დარჩა კეთილშობილი ყრმა მრეცხავ ქალთან, რომელიც ჩრდილოეთის გზას დაადგა, რათა თავი და მცირეწლოვანი ბავშვი გადაერჩინა. გრუშეს მხატვრულ სახეში მთელი სიძლიერითაა წარმოჩენილი დედობრივი ინსტინქტები. უმწეო ქალს, რომელსაც ზურგზე წამოკიდებულ ტომარაში უზის ბავშვი, ცალ ხელში ბოხჩა უჭირავს და მეორეში ვეება ჯოხი, ოცნებად ერთი ტოლჩა რძე და მჭადის კერი გადაქცევია. დედობრივმა გრძნობამ მას ძალა შემატა, გზა გაეგრძელებინა. ბეწვის ხიდზე მდგომმა კი ორი სიცოცხლე დასვა ბედის სასწორზე. გრუშემ ძვირფასი საფენებიდან გამოხსნა ბავშვი და ძონძებში გაახვია, შემდეგ კი

აღმოსავლეთის მხარეს გაუდგა გზას, სადაც მისი ძმა ცხოვრობდა. შვიდი დღე-ღამის სიარულის შემდეგ მან ძმის სახლს მიაღწია, თუმცა იმედი გაუცრუვდა. სიარულისაგან დასუსტებული ქალი სკამზე ლოგინის ნაცვლად კედელთან დაგდებულ ტომარაზე დასვეს. ძმის, ლავრენტის ცოლს, რომელიც „სათნოების განსახიერებაა“, კეთილი გული მხოლოდ ჭამის შემდეგ აქვს და გრუშეს საკუთარ სახლში ატანა ხანგრძლივად არ შეუძლია.

გაზაფხულის დადგომა არცთუ სასურველია გრუშესათვის, რადგან, როგორც ძმამ განუცხადა მისი სახლი უნდა დაეტოვებინა, თანაც გათხოვება შესთავაზა. გრუშემ მიიღო გლეხის ქალის მომაკვდავ ვაჟზე დაქორწინების გადაწყვეტილება. ჯვრისწერის დროს ხმა გავრცელდა, ჯარისკაცები შინ ბრუნდებიანო. გრუშეს იმედი აქვს, რომ სიმონ ჩაჩავას ნახავს. ერთ მშვენიერ დღეს მას ოცნება აუსრულდა, მაგრამ ალეკროსანმა მიხეილი ჩაიგდო ხელში და ქალაქში წაიყვანა. სასამართლომ უნდა გადაწყვიტოს თუ ვის დარჩება ბავშვი — მის ბიოლოგიურ დედას, თუ აღმზრდელს, რომელმაც მას გაჭირვების ჟამს დედობრივი სითბო და მზრუნველობა არ მოაკლო. ასე მთავრდება პიესის პირველი ამბავი, რომლის მთავარი მოქმედი პირი გრუშე ვაჩნაძეა, ხოლო მეორესი — მოსამართლე აზდაკი.

ძალზე საინტერესოა მოსამართლის ამბავი, „თუ როგორ გახდა ის მოსამართლე, ან განაჩენი ვით გამოჰქონდა, ან კიდევ ცაცად როგორი იყო“.

ბრეჰტის აღწერით, აზდაკი არცთუ მთლად სერიოზულად გამოიყურება: მას დაგლეჯილი ტანსაცმელი აცვია და ნასვამია. მავრამ ძონძებში ჰუმანური, კეთილსინდისიერი ადამიანი იმალება, რომელსაც დანაშაულის შეგრძნება აწუხებს, იგი მიმტევებელი და სამართლიანია. მაშინ, როდესაც მთელი ქალაქი სამოქალაქო ომს მოეცვა და ხელისუფლება მტკიცე არ იყო, აზდაკი მოსამართლე გახდა ორი წლით. იგი საზოგადოებისათვის მისაღები მოსამართლეა. მან უნდა დაადგინოს ნამდვილი დედა სახელგანთქმული ცდის მეშვეობით, რისთვისაც მოსამართლემ გამოცდა მოაწყო: მიხეილი იატაკზე შემოხაზულ ცარცის წრეში ჩააყენეს და დედებს უბრძანეს იგი თავისკენ გადაეყვანათ. „ნამდვილ დედას ექნება ძალა, ბავშვი თავისკენ გადაითრიოს“. გუბერნატორის მეუღლემ თავისკენ გადაითრია ბავშვი. გაოცებული გრუშე კი ხელს გაუშვებს მას. მეორე მცდელობა კლავ გრუშეს მარცხით დამთავრდა. სასოწარკვეთილს უჭირს მის გაზრდილს ტკივილი მიაყენოს: „ჩემი გაზრდილია. შუაზე ხომ არ გავგლეჯ? არ შემიძლია“.

აზდაკმა სწრაფად მიიღო გადაწყვეტილება. ნამდვილ დედად მან გრუშე

მიიჩნია და ბავშვიც, ცსადია, მას მიაკუთვნა. აბაშვილის მამული ქალაქს გადასცა, რათა იქ ბავშვებისათვის ბაღი მოაწყონ და ურჩია, მის პატივსაცემად „აზდაკის ბაღი“ დაარქვან.

აზდაკის სამართლიანობა მის ადამიანურობასა და დიდსულოვნებაზეა დაფუძნებული და არა იურისპრუდენციის კანონების უზადოდ დაცვაზე. მან ბავშვი ღირსეულ აღმზრდელს მიაკუთვნა და არა ბიოლოგიურ დედას, რომელმაც შვილი ძნელბედობის ჟამს სრულიად დაივიწყა და განსაცდელში ჩააგდო.

სამართლიანობის იდეის ნათელ დადასტურებას წარმოადგენს პიესის ბოლო სტრიქონები: „ყოველივე ეკუთვნოდეს უნდა ღირსეულს, ვინც იმსახურებს ამას თავისი კეთილი საქმით“.

„კავკასიურ ცარცის წრეში“ მთხრობელი, რომელიც, ფაქტობრივად, სიუჟეტს მიღმა რჩება, თითქოს ავსებს და აფასებს პიესაში წარმოდგენილ ამბებს. ამავდროულად იგი თითქოს მართავს მოქმედების მსვლელობას, მაგრამ ის არ აცლის დამოუკიდებლობას მოქმედ პირებს.

ბრეხტის დრამაში „კავკასიურ ცარცის წრე“ განსხეულდა მისივე დრამატურგიული თეორიის პრინციპები და შეჯამდა იდეური თუ ფორმალური ხასიათის ძიებები. ავტორმა აქ შეძლო ეპოსისა და დრამის სინთეზის განხორციელება. ეს ნაწარმოები ყველაზე სრულ წარმოდგენას ქმნის ბრეხტის მიერ განხორციელებული თეატრალური რეფორმის შესახებ.

რობერტ მუზილი
Robert Musil
(1880-1942)

ავსტრიელი რომანისტის რობერტ მუზილის შემოქმედებამ მკითხველის ყურადღება მეორე მსოფლიო ომის დამთავრების შემდეგ მიიპყრო. პრუსტის, ჯოისის, კაფკას ბადალი მწერალი სიცოცხლეში მხოლოდ მეგობართა ვიწრო წრისა და დაინტერესებულ პირთათვის იყო ცნობილი. 1949 წელს ლონდონის „ტაიმსის" ლიტერატურულმა დამატებამ მას „საუკუნის I ნახევრის ყველაზე მნიშვნელოვანი და ყველაზე ნაკლებად ცნობილი გერმანელი რომანისტი" უწოდა.

რობერტ მუზილი ყოველთვის ცდილობდა თავისი ბიოგრაფიული ფაქტებისთვისაც კი ლიტერატურული დატვირთვა მიეცა. მისი ეგრეთწოდებული დღიურები იშვიათად მოგვითხრობენ ცხოვრებისეულ მოვლენებზე. ისინი უმეტესწილად მუზილის ნაწარმოებების კომენტარებს და სქემატურ ჩანიშვნებს წარმოადგენენ.

მუზილს არ ჰყოლია ლიტერატურული ნიჭით დაჯილდოებული, ან უბრალოდ ლიტერატურით დაინტერესებული წინაპრები და არც თავად ჰქონია თავისი ცხოვრების დასაწყისში ლიტერატურული ამბიციები. ის ლიტერატურული ცენტრებისგან საკმაოდ მოშორებით აღიზარდა და სამხედრო და ტექნიკური განათლება მიიღო.

რობერტ მათიას მუზილი დაიბადა 1880 წლის 6 ნოემბერს ალფრედ და ჰერმინე მუზილების ოჯახში. 18 წლის ასაკში იგი ეცნობა ნიცშეს ნაწარმოებებს. ნიცშეს ის მიიჩნევს არა იდეოლოგად ან ესთეტიკოსად, არამედ მორალისტად, უპირველეს ყოვლისა კი ფრაგმენტალისტად და ესეისტად. ნიცშე მისთვის ბოლომდე საეჭვო ფიგურად რჩება: „იგი გვიჩვენებს ყველა შესაძლებელ გზას, თუმცა თვითონ არცერთზე არ დადის"— წერდა რობერტ მუზილი. ნიცშესთან განხეთქილება სინამდვილეში საკუთარ თავთან განხეთქილებას ნიშნავდა.

რობერტ მუზილის ერთ-ერთ პირველ სადებიუტო ნაწარმოებს წარმოადგენს „Nachtbuch des monsieur le vivesectuer". მასში საუკუნის მიჯნის ტიპიური საზოგადოებრივი მოვლენები პირად-ინტიმურთან არის შერწყმული და ნიცშეს ზეგავლენის ბეჭედს ატარებს.

1902 წელს ის გაიცნობს ჰერმა დიცს, უბრალო გოგონას, რომელთან ურთიერთობა გახდა საფუძველი მოთხრობისათვის „ტონკა" („Tonka").

რობერტ მუზილის შემოქმედებამ ავტორის სიცოცხლეში მხოლოდ

ერთხელ მიიპყრო მკითხველი მასის ყურადღება, როცა 1906 წელს მისი პირველი რომანი -- „ ალსაზრდელი ტიორლესის შფოთვანი“ („Die Verwirrungen des Zöglings Törleß“) – გამოიცა. თელიან, რომ 26 წლის ავტორი ექსპრესიონისტული სტილის წინამორბედი გახდა. ნაწარმოებს საფუძვლად უდევს მუზილის ყრმობის მოგონებები, რაც მას სამხედრო სასწავლებელში გატარებული წლებიდან შემორჩა. სამხედრო სასწავლებლის კედლებში გამომწყვდეული ჩამოუყალიბებელი პიროვნების აღწერა, ახლად გაღვიძებული სექსუალობით განპირობებული სწრაფვები, მისი დათრგუნვით გამოწვეული სისასტიკე, სწრაფვა გაუცნობიერებლისადმი, გაუგებრისადმი – მოვლენათა მთელი ეს კომპლექსი, რომელიც მუზილის ეპოქის ლიტერატურაში ძალზე დიდი პოპულარობით სარგებლობდა, ვხვდება ამ ნაწარმოებში.

მუზილი აღწერს პროვინციულ სამხედრო სასწავლებელს, სადაც ტიორლესი და მისი ორი თანაკლასელი – რაიტინგი და ბაინებერგი ქურდობაში გამოიჭერენ ასევე თავიანთ ამხანაგს ბაზინის. მსხვერპლს სასჯელის მიზნით აწამებენ და მონურ მორჩილებას სთხოვენ. ოთხი ყმაწვილის ურთიერთობა მოზრდილთა საზოგადოებისადმი ქვეცნობიერი მიბაძვის შედეგს წარმოადგენს. არიან მბრძანებლები, მოძალადეები – რაიტინგი, ბაინებერგი, არის მსხვერპლი – ბაზინი, არის მეთვალყურეც, თანამზრახველიც – ტიორლესი.

რობერტ მუზილი ნაწარმოებში ძირითად პრობლემად სვამს საკითხს, თუ როგორ შეიძლება გადაიზარდოს დიქტატორულ ძალმომრეობაში სექსუალური მოწიფების პერიოდში გამოვლენილი სადისტური და ეგოცენტრული ქცევები.

რობერტ მუზილი ამ რომანში აჩვენებს მგრძნობიარე ადამიანის განვითარების კრიზისს, რომელშიც თავად იმყოფებოდა რომანის შექმნის პერიოდში. რომანი წყდება იქ, საიდანაც ლოგიკურად და თემატურად გრძელდება შემდეგ „უთვისებო კაცი“. ამგვარად, ტიორლესი ულრიხად გადაიქცევა. რომანს პოლიტიკური სარჩულიც გააჩნია: ავსტრია-უნგრეთის იმპერიის საზოგადოებრივი წყობა, რომელიც ახალგაზრდობის სულიერი დამახინჯების ყველა პირობას ქმნის, მოზარდებს საბოლოოდ ისეთ ადამიანებად აყალიბებს, რომელთა უმრავლესობასაც, პოტენციურად, ყოველგვარი დანაშაულის ჩადენა ძალუძს. მუზილის ეს წინასწარმეტყველება ისტორიამ 27 წლის მერე დაადასტურა, როდესაც გერმანიაში ხელისუფლების სათავეში ნაცისტები მოექცნენ.

1903 წლის შემოდგომაზე მუზილი იწყებს ბერლინში ფილოსოფიისა და ფსიქოლოგიის შესწავლას. იგი ამ პერიოდში გატაცებულია გერმანული რომანტიზმით და კითხულობს ნოვალისის „ჰაინრიხ ფონ ოფტერდინგენს". იგი ასევე ეცნობა დეკადენტი ავტორების შემოქმედებას.

ჟურნალ „ჰიპერიონისთვის" რობერტ მუზილი ამზადებს პატარა მოთხრობას „მოჯადოებული სახლი" („Das verzauberte Haus"). 1910 წლის მიწურულს ის ასრულებს მეორე მოთხრობას „სიყვარულის მოწიფულობა" („Die Vollendung der Liebe"). იმავე წელს ორივე მოთხრობას გამოსცემს სათაურით „შეერთებები" („Vereinigungen").

„მოჯადოებული სახლი" აღწერს თავის თავში ჩაკეტილი გოგონას, ვიქტორიას შინაგან სამყაროს თავისი მეგობრის გამგზავრებიდან, რომელსაც თვითმკლელობა სურს, მკვდრად მიჩნეულისაგან წერილის მიღებამდე. აქ ნაკლები ფსიქოლოგიური განსჯანია ვიდრე „ტორლესში". ორივე მთავარი მოქმედი პერსონაჟი წარმოდგენილია როგორც პიროვნებადაკარგული ადამიანების „ორი ხმა".

მუზილი ამ ნაწარმოებში ცდილობს „გაუცნობიერებელი" რეალობად აქციოს, სიტყვებით გამოუთქმელი ენობრივად გამოხატოს, ეს კი უკვე პარადოქსია, მაგრამ მუზილი ხომ პარადოქსების დიდოსტატია.

„სიყვარულის მოწიფულობაში" კი გარეგანი მოქმედებები ჭარბობს, თუმცა ისინიც „სულის ისტორიად" იქცევიან. მასში ნაჩვენებია ერთი ქალის ღალატის ისტორია. ამ ამბავს ის საფრთხე გააჩნია, რომ შეიძლება გადაიჭეხოს ბანალურ ტრივიალურობაში,მაგრამ აქ ტიპიური ტრივიალური ისტორია კი არ წარმოჩინდება, არამედ ამ ისტორიის მნიშვნელობა მთავარი მოქმედი პერსონაჟის — კლაუდინესათვის.

მოთხრობის ექსპლიციტური შინაარსი ასეთია — კლაუდინე მიემგზავრება თავის ქალიშვილთან და გზად გაიცნობს მაღალი თანამდებობის ჩინოვნიკს. აშკარაა, რომ კლაუდინესა და მისი მეუღლის ურთიერთობა კრიზისშია, რაც კლაუდინეს გამგზავრებით იხსნება. კლაუდინეს ღალატი ჩინოვნიკთან არ აღიქმება როგორც მისადმი სიყვარულის ისტორია, არამედ როგორც მისი მეუღლისადმი „სიყვარულის მოწიფულობა".

1911 წელს მუზილი ვენის ტექნიკური უნივერსიტეტის ბიბლიოთეკარის თანამდებობას იღებს და ქორწინდება მხატვარ მართა ჰეიმან-მარკოვალდზე, რომელთანაც 5 წლის ნაცნობობა აკავშირებდა. მწერალი ვერ ეგუება ბიბლიოთეკარის საქმიანობას და 1914 წელს გადადის ბერლინში „Neue Rundschau"-ს რედაქტორად, მაგრამ მხოლოდ ნახევარი წლით, რადგან დაიწყო I მსოფლიო ომი და მუზილი გაიწვიეს ლეიტენანტად სამხრეთ

ტიროლის საზღვრის დასაცავად. 1916 წელს იგი დაავადმყოფდა და ფრონტზე მისი ყოფნა ყოვლად დაუშვებელი იყო.

1920 წლამდე, ძალიან მოკლე დროში ის წერს დრამას „მეომრები" („Die Schwärmer"), 1921 წელს კი მოთხრობას „გრიგია" („Grigia"), რომელსაც სიუჟეტურ საფუძვლად სამხრეთ ტიროლში თავისი ჯარისკაცობის დროინდელ მოგონებებს უდებს. იგივე სიუჟეტური წყაროები აქვს მოთხრობას „პორტუგალიელი" („Die Portugeisin"). 1922 წელს მუზილი ქმნის „ტონკას" („Tonka"), რომელიც მე–3 მოთხრობა იყო კრებულისა „სამი ქალბატონი" („Drei Frauen").

მთავარი ნაწარმოები რობერტ მუზილისა არის „უთვისებო კაცი" („Der Mann ohne Eigenschaften"). იგი გასაოცარი ფენომენია. მას შემდეგ, რაც მწერალმა თავის ცენტრალურ რომანზე მუშაობა დაიწყო თითქმის ყველა სხვა მოღვაწეობას თავი დაანება. გარდა რამდენიმე მოხსენებისა და პატარა ტექსტისა მას ალარაფერი შეუქმნია. პრუსტის, ჯოისისა და ეზრა პაუნდის მსგავსად, მუზილსაც ჰქონდა პრეტენზია შეექმნა ლიტერატურული შედევრი. მსგავს უნივერსალურ მცდელობებს კარგად იცნობს ლიტერატურის ისტორია. ესენია: გილგამეშის ეპოსი, ჰომეროსის, დანტეს, მილტონის, კლოპშტოკის, შემოქმედება. დრამატურგიაში მსგავსი მცდელობა იყო გოეთეს „ფაუსტი", უნივერსალური, ერთადერთი და განუმეორებელი დრამა.

„უთვისებო კაცი" მწერლის დაუმთავრებელ რომანად იქცა. მხოლოდ პირველი სამი ნაწილის დაწერა მოასწრო ავტორმა. I და II ნაწილები 1930 წელს გამოიცა სათაურით „ერთგვარი შესავალი" („Eine Art Einleitung"), 1932 წლის დეკემბერში კი III ნაწილი „ათასწლოვანი სამეფოსაკენ/დამნაშავენი" („Ins tausendjährige Reich/Die Verbrecher) გაიცნო მკითხველმა. 1942 წელს ჟენევაში ემიგრაციის დროს რობერტ მუზილის გარდაცვალების გამო დაუმთავრებელი დარჩა მისი „ცხოვრების რომანი".

„უთვისებო კაცი" არ მიეკუთვნება მსუბუქად საკითხავ ნაწარმოებთა რიგს. მის გასაგებად მაღალი სულიერი ინტელექტია საჭირო. იგი უჩვეულო რომანია. ვინც მასში „ჩვეულებრივს" ეძებს, იგი აუცილებლად იმედგაცრუებული დარჩება.

რომანის ყველა სიუჟეტური მოქმედება „პარალელურ აქციებში" („Parallelaktionen") ვლინდება. ერთის მხრივ, რომანში ემზადებიან ავსტრიის კაიზერის– ფრანც იოზეფის 70- წლიანი გვირგვინოსნობის იუბილეს აღსანიშნავად, მეორეს მხრივ, კი კი იმავე წელს სრულდება

საიუბილეო წელი გერმანიის კაიზერის – ვილჰემ II–ის 30 წლიანი მმართველობისა. ამ იდეების დამუშავება მიმდინარეობს „დიოტიმას" სალონში, სადაც თავს იყრის მაღალი საზოგადოება და რომანის ცენტრალური ფიგურა ულრიხი, იგივე „უთვისებო კაცი", რომელიც თანამედროვე ადამიანის აზრობრივ ხატს წარმოადგენს. მას არ გააჩნია სულიერი სამშობლო, იკარგება ცხოვრების მრავალფეროვნებაში, არ ფლობს მყარ იდეოლოგიურ საფუძველს, რის გამოც სულ უფრო აბსურდულ თეორიებში იჩეხება. ულრიხი 30 წლის ჯანმრთელი, ინტელექტუალური მამაკაცია, თუმცა ყოველად უსარგებლო და უუნარო. იგი 1913 წლის აგვისტოში გადაწყვეტს ერთი წლით აიღოს „ცხოვრებისაგან შვებულება" („Urlaub vom Leben"). ამ აზრამდე იგი კარიერის შეჩერებას ჩასძე უშედეგო მცდელობის შემდეგ მივიდა. მამა ცდილობს შვილი სწორ გზაზე დააყენოს და მოითხოვს მისგან გახდეს თავიანთი ნათესავის მდივანი, რითაც იგი ჩართული აღმოჩნდება „პარალელური აქციების" მოსამზადებელ საქმიანობაში. ულრიხი არ მოელის ამ აქციებში მონაწილეობით თავისი პრობლემების მოგვარებას. მას შეგნებული აქვს, რომ ყველა ილუზია თუ იდეა დასაწყისიდანვე დაღუპვისთვისაა განწირული, რის გამოც აღარც კი ცდილობს თავისი ცხოვრებისთვის რაიმე აზრის მინიჭებას.

რომანში მოქმედებებს ფილოსოფიური მსჯელობები სჭარბობს, რომლებსაც ულრიხი და „პარალელური აქციების" სხვა მონაწილეები აყალიბებენ.

რობერტ მუზილმა თავისი ცენტრალური ნაწარმოებით ადამიანური ცხოვრების ამსახველი, შეძლებისდაგვარად ყოვლისმომცველი ეპიკური ტილო შექმნა, რომელშიც ფართო ასპარეზი მისცა თავისი თანადროული ეპოქის განსხვავებულ მოსაზრებებს. მასში ნაჩვენებია თანამედროვე ადამიანის ის წინააღმდეგობრივი ბუნება, რამაც I და II მსოფლიო ომების კატასტროფა გამოიწვია.

რობერტ მუზილს 100 წელიც რომ ეცოცხლა, ნაწარმოები მაინც ფრაგმენტად დარჩებოდა, რადგან ერთი ადამიანისათვის შეუძლებელია ცხოვრების ყოვლისმომცველობის სრულყოფილად ჩვენება. მკითხველს კი ის რჩება, რომ ფილოსოფიური მსჯელობებით დატვირთულ ნაწარმოებში გზა გაიკვლიოს და ქაოსში დაკარგვის მსხვერპლი არ გახდეს.

ჰანს ფალადა
Hans Fallada
(1893-1947)

გერმანელი მწერალი ჰანს ფალადა (ნამდვილი სახელი Rudolf Ditzen) დაიბადა გრაიფსვალდში პროვინციელი მოსამართლის ოჯახში. თავისი ბავშვობისდროინდელი მოგონებები ფალადამ ასახა წიგნებში – „მაშინ ჩვენთან შინ“ - („Damals bei uns daheim”, 1942) და „დღეს ჩვენთან სახლში“ („Heute bei uns zu Haus”, 1943). მწერალი ხან პოეტურ-ნაღვლიანი, ხანაც ირონიულ-დაუნდობელი გულწრფელობით გვიყვება იმ ცხოვრების შესახებ, რომელშიც განელო მომავალი მწერლის ბავშვობამ და ახალგაზრდობამ.

ჰანს ფალადა უწინარეს ყოვლისა სოციალ-კრიტიკოსი და სოციალ-სატირიკოსია. თავის შემოქმედებაში მან წამოჭრა და თავისებურად გადაჭრა ეპოქის ყველაზე აქტუალური პრობლემები, გააშიშვლა ბურჟუაზიული საზოგადოების მანკიერებანი, კერძომესაკუთრული საზოგადოების ანტიჰუმანური კანონები და უჩვენა მათი დამღუპველი ზემოქმედება ადამიანზე. ამაღელვებლად დახატა მწერალმა ამ საზოგადოების წევრთა მდგომარეობა დეჰუმანიზაციის, იზოლირების, არსებობისთვის თავგანწირული ბრძოლის პროცესში, მათი გაუცხოების ამაზრზენი სურათები. ჰ. ფალადას შემოქმედების მთავარ თემას წარმოადგენს პიროვნებისა და საზოგადოების, პიროვნებისა და ისტორიის ურთიერთმიმართების, „საზოგადოებრივი ატომიზმის“, პიროვნების გაუცხოების პრობლემები.

გერმანელი ხალხის ტრაგიკულმა ისტორიამ, მწერლის უთანხმოებამ მშობლებთან, ოჯახსა და სკოლაში გამეფებულმა აღზრდის პრუსიულ-ჯარისკაცულმა მეთოდმა, გერმანული, ინგლისური, ფრანგული და რუსული ლიტერატურის უდიდეს წარმომადგენელთა კეთილისმყოფელმა გავლენამ განაპირობა ჰანს ფალადას შემოქმედებითი და მსოფლმხედველობრივი ევოლუციის თავისებური, წინააღმდეგობრივი და არათანაბარი ხაზი.

ჰანს ფალადას შემოქმედების პირველი პერიოდი მოიცავს 1917-1923 წლებს. ესაა ექსპრესიონისტული პერიოდი. ამ წლებში დაიწერა ორი ექსპრესიონისტული რომანი: „ახალგაზრდა გოდეშალი“ („Der junge Goedeschal”, 1920) და „ანტონი და ჰერტა” („Anton und Herta”, 1923).

მეორე პერიოდი იწყება 1924-1925 წლებში და მთავრდება 1934 წელს. ესაა მწერლის შემოქმედების ბრწყინვალე მონაკვეთი. ამ წლებში

დაწერილმა რომანებმა მსოფლიო დიდება მოუტანეს ფალადას („გლეხები, ბობოლები და ბომბები“ – „Bauern, Bonzen und Bomben”, 1931, „აწ რალასა იქმ, პატარა კაცო?“ – “Kleiner Mann, was nun?”, 1932 და „ვისაც კი ერთხელ უგემნია პატიმრის ულუფა“ – “Wer einmal aus dem Blechnapf frisst”, 1934).

მესამე პერიოდი ემთხვევა 1934-1937 წლებს. ფაშისტური ცენზურის გამო მწერალი იძულებულია მიმართოს ე.წ. „შინაგან ემიგრაციას“ და დროებით უარს ამბობს თავისი შემოქმედების ძირითად და განმსაზღვრელ თემაზე – პატარა კაცის ბედის ასახვაზე და წერს მსუბუქ, ზოგჯერ გასართობ რომანებსა და საბავშვო ნაწარმოებებს („ერთ დროს ჩვენც გვყავდა ბავშვი“ – „Wir hatten mal ein Kind”, 1934,„ზღაპარი ქალაქელ მწერალზე, რომელიც სოფელში გაფრინდა“ – „Märchen von Stadtschreiber, der aufs Land flog”, 1935, „მოხუცი გული მიდის სამოგზაუროდ“ – „Altes Herz geht auf die Reise”, 1936 და სხვა).

მეოთხე პერიოდი ყველაზე მოკლეა: ის მოიცავს 1937-38 წლებს. ესაა ფალადას მეორედ აღზევების პერიოდი. მას ეყო მწერლური გამბედაობა ფაშისტური რეჟიმის პირობებში დაეწერა ფართოპლანიანი რომანები „მგელი მგლებს შორის“ („Wolf unter Wölfen”, 1937) და „რკინის გუსტავი“(„Der eiserne Gustav”, 1938).

მეხუთე ყველაზე ხანგრძლივი პერიოდია: 1939-1944 წლები. მწერლის შემოქმედების ეს მონაკვეთი პროდუქტიულობის თვალსაზრისით ყველა დანარჩენ პერიოდზე მდიდარია, მაგრამ მხატვრულობის მხრივ, შედარებით დაბალ დონეზე დგას. ამ წლებში ყველაზე უფრო გაიოიკვეთა ფალადას რეალიზმის კრიზისული ნიშნები („პატარა კაცი, დიდი კაცი – ყველაფერი აირია“ – „Kleiner Mann-grosser Mann, alles vertauscht“-1939, „უსიყვარულო კაცი“- „Der ungeliebte Mann”-1940, „ვერნერ კვაბსის თავგადასავალი“ – „Das Abenteuer des Werner Quabs”-1941, „სანამ დაიძინებდე“ – „Die Stunde, eh’du schlafen gehst”-1954, „ადამიანი ისწრაფვის ზევითკენ“-„Ein Mann will nach oben”-1953 და სხვა).

მეექვსე, უკანასკნელი პერიოდი გრძელდება 1944 წლიდან ჰანს ფალადას სიკვდილამდე. თავის შემოქმედებას მწერალი ამთავრებს პირველი ანტიფაშისტური რომანით ომისშემდგომ გერმანულ ლიტერატურაში. ამ წლებში მან შექმნა რომანები: „ლოთი“ („Der Trinker”, 1950),„კოშმარი“ (Der Alpdruck”, 1947). და „ყველა თავისთვის მარტოკა კვდება“ („Jeder stirbt für sich allein”, 1947).

პირველ მნიშვნელოვან მოღვაწედ ფალადას შემოქმედებით ბიოგრაფიაში

იქცა მწვავესიუჟეტიანი რომანი – ქრონიკა „გლეხები, ბობოლები და ბომბები“ („Bauern, Bonzen und Bomben“, 1931). ეს რომანი დაიწერა სასამართლო პროცესის მასალებზე დაყრდნობით. პროცესი აღიძრა გლეხ გოლშტინის წინააღმდეგ, რომელიც ვაიმარის რესპუბლიკის საგადასახადო პოლიტიკას ეწინააღმდეგებოდა. აღნიშნული სასამართლო პროცესი შეადგენს ფალადას რომანის კულმინაციურ მომენტს. სახელმწიფო პოლიტიკოს წარმომადგენლებად გვევლინებიან ქალაქ ალთჰოლმის ბიურგერმაისტერი გარაისი, ადგილობრივი გაზეთის რედაქტორი შთუფი, ამავე გაზეთის თანამშრომელი მაქს ტრედუპი, პრესა და პოლიცია. მოსამართლის, დამცავის, მოწმეების დაშტამპული გამოსვლებით და პათეტიკური ტირადებით წარმატებით იხატება განსხვავებული ბურჟუაზიული პარტიების წარმომადგენლების გროტესკული პორტრეტები.

მწერალი ერთი პროვინციის მაგალითზე ქმნის ვაიმარის რესპუბლიკის სახელმწიფო ორგანოების, სოციალ-დემოკრატიული და ნაცისტური პარტიების რეალურ სურათს გლეხების საკითხთან მიმართებაში. მწერლის კრიტიკის ქარცეცხლში მოხვდა იმდროინდელი პროვინციული ბურჟუაზიული პრესა. ობი-ვატელების გემოვნებაზე ორიენტირებული პრესა უპრინციპობას იჩენს პოლიტიკურ საკითხებში და მისი მესვეურების უსაზღვრო თავხედობას ამჟღავნებს. მრავალი ბინძური ინტრიგის სულისჩამდგმელი რედაქტორი შთუფი არ მალავს თავის პროფაშისტურ ორიენტაციას. პოლიტიკური ავანტიურისტი, „გლეხთა გაზეთის“ რედაქტორი ადბერგი რიგი პოლიტიკური პროვოკაციის წამომწყებია. რეპორტიორი ტრედუპი განგსტერული წესებით აგროვებს საგაზეთო მასალებს.

ფალადას მიერ ამ რომანში ასახული ვითარება იმდენად რეალური და ცხოვრებისეული იყო, რომ პომერანიის რედაქტორები შეეცადნენ საქმე აღეძრათ ფალადას წინააღმდეგ. ყვითელმა პრესამაც მრავალი შანტაჟი მოუწყო ავტორს და მის წინ ბევრი გამომცემლობის კარიც დაიხურა. ჰანსი ცდილობდა ცხოვრებიდან აღებული სახეების მეშვეობით გადაეწყვიტა მის წინაშე მდგარი მთავარი პრობლემები. მწერალი ასახავდა საზოგადოებრივი ცხოვრების კანონზომიერებებს, უჩვენებდა პიროვნებაზე საზოგადოებრივი გარემოს ზემოქმედების უდიდეს ძალას, ბურჟუაზიის ზნეობრივ დაცემას და ამორალიზმს, ინდივიდუალიზმის ტრაგიკულ უნაყოფობას და სვამდა შეკითხვას: ახლა რა ვქნათ? თავისი შემდგომი რომანიც ასე დაასათაურა ფალადამ „აწ რაღასა იქმ, პატარა კაცო?“ (“Kleiner Mann, was nun?”, 1932) და სათაურშივე დაფიქსირა ამ რომანის პრობლემატიკა.

„აწ რაღასა იქმ, პატარა კაცო?“ წარმოადგენს წვრილი მოხელის, მზა ტანსაცმლის გამყიდველი იოჰანეს პინებერგის ოჯახის ისტორიას, აღსავსეს ცხოვრების დრამატული და ამაღელვებელი სურათებით. რომანი არ გამოირჩევა მასშტაბურობით და მრავალპლანიანობით. მისი პოპულარობა განაპირობა მასში დასმულმა იმ დროის გერმანიაში ყველაზე აქტუალურმა საკითხმა – საზოგადოების ყველაზე მრავალრიცხოვანი ფენის, საშუალო ბიურგერის გაურკვეველი, სავალალო და საეჭვო მდგომარეობის თაობაზე. 30-იანი წლების დასაწყისის ფაშისტურ გერმანიაში გადამწყვეტი მნიშვნელობა ჰქონდა იმას, თუ საით წავიდოდა საზოგადოების ეს მერყეული და გაუბედავი ფენა. ჰანს ფალადამ თავის რომანს საფუძვლად დაუდო პატარა კაცის, პინებერგის თავგანწირული ბრძოლის ამშავი არსებობისათვის, სულ „პატარა ბედნიერებისათვის“ – ჰყავდეს ცოლი, შვილი, ჰქონდეს მუდმივი სამუშაო და გარანტირებული ხელფასი, უბრალო ბინა. ფალადამ ამაღელვებლად დახატა თავისი გმირის ამაო ჭიდილი მოუწესრიგებელ, ქაოტურ სამყაროსთან, რომელიც თავისუფლებას, ბედნიერებას, ყოველკვარი შემოქმედებითი აქტივობის უნარს ართმევს მას და ცხოვრების ფსკერზე ანარცხებს. მაგრამ, მიუხედავად ამისა, პინებერგი მაინც ინარჩუნებს წესიერებას, პატიოსნებას და, რაც მთავარია, სიყვარულის უნარს იმის წყალობით, რომ მას გვერდით ჰყავს ერთგული და მოსიყვარულე ადამიანი ლემჰენის სახით.

ჰანს ფალადამ დამაჯერებლად დახატა გერმანელი წვრილი ბიურგერის ტიპური სახე, მისი უმწეობა,აპოლიტიკურობა, მერყეობა, შიში მომავლის წინაშე. მან მოგვცა პატარა კაცის ცხოვრების მართალი სურათი სწორედ კრიზისისდროინდელ გერმანიაში. რომანში აისახა ერთი მეტად მნიშვნელოვანი პერიოდი – 1929 წლის ივნისიდან 1931 წლის ნოემბრამდე.

1930 წლის გაზაფხულიდან გერმანიაში სწრაფად დაეცა წარმოების დონე, გაიზარდა უმუშევრობა, დაეცა ხელფასის დონე. ყოველივე ამან გამოიწვია მუშათა კლასის მასიური გაღატაკება და იმოქმედა სოფლის მეურნეობაზეც. კრიზისმა გააუარესა საშუალო წოდების ცხოვრების დონეც. ბიურგერის მდგომარეობას ამძიმებდა ისიც, რომ მისთვის უცხო იყო სოლიდარობის გრძნობა, მას თან სდევდა მარტოობის გრძნობა და ცდილობდა თანამებრძოლების გარეშე დაეღწია თავი სიღატაკისაგან. რომანში „აწ რაღასა იქმ, პატარა კაცო?“ გამოკვეთილად აისახა ადამიანის სიმარტოვე და დაბნეულობა ასეთ საზოგადოებაში. რომანის მთავარი გმირის პინებერგის მდგომარეობას ამძიმებს ისიც, რომ ის გრძნობს მოსალოდნელ საშიშროებას, იცის, რომ მალე შეუერთდება დაშშეულ

უმუშევართა ბრბოს, მაკრამ მაინც ჯიუტად ებღაუჭება თავის სავალალო ბიურგერულ ყოფას, ნაცვლად იმისა, რომ შეუერთდეს ბოროტების წინააღმდეგ მებრძოლთა მილიონებს.

ჰანს ფალადა აქ, ისე როგორც რომანში „გლეხები, ბობოლები და ბომბები“, განამტკიცებს ჰუმანისტურ თვალსაზრისს, რომ სიყვარულის გარეშე პატარა კაცი ვერ შესძლებს, შეინარჩუნოს წესიერება, პატიოსნება და თავი დააღწიოს სამოლოო გაველურებას იმ საზოგადოებაში, რომელმაც დიდი ხანია უარი თქვა ყოველგვარ ადამიანურზე, სადაც ყველაფერი ფულით იზომება, ულმობელი კონკურენცია ამსხვრევს ტრადიციით განმტკიცებულ ურთიერთობებს ადამიანთა შორის. 1934 წელს გამოიცა ფალადას რომანი „ვისაც კი ერთხელ უგემნია პატიმრის ულუფა“ (“Wer einmal aus dem Blechnapf frisst”, 1934). რომანი მალევე აკრძალა გებელსის ცენზურის მიერ. რომანში ასახულია ბურჟუაზიულ გერმანიაში ადამიანის სრული მორალური გადაგვარების სურათი. რომანის მოქმედება იწყება მთავარი მოქმედი გმირის — ვილი კუფალტის — საპატიმროდან გამოსვლის 48 საათის შემდეგ. პატიმრების უხეშობა, შანტაჟი და ცილის მღვდლის ფარისეველური სიმკაცრე მიმართულია იქითკენ, რომ პატიმრისგან ყოველგვარი ადამიანური განდევნოს და აიძულოს ის, იცრუოს. რომანში მწერლის კონცეფციამ ადამიანთა განკერძოებულობის, მათი გაუცხოების შესახებ უფრო დაბრუნებული და გამოკვეთილი სახე მიიღო. რომანის პერსონაჟთა შორის აღმართულია უნდობლობისა და ეჭვიანობის კედელი. ადამიანები მტრულად არიან განწყობილი ერთმანეთის მიმართ. ისინი ცხოვრებამ გადააგვარა, რადგან ისეთ საზოგადოებაში ცხოვრობენ, სადაც აუცილებელია ბრძოლა სხვის წინააღმდეგ, რათა თვითონ არ დაიღუპო. მთავარი გმირი ვილი კუფალტი ადამიანებს ვერ ხედავს თავის გარშემო. ცხოვრებას დაუმსხვრევია მათი ადამიანური ბუნება, კონკურენციას გაუმგელებია ისინი. ყველას დაკარგული აქვს საკუთარი ღირსების გრძნობა, სიყვარულის უნარი და ისინი მთელი არსებით მიმართულნი არიან იქეთკენ, რომ ფული აშოვოს, სულერთია რა გზით და რა საშუალებებით. ასე გადააგვარა და დაამახინჯა ადამიანი ანტიჰუმანურმა კერძოსაკუთრულმა საზოგადოებამ. სწორედ ამის ჩვენება შეადგენდა ფალადას უპირველეს ამოცანას და ეს მან კიდეც შეძლო. ამაშია მისი რომანის „ვისაც კი ერთხელ უგემნია პატიმრის ულუფა“ სოციალური ღირებულება.

ფაშისტურ ლიტერატურულ კრიტიკას მხედველობიდან არ გამოჰპარვია ამ წიგნის პათოსი და ის „შავ სიაში“ შეიტანა. ფალადა გრძნობდა, რომ

ის ფაშისტებისთვის უკვე არასასურველ პიროვნებას წარმოადგენდა. ამის გამო მან დროებით უკან დახევა ამჯობინა. ფალადა რჩება ნაცისტურ გერმანიაში, უარს ამბობს ემიგრაციაში წასვლაზე, ეწინააღმდეგება ნაცისტების ბარბაროსულ რეჟიმს და მიმართავს ე.წ. „შინაგან ემიგრაციას“. მწერალი საბოლოოდ ტოვებს ბერლინს და გადადის გარეიცში. აქ დაასრულა მან თავისი ახალი რომანი „ერთ დროს ჩვენც გვყავდა ბავშვი“ („Wir hatten mal ein Kind”, 1934). ამით იწყება მწერლის შემოქმედების ახალი პერიოდი.

ნაცისტურ გერმანიაში შექმნილი ვითარება არ იძლეოდა თავისუფალი შემოქმედებითი მოღვაწეობის საშუალებას. ამიტომ მწერალი მიმართავდა გროტესკს, ფანტასტიკურ, ნაკლებად სარწმუნო მოვლენებსა და სიტუაციებს.

ამ პერიოდში გამოიცა ფალადას საბავშვო წიგნებიც: „ზღაპარი ქალაქელ მწერალზე, რომელიც სოფელში გაფრინდა“ („Märchen von Stadtschreiber, der aufs Land flog”, 1935), “ჰოპელპოპელ, სადა ხარ?“ („Hoppelpoppel, wo bist du?”, 1936), “ამბები მურკელეთიდან“ (“Geschichten aus der Murkelei”, 1938). მათში ავტორი არაადამიანობას, ტერორსა და განადგურების პოლიტიკას, ფაშისტების დემაგოგიას უპირისპირებს სიკეთეს, სისპეტაკეს, სიმართლესა და ჰუმანურობას. საბოლოოდ იმარჯვებს რწმენა, რომ სიკეთე აუცილებლად გაიმარჯვებს ბოროტებაზე, კეთილი საწყისი დაამარცხებს ბარბაროსობას.

1937-38 წლები მნიშვნელოვანია ჰანს ფალადას შემოქმედებაში. ამ პერიოდში შექმნა მან ორი ფართოპლანიანი, სოციალურ-პანორამული რომანი „მგელი მგლებს შორის“ და „რკინის გუსტავი“.

რომანში „მგელი მგლებს შორის“ („Wolf unter Wölfen”, 1937) აისახა გერსალის ხელშეკრულების შემდეგდროინდელი გერმანიის მძიმე ისტორიის ერთი პატარა მონაკვეთი — კატასტროფული ინფლაციის უკანასკნელი 1923 წელი. ამ წლის უმნიშვნელოვანეს მოვლენათა შორის უნდა დავასახელოთ ე. წ. „რურის ომი“ და ინფლაცია. ეპოქის ეს ტრაგიზმი და დაძაბულობა აისახა სწორედ რომანში „მგელი მგლებს შორის“. რომანის სათაურშივე მიუთითა ავტორმა კაპიტალისტური საზოგადოების უკურნებელ სენზე, სახელდობრ ამ საზოგადოების რღვევასა და სიდამძლეზე, ქაოტურობაზე იმაზე, რომ ეს მოუწესრიგებელი სამყარო ადამიანებს ართმევს თავისუფლებას, აიძულებს მათ იყვაშუშონ, იქურდონ, იმლიქვნეულონ, წაართვან, მოკლან კიდეც, ოღონდ გაძლონ. ადამიანი დაიცალა ადამიანურობისაგან. ის, როგორც ცხოველი, როგორც მგელი დაძრწის და მხოლოდ იმაზე ფიქრობს, რა წაგლიჯოს სხვას. სულერთია, რა გზით და რა საშუალებით მოახერხებს ამას.

რომანში ასახული მოქმედება ადგილის მიხედვით შეიძლება ორ ნაწილად დაიყოს: პირველი ნაწილის მოქმედება ხდება ქალაქში, მეორე ნაწილისა კი — სოფელში. რომანი მთლიანად აგებულია პანორამული პრინციპის საფუძველზე.

ქალაქისა და სოფლის დრამატული სურათების დახატვით ფალადამ შეძლო განეხორციელებინა ტრადიციული რომანის მრავალპლანიანობა, მასშტაბურობა და წარმოედგინა არა ერთი ქალაქის ან სოფლის მცხოვრებთა, ანდა ერთი ოჯახის წევრთა ტრაგიკული ჭიდილი მგლურ სამყაროსთან, არამედ მთელი ხალხისა და საზოგადოების სხვადასხვა ფენის წარმომადგენელია მძიმე ბრძოლა თავისთვის და ყველას წინააღმდეგ.

რომანის ცენტრალური ფიგურაა ვოლფგანგ პაგელი. გერმანული „აღმზრდელობითი რომანის“ ტრადიციებზე დაყრდნობით ფალადა ოსტატურად ხატავს თავისი გმირის სულიერ კოლიზიებს: მისი გაადამიანურების, „ნარდვილ ადამიანად“ ქცევის პროცესს. ახალგაზრდა კაცი ვოლფგანგ პაგელი (იგი 23 წლისაა) გაივლის ცხოვრების უმკაცრეს სკოლას. იგი აღმოჩნდება მრავალი გამოცდის წინაშე, სანამ შეიცნობდეს სიკეთესა და პორიტებას და საკუთარ თავს ჩააყენებდეს ჰუმანიზმის სამსახურში. ფალადა ამაღელვებლად ხატავს კრიზისით გამოწვეულ ტრაგედიას მთელი გერმანელი ხალხისა. მისი ხედვის არეში შემოდიან ისტორია, პოლიტიკა და დრამატული სოციალური ვითარებანი.

ვოლფგანგ პაგელი ცხოვრობს საზოგადოებაში, სადაც ყველა თავისთვის იბრძვის და ყველას წინააღმდეგ. ოჯახი, მეგობრობა, სიყვარული, ერთგულება, წესიერება, ზნეობრიობა — ყველაფერი გაუფასურებულია, დაკარგული აქვს ნამდვილი მნიშვნელობა. არაისში და არაფერში არ არის სიმყარე. საზოგადოება ჰგავს გამძვინვარებულ მგლის ხროვას. ადამიანები მოუცავს შიშს ცხოვრების წინაშე. არსად არაა სიმშვიდე — არც ქალაქში და არც სოფლად.

ვოლფგანგ პაგელი ცივია და მკაცრი, როგორც ყველა: „მე ცივი ვარ, როგორც ყინული და მეტად ანგარიშიანი“, — ამბობს ის. ეს ასეც არის: მგლურმა და მშიერმა დრომ, აფორიაქებულმა სამყარომ გაამგელა, გაავერცხა და გააუცხოვა ის. აუტანელმა ცხოვრების პირობებმა ყინულივით გაუცივა გული. ის ვერაისში ხედავს ადამიანს და არც ცდილობს თავად დაამყაროს ადამიანური ურთიერთობა სხვებთან. ვოლფგანგი დაუნდობელია, როგორც ყველა, რადგან მათში მეგობარს, მოკეთეს კი არა, მტერს ხედავს.

ადამიანთა გაუკერძოებულობამ, გაუცხოებამ, მათი ყურადღების კონცენტრაციამ მხოლოდ საკუთარი ინტერესებისადმი, მათმა ეგოიზმმა

აპოგეას მიაღწია. საზოგადოებაში დარღვეულია წმიდათაწმიდა მშობლიური კავშირები. მატილდე პაგელი საკუთარი სურვილით კი არ ეპრძვის შვილს და მის საცოლეს: მას სტკივა გული სხვების ტანჯვის გამო, მაგრამ იცის, რომ ამ მგლურ საზოგადოებაში იძულებულია მოიქცეს ასე, რადგან ყველას წინაშე დგას ალტერნატივა: „შეჭამე, ან შეგჭამენ!“ საზოგადოება ისეა დაშლილი და ადამიანები ისე არიან გადაგვარებული, რომ აქ „ვინც არ ართმევს, მას წაართმევენ. ვინც არ უკბენს, მას უკბენენ“. ასეთია კერძომესაკუთრული, ექსპლუატაციაზე დაფუძნებული საზოგადოების მოქმედი კანონი.

გამოცდილებამ უჩვენა ფალადას, რომ მარტო სიყვარული არაა საკმარისი გაუცხოების, სიმარტოვის, იზოლირებულობის დასაძლევად კერძომესაკუთრულ საზოგადოებაში. რომანში „მგელი მგლებს შორის“ მწერალი გვთავაზობს თავისი გმირის ზნეობრივი გარდაქმნის საიმედო საშუალებას. პაგელის ზნეობრივი გარდაქმნა აქ, ისე როგორც „აღმზრდელობით რომანებში“ ხორციელდება მისი ჩაბმით საზოგადოებრივად სასარგებლო შრომაში. ეს ფალადას შემოქმედების ერთი მეტად მნიშვნელოვანი ნიშანია და მხატვრული და იდეურ-მსოფლმხედველობრივი ევოლუციის აღმავალი ხაზის დასტურიც.

რომანით „მგელი მგლებს შორის“ ჰანს ფალადამ დაამტკიცა, რომ ის როგორც ჰუმანისტი და რეალისტი ანტიფაშისტური ძალების მხარეზე დგას. ეს მან საკმაოდ გამოკვეთილად უჩვენა ასევე თავის მომდევნო რომანში „რკინის გუსტავი“.

რომანი „რკინის გუსტავი“ („Der eiserne Gustav“, 1938) მრავალპლანიანი ნაწარმოებია. მის ძირითად განმსაზღვრელ თემატურ ხერხემალს ქმნის გუსტავ ჰაკენდალის ოჯახის ტრაგიკული ისტორია, თუმცა რომანში ვხვდებით ცნობილ თემებსა და მოტივებს მწერლის სხვა ნაწარმოებებიდანაც. ესენია: პატარა კაცი კრიზისისა და ინფლაციის წლებში, ახალგაზრდა ცოლ-ქმარი ბავშვით, ასოციალური გარემო, მისი მიმართება სახელმწიფოებრივ ორგანოებთან და დაწესებულებებთან, როგორიცაა პოლიცია, საპატიმრო, გაზეთის რედაქცია და სხვა. რომანში განსაკუთრებით გამოკვეთილია თაობათა კონფლიქტის პრობლემა, ღრმად და ფართოდაა დამუშავებული ომის თემა. ყველაფერი ეს აძლიერებს რომანის მამხილებელ და სოციალ-კრიტიკულ პათოსს.

მძიმე ხელით მართავს გუსტავი საკუთარ ოჯახს. მის წინაშე ცახცახებენ თვინიერი მეუღლე, ხუთი შვილი და მოსამსახურეები. გუსტავმა მართალია გაიხადა ჯარისკაცის ფარაჯა, მაგრამ ჯარისკაცული ჩვევები უცვლელად

შეინარჩუნა. ცხოვრებისეულ პრინციპად აქცია „სიბეჯითე, მოვალეობის გრძნობა, აბსოლუტური სამართლიანობა, კანონიერება, უფროსების ნებისადმი უსიტყვო მორჩილება – იქნება ის ღმერთი, კაიზერი თუ კანონი. გუსტავმა სამხედრო წესები დანერგა ოჯახში. „მამა“ ოჯახში გაისმოდა როგორც ბრძანება, განაჩენი, უმკაცრესი სასჯელი.

წესრიგი, რომელიც რკინის გუსტავს მიაჩნდა ოჯახის, ასევე სახელმწიფოს არსებობის მთავარ და ურყევ პირობად, სინამდვილეში იყო მოჩვენებითი, არამყარი, არაადამიანური წესრიგი. მას უწესრიგობად მიაჩნდა, როდესაც ვინმე გამოავლენდა საკუთარ დამოუკიდებელ შეხედულებას, ადამიანურ ნებას. ბრმა და უხეში დისციპლინის შეუთავსებლობა ნორმალურ ადამიანურ მისწრაფებებთან, მისი დამღუპველი ზემოქმედება ადამიანებზე, უწინარესად საკუთარ ოჯახში განიცადა რკინის გუსტავმა. მას ვერ გაუგია, თუ რატომ არის, რომ მის შვილებს არასოდეს არ სურთ ის, რაც მას სურს, ან რატომ ეწინააღმდეგებიან მას. გუსტავს არ ესმის საკუთარი ოჯახის დაშლის მთავარი მიზეზი. ნორმალურად თვლის აღზრდის დესპოტურ, ჯარისკაცულ მეთოდებს და კიდევ დიდხანს რჩება მათი ერთგული.

ჰანს ფალადამ რეალისტური ხელოვნებით ასახა აღზრდის პრუსიულ-ჯარისკაცული მეთოდის დამღუპველი ზემოქმედება ადამიანზე, მისი დამშლელი, დამაშხვრეველი გავლენა პიროვნებაზე. რკინის გუსტავის ოჯახის მსხვრევის, მისი დაშლის მაგალითზე მწერალმა დახატა მთელი ბურგერული საზოგადოების რღვევის სრული და დამაჯერებელი სურათი. მან გაბედულად მიუთითა იმ მიზეზებზე, რომელთაც ფაშიზმამდე მიიყვანეს გერმანია. ერთ-ერთ ასეთ მიზეზად მწერალი თვლის სწორედ იმ ფაქტს, რომ რკინის გუსტავისნაირმა მამებმა ბრმად მორჩილი მსახურები აღუზარდეს ჰიტლერს, მათ ჩააბეჭდეს ყოველივე ადამიანური, ჰუმანური საწყისები თავიანთ შვილებში, რომელთა სახით საიმედო დასაყრდენი მოუმზადდა ფაშიზმს. შესაბამისად გუსტავ ჰაკენდალის ოჯახის ტრაგიკული ისტორია მთელი ბიურგერობის ტრაგიკული ისტორიაა, ბიურგერობისა, რომელმაც თავისი პოლიტიკური სიბეცითა და ბრმა ერთგულებით უხეშ ძალის პოლიტიკისადმი საბედისწერო ნაბიჯი გადადგა, როცა მიემხრო ფაშისტებს და ამით ხელი შეუწყო მათ მოსვლას ხელისუფლების სათავეში.

ფალადამ სწორად მიუთითა იმ ერთ-ერთ სერიოზულ მიზეზზე, რომელმაც ხელი შეუწყო და გზა გაუწმინდა ფაშიზმს ხელისუფლებისაკენ. კერძოდ მან უჩვენა, რომ აღზრდის პრუსიულ-ჯარისკაცულმა მეთოდმა როგორც

სკოლაში, ისე ოჯახში დაამახინჯა მთელი თაობები (თვით გუსტავი, შემდეგ მისი შვილები და ბოლოს შვილიშვილები), წაართვა მათ პირადი ინიციატივის უნარი, შთააგონა უსიტყვო მორჩილება უხეში ძალის პოლიტიკისადმი, შეუქმნა არასწორი წარმოდგენა გერმანელობასა და არაგერმანელობაზე და ამით შექმნა ხელსაყრელი პირობები იმისათვის, რომ გერმანელი ხალხი ადვილად წამოგებოდა რასისტული, შოვინისტური და მილიტარისტული დემაგოგიის ანკესს. ეს იყო ერთ-ერთი მიზეზი გერმანიაში დემოკრატიული ძალების დაშლისა და ფაშიზმის გამარჯვებისა. ამ კონცეფციას იცავს მწერალი თავის რომანში „რკინის გუსტავი“ ერთ-ერთი საუკეთესოა ფალადას დიდ ტილოებს შორის.

ჰანს ფალადას ფაშისტურ გერმანიაში ცხოვრებისა და შემოქმედების ყველაზე მძიმე და კრიტიკული პერიოდი იყო 1943–1945 წლები. ჯერ იყო და 1943 წელს მწერალს მთლიანად მოესპო თავისი წიგნების გამოცემის ყოველგვარი შესაძლებლობა. ერთადერთი გამომცემლობა – „როვოლტი“, რომელიც ბედავდა ფალადას წიგნების ბეჭდვას, დახურეს იმ მოტივით, რომ „როვოლტი“ აქვეყნებდა ორი „არასასურველი“ მწერლის იოაჰიმ რინგელნაციისა და ჰანს ფალადას წიგნებს. ფალადას ადანაშაულებდნენ „კულტურბოლშევიზმში“, მას მიუსაჯეს შინაპატიმრობა და ბოლოს სულით ავადმყოფთა სახლშიც კი მოათავსეს შთრელიცში.

შთრელიცის საავადმყოფოში ფალადა წერს რომანს „ლოთი“ („Der Trinker“), რომელიც ფალადას აღსარებადაც შეიძლება მივიჩნიოთ. ერვინ ზომერის ტრაგიკული აღსასრულით მწერალმა ერთგვარი განაჩენი გამოუტანა საკუთარ თავს. ფალადა მიხვდა, რომ ბოროტებად ჩაითვლებოდა ნაცისტების წინაშე შიში, საბრძოლო პოზიციებიდან უკანდახევა, საერთოდ საკუთარ თავში ჩაკეტვა და „მოთმინებით ღოდინი“. მსგავსი დამოკიდებულება ფაშისტური რეჟიმისადმი ხომ ახანგრძლივებდა ბრუტალური დიქტატურის არსებობას. როდესაც ფალადა თავის საკანში წერდა „ლოთს“, ანტიჰიტლერული კოალიციის ძალები ემზადებოდნენ გაერთიანებული ერების ორგანიზაციის შექმნისათვის, რათა ამ გზით უზრუნველეყოთ მშვიდობა ომისშემდგომ წლებში. ფაშიზმის დღეები დათვლილი იყო. ასეთ პირობებში ფალადა აღმოჩნდა მარტო, ყველასაგან მიტოვებული. ამან უკიდურესად დაძაბა მწერლის მდგომარეობა.

რომანში „კოშმარი“ („Der Alpdruck“, 1947) – აქ დაძლეულია სიცოცხლის უარმყოფელი აპათია და მწერალი ისევ თვალით შეჰყურებს მომავალს. რომანი საინტერესოა არა მარტო იმით, რომ ის შეიცავს ფალადას თვითკრიტიკას, არამედ იმითაც, რომ მასში მთელი სიმართლით

ისახა გერმანელი ხალხის დაბნეულობისა და სასოწარკვეთილების ტრაგიკული სურათი ერთნული კატასტროფის ჟამს. „კომპრში" ისახა მოულენი, რომელთაც ადგილი ჰქონდათ გერმანიაში 1945 წლის აპრილიდან აგვისტომდე.

ფიზიკურად დაუძლურებული მწერალი იწყებს ახალი რომანის წერას, რომელიც მთელი მისი შემოქმედების გვირგვინს წარმოადგენს. ესაა ომისშემდგომ პერიოდში პირველი ანტიფაშისტური რომანი „ყველა თავისთვის მარტოკა კვდება" („Jeder stirbt für sich allein", 1947).

წიგნის დაწერის სურვილი გაჩნდა 1945 წელს, როდესაც იოჰანეს ბეხერის რჩევით ფალადა გაეცნო გესტაპოს მასალებს ქვეყნის შიგნით არსებული ანტიფაშისტური ჯგუფის ბრძოლის შესახებ.

რომანში დიდი დამაჯერებლობით ისახა ჩაგვრის ის მექანიზმი, რომელზე დაყრდნობითაც ჰიტლერული რეჟიმი ახერხებდა ძალაუფლების შენარჩუნებას. ფალადა აკრიტიკებს არა მარტო ფაშისტ ჯალათებს, არამედ დაუნდობლად აშიშვლებს დანაშაულებრივ გულგრილობას, მორჩილებას იმ გერმანელებისა, რომლებიც შეურიგდნენ ამ რეჟიმს და ჰიტლერელთა ბარბაროსობას პასიურად ადევნებდნენ თვალყურს.

თვით რომანის სახელწოდებაც იმაზე მიუთითებს, რომ მისი გმირები ცალ-ცალკე, იზოლირებულად მოქმედებენ. ამან გაუადვილა ნაცისტებს მათთან ბრძოლა. მათი უმრავლესობაც დაიჭირეს და სიკვდილით დასაჯეს. ე. ი. ყველა ცალ-ცალკე მოკვდა. რომანის სათაურში ჩააქსოვა მწერალმა სწორედ ფაშიზმის წინააღმდეგ ბრძოლის ინდივიდუალისტური მეთოდის კრიტიკა, მისი უპერსპექტივობა, განწირულობა. მიუხედავად ამისა, ავტორი ამითარებს აზრს, რომ არც ასეთი ბრძოლაა სრულიად ამაო. ასეთ ბრძოლას და სიკვდილსაც შეუძლია ცოტაოდენი წვლილი შეიტანოს მტერზე გამარჯვების საქმეში. რომანის მთავარი გმირი ოტო კვანგელი გულხელდაკრეფილი უყურებდა სხვების უბედურებას. ის ხედავდა, რომ ცნობები ომში დაღუპულთა შესახებ სულ უფრო ხშირად მოდიოდა, მაგრამ ერთხელაც არ უფიქრია ომის მიზეზებზე. იმათზე, ვინც ამდენი უბედურება დაატეხა თავს გერმანელ და სხვა ხალხებს. ის გამოიცვალა იმ წუთიდან, როდესაც მისი ერთადერთი ვაჟიშვილის ოტონის დაღუპვის ცნობა მოვიდა. ცოლსაც დიდი როლი ითამაშა ოტოს გამოფხიზლებაში. მან დაუფარავად უსაყვედურა ქმარს: "მაგრამ შენ საკუთარ ნაჭუჭში ხარ ჩაკეტილი, ოღონდ ოვითონ ცხოვრობდე მშვიდად და მეტს არაფერს დაეძებ". ეს სიტყვები ზედმიწევნით ზუსტად ახასიათებენ ოტო კვანგელის მხატვრულ სახეს შვილის დაღუპვის ცნობის მიღებამდე. ამ მომენტამდე ის გვევლინება ტიპიურ პატარა კაცად, წვრილ ბიურგერად.

ოტო კვანგელი აანალიზებს განვლილ გზას და რწმუნდება იმაში, რომ გულგრილობა და პასიური დამოკიდებულება არსებული სინამდვილისადმი კიდევ უფრო გაამრავლებს ბოროტებას, ამიტომ „ყველამ თავისი ძალისა და უნარის მიხედვით უნდა იმოქმედოს. მთავარია: წინააღმდეგობა გაუწიო“. ოტო კვანგელი მტკიცედ გადაწყვეტს იბრძოლოს. მისთვის მნიშვნელობა არა აქვს, დიდ საქმეს გააკეთებს თუ პატარას. მთავარია იმოქმედოს, ფაშისტების დამარცხებაში შეიტანოს თუნდაც მცირედი წვლილი. ასე, ის იწყებს ლია ბარათების წერას ჰიტლერისა და მისი ბარბაროსული რეჟიმის წინააღმდეგ და თავის მეულლესთან ერთად ხალხმრავალი სახლების სადარბაზოებში ტოვებს მათ. ოტო დარწმუნებულია, რომ მას მიმბაძველებიც გაუჩნდებიან. როგორც შემდეგ ირკვევა, კვანგელმა კი ათორიათ გესტაპო და ესესი, მაგრამ საზოგადოებაზე მის ბარათებს არავითარი ზეგავლენა არ მოუხდენია. ეს ბარათები შიშითა და დევნის მანიით შეპყრობილ გერმანელებს ისე გადაუკიათ გესტაპოსთვის, რომ ბევრ მათგანს არც წაუკითხავს.

მიუხედავად უმნიშვნელო რეალური შედეგისა, ოტო კვანგელის გმირი თავისი აქტიური მოქმედებით, ბრძოლის ჟინითა და მსოფლმხედველობრივი თვალსაზრისით გაცილებით უფრო მაღლა დგას, ვიდრე ფალადას დანარჩენი პატარა ადამიანები. ოტო კვანგელის მხატვრულ სახეში განსახიერდა ფალადას შემოქმედების სრულიად ახალი მხარე: მწერალი ცდობს პასიურობას, იზოლირებულობას და თვითდაცვას. ის მოუწოდებს ბოროტების წინააღმდეგ აქტიური ბრძოლისაკენ, უარჰყოფს ამ ბრძოლის ინდივიდუალისტურ მეთოდებს და სჯის კიდეც იმას, ვინც ამ გზით ცდილობს დაუპირისპირდეს ბოროტების ბუდედ ქცეულ ფაშისტურ გერმანიას.

ბევრისმთქმელია ფალადას ამ უკანასკნელი რომანის ფინალი: ის ღრმად ოპტიმისტურია, გულისხმობს სიცოცხლის გამარჯვებას სიკვდილზე და ამავე დროს ცხადყოფს იმ ფაქტს, რომ სამართლიანი საქმისათვის ბრძოლა, საზოგადოებრივი სიკეთისათვის თავგანწირვა, ადამიანის გაადამიანურებისა და ნორმალური ადამიანური ურთიერთობების დამყარებისათვის, მშვიდობის, სიყვარულისა და თავისუფლებისათვის ბრძოლა უკვდავების ტოლფასია და ასეთ ჭიდილში მონაწილე არასოდეს არ კვდება მარტო.

ჰანს ფალადა გარდაიცვალა ბერლინში 1947 წლის 6 თებერვალს გულის შეტევით. მისი შემოქმედება საშუალებას გვაძლევს ფალადა მივაკუთვნოთ მეოცე საუკუნის პირველი ნახევრის გერმანელ მწერალთა იმ პლეადას, რომლებიც შევიდნენ მსოფლიო ლიტერატურაში როგორც მაღალი ჰუმანისტური იდეალების მქადაგებელნი, როგორც კაცობრიობის ბედნიერი მომავლისათვის მამაცი მებრძოლები.

ჰერმან ბროხი
Hermann Broch
(1886-1951)

ჰერმან ბროხი გამოჩენილი ავსტრიელი მწერალია. იგი დაიბადა 1886 წელს ვენაში, იოზეფ ბროხისა და იოანა ბროხის ოჯახში. ვენის უმაღლეს ტექნიკურ სასწავლებელში, შემდეგ კი მიულჰაუზენში ბროხი სწავლობდა საფეიქრო მრეწველობას. 1907 წელს მან მუშაობა დაიწყო მამის საფეიქრო ქარხანაში, 1909 წელს კი კათოლიკურ სარწმუნოებას ეზიარა და დაქორწინდა ფრანცისკა ფონ როთერმანზე. 1923 წელს ქორწინებამ კრახი განიცადა და დაიშალა. ბროხმა გაყიდა მამისეული ქარხანა და ვენის უნივერსიტეტში მათემატიკის, ფიზიკისა და ფილოსოფიის შესწავლის შემდეგ. იგი თავისუფალი მწერალი ხდება. მესამე რაიხის არსებობის პერიოდში ჰერმან ბროხი თომას მანისა და ალბერტ აინშტაინის დახმარებით ინგლისისა და შოტლანდიის გაელით ემიგრაციაში წავიდა ამერიკის შეერთებულ შტატებში.

მისი შემოქმედება ხასიათდება ახალი სტილური ელემენტების შემოტანით, როგორიცაა მაგალითად „შინაგანი მონოლოგი", სამეცნიერო-შემეცნებითი და კვლევითი რეფლექსიები. იგი ინტენსიურად სწავლობს ჯეიმს ჯოისის შემოქმედებას და 1935 წელს წერს მასზე ესეის – „ჯეიმს ჯოისი და თანამედროვეობა" („Janes Joyce und die Gegenwart" (1935).

რომანთა ტრილოგიაში „მთვარეული" („Die Schlafwandler", 1930-1932) ბროხმა პიროვნებისა და მორალურ-ზნეობრივ ფასეულობათა დაშლის პროცესი აღწერა. იგი მის თანამედროვე საზოგადოებაში გამეფებულ არარელიგიურობასა და უაზრობას უარყოფითი რეაქციებით ესმაურება. ტრილოგიის პირველ ნაწილში მოვლენები აღწერილია რომანტიკულ-ნოსტალგიური პერსპექტივით, მეორე ნაწილში გმირს დაუკარგავს ორიენტაცია და ფასეულობათა ერთი სისტემიდან მეორეში ისე დაეხეტება, რომ თავისი რელიგიური მსოფლმხედველობისთვის დასაყრდენს ვერსად პოულობს. მესამე ნაწილში ჩვენს თვალწინ გაიელვებს საქმიან-ცინიკური დამოკიდებულება. ზნეობრივ ფასეულობათა სისტემა კომერციული მოგების კანონს ემორჩილება. ჰერმან ბროხის ეს ნაწარმოები მოდერნისტულ რომანთა ჯგუფს მიეკუთვნება და ადგილს იკავებს ისეთ რომანთა გვერდით როგორიცაა ჯეიმს ჯოისის „ულისე", ჰაინრიხ მანის „კაიზერული ტრილოგია", თომას მანის „ჯადოსნური მთა", ალფრედ

დიობლინის „ბერლინი ალექსანდერპლაცი", რობერტ მუზილის „უთვისებო კაცი" და სხვები. სიმბოლიკის მრავალფეროვნების გამო ბროხის ეს რომანი განსხვავებულ ინტერპრეტაციათა საგანი ხდება.

ამ ტრილოგიას მოჰყვა პატარა რომანი „უცნობი სიდიადე" („Die unbekannte Größe" 1933). ამ რომანში რაციონალური მსოფლმხედველობა ირაციონალურ სამყაროში დისკუსიის საგანი ხდება. რასაც საფუძვლად უდევს 1920 წლის აღმოჩენები თეორიულ ფიზიკასა და მათემატიკაში, რომელთაც მწერალი ძალიან დიდი ნდობით ეკიდებოდა.

30-იან წლებში ბროხი ქმნის დრამებსაც: ტრაგედიას „Die Entsühnung" და კომედიას „Aus der Luft gegriffen oder Die Geschäfte der Baron Laborde". ორივე ქმნილებაში, ოღონდ ერთგან ტრაგიკული და მეორეგან კი კომიკური ასპექტითაა წარმოდგენილი საზოგადოება, რომელიც ეკონომიკური დიქტატურის ქვეშაა მოქცეული. საინტერესოა ასევე ამ პერიოდის ბროხის ლირიკული ნაწარმოებებიც, რომლებიც გარკვეული ხანი ყურადღების მიღმა დარჩა, თუმცა ისინი მშვენიერი ნიმუშებია ე. წ. „ნატურლირიკისა" (Naturlyrik).

დაუმთავრებელ რომანში „დემეტრე ანუ მოჯადოება" („Demeter oder die Verzauberung") ბროხმა აღწერა ირაციონალური ძალაუფლების შემოტევა ალპურ სოფელში, რაც მასობრივი რიტუალური მკვლელობებით დამთავრდა. წიგნი ნიმუშია 30-იანი წლების სიმბოლურ-პარაბოლური ანტიფაშისტური რომანისა. რომანს პოლიტიკურის გარდა მითოლოგიურ-რელიგიური სარჩულიც გააჩნია. დედა გისონი, რომელიც დიქტატორი მარიუს რათის საპირისპირო მხატვრული სახეა, დემეტრეს შტრიხებს ატარებს.

1936-1937 წლებში ბროხმა შეწყვიტა რომანზე მუშაობა, რათა თავისი სახალხო კავშირის რეზოლუცია დაეწერა. მას ამით სურდა სახალხო კავშირში გამოეწვია სურვილი ადამიანური ღირსებისა და უფლებების დასაცავად, რათა ტოტალიტარიზმის სულისკვეთება და მოქმედება შეეჩერებინა. ბროხი შეეცადა ჰუმანიტარული ორგანიზაციების მხარდაჭერა მოეპოვებინა რეზოლუციის დასაცავად, მაგრამ სამწუხაროდ ამას ვერ მიაღწია და იგი ისევ ამერიკაში წავიდა ემიგრაციაში.

არსებობს რომანის „დემეტრე ანუ მოჯადოება" სამი ვარიანტი. პირველი ვარიანტი 1935 წელს დასრულდა. მისი ხელნაწერი ჰაინრიხ ედუარდ იაკობმა შტეფან ცვაიგს გამოართვა და ნიუ იორკში წაიღო ემიგრაციაში. რომანის მეორე გამოცემა, რომელზეც ბროხი 1936-1938 წლებში მუშაობდა, ბროხის ავსტრიიდან გაქცევამდე ფრანკ თისს გადაეცა. თისმა იგი 1938

წლის ზაფხულში გადაუგზავნა ბროხს შვეიცარიიდან, რომელიც მაშინ ორი თვის მანძილზე ცხოვრობდა თავის მთარგმნელებთან — ედვინ და ვილა მურირებთან შოტლანდიაში. საბოლოოდ ბროხმა რომანის დამუშავებას ხელი 1951 წელს მოჰკიდა, თუმცა არც მაშინ დაუმთავრებია. რომანი 1953 წელს გამოსცა ფიშერმა შტოსინგერმა სათაურით „Der Versucher". რომანის თავდაპირველი ვარიანტი კი 1967 წელს გამოიცა სათაურით „მოჯადოება".

1937 წელს რადიოპიესის სახით მიეწოდა მკითხველს ნოველად დაწერილი ვარიანტი მოგვიანებით ვერგილიუსზე შექმნილი რომანისა სათაურით „ვერგილიუსის დაბრუნება" („Die Heimkehr des Vergil"). 1938 წელს, როცა ბროხი დაიჭირეს, იგი ამ ნოველის მესამე გამოცემაზე მუშაობდა, სათაურად ჩაფიქრებული ჰქონდა „მოთხრობა სიკვდილზე" („Erzählung vom Tode"). მხოლოდ ამერიკულ ემიგრაციაში ყოფნისას დაამუშავა მან ეს პროექტი დიდი რომანის სახით და უწოდა „ვერგილიუსის სიკვდილი" („Der Tod des Vergil" 1945).

ამ ნაწარმოებში ბროხი დიდი რომაელი პოეტის ცხოვრების უკანასკნელ 18 საათს აცოცხლებს მკითხველის თვალწინ. ეს რომანი, რომელიც ნაწილობრივ ელეგიურ სტილში, ნაწილობრივ კი „შინაგანი მონოლოგის" მსატვრული ტექნიკითაა შესრულებული, სკანდალურობის ნიშუშია. მასში ავტორი მწერლის საზოგადოებრივ-მოქალაქეობრივ ვალდებულებებზე კი არ საუბრობს, არამედ საერთოდ სამყაროსადმი „ესთეტიკურ მიდგომას" მიიჩნევს არასწორად. ბროხი — ლიტერატურული ავანგარდის თვალსაჩინო წარმომადგენელი — თავადვე გვეცნობა ამ ლიტერატურული ეპოქის მსავსულად, რადგან ხედავს, როგორ უწყობს ეს ავანგარდიზმის ესთეტიკა ხელს ხელოვნებისა და ცხოვრების გათიშვას. მხატვრულად ტრანსფორმირებული ეს მოსაზრებები რომანის დასაწყისშივე გვხვდება თვალში, როცა ცნობილი ვერგილიუსი ნავსადგურში ჩამოსვლისთანავე პოეზიას „ავადმყოფობად" მოიხსენიებს, რომელსაც თავი ვერაფრით დააღწია და რომელმაც იგი კაცთა მოდგმისაგან გარიყა. ისევე როგორც მრავალ ემიგრანტულ რომანში „ვერგილიუსის სიკვდილშიც" წარსული ისტორიული ეპოქა შიფრის როლს ასრულებს. მთვრალ ადამიანთა ბრბოში, რომლებიც კეისარ ავგუსტუსის ეტლს მიჰყვებიან, ფაშისტური ეპოქის წარმომადგენლები იგულისხმება.

ხელოვნების სამყაროსთან ფუნქციაში დაეჭვება, მწერლის უსარგებლობის თეზა პლატონის დროიდან მოყოლებული თითქმის აქსიომად იქცა. მართალია, პლატონი იშვნიერებას სულისაკენ მიმავალ გზად განიხილავდა,

მაგრამ ამავდროულად მწერლებს საზოგადოებისგან მოწყვეტილ პიროვნებებად მიიჩნევდა, ერთის მხრივ, მათი ანტისოციალური ქცევისა და, მეორეს მხრივ, კი იმის გამო, რომ შემოქმედნი „მიბაძულის მიბაძვას" ახერხებენ მხოლოდ. პლატონის თეორიის თანახმად, მატერიალური სამყარო იდეების სამყაროს მხოლოდ მიბაძვას წარმოადგენს, მწერლები კი უკვე მიბაძული სამყაროს მხატვრულ ასახვას ესწრაფვიან. ბროხი რომანში ერთმანეთს შეადარებს ავგუსტუსის ეპოქასა და მის თანამედროვეობას. ბროხს მიაჩნია, რომ როგორც წარსულ ეპოქაში, ასევე მის ეპოქაშიც ქრება ძველი კულტურა და იკვეთება ახალი კულტურის შტრიხები. მომაკვდავი ვერგილიუსის მონოლოგებში შეჯამებულია წარმავალი ეპოქის კულტურა. მის ხილვებში ისახება იმედი კაცობრიობის ისტორიაში ახალი ეპოქის დასაწყისზე. რაც შეეხება ნაწარმოების სტილს, აქ ერთმანეთს ენაცვლება მოვლენების მკაცრი, რეალისტური ასახვა, პოლიტიკური დისკუსიები და ლირიკული პასაჟები. ფაშისტური დიქტატურა ბროხის პიროვნულ არსებობას უქმნიდა საფრთხეს. ეს იყო, როგორც თავად აღნიშნავდა, მისი იძულებითი მომზადება სიკვდილთან შესახვედრად. ასეთ პირობებში მუშაობდა იგი ვერგილიუსის რომანზე. უპირველეს ყოვლისა, ბროხს შინაგანად, ფსიქოლოგიურად უნდა დაეძლია თავის თავში მომძლავრებული სიკვდილის განწყობა, რომელიც ფსიქოანალიზის დახმარებითაც კი ვერ დაამარცხა. ფსიქოანალიტიკოს გერჰარდ დალს მიაჩნია, რომ ბროხი თავის რომანში აღწერს თავისი შინაგანი მომწიფების პროცესს, როდესაც იგი პროტაგონისტ ვერგილიუსის შიშისადმი დაუმორჩილებლობას აღწერს და საფეხურებრივად აჩვენებს მისი განვითარების პროცესს. სიკვდილი რომანის ბოლოს აღარ აღიქმება როგორც ნარცისისტული სენი, არამედ როგორც შეერთება „ყოველთა დედასთან", როგორც „შინ დაბრუნება".

ამერიკულ ემიგრაციაში ბროხის მეგობართა წრეს თომას მანი და ალბერტ აინშტაინი მიეკუთვნებოდნენ. ორივე აქეზებდა მწერალს დაეწერა თავისი „მასათა ფსიქოლოგია". ემიგრაციის წლებში ბროხი ინტენსიურად მუშაობდა ასევე დემოკრატიის, ტოტალიტარიზმისა და ადამიანთა უფლებების საკითხებზეც. მის ესეისტურ შედევრს წარმოადგენს წიგნი „ჰოფმანსტალი და მისი დროება" („Hofmannsthal und seine Zeit" 1947-1948). მასში ანალიზებს იგი მე-19 საუკუნის ბოლო აქსტრიულ კულტურას, ლიბერალიზმსა და „ვენის მოდერნიზმს", რომელშიც იყენებს ცნებას „მხიარული აპოკალიფსი" („fröhliche Apokalypse"). ჰოფმანსტალის ცხოვრება და შემოქმედება ამ წარმავალი კულტურის ფონზე აისახება.

მის შემოქმედებას ავტორი ადარებს კარლ კრაუზეს სატირულ პოეტურ სამყაროს, რომლის მიმართ ბროხის სიმპატიები აშკარაა.

სიკვდილამდე ცოტა ხნით ადრე 1950 წელს გამოქვეყნდა ბროხის უკანასკნელი რომანი „უდანაშაულონი“ („Die Schuldlosen“). ამ რომანის 11 ეპიზოდში კრიტიკულადაა ასახული გერმანიის ისტორიის პერიოდი 1913 წლიდან 1933 წლამდე. წიგნში მოთხრობილია ლეგენდარული „მოჯამაგირე ცერლინის ისტორია“ („Geschichte der Magd Zerline“), რომლის როლი კინოპატოგრაფიაში ჟან მარეს მიერ იქნა შესრულებული. ჰანა არენდტმა რომანს გამოჩენისთანავე უწოდა ერთ-ერთი ულამაზესი სასიყვარულო ისტორია მსოფლიო ლიტერატურაში. გარდაცვალების წინ ბროხი მეკობრებისა და ლიტერატურული საზოგადოების მიერ ნობელის პრემიაზე იქნა წარდგენილი. იმ უთვალავ ინტელექტუალთა რიცხვს, ვინც აღფრთოვანებულია ბროხის შემოქმედებით, მიეკუთვნებიან მაურისიო ბლანშეტი, ერიხ ფონ კალერი, ჰანა არენდტი, გეორგ შტაინერი, ვალი სორენსენი, ჰილან კუნდერა, ელიას კანეტი.

ერიჰ მარია რემარკი
Erich Maria Remarque
(1898-1970)

გერმანელი მწერალი ერიჰ მარია რემარკი მიეკუთვნებოდა მე-20 საუკუნის ევროპელ მწერალთა იმ თაობას, რომლის ცხოვრებასა და შემოქმედებას ყალიბდებოდა პირველი მსოფლიო ომის, მისი პოლიტიკური და ეკონომიკური შედეგების გავლენით. ომი რემარკის მიერ უპირატესად მოიაზრებოდა ეთიკური თვალსაზრისით. პირველივე შემოქმედებითი ნაბიჯებიდან მოყოლებული – ცხოვრების უკანასკნელ დღეებამდე რემარკი ცდილობდა შორს ყოფილიყო პოლიტიკისაგან, ყოველგვარი საზოგადოებრივი მოძრაობისაგან. რემარკის შემოქმედება მთლიანობაში უარყოფს მილიტარიზმს და ფაშიზმს: იგი გვიხატავს პიროვნების მარადიულ ფასეულობებს და გმობს დანაშაულებრივ გულგრილობას მის მიმართ.

ერიჰ მარია რემარკი (ნამდვილი სახელი Erich Paul Remark, 1898–1970) დაიბადა ქალაქ ოსნაბრიუკში (ვესტფალია). მამამისი წიგნების პატარა სამკაზმაო სახელოსნოს ფლობდა. რემარკი სწავლობდა ადგილობრივ გიმნაზიაში, მაგრამ არ დაუმთავრებია იგი, რადგან 1915 წელს ჯარში გაიწვიეს და ომის ბოლომდე დასავლეთის ფრონტის სანგრებში იმყოფებოდა. იგი ხუთჯერ იყო დაჭრილი. დემობილიზაციის შემდეგ დაამთავრა სამასწავლებლო კურსები, რომელიც ვაიმარის რესპუბლიკის მთავრობამ გახსნა ყოფილი ჯარისკაცებისათვის. დახლოებით ერთი წლის მანძილზე მუშაობდა მასწავლებლად ერთ-ერთ პატარა სოფელში ჰოლანდიის საზღვართან. მაგრამ მალე რემარკმა მიატოვა მასწავლებლობა და ოსნაბრიუკში დაბრუნდა. 1923 წ. რემარკი ბერლინში გადასახლდა. მუშაობდა მძღოლ-გამომცდელად ფირმაში, რომელიც ავტომობილების საბურავებს უშვებდა, შემდეგ ჟურნალისტად ჰუგენბერგის საგაზეთო კონცერნში. თავისი ლიტერატურული ნიჭის წყალობით რემარკმა სწრაფად წაიწია წინ ამ სარბიელზე და 1928–1929 წწ. უკვე დაიკავა პოპულარული ილუსტრირებული ჟურნალის ("Sport im Bild") რედაქტორის მოადგილის ადგილი.

რემარკმა, როგორც მწერალმა, სახელი მოიხვეჭა 1929 წელს, როდესაც გამოვიდა მისი რომანი „დასავლეთის ფრონტი უცვლელია" („Im Westen nichts Neues").

ამ არც თუ დიდი მოცულობის წიგნმა განსაკუთრებული ადგილი დაიკავა გერმანულ და მსოფლიო ლიტერატურაში. გრანდიოზული

წარმატების მიზეზი, უპირველეს ყოვლისა, იყო პირველი მსოფლიო ომის პერიოდის სანგრებში საშინელი ყოფის არაჩვეულებრივად, თითქოს ხელშესახებად მართალი ჩვენება. ტრანშეების სისხლი და სიბინძურე და ხანმოკლე შესვენებები ფრონტისპირა ზაზზე შემაძრწუნებელი სიცხადითაა წარმოდგენილი. მწერალი დაწვრილებით ასაზავს მიცვალებულთა გაბერილ მუცლებს, სანგრის კედელზე მისხმულ ტვინს, გველისებურად დაგრაგნილ ადამიანის შიგნეულს. თუმცა დეტალების ასეთი ნატურალური გაშიშვლება თვითმიზანი არ არის; რემარკისათვის ეს არის ხერხი, ამხილოს დანაშაულებრივი ომი, ჩაბოაცილოს მას პარადულობის, რომანტიკულობის საფარველი.

რემარკი მიზნად ისახავს წარმოსახოს ომი, როგორც ინდივიდუალური გამცდა. მის ყურადღებას იპყრობს გმირების ფსიქოლოგია, მათი ემოციები. მას სურს გვაჩვენოს ომი ისეთი, როგორსაც მას ხედავდნენ მისი მონაწილეები — ახალგაზრდა გერმანელები. თხრობის ხაზგასმული ლირიზმი ეხმარება მკითხველს იმის გაცნობიერებაში, თუ რამდენად უაზროა ომი უბრალო ადამიანის პოზიციიდან, რა ღრმა და ულმობელ დაღს ასვამს იგი მის სულს. შემთხვევითი არაა, რომ რემარკის წიგნმა გერმანიაში წარმოშვა ბობოქარი ურთიერთსაწინააღმდეგო გამოხმაურებანი, გამოიწვია გაშმაგებული წყევლა-კრულვა და ობსტრუქციები ნაციონალისტური და ფაშისტური წრეების მხრიდან.

„დასავლეთის ფრონტი უცვლელია“, მწერლის მრავალი მომდევნო ნაწარმოების მსგავსად, მნიშვნელოვანწილად ავტობიოგრაფიული რომანია. პაულ ბოიმერი და მისი ამხანაგები მიულერი, კროპი, ლეერი, კემერიხი პირდაპირ სკოლის მერხიდან ხვდებიან ფრონტზე. ისინი ჯერ არ იცნობენ ცხოვრებას და სწამთ თაიანთი მასწავლებლების სიბრძნისა. ამიტომ, როდესაც მათ უთხრეს, რომ ეს არის „ომი სამშობლოსათვის“, „ხალხის ბედნიერებისათვის“, ისინი უყოყმანოდ ჩაეწერნენ მოხალისეებად; ისინი აღტაცებული, გულუბრყვილო ყმაწვილები იყვნენ. მაგრამ მალე დადგა ომის პირქუში დღეები. ჯერ ზურგში, სადაც სუფევდა პრუსიული სალდაფონური სულისკვეთება, სადაც უხეში უნტერ-ოფიცრული თანამიმდევრობით ფეხქვეშ ითელებოდა ადამიანური ღირსება, სადაც ცნება „სამშობლო“ თანდათან გამოიდევნებოდა ცნებით „ყაზარმული ბღაჟი“. შემდეგ ცხოვრება გაგრძელდა სანგრებში — ტილებით, ვირთხებით, სიცივითა და შიმშილით, სიკვდილის მუდმივი შიშით და, რაც არანაკლები საშინელებაა, სხვა ადამიანთა მოკვლის აუცილებლობით. ეს შთაბეჭდილებები გაუსაძლის ტვირთად დააწვა მხრებზე ახალგაზრდებს.

ერთიმეორეს მიყოლებით იღუპებიან ბოიმერის ამხანაგები; შეებულებაში გამგზავრება მხოლოდ ხანს უსვამს გმირის გაუცხოებას, აღრმავებს უფსკრულს მასსა და ოჯახს, დღევანდელ „მოზრდილობის“ სასოწარკვეთილებასა და უდრტვინველ სიყმაწვილეს შორის. რომანის ბოლოს ბოიმერი საბოლოოდ გატეხილი ადამიანია და სიკვდილი, რომელიც მას ეწვევა 1918 წლის ერთ-ერთ მშვიდ შემოდგომის დღეს, გამოიყურება როგორც შება, ერთგვარი ჯილდო გადატანილი ტანჯვისათვის.

რომანის ძირითადი ტრაგიკული კონფლიქტი იმაში მდგომარეობს, რომ გმირები, რომლებისთვისაც არაფერია იმაზე ღირებული და წმინდა, ვიდრე ადამიანის ცხოვრება, არამარტო იძულებულნი არიან ჩაიდინონ მკვლელობა, არამედ ისეთ საშინელ მდგომარეობაში ჩაყენებულებს მკვლელობა თითქმის მოთხოვნილებად ექცევათ.

დაზვერვაზე წასული ბოიმერი აღმოჩნდა შეტევაზე გადმოსული მოწინააღმდეგის ზურგში. იგი დაძაბულად უგდებს ყურს ღამის ბრძოლის ხმებს. უცებ თხრილში მძიმედ ჩამოხტა ფრანგი ჯარისკაცი. იმწამსვე ბოიმერი დანას ჩასცემს მას; იგი არც დაფიქრებულა, უბრალოდ მასში „ამოქმედდა“ ერთგვარი კარგად დარეგულირებული მექანიზმი. თენდება, ბოიმერს თავისიანებთან წასვლა აღარ შეუძლია, და იგი საათობით ადევნებს თვალს, თუ როგორი წვალებით კვდება მისგან ორი ფეხის ნაბიჯში ადამიანი. ადამიანი, რომელიც მან მოკლა! ახლა ეს უკვე არის არა „მტერი“, არა საფრთხის აბსტრაქტული კლასახიერება, არამედ ტანდაბალი ულვაშებიანი მამაკაცი — ჟერარ დიუვალი, ასოთამწყობი, (ბოიმერმა ნახა მისი დოკუმენტები). ბოიმერი შეძრწუნებულია, იგი სინანულმა შეიპყრო; იგი პირობას დებს,რომ იბრძოლებს ომის წინააღმდეგ, დაეხმარება მოკლულის ცოლს... მაგრამ იგი ისევ ხვდება გერმანელთა ტრანშეაში და ისევ ომის მომაკვდინებელ წრეში აღმოჩნდება. იგი ისევ მხოლოდ ჯარისკაცია, რომელსაც არა აქვს დრო იმისათვის, რომ „სენტიმენტალური“ იყოს. რემარკის გმირთა გულებში, მათი უხეში შინელების მიღმა, ომის უაზრო და სისხლიანი კანონების მიუხედავად, უბრალო ადამიანური გრძნობებია — სიყვარული, ნდობა, მეგობრობა. სწორედ ამ კანონების წინაშე კაპიტულაციაზე უარის თქმა იწვევს იმას, რომ ბოიმერი „ცოცხალ მიცვალებულად“ იქცევა: მას კლავს წინააღმდეგობა ჰუმანისტურ მცნებათა დაცვის სურვილსა და მათი ყოველწუთიერი დარღვევის აუცილებლობას შორის.

რემარკი ვერ ხედავს გამოსავალს ომის ბიწიერი წრიდან. ამიტომაა, რომ გმირის შინაგანი წინააღმდეგობა დაუძლეველია, იგი განწირულია

დამარცხებისათვის. ეს განაპირობებს რომანის პირქუშ კოლორიტს, მაგრამ ამავდროულად რეპარკისეულ სიკეთის რწმენას ანიჭებს სიმტკიცის ერთგვარ მიმზიდველობას.

მწერალმა გამოკვეთილი სიზუსტით დახატა მამაცი ფიგურა ადამიანისა, რომელიც ფეხის ბორძიკით დაეხეტება ბობოქარ ქაოსში, ცხადია, ეს რომანი წინააღმდეგობრივი და არათანმიმდევრულია სიმპათიების, კეთილგანწყობის თვალსაზრისით. რემარკს გულს უჩვილებს, მაგალითად, „სანგრების ძმობა“, რომელიც მოიცავს ჯარისკაცებსაც და ოფიცრებსაც და საბოლოო ჯამში უპირისპირდება (როგორც სათნოებათა „შუაგული“, „ცენტრი“) გარყვნილ, უნიათო ზურგს. რემარკი აიდეალებს „ჩრავალტანჯულ“ ჯარისკაცს. მწერალი თანაუგრძნობს მის მზადყოფნას, მორჩილად დაეცეს ფრანგული ზარბაზნების ცეცხლის ქვეშ, – მზადყოფნას, რომელსაც ვერ შეარყევს ვერც უფროსობის არაკეთილსინდისიერება და ვერც დამარცხების გარდაუვალობა.

ეს იდეალიზაცია განსაკუთრებით იგრძნობა რემარკის მომდევნო წიგნში – რომანში „გზა შინისაკენ“ („Der Weg zurück“, 1931 წ.). მწერალი მოგვითხრობს იმის შესახებ, თუ როგორ იყოფა გმირების გზები ომის შემდეგ და როგორ ითავრდება „სანგრების ძმობა“; ამავდროულად იგი მით უფრო მტკიცედ, დაჟინებით ცდილობს შეინარჩუნოს იგი, როგორც მოგონება ერთგვარ, სამუდამოდ დაკარგულ სუფთა და ნათელ ურთიერთობებზე.

„გზა შინისაკენ“ არის თხრობა იმათ შესახებ, ვინც გადაურჩა ომის ყუმბარებს, მაგრამ გასრესილ იქნა მშვიდობის მიერ. სანგრებში ისინი ერთ ოჯახს წარმოადგენდნენ, მაგრამ მშვიდობიანი ცხოვრების „ნორმალურ“ პირობებში სწრაფად იჩენს თავს კლასობრივი და ქონებრივი განსხვავებანი. ყოფილი ჯარისკაცები ამაღლდნენ იმ მეშჩანურ გარემოცვაზე, რომელშიც ისევ უწევთ დაბრუნება, მათ ახრჩობთ სიბრაზე მთელი მსოფლიოს მიმართ, რომელიც განაგრძობს არსებობას თავის პატარა, საცოდავ ინტერესებში ჩაფლული... მაგრამ გმირები რევოლუციასაც უარყოფენ, რადგან იგი გაუბედავ „სამოქალაქო პირთა“ წამოწყებულ უაზრო თამაშად მიაჩნიათ. ერთადერთი რამ, რაც მათ შეუძლიათ დაუპირისპირონ ომისშემდგომ გერმანიას, რომელიც ღვინოში ახრჩობდა დამარცხების სიმწარეს, აქეთ-იქით ისროდა გაუგებარ ფულს და ოცნებობდა ღამის დუქნების თავდავიწყებაზე, იყო ფრონტი, ჯარისკაცის უბრალო, უშუალო, „სულელური პირობითობისაგან“ თავისუფალი ცხოვრება: „ჯობდა, არ დაბრუნებულიყავით ფრონტიდან, – იქ ერთად მაინც ვიყავით“. ამიტომ რომანში „გზა შინისაკენ“

ჯარისკაცის კულტი მეტადაა წამოწეული, ვიდრე რომანში „დასავლეთის ფრონტი უცვლელია“. ერთ-ერთი გმირი — ვილი გომაიერი, ეუბნება ახალწვეულებს, რომლებიც ცდილობენ სამხრეები მოაძრონ ლეიტენანტ ბრაიერს: „თქვენ გინდათ გახდეთ ადამიანები, მაგრამ თქვენ ხომ ჯერ ჯარისკაცები არა ხართ“, და მართალია, რომანის ბიჭებს მისი მთავარი გმირი ერნსტ ბირკჰოლცი დგას ომის ტრავმისაგან „დასკურნების“ გზაზე, მართალია, მას ისევ სწამს ცხოვრებისა და ბუნდოვნად მომავლის იმედიც აქვს, „გზა შინისაკენ“ მაინც რჩება სევდიან რექვიემად „დაკარგულ თაობაზე.“

ჯანმრთელობის გაუარესების გამო რემარკი 1932 წ. მიემგზავრება პორტო რონკოში (იტალიის შვეიცარია). სწორედ აქ შეიტყობს იგი ნაცისტური გადატრიალების შესახებ. ფაშისტმა მმართველებმა დაწვეს რემარკის წიგნები, მოგვიანებით კი მწერლის უარის გამო, დაბრუნებულიყო — საშობლოში, ჩამოართვეს მას გერმანიის მოქალაქეობა. უცხოეთში მცხოვრები რემარკი არ იღებდა მონაწილეობას ანტიფაშისტურ ბრძოლაში, ცდილობდა გვერდი აეცლო ემიგრანტული — თუნდაც პროფესიონალური მწერალთა ორგანიზაციებისათვის. იგი მუშაობდა ჰოლივუდისთვის, განსაკუთრებით მისი ნაწარმოებების ეკრანიზაციასთან დაკავშირებით.

მხოლოდ 1937 წ., ექვსწლიანი დუმილის შემდეგ, რემარკმა გამოაქვეყნა რომანი „სამი მეგობარი“ („Drei Kameraden“), ჯერ ამერიკაში — ინგლისური თარგმანი, შემდეგ კი 1938 წ. — გერმანულ ემიგრანტულ გამომცემლობაში („გამომცემლობა კვერიდო“, ამსტერდამი).

წიგნის მოქმედება 1928 წ. იწყება. მისი მთავარი გმირები — რობი ლოკამპი (ის არის რომანის მთხრობელი), ოტო კესტნერი და გოტფრიდ ლენცი — ფრონტელი ამხანაგებია, რომლებიც ერთობლივად ფლობენ პატარა ავტოსარემონტო სახელოსნოს.

რომანის სოციალური ფონი რამდენადმე ბუნდოვანია; წაშლილია ადგილისა და დროის კონკრეტული ნიშნები, თხრობის წრე მაქსიმალურად ვიწროა. მაგრამ მწერალი ახერხებს გერმანიის დედაქალაქის ცხოვრების იმ წლების ძირითადი ნიშნების აღბეჭდვას, რომლებიც წინ უძღოდა ფაშიზმის გამარჯვებას, — გადმოცემულია იმ ციებ-ცხელების რიტმი, მერყეობის აუტანელი შეგრძნება, უიმედობის გულისმომკვლელი ტკივილი და ამავდროულად — ყრუდ, ქვეცნობიერად მზარდი უკმაყოფილება.

რომანში „სამი მეგობარი“ გამოიკვეთა მწერლის მხატვრული მანერის თავისებურებები, მისი ნაწარმოებების ის სპეციფიკური კოლორიტი, რომელთაც თამამად შეიძლება ეწოდოს „რემარკისეული“. რემარკის

სამყარო — ძლიერი, მამაცი, თავშეკავებული — „ნამდვილი მამაკაცების" სამყაროა. მათ გამოვლილი აქვთ მსოფლიო ომის სკოლა, ტანჯვის, იმედგაცრუებისა და დამსხვრეული კერპების გზა. ამან ისინი ცინიკური, მოუხეშავი, სიტყვაძუნწი გახადა, გადაჩვია ზედმეტ აღგზნებულობასა და მოფუსფუსე თანაგრძნობას. მათ სწამთ მხოლოდ უსიტყვო მამაკაცური მეგობრობის და თავისი დანგრეული, გატეხილი ცხოვრების. მაგრამ ყინულის თხელი საფარის ქვეშ, რომელსაც მათი სულები შეუბოჭავს, იმალება მზურვალე გრძნობათა გაუხარჯავი მარაგი, რომლებიც ელიან საბაბს გარეთ გადმოსაფრქვევად. ასეთ საბაბს, საცდელ ქვას რომანის სამივე გმირისთვის ადამიანურ თვისებათა გამოსავლენად წარმოადგენს რობის სიყვარული პატისადმი.

რომანის გმირები — საკმაოდ მკაფიოდ მოხაზული სახეებია, რომელთაც გაცილებით მეტად ახასიათებთ ინდივიდუალურობა, ვიდრე რემარკის წინა წიგნების პერსონაჟებს. მაგრამ ისინი ძირითადად სხვა თვისებათა გამო არიან საინტერესო. რობი, კესტნერი, ლენცი — ომისშემდგომი ათი წლის მანძილზე დავაჟკაცებული ყმაწვილებია რომანებიდან „დასავლეთის ფრონტი უცვლელია" და „გზა შინისაკენ". ამ თვალსაზრისით "სამი მეგობარი" ციკლის ნაწილია — ციკლისა რემარკის თანამედროვეზე, მეცა საუკუნის უბრალო გერმანელზე, რომელიც მარტოდმარტო ცდილობს დამკვიდროს საკუთარი თავი მორყეულ, მყიფე დასავლურ სამყაროში.

ყოველივე ეს მწყრლის წიგნების გარკვეულ მსგავსებას ქმნის: „ფანქარში" ისინი ერთიანი სქემითაა მოხაზული, თუმცა სხვადასხვაგვარადაა შესრულებული „ფერებში", „საღებავებით". ისინი ერთდროულად სუბიექტურ ალსარებასაც წარმოადგენენ და ობიექტურ ჟამთაღრიცხვასაც. ერთის მხრივ, რემარკს თავის რომანებში შემოაქვს ბევრი რამ საკუთარი, სუბიექტური: მისი მთავარი გმირი ავტორის ასაკისაა, მათი ბიოგრაფიული ფაქტები მთლიანად ემთხვევა ერთმანეთს; „ავტობიოგრაფიულობა" კომპოზიციაშიც კი შეინიშნება, რადგან თხრობა მიმდინარეობს დღიურის ფორმით, იყოფა ცალკეულ, ქრონოლოგიურად განლაგებულ ეპიზოდებად. მეორეს მხრივ, რემარკი მთლიანად იმალება თავისი გმირების მიღმა, რომლებიც უპირველეს ყოვლისა გამოდიან როგორც თაობის წარმომადგენლები.

რომანი „სამი მეგობარი", მისი უდავო მხატვრული ღირსებებისა და მისი ჰუმანიზმის მიუხედავად, მაინც დაშორებულია გერმანული ემიგრანტული ლიტერატურის მაგისტრალური ტენდენციებისაგან. მაშინ, როდესაც ამ ლიტერატურის წარმომადგენელთა უმეტესობა აქტიურ

ბრძოლას აწარმოებდა ფაშიზმთან, რემარკი თავის გმირებთან ერთად ვერ კიდევ იშუშებდა „ომის ტრავმების" შედეგებს.

1939 წ. დასაწყისში რემარკი ამერიკაში გაემგზავრა, დასახლდა ლოს-ანჯელესში და 1942 წ. მიიღო ამერიკის მოქალაქეობა. მეორე მსოფლიო ომის პერიოდში მან ორი რომანი შექმნა — „შეიყვარე მოყვასი შენი" („Liebe deinen Nächsten", 1940) და „ტრიუმფალური თაღი" („Arc de Triomphe", 1946), რომლებშიც წარმოდგენილია გერმანელ ემიგრანტთა ბედი.

რომანში "შეიყვარე მოყვასი შენი" მოქმედება ორი პერსონაჟის გარშემოა კონცენტრირებული. ესენია: საკონცენტრაციო ბანაკიდან გამოქცეული ანტიფაშისტი შტაინერი და ყმაწვილი ლუდვიგ კერნი, რომელიც იძულებული იყო მშობლებთან ერთად დაეტოვებინა გერმანია მამამისის კონკურენტის ცრუ დასმენის გამო. შტაინერი, მეორე მსოფლიო ომის მონაწილე და ტიპიური რემარკისეული გმირი, ნებაყოფლობით იღებს ლუდვიგისა და მისი შეყვარებულის — რუთი ჰოლანდის — მზრუნველის როლს, ასწავლის მათ განკიცხულთა ცხოვრების რთულ ხელოვნებას.

ნაწარმოების გმირებს საშინელი ცხოვრება აქვთ. პოლიცია დევნის მათ, როგორც სისხლის სამართლის დამნაშავეებს, ციხეებში ამწყვდევს, ან, უკეთეს შემთხვევაში, არალეგალურად გადაჰყავს ისინი საზღვარზე. ისინი მთლიანად კანონგარეშე არიან, ამიტომაც, საზოგადოების „სრულფასოვან" წევრებთან შედარებით გაცილებით უფრო უშუალოდ, ძლიერად შეიგრძნობენ დასავლური დემოკრატიების სოციალური მანქანის უგულობას. მაგრამ ფაშიზმისადმი, ბურჟუაზიული დემოკრატიის უძლურებისადმი ზიზღის მიუხედავად, რემარკისათვის მიუღებელია სოციალისტური იდეები. იგი თავისი „კეთილშობილი ინდივიდუალისტის", — „ილუზიებს მოკლებული რომანტიკოსის" ერთგული რჩება.

სწორედ ასეთი გმირი დგას მისი მომდევნო წიგნის — რომანის „ტრიუმფალური თაღის" — ცენტრში. იგი საკუთარ თავს რავიკს უწოდებს (მხოლოდ წიგნის ბოლოს გებულობს მკითხველი მის ნამდვილ სახელს — ლუდვიგ ფრეზენბურგი). რავიკი, რომელიც რკინის ნებისყოფით და მშვიდი ვაჟკაცურობით გამოირჩევა, ვერ გატეხა ვერც საკონცენტრაციო ბანაკმა და ვერც ემიგრაციამ. მაგრამ იგი საკუთარ თავში ჩაიკეტა, ხისტ, ცივ ადამიანად იქცა, „მტაცებლად", რომელიც, ჩასაფრებული, მშვიდად ელოდება შესაფერის მომენტს მტერზე თავდასხმისათვის. მან შეიმეცნა ცივილიზებული ჯუნგლების კანონები და შეითვისა ისინი. ასეთი მარტოსული გმირი რომანში დაპირისპირებულია „საზოგადოებასთან" —

ამ სიტყვის რემარკისეული გაგებით, ანუ იმ ადამიანებთან, რომლებიც შეხორცებულნი არიან მკაცრი დოგმებით, დრომოჭმული წარმოდგენებით და იღუმზორული კანონებით.

რომანში ნაჩვენებია პარიზის ცხოვრება 1938-1939 წწ. — მიუნხენის ხელშეკრულების პერიოდში, როდესაც საკუთარი მინისტრების მიერ გაყიდული საფრანგეთი ნაციონალური კატასტროფისაკენ მიექანებოდა.

რემარკისეული პარიზი — ბურჟუაზიული პარიზია, რომელიც ქეიფობს სარესტორანებში და ცეკვავს არისტოკრატიულ მასკარადებზე, პარიზი, რომელიც ქონში ცურავს და სული ეხუთება უსახლკარო ღარიბების თვალწინ, პარიზი, რომელიც კეკლუცობს თავისი დანაშაულებრივი პასიურობით შეტევაზე გადმოსული ფაშიზმის წინაშე. ეს არის სამყარო, რომელიც მიატოვა გამარჯვების ნათელმა და მამაცმა ქალღმერთმა — სამოფრაკიელმა ნიკაძ (მისი სახე მთელ რომანს გასდევს), განწირული, დაღუპვის გზაზე მყოფი სამყარო, რომელიც გააფთრებული საკუთარ თავს შთანთქავს.

ეს არ არის მხოლოდ საფრანგეთი მეორე მსოფლიო ომის წინ; ეს არის განზოგადებული სურათი დასავლური სამყაროსი, რომელიც უფსკრულისაკენ მიემართება — სურათი, რომელიც დანახულია რემარკის მიერ ერთგვარი „ჟონების განათების“ ეფექტაზე. და მაინც, ვერც ავტორი და ვერც მისი გმირი ვერ ტოვებენ ჩასაძირად განწირულ გემს. ფინალში რავიკი, რომელიც უკვე მზადაა დაადგეს ბრძოლის გზას (ივი ჩაუსაფრდა და გაანადგურა გესტაპოელი ჰააკე, რადგან ესმოდა, რომ არა მარტო შურისძიების აქტს ახორციელებდა), მოულოდნელად იღებს გადაწყვეტილებას, დარჩეს პარიზში ომის დაწყების შემდეგაც, თუმცა იცის, რომ მას ელოდება საფრანგეთის საკონცენტრაციო ბანაკი, მოგვიანებით კი, ალბათ, გერმანიის სამხედრო სასამართლო: „და აქ საქმე სულაც არ მდგომარეობს ცხოვრებაზე განზრახ უარის თქმაში, — წერს რემარკი, — უბრალოდ მან მშვიდად მიიღო გადაწყვეტილება, ყოველგვარი ლოგიკის საწინააღმდეგოდ“.

მეორე მსოფლიო ომის პერიოდში დაწერილ რემარკის რომანებს გარკვეული თავისებურება ახასიათებთ. თემატურად ისინი რამდენადმე ჩამორჩებიან თანამედროვეობას. რემარკის ახლებური გმირი — ომის შემდგომი თაობის ახალგაზრდაა, რომლის სახე განვითარებაშია ნაჩვენები და ყალიბდება 30-იანი წლების ევროპის ცხოვრების პირდაპირი გავლენით. თხრობის მანერაც შეცვლილია, პირველი პირით თხრობას ცვლის ავტორის თხრობა, თუმცა ძოქმედება თითქმის არასდროს ვითარდება პროტაგონისტის

გარეშე. შიგნიდან მაინც მხოლოდ მთავარი გმირია ნაჩვენები; იგი ნიუანსების მთელი სისავსით წარმოგვიდგება.

ანტიფაშისტურ თემას შემდეგ რემარკი უშუალოდ მიმართავს მეორე მსოფლიო ომის დამთავრებიდან მხოლოდ რამდენიმე წლის შემდეგ. 1952 წ. მან გამოსცა რომანი „სიცოცხლის ნაპერწკალი“, სადაც ნაჩვენებია ერთ-ერთი ნაცისტური საკონცენტრაციო ბანაკი. მოქმედება ვითარდება 1945 წლის აპრილში და მთავრდება ამერიკელების მოსვლით. ავტორი ნაციზმს წარმოადგენს როგორც ირაციონალურ „ბოროტ საწყისს“, როგორც აბსტრაქტულ ძალადობას ადამიანის სუვერენულ პიროვნებაზე.

1954 წ. რემარკი ქმნის რომანს „ჟამი სიცოცხლისა და ჟამი სიკვდილისა“ („Zeit zu leben und Zeit zu sterben“), რომელიც წარმოადგენს მისი შემოქმედებითი ბიოგრაფიის ერთ-ერთ კულმინაციურ პუნქტს და კვლავ ეხება ომის პრობლემებს.

სიუჟეტის საფუძველს წარმოადგენს ჰიტლერის არმიის ახალგაზრდა ჯარისკაცის ერნსტ გრებერის «აღზრდა ომის მიერ». მაგრამ რომანის მოქმედება ძირითადად ზურგში მიმდინარეობს, გმირის მშობლიურ ქალაქში. შესაძლოა, უცნაურად მოგეჩვენოს, რომ რემარკმა, რომელიც უპირველეს ყოვლისა მთელი მსოფლიოსათვის ცნობილია, როგორც ბატალური სცენების ბრწყინვალე ოსტატი, ძალზე ცოტა ადგილი დაუთმო ამ რომანში საომარ მოქმედებათა უშუალო აღწერას: გმირის შვებულება მოცულობითაც და აზრობრივათაც რომანის ძირითად ნაწილად იქცა.

მაგრამ რომანის სიმძიმის გადატანა ზურგში -- არც შემთხვევითია და არც ავტორის კაპრიზი: ეს წიგნის მთელი იდეური მიმართულებით არის განპირობებული. თუკი რომანში „დასავლეთის ფრონტი უცვლელია“ რემარკი მიზნად ისახავდა წარმოეჩინა „ზოგადად ომის“ საშინელებანი, ახლა იგი ცდილობს წარმოაჩინოს ომი როგორც კონკრეტული სოციალურ-ისტორიული მოვლენა. მაგრამ ომი, როგორც ასეთი, შეიძლება გაგებულ და წარმოდგენილ იქნას მხოლოდ მიზეზებისა და შედეგების ერთობლიობაში, მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუკი ავტორი გამოავლენს კავშირებს ფრონტსა და ზურგს შორის.

რემარკმა აჩვენა ნაციზმის მტრული არსი ხალხის ინტერესებთან მიმართებაში, მან აშხილა ნაციზმის დანაშაულებების საშინელება, რომელთა შორის უმძიმესი იყო მის მიერ გაჩაღებული მეორე მსოფლიო ომი. ომის ასეთ წარმოჩენას არაფერი აქვს საერთო ყოველგვარი ძალადობის პაციფისტურ უარყოფასთან. რემარკი არ ცდილობს ფაშიზმისა და გერმანელი ხალხის ურთიერთმიმართების ურთულესი პრობლემის

გამარტივებას. არსებითად, გრებერის მთელი გზა წარმოადგენს ინდივიდის მცდელობას, იპოვოს საკუთარი ადგილი იმ გარემოში, რომელიც დანაშაულებრივმა წყობამ წარმოშვა. სიყვარული აღვიძებს გრებერის ჰუმანიზმს, ამძაფრებს მის ეჭვებს, ახალი ძიებებისაკენ უბიძგებს მას. გრებერს უჩნდება ის, რაც არ ჰქონია რემარკის არც ერთ გმირს, — პასუხისმგებლობის გრძნობა ქვეყნის, ხალხის, მთელი კაცობრიობის წინაშე. მას ესმის, რომ ფაშიზმთან შინაგანი განხეთქილება არ არის საკმარისი, ვიდრე გერმანული არმიის ჯარისკაცის ფორმა აცვია, იგი — ყველა მისი დანაშაულის თანაპონაწილეა. გრებერი, რომელიც არ ავლენს თანამიმდევრულობას, ფაშიზმის დანაშაულებათა უნებლიე თანამონაწილედ რჩება. ავტორს ებრალება და უყვარს გმირი, მაგრამ მიუხედავად ამისა, მკაცრი განაჩენი გამოაქვს მისთვის.

რომან „შავ ობელისკში“ რემარკი უბრუნდება 20-იანი წლების დასაწყისს, თავისი საყვარელი გმირების ახალგაზრდობას. თხრობა მიმდინარეობს ყოფილი ჯარისკაცის ლუდვიჰ ბოდმერის პირით, რომელიც მუშაობს საფლავის ძეგლების დამამზადებელ ფირმაში. ფირმის უფროსი მფლობელი — გეორგ კროლი — ლუდვიჰის ფრონტელი ამხანაგია. ორივე დიდ ძალისხმევას აკლენს, რათა გაუძლონ კრიზისისა და ინფლაციის გარემოს: ყოველნაირად ასიამოვნებენ ქვის მიმწოდებელ რიზენფელდს, ეპირფერებიან დამკვეთებს, ლუდვიჰი კვირაობით ორგანზეც კი უკრავს ეკლესიაში, რისთვისაც მას ასაჩუქრებენ ნოყიერი ვაზშმით ექიმისა და მღვდლის საზოგადოებაში.

„შავი ობელისკი“ გაჯერებულია ავტობიოგრაფიული მასალით; წიგნს არ გააჩნია მკაფიო სიუჟეტური ღერძი, მასში შედარებით ნაკლები მოქმედებაა; რომანის ძირითად ქსოვილს წარმოადგენს ფიქრები და დიალოგები. ასეთი კომპოზიციური აგებულება გამომდინარეობს იმ პრობლემიდან, რომ მთხრობელს ხელახლა გააზრება იმ გზისა, რომელიც გაიარა გერმანულმა ინტელიგენციამ ორ მსოფლიო ომს შორის და ამასთან კავშირში დაისვას საკითხი თვით ადამიანის ყოფიერების აზრისა და მიზნის შესახებ. რემარკი აფრთხილებს თავის თანამემამულეებს, მოუწოდებს მათ, დასკვნები გამოიტანონ გერმანიის უახლესი წარსულიდან. წარსულის სიმბოლოს წარმოადგენს შავი ობელისკი — გრანდიოზული, მახინჯი, უაზრო მონუმენტი.

გროტესკულად გამახვილებული სიტუაციები, რომანის ყველა პროექციის განზრახ გადანაცვლება, ერთგულება კარიკატურული პორტრეტიზებისადმი — ეს ყოველივე მიუთითებს „შავ ობელისკში“ გერმანული

ექსპრესიონიზმის ესთეტიკაზე, მაგრამ ნაწარმოები არაა ტრადიციული ექსპრესიონისტული რომანი, არამედ აქტუალური სატირული და ამავდროულად ფილოსოფიურ-ლირიული ქმნილება, რომელიც უანრობრივად გერმანულ კლასიკურ „აღზრდის რომანს“ უახლოვდება.

1959 წ. ჰამბურგის ჟურნალში „კრისტალი“ რემარკმა გამოაქვეყნა რომანი „Geborgtes Leben“. („ფარული სიცოცხლე“). მის იდეურ ცენტრს წარმოადგენენ სიცოცხლისა და სიკვდილის მეტაფიზიკური პრობლემები; გარკვეულწილად, ეს იგივე პრობლემებია, რომლებიც იყო რომანებში „შავი ობელისკი“, „ტრიუმფალური თაღი“, „სამი მეგობარი“.

მძიმედ დაავადებული, რამდენჯერმე ინფარქტგადატანილი რემარკი შუა 60-იან წლებში თავის სახლში, შვეიცარიაში ცხოვრობდა, თითქმის არავის ღებულობდა და ძალიან იშვიათად იძლეოდა ინტერვიუებს პრესისათვის. და არა მარტო ავადმყოფობის გამო. იგი ჩქარობდა: მისივე სიტყვებით, მას ძალიან ცოტა დრო ჰქონდა დარჩენილი, უნდოდა დაესრულებინა რომანი. ეს რომანი იყო – „ჩრდილები სამოთხეში“ („Die Schatten im Paradies“), რომელიც 1971 წ. გამოვიდა, მწერლის გარდაცვალებიდან ერთი წლის შემდეგ.

რემარკი – გერმანელი მწერალია, რომელიც მჭიდროდაა დაკავშირებული თავის ქვეყანასთან, მისი წიგნები – ამ ქვეყნის ისტორიის ასახვაა.

ლიონ ფოიხტვანგერი
Lion Feuchtwanger
(1884-1958)

მე-20 საუკუნის პირველი ნახევრის გერმანული ლიტერატურის სახელმოხვეჭილ წარმომადგენელთა შორის ლიონ ფოიხტვანგერს თვალსაჩინო ადგილი უჭირავს. ამ მრავალმხრივი და უაღრესად ნაყოფიერი მწერლის ლიტერატურული მემკვიდრეობა მოიცავს ორ ათეულამდე პიესას, მრავალ მოთხრობას, ლირიკულ ლექსს, ავტობიოგრაფიული და მემუარული ხასიათის ნაწარმოებს, ნარკვევსა და კრიტიკულ წერილს.

ლიონ ფოიხტვანგერი დაიბადა 1884 წლის 7 ივლისს მიუნხენში, ორთოდოქსი ებრაელების ოჯახში. მან ადრეულ ასაკში დაიწყო ლექსების წერა გერმანულ, ლათინურ და ბერძნულ ენებზე. მიუნხენისა და ბერლინის უნივერსიტეტებში 7 სემესტრი სწავლობდა გერმანულ ფილოსოფიას, ანთროპოლოგიასა და სანსკრიტს, იგი ერთ-ერთი უგანათლებულესი ავტორთაგანია. თომას მანი მას ახასიათებდა, როგორც სწავლულ ფილოლოგსა და ერუდირებულ ისტორიკოსს.

1907 წელს ლიონ ფოიხტვანგერმა დაიცვა სადოქტორო დისერტაცია ჰ. ჰაინეს ფრაგმენტებზე „ბახარახის რაბინი“, რომელიც როგორც ფილოლოგიური, ასევე ისტორიული თვალსაზრისითაც მნიშვნელოვანი ნაშრომია. უნივერსიტეტის დასრულების შემდეგ ფოიხტვანგერი პირველ მსოფლიო ომამდე მოღვაწეობს საფრანგეთსა და იტალიაში. ამ ხანებში იგი თეატრალური კრიტიკით იყო გატაცებული. 1908 წლიდან 1916 წლამდე იგი იაკობსენის ყოველკვირეულ „Die Schaubühne“-ში თეატრალურ კრიტიკოსად თანამშრომლობდა.

ლიონ ფოიხტვანგერი 30 წლისა იყო, როცა პირველი დრამატურგიული და ლირიკული ნაწარმოები შექმნა, ხოლო 39 წლისა, როცა პირველი რომანი „ჰერცოგის უსახური ასული“ გამოაქვეყნა. დრამებსა და ლექსებს ფოიხტვანგერისთვის სახელი არ მოუხვეჭავს. პირველმა რომანმა კი მწერალს დიდება მოუტანა არა მარტო გერმანიაში, არამედ მის საზღვრებს გარეთაც.

ლიონ ფოიხტვანგერი უპირატესად ცნობილია როგორც ისტორიული რომანების ავტორი. მისი აზრით, ისტორიული რომანის ავტორის მიზანია თანადროულობის უკუფენა. მწერალი ისტორიაში უნდა ეძებდეს არა ფერფლს, არამედ ცეცხლს. იგი უნდა აიძულებდეს საკუთარ თავს და მკითხველს – თანადროულობა უფრო მკაფიოდ. უფრო თვალსაჩინოდ

დაინახოს მისგან უკუქცევის გზით. მკითხველს ისტორიული რომანის ავტორი აწმყოსკენ ახედებს გარკვეული დისტანციიდან, რათა თანადროულობა პერსპექტივაში უკეთ იქნას აღქმული. ლიონ ფოიხტვანგერის რომანის ტექნიკა გულისხმობს ისტორიული ასპექტის გამოყენებას თანადროულობის უკეთ საჩვენებლად. მწერალი მასალისაგან უკუქცევის, დისტანცირების ხერხს მიმართავდა არა მარტო ისტორიული რომანის წერისას, არამედ თანადროულ თემებზე მუშაობის დროსაც.

ლიონ ფოიხტვანგერის ისტორიული რომანები წარსულს, შორეულ ეპოქებს გვიახლოვებენ, ხოლო თანადროულ თემაზე შექმნილი რომანები აწმყოს, თანადროულობას გვაშორებენ. ეს მიიღწევა ფოიხტვანგერის მიერ ეპიკურ თხრობაში პერსპექტივის ხერხის გამოყენების მეშვეობით. მის ადრეულ ისტორიულ რომანებში აშკარად იკვეთება ისტორიის აქტუალიზაცია და მოდერნიზაცია. ეს არცაა გასაკვირი, თუ გავითვალისწინებთ მწერლის ისტორიულ კონცეფციას, რომლის მიხედვით პრინციპული განსხვავება არცაა წარსულსა და აწმყოს შორის. ამის ერთ-ერთი გამოხატულებაა ის, რომ ლიონ ფოიხტვანგერის ისტორიული რომანების ენა შეუსაბამოა ისტორიული რომანებისთვის. იგი აბსოლუტურად არ უწევს ანგარიშს შორეული წარსულის მოვლენისა თუ საგნის სპეციფიკას და მასზე ისე მოგვითხრობს, თითქოს ის აწმყოს ეკუთვნოდეს, იყენებს თანადროულ ცნებებსა და ტერმინებს.

თავის ისტორიულ რომანებში ლიონ ფოიხტვანგერი ცდილობს გამოიყენოს ევროპის შუა საუკუნეების ჟამთააღმწერლებისა და ქრონისტების წერის მანერა. იგი აღწერს და მოგვითხრობს საკუთარი ჩარევისა და თანამონაწილეობის გარეშე.

სწორედ ამ ზემოხსნებული კონცეფციის დაძლევის გზით თანდათან იცვლებოდა ფოიხტვანგერის შემდგომი ეტაპის მსოფლმხედველობა და შემოქმედების სპეციფიკა. მწერალი თანდათან თავისუფლდებოდა ისტორიული სუბიექტივიზმისგან. მის ბოლოდროინდელ ისტორიულ რომანებში მეტ-ნაკლებად მიღწეულია ისტორიული სიმართლე, გადმოცემულია ისტორიის ობიექტური შინაარსი.

ლიონ ფოიხტვანგერის შემოქმედებაში ორი ძირითადი პრობლემა ისმება და ორი მთავარი თემა მუშავდება: 1) აზროვნებისა და მოქმედების, „სულსა“ და „საქმეს“, მჭვრეტელობასა და პრაქტიკას შორის არსებული წინააღმდეგობა და 2) აპოლიტიკურობის, პოლიტიკაში ჩაურეველობის, პასიური მჭვრეტელობისა და რეფლექსია-კონტემპლაციის კრახი.

ლიონ ფოიხტვანგერი თავის რომანებში გვიჩვენებს აპოლიტიკური,

ინდივიდუალისტი, უმოქმედო, პასიური ინტელიგენტებსა და მოაზროვნეების ტრაგედიას. მის ბოლო რომანებში ამ ტრაგედიას თანდათანობით საფუძველი ეცლება, რადგან მწერალი აღწევს სინთეზს აზროვნებასა და მოქმედებას, აზრსა და საქმეს შორის. ეს განაპირობებს ფოიხტვანგერის ბოლო რომანების ოპტიმისტურ ტენდენციას. თავად მწერალი შენიშნავდა თავის ავტობიოგრაფიაში, რომ ყველა მისი ნაწარმოების ძირითადი თემაა — ადამიანი, რომელიც მოქმედებასა და უმოქმედობას, ძალასა და შემეცნებას შორის დგას.

1923 წელს ლიონ ფოიხტვანგერი აქვეყნებს თავის პირველ რომანს „ჰერცოგის უსახური ასული მარგარეტე მაულტაში“ („Die häßliche Herzogin Margarete Maultasch“), რომელმაც მეორე რომანთან („ებრაელი ზიუსი“) ერთად მწერალს მსოფლიო სახელი მოუპოვა.

რომანის მოქმედების დრო მე-14 საუკუნის პირველი ნახევარია. მოქმედების ადგილი ტიროლი. ტიროლის საგრაფოში, რომლის ხელში ჩაგდებაც სურთ ლუქსემბურგელებს, ჰაბსბურგებსა და ვიტელსბახებს, უკანასკნელი გრაფის ერთადერთ მემკვიდრედ დარჩენილა უსახური, მაგრამ ჭკვიანი ქალი მარგარეტე მაულტაში. რომანის მთელი ინტრიგა აგებულია აღნიშნულ დინასტიათა წარმომადგენლების მიერ ტიროლის ხელში ჩაგდებისთვის გამიზნულ მოქმედებაზე. რომანში საინტერესოდაა დახატული ჭკვიანი, გონიერი, მაგრამ უსახური ქალის პირადი ტრაგედია. მას უპირისპირდება ულამაზესი, მაგრამ სულელი ქალი, აგნესა ფონ ფლავონი. ამ ორ ქალს შორის წარმოებული ბრძოლა სიმბოლურად გამოხატავს იმდროინდელ საზოგადოებრივ ძალთა ჭიდილს. მარგარეტე მაულტაში ბიურგერების მხარეზეა. მას სურს გონივრულად წარმართოს თავისი ქვეყნის ბედი. აქ საინტერესოდაა შეპირისპირებული ერთმანეთთან ძალაუფლებრივი აღმატებულება და ქალური უმწეობა, გონებრივი უპირატესობა და ფიზიკური სიმახინჯე. მარგარეტეს პირადი ტრაგედიის ერთ-ერთი მიზეზი ისიცაა, რომ, მიუხედავად მისი პოლიტიკის პროგრესულობისა და გონივრულობისა, სიმახინჯის გამო ის ხალხში პოპულარობითა და სიყვარულით არ სარგებლობს, ხალხში ცნობილია მისი ღამაზი მეტოქე, რომელსაც ღვთაებრივი გარეგნობა პირად მომხიბვლელობასაც სძენს.

1925 წელს ლიონ ფოიხტვანგერი ბეჭდავს ახალ რომანს — „ებრაელი ზიუსი“ („Jud Süß“). აქაც, როგორც თითქმის ყველა მის რომანში, ნაწარმოებს საფუძვლად უდევს კოლიზია მოქმედებასა და უმოქმედობას, აქტივობასა და შეჭვრეტელობას, ევროპულ მსოფლაღქმასა და ინდურ

ფილოსოფიას შორის. მაგრამ, განსხვავებით სხვა რომანებისგან, აქ სიუჟეტის განვითარება საწინააღმდეგო მიმართულებით ხდება. თუ ფოიხტვანგერის სხვა ნაწარმოებებში ჩვეულებრივ ხდება დაძლევა მხოლოდ სულიერებისა, მხოლოდ მჭვრეტელობისა და უმოქმედობისა — მოქმედების, საქმის, აქტივობის სასარგებლოდ, ან ამ წინააღმდეგობრივი საწყისების გარკვეული შორიგება, სინთეზი, შერწყმა ხდება — „ებრაელ ზიუსში“ პირიქით, ცენტრალური პერსონაჟი მოქმედებიდან პასიურ მდგომარეობაში გადადის.

რომანში მე-18 საუკუნის ამბავია ასახული, აღწერილია ვიურტემბერგელი ებრაელი ზიუს ოპენჰაიმერის ცხოვრება, რომელიც გახდა ერთ-ერთი გერმანელი მთავრის პირველი მინისტრი. ებრაელი მეკასეშე და ფინანსისტი ხალხის გაყვლეფა-გაძარცვის დაუნდობელ პოლიტიკას ატარებდა, ოსგრამ მწერალი აჩვენებს ზიუსის გარდაქმნას: უსინდისო, შეუბრალებელი, ხელისუფლებისმოყვარე მევახშიდან ის გადაიქცევა ბრძენ, განწმენდილ, დარბაისელ მოხუცად.

რომანი, როგორც არაერთხელ აღნიშნულა, ართურ შოპენჰაუერის ზეგავლენითაა აღბეჭდილი. როგორც ცნობილია, ინდური ფილოსოფიის, როგორც სრული უმოქმედობის, გარინდების გამომხატველი ფილოსოფიის დაპირისპირება ევროპული მსოფლაღქმისათვის დამახასიათებელი მოქმედების, აქტივობისა და საქმიანობის ფილოსოფიასთან შოპენჰაუერის სახელთანაა დაკავშირებული. „ებრაელი ზიუსი“ შოპენჰაურული „ისტორიული პესიმიზმითაა“ გამსჭვალული. რომანის მიხედვით უაზრო და ამაოა ყოველგვარი აქტივობა, რაც უფრო მოქმედი და აქტიურია ადამიანი, მით უფრო ტრაგიკულია მისი ბედი.

1930 წელს გამოდის ლიონ ფოიხტვანგერის მესამე რომანი „წარმატება“ („Der Erfolg“), რომელიც წარმოადგენს ტრილოგია „მოსაცდელი დარბაზის“ („Der Wartesaal“) პირველ წიგნს.

თუ მხედველობაში არ მივიღებთ ჰ. მანის ზოგიერთ რომანს, რომლებშიც ნაწინასწარმეტყველები და წინასწარგანჭვრეტილია გერმანელი ნაცისტების ბუნება და არსი, ლიონ ფოიხტვანგერის „წარმატება“ უნდა მივიჩნიოთ პირველ გერმანულ რომანად, სადაც ჩამოყალიბებული სახით გამოჩნდნენ ისტორიის ასპარეზზე გამოსული გერმანელი ნაცისტები.

„წარმატებაში“ სატირულადაა წარმოსახული გერმანელი ფაშისტების დემაგოგიურობა და თვალთმაქცობა, დახატულია მიუნხენელი ფაშისტების ბელადი, მონიტორი რუპერტ ბუცნერი, რომელიც სპეციალურ გაკვეთილებს იღებს ერთ ბებერ კომედიანტთან რიტორიკასა და მიმიკის დამუშავებაში.

ფაშისტებსა და ვაიმარის რესპუბლიკის წამყვან წარმომადგენლებს

(კაპიტალისტი ფონ რაინდლი, იუსტიციის მინისტრი კლენკი, განათლების მინისტრი, შემდეგში პრემიერი და გენერალური კომისარი ფლაუხერი და სხვები) ავტორი უპირისპირებს, ერთი მხრივ, კომუნისტ კასპარ პროკლს, მეორე მხრივ, ლიბერალ ჰუმანისტებს ჟაკ ტიუერლენსა და იოჰან კრაინს.

რომანის ცენტრალური პერსონაჟია ჟაკ ტუვერლენი, წარმოშობით შეიცარიელი მწერალი. ეს არის ლიბერალი ჰუმანისტი, რაციონალისტი, რეფორმატორი და ყოველგვარი ძალდატანებისა და სისხლისღვრის მოწინააღმდეგე. იგი ოცნებობს ქვეყნის წყნარად და უხმაუროდ გარდაქმნაზე. ნაწარმოებში „სულსა“ და „საქმეს“, უმოქმედობასა და მოქმედებას შორის არსებული კონფლიქტი „სულისა“ და „უმოქმედობის“ სასარგებლოდაა გადაწყვეტილი.

1932 წელს ლიონ ფოიხტვანგერი აქვეყნებს ახალი ტრილოგიის — „იოსებუსის“ („Die Josephus“ – Trilogie) პირველ წიგნს ისე, რომ არ დაუმთავრებია „მოსაცდელი დარბაზის“ ტრილოგია. ამ ახალი რომანის სათაურია „იუდეველთა ომი“ („Der judische Krieg“).

ეს ტრილოგია ფოიხტვანგერის ნაწარმოებთა შორის მოცულობით ყველაზე დიდია. მწერალი მასზე 12 წლის განმავლობაში მუშაობდა. ტრილოგიის ცენტრში დგას ებრაელი მემატიანის ფლავიუს იოსებუსის სახე.

„იუდეველთა ომში“ ასახულია ებრაელი ხალხის განმათავისუფლებელი ბრძოლა რომის წინააღმდეგ. მოქმედების დროა პირველი საუკუნე ჩვენი წელთაღრიცხვით, მოქმედების არეალი — იუდეა, გალილეა და რომი. ეს ის დროა, როცა ანტიკური საზოგადოება ირღვევა. რომანის ძირითადი კონფლიქტია წინააღმდეგობა ნაციონალიზმსა და ინტერნაციონალიზმს, სამშობლოს სიყვარულსა და მსოფლიო მოქალაქეობას შორის. იუდეველი ქურუმი იოსებ ბენ მათიასი, შემდეგში ლათინურ ყაიდაზე ფლავიუს იოსებუსად წოდებული, მონაწილეობას იღებს ებრაელთა აჯანყებაში რომის წინააღმდეგ. ციხე-სიმაგრე ოტაპატის დაცემის შემდეგ, რომელსაც სხვებთან ერთად იოსებიც იცავდა, იგი რომაელებს ბარდება ტყვედ და იმპერატორ ვესპასიანეს დაახლოებული პირი ხდება. ებრაელები მას მოღალატედ და საშინაბლოს გამცემლად მიიჩნევენ. იოსები მერყეობს იუდეასა და რომს შორის: რომის გარეგნული ბრწყინვალება მას აბრმავებს. იოსებს უსაზღვროდ უყვარს თავისი სამშობლო, მაგრამ გონების თვალით ხედავს რომის წინააღმდეგ წარმოებული ბრძოლის უნაყოფობას. იოსები თანდათანობით მსოფლიო მოქალაქედ ყალიბდება, რომელიც ცდილობს

შეაერთოს ელინიზმი და იუდაიზმი, რომაული კულტურა და ებრაულ-აღმოსავლური სიბრძნე.

ამ რომანში იოსები, ნაწარმოების მთავარი გმირი, გაივლის გზას „მოქმედებიდან“ „სულამდე“, „საქმიდან“ „მჭვრეტელობამდე“, ნაციონალიზმიდან მსოფლიო მოქალაქეობამდე.

რომანი მეტისმეტად აქტუალური და გათანამედროვებულია: მშვიდობის, ხალხთა შორის თანამშრომლობისა და თანამეგობრობის, ინტერნაციონალიზმისა და ანტინაციონალიზმის იდეები მწერლის თანადროულობიდანაა ისტორიაში შეტანილი. რომანის მოქმედი პირები ისეთი ცნებებით აზროვნებენ, ისეთი ტერმინებით საუბრობენ პოლიტიკაზე, კულტურასა და ფილოსოფიაზე, რაც ახალი ეპოქისთვის არის დამახასიათებელი.

1933 წელს ლიონ ფოიხტვანგერმა გამოსცა ტრილოგია „მოსაცდელი დარბაზის“ მეორე წიგნი — „და-ძმა ოპენჰაიმები“ („Die Geschwister Oppenheim“), რომელშიც აღწერილია ბერლინში მცხოვრები ერთი ებრაული ოჯახის ბედი ბურჟუაზიული დემოკრატიის განადგურების პერიოდში. ნაწარმოების ცენტრალური პერსონაჟია მწერალი გუსტავ ოპენჰაიმი, რომელიც, როგორც აღნიშნავენ, ავტობიოგრაფიული შტრიხების მატარებელია.

ლიონ ფოიხტვანგერი ამ რომანში გვიჩვენებს აბსტრაქტული ჰუმანიზმის, აპოლიტიკურობისა და „სულიერობის“ მარცხს. პასიური მჭვრეტელობა, მხოლოდ განმსჯელობა, აბსტრაქტული გონება უუნაროა ბარბაროსობისა და უსამართლობის დასათრგუნად. მწერალი მიდის იმ დასკვნამდე, რომ სანამ „სულის“ ადამიანები „საქმეს“ არ ეზიარებიან, მანამდე მათი ჯახირი უნაყოფო იქნება.

1935 წელს დაიბეჭდა იოსების ტრილოგიის მეორე წიგნი „ვაჟიშვილები“ („Die Söhne“). ამ რომანში იოსები კვლავ განაგრძობს მერყეობას მსოფლიო მოქალაქეობასა და ნაციონალიზმს შორის, უკეთ, პატრიოტიზმს შორის. გონებით მას მსოფლიო მოქალაქეობა მიაჩნია გამართლებულად, მაგრამ გულით იგი თავისი ებრაული სამშობლოს, მშობლიური იუდეას პირშეკრულ გრძნობს თავს. იოსები კვლავ „სულის“, მჭვრეტელობის სფეროში რჩება.

1936 წელს გამოდის ლიონ ფოიხტვანგერის რომანი „ცრუ ნერონი“ („Der falsche Nero“). ჩვეულებრივ ამ ნაწარმოებს მიიჩნევენ ფოიხტვანგერის შემოქმედებაში ისტორიის ყველაზე ტლანქი აქტუალიზაციის და მოდერნიზაციის ნიმუშად. იმისთვის, რათა ნაციზმის არსი და მისი მესვეურების ბუნება დაეხატა, ლიონ ფოიხტვანგერი უკუიქცა

ისტორიაში, თანადროული ამბები უფრო თვალსაჩინოდ რომ წარმოესახა. ედელ'ეული სენატორი ვარონი (ამ პერსონაჟში გერმანელი მსხვილი ფინანსური მაგნატები და მონოპოლისტები იგულისხმებიან) თავის ყოფილ მონას ტერცენს, რომელიც ძალიან ჰგავს გარდაცვლილ ნერონს, ნერონად ასაღებს: თითქოს ნერონი არ მომკვდარა, არამედ აღმოსავლეთში გაიქცა. ტერცენს მხარში უდგას ეშმაკი, გაიძვერა, ტანმომცრო კნოპსი, რომელიც სახელმწიფო მდივანი ხდება, და ტრებონი, რომლებიც სახლში პოპულარობის მოსაპოვებლად მიმართავენ ათასგვარ დემაგოგიურ ხერხს.

ცრუ ნერონის პოლიტიკა ეფუძნება სიცრუესა და ტერორს, მაგრამ თანდათანობით ქრება მისი იაფფასიანი პოპულარობა, ხალხი რწმუნდება ცრუ ნერონისა და მისი მომხრეების უსამართლობასა და სიცრუეში. მათ უამრავი მტერი უჩნდებათ. ცრუ ნერონი, პანიკური შიშით შეპყრობილი, გარბის, როცა შეიტყობს, რომ მის წინააღმდეგ საბრძოლველად სირიის გუბერნატორი მოდის. ხალხი აღსდგება და დაამხობს ნერონელთა რეჟიმს. ტერცენს, კნოპსს და ტრებონს ჯკვარს აცვამენ. ასე იწინასწარმეტყველა ფოიხტვანგერმა ნაცისტების აღსასრული.

1940 წელს გამოქვეყნდა „მოსაცდელი დარბაზის" მესამე წიგნი „ექსორია" („Exil"). ამ რომანშიც, ისევე როგორც მთელი ტრილოგიის წინა ორ რომანში, ცენტრალური პერსონაჟი ხელოვანია, მუსიკოსი ზეპ ტრაუტვაინი. ისიც თავდაპირველად აპოლიტიკოსი იყო, მაგრამ დროთა განმავლობაში იძულებული ხდება ჩაერთოს პოლიტიკაში და აქტიური მონაწილეობა მიიღოს ფაშისტების წინააღმდეგ ბრძოლაში.

როშანის მთავარი გმირი გადის გზას უმოქმედობიდან მოქმედებამდე, „სულისა" და „საქმის" სინთეზამდე. თუ ჟაკ ტიუვერლენი (ტრილოგიის პირველი წიგნის — „წარმატების" — ცენტრალური პერსონაჟი) ბოლომდე „სულისა" და უმოქმედობის სფეროში რჩება, ხოლო გუსტავ ოპენჰაიმი (ტრილოგიის მეორე წიგნის — „და-ძმა ოპენჰაიმების" — მთავარი მოქმედი გმირი) „სულისა" და „საქმის" შერწყმას ცდილობს და ამ ცდის დროს იღუპება, ზეპ ტრაუტვაინი ახერხებს „სულისა" და „საქმის" გამთლიანებას. თუმცა ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ზეპ ტრაუტვაინი არაა თანმიმდევრული რევოლუციონერისა და მებრძოლი ჰუმანისტის ტიპი.

1942 წელს გამოდის იოსების ტრილოგიის მესამე წიგნი „დადგება დღე" („Der Tag wird kommen"), რომლის 1952 წლის ფრანკფურტის გამოცემას „აღთქმული ქვეყანა" („Der gelobte Land") ეწოდება. პირველად ამ რომანის ინგლისური თარგმანი დაიბეჭდა ლონდონში 1942 წელს, ხოლო გერმანული ლედანი 1945 წელს გამოქვეყნდა სტოკჰოლმში.

1951 წელს ლიონ ფოიხტვანგერი აქვეყნებს ახალ რომანს „გოია ანუ ბედითი გზა შემეცნებისა“ („Goya oder Der arge Weg der Erkenntnis“).

ამ რომანშიც, ისევე როგორც „მოსაცდელი დარბაზის“ ტრილოგიაში, მთავარი თემაა ხელოვნებისა და ცხოვრების წინააღმდეგობის დაძლევა, მჭვრეტელობისა და მოქმედების სინთეზი.

„გოიაში“ ყველაზე მკვეთრად, ყველაზე თანმიმდევრულად და სრულად მიიღწევა სინთეზი ხელოვნებასა და ცხოვრებას, „სულსა“ და „საქმეს“ შორის. გოია — ხელოვანი, ფერმწერი, რომანის ცენტრალური პერსონაჟია, რომლის გარშემო და რომელთან დაკავშირებითაც თამაშდება რომანში აღწერილი ყველა ამბავი, ყველა ინტრიგა და კონფლიქტი.

რომანში ასახულია მე-18 ს-ის მიწურული, როცა წარმოებს საფრანგეთის ახალგაზრდა რესპუბლიკის წინააღმდეგ კოალიციური ომი. ფრანსისკო გოია, რომელიც არაგონიის მივარდნილ სოფელ ფუენდეტოდოსში გლეხის ოჯახშია დაბადებული, პლებეისთვის წარმოუდგენელ და გაუგონარ წარმატებას აღწევს. ის კარის პირველი მხატვარია, მეფესა და დედოფალთან დაახლოებული, გრანდების წრეში მიღებული და პირველ მინისტრთან, დედოფლის ფავორიტ დონ მანუელ გოდოისთან დაძმობრებული. წლიურად გოია 50000 რეალს იღებს, რაც უზრუნველი ცხოვრების საშუალებას აძლევს. ფრანსისკოს ჰყავს ცოლ-შვილი, ჰყავს საყვარლები, ბოლო ხანებში მასთან სარეცელს იზიარებს ბრწყინვალე არისტოკრატი ქალი, დონა კაეტანა ალბა. პირადად გოია ბედნიერია, მოპოვებული აქვს სულიერი სიმშვიდე და კმაყოფილება, აგრეთვე მატერიალური უზრუნველყოფა, მაგრამ მის გარშემო, საზოგადოებაში ზოგიერთი ისეთი რამ ხდება, რაც მას სულიერ წონასწორობას ურღვევს: კათოლიკურ ესპანეთში დევნიან თავისუფალ მოაზროვნეებს, ლიბერალებს. გოია მეგობრების ჩაგონებით პირველ მინისტრთან შუამდგომლობით ახერხებს, უკან დააბრუნებინოს გადასახლებული და დევნილი ლიბერალური მოღვაწე დონ კასკარ ხოველიანოსი. მაგრამ ამას ის თითქმის თავისი სურვილის საწინააღმდეგოდ სჩადის. მას არ სიამოვნებს პოლიტიკით რომ „სერიან“, მისი საქმე არაა პოლიტიკა, ის ხელოვანია და სხვა არაფერი.

რომანში ნაჩვენებია გოიას გარდაქმნა, მისი შემეცნების „ბედითი გზა“. თავდაპირველად ის აპოლიტიკოსად, „წმინდა“ ხელოვნების მიმდევარ მხატვრად გვევლინება. მას ჰგონია, რომ მისი დანიშნულებაა, ხატოს ყოველგვარი წინასწარი აზრისა და იდეის, ტენდენციისა და მოსაზრების გარეშე, ხატოს ყველაფერი, რაც ბუნებაში, სინამდვილეშია. მას არაფერი ესაქმება პოლიტიკასთან, ესპანელი ხალხის საზოგადოებრივ ცხოვრებასთან.

მაგრამ თანდათანობით ქვეყნის ისტორიული განვითარება, პოლიტიკური ფაქტები და მეგობართა შეგონებანი გოიაში გარდატეხას იწვევს.

ინკვიზიციის თვალში გოია თანდათან იტეხს სახელს. ლიბერალებთან მეგობრობა, მრუშობა ცათხოვილ და გაუთხოვარ ქალებთან მხედველობიდან არ ეპარება „წმინდა ოფიციუმს“. გოიას რამდენჯერმე აფრთხილებენ არაპირდაპირი გზით, იწვევენ სხვა მწვალებელთა გასამართლებაზე. ყოველივე ამის შემდეგ მასში რაღაც შეიცვლება. მას გაუცნობირებლად რაღაც აწუხებს, აფორიაქებს, სიმშვიდე დაერღვა. მის უნისლო ცხოვრებაში სინდისის ქენჯნა, ეჭვები და ტანჯვა შეიპარა. ის ხუთ პატარა სურათს ხატავს. არც ერთი ამ სურათთაგანი არსებული რეჟიმის, მთავრობის წინააღმდეგ არაა თითქოს მიმართული, მაგრამ ისინი მაყურებელს აფორიაქებენ, სისხლს უჩქროლებენ.

გოიას განხეთქილება მოსდის ჰერცოგის ქალ ალბასთან, ელუპება პატარა გოგონა და ამის მიზეზი ალბასთან კავშირი ჰგონია; გოია ნაწილობრივ ყრუვდება, კოშმარები და მოჩვენებები არ ასვენებენ.

უავგუსტოესი პირები გოიას დავალებას აძლევენ: მან უნდა დახატოს მეფის ოჯახი. გოია გულწრფელად ცდილობს ღირსეულად შეასრულოს ეს საპატიო დავალება, მაგრამ თავისდაუნებურად იგი რეალისტურად, შეულამაზებლად ხატავს ამ უბადრუკ, ყეყეჩ არსებებს. როიალისტური მოდელები ვერც ამჩნევენ თავიანთ გამასხარავებას და აქებენ გოიას.

თანდათანობით მტკივნეულად, მაგრამ თითქოს შეუმჩნევლად ხდება გოიას მსოფლმხედველობის, აკრეთვე მისი სიმპათია-ანტიპათიის შეცვლა. მას უკვე ალარ აცდუნებს არისტოკრატთა ცხოვრების გარეგნული ბრჭყვიალება და თვალის მომჭუყებელ ჟორმათა სილამაზე. იმდენად ძლიერი იყო ეს გარდატეხა, იმდენად მტკივნეული და ორგანული, რომ გოიას გლეხურად ჯანსაღმა სხეულმაც კი ვერ აიტანა ეს ტრავმა და ფრანსისკო მთლიანად დაყრუვდა. დაყრუებული გოია გაგიჟების შიშითაა შეპყრობილი. მხატვარი იწყებს აღქაჯების, კუდიანების, დემონების ხატვას — ამით ცდილობს დაძლიოს შიში, გათავისუფლდეს ძრწოლის მომგვრელი კოშმარებისგან.

ასე ეძლევა დასაბამი გოიას მიერ „კაპრიჩოების“ შექმნას. მას შემდეგ, რაც ნაპოლეონ პირველი კონსული გახდა, ესპანეთი საფრანგეთის პოლიტიკის იარაღად იქცა. გოია იწყებს სახედრების მთელი სერიის ხატვას, წელში მოხრილ ადამიანებს (ესენი ესპანელი მშრომელი ადამიანები არიან) ზურგზე შემოსხდომიან სახედრები (ამათში კი არისტოკრატები და სამღვდელონი იგულისხმებიან). გოია ხატავს აგრეთვე სურათების მთელ წყებას, რომელშიც დემონები და ბოროტი სულებია გამოსახული

ადამიანთა სახეებით. ძნელი საცნობი არაა მათში ბერები, „წმინდა ტრიბუნალის“ მსაჯულები, პრელატები, ინკვიზიტორები.

მიუხედავად იმისა, რომ „კაპრიჩოების“ გამოქვეყნება-გავრცელება უდიდეს ხიფათთანაა დაკავშირებული, გოია მეგობრების დაჟინებულ მოთხოვნას თანხმდება. იგი ყოველ ნახატს შესაფერისად ასაიაურებს და თან კომენტარსაც ურთავს. ციკლის თავში ავტოპორტრეტს ათავსებს და ამზადებს თავისი გრავიურების 300 ანაბეჭდს.

„კაპრიჩოების“ გამოქვეყნებისთანავე გოია „წმინდა ოფიციუმმა“ დაიბარა და დაჰკითხა. ეს იმას ნიშნავდა, რომ დიდი ინკვიზიტორი მის წინააღმდეგ სასამართლო პროცესს ამზადებდა. მეგობრები ერთ ვამოსავალს პოულობენ, რომელიც უდიდეს რისკთანაა დაკავშირებული. გოია ინფანტთა ქორწინების საბაბით საჩუქრად უძღვნის „კაპრიჩოებს“ მეფე-დედოფალს. „კაპრიჩოებში“ დედოფალი გამოყვანილი იყო ფერუმარილის მოყვარულ ბებერ მაიმუნად, მაგრამ რისკი უმართლებს გოიას და მის მეგობრებს: მეფე ვერაფერს ხვდება, ხოლო ჭკვიანი დედოფალი, დონა მარია ლუიზა, იმ დიდი მოგებით მოხიბლული, რომელსაც ამ კაპრიჩოების გასაღება უჭირდის, თვალს ხუჭავს მხატვრის კადნიერებაზე. ასე გადარჩა გოია წამებით სიკვდილს, ასე შემოინახა შთამომავლობას მისი „კაპრიჩოები“, ასე იქცა ესთეტი და აპოლიტიკოსი გოია თავისი დროისა და თავისი ქვეყნის მანკიერებათა მამხილებელ ხელოვანად.

რომანი მოიცავს გოიას ცხოვრებას 1793 წლიდან 1806 წლის ჩათვლით. ნაწარმოები ასახავს ფრანსისკო გოიას იდეურ და შემოქმედებით ტრანსფორმაციას. ამ მიზანს ისახავდა ლიონ ფოიხტვანგერი. ეს იყო რომანის პირველი წიგნი. ავტორს განზრახული ჰქონდა დაეწერა მეორე ნაწილი, მაგრამ არ დასცალდა.

1952 წელს ფოიხტვანგერმა გამოაქვეყნა რომანი „სიბრძნე სისულელისა ანუ სიკვდილი და გარდასახვა ჟან ჟაკ რუსოსი“ („Narrenweisheit oder Tod und Verklärung des Jean-Jacques Roussean“).

ეს რომანი 5 თავისგან შედგება, აქედან მხოლოდ ერთი თავი ეხება ჟან ჟაკ რუსოს ცხოვრებას. ძირითადად ნაწარმოებში გადმოცემულია რუსოს თეორიის, მისი იდეების პრაქტიკული განხორციელება საფრანგეთის რევოლუციის მომზადებასა და მოხდენაში. რომანის თემა ასე შეიძლება ჩამოყალიბდეს: როგორ ცოცხლობდა მკვდარი რუსო თავის მოძღვრებით, თავისი იდეებით და პრინციპებით რევოლუციამდეც და რევოლუციის შემდეგდროინდელ საფრანგეთში.

ლიონ ფოიხტვანგერი რუსოსა და მისი მოძღვრების ასახვისას,

რასაკვირველია, ემყარება ისტორიულ სიმართლეს, ობიექტურ მონაცემებს, მაგრამ მწერალი ზოგიერთ შემთხვევაში ობიექტურ რეალობას შორდება კიდეც.

1955 წელს დაიბეჭდა ლიონ ფოიხტვანგერის ახალი რომანი „ტოლედოელი ებრაელი ქალი“ („Die Jüdin von Toledo“), ანუ როგორც მის თავდაპირველ გაფორმებას ჰქვია – „ესპანური ბალადა“ („Spanische Ballade“).

„ტოლედოელი ებრაელი ქალის“ სიუჟეტურ საფუძველს წარმოადგენს ისტორიულად დადასტურებული ფაქტი: ტოლედოელი ებრაელი ქალის – რაკელისა და კასტილიის მეფის, ალფონსო VIII სიყვარული. ეს სიუჟეტი ლიონ ფოიხტვანგერამდე მრავალ მწერალს ჰქონდა დამუშავებული ქრისტიანული თვალსაზრისით: მეფე ისჯება ალარკოსთან ბრძოლაში დამარცხებით (1195 წ.) იმის გამო, რომ ებრაელ ქალს დაუკავშირდა.

ლიონ ფოიხტვანგერის რომანის მთავარი გმირი რაკელის მამაა, იეჰუდა იბნ ეზრა, ბრძენი პოლიტიკოსი, ფინანსისტი და ვაჭარი. იგი ქრისტიანულ ტოლედოში სევილიიდან მოდის როგორც ვაჭარი იბრაჰიმი და ალფონსო VIII მინისტრი ხდება. აქ იბრაჰიმი, რომელიც 40 წლის განმავლობაში იძულებული იყო ყოფილიყო მაჰმადიანი, უბრუნდება ებრაელთა რჯულს და იბრუნებს თავის ნამდვილ სახელს – იეჰუდას.

ნაწარმოების ძირითადი თემა იეჰუდას ბრძოლაა მშვიდობისა და რჯულთშემწყნარებლობისთვის, რაც ზოგადად დამახასიათებელია ფოიხტვანგერის დადებითი პერსონაჟებისთვის.

ნაწარმოების ძირითადი თემისა და ცენტრალური პერსონაჟის შეცვლამ ძირეული ცვლილებები გამოიწვია თვით პერსონაჟის ხასიათში. ლიონ ფოიხტვანგერამდე ქცევა ავტორი, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ალფონსოს მხარეს იჭერდა. თუ სხვა ავტორთა ხელში რაკელი მაცდური, პირად ბედნიერებასა და სიამოვნებაზე მზრუნველი ქალია, ხოლო მამამისი ტრადიციულად ხარბი, ბუნწი ებრაელი ვაჭრის ტიპი, ფოიხტვანგერის რომანში რაკელი კეთილშობილ, ჭკვიან, უალრესად სიმპათიურ ქალად, ხოლო იეჰუდა – სულგრძელ, ბრძენ, დარბაისელ, ხალხისა და ქვეყნის ბედზე მზრუნველ სახელმწიფო მოღვაწედ იქცა.

როგორც ცნობილია, ლიონ ფოიხტვანგერი თავის რომანებში ჩვეულებრივ ასახავს კონფლიქტს აზროვნებასა და მოქმედებას, „სულისა“ და „საქმეს“ შორის. თავის ბოლო ნაწარმოებში მას სურს ამ დაპირისპირებული მხარეების სინთეზს მიაღწიოს, მაგრამ ლიონ ფოიხტვანგერმა ვერ ალმოფხვრა სიმპათია სულიერებისა და მჭვრეტელობის მიმართ.

„ტოლედოელ ებრაელ ქალიში“ ლიონ ფოიხტვანგერი იყენებს ევროპულ პროზაში არც თუ იშვიათად გამოყენებულ ხერხს: მე-3 პირიდან მე-2 პირში გადასვლა ეპიკურ თხრობაში ჩართული ლირიკული ლექსის შთაბეჭდილებას ახდენს. ეს ადგილები ლირიკული ინტონაციითა და თხრობის ტონით ჩამოჰგავს ჰ. მანის „ანრი მეოთხის“ ანალოგიურ ადგილებს, სადაც მეფე ანრის უგულითადესი განცდები და განწყობილებებია გადმოცემული, რითაც ავტორი ემოციურ კონტაქტს ამყარებს პერსონაჟთან.

1957 წელს ლიონ ფოიხტვანგერი აქვეყნებს თავის უკანასკნელ რომანს — „იეფთაე და მისი ასული“ („Jefta und seine Tochter“).

აიფთაესა და მისი ასულის თავგადასავალი ძველ აღთქმაშია მოთხრობილი. იეფთაე ერთ-ერთი ებრაელი ტომის წინამძღვრისა და მთავრის ვაჟიშვილი იყო, შეძენილი არა კანონიერი ცოლისგან, არამედ ხარჭისგან. როდესაც მთავარი მიიცვალა, დედინაცვალმა და ძმებმა იეფთაე გაამეცეს თავისი ქვეყნიდან, მაგრამ იგი ძლიერი იყო და როდესაც ამონელები თავს დაესხნენ გალადელებს, ეს უკანასკნელნი იძულებულნი გახდნენ მიემხროთ იეფთაე. გადამწყვეტი ბრძოლის წინ იეფთაემ საბედისწერო აღთქმა დადო: თუ იაჰვე მას გამარჯვებას მოუტანდა, მსხვერპლად შესწირავდა პირველსავე სულიერს, რომელიც შინ დაბრუნებულს სახლის კარიდან გამოსული შეეგებებოდა. ომში გამარჯვებულ, ძლევამოსილ იეფთაეს საკუთარი ქალიშვილი შემოხვდა სახლის წინ. მას თავზარი დაეცა, მაგრამ აღთქმის დარღვევა შეუძლებელი იყო და იეფთაემ საკუთარი ხელით შესწირა ზვარაკი იაჰვეს.

ეს ბიბლიური ლეგენდა დაედო საფუძვლად ლიონ ფოიხტვანგერის ბოლო რომანის სიუჟეტს. ის, რაც ბიბლიაში 47 წინადადებითაა მოთხრობილი, ლიონ ფოიხტვანგერის ხელში იქცა დაახლოებით 400 გვერდიან რომანად. „ძველ აღთქმაში“ ქრონიკის ლაკონურობით მოწოდებული მასალა აქ ფართო ეპიკურ ტილოდაა გაშლილი. ნაწარმოებში ძირითადად შენარჩუნებულია ბიბლიის ეპიკური სიმშვიდე და აუღელვებლობა. მაგრამ ბიბლიური გულცივობა ირღვევა, როცა მწერალი აღწერს მამის ტანჯვას, რომელმაც საკუთარი ქალიშვილი საბედისწერო აღთქმით დასაღუპად გაწირა.

ლიონ ფოიხტვანგერის ნაწარმოებში ავტორის შენიშვნები და შეფასებანი ერთობ ძუნწადაა წარმოდგენილი. მწერლის მთელი გულისყური ამბებზე, მოქმედებაზე, სიტუაციებზეა გადატანილი, თუმცა უგულებელყოფილი არაა მოქმედ პირთა გრძნობებისა და ნამოქმედარის ფსიქოლოგიური დახასიათება.

ლიონ ფოიხტვანგერი ბოლო ხანებში წერდა ლიტერატურულ-კრიტიკულ

შრომას „დეზდემონას სახლი ანუ სიდიადე და საზღვრები ისტორიული რომანისა“ („Das Haus der Desdemona oder Größe und Grenzen der historischen Dichtung“), რომელშიც მას სურდა დაედგინა ისტორიული რომანის რაობა და არსი, მაგრამ მწერალმა ამ წიგნის დასრულება ვერ მოასწრო. ის გარდაიცვალა 1958 წლის 21 დეკემბერს პესიფიკ პალისეიდში (აშშ, კალიფორნია, ლოს ანჟელესის მახლობლად) და იქვე დაკრძალეს.

ლიტერატურა

• ბაქანიძე ნინო: რაინერ მარია რილკეს პოეტური სამყარო. თბილისი 2002.

• ბუაჩიძე თამაზ: თანამედროვე ბურჟუაზიული ფილოსოფიის სათავეებთან. თბილისი 1986.

• გაგნიძე ნუგეშა: გოეთეს რეცეფცია ნიცშეს შემოქმედებაში. ქუთაისი 2007.

• კაკაბაძე ზურაბ: ფილოსოფიური საუბრები. თბილისი 1988.

• კაკაბაძე ნოდარ, ორლოვსკაია ნატალია (რედაქტორები): დასავლეთ ევროპის ლიტერატურა (XX საუკუნე). ლიტერატურის ისტორია. პოეტიკა. ურთიერთობანი. თბილისი 1988.

• კაკაბაძე ნოდარ: ნარკვევები XX საუკუნის გერმანული ლიტერატურიდან. თბილისი 1964.

• კაკაბაძე ნოდარ: პორტრეტები და სილუეტები. თბილისი 1971.

• კაკაბაძე ნოდარ: სახელოვნო და სალიტერატურო კოლაჟები. თბილისი 1991.

• კაკაბაძე ნოდარ: თომას მანი. თბილისი 1973.

• კაკაურიძე ნანული, შინაშვილი ირინე, ნასარიძე ნათია: გერმანული დრამის თეორია. ქუთაისი 2009.

• კაკაურიძე ნანული: თომას მანი და მუსიკალური რომანტიზმი. ქუთაისი 2001.

• XX საუკუნის ავსტრიული ლირიკა. მასალები ტ. I. თბილისი 2006.

• ყარალაშვილი რეზო: ჰერმან ჰესეს შემოქმედების პრობლემები. თბილისი 1980.

• ჭარხალაშვილი ზურაბ: ბრეჰტის „ეპიკური დრამა“ და თეატრი. თბილისი 1986.

• Arnold Heinrich L.: Kindlers Literaturlexikon. B. 10. Stuttgart-Weimar 2009.

• Deutsche Dichter. Bd.7 vom Beginn bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts. Stuttgart 1989.

• Grimm Günter E., Max Frank Reiner: Deutsche Dichter. Leben und Werk deutschsprachiger Autoren vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Stuttgart 1995.

• Harenberg Lexikon der Weltliteratur. Autoren-Werke-Begriffe. Bd.5. Dortmund 1989.

• Hillebrand Bernhard: Theorie des Romans: Erzählstrategie der Neuzeit. Stuttgart 1993.

• Koopmann Helmut: Thomas -Mann-Handbuch. Regensburg 1995.

• Koopmann Helmut: Der klassisch-moderne Roman in Deutschland. Th. Mann, A. Döblin, H. Broch. Stuttgart 1983.

• Kurzke Hermann: Thomas Mann. Das Leben als Kunstwerk. Eine Biographie. München 1999.

• Meid Victor (Hg.): Metzler Literatur Chronik. Werke deutschsprachiger Autoren. Stuttgart-Weimar 1998.

• Neumann Georg (Hg.): Deutsche Dichter. Vom Beginn bis zur Mitte des 20. Jh-s. Bd. 7. Stuttgart 1991.

• Ottmann Henning (Hg.) Nietzsche-Handbuch: Leben, Werk, Wirkung. Stuttgart 2000.

• Sørensen Bengt Algot: Geschichte der deutschen Literatur. Bd.II. Vom 19.Jahrhundert bis zur Gegenwart. München 1997.

• Steinecke Hartmud: Deutsche Dichter des 20. Jahrhunderts. Berlin 1996.

• Vietta Silvio: Die literarische Moderne. Eine problematische Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard. Stuttgart 1992.

• Žmegać Victor (Hg.): Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jh. bis zur Gegenwart. Bd. III/ I (1918-1945). Beltz 1984.

• Павлова Нина: Типология немецкого романа 1900-1945. Москва 1982.

ინგლისური ლიტერატურა

შესავალი

XIX საუკუნის დასასრულისა და XX საუკუნის პირველი ათწლეულების ინგლისურ ლიტერატურაში თვისობრივად ახალი პროცესები და ტენდენციები იჩენს თავს. კონვენციური ფორმებისა და ტრადიციული, კლასიკური ლიტერატურული ნორმების რღვევა, ახალი გამომსახველობითი საშუალებების ძიება, რადიკალური ექსპერიმენტები ენისა და სტილის სფეროში, ფსიქოლოგიზმისა და ინტელექტუალიზმის ტენდენციები – ეს ის სიახლეებია, რომლებიც XIX საუკუნის მიწურულიდან მყარად იკიდებს ფეხს მხატვრულ ლიტერატურაში და მნიშვნელოვანწილად განსაზღვრავს XX საუკუნის I ნახევრის ინგლისური ლიტერატურის მაგისტრალურ გეზს. პარალელურად განვითარების ახალ ფაზაში გადადის კლასიკური რეალიზმი.

1901 წელს გარდაიცვალა დედოფალი ვიქტორია და ინგლისის ისტორიაში დასრულდა სამოცდახუთწლიანი ვიქტორიანული „ოქროს ხანა": ინგლისური საზოგადოებისა და კულტურისათვის XX საუკუნე არა მხოლოდ ქრონოლოგიურად, არამედ არსებითადაც 1901 წელს დაიწყო.

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

ვიქტორიანული ინგლისის დასასრულისა და XX საუკუნის დასაწყისის ინგლისური საზოგადოების განვითარების ერთ-ერთ ყველაზე მნიშვნელოვან საფუძველს ინგლისის სოფლის გაქრობა, ინგლისის სოფლის მეურნეობის მთლიანი ტრანსფორმაცია წარმოადგენს. სოფლის გაქრობა, ქალაქის სრული გაბატონება, სოფლური ყოფის თანდათანობითი შეცვლა ქალაქურით თავისებურ კვალს აჩნევდა ადამიანურ ურთიერთობებს, ახალ ზნეობრივ ნორმებს წარმოშობდა და, ბოლოს, ახალ იდეებსა და სიუჟეტებს ბადებდა ლიტერატურაში.

XIX-XX საუკუნეების მიჯნაზე მომხდარი სოციალური ცვლილებანი, როგორც თავისი ასპექტებით, ისე ხასიათით და, რაც მთავარია, იმ ზეგავლენით, რაც მათ ინგლისის კულტურაზე საერთოდ, და კერძოდ, მხატვრულ ლიტერატურაზე მოახდინეს – მხოლოდ აღორძინების ეპოქას თუ შეედრება. ეს პროცესები, რა თქმა უნდა, სხვა ეპოქებისთვისაც იყო მეტ-ნაკლებად

დამახასიათებელი, მაგრამ XVIII–XIX საუკუნეებში მათ ერთგვარად პერმანენტული, დროში გაჭიმული, თანდათანობითი გაღრმავებისა და განვითარების ხასიათი ჰქონდათ. XX საუკუნის დასაწყისისათვის კი, ისევე, როგორც აღორძინების ეპოქაში, ამ პროცესებს საოცარი ინტენსიურობა და დაძაბულობა ახლდა, რაც პრინციპულად განსხვავებულ სოციალურ და კულტურულ ეფექტს იძლეოდა.

ურბანიზაცია ამ რთული ისტორიული პროცესის ძხოლოდ ერთი მხარეა. თვით ინგლისური ინტელიგენციის წრეებში ცვლილებები ძეტად ნელა მიმდინარეობდა. საშუალო ინგლისელის ოჯახიც ჯერ კიდევ ძველი წარმოდგენებით ცხოვრობდა: მას ურყევად მიაჩნდა საუკუნეთა მანძილზე ჩამოყალიბებული და დედოფალ ვიქტორიას (**Queen Victoria, Alexandrina Victoria, 1819-1901**) ეპოქაში განმტკიცებული ყოფითი ნორმები და წესები. ინგლისური ვიქტორიანიზმი, ფაქტობრივად, ტრადიციისადმი ინგლისელების ერთგულების გამოხატულება და, ამავე დროს, მისი დამკვიდრებაცაა. ბევრი რამ, რაც საერთოდ ინგლისური ტრადიციონალიზმის სახელითაა ცნობილი, სწორედ ვიქტორიანულ ინგლისში პოულობს სათავეს. ვიქტორიანულმა ინგლისმა შექმნა სწორედ წარმოდგენა საშუალო ინგლისელის ოჯახის ურყევი ზნეობრივი პრინციპების შესახებ, ამ ოჯახისა და მისი სადგომის – სახლის ხელშეუხებლობისა და აბსოლუტური დამოუკიდებლობის შესახებ, ცოლქმრული ურთიერთობის სიწმინდის, ოჯახურ დამოკიდებულებათა ნეოპატრიარქალური ზნეობრივი საფუძვლების შესახებ. საშუალო ინგლისელი ყოველ ძალას ხმარობდა, რათა ეს პრინციპები, შეხედულებები, ეს გარეგნული სახე ვიქტორიანული ინგლისური ტრადიციისა მტკიცედ დაეცვა და შეენარჩუნებინა, თაობიდან თაობაზე გადაეცა, ერთგვარად მარადიულ ეთიკურ ნორმებად ექცია.

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

ახალგაზრდა ინტელიგენციამაც (ბიატრის უებმა, ჯონ ჰობსონმა და სხვებმა) მიიღო ახალი, ინდუსტრიული რევოლუციის შედეგად წარმოქმნილი ცხოვრება ისეთად, როგორადაც იგი მას წარმოუდგა. მიიღო და მის კრიტიკულ შეფასებას შეუდგა. მეთიუ არნოლდის, კარლაილისა და კოლრიჯის კრიტიკის მეთოდები ახალ თაობას აღარ გამოადგებოდა

– მათ წინაშე მდგარი პრობლემები არა მარტო ახალი ისტორიული სინამდვილის გამოხატველნი იყვნენ, არამედ თავიანთი მასშტაბურობითაც სრულიად განსხვავდებოდნენ XIX საუკუნის 30-იანი წლების ვითარებისაგან.

XX საუკუნის I ნახევრის ინგლისური მწერლობისათვის დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა იმ ახალსა და განსხვავებულ ზნეობრივ ნორმებსა და წარმოდგენებს, რაც თავისთავად XIX საუკუნისადმი ერთგვარ დაპირისპირებას წარმოადგენდა: თუ ვიქტორიანული ეპოქისათვის დამახასიათებელი იყო მტკიცე ზნეობრივი ნორმების ყოველგვარი დემონსტრაცია, თუნდაც გარეგნულისა და არაგულწრფელის, XX საუკუნემ მოიტანა გრძნობათა და განცდათა მეტი გულწრფელობა და ამდენად მათი მეტი სითამამითა და ფსიქოლოგიური დამაჯერებლობით ჩვენება ლიტერატურაში, ადამიანის სულიერი სამყაროს სიღრმისეული ფენების გამოვლენა და ხატვა.

XX საუკუნის დასაწყისის ინგლისურ მწერლობაში განსაკუთრებული მნიშვნელობა მიენიჭა ადამიანთა (და, ბუნებრივია, სქესთა) ურთიერთობის ახლებურ, ვიქტორიანულ შეხედულებათაგან პრინციპულად განსხვავებულ გაგებას. თუ ვიქტორიანული ოჯახისათვის წარმოუდგენელი იყო ოჯახურ უთანხმოებათა, ოჯახის წევრებს შორის არსებული წინააღმდეგობის საქვეყნოდ გამოტანა, ახალი დროის მწერლობაში ამ საკითხებმა მნიშვნელოვანი ადგილი დაიკავა. ოჯახის დარღვევა ვიქტორიანული ინგლისის ზნეობრივი კანონების მიხედვით საშინელი ცოდვა იყო, არა იმიტომ, რომ ყველას სჯეროდა ყველა დანარჩენის ბედნიერებისა, არამედ იმიტომ, რომ ამის საქვეყნოდ გამოტანა ცუდ ტონად ითვლებოდა: ინგლისური ოჯახი როგორც ინგლისური საზოგადოება მინიატურაში – მუდამ ურყევი და მტკიცე უნდა ყოფილიყო. ახალმა ცხოვრებამ ახალი ზნეობრივი კრიტერიუმები მოიტანა. ოჯახის რღვევა ისეთივე ნორმალურ პროცესად იქცა, როგორც თვით ინგლისის იმპერიის თანდათანობით დაშლა.

• • •

1876 წელს ინგლისში გადასახლდა ამერიკელი მწერალი ჰენრი ჯეიმზი (**Henry James, 1843-1916**), რომელმაც გარდაცვლებამდე იქვე იცხოვრა. ჰენრი ჯეიმზმა დიდი ზეგავლენა იქონია ინგლისის ლიტერატურულ ცხოვრებაზე. ინგლისელი ლიტერატურის კრიტიკოსები ჯეიმზის შემოქმედების გვიანდელ ეტაპზე მის მიმდევრებად მიიჩნევენ ე. წ. ფსიქოლოგიური სკოლის მწერლებს: ფორდ მედოქს ფორდს (**Ford Fadox Ford, 1873-1939**), ფრენკ სუინერტონს (**Frank Arthur**

Swinnerton, 1884-1982) და გარკვეულწილად პოლონური წარმოშობის ინგლისურენოვან პროზაიკოსს ჯოზეფ კონრადსაც (**Józef Teodor Konrad Korzeniowski, 1857-1924**).

ჰენრი ჯეიმზი, რომელიც თავის დროზე ხელს უწყობდა რეალიზმის განვითარებას ამერიკულ ლიტერატურში, XX საუკუნის დასაწყისიდან დიდწილად შორდება რეალიზმის პოზიციებს. ამ დროიდან იგი, ისევე როგორც ოსკარ უაილდი, ხელოვნებას აღიქვამს როგორც იზოლირებულ, თვითკმარ სფეროს, რომელიც ცხოვრებაზე მაღლა დგას, თუმცა, მეორე მხრივ, მას აწუხებს შემოქმედის საზოგადოებისაგან მოწყვეტის შეგრძნება. ჯეიმზის აზრით, ხელოვნება ქმნის ცხოვრებას და არა პირუკუ და ამდენად, მხატვრული ქმნილება არ უნდა იყოს „ვადატვირთული" ცხოვრებით, იდეებით. მას მიაჩნია, რომ ხელოვნების ქმნილება სიამოვნებას გვანიჭებს თავისი ფორმის მეოხებით. იგი სულ უფრო და უფრო მეტ ყურადღებას უთმობს ადამიანის შინაგანი სამყაროს გამოსახვას მისი გარემომცველი სინამდვილის უგულვებელყოფის ხარჯზე: „მტრედის ფრთები" ("The Wings of the Dove",1902); „ოქროს თასი" ("The Golden Bowl", 1904).

ჯეიმზისა და მისი მიმდევრების შეხედულებანი თუ ესთეტიკური პრინციპები მკაფიოდ გამოვლინდა ინგლისელ მოდერნისტთა შემოქმედებაში. მაგალითად, აშკარაა შეხების წერტილები ჯეიმზის კონცეპტუალურ-ესთეტიკურ პოზიციასა და „ბლუმსბერის" ('Bloomsbury')[1] ჯგუფის წარმომადგენელთა თეორიულ პოსტულატებს შორის. ეს ჯგუფი, რომელიც 1906 წელს ჩამოყალიბდა, აერთიანებდა საერთო შეხედულებებისა და მეგობრული ურთიერთობების მქონე სხვადასხვა სფეროს მოღვაწეებს. ეს შეხედულებანი მნიშვნელოვანწილად წარმოადგენდა I მსოფლიო ომის შემდგომი ხანის ინგლისელი მოდერნისტების, განსაკუთრებით ვირჯინია ვულფის, თეორიებისა თუ მხატვრული კონცეფციების წყაროს. ვირჯინია ვულფი (**Virginia Woolf, 1881-1941**), ცნობილი ისტორიკოსისა და ლიტერატურათმცოდნის, „ნაციონალური ბიოგრაფიული ლექსიკონის" გამომცემლის, ლესლი სტივენის ასული, ერთ-ერთ მთავარ ფიგურად იქცა „ბლუმსბერის" ჯგუფში, რომელშიც მის გარდა შედიოდნენ: მისი ქმარი ლეონარდ ვულფი, პუბლიცისტი და გამომცემელი, ესეისტი ლიტონ სტრეჩი, ხელოვნებათმცოდნე-კრიტიკოსები კლაივ ბელი და როჯერ ფრაი

[1] ბლუმსბერი – ლონდონის რაიონი ბრიტანეთის მუზეუმის ახლოს, სადაც ცხოვრობდა ჯგუფის წევრთა უმეტესობა.

(ეს უკანასკნელი მხატვარიც იყო), ეკონომისტი ჯ. კეინსი, რომელიც დიდ ყურადღებას უთმობდა ფილოსოფიის, ხელოვნებისა და ლიტერატურის საკითხებს, ფილოსოფოსი ბერტრან რასელი, თეატრალური კრიტიკოსი დესმონდ მაკარტი. ჯგუფის წევრთა უმეტესობა დაკავშირებული იყო კემბრიჯის უნივერსიტეტთან. ჯგუფთან ახლო ურთიერთობა ჰქონდა მწერალ ედუარდ მორგან ფორსტერს (**Edward Morgan Forster, 1879-1970**).

ბლუმსბერელები წარმოადგენდნენ „ინტელექტუალურ არისტოკრატიას", კულტურულ ელიტას. ისინი ხელოვნებას განიხილავდნენ როგორც ერთგვარ ოაზისს, რომელიც მხოლოდ რჩეულთათვის იქმნებოდა და არა – ხალხის ფართო მასებისათვის. მათი ჰუმანიზმი განყენებული ხასიათის იყო. ბლუმსბერელები ხიზლით იხსენიებდნენ „პრაქტიკულ საქმეებს", პოლიტიკას.

ბლუმსბერელთა შეხედულებების ჩამოყალიბებაში დიდი როლი ითამაშა ჯორჯ მურმა (**George Augustus Moore, 1852-1933**), ფილოსოფოსმა, კემბრიჯის უნივერსიტეტის პროფესორმა, რომელმაც თავისი რელატივისტური და სუბიექტურ-იდეალისტური შეხედულებები გადმოსცა წიგნში "Principia Ethica" (1903). მურის აზრით, უმაღლეს სულიერ ფასეულობას წარმოადგენს სულის გარკვეული მდგომარეობა, რომელიც შეიძლება დავახასიათოთ როგორც ადამიანებთან ურთიერთობიდან და სილამაზის ჭვრეტიდან მიღებული ტკბობა. მხოლოდ ეს ღირებულებები წარმოადგენს ადამიანის ქმედებათა საბოლოო მიზანსა და სოციალური პროგრესის ერთადერთ კრიტერიუმს. მურს მიაჩნდა, რომ სილამაზე თავისთავად აქცევს ხელოვნებას ზნეობრივად, ამიტომაც იგი თავისუფალია მორლური კრიტერიუმებიდან. მორალის კანონები, მურის მიხედვით, შეფარდებითი და შეუცნობელია კაცობრიობის განვითარების მოცემულ სტადიაზე. მური სკეპტიკურად მოიხსენიებს „მოვალეობისა" და „სათნოების" კატეგორიებს და მიაჩნია, რომ ადრე მათ მეტისმეტად დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ.

ბლუმსბერელები ხელოვნებას განიხილავენ როგორც „სულის მდგომარეობათა" შორის კომუნიკაციის ძირითად საშუალებას, ვინაიდან, მათი აზრით, იგი ყველაზე ნაკლებად ექვემდებარება ცვლილებებს, ყველაზე ნაკლებადაა დაკავშირებული დროსა და სივრცესთან და ყველაზე მყარია რეალობასთან მიმართებაში.

ჯგუფის მთავარი თეორეტიკოსი ხელოვნებისა და ლიტერატურის საკითხებში იყო როჯერ ფრაი (**Roger Eliot Fry, 1866-1934**), რომელმაც დიდი გაელენა მოახდინა ჯგუფის სხვა წევრებზე, განსაკუთრებით –

ვირჯინია ვულფზე. არსებითად, ფრაი ეშხრობოდა პრინციპს „ხელოვნება ხელოვნებისათვის", რომელიც XIX საუკუნის 90-იანი წლების ესთეტურმა მოძრაობამ წამოაყენა ინგლისში. მას ხელოვნებაში ყველაზე მნიშვნელოვან ელემენტად ფორმა მიაჩნდა. ფრაიმ თეორიულად ჩამოაყალიბა იმ ტენდენციების ესთეტიკური არსი, რომლებიც შეიმჩნეოდა XIX საუკუნის დასასრულისა და XX საუკუნის დასაწყისის ხელოვნებასა და ლიტერატურაში. მის მიერ გამოთქმული მოსაზრებანი ინგლისური მოდერნისტული ლიტერატურის ბევრ პრობლემას ჰფენს ნათელს. განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია ფრაის ნაშრომი „ესეი ესთეტიკაზე" ("An Essay in Aesthetics"), რომელიც 1909 წელს დაიბეჭდა ჟურნალში "New Quarterly", მოგვიანებით კი შევიდა ფრაის წიგნში „ხედვა და ფორმა" ("Vision and Design", 1920). ამ ესეიში ფრაი ერთმანეთისაგან განასხვავებს „რეალურ ცხოვრებასა" და „წარმოსახვისმიერ სინამდვილეს". ფრაის მიხედვით, ადამიანს აქვს შესაძლებლობა იცხოვროს ორმაგი ცხოვრებით: ერთი მათგანია ნამდვილი ცხოვრება, მეორე – წარმოსახვითი. ნამდვილ ცხოვრებაში წარმოიქმნება საპასუხო მოქმედების, გარშემო მომხდარზე რეაგირების (მაგალითად, ხიფათისაგან ოავის დაღწევის) აუცილებლობა და ა. შ. წარმოსახვით ცხოვრებაში არ არსებობს ასეთი საპასუხო ქმედების აუცილებლობა; ამიტომაც შესაძლებელია ჩვენი ცნობიერების მთლიანად კონცენტრირება აღქმაზე, განცდილ ემოციებზე; წარმოსახვით ცხოვრებაში, რომელიც უფრო მეტი სისრულით გამოირჩევა, ვიდრე ნამდვილი ცხოვრება, არსებობს ღირებულებათა განსაკუთრებული სისტემა და განსაკუთრებული სახის აღქმა. ხელოვნება წარმოადგენს ამ ცხოვრების სტიმულსა და გამოხატულებას და არა – სინამდვილის ასლს. ნამდვილი ცხოვრების საჭიროებანი, ამტკიცებს ფრაი, გვაიძულებს ჩვენ დავინახოდ ზუსტად იმდენი, რამდენიც აუცილებელია პრაქტიკული მიზნებისათვის. საგნის ჭეშმარიტ აღქმას ჩვენ ვაღწევთ მხოლოდ იმ შემთხვევაში, როცა ეს საგანი ჩვენს ცხოვრებაში არსებობს იმისათვის, რომ მას ვუჭვრეტდეთ, როგორც, მაგალითად, ჩინურ ორნამენტს – ამგვარად მიიღწევა „წმინდა", „დაუინტერესებელი" ჭვრეტის მხატვრული პოზიცია.

ფრაის სიტყვით, საპასუხო ქმედება ნამდვილ ცხოვრებაში უკავშირდება მორალურ პასუხისმგებლობას. ხელოვნებაში ასეთი მორალური პასუხისმგებლობა არ არსებობს, ხელოვნებაში ნამდვილი ცხოვრება თავისუფლდება ჩვენი შემბოჭველი აუცილებლობისაგან.

„ათავისუფლებს" რა ხელოვნებას მორალისგან, ფრაი ეკამათება ჯონ რასკინს, რომლისთვისაც ესთეტიკური პრობლემები მჭიდროდ უკავშირდება

საზოგადოებრივ-ეთიკურს; ფრაი ასევე უპირისპირდება ლეო ტოლსტოის ტრაქტატის „რა არის ხელოვნება" ძირითად დებულებას. იგი ახდენს ხელოვნების იზოლირებას ცხოვრებისაგან, შემოაქვს ცნება „ნამდვილი ცხოვრება", რომელსაც იგი მიაკუთვნებს „პრაქტიკულ საქმეებს" და მორალის საკითხებს, ხელოვნებას კი ფრაი განიხილავს როგორც „წმინდა შემოქმედების", „წმინდა ჭვრეტის" სფეროს. ხელოვნებისა და მისადმი მტრულად განწყობილი „პრაქტიკული ცხოვრების" დუალისტურ კონცეფციაში ცნაურდება ფრანგი ფილოსოფოსის, ინტუიტივიზმის ფუძემდებლის ანრი ბერგსონის თეორიის გამოძახილი (ბერგსონის მოძღვრება ინგლისში ცნობილი იყო 1907 წლიდან), რომლის მიხედვითაც ხელოვნება ინტუიციის, „გამოცხადების" განსაკუთრებული სფეროა და იგი გაცილებით უფრო მაღლა დგას ვიდრე გონებასა და შეცნიერებაზე. ფრაის თვალსაზრისით, ფორმის ჭვრეტა წარმოადგენს ყველაზე მნიშვნელოვან „სულიერ ვარჯიშს".

ანალოგიურ დებულებებს ავითარებდა კლაივ ბელი (**Arthur Clive Heward Bell, 1881-1964**). კერძოდ, ესეში „მნიშვნელობის მქონე ფორმა", რომელიც შევიდა ბელის წიგნში „ხელოვნება" ("Art", 1913), ავტორი მხატვრული ნაწარმოების აგების პრინციპებს წყვეტს სინამდვილისაგან და ობიექტურ სამყაროს შეუცნობადად აცხადებს. მისი აზრით, ესთეტიკური ემოცია იშვის „მნიშვნელობის მქონე ფორმისაგან", რაც ახასიათებს ხელოვნებას: აქ ბელი გულისხმობს გარკვეული სახით კომბინირებულ ხაზებსა და ფერებს, გარკვეულ ფორმებსა დ ფორმათა ურთიერთმიმართებას.

რ. ფრაისა და კ. ბელის ნაშრომებში აირეკლა ის სულიერი კრიზისი, რომელსაც განიცდის XIX საუკუნის დასასრულისა და XX საუკუნის დასაწყისის ინგლისის ინტელიგენციის მნიშვნელოვანი ნაწილი. მათ კონცეფციებში აშკარად გამოკრთის იმ ფორმალისტურ ტენდენციათა წყარო, რომლებიც მოდერნისტთა შემოქმედებაში რადიკალურ ხასიათს იძენს და ცენტრალურ პოზიციას იკავებს.

ფრაი მიზნად ისახავდა პოსტიმპრესიონისტთა – სეზანის, მატისის, ვან გოგის, გოგენის – შემოქმედების პოპულარიზაციას ინგლისში. იგი მიიჩნევდა, რომ ამ მხატვრებს თავიანთ ტილოებში არაფერი არ შემოაქვთ „გარედან" და ფერწერას ათავისუფლებენ ფილოსოფიური და სოციალური განზოგადოებისაგან.

1910 და 1912 წლებში ლონდონში მოწყობილი პოსტიმპრესიონისტთა ორი გამოფენა ინგლისელმა ესთეტებმა შეაფასეს როგორც ახალი ხანის, სამყაროს ახლებური გაგების დასაწყისი ხელოვნებაში. მეორე გამოფენის კატალოგის წინასიტყვაში ფრაი წერდა, რომ ახალი ხელოვნების

წარმომადგენლებს სურთ დაამკვიდრონ ახალი რეალობა. ისინი ცდილობენ არ გაიმეორონ ძველი ფორმები და მიისწრაფვიან არა ცხოვრების იმიტაციისაკენ, არამედ მისი ექვივალენტის პოვნისაკენ. ყველა პოსტიმპრესიონისტზე მაღლა ფრაი აყენებს სეზანს და მას ახასიათებს როგორც „წმინდა მხატვარს". ფრაის თვალსაზრისით, ხელოვნებაში ახალი მოძრაობის ძირითად ნიშანს წარმოადგენს წმინდა ესთეტიკური კრიტერიუმების დადგენა, რომელმაც უნდა ჩაანაცვლოს სინამდვილესთან მსგავსების კრიტერიუმი. ამასთან დაკავშირებით შეიცვალა კრიტიკის კრიტერიუმებიც. ფრაი გამოდიოდა კურბესა და ინგლისელი რეალისტების წინააღმდეგ ფერწერაში. იგი თავის ფორმალისტურ მოთხოვნებს ლიტერატურაზეც ავრცელებდა და კლაივ ბელის დარად მიიჩნევდა, რომ ყველა სახის ხელოვნება ერთგვარ ემოციებს აღძრავს.

ესეში „ესთეტიკის ზოგიერთი საკითხი" ფრაი წერდა, რომ შეგრძნებები, საგნები, მოვლენები შემოქმედის მიერ ცხოვრებიდან ნასესხებ ერთგვარ ნიშნებს წარმოადგენს; მხატვრულ ქმნილებაში მათ თავისთავად კი არა აქვთ მნიშვნელობა, არამედ მხოლოდ იმ ურთიერთობების წყალობით, რომლებსაც მთ შორის შემოქმედი ამყარებს. სწორედ ეს ფორმალური ურთიერთობანი, ფრაის აზრით, იწვევენ წმინდად ესთეტიკურ ემოციას.

ვირჯინია ვულფთან საუბრისას ფრაიმ აღნიშნა, რომ დიდი ინგლისელი რომანისტები გატაცებულნი იყვნენ „ფოტოგრაფიული ასახვის ბავშვური პრობლემით." იქვე იგი გამოთქვამს იმედს, რომ ინგლისელი მწერლები გაჰყვებიან პოსტიმპრესიონისტების გზას.

ფრაის თეორიულ სტატიებში ფორმულირებული დებულებები — ხელოვნების იზოლაცია ცხოვრებისაგან, მისი „გათავისუფლება" სოციალური იდეებისაგან, მორალისაგან, სიმძიმის ცენტრის გადატანა ფორმაზე, შემოქმედის განსაკუთრებულობის ქადაგება -- XX საუკუნის დასაწყისის ესთეტიკის, ხელოვნებისა და კრიტიკის ძირითად ტენდენციებს გამოხატავს. ფრაისა და ბელის კონცეფციები დიდხანს იყო აქტუალური დასავლეთ ევროპასა და აშშ-ში, რასაც თუნდაც ის ფაქტიც მოწმობს, რომ ფრაის „ესე ესთეტიკაზე" და ბელის „მნიშვნელობის მქონე ფორმა" შეიტანეს ანთოლოგიაში „ესთეტიკის თანამედროვე წიგნი" (დასავლეთში ცნობილი ეს ანთოლოგია 1935 წელს შეადგინა უოშინგტონის უნივერსიტეტის ფილოსოფიის პროფესორმა მ. რედერმა. ხელახლა გამოიცა 1952 წელს). ეს ესთეტიკური თეორიები ეყრდნობა იმ ფილოსოფიურ (უმთავრესად ბერგსონის) და ფსიქოლოგიურ კონცეფციებს, რომელთაც საფუძვლად უდევს სუბიექტური იდეალიზმი. 1910 წლიდან ინგლისში

გამოიცემა ზიგმუნდ ფროიდის ნაშრომთა თარგმანები, სადაც ადამიანის სოციალური ცხოვრების მოტივები ახსნილია ბიოლოგიური მიზეზებით. ფროიდი შემოქმედების წყაროს ხედავს სექსუალური ხასიათის განცდების, ქვეცნობიერის სფეროში. ეს თეორიები საფუძვლად დაედო არაერთ ინგლისურ ლიტერატურულ ნაწარმოებს XX საუკუნის I მეოთხედში.

. . .

I მსოფლიო ომი ერთგვარ ნიშანსვეტს თუ ზღურბლს წარმოადგენს ინგლისის საზოგადოებრივ ცხოვრებაში: კონფლიქტმა ძველ თაობასა და ე. წ. სანგრების თაობას შორის დააჩქარა ძველი ვიქტორიანული ყოფის მთლიანი დაშლა. ომი იქცა ასობით მემუარის თემად. იგი უშუალოდ მხატვრულ ლიტერატურაშიც შეიჭრა და მწერლები თავისებურად გამოხატავდნენ ომის ზეგავლენას თაობის დაძაბულ ნერვებზე. ამ მხრივ რიჩარდ ოლდინგტონისა (**Richard Aldington, 1892-1962**) და „სანგრების პოეტების“ ხსენებაც იკმარებდა.

ომის შემდეგ ღრმავდება სულიერი კრიზისი ინგლისური ინტელიგენციის წარმომადგენელთა შორის. ტექნიკის განვითარება, რომელმაც დიდი როლი ითამაშა მსოფლიო ომში, თითქოსდა შეიცავდა ახალი, გარდაუვალი კატასტროფის საფრთხეს, რომელიც მთელი ცივილიზაციის დაღუპვას გამოიწვევდა. აქედან – ზიზღი მეცნიერებისადმი, ტექნიკური პროგრესისადმი, გონებისადმი (რომელმაც თითქოს მიიყვანა სამყარო გრანდიოზულ უბედურებამდე), რწმენა, რომ ადამიანის ბუნება მანკიერია. უარყოფდა რა საზოგადოების განვითარების ობიექტური კანონზომიერებების არსებობას, I მსოფლიო ომის შემდეგ მრავალი ინგლისელი ინტელიგენტი კაპიტალისტური სამყაროს მდგომარეობას აღიქვამდა როგორც ბუნებრივ, ყოფიერებისათვის საზოგადოდ დამახასიათებელ და არა – კონკრეტულ-ისტორიული ვითარებით განპირობებულ ქაოსს.

ეს შეხედულებანი საფუძვლად დაედო მოდერნისტი მწერლების მსოფლშეგრძნებას. რეალისტებისგან განსხვავებით, რომლებსაც აზრადაც არ მოსვლიათ თავისეატეხილი უბედურებანი ადამიანის ბუნებისათვის დაებრალებინათ, მოდერნისტებისათვის ომი ქაოსის გამოვლინება იყო და არა პირუკუ. ისინი ნაკლებად ინტერესდებოდნენ ადამიანის საზოგადოებრივი კავშირებით და აქცენტი გადაჰქონდათ მისი შინაგანი სამყაროს გამოსახვაზე.

ამ ტიპის ერთ-ერთი ადრეული ნაწარმოები ინგლისურ ლიტერატურაში იყო დოროთი რიჩარდსონის (**Dorothy Richardson, 1873-1957**) რომანი „წამახული სახურავები“ (“Pointed Roofs”, 1915), რომელშიც პირველად ინგლისურენოვან ლიტერტურაში გამოყენებულ იქნა „ცნობიერების

ნაკადის" ტექნიკა. ამ მეთოდის წყაროებს ინგლისელი კრიტიკოსები ხედავენ ფროიდის თეორიებსა და ფილოსოფიური პრაგმატიზმის წარმომადგენლის, მწერალ ჰენრი ჯეიმზის ძმის, უილიამ ჯეიმზის (William James, 1842-19100) ნაშრომში „ფსიქოლოგიის საფუძვლები" ("Principles of Psychology", 1890), სადაც პირველად გვხვდება თვით ტერმინი „ცნობიერების ნაკადი". განიხილავდა რა აზროვნებას, აზროვნების პროცესს როგორც ნაკადს, ჯეიმზი ამტკიცებდა: „ცნობიერება არასდროს არ არის თავისთავად დანაწევრებული ნაწილებად. ისეთი გამონათქვამები, როგორიცაა „ჯაჭვი" ან „რიგი" ვერ გვიხატავს ცნობიერებას ისეთად, როგორადაც იგი სკუთარ თავს წარმოუდგება. მასში არაფერია ისეთი, რასაც შეკავშირება შეუძლია – იგი მიედინება. ამიტომაც მეტაფორა „მდინარე" ანდა „ნაკადი" უფრო ბუნებრივად გვიხატავს ცნობიერებას. ამიტომაც ჩვენ მას ვუწოდებთ „აზრის დინებას", „ცნობიერების ნაკადს", „სუბიექტური ცხოვრების ნაკადს".

უილიამ ჯეიმზი ამტკიცებდა, რომ ცნობიერების ნაკადი წარმოადგენდა ადამიანური „მე"-ს თავისებურ შეგრძნებას, მის გამოხატულებას ანდა ეკვივალენტსაც კი და, უფრო მეტიც, „მე"-ს ერთიანობა", წერდა ჯეიმზი, „ისეთი რამაა, რისი დარღვევაც შინაგან პრობლემებს არ შეუძლიათ. სწორედ „მე"-ს ერთიანობაა ის მიზეზი, რომლის ძალითაც „აწმყო-მომენტის" აზროვნება შეიგრძნობს თავის უწყვეტ კავშირს წრსულის გრკვეულ შერჩეულ მონაკვეთებთან".

ჯეიმზის ამ თეორიულმა მოსაზრებებმა დიდი ზეგავლენა მოახდინეს ინგლისელი მოდერნისტი მწერლების თეორიულ შეხედულებებსა თუ მხატვრულ პრაქტიკაზე.

დოროთი რიჩარდსონის რომანმა „წამახული სახურავები" სათავე დაუდო თორმეტი რომანისაგნ შემდგარ ციკლს საერთო სათაურით „პილიგრიმობა" ("Pilgrimage"), რომელიც 23 წლის მანძილზე (1915-1938) ქვეყნდებოდა. ეს ციკლი წარმოადგენს უპირატესად ერთი პერსონაჟის – მარიამ ჰენდერსონის – ემოციების, შეგრძნებების, სუბიექტური ასოციაციების ასახვას მისი ყოველად შეუმჩნეველი ცხოვრების განმავლობაში. ამ რომანებში არ არის სიუჟეტი, მოქმედება, ხასიათები.

ამ ტიპის რომანი ინგლისურ ლიტერატურაში ფეხს იკიდებს 1920-იან წლებში – ე. წ. მაღალი მოდერნიზმის ხანაში. მოდერნისტი კრიტიკოსები ამ დროს მოიხსენიებენ როგორც „ოქროს ხანას", რიცა,

მათი აზრით, გაძოელინდა „ექსპერიმენტატორთა“ უპირატესობა „ტრადიციონალისტთა“ წინაშე. ზოგიერთი ლიტერატურათმცოდნე (ჰენრი რიდი, ფილიპ ტოინბი) ამ ათწლეულს უპირისპირებს 30-იან წლებს, რომელიც აღინიშნება საზოგადოებრივი აღმავლობით, არაერთი მწერლის პოლიტიკური ცნობიერების ზრდით მსოფლიო ეკონომიკურ კრიზისსა, გერმანიის ხელისუფლებაში ფაშიზმის მოსვლასა და ესპანეთის სამოქალაქო ომთან დაკავშირებით. მათ მიაჩნიათ, რომ პროგრესულმა საზოგადოებრივმა მოძრაობამ ამ პერიოდში დამღუპველი გაულენა იქონია ლიტერატურაზე. მსგავსი მოტიეები ცნაურდება როუზ მაკოლეის წიგნშიც „ცხოვრება ინგლისელთა შორის“ (“Life Among the English“, 1942), რომელიც საგანგებოდ მსუბუქი ტონალობითაა დაწერილი. „20-იანი წლები, – წერს რ. მაკოლეი, – კარგი ათწლეული იყო: იგი გამოირჩეოდა მხიარულებით, ფერადოვნებით, ინტელექტით, ექსტრავაგანტურობით, კულტურით. ეს იყო დრო, როცა ხმაურიანი წარმატებით სარგებლობდა ფოტოგრაფია, საკვირაო ფილმები, თეატრალური კლუბები, სიურეალიზმი, ფოლადის კონსტრუქციები, ოდნავ ბუნდოვანი პიეზია, პრუსტი, ჯეიმზ ჯოისი, ცეკვები, საციგურაო მოედანი, კედლის ფერწერა ოთახებში. შემდეგი ათწლეული უფრო სერიოზული და ნაკლებად კულტურული იყო, ნაკლებად ესთეტიკური, უფრო – პოლიტიკური. მის დასაწყისში დაუბერა კრიზისის ცივმა ქარმა, დასასრულს კი გავრცელდა, როგორც ხანძარი ტყეში, რომანები ომზე ... სპილოს ძვლის კოშკები და მათი ბინადარნი ღრუბლებით დაიფარა...“

1922 წელი ითვლება ინგლისური მოდერნისტული ლიტერატურის Annus Mirabilis-ად, ვინაიდან ამ წელს გამოქვეყნდა მოდერნიზმის ორი ცენტრალური ტექსტი – ჯეიმზ ჯოისის რომანი „ულისე“ (“Ulysses“, 1914-1921) და ანგლო-ამერიკელი პოეტის, ტომას სტერნზ ელიოტის (**Thomas Stearns Eliot, 1888-1965**) პოემა „ბერწი მიწა“ (“The Waste Land“, 1922).

20-იანი წლების მოდერნისტ მწერალთაგან „ხმაურიანი წარმატება“ წილად ხვდა ირლანდიური წარმოშობის ინგლისურენოვან პროზაიკოსს ჯეიმზ ჯოისს (**James Augustine Aloysius Joyce, 1882-1941**), რომელიც მოდერნიზმის ერთ-ერთი მეტრადაა აღიარებული, ხოლო მისი რომანი „ულისე“ - მოდერნისტული რომანის ტიპურ ნიმუშად უჩვეულო ენობრივ-სტილური ექსპერიმენტებითა და ფორმალური ძიებებით; მის შემოქმედებაში კიდევ უფრო დაიხვეწა და მანამდე არნახული, ლამის ტოტალური მასშტაბები შეიძინა „ცნობიერების ნაკადის“ ტექნიკამ. მანვე დაამკვიდრა

ლიტერატურაში რომანის სტრუქტურის აგების სრულიად ახალი, „მითოსური მეთოდი“.[2] ამ პერიოდის ინგლისურ ლიტერატურაში მნიშვნელოვან ადგილი უჭირავს ასევე ვირჯინია ვულფისა (**Virginia Woolf, 1881-1941**) და დეივიდ ჰერბერტ ლორენსის (**David Herbert Richards Lawrence, 1885-1930**) მხატვრულ პროზას. მათ რომანებში ნათელ გამოხატულებას პოულობს XX საუკუნის ინგლისის მწერლობის ის სპეციფიკა, რომელიც ადამიანთა ურთიერთობების ახლებურ, ვიქტორიანული ეპოქისაგან განსხვავებულ გაგებას გულისხმობს. ოჯახური „ბედნიერებით“ დაუკმაყოფილებლობა, ქალისა და მამაკაცის ინტიმურ ურთიერთობაში გაუცხოების გრძნობის გაჩენის საშიშროება (და ხშირად გარდუვალობაც), ბუნებასთან ჰარმონიის დამყარების შეუძლებლობის განცდა – ყველაფერი ეს XX საუკუნის ინგლისელი მწერლების (განსაკუთრებით მოდერნისტების) შესწავლისა და მხატვრული გააზრების ობიექტად იქცა.

ვიქტორიანულ და ედუარდისეულ სოციალურ პრინციპებს აკრიტიკებს თავის მხატვრულ პროზასა თუ ესეისტიკაში ოლდოუზ ჰაქსლიც (**Aldous Leonard Huxley, 1894 – 1963**). ჰაქსლი, ჰუმანისტი და პაციფისტი, ასევე დაინტერესებული იყო ისეთი სპირიტუალური თემებით, როგორებიცაა პარაფსიქოლოგია და ფილოსოფიური მისტიციზმი. იგი მრავალმხრივი მწერალი იყო: მის კალამს ეკუთვნის რომანები, მოთხრობები, ლექსები, ესეები, სამოგზაურო ჟანრის თხზულებები, კინოსცენარები. ჰაქსლი ასევე გამოსცემდა ჟურნალს „ოქსფორდის პოეზია“ (“Oxford Poetry”). მისი ადრეული რომანი „ყვითელი ქრომი“ (“Crome Yellow”, 1921) წარმოადგენს სოციალურ სატირას ვიქტორიანულ და ედუარდისეულ საზოგადოებაზე. ჰაქსლის შემოქმედების ერთ-ერთი ძირითადი თემაა ასევე სამეცნიერო-ტექნიკური პროგრესით გამოწვეული დეჰუმანიზაციის ტენდენცია. სამეცნიერო-ფანტასტიკური ჟანრის რომანებში „ახალი მამაცი სამყარო“ (“Brave New World”, 1932) და „კუნძული“ (“Island”, 1962) მწერალი გმობს საზოგადოებრივი ცხოვრების ტოტალური კომერციალიზაციის პროცესს. რომანმა „ახალი მამაცი სამყარო“, ჯორჯ ორუელის (**George Orwell, 1903 – 1950**)[3] “1984“-თან (1949) ერთად, ხელი შეუწყო

[2] „მითოსური მეთოდი“ (‘mythical method’) – ეს ტერმინი გამოიყენა ტომას სტერნზ ელიოტმა 1922 წელს ჯეიმზ ჯოისის რომან „ულისე“-ს შესახებ გამოქვეყნებულ ესეში „ულისე, წესრიგი და მითი“ (“Ulysses, Order and Myth”, 1922), სადაც აღნიშნა, რომ რომანის სტრუქტურის ორგანიზებისათვის ჯოისი „თხრობითი მეთოდის“ (‘narrative method’) ნაცვლად იყენებს „მითოსურ მეთოდს“.

[3] ჯორჯ ორუელი – ინგლისელი მწერლისა და ჟურნალისტის, ერიკ არტურ ბლერის (Eric Arthur Blair) ფსევდონიმი.

ანტიუტოპიის ტრადიციის ჩამოყალიბებას ლიტერატურაში. ჰაქსლის უკანასკნელი რომანი „კუნძული“, რომელიც მიჩნეულია „ჭეშმარიტად დიდ ფილოსოფიურ რომანად“, ანტიუტოპიას, „ახალი მამაკი სამყარო“-ს ერთგვარ ანტიპოდს წარმოადგენს.

ინგლისური ლიტერატურის ისტორიაში ჰაქსლის სახელი, უწინარეს ყოვლისა, ასოცირდება იმ ტიპის ინტელექტუალურ პროზასთან, რომელსაც „იდეების რომანი“ (‘Novel of Ideas’) ეწოდება. ჰაქსლის კონცეფციით, პროზა ალსავსე უნდა იყოს საინტერესო აზრებითა და დამტკიცებული იდეებით. მისიეე თქმით, მისი, როგორც რომანისტის, მიზანი იყო ტენდენციურად მიეღწია რომანისა და ესეს სრულყოფილი შერწყმისათვის. ჰაქსლის პირველი და ყველაზე ცნობილი „იდეების რომანია“ „კონტრაპუნქტი“ (“Point Counter Point”, 1928).

ამ ფონზე სრულიად განცალკევებით დგას შესანიშნავი პროზაიკოსი და პოეტი, დახვეწილი სტილის ოსტატი, ნობელის პრემიის ლაურეატი ლიტერატურის დარგში (1907) რადიარდ კიპლინგი (**Rudyard Kipling, 1865-1936**), რომელიც განახლებული ეპოქალური მსოფლაღქმის პოზიციებიდან უპირატესად ვიქტორიანელ მწერლად აღიქმებოდა. მოდერნისტული მწერლები თავის უფროს და გამოცდილ კოლეგას ისე უცქერდნენ, როგორც წარსულის გადმონაშთს. ამგვარი დამოკიდებულება მნიშვნელოვანწილად ჯანპირობებული იყო თვით კიპლინგის პოლიტიკური მრწამსით – ინგლისის ოფიციალური იდეოლოგიის ქადაგებით და იმპერიული, კოლონიური პოლიტიკის მხარდაჭერით. მიუხედავად ამისა, კიპლინგმა მრავალფეროვანი და მაღალმხატვრული ლიტერატურული მემკვიდრეობა დატოვა და მყარი ადგილი დაიმკვიდრა ინგლისური ლიტერატურის ისტორიაში. ინდოეთის თემაზე[4] შექმნილ მოთხრობებსა და ზღაპრებთან ერთად (“The Jungle Book“, 1894; “The Second Jungle Book“, 1895), „მაუგლის“ (“Mowgli“) ავტორის საუკეთესო ქმნილებებად ითვლება რომანი „კიმი“ (“Kim“, 1901) და ზღაპრების კრებული - „აი, როგორ და რატომ“ (“Just So Stories“, 1902). მიუხედავად იმისა, რომ მომდევნო წლებში არც პროზაულ და არც პოეტურ ნაწარმოებთა გამოქვეყნებას კიპლინგისათვის საგრძნობი წარმატება არ მოუტანია, ძირითადად მანამდე დაწერილ მის მხატვრულ ქმნილებებს დღემდე არ მოკლებია პოპულარობა და მკითხველის ინტერესი.

---

[4] რადიარდ კიპლინგი დაიბადა და აღიზარდა ბომბეიში, ბრიტანეთის კოლონიის; ინდოეთის დედაქალაქში. კიპლინგისათვის ბუნებრივად ახლობელი და ნაცნობი იყო ეს სამყარო, რომელსაც თავის ნაწარმოებებში აღწერდა, ოღონდ ეს ამბავი ხდებოდა ბრიტანეთის კოლონიური პოლიტიკის, ვინაიდან მიაჩნდა, რომ დასავლური ცივილიზაციასთან ზიარება კეთილისმყოფელ გავლენას მოახდენდა ადგილობრივ საზოგადოებაზე.

. . .

თვისობრივად ახალი პროცესები მიმდინარეობს ინგლისურენოვან მოდერნისტულ პოეზიაშიც. პოეტური მეტყველების სრული განასლების ტენდენცია აშკარაა ისეთი ანგლო-ამერიკელი პოეტების შემოქმედებაში, როგორებიცაა ეზრა პაუნდი **(Ezra Weston Loomis Pound, 1885-1972)** და ტომას სტერნზ ელიოტი, რომლებიც ურითმო, „თავისუფალ ლექსს" ('free verse', 'vers libre') ამკვიდრებენ. ეს უკანასკნელი ტონს აძლევს არა მარტო მთელ ინგლისურენოვან პოეზიას, არამედ იმავდროულად „ახალი კრიტიკის" ერთ-ერთი ფუძემდებელი და ყველაზე გავლენიანი ლიტერატურის კრიტიკოსიცაა. მის პოეზიას ორი ძირითადი წყარო კვებავს: ფრანგული სიმბოლიზმი და XVII საუკუნის ინგლისური „მეტაფიზიკური სკოლის" წარმომადგენელთა, განსაკუთრებით ჯონ დონის, პოეზია, რომელიც, საუკუნეების მანძილზე მივიწყებული, ელიოტმა ხელახლა აღმოაჩინა და „გააცოცხლა".

ინგლისური მოდერნისტული პოეზიის კიდევ ერთი თვალსაჩინო ფიგურაა ირლანდიური წარმოშობის პოეტი და დრამატურგი უილიამ ბატლერ იეიტსი **(William Butler Yeats, 1865-1939)**. იეიტსი იყო XIX-XX საუკუნეების მიჯნის „ირლანდიური აღორძინების"[5] ერთ-ერთი მესაძირკვლე და გამორჩეული წარმომადგენელი. მისი ლექსების პირველ კრებულს, რომელიც 1889 წელს გამოქვეყნდა, აშკარად ეტყობოდა ედმუნდ სპენსერის, პერსი ბიში შელისა და პრერაფაელიტიზმის[6] ზეგავლენა. იეიტსის ადრეული პოეზია ფრანგული სიმბოლიზმის ძლიერ ზეგავლენას განიცდის და არსებითად პოსტსიმბოლისტურ ხასიათს ატარებს ალუზიებით დატვირთული სახეთა სისტემითა და სიმბოლური სტრუქტურებით. ამ ეტაპზე იეიტსის ლექსები გამსჭვალულია ძველირლანდიური ლეგენდებისა და მითების მოტივებით, მისტიკით, ოკულტიზმით, ტრანსცენდენტურის

---

[5] „ირლანდიური აღორძინება" ('Irish Revival') – ასევე ცნობილია „კელტური აღორძინების" ('Celtic Revival') სახელითაც. ფართო კულტურულ-ისტორიული მოძრაობა XIX-XX საუკუნეების მიჯნის ირლანდიაში, რომელიც მიზნად ისახავდა კელტური ხელოვნებისა და ტრადიციების, ასევე ძველირლანდიური ენის, „გელურის" ანდა „გაელიკურის" ('Gaelic') აღორძინებას. ყველაზე ცკვეთრად ეს მოძრაობა მაინც ლიტერატურაში გამოვლინდა, რის გამოც იგი ასევე მოიხსენიება როგორც „ირლანდიური ლიტერატურული აღორძინება" ('Irish Literary Revival') და „კელტური შუბრი" ('Celtic Twilight').

[6] პრერაფაელიტიზმი ('Pre-Raphaelitism') – XIX საუკუნის II ნახევრის მიმდინარეობა ინგლისურ ფერწერასა და პოეზიაში, რომელიც აგრეთვე ცნობილია „პრერაფაელიტური საძმოს" ('Pre-Raphaelite Brotherhood') სახელით. პრერაფაელიტები აიდეალებდნენ რაფაელამდელ იტალიურ ფერწერას. აქედან მათი სახელწოდებაც.

სიმბოლური გამოსახვისაკენ მისწრაფებით. 1900 წლიდან იეიტსის პოეზია შედარებით უფრო რეალისტური ხდება. იგი იყო ერთ-ერთი პირველთაგანი, ვინც პოეზიაში „მითიური მეთოდი“ გამოიყენა. შემოქმედების ადრეულ ეტაპზე იეიტსი ტრადიციული სალექსო ფორმების ოსტატად გვევლინება, თუმცა მოდერნიზმის ზეგავლენით კონვენციური პოეტიკიდანიგი თანდათანობით გადადის უფრო ზუსტ, მკაცრ და მარტივ ენასა და სტილზე. 1923 წელს უილიამ ბატლერ იეიტსს ნობელის პრემია მიენიჭა „იმ შთაგონებული პოეზიისათვის, რომელიც უაღრესად დახვეწილი მხატვრული ფორმით გამოხატავს მთელი ერის სულს“.

ამ პერიოდის ინგლისურენოვანი პოეზიის ერთ-ერთი ძირითადი მიმდინარეობაა იმაჟიზმი (‘Imagism‘)[7], რომელიც უპირისპირდება რომანტიკულ და ვიქტორიანულ პოეზიას და გეორგიანელ პოეტებს, რომლებიც აგრძელებენ ვიქტორიანული პოეზიის ტრადიციებს. ლონდონში დაფუძნებულნი, იმაჟისტები წარმომავლობით დიდი ბრიტანეთიდან, ირლანდიიდან და ამერიკის შეერთებული შტატებიდან იყვნენ. შეიძლება ითქვას, რომ იმაჟიზმი პირველი ორგანიზებული ინგლისურენოვანი მოდერნისტული ლიტერატურული მოძრაობა, თუ ჯგუფია. იმაჟისტური პოეზიის პირველ ნიმუშებად ითვლება ტომას ერნესტ ჰალმის (**Thomas Ernest Hulme, 1883-1917**) ორი ლექსი: „შემოდგომა“ (“Autumn“) და „მზის ჩასვლა ქალაქში“ (“City Sunset“). ეს ლექსები გამოაქვეყნა „პოეტთა კლუბმა“ 1909 წელს ლონდონში, კრებულში “Christmas MDCCCCVIII“. ჰალმმა, რომელიც მათემატიკასა და ფილოსოფიას სწავლობდა, მონაწილეობა მიიღო ამ კლუბის დაფუძნებაში 1908 წელს. კლუბის ერთ-ერთ ლექციაზე მან წაიკითხა ლექცია „თანამედროვე პოეზიის შესახებ“, სადაც ჩამოაყალიბა ახალი პოეზიის ძირითადი პრინციპები. ჰალმი გააკრიტიკა პოეტმა და კრიტიკოსმა, თავისუფალი ლექსისა და თანამედროვე ფრანგული პოეზიის დამცველმა ფრენკ სტიუარტ ფლინტმა (**Frank Stuart Flint,1885-1960**). მოგვიანებით,მწვავე დებატების შემდეგ, ფლინტი და ჰალმი დამეგობრდნენ. 1909 წელს ჰალმმა დატოვა „პოეტთა კლუბი“ და დაიწყო შეხვედრები ფლინტსა და პოეტთა ჯგუფთან, რომელსაც ჰალმი უწოდებდა „სეცესიის კლუბს“ (“Secession Club“). ისინი იკრიბებოდნენ რესტორან „ეიფელის კოშკში“, რომელიც მდებარეობდა ლონდონის რაიონ სოჰოში. აქ განიხილავდნენ თანამედროვე პოეზიის რეფორმირების გეგმებს თავისუფალი ლექსის და იაპონური სალექსო

[7] ტერმინიდან ‘image’ - „სახე“, „ხატი“. იმაჟისტები უპირატესობას ანიჭებდნენ „სახეთა“ სიზუსტეს და ნათელ, ყოველდღიურ სამეტყველო ენას.

ფორმების – ტანკასა და ჰაიკუს – საშუალებით. იაპონური სალექსო ფორმებით მათი დაინტერესება შეიძლება განვიხილოთ გვიანვიქტორიანულ და ედუარდის ხანაში ჩინური და იაპონური კულტურით გატაცების კონტექსტში.

ამერიკელმა პოეტმა ეზრა პაუნდმა ეს ჯგუფი გაიცნო 1909 წლის აპრილში და უმალვე აღმოაჩინა საერთო საკუთარ შეხედულებებსა და ამ ჯგუფის წარმომადგენელთა იდეებს შორის. კერძოდ, პაუნდი მსარს უჭერდა სათქმელის კონდენსირებულად, უშუალოდ გამოსატვას პოეზიაში, რის მაგალითსაც იგი ხედავდა დანტესა და გვიდო კავალკანტის შემოქმედებაში. მისი კონცეფციით, პოეტური ენა უნდა ყოფილიყო უშუალო ('direct'), მარტივი ('simple'), ნათელი ('clarity'), რიტორიკული ფიგურებისაგან თავისუფალი და ზუსტი ('preciesness'). სწორედ ეს კრიტერიუმები დაედო საფუძვლად იმაჟისტურ პოეზიას.

1911 წელს პაუნდმა „ეიფელის კოშკის ჯგუფს" კიდევ ორი პოეტი – თავისი ყოფილი საცოლე, ჰილდა დულიტლი **(Hilda Doolittle, 1886-1961)** (რომელიც ფსევდონიმად იყენებდა საკუთარი გვარ-სახელის ინიციალებს – **H. D.**) და მისი მომავალი მეუღლე, რიჩარდ ოლდინგტონი **(Richard Aldington, 1892-1962)** გააცნო. ეს ორნი, ისევე როგორც პაუნდი, დინტერესებულნი იყვნენ ბერძნული პოეტური მოდელების, განსაკუთრებით საფოს პოეზიის შესწავლით. მათ ასევე იტაცებდათ იაპონური პოეზია. 1912 წელს, ბრიტანეთის მუზეუმში შეხვედრისას, პაუნდმა მათ განუცხადა, რომ ისინი იმაჟისტები იყვნენ.

1911 წელს, როცა ჰარიეტ მონრომ დაიწყო ჟურნალ „პოეზიის" გამოცემა, მან უცხოელ რედაქტორად ეზრა პაუნდი მიიწვია. 1912 წლის ოქტომბერში პაუნდმა „პოეზიაში" გამოაქვეყნა ჰილდა დულიტლისა და რიჩარდ ოლდინგტონის სამი ლექსი რუბრიკით 'Imagiste'. იმავე თვეში გამოქვეყნდა პაუნდის წიგნი "Ripostes", რომელსაც დანართის სახით თან ახლდა „ტ. ე. ჰალმის პოეტური ნაწარმოებების სრული კრებული" ("The Complete Poetical Works of T. S. Hulme"). ამ დანართის შენიშვნებში ბეჭდვითი სახით პირველად ფიგურირებს სიტყვა 'Imagiste'. ოლდინგტონის ლექსები "Choricos", "To a Greek Marble", "Au Vieux Jardin" დაიბეჭდა „პოეზიის" ნოემბრის გამოშვებაში, ხოლო დულიტლის "Hermes of the Ways", "Orchard" და "Epigram" – 1913 წლის იანვრის ნომერში. ამგვარად ჩაეყალიბდა იმაჟიზმი, როგორც მიმდინარეობა. „პოეზიის" აპრილის გამოშვებაში გამოქვეყნდა იმაჟიზმის ცენტრალური ტექსტი – ეზრა პაუნდის ჰაიკუს ფორმით დაწერილი ლექსი „მეტროს სადგურში" ("In a Station of the Metro"):

"The apparition of these faces in the crowd;
Petals on a wet, black bough."
(„ამ სახეების გამოჩენა ბრბოში;
ყვავილის ფოთლები სველ, შავ რტოზე").

„პოეზიის" მარტის ნომერში დაიბეჭდა ეზრა პაუნდის ორი ესე: „A Few Don'ts by an Imagiste" („იმაჟისტის რამდენიმე არა") და "Imagisme", სადაც ჩამოყალიბებული იყო იმაჟიზმის კონცეპტუალურ-ესთეტიკური პოზიციები:

1. „საგნისადმი" უშუალო დამოკიდებულება, სუბიექტური იქნებოდა ეს დამოკიდებულება თუ ობიექტური.

2. ზედმეტი სიტყვების გამოყენებაზე უარის თქმა;

3. რიტმის აგება მუსიკალური ფრაზის ჟღერადობის მიხედვით და არა მეტრონომელი თანმიმდევრობით.

პაუნდი „სახეს/სატს" ('image') განსაზღვრავს როგორც ინტელექტუალურ და ემოციურ კომპლექსს, მოქცეულს დროის წამიერ გაელვებაში: "... image is that which presents an intellectual and emotional complex in an instant of time".

პაუნდი ამტკიცებს, რომ უმჯობესია შექმნა ერთი „სახე"/„სატი" ('image') მთელი სიცოცხლის განმავლობაში, ვიდრე – მრავალტომიანი შრომები.

იმაჟისტებმა დიდი გავლენა მოახდინეს ინგლისურენოვანი მოდერნისტული პოეზიის განვითარებაზე. ეზრა პაუნდის, რიჩარდ ოლდინგტონის, ჰილდა დულიტლის, დეივიდ ჰერბერტ ლორენსის, ფორდ მედოქს ფორდის ლექსებმა უზარმაზარი როლი ითამაშეს ინგლისურენოვანი პოეზიის განახლების საქმეში და გარკვეული აზრით ნიადაგი შეუმზადეს ტ. ს. ელიოტსა და მის მიმდევრებს.

. . .

XIX საუკუნის ბოლო ათწლეული და XX საუკუნის დასწყისი ასევე აღინიშნება ინგლისური რეალისტური რომანის თვალსაჩინო წარმომადგენლების მნიშვნელოვანი მიღწევებით. ამას ხელს უწყობდა ქვეყნის საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ცხოვრების მთელი რიგი ფაქტორები.

ინგლისური რეალისტური რომანის უდიდეს წარმომადგენლებს – ჯონ გოლზუორთისა (**John Galsworthy, 1867-1933**) და ჰერბერტ უელსს (**Herbert George Wells, 1866-1946**) – მიუხედავად მათ შეხედულებებსა და შემოქმედებით ინდივიდუალობებს შორის არსებული უზარმაზარი განსხვავებისა, აერთიანებდათ მძაფრი შეგრძნება, რომ „ყველაფერი წესრიგში არ არის" მათ თანამედროვე ინგლისში. ისინი ხედავდნენ, თუ როგორ

იზრდებოდა უმუშევართა რაოდენობა ინგლისის ძიერ სამრეწველო მონოპოლიის საბოლოოდ დაკარგვის შემდეგ, რასაც მწვავე საპროტესტო რეაქცია მოჰყვებოდა მუშათა კლასის მხრიდან. მათი ნაწარმოებების თემად ხშირად იქცეოდა დრამატული კოლიზიები, რომლებიც ეპოქის რეალურ კონფლიქტებს აირეკლავდა. გოლზუორთისა და უელსის მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბებაში დიდი როლი ითამაშა ინგლისისა და ბურების ომმა (1899-1902), რომელიც ინგლისის კოლონიური პოლიტიკის გაძლიერების შედეგს წარმოადგენდა. ამ სამარცხვინო ომის წინააღმდეგ მიმართული პროტესტი სტიმულს აძლევდა ანტიიმპერიალისტურ ტენდენციებს მათ შემოქმედებაში.

1904-1915 წლებში გამოდის გოლზუორთის მნიშვნელოვანი ნაწარმოებები - რომანები: „ფარისეველთა კუნძული“ (“The Island Pharisees“, 1904); „მესაკუთრე“ (“The Man Of Property“, 1906; „საძმო“ (“Fraternity“, 1909); პიესები: „ვერცხლის კოლოფი“ (“The Silver Box“, 1906), „მართლმსაჯულება“ (“Justice“, 1910), „ბრძოლა“, „ბრბო“ (“The Mob“, 1914), რომლებშიც ავტორი ასახავს მესაკუთრული საზოგადოების დამახასიათებელ ნიშნებს, იქ გამეფებულ უსამართლობას, ფარისეველობას, ბრიტანეთის კოლონიურ პოლიტიკას.

გოლზუორთის ტრილოგია „ფორსაიტების საგა“ (“The Forsyte Saga”, 1906-1921), ერთი მხრივ, შესანიშნავად გადმოგვცემს ინგლისური ფორსიტიზმის (ე. ი. ვიქტორიანული ინგლისის ყველაზე ნიშანდობლივი მემკვიდრეობის) თანდათანობითი დასუსტებისა და ღამლის პროცესს, ხოლო, მეორე მხრივ, აშკარავებს გოლზუორთის თანაბრად და ძირითადად მწერლების ცდას გარეგნულად მაინც დაიცვან ძველი, სევდიანად მაინც გამოეთხოვონ ამ ძველს, გულისტკივილით აღნიშნონ მისი წასვლა ისტორიის ასპარეზიდან.

XX საუკუნის დასაწყისის რომანებში „სიყვარული და მისტერ ლიუიშემი“ (“Love and Mr. Lewisham“, 1899), „კიპსი: მარტივი სულის ამბავი“ (“Kipps: The Story of a Simple Soul“, 1905), „მისტერ პოლის ამბავი“ (“The History of Mr. Polly“, 1910) ჰერბერტ უელსი პირველად წამოჭრის სოციალურ პრობლემებს არა სამეცნიერო ფანტასტიკის პლანში, არამედ მისი თანადროული სინამდვილის მასალაზე დაყრდნობით. მის შემოქმედებაში მნიშვნელოვან ეტაპს წარმოადგენს რომანი „ტონო-ბანგი“ (“Tono-Bungay“, 1909). ეს იყო ინგლისის სოციალური სისტემის გაბედული დაგმობა დამაჯერებელი მხატვრული ფორმით. როგორც თავად უელსი აღნიშნავდა, ამ რომანის თემაა „ვაჭრული ცივილიზაციის“ მხილება.

საზოგადოების კრიტიკის ტენდენცია თავს იჩენს ნაკლები მასშტაბის მწერალთა I მსოფლიო ომამდელ შემოქმედებაშიც. არნოლდ ბენეტმა **(Enoch Arnold Bennett, 1867-1931)** ტრილოგიაში „კლეიჰენგერების ოჯახი“ („The Clayhanger Family“, 1910-1918) („კლეიჰენგერი“ („Clayhanger“, 1910); „ჰილდა ლესუეიზი“ („Hilda Lessways“, 1911); „ეს ორნი“ (“These Twain“, 1916) მიუხედავად ნატურალიზმის გავლენისა, მოახერხა ეჩვენებინა ტიპური ბურჟუაზიული ოჯახების მატერიალური კეთილდღეობის ბნელი მხარე.

ედუარდ მორგან ფორსტერი **(Edward Morgan Forster, 1879-1970)** მისთვის სიხლეხორცეულად მნიშვნელოვან ადამიანურ ურთიერთობათა პრობლემას განიხილავს რომანებში: „იქ, სადაც ანგელოზებსაც ეშინიათ შესვლა“ („Where Angels Fear to Tread“, 1905); „უგრძესი მოგზაურობა“ („The Longest Journey“,1907),„ოთახი ხედით“ („A Room with a View“, 1908), „ჰოუარდს ენდი“ („Howards End“, 1910). მართალია, ნაკლებად ზუსტი და დამაჯერებელი ფორმით ვიდრე გოლზუორთი, მაგრამ იგი მაინც განსჯის იმ ადამიანებს, რომლებიც მორალურად დამახინჯებულნი არიან მესაკუთრული მისწრაფებებით, კასტური საზოგადოების პირობითობით, ბუნებისა და სილამაზისადმი მტრული განწყობით.

რთული და წინააღმდეგობრივი იყო ლონდონელი პროზაიკოსისა და დრამატურგის,ივლინ ვოს **(Arthur Evelyn St. John Waugh, 1903-1966)** დამოკიდებულება მისი თანადროული ინგლისური საზოგადოებისადმი. მართალია, ერთი მხრივ, მწერალი თავის იუმორით გამსჭვალულ და სატირულ რომანებში აკრიტიკებდა ბრიტანულ არისტოკრატიასა და მაღალ საზოგადოებას, მაგრამ, მეორე მხრივ, ეს საზოგადოება იზიდავდა მას და არ კარგავდა ხიბლს მის თვალში. გარდა რომანებისა, ივლინ ვო არის საგულისხმო მოთხრობების, პიესების, სამი ბიოგრაფიული ნაწარმოების, დაუსრულებელი ავტობიოგრაფიის პირველი ტომის, სამოგზაურო ჩანაწერებისა და დღიურების ავტორი. ლიტერატურის ისტორიკოსები და კრიტიკოსები ივლინ ვოს, როგორც დრამატურგს, ხშირად ადარებენ ინგლისური დრამატურგიის რეფორმატორს და ახალი ინგლისური დრამის ფუძემდებელს, ბერნარდ შოს და მიიჩნევენ, რომ იგი იყო კომედიის ჟანრის ერთადერთი პირველხარისხოვანი ოსტატი ბერნარდ შოს შემდეგ.

რეალისტური ხელოვნების პრინციპები მკვეთრად გამოვლინდა ამ პერიოდის ინგლისურ დრამატურგიაშიც, კერძოდ კი ირლანდიური წარმოშობის დრამატურგის, ბერნარდ შოს **(George Bernard Shaw, 1856-1950)** პიესებში. შომ, ფაქტობრივად, ბრიტანული დრამატურგიის

რეფორმირება მოახდინა. თუ ვიქტორიანული ხანის ლონდონიდ სცენა დაპყრობილი ჰქონდათ საეჭვო მხატვრული ღირებულების სენტიმენტალურ და მელოდრამატულ, ყოველგვარ შემეცნებით ფასეულობას მოკლებულ „გასართობ“ პიესებს, შომ დრამატურგია აქცია აქტუალური მორალური, პოლიტიკური და ეკონომიკური საკითხების მხატვრული ანალიზის ასპარეზად. ამ თვალსაზრისით შო თავის წინამორბედად მიიჩნევდა თანამედროვე რეალისტური დრამის ფუძემდებელს, ნორვეგიელ დრამატურგს **ჰენრიკ იბსენს (Henrik Ibsen, 1828-1906)**. თავისი ესთეტიკური პრინციპები შომ ჩამოაყალიბა თეორიულ ტრაქტატში „იბსენიზმის კვინტესენცია“ (“The Quintessence of Ibsensism“, 1891), სადაც იგი შექსპირის წინაშე უპირატესობას ანიჭებს იბსენს, ვინაიდან თუ პირველის გიგანტური ფიგურა, შოს აზრით, აფერხებს ინგლისური დრამატურგიის განვითარებას და ხელს უშლის ახალი ტენდენციების აღმოცენებას, იბსენს დრამატურგიაში შემოაქვს თანამედროვე, აქტუალური პრობლემატიკა. ამ თეორიული ხასიათის ნაშრომში ფორმულირებულ ესთეტიკურ პრინციპებს შომ ზედმიწევნით შეასხა ხორცი თავის მდიდარსა და მრავალფეროვან დრამატურგიაში. შო ერთადერთი პიროვნებაა, რომელსაც მინიჭებული აქვს როგორც ნობელის პრემია ლიტერატურაში (1925), ასევე პრესტიჟული კონოჯილდო ოსკარი (1938) საკუთარი პიესის „პიგმალიონი“ (“Pygmalion“, 1912-1913) ეკრანულ ადაპტაციაზე მუშაობისათვის.

რეალისტური მიმართულების წარმომადგენლები ინგლისურ ლიტერატურაში მიისწრაფოდნენ შეექმნათ მხატვრული ქმნილებანი, რომელნიც განასხეულებდნენ ცხოვრებისეულ სიმართლეს, წარმოაჩენდნენ სინამდვილის წინააღმდეგობებს, აღადგენდნენ მეტ-ნაკლებობით კავშირს დიდი ინგლისელი რეალისტების შემოქმედებასთან და ახალ საფუძველზე ააღორძინებდნენ მათ საუკეთესო ტრადიციებს.

ჯორჯ ბერნარდ შო
George Bernard Shaw
(1856-1950)

ბერნარდ შო ითვლება ინგლისური სოციალური დრამის ფუძემდებლად. მან იმემკვიდრა ინგლისური და მისი თანამედროვე დრამატურგების - იბსენისა და ჩეხოვის გამოცდილება და XX საუკუნის დრამატურგიაში \ნამდვილ ნოვატორად მოგვევლინა. ბ. შოს პიესებში აისახა ეპოქის უმნიშვნელოვანესი პრობლემები.

ბერნარდ შო დაიბადა 1856 წელს, ირლანდიის დედაქალაქ დუბლინში. მისი მამა წვრილი მოსამსახურე იყო. ოჯახი მძიმე სიდუხჭირეს განიცდიდა. შოს დედა მუსიკის გაკვეთილებით ცდილობდა ერჩინა ოჯახი. ბავშვების განათლებისთვის სახსრები არ არსებობდა. 15 წლის შომ თავად დაიწყო არსებობისთვის ზრუნვა: ის წვრილ ჩინოვნიკად მუშაობდა მიწის კანტორაში, აკროვებდა ბინის ქირას დუბლინის ღარიბი კვარტალების მობინადრეებისგან. 20 წლისამ უფროსი მოლარის ადგილი მიიღო. შო დიდად იყო დაინტერესებული ხელოვნებით – ლიტერატურით, მხატვრობით, მუსიკით. 1876 წელს შო ლონდონში გადადის. დიდი ხნის განმავლობაში ის დედის დახმარებით ცხოვრობს. შოს იტაცებს თეატრი და კორნო დი ბასეტოს ფსევდონიმით აქვეყნებს თავის პირველ მუსიკალურ რეცენზიას (1888). შემდგომი მრავალი წლის განმავლობაში იგი ლონდონის თეატრალურ წრეებში ცნობილი ხდება, როგორც მუსიკის კრიტიკოსი.

შოს ინტერესი თანამედროვეობის აქტუალური პრობლემებისადმი მის ყველაზე ადრეულ ნაწარმოებებში გამოიკვეთა. მან შექმნა 5 რომანი „უმწიფრობა“ (Immaturity, 1879), „არაგონივრული კავშირები“, (The Irrational Knot, 1880), „კეშელ ბაირონის პროფესია“ (Cashel Byron's Profession, 1882), "მარტოხელა სოციალისტი“ (An Unsocial Socialist, 1883) და „ხელოვანთა სიყვარული“ (Love Among the Artists, 1888).

შოს რომანებში ბრწყინვალედ აგებული დიალოგები აშკარად მეტყველებდა მომავალი დრამატურგის ოსტატობაზე.

1884 წელს შო შევიდა ფაბიანურ საზოგადოებაში. მისი წევრები მიზნად ისახავდნენ სოციალიზმის იდეების შესწავლას და ეძებდნენ გზებს სოციალური კითხვების შესაცვლელად. საზოგადოებას „ფაბიანური“ ეწოდა რომელი მეთაურთმავრის ფაბიუს კუნქტატორის სახელის მიხედვით, რომელიც ცნობილი იყო მოლოდინის ტაქტიკით. ასე დაამარცხა მან კართაგენის ბელადი ჰანიბალი. ფაბიანელების ტაქტიკა უარყოფდა

კლასობრივ ბრძოლასა და რევოლუციას. მათ მიაჩნდათ, რომ სოციალიზმის დამყარება შეიძლებოდა მხოლოდ რეფორმების გზით.

შო ნამდვილ ნავატორად გვევლინება დრამის სფეროში. მან ინგლისურ თეატრში დაამკვიდრა პიესის ახალი ტიპი – ინტელექტუალური დრამა, რომელშიც ძირითადი ადგილი ეთმობა არა ინტრიგასა და სიუჟეტს, არამედ მოქმედ გმირთა მძაფრ, მაბვილგონივრულ პოლემიკას.

ახალი დრამის დამკვიდრებისათვის შო იბრძოლა როგორც დრამატურგი და როგორც კრიტიკოსი. იგი სასტიკი მოწინააღმდეგე იყო „წმინდა ხელოვნებისა". ლევ ტოლსტოისადმი მიწერილ წერილში იგი აღნიშნავდა: „მე თითსაც არ გავანძრევ, რომ დავწერო ნაწარმოები, რომელშიც არ არის არაფერი, გარდა მხატვრული ღირსებებისა". შოს დრამატურგიული ესთეტიკისათვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა ქონდა ცნობილი ნორვეგიელი დრამატურგის, ჰენრიკ იბსენის შემოქმედებას.

1891 წელს გამოქვეყნდა შოს შრომა „იბსენიზმის კვინტესენცია" (The Quintessence of Ibsenism). აქ შომ ჩამოაყალიბა თავისი შეხედულებები თანამედროვე დრამატურგიის ამოცანებზე. ნორვეგიელი დრამატურგის კვალდაკვალ შომ გაილაშქრა თავისი საუკუნის მოძველებული იდეალებისა და ილუზიების წინააღმდეგ. მსგავსად იბსენისა შო ცდილობდა თეატრი გადაექცია ბრძოლის არენად ჭეშმარიტების დამკვიდრებისათვის. შო ამტკიცებდა, რომ იბსენიზმის კვინტესენცია სწორედ რომ გულისხმობს ყოველგვარი ფორმულის უარყოფას. იბსენის დიდი თაყვანისმცემელი შო ხშირად გამოდის შექსპირის წინააღმდეგ. მაგრამ იგი ეხება არა იმდენად შექსპირის შემოქმედებას, არამედ შოს თანამედროვე თეატრში მისი პიესების ინტერპრეტაციას. მისი აზრით, შექსპირის ავტორიტეტი ახალი დრამის განვითარებას ამუხრუჭებდა. შო პიესა-დისკუსიებით ცდილობდა ეჩვენებინა სიმართლე ადამიანებისათვის იმ საზოგადოების შესახებ, რომელშიც ისინი ცხოვრობდნენ. ამ თვალსაზრისით იგი აგრძელებდა იბსენის შემოქმედებით ტენდენციებს.

„იბსენიზმის კვიტენსენციაში" შო აანალიზებს ქალთა თანასწორობის საკითხს, ოჯახურ მორალს. შოს აზრით, საზოგადოებაში გვხვდებიან ფილისტერები, იდეალისტები და რეალისტები. ცნება „იდეალისტს" შოსთან არ აქვს ფილოსოფიური დატვირთვა. იდეალისტი, ანუ რომანტიკოსი შოს გაგებით არის ადამიანი, რომელსაც ეზიზღება ცხოვრებისეული სიმდაბლე და მიისწრაფვის მაღალი მიზნებისაკენ, მაგრამ არ ესმის საქმის რეალური ვითარება და ცხოვრების შეცვლის პრაქტიკული გზა. რეალისტს კი არავითარი ილუზიები და უსარგებლო იდეალები არა

აქვს, იგი მიისწრაფვის სამყაროს პრაქტიკული გაუმჯობესებისაკენ. ამრიგად, შო გვთავაზობს დადებითი გმირის სახის კონტურებს - საღი აზროვნების ადამიანს, რომელიც რეალისტურად უყურებს ცხოვრებას და თავის მოქმედებებში ეყრდნობა არა რომანტიკულ ილუზიებს, არამედ გონებას. ასე იბადება შოს ესთეტიკაში „რეალისტისა“ და „რომანტიკოსის“, ანუ ადამიანური ხასიათის ორი დრამატურგიული ტიპი, რომელიც ხშირად გვხვდება მის მრავალ პიესაში.

შოს დრამატურგიული მოღვაწეობის დასაწყისი დაკავშირებული იყო 1891 წელს ლონდონში წარმოშობილ "დამოუკიდებელ თეატრთან". მისი ფუძემდებელი გახლდათ ინგლისელი რეჟისორი ჯეკობ თომას გრეინი, რომლის მთავარი ამოცანა იყო გაეცნო ინგლისელი მაყურებლისათვის თანამედროვე დრამატურგია. „დამოუკიდებული თეატრი“ წინააღმდეგობას უწევდა გასართობ პიესებს. მის სცენაზე დაიდგა იბსენის პიესები, ჩეხოვის „ალუბლის ბაღი“ და „ძია ვანია“„ გორკის - „ფსკერზე“. სწორედ ამ თეატრისათვის დაიწყო წერა შომ.

მისი, როგორც დრამატურგის გზა იწყება პიესების ციკლით, რომელიც ერთიანდება სათაურით „უსიამოვნო პიესები“ (Plays Unpleasant). მასში შევიდა: „ქვრივის სახლები“ (Widower's Houses, 1892) „თავსატეხი“ (The Philanderer, 1893) და „მისის უორენის პროფესია“ (Mrs. Warren's Profession, 1893-1894)

„ქვრივის სახლები“, პირველი პიესა ციკლიდან „უსიამოვნო პიესები“, შომ მიუძღვნა ლონდონის ჯურღმულებს და იქ მცხოვრები ადამიანების მძიმე მატერიალური მდგომარეობის ასახვას. მასზე მუშაობა დრამატურგმა დაიწყო 1885 და დასრულა 1892 წელს. შო აქ რეალისტურად აჩვენებს, თუ რა ბინძური საქმეებით მოიპოვებენ სიმდიდრეს რესპექტაბელური ბურჟუაზიის წარმომადგენლები.

პიესის გმირს, არისტოკრატ ტრენჩს შეუყვარდება კაპიტალისტ სარტორიუსის, ჯურღმულების მეპატრონის ქალიშვილი. სარტორიუსი ჯურღმულებს ბინების სახით მიაქირავებს ღატაკებს. ლიკჩიზი, რომელიც ბინების ქირას კრებს ღატაკებისგან თვალებს აუხელს სარტორიუსის მომავალ სიძეს: „აქ ყოველი პენი ცრემლებითაა დაბანილი, ამ ფულით იქნებ პაეშვისთვის პური ეყიდათ, რომელიც შიმშილისგან ტირის, მე კი მივდივარ და ამ პურს ხელიდან ვგლეჯ. მანამ ვემუქრები, ვიდრე ფულს არ მოიცემენ... ეს ისეთი ფულია, რომელსაც არც კი მივეკარებოდი, რომ არა შიში, რომ ჩემი საკუთარი შვილები მშიერი დარჩებიან“. ეს არის ჭუჭყიანი, ნესტიანი ნაგრევები ჩამოშლილი კიბეებით და დამპალი იატაკით.

შომ გვიჩვენა, რომ ჯურღმულების არსებობა ინგლისელ კაპიტალისტებს უზარმაზარ შემოსავალს აძლევს, მაგრამ ღარიბების თანდათანობით განადგურებისათვის პასუხისმგებლობა მთელ მმართველ კლასს ეკისრება.

შეწუხებული ტრენჩი უარს ამბობს სარტორიუსის ბინძურ ფულზე, მაგრამ მოგვიანებით გებულობს, რომ მისი საკუთარი შემოსავალი ეყრდნობა იმ მიწის რენტას, რომელზეც სარტორიუსის ჯურღმულები მდებარეობს. ეს მიწა ადრე ტრენჩის დიდგვაროვან ნათესავებს ეკუთვნოდა და ფული, რომელსაც ის ღებულობს ისევე ბინძურია, როგორც სარტორიუსის. „როგორც ჩანს, ჩვენ აქ ერთი გუნდი ვართ“ - იძულებულია აღიაროს ტრენჩმა. ის საბოლოოდ კაპიტულაციას აცხადებს და სარტორიუსთან სასარგებლო გარიგებასაც დებს.

ამავე ციკლის პიესა „მისის უორენის პროფესია“ კრიტიკამ „ამორალურად“ გამოაცხადა. აიკრძალა მისი დადგმა სცენაზე. პიესის გმირი მისის უორენი წარსულში საეჭვო რეპუტაციისა და პროფესიის ქალია. მან თავის პროფესიით მნიშვნელოვან „წარმატებებს“ მიაღწია და გახდა საროსკიპოების მეპატრონე ბერლინში, ვენაში, ბუდაპეშტსა და ბრიუსელში. მისის უორენის პროფესიის შესახებ თითქმის არავინ იცის. ის მდიდარია და ფული აძლევს საშუალებას გახდეს საზოგადოების პატივსაცემი წევრი.

სოციალური თვალსაზრისით შო ღრმა ფსიქოლოგიური მიზეზებით ახსნის მისის უორენის მორალურ დაცემას: მას არ სურდა გაემეორებინა მისი ორი დის სევდიანი ისტორია, რომელთაგანაც ერთ-ერთი ფაბრიკაში მუშაობდა და ჯანმრთელობა შეერყა, ხოლო მეორე დაიღუპა იმის გამო, რომ ვერ გაუძლო 18 შილინგზე ცხოვრებას, რასაც მისი ჩინოვნიკი ქმარი კვირაში გამოიმუშავებდა. მისის უორენმა საკუთარი განსაკუთრებული გზა აირჩია, რომელიც მას დიდ შემოსავალს აძლევდა და ამის გამო მიღებული იყო ბურჟუაზიული საზოგადოების მიერ.

პიესის ძირითად კონფლიქტს ქმნის მისის უორენისა და მისი ქალიშვილის შეხედულებებს შორის დაპირისპირება. ვივიმ განათლება პანსიონში მიიღო. სახლში დაბრუნების შემდეგ იგი გებულობს დედის პროფესიისა და მისი სიმდიდრის საიდუმლოების შესახებ. მას არ შეუძლია შეურიგდეს ამ სიბინძურეს. ის მიდის სახლიდან და იწყებს დამოუკიდებელ შრომით ცხოვრებას ერთ-ერთ კანტორაში.

ვივის მხატვრული სახე არის შოს მცდელობა, შექმნას დადებით გმირის სახე, რომელიც წინ აღუდგება ანგარებიან სამყაროს. ვივის გააჩნია თავისი პრინციპები და შეხედულებები მოვლენებზე. მას მიაჩნია,

რომ ყველა ადამიანმა უნდა იშრომოს. პარაზიტული არსებობა მასში იწვევს ზიზღს. შო რეალისტურად გვიჩვენებს ვივის მიერ იმ ადამიანების ცხოვრების წესის მხილებას, რომლიც მას გარს ახვევია. და თუმცა ვივი მატერალურად მჭიდროდ დაკავშირებულია დედისა და კროფტსის სამყაროსთან, ის მაინც სულიერად თავისუფალ და მორალურად სუფთა ადამიანად რჩება. ვივის მხატვრული სახე წარმოადგენს შოს პირველ მცდელობას, შექმნას მისი თეატრისათვის ტიპიური დრამატუგიული ხასიათი ღრმა ქვეტექსტით.

უკვე „უსიამოვნო პიესებში“ გამოიკვეთა შოსთვის დამახასიათებელი ტენდენცია, გადაექცია სცენური ნაწარმოები საკითხავ პიესად, ტენდენცია რომელიც სულ უფრო და უფრო გაძლიერდა დროთა განმავლობაში. სცენური მოქმედების ოსტატი თავის პიესებში გვაძლევს ფართო რემარკებს, რომლებშიც არა მხოლოდ გარემოებების, არამედ გმირთა ხასიათების გაშლილი აღწერილობებია. თავისი პიესების წინასიტყვაობებში ის ხსნის თავის ჩანაფიქრს, რათა დაეხმაროს მსახიობებს, მკითხველებს და მაყურებელს პიესის არსის გაგებაში.

შოს პიესათა მეორე ციკლი არის „სასიამოვნო პიესები” (Plays Pleasant) აქ გაერთიანდა: „იარაღი და ადამიანი” (Arms and the Man 1894) „კანდიდა” (Candida, 1895) „ბედის რჩეული” (The Man of Destiny, 1895), „თქვენ არასდროს შეგიძლიათ თქვათ” (You Never Can Tell 1895).

„სასიამოვნო პიესებში” შო ცვლის სატირული მხილების მეთოდს. თუ „უსიამოვნო პიესებში” ის პირდაპირ მიმართავს საზოგადოებრივი წყობის საშინელ მხარეებს და წინა პლანზე წამოსწევს სოციალურ პრობლემებს, „სასიამოვნო პიესებში” ის ძირითად ყურადღებას უთმობს მორალის პრობლემებს, რომელთა გადაწყვეტა ღრმა ფილოსოფიური განსჯებით ხდება.

შო თავის ამოცანად ისახავს მოაცილოს რომანტიკული საბურველი სანამდვილის სასტიკ სიმართლეს. ის მოუხმობს ადამიანებს საღად და თამამად შეხედონ ცხოვრებას და გათავისუფლდნენ მოძველებული ტრადიციებისგან, ცრურწმენებისგან და ილუზიებისგან. თუ „უსიამოვნო პიესებში” სარტორიუსის („ქვრივის სახლები”) და კროფტსის სახეების შექმნისას შო მიისწრაფვის რეალისტურად დაგვიხატოს მათი სისასტიკე გროტესკის საშუალებით, „სასიამოვნო პიესების” გმირები უფრო ადამიანურები არიან და მათი წარმოდგენისას დრამატურგი არ მიმართავს მძაფრ ხერხებს.

შო პარადოქსის დიდი ოსტატია. მისი პარადოქსები ღრმა საზოგადოებრივ აზრს ატარებენ და არაფერი აქვთ საერთო სიტყვათა ჩასხვილგონივრული თამაშის პარადოქსთან. შოს პარადოქსები მიმართულია პირფერობის წინააღმდეგ, ისინი გვეხმარებიან სოციალურ წინააღმდეგობრიობის, ტრადიციული წარმოდგენების უაზრობის გაგებაში.

ისტორიული თემატიკასთან მიმართებაში შო აკრიტიკებს პროგრესის ბურჟუაზიულ თეორიას, დასცინის წარმოდგენებს დიდ დამპყრობლებზე და ბურჟუაზიულ ცივილიზაციაზე. შოს აზრით, იგი თავისი პიესებით უბრუნებდა ადამიანებს დაკარგულ „ნორმალურ მხედველობას", უნარს შეეხედათ საგნებისთვის რეალისტურად. „ბედის რჩეულში" შო აქებს ნაპოლეონის კულტს. ბურჟუაზიული ქორწინების ყალბი საფუძვლის შესახებ იგი წერს პიესაში „კანდიდა". ერთ-ერთი მთავარი ვმირი, მღვდელი მორელი, რომელიც „ქრისტიანული სოციალიზმის" მოშხრეა ქადაგებს ჰუმანიზმსა და თვითშეწირვას, მაგრამ თავის ოჯახურ ცხოვრებაში იგი სასტიკ ეგოისტად გვევლინება, რომელიც ცდილობს თავის ნებას დაუმორჩილოს მისადმი ერთგული კანდიდა. ჩორელის სიტყვები წინააღმდეგობაშია მის საქმიანობასთან. თუმცა კანდიდა არ გარბის მისი ქმრის სახლიდან. იგი, სალად მოაზროვნე „რეალისტი", ამჯობინებს თვითონ ააგოს თავისი ოჯახური ცხოვრება და მართოს მორელი.

1897-99 წლებში შომ შექმნა ციკლი „სამი პიესა პურიტანთათვის" (Three plays for puritans), რომელშიც შევიდა: „ეშმაკის მოწაფე" (The Devil's Disciple, 1897),„ცეზარი და კლეოპატრა" (Caesar and Cleopatra, 1898),„კაპიტან ბრასბაუნდის მიმართვა",(Captain Brassbound's Conversion, 1899). თუ 90-იანი წლების დასაწყისში შო გამოდიოდა უიდეო, მეშჩანური ტიპის დრამატურგიის წინააღმდეგ, ამჟამად მისი კრიტიკის ობიექტი ხდება დეკადენტური ხელოვნება, დეკადენტური დრამა, რომლის მთავარი თემა სქესობრივი საკითხებია. ის წინააღმდეგია ყველა ცხოვრებისეული პრობლემა განისაზღვროს სასიყვარულო გრძნობითა და მოტივებით. ცხოვრება გაცილებით რთულია და ინტიმური სასიყვარულო ურთიერთობები ვერ ამოწურავს ადამიანური გრძნობების მთელს სამყაროს. ამიტომ ამ ციკლის პიესებში პერსონაჟები არ მოქცევებენ სექსუალური მოტივებიდან გამომდინარე. წინასიტყვაობაში შო ხსნის კრებულის სათაურის არსს. ის თავის პიესებს უპირისპირებს ისეთ ნაწარმოებებს, რომლებშიც ძირითადი ინტერესი მიმართულია სასიყვარულო ინტრიგებისკენ. იგი აღნიშნავს „მე პურიტანი ვარ ხელოვნებაზე შეხედულებებით, მაგრამ ნებისმიერი ინტელექტუალური ძღვაწეობის და

პატიოსნების გრძნობითი ექსტაზით შეცვლა უდიდესი ბოროტებაა". შო ცდილობს დაგვანახოს ადამიანის მოღვაწეობის სხვადასხვა მხარე, პასუხისმგებლობის და მოვალეობის ფართო გაგება, რასაც უპირისპირებს ეგოისტურ სურვილებს.

პიესაში „ეშმაკის ბოწაფე" მოქმედება ხდება XVII საუკუნის ამერიკაში, დამოუკიდებლობისათვის ომის პერიოდში. განმათავისუფლებელი ბრძოლის დროს მჟღავნდება ყველა გმირის ჭეშმარიტი არსი. მათი ხასიათი ასლებურად იხსნება. ის ვინც კეთილშობილ (მისის დადჯენი) ადამიანად ითვლებოდა, ახლა არაადამიანური ფანატიზმით გამოირჩევა და სრულ არარაობად გვევლინება, ხოლო რიჩარდ დადჯენი, რომელიც თავისი განდგომილებით „ეშმაკის მოწაფედ" იყო მონათლული, ამჟღავნებს თავდაღებას, ალტრუიზმს და გულწრფელობას. შო გამოდის ბრიტანული იმპერიალიზმისა და მისი კოლონიური დაპყრობითი ომების წინააღმდეგ. პიესის მთავარი აზრი შეიძლება დავინახოთ პასტორ ანდერსონის სიტყვებში, რომელსაც იგი პირში ახლის ინგლისელ გენერალ ბერგოინს: „შეიძლება აიღო ქალაქები, მაგრამ არ შეიძლება დაიპყრო მთელი ხალხი".

XX საუკუნის პირველი ათწლეული, რომელიც წინ უძღოდა 1914-1918 წლების I მსოფლიო ომს, შოს შემოქმედებით ძიებაში მნიშვნელოვანი წინააღმდეგობებით გამოირჩევა. თუმცა არსებული წყობის კრიტიკა მაინც გაისმის შოს საუკეთესო პიესებში. ამ მხრივ აღსანიშნავია პიესა „ჯონ ბულის სხვა კუნძული" (John Bull's Other Island, 1904). ამ პერიოდში შო ქმნის პიესებს „ადამიანი და ზეადამიანი" (Man and Superman, 1903), „მაიორი ბარბარა" (Major Barbara, 1905), „ექიმის დილემა" (The Doctor's Dilemma, 1906), „ბლანკო პოსნეტის მხილება" (The Shewing up of Blanco Posnet, 1909), „ანდროკლი და ლომი" (Androcles and the Lion, 1911), „ფანის პირველი პიესა" (1911), სადაც შოსთვის მახასიათებელ პარადოქსულ პლანში წყდება ოჯახის, მორალისა და ხელოვნების პრობლემები.

ამ პერიოდის პიესათა შორის განსაკუთრებით გამოირჩევა ერთ-ერთი ბრწყინვალე და საყოველთაოდ ცნობილი კომედია „პიგმალიონი" (Pygmalion, 1912). იგი მსოფლიოს თითქმის ყველა თეატრში დაიდგა და უზარმაზარი წარმატება ხვდა წილად. ნაწარმოების სათაური უკავშირდება ანტიკურ მითს მოქანდაკე პიგმალიონის შესახებ, რომელმაც შექმნა გალათეას ქანდაკება. იგი პიგმალიონს შეუყვარდა და გააცოცხლა. ასევე პროფესორმა ჰიგინსმა, ნიჭიერმა ფონეტისტმა, შეძლო გადაექცია ქუჩის მეყვავილე ქალი - ელიზა დულიტლი მომხიბვლელ და დახვეწილ

ქალბატონად, რომელსაც ასწავლა სწორი მეტყველება. შო ამტკიცებს, რომ უბრალო მეყვავილე ქალს ჰერცოგის ასულისაგან განასხვავებს მხოლოდ არასწორი, კულგარული გამოთქმები. უფრო მეტიც...შო გვიჩვენებს, რომ ელიზა ბევრად უფრო მაღლა დგას არისტოკრატულ გარემოზე, რომელსაც იგი შეეკახება. პროფესორს არ მიუცია ელიზასთვის ისეთი თვისებები როგორიცაა პატიოსნება, შრომისმოყვარეობა, კეთილშობილება... ეს ყველაფერი მან ღარიბთა უბნებში შეიძინა. ელიზა დიულიტლი ძალზედ შთამბეჭდავი სახეა და სწორედ ამიტომ შეიყვარა ეს მშვენიერი ლედი ყველა კონტინენტისა და ქვეყნის მაყურებელმა.

დრამატურგის მსოფლმხედველობის შემდგომი მნიშვნელოვანი პერიოდი განისაზღვრება I მსოფლიო ომის წლებით. სტატიაში „ჯანსაღი აზრი ომის შესახებ" (Common Sense About the War, 1914) შო ალნიშნავდა, რომ ომის წამოწყებაში არამარტო გერმანიას, არამედ სხვა იმპერიალისტურ სახელმწიფოებსაც მიუძღვით ბრალი. სწორედ ომის თემას მიუძღვნა მან პატარა პიესა „ოგასტესი ასრულებს თავის მოვალეობას" (Augustus Does His Bit; დაიწერა 1916, გამოქვეყნდა 1919 წელს), რომელშიც გროტესკულ-სატირული სახეებით გაკრიტიკებულია საომარი ქმედებები.

ამ პერიოდის ყველაზე მნიშვნელოვანი ნაწარმოები იყო „სახლი სადაც იბზარება გულები" (Heartbreak House). მასზე მუშაობა შიმ ჯერ კიდევ ომის დაწყებამდე, 1913 წელს დაიწყო, მაგრამ დაასრულა 1917 წ. და გამოაქვეყნა 1919 წ. დრამატურგი აღნიშნავდა, რომ თავის პიესაში მან გამოხატა ომის წინა ევროპა. შატოვერის სახლი, რომელიც მისი მეპატრონის, ყოფილი მეზღვაურის სურვილით, გემის ფორმით არის აგებული, გვევლინება ბურჟუაზიული ინგლისის სიმბოლოდ, რომელიც მიემართება საკუთარი თავის დაღუპვისაკენ. მასში მყოფი ადამიანები თავს გრძნობენ გარდაუვალი კატასტროფის ზღვარზე.

ამ სამყაროში ყველაფერი ცვალებადი და არამყარია, აგებულია მყიფე ფუნდამენტზე. სიყალბის ქსელში გახვეულია ადამიანები. თითოეულს მწარე იმედისგაცრუება ელის. ელი დენი რწმუნდება, რომ საყვარელი ადამიანი მას ატყუებდა. თავად ისიც ატყუებს მენგენს, რაღგან გადაწყვეტილი აქვს მას გაჰყვეს ცოლად მხოლოდ ანგარიშით. მოტყუებული რჩება მაძინი დენიც, რომელსაც სჯეროდა, რომ მენგენი მისი მეგობარი და კეთილის მსურველი იყო, სინამდვილეში კი მენგენმა ის გააკოტრა. ადამიანები კარგავენ ნდობას. თითოეული მათგანი უსასრულოდ მარტოსულია.

პიესა მოკლებულია მკვეთრ სიუჟეტურ ხაზს. დრამატურგს უპირველეს

ყოველისა აინტერესებს გმირთა განწყობა, მათი განცდები და მათ მიერ სამყაროს აღქმა. მათი საუბრები, კამათი და შენიშვნები ცხოვრების შესახებ სავსეა ციტატებით. მათი აფორიზმები და პარადოქსები საბოლოო ანგარიშით მათ უსუსურობაზე მიგვანიშნებს, ეს განათლებული და ჭკვიანი ხალხი სუსტია ცხოვრების წინაშე. მათ არა აქვთ განსაზღვრული მიზნები და მისწრაფებები, არა აქვთ იდეალები. ეს სახლი-გემი დასახლებულია მიბინადრეებით, რომელთა გულები გაბზარულია, აზრები და გრძნობები კი – ქაოტური. „ეს ინგლისია თუ საგიჟე?“ - კითხულობს პიესის ერთ-ერთი გმირთაგანი ჰექტორ ჰეშებაი. „და რა ემართება ამ გემს, რომელშიც ჩვენ ვართ? ამ სულების ციხეს, რომელსაც ჩვენ ინგლისს ვუწოდებთ?“.

ჩვენს წინაშეა აღმოჩენილი საზოგადოება, სულიერი დაცემის პერიოდში. ამიტომ შემთხვევით არ არის თვითმკვლელობისა და დაღუპვის აზრი დაბომბვის დროს, რაც ადამიანებს გადარჩენის ერთ-ერთ გზად მიაჩნია: „ჩვენში აზრის ნატამალიც არ არის. ჩვენ უსარგებლონი და საშიშნი ვართ და აუცილებელია ჩვენი განადგურება“. პიესა მთავრდება შემდეგი სცენით: იწყება ომი, ქსტრების თვითმფრინავები აგდებენ ბომბებს, კაპიტან შატოვერის ბინადრები ყველა ოთახში ანთებენ სინათლეს, რათა მფრინავების ყურადღება მიიქციონ. „ცეცხლი წაუკიდეთ სახლს!“ - ყვირის ელი და ეს მოწოდება გაისმის როგორც განაჩენი იმ ადამიანებისათვის რომლებიც ცხოვრობენ „სახლში, სადაც იბზარება გულები“.

პიესას აქვს ქვესათაური „ფანტაზია ინგლისურ თემაზე რუსულ სტილში“. შო მისი თანამედროვე ინგლისის დახატვისას ეყრდნობა ლევ ტოლსტოისა და ა. ჩეხოვის ტრადიციებს. ჩეხოვისეული დრამის ზეგავლენა შოს პიესებზე განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი იყო. ამის შესახებ შო თავად აღნიშნავდა: „უდიდეს ევროპელ დრამატურგებს შორის, იბსენის თანამედროვეთაგან – ჩეხოვი კაშკაშებს როგორც პირველი სიდიდის მანათობელი ვარსკვლავი თვით ტოლსტოისა და ტურგენების გვერდით. შემოქმედებითი სიმწიფის პერიოდში მე მოვიხიბლე მისი დრამატურგიული გადაწყვეტილებებით კულტურული უმაქნისების მიმართ, რომლებიც არ არიან დაკავებულნი შრომით. ჩეხოვის ზეგავლენით მე დავწერე პიესა იგივე თემაზე და მას ვუწოდე: „სახლი სადაც იბზარება გულები“ - „ფანტაზია ინგლისურ თემაზე რუსულ სტილში“.

შო ღაჟინებით ეძებს ფორმებს მისი ჩანაფიქრის განსახორციელებლად. 20-30-იან წლების პიესებში ჭარბობს გროტესკული სახეები, პარადოქსული-ფანტასტიკური სიტუაციები. ის მიმართავს ბუფონადას და ფარსს, ამუშავებს ფილოსოფიური უტოპიის ჟანრს.

შოს 20-30-იანი წლების ყველაზე უფრო მნიშვნელოვან პიესებად ითვლება - „წინდა ჟანა“ (Saint Joan, 1923), “ფორანი ვაშლებით“ (The Apple Cart, 1929), „მწარეა, მაგრამ სიმართლეა“ (Too True to be Good, 1932).

„წინდა ჟანაში“ შო ქმნის საფრანგეთის სახალხო გმირის, ლეგენდარული ორლეანელი ქალწულის, უბრალო ქრისტიანი გოგონას ჟანა დ'არკის სახეს, რომელიც წინ უძღოდა მისი ხალხის გამათავისუფლებელ ბრძოლას ინგლისელი დამპყრობლების წინააღმდეგ. შო ავიჩქენებს ჟანას დაპირისპირებას პატივმოყვარულ ინტერესებთან წინააღმდეგ და ალნიშნავს: „მე ვფიქრობდი, რომ საფრანგეთს ჰყავს მეგობრები საფრანგეთის მეფის კარზე, მაგრამ მე ვპოულობ მხოლოდ მგლებს, რომლებიც ჯიუტნიან ბრჭყალებით მის ტანჯული სხეულს“.

როგორც ნამდვილი გმირი, ჟანა ხვდება თავის სიკვდილს და უარყოფს „შეწყალებას“. „უკეთესია დაიწვა, ვიდრე როგორც ვირთხამ ისე იცხოვრო სოროში“ - ამბობს ის. თავის მეგობრებად ჟანას მიაჩნია საფრანგეთის უბრალო მცხოვრებლები. მისი სიტყვები ასე ჟღერს: „თუ მე ცეცხლს გავივლი, მე შევალ ჩემი ხალხის გულში და ჩავსახლდები სამარადჟამოდ“. ჟანას მხატვრულ სახეში შო ახორციელებს მისთვის ასე სასურველ გნძნობისა და გონების სინთეზს, რაშიც იგი ხედავს ნამდვილი ადამიანურობის გამოვლენას.

პიესა „ფორანი ვაშლებით“ მძაფრი პოლიტიკური პამფლეტი, პიესა-გროტესკია. შომ შექმნა მოხერხებული საქმოსნების სახეები, რომლებიც უწესო მაქინაციებით გამდიდრებულან. მათ უჭირავთ მინისტრების თანამდებობები და განაგებენ ქვეყნის ბედს. მათი მითითებებით მოქმედებს მეფე მაგნუსი, რომელსაც კარგად ესმის, რომ იგი მხოლოდ მოხერხებული შირმაა, რომელიც ფარავს ფინანსური ბობოლების მაქინაციებს. ყველა მინისტრის სახელით პროტეუსი ალნიშნავს „ჩვენ გვსურს მუნჯი მეფე“. შო ამ პიესაში ასევე სვამს სკითხს ამერიკის ჩარევის შესახებ ინგლისის პოლიტიკურ და ეკონომიკურ ცხოვრებაში. „ფორანი ვაშლებით“ - სათაურში შო იყენებს ინგლისურ იდიომატურ გამოთქმას “To upset an apple cart“, რაც გულისხმობს ვისმეს გეგმების ჩაშლას.

შომ პიესას უწოდა „პოლიტიკური ექსტრავაგანცია“. შო იყენებს ექსცენტრიადის ნახევრად მივიწყებულ ჟანრს, რომელსაც ავსებს პოლიტიკური შინაარსით. ეს ჟანრი ინგლისურ თეატრში არსებობდა XVIII საუკუნის დასასრულსა და XIX საუკუნის დასაწყისში: ეს იყო ფანტასტიკური პიესები სიმღერებისა და ცეკვების თანხლებით. შოს პიესის პერსონაჟები, ინგლისელი მინისტრები ლაყბობენ სისულელეებზე

და მღერიან უაზრო სიმღერებს. ერთმანეთს მიმართავენ დამამცირებელი სახელებით და საზუმარო მეტსახელებით. შო საუბრობს ამ სამყაროს ინფანტალურობაზე და უპრინციპობაზე, მის უუნარობაზე გადაწყვიტონ მნიშვნელოვანი საკითხები. შედარებით ჭკვიანი და მოაზროვნე ადამიანი, მეფე მაგნუსიც კი, რომელსაც ასცდა შოს მომაკვდინებელი დაცინვა, თავის ფავორიტ ქალთან, ორიენტიასთან საუბრისას იწყებს ჩხუბს. ენერგეტიკის მინისტრი ლიზისტრატე კი, რომელიც მოუსყიდავი და მკაცრი ადამიანია, აღნიშნავს: „ჩემი დაშინება შეუძლებელია: „მე სკოლის მასწავლებელი ვიყავი" და თუმცა ესეც იწვევს სიცილს, ამ სიტყვების უკან იმალება სიმარილე.

1931 წელს, 70 წლის შომ განახორციელა ვიზიტი საბჭოთა კავშირში. 1932 წელს დაასრულა პიესა „მწარეა, მაგრამ სიმართლეა" (Too True to be Gocd, 1931). მასში ერთმანეთშია არეული ფანტასტიკა და რეალობა. მოქმედი პირების სახელები მოცემულია გროტესკულ პლანში.

30-იან წლებში შო გამოდის ომის წინააღმდეგ და ქმნის პიესებს: „მწარეა, მაგრამ სიმართლეა", „ჟენევა" (Geneva, 1938). ბურჟუაზიული ინგლისის კრიტიკით გამოდის პიესაში „მილიონერი ქალი" (The Millionairess, 1936) პიესაში „მწარეა, მაგრამ სიმართლეა" მდიდარი დედის, მისის მოპლის მზრუნველობა ღუპავს ყველა მის შვილს და მხოლოდ უმცროს, გოცონას თავისი გამბლეობა ეხმარება ებრძოლოს წამლებს, ექიმებს, უაზრო საშინაო რეჟიმს. ყურადღებიანი მომვლელი, რომელიც ავადმყოფისთვისაა დაქირავებული, აღმოჩნდება ბანდიტი, ხოლო მისი დამხმარე ყაჩაღობაში ობრი – ყოფილი მღვდელი. პარადოქსულობა ზეიმობს ყველაფერში. ყველა მეტამორფოზა ხდება I მოქმედებაში და მაყურებელს არწმუნებენ, რომ ამ სამყაროში ყველაფერი არანორმალური, არაბუნებრივი და უსაზღვროდ გარყვნილია. მთელი პიესის მანძილზე მიმდინარეობს თავისებური მასკარადი. ბანდიტი ციპკა დიდი წარმატებით სარგებლობს გრაფინიას როლში. „გატაცებული ლედის", მის მოპლის გადასარჩენად სადღაც აფრიკაში შეჰყავთ ინგლისური არმია. ყაჩაღი ობრი კვლავ ღირსშესანიშნავად მღვდლად გვევლინება. ამ მასკარადის სოციალური აზრი სავსებით ნათელია: ყველა ჯენტლმენი – ყაჩაღია, არავითარი განსხვავება ბრწყინვალე არსტოკრატიასა და ქურდებს შორის არ არსებობს.

შოს 30-იანი წლების პიესებში დაჟინებით გაისმის სამყაროს დაღუპვის თემა, რომლის საფუძველს იგი მსოფლიო ომსა და გარდაუვალ სოციალურ კატაკლიზმებში ხედავს.

შო, როგორც თანმიმდევრული ანტიფაშისტი, II მსოფლიო ომის დროს მოუწოდებდა ნაციზმის წინააღმდეგ საბრძოლველად.

პიესაში „ჟენევა“ შო სატირულად ასახავს ერთა ლიგის შეკრებას ჟენევაში და ქმნის სამი ფაშისტი დიქტატორის — ჰიტლერის, მუსოლინის და ფრანკოს მომაკვდინებელ კარიკატურებს. პიესაში მაინი სახელებია: ბატლერი, ბომბარდონე და ფლანკო, რომლებიც იძულებული არიან წარდგნენ სასამართლოს წინაშე ჩადენილი დანაშაულებების გამო.

XX საუკუნის ინგლისურ ლიტერატურაში შო ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი შემოქმედია, დიდი მხატვარი-ნოვატორია, რომელმაც გაამდიდრა კლასიკური დრამატურგიის ტრადიციები. ჩისმა მძაფრმა პრობლემურმა პიესებმა სული შთაბერეს კრიზისის პერიოდში მყოფ ინგლისურ თეატრს. მის დრამატურგიას სამართლიანად უწოდებენ იდეების დრამატურგიას.

ჯოზეფ რადიარდ კიპლინგი
Joseph Rudyard Kipling
(1865-1936)

ჯოზეფ რადიარდ კიპლინგი ინგლისური ლიტერატურის ერთ-ერთი ყველაზე წინააღმდეგობრივი და ტრაგიკული ფიგურაა. ცხოვრებაშივე საქვეყნოდ ცნობილმა პოეტმა და საუცხოო პროზაიკოსმა არსებული წეს-წყობილების მეხოკბეობა იკისრა, მაგრამ დიდ მწერლად დარჩა. ინდოეთის კარგად მცოდნემ და თაყვანისმცემელმა, ინგლისის დამპყრობელურ პოლიტიკას დაუჭირა მხარი და, ამავე დროს, ინდოეთის თემატიკაზე შექმნილი ზღაპრებით, მოთხრობებითა და რომანებით დაიმკვიდრა ადგილი ლიტერატურაში. კიპლინგს გულწრფელად უყვარდა ინდოეთი (სამშობლოდაც კი სთვლიდა მას) და თან გულწრფელად სწამდა, რომ უბრალო ინგლისელს, კოლონიური არმიის რიგით ჯარისკაცს სამშობლომ, მონარქმა და ისტორიამ მაღალზნეობრივი მისია დააკისრა. მწერლის იმპერიალიზმი სრულიად თავისუფალი იყო ყოველგვარი თვალმაქცობის, პირადი ანგარებისა, თუ ფარული აზრებისაგან. მის თვალში ბრიტანეთის იმპერიამ თითქმის ტრანსცენდენტური მნიშვნელობა შეიძინა, რომელიც „სხვა ერებს“ წინ, გადარჩენისაკენ გაუძღვებოდა და, ალბათ, რომ არა იმპერიისადმი მწერლის თაყვანმოდებული სიყვარული, მისი ბრწყინვალების სადიდებლად შექმნილი ლექსები, მოთხრობები და რომანები, კიპლინგის შემოქმედება ასეთი არაჩვეულებრივი და სხვებისაგან გამორჩეული არ იქნებოდა, ისევე როგორც არ იარსებებდა მის ირგვლივ მრავალი წლის განმავლობაში მიმდინარე პოლემიკა. კიპლინგის იმპერიალისტურ პათოსს ბევრი საქვეყნოდ ცნობილი პიროვნება მკვეთრად უპირისპირდებოდა. "ვერ ვიტან მის მყვირალა, უტიფარ პატრიოტულ ლექსებს", – წერდა ჰენრი ჯეიმსი 1899 წელს, რომელიც ადრე მეგობრობდა კიდეც კიპლინგთან და აღფრთოვანებული იყო მისი „აბსოლუტურად ზებუნებრივი ტალანტით“.

XX საუკუნის აიიან-ოციან წლებში მოდერნისტული ლიტერატურის საყოველთაო გატაცების ფონზე, განახლებული ეპოქალური მსოფლაღქმის პოზიციებიდან რადიარდ კიპლინგი უპირატესად ვიქტორიანელ მწერლად აღიქმებოდა. ამგვარი დამოკიდებულება მნიშვნელოვანწილად განპირობებული იყო კიპლინგის პოლიტიკური მრწამსით და შეხედულებებით, რომელთაც ის არასოდეს ფარავდა. ლიტერატურის ისტორიის რეტროსპექტივაში ნათელი ხდება, რომ კიპლინგის შეფასებისას

მთავარია არა მისი პოლიტიკური შეხედულებანი, არამედ მისი ხელოვნება. ეს თვალსაზრისი XX საუკუნის ორმოციან წლებში გამოთქვა დიდმა კრიტიკოსმა ენგუის უილსონმა, ხოლო შემდგომ ტომას ელიოტმა, რომლებმაც კიპლინგის შემოქმედებას მეტად მნიშვნელოვანი გამოკვლევები მიუძღვნეს. მათი აზრით, ხელოვანის პოლიტიკური მრწამსი კონკრეტული სიტუაციის პირმშოა და მის შეცვლასთან ერთად იგი დავიწყებას ეძლევა. ტ. ს. ელიოტმა კიპლინგის შემოქმედებასთან დაკავშირებით თავისებური კომპრომისი შემოგვთავაზა. მისი აზრით, იმ წლებში, როცა მწერალმა თავისი საუკეთესო ნაწარმოებები შექმნა, მას არანაირი კავშირი არ ჰქონდა იმპერიალიზმის ოფიციალურ დოქტრინასთან. საკუთარი მოსაზრების დასასაბუთებლად ელიოტი გვირჩევს წავიკითხოთ ლექსი "თეთრკანიანთა ტვირთი" ("The White Man's Burden", 1899) პოლიტიკური კონტექსტის გაუთვალისწინებლად. კიპლინგს გულწრფელად სწამდა, რომ ბრიტანეთის იმპერია ნამდვილად საჭირო და აუცილებელი რამ იყო კაცობრიობისათვის, ამიტომაც თავისი მკითხველის თვალში ცდილობდა შეექმნა ის იდეალი, რომელიც ბრწყინვალე და ძლიერ იმპერიას სინამდვილეში უნდა განეხორციელებინა. ტ. ელიოტმა, ასევე ინგლისურენოვან კრიტიკოსთა შორის პირველმა, ხაზი გაუსვა მწერლის შემოქმედების მხატვრულ თავისებურებებსა და ღირებულებებს. კიპლინგის პოეზია, აბსოლუტურად არ პასუხობს ტრადიციული პოეზიისათვის დამახასიათებელ ნორმებს. ამის ნათელი მაგალითია მწერლის „ყაზარმული ბალადები" ("Barrack-Room Ballads", 1890), რომელთა მეშვეობით კიპლინგმა „სახალხო პოეტის" სახელი მოიხვეჭა. ელიოტის აზრით, კიპლინგის ლექსების ძირითად ნიშანთვისებას მათი „გაპროზაულება" წარმოადგენს. კიპლინგი არასოდეს იყენებდა კლასიკური პოეზიის პოეტოლოგიურ ელემენტებს. ის ცდილობდა პოეტური ენის სივრცეში პროზაული ჟანრის სპეციფიკის შეტანას და ამით სინამდვილესთან მაქსიმალურად დაახლოებას.

კიპლინგის ლექსმა „თეთრკანიანთა ტვირთი" იმდენად დიდი რეზონანსი გამოიწვია, რომ ყველა ბრიტანელის ცნობიერებაში ჩაიბეჭდა. რიგით თანამემამულეებს მწერალი ამკობდა მამაცური, მაღალი მორალური და გმირული ღირსებებით. ის "პატარა ადამიანებს" საკუთარი არსებობის აუცილებლობის, მნიშვნელობისა თუ სიძლიერის გრძნობას უნერგავდა.

რადიარდ კიპლინგი ლიტერატურულ ასპარეზზე ძალიან ახალგაზრდა გამოვიდა. თავის პირველ ნაწარმოებებს ის ინდოეთში 1884 წლის „სამოქალაქო და სამხედრო გაზეთში" აქვეყნებს, სადაც კორესპონდენტად

იწყებს მუშაობას. მისი შემოქმედების პირველი პერიოდის პროზაული ნაწარმოებები მთლიანად ინდოეთს ეძღვნება, რომლის ისტორიასა და კულტურას ის ბავშობიდან ბრწყინვალედ იცნობს. ევროპაში განათლების მიღების შემდგომ, კიპლინგი კვლავ თავის მეორე სამშობლოში ბრუნდება და რედაქტორის ვაკანსიებით თითქმის მთელ ინდოეთს შემოივლის. მიღებულ შთაბეჭდილებებს მომავალი მწერალი სწორედ იმ მოთხრობებში გადმოგვცემს, რომელთაც გაერთიანებს თავის პირველ კრებულში "უბრალო მოთხრობები გორაკებიდან"("Plain Tales from the Hills",1888). 19 წლის რადიარდის მოთხრობებმა და ლექსებმა მთელი ინდოეთი აალაპარაკა.

კიპლინგის ლიტერატურულ ასპარეზზე გამოსვლისას სენსაციური წარმატებით სარგებლობდა სტივენსონის „ვანძთა კუნძული" და ჰაგარდის „სოლომონ მეფის საგანძური", მაგრამ თუკი სტივენსონმა და ჰაგარდმა ინგლისურ პროზაში გაპატონებულ სოციალურ-ფსიქოლოგიურ რომანს დაუპირისპირეს განსხვავებული ჟანრის – სტილიზებული ავანტურისტული ტიპის –რომანი, კიპლინგი აბსოლუტურად უცნობ მხატვრულ-გამომსახველობით საშუალებებს მიმართავს. ინდოეთში მცხოვრებ ინგლისელებს მიეცათ საშუალება წაეკითხათ საკუთარი ცხოვრებისა და იმ ქვეყნის შესახებ, სადაც მათ, სამშობლოდან მოწყვეტილებს, უხდებოდათ ცხოვრება და მოღვაწეობა. კიპლინგი წერდა მოკლედ, ენერგიულად, მაგრამ არასოდეს ცდილობდა ხელოვნურად დაეძაბა, გაემძაფრებინა სიუჟეტი. ის ინდური ცხოვრების მოვლენებს მკაფიოდ და დეტალურად აღწერს. პერსონაჟთა სახეებსა და ტიპებში მკითხველმა საკუთარი თავი და ის ადამიანები ამოიცნო, რომელთან ერთადაც მათ სამხედრო თუ სამოქალაქო სამსახურში ყოველდღიურად უხდებოდათ ყოფნა. მოთხრობების პერსონაჟები, უბრალო ბრიტანელი მოქალაქეებია, რომლებიც მათთვის ჩვეულ ენაზე – დიალექტსა თუ სლენგზე, მაღალი საზოგადოებისათვის მიუღებელი ფორმით საუბრობენ. მწერალი გაბედნიერებულად მიმართავდა უბრალო ხალხის ენას – უბრალო ადამიანში პოულობდა იმ დიდსა და ამაღლებულს, რომელიც აქცევდა მათ კაცობრიობის სრულუფლებიან წარმომადგენლად. ინგლისელთა მოღვაწეობის სურათის ჩვენების პარალელურად კიპლინგი ყოველთვის ცივილიზაციას მოწყვეტილ აბორიგენი მოსახლეობის უბადრუკ ცხოვრებას აღწერს. ავტორის აზრით, მათი გადარჩენა სწორედ ინგლისელებს, თეთრკანიანთა რასას აკისრია.

თხრობისათვის უჭრიო რეალისტური, დამაჯერებელი ხასიათის მისაცემად, კიპლინგი პირველ პირში, ან კიდევ სხვის მიერ მონათხრობზე დაყრდნობით

საუბრობს. თითქოს ეს არც ლიტერატურული ნაწარმოები, არც მოთხრობა და არც რეპორტაჟია, არამედ, უბრალოდ, ცოცხალი მეტყველების რაღაც ნაწილი. ლიტერატურათმცოდნეობაში დღეს ამ ხერხს „მთხრობელის ხერხს“ უწოდებენ. ის ლიტერატურაში საკმაოდ კარგადაა დამკვიდრებული და მწერალთა დიდი ნაწილიც ხშირად მიმართავს მას იმ შემთხვევაში, როცა ავტორს სურს არა თვითონ წარადგინოს, მოგვითხრობს რაიმე მისივე გმირის შესახებ, არამედ თვით ნაწარმოების გმირს მისცეს საშუალება, ისაუბროს საკუთარ თავზე. მწერალი თავის ნაწარმოებებში წარმოსახულ სამყაროს ყოველთვის “შიგნიდან”, ნდობითა და სიყვარულით წარმოაჩენს, როგორც თანამონაწილე. კიპლინგი სხვა ტრადიციულ ლიტერატურულ ხერხებსაც უარყოფს: ნაწარმოებში ხშირად ვერ ვპოულობთ შესავალ ნაწილს, არ არის ნაჩვენები მოქმედების დრო თუ ადგილი, კითხვისას ვაწყდებით ამბის არათანმიმდევრულ თხრობას. გაოგნებული მკითხველი, რომლისთვისაც თავდაპირველად აბსოლუტურად გაუგებარია ნაწარმოების სიუჟეტი, თანდათან ინტერესდება მთხრობელის ვინაობითა და მიზნებით, მხოლოდ შემდგომ ხდება მისთვის ნათელი მოქმედების დრო და ადგილი. მისი ინდოეთი არის ინდოეთის მკვიდრთა ინდოეთი; მისი ცხოველები –არა ცხოველებად წარმოსახული ადამიანები არიან, არამედ ადამიანის ენით ამეტყველებული ცხოველები, რომლებიც სამყაროსთან ორგანულად არიან დაკავშირებული და მის განუყოფელ ნაწილს შეადგენენ. ქცევის დაუწერელი კოდექსი –“ჯუნგლების კანონი” ისევე აწესრიგებს მათ შორის ურთიერთობას, როგორც ზნეობის კანონი უნდა აწესრიგებდეს ადამიანთა ყოფას.

კიპლინგი ახალი ტიპის ლიტერატურული ზღაპრის შემქმნელია: მისი ზღაპრები არაფრით წაგავს ლ. კეროლის ან ო. უაილდის ქმნილებებს. “ჯუნგლების მეორე წიგნში” (“The Jungle Book II”, 1894) მან ინგლისურ ლიტერატურაში ანიმალისტური ეპოსი შექმნა, რომლის გამოძახილს შემდგომში ჯერ ლონდონის შემოქმედებაში ვპოულობთ. მაუგლის მხატვრული სახის შექმნისას კიპლინგი იყენებს ძველ თქმულებებსა და ლეგენდებს მგლის შვილობილ ადამიანზე – (რომულისა და რემის ისტორიას, ინდურ თქმულებებსა და მსოფლიო ზღაპრების გმირებს, რომელთაც ცხოველების ენაზე შეეძლოთ საუბარი). ამავდროულად, მაუგლის სახეში ისახა მწერლის რეაქციული იდეა ძლიერ, განსაკუთრებულ “ზეადამიანზე”. ადამიანი-მგელი, რომელსაც ცხოველები ჯუნგლების უზენაეს ავტორიტეტად აღიარებენ, იტანჯება მარტოობითა და განკერძოებულობით. პანტერა – ბაგირას რჩევით ის ადამიანებთან ბრუნდება

და ეგზოტიკური გმირიდან კანონმორჩილ ინდუსად გადაიქცევა.

კიპლინგის "ჯუნგლები" აღზრდის რომანის ტიპს მიეკუთვნება, რომელშიც შესაძლებელია ამ ჟანრისათვის დამახასიათებელი რამოდენიმე ლაიტმოტივის გამოყოფა: მთავარი პერსონაჟის ბავშვობა და სიყმაწვილე; ცხოვრებისეული გამოცდილების შეძენა; უძლურის, უსუსურისა და კეთილის დაცვა – გადარჩენა; ადამიანის მიერ ბუნების დაპყრობა და დამორჩილება. მაუგლიმ საყოველთაო სიყვარული მოიპოვა არა ფიზიკური სიძლიერის გამო, არამედ თავისი გონიერებისა და გამჭრიახობის მეშვეობით. ჯუნგლებში პატივისცემას იმსახურებს არა ძალადობა, არამედ სიბრძნე. ცხოველებს მართავს ბრძენი სპილო – ჰათი და არა ბოროტი, სისხლისმსმელი ვეფხვი შერ-ჰანი.

კიპლინგის გარეშე ასევე წარმოუდგენელია სათავგადასავლო ჟანრი, ისევე როგორც წარმოუდგენელია XX საუკუნის დასაწყისის ინგლისური პროზა მისი საუცხოო რომანის "კიმის" ("Kim",1901) გარეშე და ინგლისური პოეზია მისი ისეთი ლექსების გარეშე, როგორიცაა "ოეთრკანიანთა ხვედრი"და "თუ კი" ("If", 1895).

კიპლინგის პირველ რომანში "შუქი ჩაქრა"("The Light That Failed", 1890) ბევრი ბიოგრაფიული მასალაა გამოყენებული. მაგალითად, რომანში მოთხრობილი დიკ ჰელდარის ბავშვობა და სიყმაწვილე ავტორის ბიოგრაფიულ მომენტებს ეყრდნობა. დიკისა და მეზის მეგობრობა, რომელიც შემდგომში მთავარი გმირის მხრიდან დიდ სიყვარულში გადაიზრდება, უკავშირდება კიპლინგის გატაცებას ფლორენს ჯერალდით, რომელსაც ის 1890 წელს ლონდონში შეხვდა. ფლორენსი, როგორც რომანის მთავარი გმირი მეზი, მხატვარი იყო. სამწუხაროდ, მწერლის გრძნობები უპასუხოდ დარჩა. კიპლინგის და – ტრიკსი ახასიათებდა ფლო (ფლორენს) ჯერარდს როგორც ცივ, გულგრილ პიროვნებას, რომელსაც სურდა მხოლოდ "თავისი ცხოვრებით ეცხოვრა და უნიჭო ნახატები ეხატა".

კიპლინგის ამ რომანში ხშირად კამათობენ ხელოვნების შესახებ. დიკი, რომელიც ნაწარმოებში კიპლინგის მოსაზრებებს ახმოვანებს, წინააღმდეგია იმ ახალი ხელოვნებისა, რომელიც ევროპაში მე-19 საუკუნის დასასრულს აღმოცენდა. დიკის კამათი მეზისთან გამოწვეულია იმით, რომ გოგონა ფრანგული იმპრესიონიზმის თაყვანისმცემელია, დიკი კი – მოწინააღმდეგე. დიკი არის ლაკონური, სინამდვილის ზუსტად ამსახველი ხელოვნების მიმდევარი. სუდანის ომში მიღებული გამოცდილება კარნახობდა დიკს თემატიკას, უსახავდა პრობლემას, რომლის გადაჭრა მას მხოლოდ ფუნჯის მეშვეობით შეეძლო. თავისი ნახატებით ის ცდილობს

სიმართლე თქვას ომის შესახებ, აჩვენოს მისი ფარული მხარეები, მისი უარყოფითი ზემოქმედება ნებისმიერ ადამიანზე, უბრალო ჯარისკაცზე, რომელთან ერთად იგი არაერთხელ მოხვედრილა სანგარში. დიკ ჰელდარი თავის ნამუშევრებს სწორედ აქ, ბრძოლის ველზე, ტყვიების ზუზუნში ქმნიდა. საკუთარი თვალით ნანახმა და განცდილმა ის დაარწმუნდა იმაში, რომ ბრწყინვალე გამარჯვებები ომის მხოლოდ მეორეხარისხოვანი ეპიზოდებია, ხოლო მისი რეალური მხარე ენით აღუწერელი ტანჯვა და სიბინძურეა, საშინელი სისასტიკე და გულისტკივილი. დიკის განსაკუთრებული ყურადღების, აღფრთოვანებისა და სიყვარულის საგანს ინგლისელი ჯარისკაცი წარმოადგენს. ის მწარედ აცნობიერებს იმ ფაქტს, რომ თავისი პროგრესირებადი დავაადების (სიბრმავე) გამო ვერ მოასწრო უბრალო რიგითი ჯარისკაცების, ვაჟკაცების, როგორც ის მათ უწოდებს, დახატვა. დიკის განცდები და ნახატები ომის თემატიკაზე სრულიად გაუგებარი რჩება რაფინირებული ახალგაზრდა მხატვარი გოგონასათვის, რომელიც მაღალ ხელოვნებაზე ქადაგებს.

რომანის ბოლო ეპიზოდში მაღაზიის ვიტრინასთან, სადაც გამოტანილია დიკის ნახატი "ცეცხლის ალში გახვეული სამხედრო ასეული", მოცქერალ ხალხს შორის ორი არტილერისტიც იმყოფება. ისინი აღფრთოვანებულნი უყურებენ სურათს და საქებარ სიტყვებს არ იშურებენ ავტორის მიმართ. მათი აზრით, მხატვარმა ზუსტად და თვალნათლივ ასახა ბრძოლის სირთულე და სისასტიკე, გამოსახა ცხოვრება ისე, როგორც ეს სინამდვილეშია. დიკისათვის ეს შეფასება, გაცილებით უფრო მნიშვნელოვანია ვიდრე კრიტიკოსების მიერ მოდერნისტული ჟურნალებში დაწერილი წერილები.

დიდი მხატვრული ოსტატობითაა აღწერილი რომანში სუდანში ბრიტანეთის სამხედრო კამპანია. ბატალიები ისეთი სიცსადითაა დახატული, თითქოს კიპლინგი ამ ბრძოლების უშუალო მონაწილე იყო. სინამდვილეში კიპლინგი სუდანში არასოდეს ყოფილა და თავის სიუჟეტებს ის ყოველკვირეული პერიოდიკის გვერდებიდან და ომგამოვლილი veტერანების ნაამბობიდან აკოწიწებდა. ამავდროულად,რომანში უამრავ კიპლინგისეულ წინააღმდეგობას ვაწყდებით. მწერალი რეალისტად რჩება, როდესაც საუბრობს ეგზოტიკურ ქვეყანაზე აფრიკის შუაგულში და ხაზს უსვამს იმ ფაქტს, რომ ქვეყნის ველური და მშფოთვარე ბუნებაც კი ეწინააღმდეგება ინგლისელ კოლონიალისტთა იქ ყოფნას: "თითქოს მჭინარე ნილოსის მძიმე წყალიც კი ერეკებოდა თეთრ ადამიანებს უკან შინისაკენ". მაგრამ იქვე კიპლინგი აიძულებს დიკს მოუწოდოს ინგლისელებს არაბების

განადგურებისაკენ. "დასცხეთ, კარგად დასცხეთ, ბიჭებო!" – გაჰყვიროდა ჯარისკაცებს უსინათლო დიკი.

„კიმი" კიპლინგის შემოქმედების უკანასკნელი საუკეთესო ნაწარმოებია, შეიძლება ითქვას, ჩემაჯამებელი ქმნილებაა. რომანში მწერალმა ინდოეთის თემატიკაზე შექმნილი ადრინდელი ნაწარმოებებიდან ცნობილი სიუჟეტები გამოიყენა. იმ დროისათვის კიპლინგს ინდოეთისაგან მსოფლიოს სხვადასხვა კუთხეში გატარებული უამრავი წელი აშორებდა, თუმცა თავის მეორე სამშობლოსთან ურიერთობა და შინაგანი კავშირი არასოდეს დაუკარგავს. რომანის მთავარი გმირის – კიმის ლტოლვა კიპლინგისათვის კარგად ნაცნობი განცდაა. როგორც ჩვეულებრივ მისი შემოქმედებისათვისაა დამახასიათებელი, „კიმი"-ც წინააღმდეგობრიობითაა სავსე. ეს ჩნდება რომანის მერვე თავში ლექსად დაწერილ ეპიგრაფში, სადაც მწერალი სულისა და გონების გაორებაზე საუბრობს. კიმში ორი ერთმანეთისაგან სრულიად განსხვავებული პიროვნება ბინადრობს. ერთ-ერთ მათგანს გულწრფელად უყვარს ინდოეთი და თავის სამშობლოდ მიიჩნევს მას, ხოლო მეორე აქტიურად მონაწილეობს „დიდ თამაშში" (ტერმინი, რომელიც კიპლინგის მეშვეობით გახდა ცნობილი),რომელიც ინდოეთში ბრიტანული დაზვერვის მოღვაწეობას გულისხმობს. კიმი, კიპლინგის მსგავსად, აღფრთოვანებულია ამ ქვეყნის სილამაზით, მისი სულიერი ფასეულობებით, უძველესი კულტურითა და ტრადიციებით, მაგრამ, მეორე მხრივ, ის თვლის, რომ ამ ქვეყნის მომავალი განვითარება მხოლოდ ბრიტანეთის იმპერიასთანაა დაკავშირებული.

კიმის სულიერი სამყარო წარმოაჩენს პიროვნების რთულ ფსიქოლოგიურ კოლიზიას. „დიდ თამაშთან" ერთად მისი ცხოვრების განუყოფელი ნაწილია „მეტათამაში", რომელთანაც მას ასაკოვანი ტიბეტელი ლამა აკავშირებს. ლამას მიზანია მოიაროს ინდოეთის წმინდა ადგილები და იპოვოს ის „წმინდა მდინარე",რომელსაც ბუდისტური რელიგიის მიხედვით ცოდვებისაგან გათავისუფლების, განწმენდის უნარი შესწევს. ლამას ამ საქმეში კიმი ესმარება, სულ მალე ლამას – ტიბეტელი ბრძენის – შეხედულებები, მიზნები და მისწრაფებები კიმის მსოფლმხედველობაში განსაკუთრებულ ადგილს იჭერს. ლამა კიმის საყვარელი მასწავლებელი და მეგობარი ხდება, ხოლო კიმი – ლამას უსაყვარლესი „ჩელა" (მიმდევარი, მოწაფე). კიმი დალუპული ირლანდიელი ჯარისკაცის შვილია, რომელიც ინდოეთის ქუჩებში, ობლობაში გაიზარდა. იგი კარგად მოერგო ამ სამყაროს და სხვა პატარა ინდიელი ბიჭების თანასწორი გახდა, მან ამ უძველესი ქვეყნის ტრადიციები, ჩვეულებები, ადათ-წესები შეისისხლხორცა. მზისგან

გარუჯული კანის ფერითაც კი არაფრით გამოირჩეოდა აბორიგენისაგან. ბრიტანელები მოხიბლულნი დარჩნენ კიმის ბუნებრივი ნიჭით, მისი შესაძლებლობებით, სიმამაცითა და გამბედაობით. ის შესაფერისი კანდიდატია ბრიტანეთის დაზვერვასთან სათანამშრომლოდ. კოლონიზატორი – პოლკოვნიკი კრეიტონი მწერლის მიერ ნაჩვენებია როგორც მამაცი, მიზანდასახული და საზრიანი პიროვნება. ლამა წარმოდგენილია უფრო მეტად პასიურ, დამოკიდებულ პიროვნებად. ლამას უზომოდ სუფთა, წმინდა ეთიკური პროგრამა ვერ უთავსდება „დიდი თამაშის" ეთიკურ ნორმებს, რომლის პირდაპირ დანიშნულებასაც შპიონაჟი და დაზვერვა წარმოადგენს.

კიპლინგი – ბრიტანეთის იმპერიის დიდი მოტრფიალე, არასოდეს იხსენიებს აუგად ბრიტანეთის დაზვერვის საქმიანობას აღმოსავლეთში. თუმცა რიგ ეპიზოდებში მან აჩვენა ინდოეთში მათი მოღვაწეობისა და მიზნების რეალური სახე. კიმმა, როგორც წარმოშობით ირლანდიელმა, ნებისმიერ ადგილას, იქნება ეს ინდოეთი თუ სრულიად სხვა ქვეყანა, სხვა მიწა, თავი მუდამ ნამდვილ „სახლად" (ბატონი) უნდა იგრძნოს. იმისათვის, რომ შეძლოს აბორიგენთა მართვა, საქმის უკეთ შესრულება. მას ხელში რევოლვერიც კი მისცეს. აღმოსავლელი ბრძენი, თეთრი მფარველებისაგან განსხვავებით, ასწავლის მას ადამიანებში სიკეთის დანახვასა და მათ სამსახურში დგომას: „იმათთვის, ვინც გზას მიუყვება, არ არსებობს არც შავი და არც თეთრი, ჩვენ ყველანი სულები ვართ გათავისუფლების ძიებაში."კიმი გაორებულია: ის წარმოშობით ევროპელია, როგორც ამას ავტორი მთელი რომანის მსვლელობისას აღნიშნავს, მაგრამ აღმოსავლურ სამყაროს უკეთ შეეთვისა. თეთრკანიანებთან ურთიერთობისას იგი თავს ეულად გრძნობს და ცდილობს გაერკვეს, თუ რა წარმოადგენს მისი პიროვნებისათვის ცხოვრების ჭეშმარიტ არსს ("personal identity"), მაგრამ ამ კითხვაზე პასუხს, სამწუხაროდ, ვერ პოულობს.

თუკი რომანის დასაწყისში ჩანს, რომ კიმი გატაცებულია მასწავლებლის მისწრაფებებით და მზად არის გახდეს მისი მოსწავლე. რომანის ბოლოს ის ხვდება, რომ ხშირ შემთხვევაში ლამასთან ურთიერთობას „დიდი თამაშის" დავალებების შესასრულებლად იყენებდა. კიმს ლამა ტიბეტის მთებში მიჰყავს არა მხოლოდ იმიტომ, რომ იგი მისი მშობლიური მხარეა, არამედ იმიტომაც, რომ მას იქ თავისი მიზნები და ზრახვები ამოძრავებს – მოიპოვოს საიდუმლო ინფორმაცია. ბოლო თავში შესაძლებელი ხდება დავინახოთ ყმაწვილის რეალური სახე. მიუხედავად იმისა, რომ კიმმა ამ უძველესი ქვეყნის ტრადიციები, ჩვეულებები, ადათ-წესები შეისისხლხორცა,

ის თავისი რასობრივი უპირატესობის თვითშეგრძნებიდან გამომდინარე მთელ თავის ნაჭსა და ძალისხმევას იმპერიის ძლიერების განმტკიცებისათვის იყენებს. კიმი - „ჩელა" და კიმი – „საჰიბი" ერთ პიროვნებაში ერთმანეთის პარალელურად არსებობენ, მაგრამ ერთმანეთისაგან აბსოლუტურად დამოუკიდებლად მოქმედებენ. კიპლინგისათვის ორივე პიროვნება ერთნაირად მისაღები იყო, ამიტომაც არჩევანის გაკეთება მისთვის ძალიან მძიმე აღმოჩნდა.

„კიმში" ერთმანეთს ერწყმის სარაინდო რომანის, პიკარესკული, სათავგადასავლო ჟანრისა და დიკენსის რეალისტური რომანის ტრადიციები. კიპლინგი არ იყო დიდად განსწავლული ინტელექტუალი, მან მხოლოდ მხატვრული ინტუიციის ძალით შეძლო თავისი რომანი უმდიდრეს მწერლურ ტრადიციებთან დაეკავშირებინა. აქ ავტორისეულ თხრობას ამაღლებული, ეპოციური ტონი აქვს, რომელიც კრიტიკოსებმა შეაფასეს როგორც „გედის სიმღერა" მშვენიერ ინდოეთზე. ტ. ელიოტმა რომანს „კიპლინგის უდიდესი წიგნი" უწოდა, ჩარლზ ქერინგტონმა კი აღნიშნა: „ეჭვგარეშეა, რომ სხვა არცერთ ინგლისელ მწერალს არ მიუმართავს ინდოეთისათვის ისეთი სიყვარულითა და ინტერესით, როგორც რადიარდ კიპლინგს".

კრიტიკის უგულვებელყოფის მიუხედავად, კიპლინგი ძალზე პოპულარული იყო მკითხველთა შორის. მწერალს სხვადასხვა საპატიო წოდებებსა და თანამდებობებს სთავაზობდნენ. მას ორჯერ შესთავაზეს პარლამენტის წევრობის კანდიდატობა, რაზედაც ორჯერვე სასტიკი უარი განაცხადა იმ მოტივით, რომ როგორც თავისუფალი მწერალი, პარლამენტის გარეთ უკეთ ემსახურებოდა კონსერვატიული პარტიის ინტერესებს. მან ორჯერვე უარი თქვა ინგლისში და მსოფლიოში უდიდეს საპატიო წოდებაზე-რაინდის ტიტულზე და ასევე ოფიციალური საკარო „პოეტ-ლაურეატის" წოდებაზე. 1907 წელს კიპლინგი ინგლისელ მწერალთა შორის პირველი ნობელის პრემიის ლაურეატი გახდა. ეს ერთადერთი რამ იყო, რაზეც მთელი თავისი მოკრძალების მიუხედავად კიპლინგმა ვერ შესძლო უარის თქმა. მწერალი ხანდაზმულ ასაკში გარდაიცვალა იმის შემდეგ, რაც დაკასაფლავა თავისი ორი შვილი. მის დაკრძალვას ვესტმინსტერის საკათედროში, ინგლისის მეფეთა და პოეტთა ცნობილ განსასვენებელში, პროტესტის გამო არც ერთი იმ დროის ცნობილი მწერალი არ დასწრებია.

ოლდოუზ ჰაქსლი
Aldaus Huxley
(1894 – 1963)

იმ წლებში, როდესაც „დაკარგული თაობის" ახალგაზრდა ლიტერატორთა უმეტესობა მოდერნიზმის გზას დაადგა, ლიტერატურული მოღვაწეობა დაიწყო კიდევ ერთმა ნიჭიერმა მწერალმა, რომელმაც იმთავითვე მიიპყრო ინგლისელი მკითხველის ყურადღება. ეს გახლდათ ოლდოუზ ჰაქსლი.

XX საუკუნის ბრიტანული პროზის ერთ-ერთმა შესანიშნავმა წარმომადგენელმა, ოლდოუზ ჰაქსლიმ რთული ფილოსოფიური და შემოქმედებითი ძიებებით აღსავსე გზა განვლო და შედეგად დიდი ლიტერატურული მემკვიდრეობა დაგვიტოვა. ლექსები, მოთხრობები, ნარკვევები, ისტორიული ბიოგრაფიები, ლიტერატურის, მუსიკისა და ფერწერის საკითხებზე შექმნილი კრიტიკული ესეები, ფილოსოფიური ტრაქტატები.

„20-იანი წლები და ჰაქსლი მჭიდროდ არიან დაკავშირებული, - სწორად აღნიშნა უ. ალენმა, - ის იყო ერთ-ერთი იმათგანი, ვინც ქმნიდა ლიტერატურულ ამინდს ომისშემდგომ წლებში. ათწლეულის ბოლოს (ანუ 20-იანი წლების ბოლოს – *ვ. ი.*) მანვე ასახა ის ცვლილებები, რომლებიც ამ პერიოდში მოხდა". ჰაქსლის შემოქმედებას არაფერი აქვს საერთო ლორენსის შემოქმედებასთან. ჰაქსლი არ უწყობდა ხელს ფროიდის კულტის წარმოქმნას. უფრო მეტიც, 20-იან წლებში თავის წიგნებში იგი ხშირად დასცინოდა ფროიდისტებს და მათ მიერ წამოყენებულ „შელახული კომპლექსების ფარული გატაცებების" თეორიას. ჰაქსლის ხელოვნება მოსწონდა „დაკარგული თაობის" ინგლისურ ინტელიგენციას იმ ოსტატობის გამო, რომლითაც მას შეეძლო „ჩამოეყალიბებინა" ავტორიტეტები, ღვარძლიანად და გონებამახვილურად წარმოეჩინა მათი ნაძდვილი ფასი, ამოებრუნებინა ჩვეული წარმოდგენები.

ოლდოუზ ჰაქსლი დაიბადა ოქსფორდში, რომელიც თაობათა მანძილზე იყო დაკავშირებული ლიტერატურასა და მეცნიერებასთან: მამამისი მწერალი იყო, ბაბუა – ცნობილი ბიოლოგი. ასე რომ, ინგლისის ინტელიგენციას, განსაკუთრებით კი მის „მაღალშუბლიან" ზედა ფენებს, იგი ჯერ კიდევ ბავშვობაში, „შიგნიდან" გაეცნო.

ჰაქსლი არ იყო პირველი მსოფლიო ომის მონაწილე. ოქსფორდის უნივერსიტეტის დამთავრების შემდეგ მან კრიტიკოსად დაიწყო მუშაობა

ერთ-ერთ ყველაზე დახვეწილ ჟურნალში – "ათენეუმში" და წერდა ლექსებს (შემდგომში მას აღარ მიუმართავს პოეზიისათვის). ჰაქსლი ცნობილი გახდა 20-იანი წლების დასაწყისში, როდესაც მან გამოაქვეყნა თავისი პირველი რომანები. ჰაქსლის მიერ 20-იან წლებში დაწერილი უმნიშვნელოვანესი ნაწარმოებებია: "ყვითელი ქრომი" ("Crome Yellow", 1921), "ჯამბაზთა ფერხული" ("Antic Hay", 1921), "კონტრაპუნქტი" ("Point Counter Point", 1928).

როგორც რომანისტი, ჰაქსლი მისდევდა რეალისტურ ტრადიციებს, თუმცა მართალი არიან ის კრიტიკოსები, რომლებიც აღნიშნავენ მისი რეალისტური მეთოდის შეზღუდულობას. მოგვიანებით, როდესაც ჰაქსლის მსოფმხედველობაში მოხდა მნიშვნელოვანი ცვლილებები, ის გაემიჯნა კლასიკოსების ტრადიციებს და მის შემოქმედებაში დეკადენტური ტენდენცია ძირითად ტენდენციად იქცა. მაგრამ ეს ცვლილება 30-იან წლებში მოხდა.

სტუდენტობის წლებში ჰაქსლი ინტერესს იჩენდა სოციალისტური იდეების მიმართ, თუმცა ფაბიანისტობის იქით არ წასულა. ის გაერთიანდა ეკრეთ წოდებულ "ახალგაზრდა" ფაბიანისტებთან, რომლებიც ხალხისგან უფრო შორს იდგნენ, ვიდრე ამ საზოგადოების ფუძემდებლები. ჰაქსლიმ I მსოფლიო ომი აღიქვა, როგორც საშინელი კატასტროფა, რომელმაც დაარღვია არსებული წყობის ევოლუცია და რომელიც ანადგურებდა, როგორც ის ფიქრობდა, იმ სულიერ ფასეულობებს, რომლებსაც ეს წყობა ისტორიულად ეკრდნობოდა. სწორედ 1914 – 1918 წლების ომის გააზრებამ დააახლოვა ჰაქსლი "დაკარგული თაობის" მწერლებთან.

ერუდიტი და ინდივიდუალისტი, ჰაქსლი იცავდა საკუთარ უფლებას, ეჭიქრა და ეწერა ისე, როგორც თვითონ თვლიდა საჭიროდ. მხატვრულ პროზაში ის იმთავითვე ჩამოყალიბდა, როგორც სატირიკოსი, მაგრამ მისი დაკვირვებათა არეალი შეზღუდული იყო, ხოლო მსოფლიოს აღქმა ჯერ კიდევ 20-იან წლებში ზედმიწევნით პესიმისტური. სწორედ ამით აიხსნება ჰაქსლის მიერ 20-იან წლებში დაწერილი უდავოდ ნიჭიერი, მაგრამ უპერსპექტივო და მწარე სატირული ნაწარმოებების ხასიათი.

ჰაქსლის პირველი რომანი "ყვითელი ქრომი" ჯერ კიდევ არ შეიცავდა იმ სვიფტისეულ ღვარძლიან ირონიას, რომელიც მწერლის პროზაში გაჩნდა რამდენიმე წლის შემდეგ. იგი ორიგინალური მანერითაა დაწერილი, გამოირჩევა ბრწყინვალე გონებამახვილობით, მაგრამ მისი ქვეტექსტი საკმაოდ გესლიანია. წიგნში, რომელიც თავისი კომპოზიციით მიმოხილვას ჰგავს, მკითხველის წინაშე კალეიდოსკოპურადაა ნაჩვენები ინგლისური

ინტელიგენციის წარმომადგენლები. ისინი უჩვეულო კუნსტკამერის ექსპონატებს გვანან და მხოლოდ ზოგიერთი მათგანია უბრალოდ სახალისო, უმეტესობა კი ზიზღს იწვევს.

ახალგაზრდა ლიტერატორი სტოუნი, რომელიც უკმაყოფილოა საკუთარი თავითა და თავისი შემოქმედებით, მიემგზავრება „უიკ-ენდზე" თავისი ნაცნობების – უიმბლიშების მამულში, აქ საკმაოდ ბევრი ხალხი იკრიბება – ზოგიერთი მათგანი მასპინძლის ნათესავია, სხვები - სტუმრებია, მაგრამ ყველა მათგანს აქვს ესა თუ ის უცნაური თვისება. ზოგიერთის ქცევა და საუბარი უბრალოდ სასაცილოა, ზოგიერთისა (და ისინი მეტია) – გვაიძულებს დავფიქრდეთ იმაზე, თუ რას წარმოადგენენ სინამდვილეში ბურჟუაზიული ინტელიგენციის წარმომადგენლები, რომლებსაც პრეტენზია ჰქონდათ „სულიერი ლიდერის" როლზე.

თავისებურად სასაცილოა უიმბლიშების სახლში შეკრებილი ყველა ადამიანი: მასპინძლის დაც – ხანშიშესული ქალბატონი, რომელიც გატაცებულია ასტრონომიით; გულთამპყრობელი ენიც, სამი ახალგაზრდა ქალიშვილიც, რომლებსაც თავი მოაქვთ ჰაეროვან არსებებად, რომლებისთვისაც თითქოსდა უცხოა „ხორციელი სიკვები", ჩუმად კი ხარბად მიირთმევენ იმას, რაზეც უარს ამბობენ საერთო სუფრასთან.

სასაცილოა მისტერ სკოუგანიც, თავდავიწყებული მოღვაწე, რომელიც აბრუებს ყველას, ვინც კი თანხმდება მის მოსმენას. სასაცილოა "ცნობილი" მწერალი ბარბიკიუ სმიტიც, რომელმაც პატივი დასდო შეკრებილთ და თავისი ძვირფასი დროის ერთი დღე დაუთმო მათ. მაგრამ სკოუგანიც და ბარბიკიუც უფრო თალლითები არიან, ვიდრე მოაზროვნენი, და სხვაგვარ დამოკიდებულებას იმსახურებენ, ვიდრე პრისცილა და ის სამი ქალიშვილი. როდესაც მასპინძლის ყრუ ნათესავს ჯენის (რომელიც თვითონაც საკმაოდ უცნაურია) ჩუმად შეაქვს თავის ალბომში მახვილი კარიკატურები იქ შეკრებილებზე, მათი სატირული ხასიათი არც გადაჭარბებულად ღვარძლიანია და არც დაუმსახურებლად გვეჩვენება.

ამავდროულად უნდა აღინიშნოს, რომ როგორც სკოუგანსა და ბარბიკიუს – მოლაყბეებსა და ლიტერატურულ შარლატანებს, ასევე სამ ქალიშვილს, რომლებიც ხშირად მიირთმევენ საჭმელს უცხო თვალისაგან მოშორებით, მიუხედავად მათ შორის არსებული განსხვავებისა, ჰაქსლის აღწერით, ბევრი რამ აქვთ საერთოც. მწერალი გონებამახვილურად აღნიშნავს პირფერობას, რომელიც წარმართავს „უიკ-ენდზე" შეკრებილთა ქცევას; იგი დაგვაფიქრებს ინტელექტუალური სალონების "ფიქრთა მჭვრეტელების" უბადრუკ აზრებსა და ყალბ პრეტენზიებზე.

რომანში თითქმის არ არის მოქმედება. პერსონაჟები, რომლებიც ხელის ერთი მოსმით, მკრამ ზედმიწევნითი სიზუსტით, გამოკვეთილადაა მოხაზული, განუწყვეტლივ საუბრობენ, კამათობენ და მსჯელობენ. ამ მსჯელობებში ჰაქსლი მახვილი ირონიით ახდენს მისი თანამედროვე ბურჟუაზიული ინტელიგენციის წარმომადგენელთა აზროვნების წესის პაროდირებას.

უკვე ამ წიგნში ძირითად მხატვრულ ხერხს პარადოქსი წარმოადგენს, ავტორი მას არაჩვეულებრივი ფანტაზიით იყენებს. უნდა აღინიშნოს, რომ თუკი 20-იან წლებში ჰაქსლის რომანებში ვლინდებოდა ავტორის მიდრეკილება საკუთარი მოსაზრებების თავისუფალი, თანმიმდევრული გამოხატვისადმი, შემდეგ წლებში მწერალი სულ უფრო ხშირად მიმართავს თავისუფალი ესეს ფორმას.

ჰაქსლის მეორე რომანი – "ჯამბაზთა ფერხული", მართალია, იმავე მანერითაა დაწერილი, რომლითაც მისი პირველი რომანი, მაგრამ ამავე დროს მნიშვნელოვნად განსხვავდება მისგან. მწერალი ისეთივე თავისუფალი მანერით ხატავს ბურჟუაზიული ინტელიგენციის უმაღლესი ფენის წარმომადგენლებს, მაგრამ მისი ირონია აქ უფრო გესლიანი და მწარეა; უფრო მეტად იგრძნობა პესიმისტური ლაიტმოტივი; წარმოდგენილ ადამიანთა დაკნინება აიხსნება ადამიანის პიროვნების დაკნინებით.

"ჯამბაზთა ფერხულში" ჰაქსლი დაუნდობელი ღვარძლითა და დაცინვით წარმოაჩენს ისეთივე მოლაყბეებისა და თაღლითების, ბარბაიკუთა და სკოუგანთა აზრების სრულ უშედეგობას, მათი საქციელის უაზრობას; თანაც ისე გამოკვეთილად ხატავს მათ, რომ ისინი ცოცხლებივით წარმოჩინდებიან მკითხველის წინაშე. ამ ახალი რომან-მიმოხილვის გმირები ან სრულიად "დაცლილი" ადამიანებია, დანგრეული ფსიქიკითა და გაუკუღმართებული ცნობიერებით, ან ადამიანები, რომლებიც ცხოვრებას აღიქვამენ მხოლოდ როგორც გრძნობით სიამოვნებათა წყაროს. ყოველი მათგანი გრძნობს საკუთარი არსებობის შემაძრწუნებელ სიცარიელეს და უპერსპექტივობას, ყველანი ცინიკური პესიმიზმით უყურებენ გარესამყაროს, ყველა უსაზღვროდ ეგოცენტრულია, ესენია – ოქსფორდის უნივერსიტეტის ხელოვნების ბაკალავრი თეოდორ გემბრილი, ხელმოცარული პედაგოგი, რომელიც ცდილობს პნევმატური შარვლის გამოგონებას; კიდევ ერთი თავდავიწყებული უიღბლო ადამიანი, ლიპიადი – ცუდი მხატვარი და კიდევ უფრო უნიჭო პოეტი; ფიზიოლოგი შირუოტერი, რომელიც ყოველდღიურად საათობით დადის ექსპერიმენტალურ ველოსიპედზე, რათა შეამოწმოს ჭარბი იოფლიანობის გავლენა ადამიანის ორგანიზმზე; ბილწი მერკაპტანი, რომელიც წერს სტატიებს და დახვეწილობის ნიმუშად

მიიჩნევს მათ; ცინიკოსი კოლმენი, რომელიც ყველას და ყველაფერს აუგვანოებს თავისი უხამსი დაცინვის შხამით. შირუოტერის ცოლი როზი იმდენად ბრიყვია, რომ თავისი სისულელეების გამო მუდმივად ხვდება სრულიად უაზრო სიტუაციებში. გემბრილის ყოფილი სატრფო, მაირა ვივიში, რომელმაც ვერ მიაღწია წარმატებას, როგორც მსახიობმა, იწყებს მენატურეობას და ცხოვრებაში თამაშობს "ძლიერი ქალის" როლს, ყველას აფრთხობს თავისი "დემონური" გარეგნობით "სიკვდილის წინა" სიცილით. ექსპონატების კუნსტკამერა კიდევ უფრო შეშაძრწუნებელია, ვიდრე ის, რომელიც ჰაქსლიმ წინა რომანში წარმოადგინა, მაგრამ არსებითად ცოტათი თუ განსხვავდება მისგან.

"ჯამბაზთა ფერხულის" გმირები – გემბრილები, მერკაპტენები, კოლმენები და შირუოტერები – ჰაქსლის რომანში სრულიად უაზრო ცხოვრებას ეწევიან, მონაწილეობენ სულელურ თავგადასავლებში. ყველა ეს თავგადასავალი ერთ დაუსრულებელ და უგვანო ჭარხში ერთიანდება. "ფერხულის" პერსონაჟებს იმედი აქვთ, რომ ახალ ერას დაიწყებენ მეცნიერებაში. ისინი ლაყბობენ საზოგადოებრივი და მორალური წყობის დამხობაზე, მაგრამ არანაირი დადებითი პრინციპები არ გააჩნიათ.

მომაკვდინებელი დაცინვით არის გამსჭვალული თხრობა გემბრილის "გამოგონების" შესახებ, რომელზეც იგი ცდილობს პატენტის მოპოვებას. გემბრილი იგონებს შარვალს პნევმატური დასაჯდომით ("კეთილისმყოფელს მათთვის, ვისაც პროფესია აიძულებს მჯდომარე ცხოვრების წესით არსებობას"). ვტორი იძლევა კომენტარს, რომ ამ საქმის წარმატებამ არ უნდა გამოიწვიოს გაკვირვება; ამგვარი შარვლის იდეა იმაზე უაზრო არაა, ვიდრე სხვა მრავალი იდეა. ყველაზე მეტად ამ ქვეყნად რომანის პერსონაჟებს ეშინიათ იმისა, რომ არ დაეშვანონ "ჩვეულებრივ ადამიანებს", "ჯოგს", როგორც ისინი მოურიდებლად უწოდებენ ხალხს. უბრალო ("ჩვეულებრივ") ადამიანებს ისინი აღიქვამენ როგორც მდაბიო არსებებს, რომლებიც ზოგჯერ სიბრალულს იწვევენ (ეს ზოგი მუშათა სასადილოში), მაგრამ ყოველთვის მათზე – საზოგადოების "ნაღებ" ნაწილზე – გაცილებით დაბლა დგანან.

ადამიანთა ჯოგს, როგორც მკერავი ბოჯინოსი მსჯელობს, ესაჭიროება წინამძღოლი, მაგრამ წინამძღოლს უნდა ჰქონდეს თვისებები, რომლებიც მას ნაცრისფერი ბრბოდან გამოარჩევენ. ზოგი მკერდზე ორქიდეას და მონოკლს ატარებს, როგორც ჩემბერლენი, ზოგი თმებს იზრდის, როგორც ლოიდ-ჯორჯი... ასე ჩნდება გემბრილის წვერი, რომელსაც იგი იწებებს, რათა რაღაცით მაინც გამოირჩეოდეს სხვებისგან... გემბრილის ყალბი

წვერების ეპიზოდში, რომელსაც ახალგაზრდა კაცისთვის მეტად მოულოდნელი უსიამოვნებები მოაქვს, ჰაქსლის სატირა გროტესკში გადაიზრდება. იძულებითი წვერებს, მის მფლობელს დიდხანს არ უწევს ზეიმით ტკბობა. "ავტორიტეტის ეს ნიშანი" გაუთვალისწინებელ შედეგებს იწვევს, და გემბრილი ამის გამო უაზრო სიტუაციებში ხვდება. გროტესკულია რომან-ჰიმოხილვის სხვა ეპიზოდებიც.

ჰაქსლი თავის პერსონაჟთა ცხოვრებას ჯამბაზების ფერხულს ადარებს: წიგნის ეპიგრაფად ჩარლოს პოემის "ედუარდ II" სტრიქონებს იღებს: "ჩემი გმირები, როგორც თხისფეხება სატირები, გაიელიან თქვენს წინაშე ჯამბაზების ფერხულში". ჰაქსლისთვის ჯამბაზთა ფერხულის მოტივი უბრალოდ მიგნებული შედარება როდია. უაზრო, მიზანს მოკლებული წრებრუნვა, რომელსაც მიჰყვებიან მისი წიგნის პერსონაჟები, შეესაბამება ჰაქსლის წარმოდგენას ადამიანთა არსებობის ტრაგიკულ და თითქოს-და მარადიულ ფერხულზე.

საზოგადოების "სულიერი ლიდერები", რომელთაც ჰაქსლი ხატავდა ულმობელი ირონიით, მის მიერ ამ დროს უკვე აღიქმებოდნენ, როგორც უიმედოდ გაკოტრებულნი.

ადამიანურ ფასეულობათა ერთადერთ მატარებლებს რომანში წარმოადგენენ უფროსი გემბრილი — არქიტექტორი და მისი მეგობარი პორტიუზი. მაგრამ ერთიც და მეორეც უკვე მოხუცები არიან. ავტორი წარმოსახავს მათ, როგორც ადამიანებს, რომელთაც ბედად ხვდათ, თან წაიღონ ყველაფერი, რაც წარსულის მაღალი კულტურიდან შემორჩა.

ჰაქსლი თვლის, რომ ინტელიგენციის თანამედროვე წარმომადგენლებს, რომლებმაც მიიღეს ოაობათა მიერ დაგროვილი სულიერი ფასეულობები, არ გააჩნიათ არც მათი განვითარებისა და არც ახალი ფასეულობებით მათი შევსების უნარი. მათი არსებობა სრულიად უაზროა, მათი აზრები — უშედეგო.

მიუხედავად იმისა, რომ წიგნში მრავლადაა სასაცილო ეპიზოდები და სასაცილო რიტუალები, ჰაქსლის სატირა პირქუშია. ბურჟუაზიული ინტელიგენციის მორალური და გონებრივი დაკნინების სურათი, რომელსაც ხატავს სკეპტიკოსი და პესიმისტი, ჟღერდა როგორც ზოგადად ცხოვრების უაზრობის შემაძრწუნებელი მხილება.

"ჯამბაზთა ფერხულის" გამოქვეყნების მომენტისათვის ჰაქსლის მსოფლმხედველობა საბოლოოდ იყო ჩამოყალიბებული. თუმცა, პირველი ორი რომანის სტრუქტურა მსგავსია, მწერლის ინტონაციაში, მეორე რომანთან შევადარებთ მის პირველ რომანში, ირონიაზე მეტი სიმწარე

შეინიშნება. 1928 წელს გამოვიდა ჰაქსლის გახმაურებული რომანი "კონტრაპუნქტი". ეს რომანი—20-იანი წლების ჰაქსლისეული სატირის ყველაზე თვალსაჩინო ნიმუშია.

"კონტრაპუნქტი" წარმოადგენს ჭკვიანურ, გესლიან, ძალზე ცივ და განსჯით სატირას ინგლისის ბურჟუაზიულ ინტელიგენციაზე და გარკვეულწილად — ინგლისური საზოგადოების ბურჟუაზიულ-არისტოკრატიული ფენების წარმომადგენლებზე.

"კონტრაპუნქტში", ისევე, როგორც თავის წინა რომანში, ჰაქსლიმ ობიექტურად აჩვენა საზოგადოების გარკვეული ფენების სახე, თანაც სრულიად გარკვეული ეპოქისა, მაგრამ მას სურდა ადამიანთა მთელი ცხოვრებისა და მოღვაწეობის უაზრობა ეჩვენებინა. სოციალურ პრობლემებს, როგორც ასეთს, ჰაქსლი "კონტრაპუნქტში" არ შეხებია, მაგრამ ისინი ირიბად მაინც ჩნდებოდნენ, ისევე, როგორც ლოურენსის რომანებში.

მომაკვდინებელი ირონიით ხატავს ჰაქსლი "თუთიყუშებისა და მაიმუნების სამყაროს", როგორც წიგნის ერთ-ერთი გმირი უყურებს ინგლისის მაღალ საზოგადოებას. შესანიშნავადაა გადაწყვეტილი ლედი ტენტამაუნტისა და იმ სნობების პორტრეტები, რომლებიც მის სალამოებზე იკრიბებიან. შეიძლება, კიდევ უფრო ულმობლადაა დახატული მოხუცი მეცნიერის ტენტამაუნტის ქალიშვილის სახე. ლუსი ტენტამაუნტი, რომელიც ცხოვრებაში მძაფრ შეგრძნებებს ეძებს, ცინიკურია ყოველგვარი მორალური ნორმებისა და წესების უარყოფისას. ჰაქსლის ირონია არ კარგავს სიმძაფრეს, როდესაც მწერალი წარმოადგენს ბურჟუაზიული "მაღალშუბლიანი" ინტელიგენციის წარმომადგენლებს, რომლებიც მჭიდროდ არიან დაკავშირებული ლედი ტენტამაუნტისა და მისი წრის სამყაროსთან. ჰაქსლის დაკვირვებები აქ განსაკუთრებით ზუსტი და დაუნდობელია. იგი შესანიშნავად იცნობს ადამიანებს, რომლებსაც ხატავს, და არ მალავს მათ სიცარიელეს, შეზღუდულობას, ზოგჯერ სრულ გაკოტრებულობას. უფრო მეტიც, მწერალ კუორლზის სახეში თანამედროვეები ხედავდნენ ავტოპორტრეტს, რომელიც შეწყნარების გარეშე, დიდი სიმწარითაა დაწერილი. თუკი კუორლზის სახეში თვითონ ჰაქსლის ხედავდნენ, მხატვარ რემპიონის პორტრეტში ლოურენსის თვისებებს ამოიკითხავდნენ, ხოლო ჟურნალის "ლიტერატურული სამყარო" გამომცემლის ბარლეპის სახეში კი — ცნობილი კრიტიკოსისა და პუბლიცისტის, "ათენიუმის" გამომცემლის მიდლტონ მარის ნიშნებს.

ეჭვსგარეშეა, რომ მხატვარი რემპიონი გამოხატავს თვით ჰაქსლის

აზრებს, რომელსაც საუბრობს იმ ინტელიგენტთა ელიტის არაადამიანურობასა და არარაობაზე, რომელსაც თვითონ მიეკუთვნება. მის გარშემო მყოფ ადამიანთა "ინტელექტუალიზმზე" იგი აგდებულად, მოწყენით საუბრობს. იგი მასში მხოლოდ კვამლის საფარს ხედავს, რომელიც აზრთა უნაყოფობას ფარავს, მხატვარი რემპიონი, ისევე, როგორც რომანის ბევრი სხვა პერსონაჟი, უკმაყოფილოა საკუთარი თავით, უბედურიც კი არის, მაგრამ ვერანაირ შესაძლებლობას ვერ ხედავს იმისა, რომ გამოვიდეს თავისი უსიხარულო არსებობის მოჯადოებული წრიდან. რემპიონის მსჯელობებში ბუნების ცხოვრებისაკენ მიბრუნების (გამარტივების) სასურველობის შესახებ კაცობრიობის გადასარჩენად ჟღერდა იმ წლების ბურჟუაზიული ინტელიგენციის ბევრი წარმომადგენლის აზრები, და არა მარტო ლორენსისა, არამედ, გარკვეულად, თვით ჰაქსლის. ყველა მათგანი ხელის ცეცებით ეძებდა ახალი ომის, განსაკუთრებით კი რევოლუციის თავიდან აცილების გზებს, რომელიც მათთვის გაუგებარი იყო და რომლისაც მათ ეშინოდათ.

ბრწყინვალედ არის გადაწყვეტილი ბარლეპის სასიათიც. ამ ინგლისელი ტარტიუფის პირფერობა და ფარისევლობა ნაჩვენებია დიდი სიზუსტითა და მომაკვდინებელი ირონიით. ყველა "მაღალშუბლიანი", რომელიც რომანშია წარმოდგენილი, ვინც არ უნდა იყვნენ ისინი, როგორი დახვეწილიც არ უნდა იყვნენ ინტელექტუალურად, ერთ ადგილზე იტკეპნებიან, ისევე, როგორც "ჯამბაზია ფერხულის" გმირები. ყველა მათგანი ნაჩვენებია, როგორც ჩაკეტილ წრეში მყოფი. მათი მისწრაფებანი ამაოა, მათი გატაცებები — ზედაპირული და ფუჭი. განსაკუთრებული სიცხადით ეს მოტივი ჟღერს რომანის იმ ეპიზოდებში, რომლებშიც წარმოდგენილია ბიდლეიკ უმცროსისა და ლუსი ტენტამაუნტის ურთიერთობები, და შესაძლოა, კიდევ უფრო მეტად — ცოლ-ქმარ კუორლზების ასაზვისას.

ელინორ კუორლზისა და ევერარდ უებლის ურთიერთობები, რომლებიც ისევე შემთხვევით წყდებიან, როგორც წარმოიქმნენ, - ელინორის შინაგანი დაუკმაყოფილებლობისა და "ჭეშმარიტ ბრიტანელთა" ლიდერის თავგასულობის და თვითდაჯერებულობის შედეგია. ბახისა და დოსტოევსკის თაყვანისმცემლის — სპენდრელის სახე, რომელიც უებლის მკვლელი ხდება არა პოლიტიკური შეხედულებების, არამედ "ხელოვნების სიყვარულის გამო", ნაზგასმულად ობიექტივისტურ სტილშია დახატული. "იატაკქვეშეთის" ეს გმირები, რომლებიც ასე მომრავლდებიან შემდგომი წლების მოდერნისტულ ლიტერატურაში, ჰაქსლის მხრიდან არც ზიზღს იწვევენ და არც გაბრაზებას. ჰაქსლისთვის იგი მხოლოდ და მხოლოდ ერთ-ერთი ექსპონატია ადამიანთა კუნსტკამერაში -ადამიანი, რომელიც

მოკლებულია პრინციპებსა და მიზნებს, სულით ხორცამდე გაფუჭებული და ცარიელი.

ამასთან დაკავშირებით დგება საკითხი „კონტრაპუნქტის" ავტორის დამოკიდებულების შესახებ წარმოსახულის მიმართ. ობიექტურობა, რომელიც უახლოვდება ობიექტივიზმს, რომლისკენაც ისწრაფვოდა ჰაქსლი ამ რომანში, მიუხედავად ამისა, იძლევა საშუალებას შევიგრძნოთ მწერლის დამოკიდებულება მის მიერ დახატული მოვლენებისა და ადამიანებისადმი. „გარედან მაყურებლის" პოზიცია ვერ ფარავს ხელოვანის სიმპათიას – ანტიპათიებს.

ეჭვსგარეშეა, რომ ედგარ უებლის – „თავისუფალ ბრიტანელთა" წინამძღოლის – სახე წარმოადგენს გესლიან კარიკატურას იმ არაშზაღებზე, რომელთა რიგებიდანაც გამოვიდნენ ინგლისელი ფაშისტები და მათი ლიდერი მოსლი. უებლის წარმოსახვა გროტესკს უახლოვდება და ვერ მალავს ავტორის ზიზღს ამგვარ „მოღვაწეთა" მიმართ. მაგრამ იგივე ჰაქსლი ღალატობს თავის საყვარელ ობიექტურობას, როცა ხატავს მეცნიერ-ფიზიოლოგის ტენტამაუნტის ასისტენტს ილიჯს, რომელსაც იგი წარმოადგენს, როგორც აქტიურ კომუნისტს. ილიჯის — ხალხიდან გამოსული ახალგაზრდა კაცის სახე, რომელიც მეცნიერი გახდა, საკმაოდ ტენდენციურადაა მოცემული. მთელი მისი ქცევა და, განსაკუთრებით, მისი აზრები და მეტყველება, აღწერილია მწერლის სუბიექტური წარმოდგენების საფუძველზე ბრიტანეთის მოწინავე ადამიანებსა და მათ რევოლუციურ ამოცანებზე. ილიჯი რომანში გამოდის, როგორც შურიანი ადამიანი, რომელსაც ამასთანავე აწუხებს არასრულფასოვნების კომპლექსი.

ეს ვითომდა კომუნისტი ცხოვრებაზე ყველაზე ვულგარული მატერიალიზმის წარმოდგენებს იზიარებს (თითქოს ადამიანი არაფრით განსხვავდება ცხოველთა სამყაროს სხვა წარმომადგენელთაგან).

ფაშისტები „კონტრაპუნქტის" ავტორის დაცინვას იწვევენ, „კომუნისტი" ილიჯი ნაჩვენებია, როგორც ადამიანი, რომელსაც არ ძალუძს ნამდვილი მოქმედება, ამიტომ იგი არ არის მიჩნეული აქტიურ სოციალურ ძალად. ამრიგად, რომანის პერსონაჟები მოჯადოებულ წრეში ტრიალებენ, რომლიდანაც არ არსებობს გამოსავალი.

თავისი სტრუქტურით, გამოხატვის მანერით „კონტრაპუნქტი" – ჰაქსლის 20-იანი წლების პროზის ყველაზე მკაფიო ნიმუშია. ეს თითქმის უსიუჟეტო ნაწარმოებია (მხოლოდ ბოლო ნაწილი, სადაც საუბარია უებლის მკვლელობაზე, ხასიათდება დრამატული ინტრიგის ელემენტებით) რომანის გმირები თითქმის არ მოქმედებენ. ისინი განუწყვეტლივ საუბრობენ, და

წიგნი იქცევა დიალოგების, ხოლო უფრო ხშირად კი – მონოლოგების ჯაჭვად, რომლებიც თვით ავტორის ფიქრებს გამოხატავენ. თუმცა რომანის ასეთი ფორმა ხელს არ უშლის იმას, რომ თითოეულ პერსონაჟში გამოკვეთილია ყარკეული ინდივიდუალობა და ხაზგასმულია გარკვეული ტიპის ნიშნები.

რომანის მოძრაობა ეჭრდნობა სიუჟეტის გარეგნულ მოძრაობას. ჰაქსლის ჩანაფიქრით, რომანი, რომელშიც მოცემულია რამდენიმე ურთიერთგადახლართული და პარალელურად მიმდინარე სიუჟეტური ხაზი, აგებულია, როგორც, კონტრაპუნქტული მუსიკალური ნაწარმოები (სწორედ ამას უკავშირდება თვით სახელწოდებაც). კუორლზის (რომლის მიმდევრებიც, როგორც უკვე ითქვა, ჰაქსლი დგას) დღიურში, ერთ-ერთ ჩანაწერში ნათქვამია: „ლიტერატურა უნდა ჰგავდეს მუსიკას... კომპოზიციის თვალსაზრისით. განწყობათა ცვლა, მკვეთრი გადასვლები, კომიკური, რომელიც მოულოდნელად გაბოკრთება გამაოგნებელი ტრაგიკული ამაღლებულობის დროს C-moll-ური კვარტეტის სკერცოში. კიდევ უფრო საინტერესოა მოდულაციები, გადასვლები არა ერთი ტონალობიდან მეორეში, არამედ ერთი განწყობიდან – მეორეში... ეს უნდა იყოს მოცემული რომანში".

იმაზე მსჯელობისას, თუ როგორ უნდა განხორციელებია ნათქვამი ლიტერატურულ ნაწარმოებში, კუორლზის ასეთი ჩანაწერი აქვს გაკეთებული: „მკვეთრი გადასვლების გაკეთება ძნელი არ არის. საჭიროა მხოლოდ ბევრი მოქმედი პირი და პარალელური სიუჟეტების კონტრაპუნქტი. ადამიანები, რომლებიც არ გვანან ერთმანეთს და ერთი და იმავე პრობლემებს წყვეტენ, ან პირიქით: ერთნაირი ადამიანები სხვადასხვა პრობლემების გადაჭრისას".

სწორედ ეს პრინციპები აისახა რომანში „კონტრაპუნქტი". მიუხედავად „საუბრის" ხასიათისა, რომანში დიდი ყურადღება ეთმობა ტიპური ხასიათების გადაწყვეტას. ხასიათების გახსნა ხდება პერსონაჟთა მეტყველებაში, აგრეთვე გმირების შესახებ სხვათა მსჯელობისას. წიგნის კომპოზიციური წყობა საშუალებას აძლევს ავტორს, მიმართოს ხერხს, რომელიც კინოსთვისაა დამახასიათებელი: ორი პერსონაჟის დიალოგი ხშირად წყდება მესამე პირის თხრობით ერთ-ერთი მოსაუბრის შესახებ ან მისი ცხოვრების ამა თუ იმ ეპიზოდის აღწერით. ეს ხერხი დასაშვებს ხდის სხვადასხვა ვარიაციებს, იძლევა ჟანრის ფარგლების გაფართოების, ფსიქოლოგიური პორტრეტების გაღრმავების საშუალებას.

მაგრამ მთელ რომანს გასდევს ერთი „გამჭოლი" მოტივი. ეს არის „ჯამბაზთა ფერხულიდან" ცნობილი მოტივი – ადამიანთა არსებობის

უაზრობისა და უმაქნისობის მოტივი, რომელიც „განწყობს“ ყველა სახეს და წიგნს, სევდიან და მწარე ინტონაციას ანიჭებს. ავტორის განწყობისა და შეხედულებების აღქმისათვის პირდაპირ „გასაღებს“ წარმოადგენენ ფილიპ კუორლზის ფიქრები, რომელსაც იგი დროდადრო იწერს თავის დღიურში. კუორლზის ესთეტიკური შეხედულებებიც სრულ შესატყვისობაშია თვით ჰაქსლის ესთეტიკურ შეხედულებებთან. ფილიპ კუორლზი ჩაფლულია საკუთარ თავში, თავის „გულგრილ ინტელექტუალურ სკეპტიციზმში“. იგი ცხოვრობს საკუთარი, იზოლირებული სამყაროს უდაბნოში. იგი ცუდად გრძნობს თავს ამ სამყაროში, სული ეხუთება, მაგრამ არ უნდა აღიაროს, რომ „სპეციალიზებული ფუნქციები, რომლებიც განსაზღვრავენ ადამიანის ადგილს საზოგადოებაში, უფრო არსებითია, ვიდრე თვით ადამიანი“. იგი მოწამლულია ინდივიდუალიზმით და აღზრდით, რომელიც ბავშვობაში მიიღო. ყველაფერი, რაც მის გარშემოა, აბსოლუტურად სულერთია მისთვის. დამახასიათებელია, რომ ინდოეთში ყოფნისას (იხ. რომანი მე-6 თავი) იგი საკუთარ თავს გათოუტყდება იმაში, რომ ამ ქვეყნის არც წარსული, არც მომავალი მას არ აინტერესებს. მას არაფერი აინტერესებს ინდოეთისა და მისი ხალხის, ისევე, როგორც საკუთარი ქვეყნისა და მისი ხალხის... ამგვარმა შეხედულებებმა, რომლებიც შეესაბამებოდნენ თვით ჰაქსლის განწყობას, განსაზღვრეს ის მშრალი და ცივი სქემატიზმი რომლითაც ავტორი ახდენს თავისი გმირების ანატომირებას.

და მაინც „კონტრაპუნქტი“, უდავოდ, ჰაქსლის საუკეთესო ნაწარმოები და 20-იანი წლების ბრიტანული პროზის ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი წიგნია. ჰაქსლიმ ზუსტად აჩვენა მასში ომისშემდგომი პერიოდის ინგლისური საზოგადოების ბურჟუაზიული ინტელიგენციის და ზედა ფენების როგორც მორალური, ისე გონებრივი დაკნინება. ადამიანის აღქმისას არსებული პესიმიზმი და სკეფსისი წიგნში ერწყმის სოციალური ტიპების სწორ, მართალ ასახვას. ობიექტურად „კონტრაპუნქტი“ – დიდი მნიშვნელობის მქონე სოციალური დოკუმენტი იყო.

„კონტრაპუნქტი“ ჰაქსლის ბოლო ნაწარმოები იყო, რომელშიც იგრძნობა მწერლის კავშირი რეალისტურ ტრადიციასთან. „კონტრაპუნქტის“ გამოქვეყნების შემდეგ დაიწყო მწერლის თანდათანობითი, მაგრამ დროთა განმავლობაში სულ უფრო სწრაფი ჩამოშორება რეალიზმისაგან.

რიჩარდ ოლდინგტონი
Richard Aldington
(1892-1962)

ინგლისელი პოეტი და პროზაიკოსი რიჩარდ ოლდინგტონი ე. წ. „სანგრების თაობის" ერთ-ერთი გამორჩეული წარმომადგენელია. ინგლისური ლიტერატურის ისტორიაში მან მყარი ადგილი დაიმკვიდრა თავისი ანტიმილიტარისტული რომანებით, ესეებითა და იმაჟისტური პოეზიით.

ოლდინგტონის შემოქმედებაში რამდენიმე ეტაპი იკვეთება. შემოქმედებითი გზის დასაწყისში რიჩარდ ოლდინგტონი ცნობილია, როგორც პოეტი-იმაჟისტი, მისი ლექსები შესულია კრებულებში „სახეები" (Images, 1915), „ომის სახეები" (Images of War, 1919), რომლებშიც პოეტი თანამედროვე საზოგადოების ყოფის კატასტროფულობას უპირისპირებს ელინისტურ სახეთა სილამაზეს. თავისი შემოქმედების ამ ეტაპზე ოლდინგტონი, ისევე როგორც სხვა იმაჟისტები, უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებს უშუალო შთაბეჭდილების გამოშხატველ „წმინდა სახეს/ხატს". ივი მიმართავს თავისუფალ ლექსს, ასოციაციურ ხატოვანებასა და რაფინირებულ ლიტერატურულ რემინისცენციებს. ოლდინგტონს განსაკუთრებით იტაცებს ამერიკელი პოეტი ქალის, ჰილდა დულიტლის[1] ლექსები მათი ანტიკური ინტონაციებითა და მოტივებით, ვიზუალური ხატის გამახვილებული შეგრძნებით, გროტესკული ემოციით, გარეგანი სურათხატების სიზუსტითა და ფორმის დახვეწილობით. ოლდინგტონის ადრეულ ლექსებში ელეგიური ტონალობა დომინირებს, გამუდმებით მეორდება ღმერთების დაღუპვისა და სიკვდილის თემა.

ოლდინგტონი პეიზაჟის პოეტური აღწერის ოსტატია. ფაქიზი ლირიზმი, მჭიდარი სახეები და ჰუსიკალობა პეიზაჟის მისეულ აღწერას რაფსოდიად აქცევს. პოეტი ასევე ხშირად მიმართავს დახვეწილ და ორიგინალურ ეპითეტებსა და მეტაფორებს; ალიტერაციის გამოყენება კიდევ უფრო მეტ მუსიკალურობას ანიჭებს მის მხატვრულ ტექსტებს. სინტაქსური სტრუქტურის რღვევა — ინვერსია — მისი ლექსების სტილს ოდნავ აშაღლებულ ელფერს ანიჭებს; ბუნებრივისა და ხელოვნურის მძაფრი

---

[1] ჰილდა დულიტლი (Hilda Duolittle, 1886-1961) — ამერიკელი პოეტი და რომანისტი, მემუარების ავტორი, რომელიც წერდა ფსევდონიმით H.D.

კონტრასტი, ყურადღების გამახვილება ლირიკული გმირის მსწრაფლწარმავალ, ძნელად მოსახელთებელ შეგრძნებებზე, რაფინირებული მეტაფორული ხატები ოლდინგტონის სიტყვიერ ხელოვნებას იმპრესიონიზმის ესთეტიკასთან აახლოებს.

პირველ მსოფლიო ომში მონაწილეობამ ოლდინგტონს შეაცვლევინა კონცეპტუალურ-ესთეტიკური პოზიციები. ეს ცვლილებები ნაწილობრივ გამოვლინდა ჯერ კიდევ 1919 წელს გამოქვეყნებულ პოეტურ კრებულში „ომის სახეები", სადაც პოეტი გადმოგვცემს ომის საშინელ სურათებს და უაზრო სისხლისღვრით გამოწვეულ პროტესტის გრძნობას, თუმცა ამ კრებულში რეალისტურ ელემენტებთან ერთად შენარჩუნებულია იმაჟიზმის პოეტიკის ნიშნებიც: იმაჟისტური ასოციაციები, აზრის გამოხატვა ქარაგმის, მინიშნების საშუალებით და სხვა.

ომის დროს განცდილის მოგონებათა სიმწვავის, ომის შესახებ მთელი სიმართლის გადმოცემის მოთხოვნილება აიძულებს მწერალს იმაჟისტური ლექსებიდან გადაერთოს ანტისაომარ სოციალურ-ფსიქოლოგიურ რომანზე. ომიდან ათი წლის შემდეგ ოლდინგტონი წერს რომანს „გმირის სიკვდილი" ("Death of a Hero", 1929).

1929-1939 წლები ყველაზე ნაყოფიერი პერიოდია ოლდინგტონის შემოქმედებაში. ამ ათწლეულის მანძილზე მან გამოაქვეყნა: შვიდი რომანი, მათ შორის - „პოლკოვნიკის ქალიშვილი" ("The Colonel's Daughter", 1931), „ყველა ადამიანი ერთმანეთის მტერია" ("All Men are Enemies", 1933), „ქალებმა უნდა იმუშაონ" ("Women must Work", 1934), „სწორედ სამოთხე" ("Very Heaven", 1937); მოთხრობების ორი კრებული - „გზები დიდებისაკენ" ("Roads to Glory", 1930) და „რბილი პასუხები" ("Soft Answers", 1932); ორი პოემა - „ოცნება ლუქსემბურგის ბაღში" ("A Dream in the Luxembourg", 1930) და „კრისტალური სამყარო" ("Crystal World", 1937).

II მსოფლიო ომის წინ ოლდინგტონი ამერიკაში გადასახლდა. ინგლისის დატოვების შემდეგ მან გამოაქვეყნა: რომანი „უარყოფილი სტუმარი" ("Rejected Guest", 1939); მოგონებების წიგნი „ცხოვრება ცხოვრებისათვის" ("Life for Life's Sake, A Book of Reminiscences", 1940); ანთოლოგია „ინგლისურენოვანი ქვეყნების პოეზია" ("Poetry of English Speaking World", 1941); ველინგტონის ბიოგრაფია ("The Duke", 1943); რომანი კაზანოვას შესახებ ("Romance of Casanova", 1946); პოლკოვნიკ ლორენსის ბიოგრაფია ("Lawrence of Arabia. A Biographical Enquiry, 1955).

ოლდინგტონის შემოქმედების მწვერვალად ითვლება „გმირის სიკვდილი.“ ესაა რომანი „დაკარგული თაობის“ შესახებ. ოლდინგტონმა მოგვითხრო იმ ახალგაზრდა თაობის ტრაგედიაზე, რომელიც გატეხილი და დათრგუნულია ომით.

მწერალი ასე ახასიათებდა თავისი რომანის შესახებ: „...ეს წიგნი, არსებითად, - არის საფლავზე დატირება, სუსტი მცდელობა ძეგლის შექმნისა იმ თაობისათვის, რომელიც ბევრ რამეზე ამყარებდა იმედებს, პატიოსნად იბრძოლა და ძლიერ იტანჯებოდა“. ომის მორევში ჩათრეული ახალგაზრდა თაობა რომანში წარმოდგენილია ჯორჯ უინტერბორნის სახით.

„გმირის სიკვდილი“ – არის ომის მიზეზების, მთავარი გმირის დალუპვის მიზეზების მხატვრული ასახვა, ჯორჯ უინტერბორნის დალუპვის შესახებ ნაწარმოების დასაწყისშივე შეიტყობთ; ავტორი წარმოადგენს ამ ადამიანის ბედს, როგორც ევროპის განწირული ახალგაზრდობის სიმბოლოს. რომანი გადმოსცემს ადამიანის ბედს, იგი ერთგვარი „თავიდან ჩვენებაა“ – მთხრობელის (რომელიც ახლოს იცნობდა ჯორჯს) ლირიული მონოლოგებითა და დრამატული სცენების ფორმებით.

მთხრობელის მონოლოგი „გმირის სიკვდილში“ - გრძნობათა მორევია. აქ ისმის სინდისის ხმაც და სულის ყივილიც. ბობოქარი მრისხანება მოსდევს ემოციათა დახვეწილ ლირიზმს, საზეიმო რექვიემი ენაცვლება სარდონიკულ დაცინვას, ირონია გადადის მგზნებარე აღშფოთებაში.

რომანი გამოირჩევა მაღალი ეთიკური პათოსით. პირადული, შეუფასებითი, სუბიექტური აქ წარმოადგენს სიმართლის ძიების, სოციალური ანალიზისა და ჰუმანიზმის გამოხატვის ფორმას. „გმირის სიკვდილი“ – არის მგზნებარე მონოლოგი სოციალური უსამართლოებით შეძრწუნებული ადამიანისა. რომანი იქცა ტრაგიკულ, სატირულ, ლირიულ წიგნად ომის, საზოგადოებისა და ადამიანის შესახებ.

რომანში არის დრამატული ნაწარმოების მახასიათებელი გარკვეული ნიშნები. მასში მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია დიალოგურ და მონოლოგურ მეტყველებას. შინაგანი მონოლოგის სახით არის მოცემული ჯორჯის ფიქრები, ხოლო პირდაპირი მონოლოგური მეტყველების ფორმით – მთხრობელის კომენტარები, პუბლიცისტური და ლირიკული გადახვევები. მთხრობელი რომანში ასრულებს ბერძნული ქოროს როლს, რომელიც გამოხატავს თავის დამოკიდებულებას იმის მიმართ, რაც ხდება. წინასწარ, პროლოგში მოცემული თხრობა ტრაგიკული მოვლენების შესახებ შეესაბამება ბერძნული ტრაგედიის დრამატურგიულ პრინციპს. მაგრამ

რომანში პროლოგი შეიცავს არა მარტო მოვლენებისა და მათი ტრაგიკული დასასრულის მოკლე გადმოცემას, არამედ მასში დასმულია უმნიშვნელოვანესი მორალურ-ეთიკური პრობლემები, დანაშაულის, სიკვდილისა და უკვდავების საკითხები და ა. შ. ოლდინგტონის რომანი ახლოსაა იმ ტიპის ნაწარმოებებთან, რომელთაც უწოდებენ რომან-ტრაგედიას.

ოლდინგტონმა ბერძნული ტრაგედიიდან აიღო საერთო პრინციპები, მაგრამ შექმნა ღრმად თანამედროვე ნაწარმოები. ბერძნული ტრაგედიის მოტივები ხელს უწყობდნენ ავტორის ეპოქის თანამედროვე თემის, როგორც ტრაგიკულის, ესთეტიკურ დამუშავებას, ტრაგიკულის დამახასიათებელი კონტურების გამოყოფას, მაგრამ ანტიკურ სამყაროსა და XX საუკუნეში ტრაგიკულ ხასიათთა შორის შეუსაბამობა იწვევს მთხრობელის ირონიას. ირონიის გაჩენას ისიც განაპირობებს, რომ ავტორმა ამოცანად დაისახა მოეთხრო ტრაგედიის შესახებ სატირის საშუალებებით. ომსა და სისხლისღვრაში დამნაშავეთა განსჯისათვის ოლდინგტონს ტრაგიკულ საწყისთან ერთად ესაჭიროებოდა აგრეთვე სატირაც.

თავად ოლდინგტონის თქმით, „გმირის სიკვდილი" „სულაც არ არის რომანი". მართლაც, წიგნში იდეურ-თემატური შინაარსი არაა გაშლილი ეპიკური ფორმისათვის ნიშანდობლივი სისრულით. აქ ირღვევა თხრობის ეპიკური სტილი, რომელსაც ხშირად ენაცვლება გამოხატვის სუბიექტური მანერა. განსაზღვრავს რა თავისი ნაწარმოების ჟანრულ თავისებურებებს, მწერალი მას „რომან-ჯაზს" უწოდებს. ეს შედარება არ არის საფუძველს მოკლებული – ოლდინგტონის ამ მხატვრულ ქმნილებას ახასიათებს მძაფრი ექსპრესიულობა, თხრობის სხვადასხვა ფორმის კონტრასტული შეხამება, ტექსტის იმპულსური დანაწევრება, ინტონაციების მონაცვლეობა. ფაქტობრივად, ესაა სუბიექტურ-ფსიქოლოგიური რომანის ნაირსახეობა, რომელიც დაკავშირებულია „ცნობიერების ნაკადის" მწერლობასთან.

„გმირის სიკვდილი" წარმოადგენს ინტელექტუალურ, ფსიქოლოგიურ და სოციალურ-პოლიტიკურ რომანს, რომან-ტრაგედიას სატირული ნიშნებით; ეს რომანი-სიმფონია ოლდინგტონის შემოქმედების მწვერვალია, ნაწარმოები, რომელსაც მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს ანტიმილიტარისტული ხასიათის ინგლისურ რეალისტურ ლიტერატურაში.

ოლდინგტონის მიერ 30-იან წლებში შექმნილ რომანებში არ არის მოცემული საომარ მოქმედებათა პირდაპირი აღწერა, მაგრამ იგრძნობა წარსული ომის აჩრდილი, ან ახალი ომის საშიშროება. მშვიდობიანი ცხოვრება აღქმულია მწერლის მიერ წარსული ომის საშინელი

შთაბეჭდილების ქვეშ. 30-იანი წლების ინგლისის ცხოვრებაში ოლდინგტონი ხედავს კატასტროფის ტრაგიკულ შედეგებს და ისეთ სიმპტომებს, რომლებიც მეტყველებდნენ ახალი უბედურების გარდაუვალობაზე.

ომის შემდგომი ინგლისის ვითარება ნაჩვენებია რომანში „პოლკოვნიკის ქალიშვილი" ("The Colonel's Daughter", 1931). პოლკოვნიკის ქალიშვილის, ჯორჯი სმიზერსის ბედი გადმოცემულია სოციალურ ფონზე, რომელიც მშრალად, მაგრამ ძალზე ზუსტად და გამომსახველადაა დახატული. მწერალი ტრაგი-კომიკურად მოგვითხრობს ქალზე, რომელსაც ვერ მოუძებნია თავისთვის ქმარი. ავტორი ასახავს ღრმა ცხოვრებისეულ დრამას ომისშემდგომ ბურჟუაზიულ ინგლისში. ჯორჯი ვერ აღწევს პირად ბედნიერებას. მისი ასაკის მამაკაცები ომში დაიხოცნენ, ხოლო უფროსი ასაკის მამაკაცები მისით არ ინტერესდებიან, რადგან მას არ გააჩნია სიმდიდრე.

სოფელში, რომელშიაც ჯორჯი ცხოვრობს, მშვიდობიან დროსაც მიმდინარეობს ფარული ომი მცხოვრებლების შორის. ამ რომანში არის სტილური ხერხი, რომელიც ავტორს უკვე გამოყენებული ჰქონდა „გმირის სიკვდილში", - მეშჩანთა ქცევისა და დამოკიდებულებების აღწერა სამხედრო ტერმინოლოგიის მეშვეობით. მეშჩანთა ხასიათები და ზნე სატირულადაა გადმოცემული. „დაკარგული თაობის" თემა ამ რომანში ძირითადად ნაჩვენებია ჯორჯი სმიზერსის ბედის ასახვით, მაგრამ რომანში საინტერესოა აგრეთვე ომის მონაწილის-მაიტლენდის ეპიზოდური სახე. იგი ცოცხალი გადარჩა, მაგრამ ურჩევნია უგზო-უკვლოდ დაკარგული, ან მოკლული იყოს. მაიტლენდი მკაცრად განსჯის პირველ მსოფლიო ომს. ოლდინგტონმა ამ რომანში ასახა ინგლისური საზოგადოების სოციალური კრიზისი. ერთ-ერთ პერსონაჟს თითქოს მოესმის „დიდი ფრანგული რევოლუციის" ოთხთვალათა ბორბლების ხმაური და გრძნობს, რომ მომავალში ხელისუფლების სათავეში მოვა პროლეტარიატი. ოლდინგტონი თვითონ გრძნობს რევოლუციური გარდაქმნების გარდაუვალობას, მაგრამ ეშინია რევოლუციისა, არ სწამს მისი.

ომის კატასტროფული შედეგებია აღწერილი კიდევ ერთ რომანში – „ყველა ადამიანი – მტერია" ("All Men are Enemies", 1933). ბურჟუაზიული საზოგადოება, არსებითად, მშვიდობიან წლებშიც ომის კანონებით ცხოვრობს, რაც ბურჟუაზიულ ურთიერთობებში მეღავნდება. ყოველთვის არსებობს ომის საშიშროება მთელი თავისი მოსალოდნელი კატასტროფით. რომანში აღწერილია საუკუნის მეოთხედი – 1900–

1927 წლები. მოქმედება ვითარდება რამდენიმე ქვეყანაში — ინგლისში, ავსტრიაში, იტალიაში, საფრანგეთში. მთავარ სიუჟეტურ ხაზს წარმოადგენს „დაკარგული თაობის" წარმომადგენლის ენტონი კლარენდონის ცხოვრების გზა.

მოვლენათა აღწერის რეალურ პლანს რომანში ეპატება ალეგორიული და სიმბოლური პლანი. რომანი იწყება თავით, რომელშიც მოკლედ, ალეგორიული ფორმითაა მოთხრობილი მთავარი გმირის ბედის შესახებ. ოლიმპიელი ზევსის დიდ მეგარონში ღმერთები მსჯელობენ ენტონის ბედის შესახებ. ისევე, როგორც ბერძნულ ტრაგედიებში, გმირის ბედის შესახებ მოთხრობილია რომანის დასაწყისში. შემდეგში მოთხრობილი რეალური მოვლენები — არის გაშლა— განვითარება იმისა, რაც განზოგადებულად მონიშნული იყო წიგნის პირველსავე ფურცლებზე.

რომანის ანტიმილიტარისტული პათოსი იგრძნობა, პირველ რიგში, „ჰარმონიის რღვევის" თემაში. ომამდე ენტონის ცხოვრება უაინჰაუზში, ზღვასთან ახლოს, მშვენიერ ბუნებაში, აღსავსე იყო ჰარმონიით. მაგრამ ომმა გათელა სიყმაწვილის პოეტური ოცნებები. გმირს უკვე ყოველთვის თან სდევს ომის კატასტროფის საშინელი სურათები, რომლის მოწმეც და მონაწილეც ის გახდა. ტონის იმდენად ტანჯავს კოშმარები, რომ მას თვითმკვლელობის აზრიც კი უჩნდება. მაგრამ ჯორჯ უინტერბორნისგან განსხვავებით, იგი პოულობს ძალებს თავისი დათრგუნვილობის დასაძლევად. ენტონი წყვეტს კავშირს ბურჟუაზიულ საზოგადოებასთან და სურს იბრძოლოს საკუთარი ბედნიერებისათვის. იგი კლასობრივი ბრძოლის წინააღმდეგია და მარტო მოქმედებს. რომანში მოცემულია იდეა იმის შესახებ, რომ ადამიანის ცხოვრების ჰარმონია უნდა ეეძიოთ ბუნებრივ ცხოვრებაში, მის ინსტინქტურ საწყისში, ბუნებასთან შერწყმაში. ცხოვრების ინსტინქტური საწყისის, ყოფიერების ფიზიკური მხარის პოეტიზაციაში იგრძნობა რ. ოლდინგტონზე დ. ჰ. ლორენსის გავლენა, მაგრამ სიყვარულის თემა ოლდინგტონის რომანში უფრო დამაჯერებლადაა ასახული, ვიდრე ლორენსთან. აეტორი განადიდებს ენტონისა და კეტის სიყვარულს, როგორც ოცნების, სიკეთისა და ბედნიერების სიმბოლოს. რომანი მთავრდება ახალი საომარი მოქმედების განახლების საშიშროების წინათგრძნობით. როდესაც ენტონი ბოლოს ხვდება თავის საყვარელ ადამიანს და თავს ბედნიერად გრძნობს, მას ისევ აწუხებს ფიქრი მომავალი ომის შესახებ, რომელიც მას გარდაუვალი ეჩვენება.

რიჩარდ ოლდინგტონის ანტიმილიტარისტული რომანები ჟღერდა

როგორც კაცობრიობის გაფრთხილება ახალი მსოფლიო ომის შესახებ.

მოდერნისტებისაგან განსხვავებით, რიჩარდ ოლდინგტონი თავის ნაწარმოებებში დიდ ყურადღებას უთმობს ცხოვრებისეულ გარემოებათა აღწერას, რითაც იგი რეალიზმის ესთეტიკას უახლოვდება. მეორე მხრივ, დეივიდ ჰერბერტ ლორენსის ზეგავლენით, ადამიანის არსებაში სოციალურის, ფსიქოლოგიურისა და ფიზიოლოგიურის ურთიერთმიმართების განსაზღვრისას, მწერალი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს სქესს. პერსონაჟის ფსიქოლოგიური ანალიზი ოლდინგტონის მხატვრულ ტექსტებში ხშირად უკავშირდება მის ინტერესს სექსუალობისადმი.

ოლდინგტონი თავის მხატვრულ პროზაში ხშირად მიმართავს საგმირო ეპოსის საბეებსა და მოტივებს, რათა ლიტერატურული ასოციაციების მეშვეობით შეასხას ხორცი თავის მხატვრულ ჩანაფიქრს. ამ ხერხით მწერალი თავისი ეპოქის კონფლიქტებს ზედროულ ხასიათს ანიჭებს და მათ აბსოლუტიზაციას ახდენს.

ოლდინგტონის სტილის დომინანტური ნიშანია ირონიისა და მამხილებელი პათეტიკის შერწყმა. ლირიკულ-სუბიექტური საწყისი ოლდინგტონის სტილის უმნიშვნელოვანეს ელემენტად რჩება მის პროზაშიც.

რიჩარდ ოლდინგტონმა საკუთარი ადგილი დაიმკვიდრა XX საუკუნის პირველი ათწლეულების ინგლისური ლიტერატურის ისტორიაში. მისი ყველაზე მნიშვნელოვანი ქმნილება – რომანი „გმირის სიკვდილი" – დღემდე ინარჩუნებს აქტუალობასა და ესთეტიკურ ღირებულებას.

ჯონ გოლზუორთი
John Galsworthy
(1867-1933)

ჯონ გოლზუორთი დაიბადა 1867 წელს, ცნობილი ლონდონელი ვექილის ოჯახში. მომავალმა მწერალმა დაამთავრა საშუალო კლასის წარმომადგენელთა შვილებისათვის განკუთვნილი პრივილეგირებული სასწავლებელი და ოქსფორდის უნივერსიტეტის იურიდიული ფაკულტეტი, ორი თუ სამი წელი სავაჭრო გემით მოგზაუროპაში გაატარა, შემოიარა ევროპა,სამხრეთ არქიპელაგი,ავსტრალია,ამერიკა,რუსეთი. ნაწარმოებების გამოქვეყნება 1897 წლიდან დაიწყო.

გოლზუორთიმ ლიტერატურის თითქმის ყველა ჟანრში მოსინჯა კალამი. თავის ნოველებსა და პიესებში მწერალმა მრავალი დასამახსოვრებელი სახე შექმნა. მის შემოქმედებაში მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს სოციალურ-ყოფით თემატიკას. პერსონაჟთა მხატვრული სახეების ფსიქოლოგიური ნიუანსირებისა და სოციალური განზოგადების შერწყმამ განაპირობა მისი, როგორც მწერლისა და დრამატურგის, წარმატება.

გოლზუორთი ყოველთვის იყო რეალისტური ხელოვნების მიმდევარი, სწამდა მისი გარდამქმნელი ძალისა და საზოგადოებაზე კეთილნაყოფიერი გავლენისა. მის შემოქმედებაში ეპიკურობა, სოციალურ-ფსიქოლოგიური განზოგადება, სინამდვილის ასახვის სიზუსტე, კრიტიციზმი და ირონია ჰარმონიულად ერწყმის ლირიზმს.

გოლზუორთის ესთეტიკის ძირითადი პრინციპები ყველაზე სრულადაა გადმოცემული მის საპროგრამო სტატიებში: „ლიტერატურული ცხოვრება" ("Literary Life", 1930) და „ხასიათის შექმნა ლიტერატურაში" ("The Creation of Character in Literature", 1931). ეს სტატიები, ფაქტობრივად, რეალიზმის მანიფესტებია, რასაც პრინციპული მნიშვნელობა ჰქონდა რეალისტურ და მოდერნისტულ ხელოვნებას შორის დაძაბული ურთიერთმიმართების პირობებში.

გოლზუორთისათვის რეალიზმის ცნება უკავშირდება ხასიათის კატეგორიას. სრულფასოვანი ადამიანური სურათ-ხატი, ხასიათი, რომანის უკვდავების აუცილებელი პირობაა. გოლზუორთი მიიჩნევდა, რომ ლიტერატურული ნაწარმოების გმირის ხასიათში აისახება ცხოვრება, ეს ხასიათი ხდება ცხოვრების ახსნის საშუალება. გოლზუორთისათვის გმირის ხასიათი ნაწარმოების ცენტრი და ძირითადი მამოძრავებელი ძალაა. „საუკეთესო სიუჟეტი-ადამიანია", აღნიშნავდა იგი.

ოქსფორდში სწავლისას ჯონ გოლზუორთი იყო „სპორტსმენი და ჯენტლმენი", რომელიც დიდ ყურადღებას უთმობდა უზადო ჩაცმულობას. როგორ მოხდა მისი ჩამოყალიბება გამოჩენილ მწერლად? როგორ გამოვლინდა მისი მწერლური ნიჭი?

გოლზუორთის დამოკიდებულება ბურებთან ინგლისის ომისადმი, მისი პროტესტი სტანდარტული ლოზუნგების წინააღმდეგ, რომელთაც თავს ახვევდნენ საზღვრებში, სკოლასა და უნივერსიტეტში, გამოხატულია XX საუკუნის პირველი ათწლეულის საუკეთესო რომანებში: „ფარისეველთა კუნძული" ("The Island Pharisees", 1904); „მესაკუთრე" ("The Man of Property", 1906), „ძმობა" („Fraternity", 1909); პიესებში: „ვერცხლის კოლოფი" ("Silver Box", 1906); „მართლმსაჯულება" ("Justice", 1910) და სხვა.

ლიტერატურული საზოგადოების დიდი ყურადღება მიიქცია მწერლის პირველივე პიესამ „ვერცხლის კოლოფი". ამ პიესაში სრულიად აშკარად ჩანს, რომ ინგლისის სასამართლო ორი კანონით ხელმძღვანელობს. ერთს, უფრო ლმობიერს, შეძლებულთათვის იყენებს, მეორეს, უფრო მკაცრსა და უმოწყალოს - ღარიბების წინააღმდეგ. ამავე თემის გაღრმავებასა და ინგლისის სასამართლოს კიდევ უფრო ულმობელ მხილებას ეძღვნება პიესა „მართლმსაჯულება".

გოლზუორთის კალამს მრავალი პიესა ეკუთვნის. მათი რიცხვი ოცდაათამდეა. გოლზუორთის შემოქმედების კრიტიკოსებს მისი პიესები და ნოველები „ფორსაიტების საგის" ტოლფასად მიაჩნიათ.

მიუხედავად ამისა, გოლზუორთის ეპოქალური ქმნილება, მისი უმაღლესი მხატვრული მიღწევაა ტრილოგიების ციკლი „ფორსაიტების საგა" ("The Forsyte Saga", 1906-1921) და „თანამედროვე კომედია" ("A Modern Comedy", 1924-1928). ამ ნაწარმოებებზე მწერალი ოც წელზე მეტ ხანს მუშაობდა (1905-1928). მათში აღწერილი მოვლენები 1886 წლიდან 1926 წლამდე პერიოდს მოიცავს. ფორსაიტების ციკლის ცენტრალური თემაა ოდესღაც ძლიერი ინგლისური ბურჟუაზიის დაცემა, მათი ცხოვრების, წყობის ნგრევა. ეს თემა ფორსაიტების ოჯახის რამდენიმე თაობის ყოფის ასახვით იშლება. გოლზუორთი ტრილოგიაში ინგლისური ოჯახური რომანის ტრადიციულ ჩარჩოებს გასცდა და შექმნა ნაწარმოები, რომელმაც მოიცვა ბურჟუაზიული კლასისა და ქვეყნის ბედი ორმოცი წლის განმავლობაში. დროის მოძრაობა, ეპოქათა ცვლა რომანში ისტორიული მოვლენების ასახვის ფონზე ფიქსირდება: ანგლო-ბურების ომი, დედოფალ ვიქტორიას გარდაცვალება, პირველი მსოფლიო ომი, 1926 წლის

საყოველთაო გაფიცვა. ოჯახური ხასიათის მოვლენები გადაჯაჭვულია ისტორიულ მოვლენებთან, ოჯახი საზოგადოებრივი ცხოვრების ერთ-ერთი რგოლია. ფორსაიტების ისტორია ფორსაიტიზმის, როგორც საზოგადოებრივი მოვლენის, ისტორიაში გადაიზარდა.

პირველ ტრილოგიას, რომელიც ფორსაიტების უფროსი თაობის შესახებ მოგვითხრობს, „საგა" ეწოდება იმ ძველი საგმირო სიმღერების ანალოგით, რომლებშიც ეპიკური სიდინჯითა და აუჩქარებლობით იყო გადმოცემული ძლევამოსილი გმირების თავგადასავლები. ეს ანალოგია, არსებითად, ირონიულ კონტრასტს შეიცავს: აშკარაა სრული შეუთავსებლობა ფორსაიტების სამყაროსა და ძველ საგებში აღწერილ საგმირო საქმეებს შორის, თუმცაღა, მათ ერთი საერთო რამ მაინც გააჩნიათ: ესაა მომხვეჭელობის ინსტიქტი.

„ფორსაიტების საგა" შედგება სამი რომანისა და ორი ინტერლუდიისაგან. ტრილოგიის პირველი რომანია „მესაკუთრე", რომელსაც მოსდევს მოკლე ინტერლუდია „ბებრის ყვავილობა" ("Indian Summer of a Forsyte", 1918); ციკლის მეორე რომანს „მარჯუჟი" ("In Chancery", 1920) მოსდევს ისევ ინტერლუდია - „გამოღვიძება" ("Awakening", 1920). ტრილოგია სრულდება რომანით „ქირავდება" ("To Let", 1921).

„ფორსაიტების საგაში" მოქმედების დრო 1886-1920 წლებია. „საგაში" აღებულია დროის გრძელი მონაკვეთი - ოცდაათი წელი, სოლო მეორე ტრილოგიაში „თანამედროვე კომედია" მხოლოდ ხუთი წელი (1922-1926). პირველ და მეორე ტრილოგიას შორის გადის ისტორიული ზღვარი, რომელიც არ შესულა რომანების სიუჟეტში — პირველი მსოფლიო ომი. ეს უხილავი ზღვარი არსებობს ნაწარმოების მხატვრულ ქსოვილში და ფორსაიტების ბედს და ფსიქოლოგიას გარკვეულწილად განსაზღვრავს. „ფორსაიტების საგაში" გოლზუორთი მოგვითხრობს ფორსაიტების სამი თაობის ცხოვრების ამბავს. უფროსი თაობის ფორსაიტები თავიანთი კლასის ალმაფლობის ეპოქაში აღიზარდნენ და ვიქტორიანული ბურჟუაზიის ტიპიური ნიშნები აქვთ. თუ ომამდე და ომის დროს დიდი ბრიტანეთის „საშუალო" კლასის მდგომარეობა ჯერ კიდევ მყარია, თუმც შეინიშნება დეგრადაციის სიმპტომები, პირველი მსოფლიო ომის შემდგომ, 20-იან წლებში ინგლისური ბურჟუაზიის მდგომარეობა მკვეთრად უარესდება. მეორე ტრილოგია ბოლოვდება 1926 წლის საყოველთაო გაფიცვის ეპიზოდით, რომელიც გმირების მიერ აღიქმება, როგორც ინგლისში რევოლუციური ცვლილებების მომასწავებელი მოვლენა. ამგვარად, „ფორსაიტების" ციკლის მხატვრულ სტრუქტურაში ჯანსხეულებულია

საზოგადოებრივი სტრუქტურა, ხოლო გმირების ინდივიდუალურ, კერძო ბედში გამოსახულია კლასის, ნაციის, ქვეყნის ისტორია.

თავისი ჟანრული თავისებურებებით „ფორსაიტების საგა" ეპიკურ ციკლს მიეკუთვნება. „საგის" ეპიკურობა განისაზღვრება ისტორიზმის პრინციპით, ინგლისის ბურჟუაზიული კლასის ცხოვრების გამოხატვით. ეპიკური საწყისი გოლზუორთის ამ ძირითად ქმნილებაში ვლინდება როგორც ეროვნული ლიტერატურის რეალისტური ტრადიციების შედეგი. ესაა რომანების მონუმენტური ციკლი, რომელშიც ინგლისური ბურჟუაზიული ოჯახის რამდენიმე თაობის ცხოვრებაა ასახული XIX საუკუნის დასასრულისა და XX საუკუნის პირველი მეოთხედის ისტორიული გარდაქმნების პირობებში.

ფორსაიტიზმის, ჰესაკუთრის ფსიქოლოგიის თემას გოლზუორთი მთელი ცხოვრების მანძილზე მიმართავდა. გზა მსოფლიო აღიარებისაკენ, რომელიც მას „ფორსაიტების საგამ" მოუტანა, საკმაოდ რთული იყო, ვინაიდან თვით გოლზუორთიც ფორსაიტების ტიპის ოჯახს მიეკუთვნებოდა. „ფორსაიტების საგის" გამოქვეყნების შემდეგ „ფორსაიტმა" საზოგადო მნიშვნელობა შეიძინა და „ადამიანი-მესაკუთრის" აღმნიშვნელად იქცა. გოლზუორთის მკითხველისათვის ფორსაიტების სამყარო ბურჟუაზიული ინგლისის სამყაროსთან ასოცირდება.

ფორსაიტები მრავალსახოვანნი არიან, თუმც ყველას აერთიანებს მესაკუთრული ფსიქოლოგია. გოლზუორთის რეალისტური ხელოვნება იმ ზოგადის წარმოჩენის ოსტატობაში მჟღავნდება, რაც ფორსაიტების ოჯახური კლანის ყველა წევრს აერთიანებს. ფორსაიტების შიდა და გარე სამყარო — ქორწინებისა და დაკრძალვის ცერემონიები, თავის დაჭერის და საუბრის მანერა — ყველაფერი დეტალურადაა აღწერილი, თუმცა ამავე დროს დიდი განზოგადების საფუძველიცაა.

ფორსაიტების სამყაროს გოლზუორთიმ დაუპირისპირა ხელოვნება, როგორც სილამაზისა და სიკეთის იდეის განსახიერება. მესაკუთრის ანტიპოდი მის ნაწარმოებებში შემოქმედი პიროვნებაა, მხატვარი, რომელიც სიმდიდრის კულტის წინააღმდეგ ილაშქრებს. საკუთრება და სილამაზე გოლზუორთის შემოქმედებაში წარმოდგენილია, როგორც ორი ანტაგონისტური ძალა, რომელნიც ვერასოდეს ვერ შეუთავსდება ერთმანეთს.

ხელოვანის ბედი ბურჟუაზიულ სამყაროში მაგისტრალური თემაა მწერლის მხატვრულ პროზაში, პუბლიცისტიკაში, ლიტერატურულ-კრიტიკული ხასიათის ნაშრომებში.

რომან „მესაკუთრეზე" (The Man of Property, 1906) გოლზუორთი იმ პერიოდში მუშაობდა, როდესაც XX საუკუნის დასაწყისში ინგლისის საზოგადოებრივ ცხოვრებასა და ცნობიერებაში ცვლილებები შეიმჩნეოდა. ცვლილებები შეიმჩნეოდა ინგლისის ინტელექტუალურ წრეებშიც, ძირითადად ახალგაზრდებს შორის, იზრდებოდა პროტესტი ვიქტორიანული მორალისა და მის დამცველთა წინააღმდეგ; ასევე კონსერვატორების ხანგრძლივი მმართველობის წინააღმდეგ, რომლებმაც 1900 წლის არჩევნებზე ძალაუფლება შეინარჩუნეს.

ფორსაიტების ეპოპეაში მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს წარუმატებელი ქორწინების თემას. ესაა რომან „მესაკუთრის" ერთ-ერთი ძირითადი პრობლემა. გოლზუორთის აღელვებდა ოჯახში ქალის როლისა და ადგილის საკითხი. ამ თვალსაზრისით მის რომანში ნათლად იკვეთება ლევ ტოლსტოის რომანის „ანა კარენინა" ზეგავლენა; პერსონაჟების დრამატული ბედის წყაროდ ასევე შეგვიძლია მივიჩნიოთ თვით გოლზუორთის პირადი ცხოვრება – იგი დიდი ხნის მანძილზე იტანჯებოდა იმის გამო, რომ მისი საყვარელი ქალი სხვისი მეუღლე იყო. რომანში ასევე აისახა ქორწინების ინგლისური კანონების კარგი ცოდნა და გაყრის პროცესების პრაქტიკა.

რომანში დახატულია სხვადასხვა ბუნებისა და ხასიათის მესაკუთრეთა მთელი გალერეა – მესაკუთრეა არა მარტო რომანის მთავარი პერსონაჟი, სომსი, არამედ, ფაქტობრივად, ყველა ფორსაიტი. გოლზუორთიმ ერთ-ერთ პერსონაჟს, ჯოლიონს ასე ჩამოაყალიბებინა ფორსაიტიზმის არსი: „ფორსაიტი საგნებს პრაქტიკული თვალსაზრისით უყურებს, ხოლო ეს პრაქტიკული თვალსაზრისი საკუთრების გრძნობას ემყარება ... ჩვენ ყველანი, რა თქმა უნდა, საკუთრების მონები ვართ ... ის, ვისაც მე „ფორსაიტს" ვუწოდებ, უპირობო მონობაში იმყოფება."

„მესაკუთრეში" მწერალს შემოჰყავს პერსონაჟი, რომელიც მომდევნო რომანში მესაკუთრეობის სიმბოლოდ იქცევა – ესაა უცროსი ძმა, ტიმოთი. წარსულში მან ქონება საგამომცემლო საქმიანობით – რელიგიურ-მორალისტური ხასიათის ლიტერატურის გამოქვეყნებით – დააგროვა; მისი ერთადერთი საზრუნავია გაზარდოს პროცენტიან ქაღალდებში ჩადებული თავისი ქონება. გოლზუორთი სატირული შტრიხებით გვიხატავს ტიმოთის, რომელსაც ინგლისსა და ბურებს შორის გაჩაღებული ომიც კი ახარებს, ვინაიდან სარგებლის ნახვის იმედი აქვს.

„მესაკუთრეში" მოქმედება მიმდინარეობს მე-19 საუკუნის 80-იან წლებში – ბურჟუაზიული კლასის აპოგეის ხანაში. ფორსაიტების გარეგნულ კეთილდღეობას დარტყმას აყენებს ახალგაზრდა თაობა, რომლიც თავგანს

სცემს ხელოვნებასა და სილამაზეს – არქიტექტორი ბოსინი, მასზე შეყვარებული სომსის მეუღლე აირენი, მხატვარი ჯოლიონი.

მე-19 საუკუნის ბურჟუაზიის საუკეთესო თვისებები თავმოყრილია მოხუცი ჯოლიონის მხატვრულ სახეში. ნაწარმოებში ჯოლიონი, როგორც ძველი, ნახევრადპატრიარქალური ბურჟუაზიის უკანასკნელი მოჰიკანი, უპირისპირდება მომდევნო თაობების ცინიკოს და მტაცებელ წარმომადგენლებს. სხვა ფორსაიტებისაგან მას განასხვავებს ბუნებრიობა, ლტოლვა სილამაზისაკენ ცხოვრებასა და ხელოვნებაში, ბუნების სიყვარული. იგი უფრო ნაკლებადაა „მესაკუთრე", ვიდრე მისი ძმები. შესაბამისად, „ბებრის ყვავილობა" ტრილოგიაში გამოირჩევა ლირიზმითა და პოეტურობით.

გოლზუორთის ცხოვრება და შემოქმედება უშუალოდ უკავშირდება „საუკუნის მიჯნას" და ასახავს გარდამავალი ეპოქისათვის დამახასიათებელ თავისებურებებს. რომელ საუკუნეს მიეკუთვნება გოლზუორთი? ის მთლიანად დაკავშირებულია წარსულ საუკუნესთან, როგორც ამას არაერთი მკვლევარი ამტკიცებს, თუ მისი მხატვრული ძიებები XX საუკუნის ლიტერატურულ პროცესს ეხმიანება? ამ კითხვაზე პასუხის გაცემა საშუალებას იძლევა, განისაზღვროს მწერლის შემოქმედების საერთო კონცეფციაც და ინგლისური ლიტერატურის ისტორიაში მის მიერ შეტანილი წვლილიც.

გოლზუორთიმ „ფორსაიტების საგაში" არაჩვეულებრივად გამოსახა ეპოქათა მონაცვლეობის ატმოსფერო და მსოფლიოში მიმდინარე პროცესების შეუქცევადობის შეგრძნებაც. მწერალი გრძნობდა იმ სოციალურ ცვლილებათა გარდუვალობას, რომლებიც მიმდინარეობდა მის თანადროულ სამყაროში, ხედავდა ამ ცვლილებების რევოლუციურ ხასიათს, მაგრამ მაინც იმედოვნებდა, რომ კონფლიქტის გადაჭრა შესაძლებელი იყო რეფორმის მეშვეობით და მიიჩნევდა, რომ ინგლისი, მისი საზოგადოებრივი სისტემის ნაკლოვანებების მიუხედავად, შეძლებდა გამკლავებოდა ახალი ეპოქის პრობლემებს. ეს ილუზიები აშკარად ეწინააღმდეგებოდა „ფორსაიტების საგის" და „თანამედროვე კომედიის" ("A Modern Comedy". 1924-1928, 1929) ძირითად იდეას – ბურჟუაზიული სამყაროს განწირულობას.

პირველი ორი ტრილოგიის ცენტრალური პერსონაჟია სომსი. მისი გარდაცვალებით მთავრდება იმ ბურჟუაზიის ისტორია, რომელიც მე-19 საუკუნის 70-იან წლებში ჩამოყალიბდა. სომსის ფიგურა ერთმანეთთან აკავშირებს ეპოპეის ორ ნაწილს - „საგას" და „თანამედროვე კომედიას".

სომსის მხატვრული სახე ოსტატურადაა დახატული. იგი ნაჩვენებია შიგნიდანაც და გარედანაც, მტრისა თუ მოყვარის თვალით დანახული; მისი ხასიათი იკვეთება მისი ფიქრებიდან, საქციელიდან, გრძნობებიდან, საზოგადოებასთან ურთიერთობიდან, ხელოვნების, ისტორიისა და პოლიტიკისადმი მისი დამოკიდებულებიდან. იგი ჭკვიანი, დაკვირვებული ადამიანია, თუმცა მის ხასიათში დომინანტური შტრიხი მაინც მესაკუთრის ინსტინქტითაა განსაზღვრული. მართალია, იგი სიყვარულით შეირთავს ცოლად ღარიბ აირენს, მაგრამ აირენი მისთვის ისეთივე შენაძენია, როგორც ის ნახატები, რომელთაც იგი სარფიანად გაყიდვის მიზნით ყიდულობს. მას, როგორც მესაკუთრეს, ვერც კი წარმოუდგენია, რომ აირენს შეიძლება ჰქონდეს საკუთარი დამოკიდებულება საგნებისა და მოვლენებისადმი და მას ისე ეპყრობა, როგორც საკუთრებას.

ტრილოგიის მეორე ნაწილში შეიმჩნევა ავტორის მეტი სიმპატია სომსისადმი. იგი გამოჰკვეთს სომსის დადებით თვისებებს: მის მოწესრიგებულობას, მამობრივ გრძნობას, ფერწერისადმი ინტერესს. მაგრამ გოლზუორთი, როგორც რეალისტი და დახვეწილი ფსიქოლოგი, არ არღვევს სომსის მხატვრული სახის მთლიანობას, არ ცვლის მის არსს. სომსის შინაგანი მარტოობის ჩვენებით იგი ბურჟუაზიული სამყაროს კრიზისის სოციალურ კანონზომიერებაზე მიანიშნებს.

ეპოპეის ბოლო ტრილოგიაში „თავის დასასრული" გოლზუორთის სატირა შესუსტებულია. სამივე ტრილოგიაში მწერალი საკუთარ შეხედულებებს გადმოგვცემს მაიკლ მონტის მხატვრული სახის საშუალებით. ეს პერსონაჟი ეპოპეაში პირველად ჩნდება რომანში „ქირავდება". იგი მნიშვნელოვანწილად ეპოპეის ლირიკული გმირია, ბუნებრივი ადამიანია თავისი დადებითი თვისებებითა და ნაკლოვანებებით. მაიკლი, ფაქტობრივად, ფორსაიტების ანტაგონისტია. იგი წარმოშობით არისტოკრატია, ხოლო თავისი განწყობილებითა და შეხედულებებით ომგადატანილი „დაკარგული თაობის" ტიპიური წარმომადგენელია. იგი სკეპტიკურადაა განწყობილი საკუთარი თავისა და საზოგადოებისადმი; ფორსაიტებისაგან მას მკვეთრად გამოარჩევს ირონიის გრძნობა.

„თავის დასასრულში" მაიკლის სახე რეალისტურ შტრიხებს კარგავს და „სცენის" მიღმა დარჩენილი, ერთგვარ სიმბოლოდ იქცევა. მისი საქმიანობის შესახებ მკითხველი მხოლოდ ფლერის სიტყვებიდან იღებს ინფორმაციას.

ბოლო ტრილოგიაში ფლერი ამართლებს მამის იმედს და ოჯახური ტრადიციის კალაპოტს უბრუნდება. იცვლება ფლერის მხატვრული სახის

ავტორისეული ინტერპრეტაციაც – იკარგება მისი ხასიათის ეგოისტური შტრიხები და ფილერი გველინება ოჯახის სანიმუშო, მყვარულ დედად, კერიის მფარველად. მიუხედავად იმისა, რომ იგი ბოლომდე ვერ ივიწყებს ძველ გატაცებასა თუ ვნებას, მისი მხატვრული სახე ამ ტრილოგიაში ცოტა არ იყოს გაფერმკრთალებულია.

ისევე როგორც „ფორსაიტების საგა", მეორე ტრილოგიაც („თანამედროვე კომედია") სამი რომანისა და ორი ინტერლუდიისაგან შედგება: „თეთრი მაიმუნი" ("The White Monkey", 1924); ინტერლუდია „გულის დაპყრობა" ("A Silent Wooing", 1927); „ვერცხლის კოვზი" ("The Silver Spoon", 1926); ინტერლუდია „გამვლელები" ("Passers By", 1927); „გედის სიმღერა" ("Swan Song", 1928).

„თანამედროვე კომედია" მოგვითხრობს ფორსაიტების ახალგაზრდა თაობის შესახებ. ეს თაობა შინაგანად უფრო გამოფიტული და დაცარიელებულია, ვიდრე წინა თაობის წარმომადგენლები. ფაქტობრივად, აქ ნაჩვენებია ინგლისური თავადაზნაურობისა და არისტოკრატიულ-ბურჟუაზიული საზოგადოების დაისი.

„თანამედროვე კომედიაში" ომისშემდგომი ინგლისის ცხოვრების სწრაფი ტემპია გადმოცემული. გოლზუორთის აინტერესებს ის თაობა, რომელიც დედოფალ ვიქტორიას წასვლის შემდეგ გაჩნდა, თაობა, რომელიც მივიდა იმ დასკვნამდე, რომ ყველაფერი უნდა გადაფასდეს.

„თანამედროვე კომედიაში" გადმოცემულია ინგლისის საზოგადოებრივი ცხოვრების რთული წინააღმდეგობები – მზარდი უმუშევრობა და მის მსხვერპლთა დრამატული ბედი.

გოლზუორთიმ შეძლო განსაკუთრებული ადგილი დაეკავებინა XIX საუკუნის ბოლოს და XX საუკუნის I ნახევრის ინგლისურ ლიტერატურაში. მისი წერის მანერა ბუნებრივი და მარტივია, სტილი – ლაკონური. გოლზუორთი სოციალურ-ფსიქოლოგიური განზოგადების დიდოსტატი იყო და ეს განზოგადებანი მის მხატვრულ ქმნილებებში რეალისტური სიმბოლოს მნიშვნელობას იძენდა.

გოლზუორთიმ მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა XX საუკუნის ლიტერატურისათვის დამახასიათებელი ეპიკური ციკლის განვითარებაში. მისი ეპიკური სტილისათვის დამახასიათებელია სინამდვილის ასახვის მრავალპლანიანობა და პანორამულობა.

XX საუკუნის ინგლისური ლიტერატურის ეპიკურ ციკლებს შორის (მაგ., ჩ. სნოუს „იმები და სხვები") „ფორსაიტებს საგა" ღრმა შინაგანი მთლიანობით გამოირჩევა.

გოლზუორთის შემოქმედებაში XIX საუკუნის ინგლისური რომანის ავტორთა — დიკენსის, თეკერეის, ელიოტის, მერედიტის, ბატლერის - ტრადიციები გაგრძელდა. თანამედროვეთა შორის მისი ლიტერატურული მასწავლებლები იყვნენ ჯ. კონრადი და ფ. მ. ფორდი. თავად გოლზუორთი უდიდეს ინგლისელ რომანისტად დიკენსს მიიჩნევდა. გოლზუორთს დიკენსი იზიდავდა სოციალური კრიტიკის სიმწვავით; მის წარმოდგენაში დიკენსი ასოცირდებოდა მეომართან, რომელიც უტევდა ბიუროკრატიზმს, მლიქვნელობას, ძალაუფლების ბოროტად გამოყენებას. დიკენსმა დიდი ზეგავლენა იქონია „მესაკუთრის" ავტორის მხატვრული ოსტატობის ჩამოყალიბებაზე. ეს გავლენა თავს იჩენს გოლზუორთის იმ ნაწარმოებებში, სადაც მწერალი ილაშქრებს სოციალური უთანასწორობის, მლიქვნელობის, კორუფციის წინააღმდეგ.

გოლზუორთის შემოქმედება ინგლისის ცხოვრების ფართო პანორამას წარმოადგენს. მან გამოსახა ინგლისური ბურჟუაზიისა და ინგლისელ მემამულეთა ცხოვრება, შექმნა ინგლისელ დიდგვაროვანთა რეალისტური პორტრეტები.

ჰერბერტ ჯორჯ უელსი
Herbert George Wells
(1866-1946)

ინგლისელი მწერალი ჰერბერტ ჯორჯ უელსი ნაყოფიერი შემოქმედი იყო. მის კალამს ეკუთვნის არაერთი რომანი, ისტორიული, პოლიტოლოგიური და სოციოლოგიური ხასიათის სამეცნიერო ნაშრომები და სასელმძღვანელოები. ჰერბერტ უელსი განსაკუთრებით ცნობილია სამეცნიერო-ფანტასტიკის ჟანრის ნაწარმოებებით. ჟიულ ვერნთან ერთად მას „სამეცნიერო-ფანტასტიკური პროზის მამად“ მიიჩნევენ.

ჰერბერტ ჯორჯ უელსი დაიბადა ბრომლეიში, კენტის საგრაფოში, 1866 წლის 21 სექტემბერს. იგი ჯოზეფ უელსისა და სარა ნილის მეოთხე, ნაბოლარა შვილი იყო. მამამისი, ყოფილი მებაღე, ჰერბერტ უელსის ამქვეყნად მოვლინებისას მაღაზიის მეპატრონე და იმავდროულად კრიკეტის მოთამაშე იყო, დედამისი კი — შინამოსამსახურედ.

1874 წელს ჰერბერტ უელსმა ფეხი მოიტეხა და საწოლს მიეჯაჭვა. დროის გასაყვანად მან ხელი მიჰყო წიგნების კითხვას, რომლებიც მისთვის მამამისს მოჰქონდა ადგილობრივი ბიბლიოთეკიდან. სწორედ ამ ხანებში გაუჩნდა უელსს წერის სურვილი. იმავე წელს უკვე გამოჯანმრთელებული უელსი თომას მორლეის კომერციულ აკადემიაში შევიდა — კერძო სკოლაში, სადაც 1880 წლამდე სწავლობდა. 1877 წელს მამამისმა, ჯოზეფ უელსმა ფეხი დაიზიანა, რითაც დასრულდა მისი, როგორც კრიკეტის მოთამაშის, კარიერა. ოჯახის ისედაც მწირი ბიუჯეტი კიდევ უფრო შემცირდა. ოჯახმა გადაწყვიტა, თავიანთი შვილები შეგირდებად მიებარებინათ სხვადასხვა ხელობის მცოდნე ოსტატებისათვის. 1880-1883 წლებში ჰერბერტ უელსი შეგირდად მსახურობდა ფართლეულით მოვაჭრესთან. იქ მიღებული გამოცდილება მოგვიანებით მან მასალად გამოიყენა რომანებში „ბედის ბორბლები“ (“The Wheels of Chance“, 1890-1905) და „კიპსი: ერთი მარტივი სულის ამბავი“ (“Kipps: The Story of a Simple Soul“, 1905).

ჰერბერტ უელსის დედა პროტესტანტი იყო, ხოლო მამა — „თავისუფალი მოაზროვნე“, იგი არც ერთ კონკრეტულ აღმსარებლობას არ მისდევდა. მას შემდეგ, რაც დედამისი ისევ დაიქირავეს შინამოსამსახურედ სასექსის საგრაფოს ერთ-ერთ სოფელში, ცოლ-ქმარი, ფაქტობრივად, ცალ-ცალკე ცხოვრობდა, თუმცა ოფიციალურად ისინი არ გაყრილან. ეს ჰერბერტს

კიდევ უფრო უმძიმებდა ისედაც რთულ ყოფას – მისგან არც ფართლულით მოვაჭრე გამოვიდა და მოგეიანებით ვერც მეფთიაქის ასისტენტად ივარგა. ყოველი ხელისმოცარვის შემდეგ იგი დედასთან მიდიოდა ხოლმე, სანამ რაიმე გამოსავალს გამოძებნიდა. იქ კი არაჩვეულებრივი ბიბლიოთეკა ხვდებოდა, სადაც უელსი გაეცნო კლასიკურ ლიტერატურას, მათ შორის პლატონის „სახელმწიფოს“ და თომას მორის „უტოპიას“.

1879 წლის ოქტომბერში შორეული ნათესავის, არტურ უილიამსის დახმარებით, უელსი ერთგვარ „მოსწავლე მასწავლებლად“ თუ „უფროს მოსწავლედ“ მოაწყო ვუკის ნაციონალურ სკოლაში, სომერსეტში. უელსის მოვალეობა იყო ესწავლებინა მასზე უმცროსი ბავშვებისათვის. იმავე წლის დეკემბერში უელსი დაითხოვეს დაბალი კვალიფიკაციის გამო და ისიც ისევ დედას დაუბრუნდა. მიდჰერსტის აფთიაქში შეგირდობის ხანმოკლე პერიოდის შემდეგ მან დაიყოლია მშობლები, რომ იგი შეგირდობისაგან გაეთავისუფლებინათ და ისევ „მოსწავლე მასწავლებელი“ გახდა მიდჰერსტის გრამატიკის სკოლაში.

შეგირდობის ხანა ყველაზე საშინელი პერიოდი იყო მის ცხოვრებაში. მიდჰერსტის გრამატიკის სკოლაში მუშაობამ მას საშუალება მისცა, განეგრძო თვითგანათლება. მომდევნო წელს უელსმა მოიპოვა სტიპენდია ლონდონის მეცნიერებათა სკოლაში (მოგვიანებით საიხრეი კენსინგტონის მეცნიერებათა სამეფო კოლეჯი; ამჟამად ლონდონის იმპერიალ კოლეჯის შემადგენელი ნაწილი) სწავლის გასაგრძელებლად. აქ იგი ბიოლოგიას ეუფლებოდა. მოგვიანებით, როგორც ამ სკოლის კურსდამთავრებულმა, მან ხელი შეუწყო მეცნიერებათა სამეფო კოლეჯის ასოციაციის ჩამოყალიბებას, რომლის პირველი პრეზიდენტიც თვითონვე გახდა 1909 წელს.

უელსი ახალ სკოლაში 1887 წლამდე სწავლობდა. როგორც ჩანს, სტიპენდია არ იყო საკმარისი თავის სარჩენად და მწერალი თავის ავტობიოგრაფიულ თხზულებაში „ექსპერიმენტი ავტობიოგრაფიაში“ (“Experiment in Autobiography“, 1934) იგონებს, რომ მუდამ მშიერი იყო ამ პერიოდში.

მალე უელსი შეუერთდა სკოლის „დებატების საზოგადოებას“ (‘Debating Society‘). სწორედ ამ წლებში დაინტერესდა იგი საზოგადოების რეფორმირების საკითხებით. თავდაპირველად ამ საკითხებს მომავალი მწერალი პლატონის პოზიციებიდან უდგებოდა, თუმცა მალე იგი სოციალისტურმა იდეებმა გაიტაცა და ახლად შექმნილი „ფაბიანური

საზოგადოების“ ზეგავლენის ქვეშ მოექცა. მან მონაწილეობა მიიღო სასკოლო ჟურნალის “The Science School Journal“ დაარსებაში, რაც საშუალებას აძლევდა მას გამოეხატა საკუთარი შეხედულებანი ლიტერატურისა და საზოგადოების შესახებ, ასევე დაებეჭდა მხატვრული ნაწარმოებები. სწორედ ამ ჟურნალში გამოქვეყნდა მისი რომანის „დროის მანქანა“ (“The Time Machine“, 1895) პირველი ვერსია სათაურით „დროის არგონავტები“ (“The Chronic Argonauts“, 1888). 1886-1887 ბოლო სასწავლო წელი აღმოჩნდა უელსისათვის: მიუხედავად იმისა, რომ მან წარმატებით ჩააბარა ვაკოცდები ბიოლოგიასა და ფიზიკაში, გეოლოგიაში ჩაიჭრა და სტიპენდიაც დაჰკარგა. მხოლოდ 1890 წელს მოიპოვა უელსმა მეცნიერებათა ბაკალავრის ხარისხი ზოოლოგიაში (ლონდონის უნივერსიტეტის ექსტერნული პროგრამა). 1889-90 წლებში მან მოახერხა მასწავლებლად მოწყობილიყო ჰენლი ჰაუს სკოლში (Henley House School).

უელსი ცნობილი იყო თავისი სოციალისტური და პაციფისტური[1] იდეებით. თავის დროზე იგი „ფაბიანური საზოგადოების“[2] წევრი იყო, მოგვიანებით კი „შრომის პარტიაში“ (Labor Party) გაწევრიანდა და ამ პარტიის სახელით არჩევნებშიც კი იყარა კენჭი. მიუხედავად ამისა, მან მხარი დაუჭირა I მსოფლიო ომს; ამ პერიოდის შემდგომდროინდელი მისი ნაწარმოებები სულ უფრო და უფრო პოლიტიკურ და დიდაქტიკურ ხასიათს იძენს. უელსის შემოქმედების შუა ხანის რომანები (1900-1922) ნაკლებად სამეცნიერო-ფანტასტიკურია; იგი ცდილობს გამოსახოს დაბალი-საშუალო კლასის ცხოვრება („მრ. პოლის ამბავი“; “The Story of Mr. Polly“, 1910) და დაგვიხატოს „ახალი ქალის“ (იგულისხმება ფემინისტი ქალი, რომელიც გარკვეული უფლებების მოსაპოვებლად თუ საკუთარი უფლებების დასაცავად იბრძვის) ტიპი („ენ ვერონიკა“; “Ann Veronica“, 1909).

---

[1] პაციფიზმი – იდეოლოგია, რომელიც ეწინააღმდეგება ომისა და ძალადობის ყოველგვარ გამოვლინებას და მოითხოვს, რომ ნებისმიერი საერთაშორისო კონფლიქტის გადაჭრა შეიძლება მხოლოდ მშვიდობიანი გზებით.

[2] ფაბიანური საზოგადოება – ბრიტანული სოციალისტური მოძრაობა, რომელიც მიზნად ისახავდა სოციალისტური დემოკრატიის პრინციპების დამკვიდრებას თანდათანობით, რეფორმების საშუალებით და არა – რევოლუციის გზით. საზოგადოებას ეს სახელი უწოდეს რომაელი სარდლის კვინტუს ფაბიუს მაქსიმუსის პატივსაცემად, რომელიც კართაგენელთა წინამძღოლის, ჰანიბალის წინააღმდეგ უშუალო ბრძოლაში ჩაბმას თავს არიდებდა და დროის გაგრძელებისა და მტრის თანდათანობით დასუსტების სტრატეგიას მიჰმართავდა.

უელსის პირველი „ბესტსელერი" იყო „წინასწარმეტყველებანი" ("Anticipations", 1901). თავდაპირველად იგი სერიებად იბეჭდებოდა ჟურნალში სათაურით „ექსპერიმენტი წინასწარმეტყველებაში" ("An Experiment in Prophecy"). წიგნში ნაწინასწარმეტყველებია, თუ როგორი იქნებოდა სამყარო 2000 წელს. უელსის ზოგიერთი წინასწარმეტყველება მართლაც გამართლდა: მოსახლეობის გადანაცვლება ქალაქების ცენტრიდან გარეუბნებში მანქანებისა და მატარებლების „წყალობით"; მეტი სექსუალური თავისუფლება და მორალური შეზღუდვების შემცირება ამ სფეროში; გერმანული მილიტარიზმის მარცხი და ევროკავშირის არსებობა. ბუნებრივია, მისი ზოგი წინასწარმეტყველება მცდარი აღმოჩნდა: იგი არ ელოდა, რომ 1950 წლამდე იარსებებდა ავიატრანსპორტი, ასევე საერთოდ ვერ წარმოედგინა წყალქვეშა გემის „სამყაროთა ომი" არსებობა.

უელსის ადრეულ რომანებში, რომლებსაც „სამეცნიერო რომანებსაც" ("scientific romances") უწოდებენ, პირველად ჩნდება ზოგიერთი თემა, რომლებიც ახლა სამეცნიერო-ფანტასტიკური პროზის კლასიკური თემებია. ასეთი რომანებია: „დროის მანქანა" ("The Time Machine", 1895); „დოქტორ მოროს კუნძული" ("The Island of Doctor Moreau", 1896); „უჩინარი კაცი" ("The Invisible Man", 1897); „სამყაროთა ომი" ("The War of the Worlds", 1898); „პირველი ადამიანები მთვარეზე" ("The First Men in the Moon", 1901); „როცა მძინარე იღვიძებს" ("When the Sleeper Wakes", 1910). უელსის კალამს სამეცნიერო-ფანტასტიკურის გარდა სხვა ჟანრის რომანებიც ეკუთვნის. ასეთია, მაგალითად, ზემოხსენებული „კიპსი: ერთი მარტივი სულის ამბავი" ("Kipps: The Story of a Simple Soul", 1905) და ნაწილობრივ ავტობიოგრაფიული რომანი „ტონო-ბანგი" ("Tono-Bungay", 1909). უელსმა დაწერა რამდენიმე ათეული მოთხრობა და ნოველა, რომელთაგან ყველაზე მეტად ცნობილია „ბრმების ქვეყანა" ("The Country of the Blind", 1904). მიუხედავად იმისა, რომ რომანი „ტონო-ბანგი" არ განეკუთვნება სამეცნიერო ფანტასტიკის ჟანრს, მასში გარკვეულ როლს მაინც თამაშობს რადიოაქტიური დაბინძურების თემა. ამავე თემას გაცილებით უფრო მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს რომანში „გათავისუფლებული სამყარო" ("The World Set Free", 1914). სწორედ ეს წიგნი შეიცავს უელსის ყველაზე მნიშვნელოვან „წინასწარმეტყველებას". იმდროინდელმა მეცნიერებმა კარგად იცოდნენ, რომ რადიუმის ბუნებრივი კვდომის შედეგად ათასობით წლის მანძილზე ნელი ტემპით გამოიყოფოდა ენერგია, მაგრამ ჯამში გამოყოფილი ენერგიის რაოდენობა უზარმაზარი იყო. რომანში აღწერილია გამოგონება, რომელიც აჩქარებს რადიოაქტიური

კედრის პროცესს და ქმნის ისეთ ყუმბარებს, რომლებიც, მართალია, ჩვეულებრივი ძლიერი ასაფეთქებლის სიმძლავრით სკდება, მაგრამ ძალიან დიდხანს, დღეების განმავლობაში „განაგრძობს სკდომას“. „არაფერი შეიძლებოდა ყოფილიყო XX საუკუნის დასაწყისის ადამიანებისათვის იმაზე ცხადი, თუ რაოდენ სწრაფად ხდებოდა ომის წარმოება შეუძლებელი ... მაგრამ მათ ეს მაინც ვერ დაინახეს, სანამ ატომური ბომბები მართლა არ აფეთქდა“, – წერდა უელსი. ლეო სცილარდმა[3] აღიარა, რომ ამ წიგნმა შთააგონა მას ბირთვული ჯაჭვური რეაქციის თეორიის შექმნა.

გარდა მხატვრული ნაწარმოებებისა, უელსის კალამს სამეცნიერო შრომებიც ეკუთვნის. მისი ერთ-ერთი ბესტსელერია სამტომეული „ისტორიის მონახაზი“ (“The Outline of History“, 1920), რითაც ახალი ერა დაიწყო სამეცნიერო-პოპულარული ლიტერატურის ისტორიაში. მართალია, ბევრმა პროფესიონალმა ისტორიკოსმა გააკრიტიკა ეს წიგნი, მაგრამ მთავარი ისაა, რომ უელსს მიმდევრები გამოუჩნდნენ და მათ ანალოგიური სამეცნიერო-პოპულარული თხზულებები გამოაქვეყნეს სხვადასხვა თემაზე. 1922 წელს უელსმა ეს წიგნი გადაამუშავა და გამოსცა გაცილებით მოკლე სამეცნიერო-პოპულარული წიგნი „მსოფლიოს მოკლე ისტორია“ (“A Short History of the World“). მის კალამს ასევე ეკუთვნის „სიცოცხლის მეცნიერება“ (“The Science of Life“, 1930) და „კაცობრიობის შრომა, სიმდიდრე და ბედნიერება“ (“The Work, Wealth and Happiness of Mankind“, 1931). უელსის ზოგიერთი სამეცნიერო-პოპულარული ნაშრომი დღემდეც კი გამოიცემა; ასე მაგალითად, „ისტორიის მონახაზი“ 2005 წელს დაიბეჭდა, ხოლო „მსოფლიოს მოკლე ისტორია“ 2006 წელს გამოქვეყნდა.

მთელი თავისი მოღვაწეობის მანძილზე უელსი ეძებდა საზოგადოებრივი ურთიერთობების ორგანიზების უკეთეს გზებს და სწორედ ამ საკითხს მიუძღვნა რამდენიმე უტოპიური[4] რომანი. პირველი მათგანია „თანამედროვე უტოპია“ (“A Modern Utopia“, 1905), რომელშიც ორი მოგზაური ჩვენი

---

[3] ლეო სცილარდი (Leo Szilard, 1898-1964) – უნგრელი ებრაელი, ფიზიკოსი, რომელმაც გამოიგონა „ბირთვული ჯაჭვური რეაქცია“; დიდი წვლილი მიუძღვის ბირთვული რეაქტორის იდეის ჩასახვაში.

[4] უტოპია – სიტყვასიტყვით: არარსებული ადგილი; u – უარყოფითი ნაწილაკი; topos – ადგილი; ტერმინი შექმნა სერ თომას მორმა, რომელმაც თავის ნაწარმოებს უწოდა სწორედ „უტოპია“ (1516). აქ აღწერილია წარმოსახვითი კუნძული ატლანტიკის ოკეანეში. ამ სიტყვამ შეიძინა იდეალური საზოგადოების, სრულყოფილი სოციალურ-პოლიტიკური და სამართლებრივი სისტემის მნიშვნელობა.

სამყაროდან ალტერნატიულ ისტორიაში მოხვდება. სხვა რომანები იწყება კატასტროფით, რომელიც სამყაროს ემუქრება, ადამიანები კი ცდილობენ გადარჩნენ: ან უფრო რაციონალურად მოიქცნენ და ევროპაში ომი შეწყვიტონ, რომ თავი დააღწიონ კომეტისგან გამოყოფილ საიდუმლოებით მოცულ გაზებს („კომეტის დღეებში“; "In the Days of the Comet", 1906); ან მეცნიერთა მსოფლიო საბჭოს შექმნით („რა იქნება მომავალში“; "The Shape of Things to Come", 1933); უელსმა მთელი სიცხადით და დამაჯერებლობით აგვიღწერა მსოფლიო ომის დროინდელი საჰაერო დაბომბვები. მან დაგვიხატა ფაშისტი დიქტატორების აღზევება რომანებში „მრ. პარჰემის ავტოკრატია“ ("The Autocracy of Mr. Parham, 1930) და „წმინდა ტერორი“ ("The Holy Terror", 1939), თუმცა პირველი რომანის ბოლოს აღმოჩნდება, რომ მთელი ამბავი მრ. პარჰემის სიზმარეული ხილვა ყოფილა.

უელსის ყველა სამეცნიერო-ფანტასტიკური რომანი რიდი ბოლოვდება ბედნიერი უტოპიური ფინალით; გარდა ამისა, უელსს ასევე ეკუთვნის პირველი დისტოპიური[5] რომანი „როცა მძინარე იღვიძებს“ ("When the Sleeper Wakes", 1910), სადაც დახატულია ერთმანეთისაგან რადიკალურად გამიჯნული კლასებისაგან შემდგარი საზოგადოება, რაც იწვევს მასების ამბოხს მმართველთა წინააღმდეგ.

„დოქტორ მორეოს კუნძული“ კიდევ უფრო პირქუშია განწყობილებითაა გამსჭვალული. მთხრობელი, რომელიც მოხვდება ქირურგიული ოპერაციის შედეგად ადამიანებად გადაქცეულ ცხოველთა კუნძულზე, ბოლოს ინგლისში ბრუნდება. ისევე როგორც ჰუიჰნჰნმებიდან დაბრუნებული გულივერი, ისიც თანამოძმეებს აღიქვამს როგორც არაცივილიზებულ მხეცებს, რომლებიც თანდათან იბრუნებენ თავიანთ ცხოველურ ბუნებას.

უელსმა ასევე დაწერა ვნპ. ბარბელიონის[6] დღიურების, „იმედგაცრუებული კაცის დღიურის“ ("The Journal of a Disappointed Man", 1919) პირველი გამოცემის წინასიტყვა. რამდენადაც „ბარბელიონი“ ფსევდონიმი იყო, ბევრ მიმომხილველსა და რეცენზენტს ეგონა, რომ დღიურის ნამდვილი ავტორი

---

[5] დისტოპია (ძვ. ბერძნ. dis – ცუდი; topos – ადგილი) – ამ ტერმინის სინონიმად გამოიყენება ასევე „ანტიუტოპია“; აღნიშნავს ერთგვარ ლიტერატურულ ჟანრს, რომელიც აღწერს მომავლის დეგრადირებულ საზოგადოებრივ სისტემას, ავტორიტარულ სახელმწიფოს, რომელიც ხშირად უტოპიად ინიღბება.

[6] ვილჰელმ ნერო პილატე ბარბელიონი (Wilhelm Nero Pilate Barbellion, 1889-1919) – ბრუს ფრედერიკ კამინგსის ფსევდონიმი; „იმედგაცრუებული კაცის დღიურის“ ავტორი; ეს მემუარული თხზულება მიჩნეულია ერთ-ერთ ყველაზე უფრო სულისშემძვრელ დღიურად, რომელიც ოდესმე შექმნილა.

ჰერბერტ უელსი იყო. უელსი ამას ყოველთვის უარყოფდა, მაგრამ ჭორები მანც ვრცელდებოდა თქით ბარბელიონის გარდაცვალებამდე.

1927 წელს ვინმე ფლორენს დიქსმა უჩივლა უელსს მისი საავტორო უფლებების დარღვევისათვის. იგი ამტკიცებდა, რომ „ისტორიის მონახაზის“ შინაარსი უელსმა ძოიპარა მისი წიგნიდან “The Web“, რომელიც მან დასაბეჭდად გადასცა კანადურ გამომცემლობას (Macmillan Company), ამ უკანასკნელმა კი 8 თვის შემდეგ უარი თქვა წიგნის გამოქვეყნებაზე. მიუხედავად ფრაზებისა და ფაქტობრივი შეცდომების თანხვედრისა, სასამართლომ უარყო ბრალდება. სასამართლოს დადგენილებით, სამართლებლივი გადაწყვეტილების მისაღებად არ არსებობდა არანაირი საფუძველი, რადგანაც დიქსის წიგნი არ გამოქვეყნებულა.

1934 წელს უელსმა იწინასწარმეტყველა, რომ მსოფლიო ომი, რომელიც მან აღწერა რომანში „რა იქნება მომავალში“, დაიწყებოდა 1940 წელს. ეს წინასწარმეტყველება მართლაც ახდა, ოღონდ ერთი წლით ადრე.

1938 წელს უელსმა გამოაქვეყნა ესეების კრებული განათლების სამომავლო ორგანიზაციის შესახებ სათაურით „მსოფლიო გონი“ (“World Brain“). ამ კრებულში შედის ესე „პერმანენტული მსოფლიო ენციკლოპედიის იდეა“ (“The Idea of a Permanent World Encyclopaedia“). უელსი მოუწოდებს ბრიტანეთის აკადემიურ წრეებს მუდმივად მზარდი და ცვალებადი მსოფლიო ენციკლოპედიის შექმნისაკენ, რომელიც ხელმისაწვდომი იქნება ნებისმიერი ადამიანისათვის.

II მსოფლიო ომის მიწურულს მოკავშირეთა ძალებმა აღმოაჩინეს იმ ინტელექტუალთა და პოლიტიკოსთა „შავი სია“, რომელთა დასჯისთვისაც ფაშისტები აპირებდნენ ბრიტანეთის დაპყრობის შემდეგ. ამ სიაში უელსი ერთ-ერთი პირველეულაგანი იყო როგორც სოციალისტი. გარდა ამისა, უელსს, როგორც საერთაშორისო პენ-კლუბის პრეზიდენტს, უკვე ფაშისტების განრისხებაც მოესწრო: 1934 წელს მან გერმანული პენ-კლუბი გარიცხა ამ საერთაშორისო ორგანიზაციიდან იმის გამო, რომ იგი უარს ამბობდა წესრად მიეღო „არაარიული“[7] წარმოშობის მწერლები.

---

[7] არიული – ნაცისტების რასისტული თეორიის მიხედვით, არიელები არიან „ჩრდილოური“ (Nordic), „ცენტრალური“ და „ალპიური“ ხალხები; ეს რასა (განსაკუთრებით გერმანიკული მოდგმის ხალხები) სხვა რასებზე აღმატებული და ამიტომაც იგი უნდა ბატონობდეს სხვა რასებზე. XX საუკუნის I ნახევრის ანთროპოლოგების აზრით, იაფეტ „ჩრდილოური რასის“ „კლასიური რასის“ ქვეტიპია; ნაცისტებს მიაჩნდათ, რომ „სუფთა რასა“ ანუ „ჯენტლმენები“ არიან მკვეთრი ინდო-ევროპელები და ინდო-ევროპელი ხალხების დასავლურ, ანუ ევროპულ ჯგუფებიან, ისინი აღემატებიან ამავე ინდო-ევროპელი ხალხების აღმოსავლურ განშტოებას, ანუ უნდო-ირანული წარმომავლობის ხალხებს.

უელსი არც ერთი ტრადიციული რელიგიის მიმდევარი არ ყოფილა. თავის წიგნში „ღმერთი – უხილავი მეფე“ (“God The Invisible King“) იგი წერდა: „ამ წიგნში გამოხატულია მწერლის რელიგიური რწმენა. ეს არის პიროვნული და ინტიმური ღმერთის ღრმა რწმენა“. მოგვიანებით იგი აღნიშნავდა, რომ ის იყო ერთგვარი თანამედროვე რელიგიის წარმომადგენელი, რომელიც კონკრეტულად „არც ათეიზმია, არც ბუდიზმი, არც ისლამი და არც ქრისტიანობა ...“

უელსი დაავადებული იყო დიაბეტით. იგი იყო „ვაერთიანებული სამეფოს დიაბეტით დაავადებულთა ფონდის“ თანადამფუძნებელი 1934 წელს. ეს წამყვანი საქველმოქმედო ფონდი დღესაც ეხმარება დიაბეტით დაავადებულ ადამიანებს გაერთიანებულ სამეფოში.

1940 წლის 28 ოქტომბერს უელსს ინტერვიუ ჩაუთართვა ორსონ უელსმა, რომელმაც ორი წლით ადრე განახორციელა „სამყაროთა ომის“ რადიოადაპტაცია სან ანტონიოში, ტექსასის შტატში. ამ რადიოგადაცემამ, სადაც საუბარი იყო უცხოპლანეტელთა შემოსევაზე, საყოველთაო პანიკა გამოიწვია მოსახლეობაში. ინტერვიუში ჰერბერტ უელსმა გაკვირვება გამოხატა ამ გადაცემით გამოწვეული საყოველთაო პანიკის გამო, თუმცა აღიარა, რომ ყოველივე ამან ხელი შეუწყო მისი ამ ნაწარმოების გაყიდვას.

ჰერბერტ უელსი გარდაიცვალა 1946 წლის 13 აგვისტოს, საკუთარ სახლში, ლონდონში. 1941 წელს გამოცემული „საჰაერო ომის“ (“The War in the Air“) წინასიტყვაში უელსი მოითხოვდა, რომ მის საფლავზე წაეწერათ ასეთი ეპიტაფია: „ხომ გეუბნებოდით, რომ ასე იქნებოდა, თქვე სულელებო“. (“I told you so. You damned fools“). სხეულის კრემაციის შემდეგ მისი ფერფლი ზღვაზე მიმოფანტეს.

ივლინ ვო
Evelyn Arthur St. John Waugh
(1903-1966)

ბრიტანელი მწერალი ივლინ არტურ სენტ ჯონ ვო (Waugh, Evelyn Arthur St. John) დაიბადა ლონდონში ცნობილი რედაქტორის,გამომცემლისა და ესეისტის არტურ ვოს ოჯახში. მან ბავშვობა ჰამსთედში, ლონდონის ერთ-ერთ მდიდარ გარეუბანში, საშუალო კლასის ზედა ფენის საზოგადოების გარემოცვაში გაატარა. სკოლის შემდეგ სწავლა განაგრძო ლენსინგის კოლეჯში, რომლის დამთავრებისთანავე ჩაირიცხა ოქსფორდის ჰერთფორდის კოლეჯში, რომელიც გამოცდებზე წარუმატებლობის გამო ვერ დაამთავრა და დატოვა 1924 წელს. 1925 წელს მასწავლებლობდა უელსის ერთ-ერთ კერძო სკოლაში, თუმცა ძირითად დროს მოგზაურობაში ატარებდა. 1928 წელს ივლინ ვო დაქორწინდა ივლინ ფლორენს მარგარეტ ჯინფრედ გარდნერზე. ქორწინება ხანმოკლე და უიღბლო აღმოჩნდა. მეუღლის ღალატი გასდა რომან „ერთი მუჭა მტვერის" შექმნის მოტივი. განქორწინდნენ 1930 წელს. მწერალი 1936 წელს ხელმეორედ დაქორწინდა კათოლიკე ლაურა ჰერბერტზე. ქორწინება იღბლიანი გამოდგა და გაგრძელდა სიცოცხლის ბოლომდე. ივლინსა და ლაურას შვიდი შვილი ჰყავდათ, რომელთაგან ერთ-ერთი — მარი, ჩვილი გარდაიცვალა. ვაჟი — ობერონი — მამის კვალს გაჰყვა, მწერალი და ჟურნალისტი გახდა. ივლინ ვო მოხალისედ წავიდა მეორე მსოფლიო ომში, იბრძოდა ომის დამთავრებამდე.

დიდი ბრიტანეთი ცნობილია, როგორც რეალიზმის კლასიკური ქვეყანა. აქ საფუძველი ჩაეყარა „დიდი თემის" ლიტერატურას (სოციალური და სოციალურ-ფსიქოლოგიური რომანი), რომელიც ასახავდა საზოგადოებასთან ინდივიდის კონფლიქტების ყველაზე აქტუალურ პრობლემებს.

ივლინ ვო XX საუკუნის ინგლისური ლიტერატურის აღიარებულ ოსტატად ითვლება. მისი შემოქმედება სწორედ მდიდარი ინგლისური ლიტერატურული ტრადიციებიდან იღებს სათავეს. ვოს მიიჩნევენ მისი თაობის უდიდეს სატირიკოსად. ბევრი მკვლევარი მიიჩნევს, რომ ვომ ღირსეულად გააგრძელა ინგლისური სატირული ლიტერატურის ტრადიციები. თუმცა არაერთგვაროვანი დამოკიდებულება, მწერლის სიცოცხლეში კრიტიკულ ლიტერატურაში მისი შემოქმედებისადმი რომ არსებობდა, დღესაც არ შეცვლილა. აღიარებენ რა XX საუკუნის ინგლისური

ლიტერატურისათვის ამ ხელოვანის მნიშვნელობას, კრიტიკოსები და ლიტერატურათმცოდნეები ვერ თანხმდებიან ძისი ცალკეული ნაწარმოებებისა თუ მწერლის მთელი შემოქმედების შეფასებაში. გამოთქმული მოსაზრებები ხშირად საწინააღმდეგო, ურთიერთგამომრიცხავი ხასიათისაა.

მწერლის შემოქმედების პერიოდიზაცია ასეთი სახით წარმოგვიდგება:

1. ადრეული შემოქმედება (20-30-იანი წლები) — „დაკნინება და დაცემა" (Decline and Fall, 1928),„საზიზღარი ადამიანები" (Vile Bodies, 1930), „შავი უბედურება" (Black Mischief, 1932);

2. გარდამავალი პერიოდი (30-40-იანი წლები) — ესაა კომიკური ნაწარმოებებიდან უფრო თავშეკავებული ტონალობის, სატირასთან შერწყმულ, ჩაღრმავებული ფსიქოლოგიზმით გააზრებულ, სოციალური პრობლემატიკით გაჯერებულ ნაწარმოებებზე გადასვლის პერიოდი. ამ ეტაპის გამოყოფის აუცილებლობა განპირობებულია იმით, რომ ომის წლებში შექმნილ ყველა ნაწარმოებს კომპოზიციურად და სტილურად დაუმთავრებლობის, ძიების ბეჭედი აზის. ჩამოყალიბების ამ პერიოდს ასრულებს „ხელმეორე სტუმრობა ბრაიდზჰედში" (Brideshead Revisited, 1945), ვინაიდან ამ წიგნში განსაკუთრებული სიძლიერით წარმოჩინდება რომანტიკული და ლირიკული საწყისები. მართალია, მოგვიანებით შექმნილ ნაწარმოებებში წინა პლანზე კვლავ გაჩნდის სატირა, თუმცა ის უფრო მეტად პირქუში და პესიმისტურია, ვიდრე 30-იანი წლების რომანებში.

3. გვიანდელი შემოქმედება (1945-1965 წ.წ.) — „ხელმეორე სტუმრობა ბრაიდზჰედში" (Brideshead Revisited, 1945), ტრილოგია „ღირსების მახვილი" (Sword of Honour, 1965), რომელშიც ვო სატირისა და ლირიზმის ორგანულ შერწყმას აღწევს. ესაა ორი კონტრასტული, ამავდროულად ერთმანეთის შემავსებელი ინტონაცია, რაც თხრობის ეფექტურ მანერას განაპირობებს.

ვო ლიტერატურულ ასპარეზზე მოულოდნელად გამოჩნდა თავისი ხმაურიანი რომანებით. ბასრი ცინიზმისა და მომაკვდინებელი ირონიის გამო მას „შავი იუმორის" მწერლის სახელი შეერქვა.

ივლინ ვოს შემოქმედების მხატვრულ თავისებურებებიდან განსაკუთრებით გამოყოფენ მძაფრსიუჟეტიან თხრობას, კომიკური ეფექტების შეხამებას ფაქიზ ლირიზმთან და ხასიათის ძერწვის ფსიქოლოგიურ სიღრმეს. ვო გასული საუკუნის იმ მწერალთა რიცხვს მიეკუთვნება, რომელთა მიღწევებმა მძლავრი იმპულსი მისცა თანამედროვე ინგლისური პროზის განვითარებას,

რაც მწერლის შემოქმედებითი მემკვიდრეობის მკვლევართა განსაკუთრებულ ინტერესს წარმოადგენს.

ივლინ ვო ცნობილია თავისი სატირული რომანებით "დაკნინება და დაცემა" (Decline and Fall, 1928), "საზიზღარი ადამიანები" (Vile Bodies, 1930), "ერთი მუჭა მტვერი" (A Handful of Dust, 1934), "დაუვიწყარი" (The Loved One, 1947), რომლებიც ავტორისათვის დამახასიათებელი "შავი" იუმორის ელემენტებითაა გაჯერებული. მისი შემოქმედებიდან ასევე აღსანიშნავია რომანი "ხელმეორე სტუმრობა ბრაიდზჰედში" (Brideshead Revisited, 1945), რომელშიც ასახულია ინგლისის კონსერვატორ არისტოკრატთა ცხოვრება, მათი ფსიქოლოგია, ზნე-ჩვეულებები, და 1965 წელს გამოქვეყნებული ტრილოგია "ღირსების მახვილი" (Sword of Honour, 1965): ("შეიარაღებული ადამიანები" ("Men at Arms, 1952), "ოფიცრები და ჯენტლმენები" (Officers and Gentlemen, 1955), "უსიტყვო კაპიტულაცია" ("Unconditional Surrender, 1961)), რომელიც მეორე მსოფლიო ომის თემას ეხება. აქ ავტორი უჩვეულოდ უთავსებს ერთმანეთს კონტრასტულ სურათებს, სიტუაციებს, ცხოვრების აბსურდულობას და ცინიზმს.

მწერლის შემოქმედება უმეტესწილად ასახავს ბრიტანულ არისტოკრატიასა და მაღალ საზოგადოებას, რომლებსაც მკაცრად დასცინის მწერალი და თანაც განუყოფლადაა მათთან დაკავშირებული. მწერლის გვიანდელ ნაწარმოებებში შეიმჩნევა სოციალური კონსერვატიზმი, უფრო მეტად აქტუალური ხდება რელიგიის თემა.

ვოს კალამს ეკუთვნის ასევე მოთხრობების კრებულები, საინტერესო მოგზაურობის ჩანაწერები, პირადი დღიურები და კორესპონდენციები, რომლებიც მისი გარდაცვალების შემდეგ გამოქვეყნდა; როსეტისა („როსეტი: ცხოვრება და მოღვაწეობა" (Rossetti: His Life and Works, 1928) და ედმუნდ კემპიონის („წმინდანი ედმუნდ კემპიონი: მღვდელმსახური და წამებული" (Saint Edmund Campion: Priest and Martyr, 1935) ბიოგრაფიები, დაუმთავრებელი ავტობიოგრაფია „ზერელედ ნასწავლი კაცი" (A Little Learning, 1964).

თუ მე-19 საუკუნეში რომანის ცენტრალური გმირი, როგორც წესი, ენერგიული, შემოქმედი, მოხერხებული ახალგაზრდა ადამიანი იყო, რომელსაც საკუთარი შეხედულებები ჰქონდა სამყაროზე, ვოს თაობის მწერლები უმეტესად ყურადღებას ამახვილებენ ადამიანზე, რომელიც გარემოებათა უტყვი მსხვერპლი ხდება. მას ატყუებენ, ექსპლუატაციას უწევენ, აგზავნიან საომრად, ძალაუფლების მქონე სოციალური და პოლიტიკური ელიტა

მას ყურადღების ღირსადაც არ თვლის. ეს „პატარა ადამიანი", შეიძლება, თავისთავად სულაც არაა უგუნური და ავი, მაგრამ იგი ვერანაირად ვერ ავლენს თავის პიროვნულ თვისებებს.

ივლინ ვოს ნაწარმოებთა გმირები — მისი დროის ინგლისის "ჯენტლმენების" კარიკატურული, გროტესკული, აბსურდულობამდე მისული პორტრეტების მთელი წყებაა — დაწყებული პოზიორებით, უსაქმურებით, ყალთაბანდებით, ფბედებითა და გაიძვერებით — დამთავრებული თანაგრძნობის ღიმილის გამომწვევი წესიერი, მიამიტი, გულუბრყვილო პერსონაჟებით, ავტორის სიმპათიებით რომ სარგებლობენ ყოველთვის. ივლინ ვოს ბევრი ნაწარმოები გამსჭვალულია მახვილი „ინგლისური" იუმორით.

ვო მხოლოდ სატირიკოსი არ ყოფილა. მისთვის უცხო არ არის ლირიკული და ფსიქოლოგიური მოტივები. ამაზე მეტყველებს მისი შედევრი „ხელმეორე სტუმრობა ბრაიდზჰედში", რომელშიც შერწყმულია სატირა და ღრმა, ძალიან სევდიანი ლირიზმი. ეს რომანი მნიშვნელოვანია იმითაც, რომ საშუალებას გვაძლევს ჩავწვდეთ თავად ვოს — რიული, წინააღმდეგობრივი ადამიანისა და მწერლის ბუნებას.

ინგლისელი მკვლევარები სამართლიანად მიიჩნევენ ვოს მე-20 საუკუნის ერთ-ერთ გამორჩენილ ინგლისელ პროზაიკოსად, რომლის შემოქმედებაში ვლინდება ინგლისელების განსაკუთრებულ ნიჭი — იუმორი. ინგლისურ ეროვნულ ნიადაგზე აღმოცენებული იუმორი — ესაა სამყაროს ხედვის ხერხი, ექსცენტრულობის განსაკუთრებული ატმოსფერო, სადაც „მუდმივად შეიგრძნობა არა იმდენად პირადი გარემოცვის, არამედ საკუთარი თავის დაცინვის მცდელობა" (გ. კ. ჩესტერტონი).

პირველი მსოფლიო ომის შემდეგ, როცა ვიქტორიანული იდეალებისა და პურიტანული მორალის კრიზისი აშკარა შეიქნა, ბრიტანული საზოგადოების წარმატებულობაზე საუბარი შეუძლებელი ხდება. აკვირდებოდა რა სულიერი და მორალური ფასეულობების ტრადიციული სისტემების შეუქცევად რღვევას, ივლინ ვო მის გარემომცველ სამყაროს განსჯიდა არა იმდენად ძველი ინგლისური არისტოკრატიისათვის ჩვეული რელიგიური მცნებებით, არამედ საკუთარი სინდისის კარნახით: უზნეო, გამყიდველ, „პირად ინტერესებში" ჩაფლულ სამყაროში მწერალი კვლავ და კვლავ იცავდა პატიოსნებისა და ზომიერების, საკეთისა და წესიერების პრინციპებს.

მწერლის განწყობილებანი — ეჭვები, ყოყმანი, სიფრთხილე — ტიპიური იყო დიდი ბრიტანეთის მმართველი წრეების დიდი სოციალური ჯგუფისათვის. ეს განათლებული, ძველი იმპერიული ტრადიციების

ჩარჩოებში აღზრდილი ადამიანები დარწმუნებულნი იყვნენ ბრიტანული ცხოვრების წესისა და სახელმწიფოებრივი მოწყობის სისწორეში, თუმცა ორ მსოფლიო ომს შორის დროის მონაკვეთში არაერთგზის დაემსხვრათ ის იდეალები, ბავშვობიდან რომ უნერგავდნენ, და დაკარგეს დიდი ბრიტანეთის უპირატესობისა და ღირსების რწმენა.

შეიძლება სწორედ განხიბლვისა და დანაკარგების ამ შეგრძნებებით აიხსნას ნაწილობრივ მწერლის მკვეთრად კრიტიკული დამოკიდებულება მდიდრებისა და „ბლიერთა ამა ქვეყნისათა" მიმართ, რომელთაც ვო თავის რომანებში ხოხქის ყოველთვის გესლიანად დასცინის.

ი. ვოს, როგორც შემოქმედის, სიმწიფის ხანა, რომელიც XX საუკუნის 30-იან წლებს მოიცავს, გამოიხატა არა მარტო მისთვის დამახასიათებელ დახვეწილ წერის მანერაში, რამდენიმე წელიწადს რეპორტიორად მუშაობისას რომ შეითვისა, არამედ სოციალურ-ზნეობრივი პრობლემების სიღრმისეულ გააზრებაში. თუმცა ამ ათწლეულის პუბლიკაციებმა, რომელთა რიცხვშია მოგზაურის ჩანაწერები: „იარლიყები" (Labels (1930), "შორეული ადამიანები" (Remote People (1931), „ვო აბისინიაში" (Waugh In Abyssinia 1936), „ძარცვა კანონის კალთის ქვეშ" (Robbery Under Law 1939); მოთხრობების კრებულმა, ნარკვევმა ისტორიულ თემაზე „ედმუნდ კემპიონი", ასევე რომანმა „ერთი მუჭა მტვერი" ვერ მოიპოვეს ისეთი ფართო აღიარება, როგორც მისმა ადრეულმა ნაწარმოებებმა. ნაწილობრივ ეს აიხსნება მწერლის შემოქმედებითი მანერის შეცვლით. ამ ახალი ნაწარმოებების შედარებით მშვიდი ტონი, მათი გადაჭარბებული სენტიმენტალობა, რეალობისადმი ავტორის სატირული დამოკიდებულება მკვეთრად განსხვავდება ვოს ადრეული „მძაფრი კომედიებისაგან".

ვოს ამ პერიოდის შემოქმედებისადმი როგორც კრიტიკოსების, ასევე გამოჩენილი თანამედროვე მწერლების ესოდენ თავშეკავებული დამოკიდებულების ძირითადი მიზეზი ვოს მსოფლმხედველობრივი პოზიციების არაპიპულარობაში მდგომარეობს. თუ მწერლის კათოლიკობა, 1930 წელს რომ მიიღო, არც თუ იშვიათად აღიზიანებდათ (ინგლისში კათოლიკები საკმაოდ ვიწრო, შეზღუდული საზოგადოებრივი ჯგუფია), 30-იანი წლების დასაწყისში ვოს გამონათქვამები მუსოლინის პოლიტიკის მხარდასაჭერად ერთმნიშვნელოვნად ნეგატიურ შეფასებას იწვევდა. ამდენად, გასაკვირი არცაა, რომ რომან „ერთი მუჭა მტვერის" გამოქვეყნებას, რომელიც დღეს სამართლიანად მიეკუთვნება მწერლის საუკეთესო ნაწარმოებთა რიცხვს, ბრიტანული კრიტიკის თავშეკავებული დუმილი მოჰყვა.

რომან „ერთი მუჭა მტვერში" მოქმედება ვითარდება XX საუკუნის

30-იან წლებში. ვოს სატირის საგანია მცირემამულიანი აზნაურები და მეწვრილმანე ვაჭართა კლასი. აღწერილია ტონ და ბრენდა ლასტების ოჯახური ტრაგედია, მათი ქორწინების რღვევის პროცესი. ტონი დაკავებულია ჰეტონის სააბატოს მოვლა-პატრონობით. გაკოტრებული კარიერისტი, ეგოისტი ჯონ ბიველი თავს დაიპატიჟებს ჰეტონში და სულ მალე სასიყვარულო რომანს გამართავს ბრენდასთან. ბრენდა გამოგონილი მიზეზებით უმეტეს დროს ლონდონში ბიველთან ერთად ატარებს და ოჯახი მიტოვებული ჰყავს. მას შეძლეგ, რაც ლასტის ვაჟი — ჯონი — ტრაგიკულად დაიღუპება, ბრენდა განქორწინებას გადაწყვეტს. გაყრა არ შედგება, რადგან ბრენდას ძმა — რეჯი — დისთვის ისეთ სოლიდურ თანხას მოითხოვს, რაც ტონის შესაძლებლობებს დიდად აღემატება. ტონი უარს ამბობს განქორწინებაზე და გამოცდილ მკვლევარ დოქტორ მესინჯერთან ერთად ბრაზილიაში ექსპედიციაში გაეშგზავრება დაკარგული ქალაქის მოსაძებნად. ბევრი ფათერაკებისა და ხიფათის პირობებში ტონი ავად ხდება, დამხმარეს მოსაყვანად წასული დოქტორი თავად იღუპება. გზააბნეული, ციებ-ცხელებიანი ტონი გაჭირვებით მიაღწევს ინდიელების სოფელს, სადაც მას მფარველობას გაუწევს მოხუცი ტოდი, ადრე აქ მცხოვრები მისიონერის შვილი. მან კითხვა არ იცის, მაგრამ საოცრად უყვარს, მამის დანატოვარ წიგნებს რომ უკითხავენ. ის ტონს უმკურნალებს, მაგრამ წასვლის უფლებას არ აძლევს და ავალებს წიგნები უკითხოს. თითქმის ერთი წელი გრძელდება ეს მდგომარეობა. ტოდი ორი დღით დააძინებს ტონის. გამოღვიძების შეძლეგ ეტყვის, რომ სანამ ეძინა თითქოს ვიღაც ევროპელები მოვიდნენენ მის სანახავად, მაგრამ მან დაარწმუნა ისინი, რომ ტონი გარდაცვლილია და მეტი დამაჯერებლობისათვის მისი საათიც გადასცა მათ. ამიტომ აწი ტონის აღარავინ დაუწყებს ძებნას და ისიც იძულებულია სამუდამოდ დარჩეს ინდიელების სოფელში. დაქვრივებული ბრენდა ცოლად მიჰყვება ოჯახის მეგობარს ჯოკ გრანტ-შენზინს. ტონის ანდერძის თანახმად ჰეტონი ლასტებს რჩებათ.

ვოს რომანებში დიდია მოულოდნელობის ელემენტი. მწერალი პერსონაჟებს ხან მოულოდნელად შეახვედრებს ერთმანეთს, ზოგჯერაც სამუდამოდ დააცილებს და ხელს უშლის მათ მიზნების მიღწევაში. მართლაც, ბედის ამგვარი უკუღმართობანი განსაზღვრავს სწორედ რომანის "ერთი მუჭა მტვერი" გმირის ცხოვრების გზას. შემთხვევითობანი აღქმული და ხორცშესხმულია, როგორც სოციალური კანონზომიერების გამოვლინება. თუ ადრეულ რომანებში წინა პლანზე მხოლოდ საზოგადოების სატირიკულ-

გროტესკული ასახვაა, „ერთ მუჭა მტვერში" საზოგადოების სატირულად დახატვით, გმირის სამყაროსთან კავშირის ანალიზით ვო მიდის მნიშვნელოვან დასკვნამდე — კეთილშობილება, წესიერება და ზომიერება უცხოა თანამედროვე საზოგადოებისათვის, მათ „ცივილიზებულ სამყაროში" საერთოდ არა აქვთ არსებობის უფლება.

ივლინ ვოს მწერლური შემოქმედების უმაღლესმა მიღწევამ — რომანმა „სელმეორე სტუმრობა ბრაიდზჰედში" — გამოქვეყნების შემდეგ არაერთგვაროვანი შეფასება მიიღო. კრიტიკოსების ერთ ნაწილს არ მოსწონდა მწერლის რელიგიური შეხედულებების ესოდენ აშკარა გამოხატვა, თუმცა უმეტესობამ რომანი თბილად მიიღო, იგი იქცა მსოფლიო ბესტსელერად და ამერიკაში წლის საუკეთესო ნაწარმოებადაც კი გამოცხადდა.

რომანის მოქმედება ვითარდება მეორე მსოფლიო ომის დროს. ინგლისში მყოფი კაპიტანი ჩარლზ რაიდერი (პროტაგონისტი და მთხრობელი — ვ. ა.) ბრძანებას მიიღებს, თავის დაქვემდებარებაში მყოფი ჯარისკაცები ახალ ადგილზე გადაიყვანოს. დანიშნულების ადგილზე მისული აღმოაჩენს, რომ მაშულ ბრაიდზჰედშია, რომელთანაც მჭიდროდაა დაკავშირებული მთელი მისი ახალგაზრდობა. ჩარლზი მოგონებებში ჩაეფლობა:

ოქსფორდის უნივერსიტეტის ჰერტფორდის კოლეჯის სტუდენტი ჩარლზ რაიდერი და ამავე უნივერსიტეტის ქრაისთ ჩერჩის კოლეჯის სტუდენტი, მარჩმეინების არისტოკრატიული ოჯახის უმცროსი ვაჟიშვილი სებასტიან ფლაიტი უსიამოვნო შეხვედრის შემდეგ დამეგობრდებიან. სებასტიანის მიწვევით ჩარლი სტუმრობს ბრაიდზჰედში მდიდრულ სასახლეს, გაეცნობა ოჯახის დანარჩენ წევრებს, მათ შორის სებასტიანის და — ჯულიას.

სებასტიანის ოჯახი კათოლიკებია. ჩარლისთვის ბევრი რამ მათი ცხოვრების წესიდან მიუღებელია, რადგან მას ქრისტიანობაზე თავისი წარმოდგენა გააჩნია. ლორდ მარჩმეინი საყვარელ ქალთან ერთად ცხოვრობს იტალიაში. მარტო დარჩენილი ლედი მარჩმეინი რწმენაში უფრო ძლიერდება, რაც იმითაც არის გამოწვეული, რომ მისი მხარდაჭერა სჭირდება უფროს ვაჟს ლორდ ბრაიდზჰედს, მომდევნო ქალიშვილს კორდელიას და უმცროს ქალიშვილს ჯულიას. სებასტიანი, გაჭირვებაში ჩავარდნილი ახალგაზრდა კაცი, სიმარტოვეს ალკოჰოლში კლავს, შემდეგ ცდილობს რელიგიას შეაფაროს თავი, მაგრამ ალკოჰოლიზმი ძლევს, შორდება ოჯახს ორი წლით. მიფრინაეს მაროკოში, სადაც ჯანმრთელობა ძალიან შეერყევა. საბოლოოდ თავშესაფარს იპოვის ტუნისის ერთ-ერთ მონასტერში.

სებასტიანის ოჯახიდან წასვლის შემდეგ ჩარლზიც ჩამოშორდება

მარჩმეინებს, თუმცა წლების შემდეგ ბედისწერა კვლავ შეახვედრებს მათ. ჩარლზი წარმატებული არქიტექტორია, დაოჯახებულია და ორი შვილის მამაა, მაგრამ მუდმივ ღალატობს. საბოლოოდ ურთიერთობებს ამყარებს სებასტიანის უმცროს დასთან ჯულიასთან, რომელიც ქორწინებაშია მყოფად, მაგრამ უხეშ კანადელ ბიზნესმენ რექს მოტრამთან, რომელთანაც ერთად არ ცხოვრობს.

ჩარლზს და ჯულიას გადაწყვეტილი აქვთ გაეყარონ თავიანთ მეუღლეებს და თვითონ შეუღლდნენ. მეორე მსოფლიო ომის წინ მოხუცებული ლორდ მარჩმეინი ბრაიდზჰედში ბრუნდება, რათა თავის საგვარეულო სახლში აღესრულოს. იგი მამულის მემკვიდრედ ასახელებს ჯულიას და არა უფროს ვაჟს, რადგან იგი დაქორწინებულია ასაკით მასზე უფროს ბერილზე, ადმირალის სამშვილიან ქვრივზე. ჯულიაზე დაქორწინების შემთხვევაში ჩარლზი სახლის მესაკუთრე გახდება. სიკვდილის წინ ლორდ მარჩმეინი აღიარებს თავის ცოდვებს და შემობრუნდება ღვთისკენ, რაც უბიძგებს ჯულიას შეცვალოს თავისი გადაწყვეტილება. ის დიდი ხანია იტანჯება იმის გამო, ცოდვილიან ქორწინებაში რომ იყო რექსთან და იგივეს გამეორებას კვლავ შეგნებულად რომ აპირებდა ჩარლზთან შეუღლებით; ამჯობინებს დაშორდეს თავის შეყვარებულს და დაუბრუნდეს კათოლიკურ დედა ეკლესიას.

ამბავი მთავრდება 1943 წლის გაზაფხულზე. კაპიტანი ჩარლზ რაიდერი თავისი სამხედრო ნაწილით დაბანაკებულია ბრაიდზჰედში და ათვალიერებს საომარი მოქმედებების შედეგად დაზიანებულ სასახლეს. საოჯახო სამლოცველო, რომელიც ლედი მარჩმეინის სიკვდილის შემდეგ დახურული იყო, გაიხსნა, რათა ჯარისკაცებისათვის წირვა-ლოცვა ჩატარდეს. ჩარლზის აზრით, სამლოცველოს მშენებლების შრომას უქმად არ ჩაუვლია.

იელინ ვოს შემდგომი ნაწარმოებები უცვლელად სარგებლობდნენ აღიარებით, როგორც მკითხველთა ფართო წრეებში, ასევე ლიტერატურულ კრიტიკაში. მოთხრობამ „დაუვიწყარი", რომელიც დაწერილია ფარსის სტილში და ამით გვაგონებს მწერლის ადრეულ ნაწარმოებებს, აღტაცებული გამოხმაურებები გამოიწვია, ხოლო ტრილოგიამ „ღირსების მახვილი", რომელიც იბეჭდებოდა ნაწილ-ნაწილ 1952-1961 წლებში, კრიტიკოსები განაცვიფრა მასშტაბურობითა და ოსტატობის სიმწიფით.

მწერალი „ღირსების მახვილში" მკვეთრი სატირით ასახავს ბრიტანული არმიის სათავეში მდგომთ. ინგლისური არმიის რიგითი ჯარისკაცები კი ტრილოგიაში გულწრფელი სიმპათიებითაა დახატული, ავტორის უმძიმეს სატირულ პალიტრაში მათთვის არანაირი ირონიული საღებავები არ მოიძებნა.

ტრილოგია "ღირსების მახვილი" ეოს შემაჯამებელი და მართლაც ყველაზე მნიშვნელოვანი მხატვრული ნაწარმოებია. მასში მიღწეულია სატირისა და ლირიკის საოცრად ჰარმონიული სინთეზი. მისი სატირული ხაზი ძირითადად თავის თავში ისრუტავს ყველაფერს, რაც კი მწერლის წინა ნაწარმოებებში დაცინვის საგანი იყო: სნობიზმი, არისტოკრატიის წოდებრივი შეზღუდულობა და ცრუ შეხედულებანი, ბურჟუაზიის დაგროვების უსაზღვრო წყურვილი და მომაკვდინებელი უსულგულობა, ჩინოვნიკების სიჩლუნგე და დაუდევრობა, სამხედროების ლაჩრობა და არაკომპეტენტურობა. ტრილოგიის სამივე ნაწილში უამრავი კომიკური, ზოგჯერ კი გროტესკულ-ფარსული სიტუაციაა.

თანამედროვე ინგლისურ კრიტიკულ ლიტერატურაში დამკვიდრებულია მოსაზრება, რომ ივლინ ვომ გააგრძელა ინგლისური ლიტერატურის ტრადიციები და მისთვის დამახასიათებელი სატირული პროზის სკოლაც კი შექმნა. ამ სკოლის ტრადიციების (იგულისხმება ეოს 30-იანი წლების რომანისტიკა — ვ. ა.) გამგრძელებელთა რიცხვს მიეკუთვნებიან ისეთი ცნობილი ბრიტანელი და ამერიკელი მწერალი-სატირიკოსები, როგორებიცაა: მიურიელ სპარკი, ეპტონ სინკლერი, მალკოლმ ბრედბერი, ტომ შარპი, ბერილ ბეინბრიჯი, ჯულიან მითჩელი.

ივლინ ვომ თავის ნაწარმოებებში ასახა იმ ეპოქისათვის დამახასიათებელი აქტუალური სოციალური თუ პოლიტიკური პრობლემატიკა. მიუხედავად რთული და არამდგრადი მსოფლმხედველობრივი პოზიციებისა, ეო არასდროს არ ყოფილა ანტიჰუმანისტი, თავის რომანებში ყოველთვის გამოხატავდა მაღალ ზნეობრივ იდეალებს. ცვლილებებს მწერლის მსოფლმხედველობაში თან სდევდა ცვლილებები წერის მანერაში. ადრეული რომანების სატირულ-კომიკური, გროტესკული სტილია რთულდებოდა ლირიკული ინტონაციებით.

თავად ეო თავის ნაწარმოებებს არ თვლიდა სატირულად, რადგანაც დარწმუნებული იყო, რომ „სატირა ეპოქის ნიშანია, რომელიც იშურჩნებოდა მყარ საზოგადოებაში, იმპერიაში და მე-18 საუკუნის ინგლისში". ამ გამონათქვამის ფონზე, რომელიც პარალელს აყვებს ორ იმპერიას შორის, შემთხვევითი აღარ ჩანს, რომ ახალგაზრდა მწერალი თავისი პირველი რომანის „დაკნინება და დაცემა" სათაურს მე-18 საუკუნის ინგლისელ ისტორიკოსს, ფუნდამენტური კვლევის „რომის იმპერიის დაკნინება და დაცემა" ავტორს — ედუარდ გიბონს — დაესესხა. კონტექსტუალური ერთიანობა, რომელიც დროის განსაზღვრულ პერიოდში ყოფიერების ავტორისეულ კონცეფციას ასახავს, დამახასიათებელია

რომანებისათვის: "დაკნინება და დაცემა", "საზიზღარი ადამიანები", "შავი უბედურება", "ერთი მუჭა მტვერი". ვოს ლიტერატურული მოღვაწეობის პირველი 10 წლის (1928-1938) განმავლობაში შექმნილი ნაწარმოებებისათვის ნიშანდობლივია მსოფლმხედველობრივი საფუძვლების ერთიანობა, ასევე მწერლის მხატვრული ძიებების საერთო მიმართულება.

გასული საუკუნის 20-30-იან წლებში პარადოქსულობა სამჯაროს აღქმის საყოველთაოდ მიღებული ნორმა ხდება. ყურადსაღებია ასევე ის ფაქტი, რომ ლიტერატურათმცოდნეობაში შეინიშნება მცდელობა, რომ პარადოქსი გააზრებულ იქნას როგორც ლიტერატურული ფენომენი. ვოს შემოქმედების პარალელურად ინგლისში დაიბადა ლიტერატურათმცოდნეობის მიმდინარეობა – „ახალი კრიტიკა" (New Criticism), რომელსაც სათავეში ჩაუდგნენ ა. რიჩარდსი, ფ. რ. ლივისი, კ. ბრუკსი, ტ. ს. ელიოტი. ამ მიმდინარეობის წარმომადგენლები მუშაობდნენ პარადოქსისა და მისი სხვადასხვა ფორმის, როგორც ლიტერატურული მოვლენის, საკითხებზე.

მწერლის მხატვრული „უნივერსუმი" გამორჩეულია პარადოქსის არსებობით, რომელიც არა მარტო მისი ნაწარმოებების სტრუქტურის რაგვარობის განმსაზღვრელია, არამედ ივლინ ვოს „არსებობის წესიცაა" (mode of existence). პარადოქსი ვოს მხატვრული აზროვნების არსებითი ელემენტია. ავტორისათვის პარადოქსის როლი ესთეტიკურადაა მნიშვნელოვანი, რადგან პარადოქსი გვევლინება თავისებურ „ინტელექტუალურ პროვოკაციად", პარადოქსული დიალექტიკუროზა ვოს რომანების მხატვრულ სამყაროში ყველა კონფლიქტის საფუძველს წარმოადგენს.

უნდა აღინიშნოს, რომ ივლინ ვოს „მხატვრულ რეალობაში" პარადოქსი განპირობებულია არა მარტო ნაციონალური ტრადიციით, არამედ თანამედროვე ეპოქის მსოფლაღქმით, რომელშიც ტრაგიკული და კომიკური პარადოქსები ერთმანეთშია ჩაქსოვილი. ი. ვოს მხატვრულ მოღელში პარადოქსის არსებობა ეფუძნება მწერლის მსოფლმხედველობის თავისებურებებს, ეპოქის კულტურულ პროცესებს, ასევე ინგლისურ ლიტერატურულ ტრადიციას. ივლინ ვოს პარადოქსი – ეს აზრის რეანიმაციაა.

ივლინ ვო ითვლება მწერალ-აბსურდისტად, ვინაიდან მას, როგორც მე-20 საუკუნის ოსტატს, ხელეწიფება „აბსურდული მგრძნობელობა" (ი. თოსერის განმარტება), რომელიც მწერლის განსაზღვრულ ესთეტიკურ პოზიციად იქცევა. ვოს „აბსურდული მგრძნობელობა" გადაჯაჭვულია

„შავ იუმორთან", რომელიც მე-20 საუკუნის ლიტერატურული აზროვნების განსაკუთრებულ მოვლენად იქცა. ვოსთან „შავი იუმორი", ანუ „ენთროპიის იუმორი" (ო' ნილის ტერმინია) წარმოადგენს გამორჩეულ, „ტოტალურ სიცილს", „ყოვლის უარმყოფელ სიცილს". ვოს „ტოტალური სიცილი" „აბსურდული სიცოცხლიდან" ადამიანური სასოწარკვეთის გამოხატვის ნიშან-თვისებად გვევლინება.

ივლინ ვოს შემოქმედების განხილვა მოდერნისტული ლიტერატურის კონტექსტში საშუალებას იძლევა, რომ პარალელი გავავლოთ მის ნაწარმოებებსა და მოდერნიზმის პოეტურ მანიფესტთან — ს. ელიოტის პოემასთან „უნაყოფო მიწა" (1929). ი. ვოსა და ტ. ელიოტის ნაწარმოებთა თემატიკისა და ტონალობის აშკარა ერთობის ნიშნებმა ლიტერატურათმცოდნეები გარკვეულ დასკვნებამდე მიიყვანა. ა. ზ. ლასს მიაჩნია, რომ რომანი „დაკნინება და დაცემა" „უნაყოფო მიწის" ლიტერატურული ორეულია, ხოლო ც. ჰანსი თვლის — „რომან „საზიზღარი ადამიანების" სამყარო იგივე ელიოტის „უნაყოფო მიწის" სამყაროა, რადგან ორივე ნაწარმოები ასახავს თანამედროვე არსებობის სიცარიელეს.

ივლინ ვოს შემოქმედების ერთ-ერთი საუკეთესო მკვლევარი რობერტ დენისი აღნიშნავს, რომ მოდერნისტული ექსპერიმენტებით დაკავებული მწერლების მსგავსად, ვო არ ცდილობდა ემოქმედა მკითხველზე გარეგნული ფორმებით. ცნობილია, რომ ვო თავის ექსპერიმენტებს არ „აამაკრავებდა", თუმცა ადრეული ნაწარმოებების დაკვირვებით წაკითხვის შემდეგ ეს შესამჩნევი ხდება. ფაქტობრივად, ვოს დამოკიდებულება მოდერნიზმის მიმართ საკმაოდ პრაგმატული იყო. იგი აკრიტიკებდა ყველაფერს მოდერნულს, ამავე დროს იყენებდა მოდერნისტული ექსპერიმენტების ყველანაირ სტილურ ხერხს: კოლაჟს, შინაგან მონოლოგს, კლასიკურ პაროდიას, აბეზარ მთხრობელს, კამერის თვალს, მონტაჟს. ასევე იმდროინდელ ლიტერატურაში გავრცელებული სტილიზაცია და ციტირებები დიდ როლს თამაშობენ მწერლის ნაწარმოებებში. მიუხედავად იმისა, რომ ივლინ ვო უხვად იყენებდა მოდერნიზმის ტექნიკას, მისი 20-30-იანი წლების შემოქმედების მაინც არ აძლევენ მოდერნისტულის კლასიფიკაციას.

ივლინ ვოს შემოქმედებას არა მარტო დიდი ბრიტანეთის მხატვრულ-ლიტერატურულ და კულტურულ-ფილოსოფიურ პროცესებში, არამედ XX საუკუნის I ნახევრის ევროპული აზროვნების კონტექსტშიც უჭირავს თავისი დამსახურებული ნიშა.

ივლინ ვო სამართლიანად იკავებს საპატიო ადგილს მე-20 საუკუნის აღიარებულ კლასიკოსთა შორის.

უილიამ ბატლერ იეიტსი
William Butler Yeats
(1865-1939)

ირლანდიელი პოეტი, პროზაიკოსი, დრამატურგი და ესეისტი, ნობელის პრემიის ლაურეატი უილიამ ბატლერ იეიტსი XX საუკუნის თვალსაჩინო ინგლისურენოვანი პოეტია. ის ერთ-ერთი მათგანია, ვინც შექმნა თანამედროვე პოეტური დრამა. იეიტსი ითვლება ირლანდიური აღორძინების[1] მამამთავრად და სულისჩამდგმელად. ეს მოძრაობა მიზნად ისახავდა ჭეშმარიტი ირლანდიური ნაციონალური ლიტერატურის შექმნას ძველირლანდიური (კელტური) კულტურის ხალხურ ტრადიციებზე დაყრდნობით. იეიტსი პირველი ირლანდიელი პოეტია, რომელმაც 1923 წელს, ირლანდიის დამოუკიდებლობის მოპოვებიდან ერთი წლის თავზე, ნობელის პრემია მიიღო ლიტერატურაში „იმ შთაგონებული პოეტური შემოქმედებისათვის, ეროვნულ სულს მაღალმხატვრული ფორმით რომ გადმოსცემს". იეიტსი იმ მცირერიცხოვან შემოქმედთა რიცხვს მიეკუთვნება, ნობელის პრემიის მიღების შემდეგაც რომ შექმნეს დიდი ნაწარმოებები („კოშკი" („The Tower", 1928), „ხრახნიანი კიბე და სხვა ლექსები", („The Winding Stair and Other Poems", 1933).

იეიტსმა თავისი შემოქმედებით შეძლო მეტნაკლებად ზუსტად, ნათლად და კონცენტრირებულად გაეცნო სამყაროსათვის იდუმალი ირლანდიური სულის ძირითადი არსი. თუ გავითვალისწინებთ პოეტის აქტიურ სოციალურ პოზიციას, მის გატაცებას ოკულტიზმით, მისტიციზმით, ძველინდური, ებრაული, ბიზანტიური, ანტიკური ფილოსოფიითა და ხელოვნებით, ანდა გავიხსენებთ მის დრამატულ სიცოცხლეს, თუ ამას დავუმატებთ მძიმე ავადმყოფობას სიცოცხლის უკანასკნელ წლებში და, ბოლოს, მის უჩვეულოდ შთამბეჭდავ გარეგნობას, ნათლად წარმოგვიდგება ირლანდიელი პოეტის რთული, წინააღმდეგობრივი და ამავე დროს უაღრესად საინტერესო პორტრეტი.

იეიტსი დაიბადა დუბლინში. მისი წინაპრები დედის მხრიდან მეზღვაურები და ვაჭრები იყვნენ, მამის მხრიდან კი — მღვდელმსახურები. პოეტის მამამ, ჯონ ბატლერ იეიტსმა, იურიდიული განათლება მიიღო,

[1] ირლანდიური აღორძინება — XIX საუკუნის დასასრულისა და XX საუკუნის დასაწყისის საზოგადოებრივ-კულტურული მოძრაობა ირლანდიაში, რომელიც გაღვივებული იყო განმათავისუფლებელი ბრძოლის იდეებით და გამოხატავდა ირლანდიელი ხალხის თვითშეგნების სწრაფ ზრდას.

მაგრამ 28 წლის ასაკში ადვოკატის კარიერა მოულოდნელად მიატოვა და ლონდონში გაემგზავრა მხატვრობის შესასწავლად. ჯონ იეიტსი შესანიშნავი პორტრეტისტი გახდა და უილიამის რამდენიმე შშვენიერი პორტრეტიც შექმნა.

იეიტსი თავადაც დუბლინის სამხატვრო სკოლის კურსდამთავრებული იყო, თუმცა სწავლის პერიოდში უკვე წერდა ლექსებს და მალევე დარწმუნდა, რომ მისგან მხატვარი არ გამოვიდოდა; სამაგიეროდ გაიტაცა ოკულტიზმმა და მისტიკამ, გახდა დუბლინის ალქიმიკოსთა საზოგადოების წევრი. საერთოდ, კავშირის ძიება სულების სამყაროსთან უცხო არ ყოფილა ირლანდიური ეთნოსის მსოფლშეგრძნებისათვის. სამყაროს საიდუმლოებათა შეცნობა მთელი ცხოვრება იტაცებდა იეიტსს. 1900 წელს იგი გახდა ჰერმეტული საზოგადოების "ოქროს განთიადის ორდენის" წევრი.

24 წლის იეიტსი შეხვდა მოდ გონს — ქალს, რომელიც მისი მუზა და უიმედო სიყვარული იყო დიდი ხნის მანძილზე. მოდი, მგზნებარე რევოლუციონერი და ირლანდიის დამოუკიდებლობის იდეით შთაგონებული პატრიოტი, დაუმეგობრდა იეიტსს და იგი პატრიოტულ მოძრაობაში ჩართო. 52 წლის იეიტსმა ხელი სთხოვა მოდ გონს, მაგრამ უარი მიიღო. შემდეგ მის ქალიშვილთან სცადა ბედი, მაგრამ კვლავაც უშედეგოდ. 1917 წლის შემოდგომაზე იეიტსი დაქორწინდა 25 წლის ჯორჯი ჰაიდ-ლიზზე. ქორწინება იღბლიანი გამოდგა. წყვილს ქალ-ვაჟი შეეძინათ. ვაჟი, მაიკლი, ცნობილი ჟურნალისტი გამოვიდა. იეიტსი მოგვიანებით ირლანდიის პარლამენტის ორი მოწვევის სენატორი იყო.

უილიამ იეიტსმა ადრე დაიწყო ლექსების წერა და მისი ტალანტი მალევე შეამჩნიეს მაშინდელ ლიტერატურულ წრეებში. იეიტსის ადრეული შემოქმედების მიმართ კეთილგანწყობილნი იყვნენ პოეტები: უილიამ ჰენლი, ჯერარდ ჰოპკინსი, უილიამ მორისი და ოსკარ უაილდი.

იეიტსის პოეტური გემოვნება ინგლისელი რომანტიკოსების, უპირველეს ყოვლისა, ბლეიკისა და შელის გავლენით ჩამოყალიბდა. მან შემოქმედებითი გზა XIX საუკუნის 80-იან წლების ბოლოს დაიწყო დეკადენტური მსოფლმხედველობით გაერთიანებული ინგლისელი პოეტებისა და მხატვრების გარემოცვაში. იეიტსს დეკადენტურ ესთეტიკასთან აახლოებდა მითისა და სიმბოლოს დიდმნიშვნელოვანებისა და უოლტერ პეიტერისეული სილამაზის კულტის აღიარება, თუმცა ხელოვნების ეთიკური ნეიტრალურობის იდეა მისთვის თავიდანვე მიუღებელი იყო. მისი მხატვრული ქმნილებები იბეჭდებოდა ჟურნალებში "ყვითელი წიგნი"

("Yellow Book") და "საფოი" ("Savoy"). თავდაპირველად იეტსი ახლოს იდგა ინგლისელ პოეტ-სიმბოლისტებთან, თუმცა შემდგომ მისმა შემოქმედებამ რთული ევოლუცია განიცადა.

იეტსის მდიდარი და მრავალმხრივი შემოქმედება ორ პერიოდად იყოფა: ირლანდიის სამოქალაქო ომამდე (1922-1923) და ამ ომის შემდეგ.

შემოქმედების პირველი პერიოდი დაახლოებით 34 წელს მოიცავს (1889-1923). 1889 წელს დაიბეჭდა პოეტის მიერ ძველი ირლანდიური ლეგენდების მოტივებზე შექმნილი ლირიკული ლექსების პირველი კრებული, რომელშიც ედმუნდ სპენსერის, პერსი ბიში შელის, ბლეიკისა და ასევე პრერაფაელიტი პოეტების გავლენა იგრძნობა. იეტსის პირველი თვითმყოფადი ნაწარმოებია პამფლეტი „მოსადა" ("Mosada", 1886) – დრამატული პოემა, რომლის ასი ეგზემპლიარი გამოქვეყნდა მამის ფინანსური დახმარებით. ამას მოჰყვა „ოიზინის ხეტიალი და სხვა ლექსები" („The Wanderings of Oisin and Other Poems", 1889), „კელტური მიმწუხრი" („The Celtic Twilight", 1893), „ქარი ლელიანში" („The Wind Among the Reeds", 1899).

ამ პერიოდში პოეტის ლირიკის ერთ-ერთი ცენტრალური მოტივი ირლანდიელი რევოლუციონერი ქალის - მოდ გონისადმი ტრაგიკული სიყვარული იყო. პოეტის უპასუხო სიყვარული მისტიკურადაა გააზრებული, მიწიერი ექვემდებარება სპირიტუალურს; ის დარდობს და ოცნებობს საოცარ ქვეყანაზე, ხალხური ზღაპრების გმირებით რომ არის დასახლებული. 90-იან წლებში იეტსის ლირიკული გმირი არსებობს დროისა და სივრცის მიღმა. ის მარადი შეყვარებულია, მითოლოგიური პერსონაჟების სახელებს რომ ირქმევს ხშირად და მარადიული მშვენიერებისაკენ მიისწრაფვის.

იეტსის ლექსების პირველ კრებულსა „ოიზინის ხეტიალი და სხვა ლექსები" („The Wanderings of Oisin and Other Poems",1889) და პირველ პიესაში „გრაფის მეუღლე ქეთლინი" („The Countess Kathleen", 1892) წამყვანი ადგილი უჭირავს ირლანდიური მითოლოგიისა და ხალხური ზღაპრების მოტივებს, რომლებიც აგებულია რეალობისა და ოცნების, საშინელისა და მშვენიერის ურთიერთდაპირისპირებაზე. იეტსს კელტურ მითოლოგიასთან ურთიერთობამ არა მარტო უცხო თემები აღმოაჩენინა, არამედ ხალხურ ხელოვნებასთან ცოცხალი კავშირის შეგრძნება გაუჩინა.

იეტსის ადრეული ნაწარმოებები გამსჭვალულია კელტური ფოლკლორის მოტივებით და ნეორომანტიკული სტილით გამოირჩევა, იგრძნობა ოკულტიზმის გაკვლენაც. ნაწარმოებებში: "ოიზინის ხეტიალი

და სხვა ლექსები" („The Wanderings of Oisin and Other Poems", 1889), ლექსების კრებულები: „იდუმალი ვარდი" („The Secret Rose", 1897), „ქარი ლელიანში" („The Wind Among the Reeds", 1899) და „გზაჯვარედინები" („Crossways", 1899) ცხოვრებიდან განდგომის მოტივი დომინირებდა, ნაციონალური მითოლოგია „მარადიული მშვენიერების" იდეასთან თანაარსებობდა. „მარადიული მშვენიერების" იდეას არც თუ იშვიათად განასახიერებდა ვარდის სახე-სიმბოლო, რომელიც პოეტისათვის მარადი მისტიური სილამაზის ხორცშესხმაა. ეს სახე, როგორც მარადისობის სიმბოლო, ეწინააღმდეგება სამყაროს წარმავლობასა და ამაოებას, სიყვარულსა და სიძულვილს. პოეტი მოუწოდებს ამყე და უმშვენიერეს ვარდს მის გვერდით იყოს, როგორც შთაგონების წყარო, მაგრამ მის თხოვნა-შუდარაში ყაისმის სხვა მოტივიც: პოეტს ეშინია ისე არ დაბრმავდეს სილამაზის ნაპერწკლით, რომ ვერ დაინახოს და გაარჩიოს ცხოვრების ავ-კარგი.

„ოიზინის ხეტიალი" („The Wanderings of Oisin", 1889) დაფუძნებულია ირლანდიური მითოლოგიის ფენიურ ციკლზე და ამყლაენებს როგორც სერ სემუელ ფერგიუსონის, ასევე პრერაფაელიტი პოეტების გავლენას. პოემა ორი წლის განძილზე იქმნებოდა. „ოიზინში" პირველად ჩნდება თემატიკა, რომელიც ყველაზე მნიშვნელოვანი ხდება შემდგომში იეიტსისათვის — ცხოერებაში მედიტაციის უპირატესობა მოქმედებაზე. პოემა „ოიზინის ხეტიალი" აღწერს მარადიული ახალგაზრდობის ჯადოსნურ ქვეყანას, სადაც ავტორის მითოლოგიურმა გმირმა სამასი წელი დაჰყო. იეიტსი იყენებს დიალოგს ოიზინსა და წმინდა პეტრიკს შორის, რომელსაც ოიზინი უყვება თავის თავგადასავალს. გმირული ეპოქის უკანასკნელი წარმომადგენლისა და ირლანდიაში ქრისტიანობის გამავრცელებლის, წმინდა პეტრიკის დიალოგი ჯერ კიდევ შუა საუკუნეების წერილობით ძეგლებში შემონახული ტრადიციული სიუჟეტია, მაგრამ ორი ეპოქის დაპირისპირება იეიტსთან ახლებურადაა ინტერპრეტირებული. აერთიანებს რა სიუჟეტურ ხაზებს, სხვადასხვა წყაროებში რომ მიუკვლევია, პოეტი გამოჰკვეთს მოტივს, რომელიც არც ერთი მათგანისათვის არაა დამახასიათებელი.

ავტორი ოიზინის ძონათხრობში უკვდავი სამყაროს სრულყოფილ სილამაზეზე პირველ პლანზე წამოსწევს მშვიდი და უშფოთველი მარადისობით დაუკმაყოფილებლობის მოტივს. ოიზინი ცდილობს დაბრუნდეს რეალურ სამყაროში, რომელიც მის მეხსიერებაში მეგობრობისა და გმირობის გარეშოდ დარჩა. აკეთებს რა არჩევანს ოცნებასა და

რეალობას შორის, იგი ტოვებს მშვენიერი სიზმრების სამყაროს და ბრუნდება თავის ქვეყანაში, თუმცა ამის გამო მარადიულ ახალგაზრდობას ცვლის სნეულ მოხუცებულობაზე. ის უკვდავების სამყაროდან ბრუნდება რეალობაში, მაგრამ ის რეალობა, რომლისკენაც ძიისწრაფვოდა, აღარ არსებობს. გმირების დრო წავიდა. ფენიელი გმირი მევობრები, მხიარულად რომ მოილხენდნენ გამარჯვებების აღსანიშნად, კარჯა ხანია სამარეში წვანან. უძველესი ირლანდიის სახელგანთქმული გმირების ნაცვლად ოიზინი ხედავს მდაბალ, უგვან ხალხს, ეკლესიის ძალაუფლების გავლენით თავისუფლებისაკენ ლტოლვა რომ დაუკარგავთ და ნიჩბით ხელში წლებზე ფეხს იდგამენ. დედამიწაზე ბლიევს დაბრუნებული ოიზინი კვლავ დგება აუცილებლობის წინაშე, გააკეთოს არჩევანი ოცნებასა და რეალობას შორის. წმინდა პეტრიკი წინადადებას აძლევს მუხლი მოიდრიკოს და ილოცოს საკუთარი დაკარგული სულისათვის, მაგრამ ოიზინი ფენიებთან წასვლას ამჯობინებს, თუმცა ეს სიკვდილს მოასწავებს.

იეიტსს მომდევნო წლებში არასოდეს უცდია ვრცელი პოემის დაწერა. მისი ადრეული ლექსები „ლექსები" („Poems", 1895), „იდუმალი ვარდი" („The Secret Rose", 1897) და „ქარი ლელიანში" ("The Wind Among the Reeds", 1899) მედიტაციებია სასიყვარულო ან მისტიკურ და ეზოტერულ თემებზე.

1900-იან წლებში რევოლუციური კრიზისის მდგომარეობაში მყოფი ირლანდიის საზოგადოებრივ ცხოვრებაში პოეტის აქტიურმა მონაწილეობამ განსაზღვრა მისი შემოქმედების ევოლუცია. იეიტსის პოეზია უფრო მატერიალური და რეალისტური გახდა. მან მნიშვნელოვანწილად უარყო თავისი ახალგაზრდული ტრანსცენდენტული მსოფლმხედველობა, თუმცა მას კვლავაც იტაცებდა ფიზიკური და სულიერი საწყისების დაპირისპირებისა და ცხოვრების ციკლური წრებრუნვის თეორიები. დროთა განმავლობაში იცვლებოდა ასევე იეიტსის იდეოლოგიური პოზიციები – იგი იყო რადიკალური ნაციონალისტი, კლასიკური ლიბერალი, რეაქციონერი-კონსერვატორი და ყველა დროის ნიჰილისტი.

ამ დროიდან იეიტსის ნაწარმოებებში ჩნდება პოლიტიკურ-ნაციონალური ტენდენციები. მაგალითად, მისი პიესის „ქეთლინ ნი ჰოულიჰენი" („Cathleen ni Houlihan", 1902) მიხედვით დადგმული სპექტაკლი, რომელშიც გაჟღერა მოწოდებამ ნაციონალური დამოუკიდებლობისათვის ბრძოლისაკენ, პოლიტიკურ მოვლენად გადაიქცა. როდესაც დუბლინში 1916 წელს „საღდგომო აჯანყება" გაჩაღდა, რომელიც 16 მეოთხის (მათ შორის სამი პოეტის) დასჯით დასრულდა, იეიტსის რეაქცია არაერთგვაროვანი

იყო. თავდაპირველად იგი განაწყენდა იმ ხალხის „სიბრიყვით", რომლებმაც თავიანთი მოუთმენლობის გამო უაზროდ გაწირეს თანამოძმეებისა და საკუთარი სიცოცხლე. რამდენიმე კვირის შემდეგ მას შეხედულება შეეცვალა და დაწერა ლექსი „1916 წლის აღდგომა" ("Easter 1916", 1916) ცნობილი რეფრენით: „ყველაფერი შეიცვალა, უკიდურესად შეიცვალა: დაიბადა საშინელი სილამაზე" ("All changed, changed utterly: A terrible beauty is born"). ლექსში გადმოცემულია პოეტის ღრმა მღელვარება, რომელიც მოწმე გახდა "ახალი სილამაზის" — არა მარადისობის სიმბოლოსი, არამედ ჭექა-ქუხილიანი ცელილებების დაბადებისა.

1889-1914 წლები — ორი კრებულის: „ქარი ლელიანში" ("The Wind Among the Reeds", 1889) და „მოვალეობანი" („Responsibilities", 1914) გამოცემას შორის პერიოდი — იეიტსისათვის ნაკლებად ნაყოფიერია პოეტური შემოქმედების თვალსაზრისით. დროის ამ მონაკვეთში პოეტის ძირითადი შრომები დაკავშირებულია საბატოს თეატრთან — პირველ ირლანდიურ ნაციონალურ თეატრთან, რომლის ერთ-ერთი დამფუძნებელი და დირექტორიც წლების განმავლობაში თავადვე იყო. პოეტის სტილი თანდათანობით იცვლებოდა, ხდებოდა პირდაპირი, ენერგიული.

მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა იეიტსის მეგობრობა ახალგაზრდა ეზრა პაუნდთან, რომელიც 1914-1916 წლებში პრაქტიკულად იეიტსის მდივანი გახდა. იეიტსის პირველი პიესა „ქორის წყაროსთან" („At the Hawk's Well", 1916), დაწერილი იაპონური თეატრის „ნოს" სტილში, შთაგონებულია არა მარტო იაპონური თეატრის სფეროში პაუნდის კვლევებით, არამედ, ფაქტობრივად, დაწერილია მისი თანაავტორობით: იეიტსი კარნახობდა ტექსტს, ხოლო პაუნდი იწერდა და კრიტიკულ შენიშვნებს აძლევდა მას. აქ რთული დიალექტიკა მოქმედებდა: ერთი მხრივ, ეზრა გულწრფელად აღფრთოვანებული იყო იეიტსით, გამოყოფდა რა მას ყველა დანარჩენი „პოეტი — კონსერვატორებისაგან", მეორე მხრივ, კი იგი მუდმივად უნერგავდა „ბიძია ვილის" თავის იმაჟისტურ იდეებს. „პოეტი უნდა იყოს თანამედროვე ადამიანი, — ამტკიცებდა პაუნდი, — სიცხადე, სიზუსტე და არანაირი აბსტრაქციები". სწორედ პაუნდის გავლენით დასრულდა იეიტსის სტილის მეტამორფოზა. იაპონური თეატრის — „ნოს" — რიტუალური სიმბოლიკით იეიტსი ცდილობდა გამოევლინა ადამიანური განცდების ექსტაზი და მათი საშუალებით ეჩვენებინა სამყაროს ტრაგიკული სახე.

იეიტსის პიესებმა, მართალია, იმგვარი ფართო აღიარება ვერ მოიპოვეს, როგორც მისმა პოეზიამ, თუმცა კრიტიკოსებს შორის მათი პოპულარობა

ყოველწლიურად იზრდება. ადრეული პიესების უმეტესობას, რომლებიც ძირითადად საბატოს თეატრისათვის დაიწერა („გრაფის მეუღლე ქეთლინი" («The Countess Kathleen», 1892), „გულისთვის სანატრელი მიწა" ("The Land of Hearts Desire", 1894), „ქეთლინ ნი ჰოულიჰენი" ("Cathleen ni Houlihan", 1902) და სხვ.) დიდი სცენური წარმატება ხვდათ წილად. პიესას „გრაფის მეუღლე ქეთლინი" («The Countess Kathleen», 1892) თამამად ასახელებენ ბოლო ასწლეულის საუკეთესო პოეტურ დრამებს შორის. იეიტსის გვიანდელი პიესები, დაწყებული „მწვანე ჩაფხუტით" ("The Green Helmet", 1910) და დამთავრებული „ქუჰულინის სიკვდილით" ("The Death of Cuchulain", 1939), რომელშიც ჰეროიკული მითი გაიგივებულია რეალობასთან, გამიზნული იყო რჩეული აუდიტორიის წინაშე წასაკითხად და საჩვენებლად.

პიესის „გრაფის მეუღლე ქეთლინი" („The Countess Kathleen", 1892) სიუჟეტის საფუძვლად გამოყენებულია ლეგენდა ქეთლინზე, საკუთარი ხალხის შიმშილისაგან გადარჩენის მიზნით სული დემონებს რომ მიჰყიდა. იეიტსმა ეს ლეგენდა შეიტანა კრებულში „ირლანდიელი გლეხების ჯადოსნური და ხალხური ზღაპრები" („Fairy and Folk Tales of the Irish Peasantry", 1888). ზღაპრისგან განსხვავებით, იეიტსი აღრმავებს თავისი გმირების განცდებს, ანიჭებს რა მათ მეტაფიზიკურ მნიშვნელობას ახალი სიუჟეტური მოტივის განავითარების საშუალებით. საბოლოო ჯამში, კონფლიქტი წარმოიშობა არა ქეთლინსა და ვაჭარ-დემონებს შორის, როგორც ეს ლეგენდაშია, არამედ საკუთარი ხალხის ტკივილით გამსჭვალული გმირის სულში, ოცნების მშვენიერ საუფლოსა და მიწიერ ტანჯვათა საშინელ სამყაროს შორის.

იეიტსი რომ არა, არ იარსებებდა ირლანდიური თეატრი. სწორედ პიესებს, და არა ლექსებს, ასახელებს პოეტი სანობელი ლექციაში, როგორც მის ძირითად დამსახურებას.

უილიამ იეიტსი – მოდერნისტული ეპოქის პოეტია, ტომას ელიოტისა და ეზრა პაუნდის თანამედროვე, მაგრამ ორთოდოქს მოდერნისტთაგან განსხვავებით იგი დემონსტრაციულად აღიარებდა ანტი-ავანგარდულ პოზიციას ხელოვნებაში. იეიტსი არასოდეს ცდილობდა „ფეხი აეწყო" პროგრესისათვის. პირიქით, მას ღირსების საქმედ მიაჩნდა პროგრესის უგულვებელყოფა და მომავლის ძიება წარსულში. მას ახირებულადაც კი მოიხსენიებდნენ, ვინაიდან რადიოს, აეროპლანისა და პროფკავშირების ეპოქაში იეიტსს იტაცებდა ზღაპრები, საგები ღმერთებსა და გმირებზე, აარსებდა საიდუმლოებით მოცულ ეზოტერულ საზოგადოებებს, ეძებდა

ჭეშმარიტებას თქმულებებში, ინდურ ფილოსოფიაში, თხზავდა ფილოსოფიურ-მისტიკურ ტრაქტატს სულისა და ისტორიის მუდმივ მიმოქცევაზე. იეიტსი, როგორც ჭეშმარიტი სიმბოლისტი, ცხოვრებასა და ლექსებს ერთმანეთს ვერ აშორებდა. ის საუკუნის მდაბალი პრაქტიციზმის შხამსაწინააღმდეგო საშუალებას ეძებდა ფოლკლორსა და ანტიკურ ფილოსოფიაში, ოკულტიზმსა და თეოსოფიაში.

იეიტსი სულით ხორცამდე ირლანდიელი იყო — ლიტერატურაში უძველესი კელტური ტრადიციების მემკვიდრე, დრუიდებისა და ბარდების სულიერი შთამომავალი. სხვა მოდერნისტებისაგან განსხვავებით, რომლებიც თეთრი ლექსით აწარმოებდნენ ექსპერიმენტებს, იეიტსი რჩებოდა ტრადიციული ფორმების ერთგული. მოდერნიზმის გავლენა მის ნაწარმოებებში მაშინ მჟღავნდება, როდესაც პოეტი უარს ამბობს თავისი ადრეული ნაწარმოებების („შვიდ ტყეში" („In the Seven Woods", 1903), „მწვანე ჩაფხუტი" („The Green Helmet", 1910) და „მოვალეობანი" („Responsibilities", 1914)) კონვენციურ პოეტურ სტილზე, მისი პოეტური ენა კი მარტივდება და თემები უფრო მისაწვდომი ხდება.

იეიტსის შემოქმედების მეორე პერიოდი 1923-1939 წლებს მოიცავს. პირველი მსოფლიო ომისა (1914-1918) და ირლანდიის სამოქალაქო ომის (1922-1923) შემდეგ იეიტსის პოეტიკა იცვლება; გვიანდელ ლირიკაში ჩნდება ტრაგიკული ისტორიოსოფიული და კულტურული ხატები, სტილისტიკაც საკრძნობლად რთულდება.

პოეტის მსოფლშეგრძნება ვითარდებოდა დემოკრატიული და ელიტარული ტენდენციების ურთიერთდაპირისპირების გზით; არღვევდა რა სიმბოლისტური ხელოვნების ესთეტიკურ კანონებს, იეიტსი უახლოვდებოდა ცხოვრებას, მკვეთრად რეაგირებდა მის ცვლილებებზე. ის კრიტიკულად ხვასებს თავის ადრეულ ლექსებს, უარს ამბობს პირობით-ორნამენტულ, დეკორატიულ სტილზე, რომელიც მისმა მრავალრიცხოვანმა იმიტატორებმა აიტაცეს. ამ დროიდან იეიტსის შემოქმედებაში იზრდება ტრაგიკული მოტივების ხვედრითი წილი. მისი ცხოვრების ტრაგიზმი ძლიერდება მოახლოებული ძვრების შეგრძნებით. იეიტსი ყურადღებით ადევნებს თვალ-ყურს, თუ რა მზადდება გარემომცველ სამყაროში. სიძულვილი ბურჟუაზიული პრაქტიციზმისადმი და შიში „რევოლუციური ქაოსის" მიმართ აიძულებს პოეტს სამყარო შეშლილი ქაოსის ფანტასმაგორიული სახეებით გამოსახოს, რასაც იგი კვლავ მარადიობის იდეას უპირისპირებს პოეტურ კრებულებში „კოშკი" („The Tower", 1928) და „ხრახნიანი კიბე და სხვა ლექსები" („The Winding Stair and Other Poems", 1929).

იეიტსის სიკვდილის შემდეგ გამოქვეყნდა „უკანასკნელი ლექსები, ორი პიესა ლექსად და დრამა" („Last Poems and Two Plays Poems and Drama", 1939) და „საქვაბეზე, ესეები, ლექსები და ერთი პიესა" („On the Boiler, Essays, Poems and a Play", 1939), რომელთაგან იეიტსის შემოქმედებითი ევოლუციის შემაჯამებელი ნიმუში გახდა წიგნი „უკანასკნელი ლექსები, ორი პიესა ლექსად და დრამა". იეიტსს ამ წიგნში დაძლეული აქვს ტრაგიკული მსოფლაღქმა, რამაც ღრმა კვალი დააჩნია მის ადრეულ პოეზიას. მას უკვე არ შეუძლია და არც სურს გაექცეს სინამდვილეს და ტანჯვით, რთულად, მაგრამ მაინც პოულობს მისკენ სავალ გზას. მისი ლექსები აქტიური სოციალური პროტესტითაა გაჯერებული, ბევრი ძათგანი ირლანდიური ქუჩის ბალადის ტრადიციული სტილითაა დაწერილი. ლექსში „სტუმრობა ქალაქის გალერეაში" („The Visit in the Town Gallery", 1939) პოეტი ერთგვარად აჯამებს თავის შემოქმედებას. მისი ესთეტიკური კრედოა იმ ხელოვნების აღიარება, რომელსაც ფესვები ხალხში აქვს გადგმული და იქედან საზრდოობს ძალოცხლებელი წვენით.

იეიტსის გვიანი პერიოდის ლექსებისა და პიესების კომპოზიციას საფუძვლად უდევს სულისა და სხეულის, მარადისობისა და დროის, ხელოვნებისა და ბუნების, ოკულტიზმისა და მიწიერის, გალური ირლანდიისა და მე-20 საუკუნის პირველი ნახევრის ირლანდიის ურთიერთდაპირისპირება. იეიტსის ადრეული და გვიანი პერიოდის შემოქმედებას შორის მთავარი განსხვავება პირველ მათგანში კონფლიქტის არარსებობაა. მოწიფული იეიტსის მიდრეკილება კონფლიქტისადმი თეატრის სიყვარულთანაა დაკავშირებული.

1917 წელს იეიტსმა დაწერა წიგნი „Per Amica Silentia Lunae" (1918), რომელშიც ფრაგმენტული ფორმით გადმოსცა საკუთარი პოეტური და ფილოსოფიური კრედო, თუმცა იეიტსის ძირითადი ფილოსოფიურ-ესთეტიკური ნაშრომია „ხილვა" („Vision", 1925), რომელზედაც მუშობას იგი ასევე 1917 წლიდან შეუდგა. იეიტსმა და მისმა მეუღლემ 400-ზე მეტი „ავტომატური წერის" სეანსი ჩაატარეს. ამ სპირიტუალური სეანსების დროს მეუღლე მედიუმის როლს ასრულებდა. „ავტომატური წერის" შედეგად მიღებულ ჩანაწერებს იეიტსი დიდი რუდუნებით სწავლობდა და აწესრიგებდა. წიგნი ადამიანის სულისა და ისტორიის ჰუდმიე მიმოქცევაზეა, რომელიც „სულებმა-კომუნიკატორებმა" უკარნახეს იეიტსს. ნაშრომს საფუძვლად უდევს ორი უძველესი იდეა: ციკლურობისა და ურთიერთდაპირისპირებულთა ბრძოლისა.

„ხილვაში" („Vision", 1925) იეიტსმა გააანალიზა სხვადასხვა

ფილოსოფიური, ისტორიული, ასტროლოგიური და პოეტური საკითხი და აღწერა ჯირაღღუსის[2] შრომებსა და კუსტა იბნ ლუკას[3] ზოგიერთ დოქტრინაზე დაფუძნებული ცხოვრების საზრისი.

სქემა, რომელიც პოეტმა ჩამოაყალიბა თავის პროზაულ ნაწარმოებში „ხილვა" („Vision", 1925), ეყრდნობა ცივილიზაციის განვითარების ციკლურობის პრინციპს; „ხილვა" ერთიანი, ლოგიკურ ჩარჩოებში ჩასმული ფილოსოფიური სისტემაა. პოეტმა ისეთნაირად მიუსადაგა ეს ფილოსოფია საკუთარ პოეზიას, რომ იგი მისი მხატვრული მეთოდის მთავარ ამოსავალ წერტილად გადაიქცა. იეიტსის ფილოსოფიისა და მისი პოეზიის ურთიერთმიმართების ყველაზე უფრო ნათელი გამოხატულება სიმბოლური ხატია, რომელიც, როგორც მხატვრული საშუალება, ერთი მხრივ, თავის ფუნქციას ისე ასრულებს, როგორც მოდერნისტულ პოეზიაში გვხვდება, ხოლო, მეორე მხრივ, თუ გავითვალისწინებთ მოცემული ხატის კავშირს „ხილვასთან", როგორც ერთიან ფილოსოფიურ სისტემასთან, იგი უკვე სიმბოლოს თვისებებსაც იძენს. თუმცა, იეიტსისეული სიმბოლო ბევრად უფრო უჩვეულოა თავისი ბუნებით, ვიდრე ჩვეულებრივი სიმბოლო. მაგ.: თავის ლექსს „მეორედ მოსვლა" („The Second Coming") იეიტსი ასე იწყებს:

Turning and turning in the widening gyre
The falcon cannot hear the falconer

ბრუნვა და ტრიალი გაფართოებად კონუსში
შეკარდენს ველარ ესმის თავის მონადირის[4]

ყოველი სიტყვა გარკვეულ მიმართებაშია პოეტის ფილოსოფიურ სისტემასთან. მაგალითად, სიტყვა „gyre" - ორი მიმართების წინააღმდეგობრიობის გამომხატველი სიმბოლოა, ხოლო ტრიალი და მერყეობა ამ სპირალში საერთოდ წინააღმდეგობის წაშლაზე მიგვანიშნებს, რაც სიცოცხლის გაბადგურებას ნიშნავს. სწორედ ამიტომ, შემდეგ ორ სტროფს იეიტსი ასე აგრძელებს:

Things fall apart; the centre cannot hold;
Mere anarchy is loosed upon the world...

---

[2] ჯირაღღუს ქამბრენსისი — მე-12 საუკუნის სასულიერო პირი და მწერალი, ერთ-ერთმა პირველმა აღწერა ირლანდიური მუსიკა.

[3] კუსტა იბნ ლუკა (820-912) — არაბი ფილოსოფოსი, ფიზიკოსი, მათემატიკოსი და ასტრონომი.

[4] აქ და შემდეგ თარგმანი მეჯღა ზაალიშვილისა.

საგნები ირღვევა, ცენტრი მოშლილია,
ჭეშმარიტი ანარქია დამყარდა სამყაროში.

მიიჩნევენ, რომ იეიტსის 1925 წლის შემდგომი პოეზია მათთვის იქნება გასაგები, ვინც ჩაწვდება „ხილვას" („Vision", 1925). საერთოდ, იეიტსის გვიანდელი ლექსების უმრავლესობა „ხილვაში" ჩამოყალიბებულ ფილოსოფიურ სისტემას ეყრდნობა, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, მაინც ვაწყდებით ისეთ შემთხვევებს, როცა ხატოვანი ფრაზები და ზოგჯერ კი მთელი ლექსიც მხოლოდ მათი ცნების პირობითობით უნდა იქნენ განხილულნი. ამ მხრივ მეტად საინტერესოა ლექსი „შეშლილი როგორც ნისლი და თოვლი" („Mad as the Mist and Snow", 1939). მთელი ამ ლექსის უჩვეულო ხასიათი სათაურშივე მოჩანს. ლექსი სამი სტროფისაგან შედგება. თითოეული სტროფი ბოლოვდება სათაურში გამოყენებული ფრაზით. საინტერესო ამ შემთხვევაში ისაა, რომ „მსჯელობა" მიმდინარეობს უშუალოდ ცნებობრივ დონეზე, ხოლო ფრაზა „Mad as the mist and snow" წესით და რიგით მთელი ამ „ცნებითი მსჯელობის" შედეგს უნდა აჯამებდეს, რეალურად კი მხოლოდ ემოციურ დატვირთვას შეიცავს:

Bolt and bar the shutter,
For the foul winds blow:
Qur minds are at their best this night,
And I seem to know
That everuthing outside us is
Mad as the mist and snow.

ჩარაზეთ მაგრად დარაბა ყველა
ჟამია ახლა ავქართა ქროლვის:
გულთამხილველნი გავხდით ამ ღამეს
და შემცნობელნი სიბრძნისა ყოვლის,
არის ყოველი ჩვენს ყოფის იქით
შეშლილი, როგორც ნისლი და თოვლი.

ასეთი არაჩვეულებრივი დაბოლოებით მსჯელობა მთლიანად ირღვევა და მთელი სტროფი პირობით ხასიათს იძენს. გამოდის, რომ ლექსი ცნებათა პირობითობას და, ამდენად, ფსევდომსჯელობას შეიცავს. თუმცა შენიშვნის სახით უნდა ითქვას, რომ სტროფების ბოლოს ასეთი ხატის მიერ გამოწვეული ემოცია შეიძლებოდა ცნებითი ფრაზის მიერ გამოწვეულ ესთეტიკურ ეფექტთან გაგვეგივებინა. ვგულისხმობი ისეთ სიტუაციას, როცა ასეთი ხატის მაგივრად ცნებითი ფრაზა უნდა იქნეს წარმოდგენილი,

რადგან მაშინ ესთეტიკური ემოცია ლექსში არსებული ცნებითობის ლოგიკური შედეგი იქნებოდა, მაგრამ რადგანაც მთელი შინაარსის გაშლა ემსახურება ამ ხატს და მიმდინარეობს თვით ამ ხატში, რაზეც მისი სათაურად გამოტანა მიგვითითებს, ჩვენთვის ცნებას მხოლოდ და მხოლოდ პიროვნითი ხასიათი შეიძლება ჰქონდეს.

როგორც ვხედავთ, პოეტური ხატის ბუნება იეიტსის გვიანდელ პოეზიაში დამყარებულია „ხილვიდან", როგორც ერთიანი ფილოსოფიური სისტემიდან, გამომდინარე სიმბოლურობაზე, რაც ზრდის პოეტური ხატის სუგესტიურობას და ართულებს ხატის მიერ გამოწვეულ ესთეტიკურ ეფექტს.

1937 წელს „ხილვის" ("Vision") მეორე გამოცემისას იეიტსი მეგობარს წერდა: „არ ვიცი, ეს წიგნი სხვებისთვის რა იქნება – შეიძლება არც არაფერი. ჩემთვის კი მსოფლიო ქაოსისგან დაცვის უკანასკნელი აქტია..."

ამდენად, ირლანდიელი პოეტისათვის პოეზია, ხელოვნება უფრო ცხოვრების წესი იყო, ვიდრე ზოგადი და აბსტრაქტული მიზანი. იეიტსის შემოქმედება გვაოცებს მოტივების სიმდიდრით, ჟანრული მრავალფეროვნებით (ლექსები, პოემები, პიესები, მოთხრობები, ნოველები, წერილები, გადაბეჭდილი ირლანდიური მითები და ლეგენდები, კრიტიკული ესეები, ავტობიოგრაფიები, დღიურები, ასევე რელიგიურ-ფილოსოფიური ტრაქტატი „ხილვა"), მაგრამ იეიტსი უპირველეს ყოვლისა დიდი პოეტია. თითქმის ყველა მისი ახალი კრებული განახლებული ლექსით გამოირჩეოდა, რაც სამყაროს პოეტური ხედვის სიახლით იყო გამოწვეული; უცვლელი რჩებოდა მისი გულწრფელობა და ლექსებში გამოსახული გრძნობის სიძლიერე. იეიტსი თავად იმყოფებოდა მშვენიერის აბსტრაქციაში, ემოციათა და გრძნობათა იმ სფეროში, რომელიც თავისთავადობას, თვითმყოფადობასა და განუმეორებლობას ანიჭებდა როგორც მის ცხოვრებას, ასევე მის მრავალმხივ, მდიდარ შემოქმედებას. გარდატეხების ეპოქის გამოჩენილი პოეტი-იეიტსი XX საუკუნის პოეზიის სათავეებთან იდგა.

დეივიდ ჰერბერტ ლორენსი
David Herbert Lawrence
(1885-1930)

ინგლისელი პროზაიკოსი და პოეტი, ესეისტი და დრამატურგი, ლიტერატურის კრიტიკოსი და ფერმწერი დეივიდ ლორენსი დიდი პოპულარობით სარგებლობდა XX საუკუნის ოციანი წლების დასავლეთევროპულ ნონკონფორმისტულ ინტელექტუალურ წრეებში. ასოციალურობის კულტი და სქესის პრობლემისადმი მძაფრი ინტერესი ზედმიწევნით შეესატყვისება პირველი მსოფლიო ომის შემდგომი ინგლისური საზოგადოების ელიტის განწყობას. თუკი ბერგსონის ფილოსოფია „დაკარგული თაობის" პოზიციებს ასაბუთებდა და განამტკიცებდა, „კერძო ცხოვრების" აღმწერი მწერლებისათვის ეროვნულ ნიშანსვეტსა თუ გზამკვლევს ლორენსის შემოქმედება წარმოადგენდა.

მწერლის წინააღმდეგობრივი შემოქმედება დღესაც, მისი გარდაცვალებიდან თითქმის ასი წლის შემდეგ, კაჭათსა და აზრთა სხვადასხვაობას იწვევს.

ლორენსი მტრულად იყო განწყობილი ბურჟუაზიული ცივილიზაციისა და ტექნიკური პროგრესისადმი. ის ადამიანის ცნობიერების სიღრმისეული შრეებისა და არაცნობიერის შესწავლაში ხედავდა გამოსავალს და სწორედ ამიტომ ჯერ კიდევ თავის ადრეულ, პირველ მსოფლიო ომამდე დაწერილ რომანებში „საზოგადოებრივ" ცხოვრებას უპირისპირებდა „კერძო სამყაროს", როგორც შემოქმედისათვის ერთადერთ ღირებულსა და საყურადღებო თემას.

პირველი მსოფლიო ომის დაწყებამდე ერთი წლით ადრე გამოქვეყნებული რომანი „შვილები და საყვარლები" („Sons and Lovers", 1913) ლიტერატურულმა საზოგადოებამ აღიქვა როგორც ფროიდის ძირითადი თეზისებისა და „ოიდიპოსის კომპლექსის" მხატვრული განხორციელება. ეს რომანი ფროიდის მიმდევარი მწერლებისათვის სანიმუშო წიგნად იქცა. ყველაზე შორსმჭვრეტელმა კრიტიკოსებმა დაინახეს ლორენსის კავშირი ინგლისურ ლიტერატურულ ტრადიციასთან, კერძოდ კი XIX საუკუნის დიდ ინგლისელ მწერლებთან, ჯორჯ ელიოტთან და თომას ჰარდისთან. მწერლის ტექსტები მართლაც გვაძლევენ საშუალებას ვისაუბროთ მის მჭიდრო კავშირზე ინგლისური რეალიზმის კლასიკურ ტრადიციასთან, მაგრამ, ცხადია, ეს არ ნიშნავს იმას, რომ იგი უპირობოდ უნდა მივიჩნიოთ რეალისტ მწერლად.

ლორენსის რომანებში მოქმედება გაშლილია არა ჩაკეტილ სივრცეში, არამედ ფართო საზოგადოებრივი სიტუაციის ფონზე. „თეთრ ფარშავანგში" ("White Peacock", 1911) და „შვილებში და საყვარლებში" უამრავი ტიპური მხატვრული სახე და ეპიზოდია, რომელიც კარგად გადმოსცემს ინგლისის პროვინციულ საზოგადოებრივ ცხოვრებას. უფრო გვიანდელი რომანები „ცისარტყელა" („Rainbow", 1915) და „ლედი ჩატერლის საყვარელი" („Lady Chatterley's Lover", 1928) მკითხველს ნათელ წარმოდგენას უქმნის ძველი ინგლისური მამულების ნგრევის, ფერმერების წინაშე არსებული საფრთხის, მაღაროელების მძიმე ყოფისა და შრომის, მთლიანად ქვეყანაში მიმდინარე სოციალური ცვლილებების შესახებ. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ლორენსისათვის ეს ინგლისური ყოფის სოციალური ასპექტი მეორეხარისხოვანია, მას უპირატესად ადამიანის სულიერი, შინაგანი ცხოვრება აინტერესებს. მისი აზრით, ყურადღების ღირსია მხოლოდ ადამიანის რთული შინაგანი, სუბიექტური სამყარო. ლორენსი სოციალურ ყოფას გვიხატავს მხოლოდ როგორც პერსონაჟების შინაგანი სამყაროს ანარეკლს. ლორენსის აზრით, ადამიანთა ცხოვრების კორდინალური პრობლემაა საპირისპირო სქესთა ურთიერთობა. სქესობრივი ლტოლვა, გაძრავებლების ინსტინქტი ლორენსის პერსონაჟთა ცხოვრებისეული ენერგიის ძირითადი წყაროა. ის მართავს მათ ყველა განზრახვას, ქცევას, ქმედებასა და ცხოვრებას, აყალიბებს მათ ხასიათს. ადამიანის პიროვნება, მწერლის აზრით, ეროტიული იმპულსების განსახიერებაა, რომელთა წყარო მისი ქვეცნობიერია. მას არაერთხელ აღუნიშნავს, რომ როგორც შემოქმედს, მხოლოდ იმაზე შეეძლო საუბარი და წერა, რაც ყველაზე მეტად აღელვებდა – სქესის პრობლემაზე. ქვეცნობიერის შესწავლის პროცესში ჩაღრმავებისას (მწერალი ამას „ადამიანის სამყაროსთან დაპირისპირებას" უწოდებდა) ის სცილდება რეალიზმს და ირაციონალიზმისაკენ იხრება. ცნობილი ინგლისელი ლიტერატურათმცოდნე უოლტერ ალენი თავის წიგნში „ტრადიცია და ოცნება" სამართლიანად აღნიშნავს: „მას ადამიანის პიროვნების ის მხარე აინტერესებდა, რომელიც ზედაპირზე არ ჩანს, ის ქვეცნობიერი, რომელსაც გონება ვერ აღიქვამს... მისი ამოცანაა გადმოგვცეს არა ჟესტები და ქმედებები, არამედ ეჭვიები და შეგრძნებები. მისი პერსონაჟები უმეტეს შემთხვევაში არაცნობიერისა ან ზეცნობიერის (superconscious) მატარებლები არიან".

ლორენსის პირველ რომანში „თეთრი ფარშევანგი" ძირითადი ყურადღება გადატანილია ახალგაზრდა ფერმერის, ჯორჯ სეკსტონისა და ახალგაზრდა

გოგონას, ლეტის, ურთიერთობაზე. ლეტის, რომელიც წარმოშობით ბურჟუაზიული ოჯახიდანაა, იზიდავს ჯორჯი, მაგრამ განებივრებული და ქარაფშუტა გოგონა ორი მამაკაცის - თავისი საქმროს, განათლებული სნობის, ლესლისა და პრიმიტიული, მიწასთან ასლოს მყოფ, მაგრამ უზომო სიყვარულისა და ენების მქონე, ჯორჯის - გრძნობებით თამაშობს.

ლეტისა და ლესლის ქორწინება იწვევს ჯორჯის სრულ მორალურ დეგრადაციასა და მოგვიანებით სიკვდილს. სასიყვარულო დრამა პროვინციული ინგლისის ცხოვრების ფონზე ვითარდება. მკითხველი ნაწილობრივ ეცნობა საზოგადოებრივ ურთიერთობებს ჩოცემულ რეგიონში, მაღაროელების ექსპლუატაციას, რომელიც განსაკუთრებით ძლიერდება ლესლის მმართველობის დროს, როდესაც ის მსხვილი საქმოსანი და პოლიტიკური მოღვაწე ხდება. მაგრამ, როგორც წესი, ლორენსისათვის ეს არ არის მთავარი — მწერლის ყურადღებას ლეტისა და ჯორჯის რთული სასიყვარულო ურთიერთობების პერიპეტიები იპყრობს. გვერდითი სიუჟეტური ხაზიც სასიყვარულო კონფლიქტით გაბოროტებული და გაუბედურებული მეტყევის, ანაბელის ტრაგედიის შესახებ მოგვითხრობს.

ანაბელის ამბავი, მოთხრობილი ლეტის ძმის, სირილის მიერ, იძლევა როგორც რომანის სათაურის, ასევე ავტორის ჩანაფიქრის გასაღებს.

ანაბელი ლორენსის რომანებისათვის დამახასიათებელი, ტიპიური პერსონაჟია (ის შეიძლება ჩაითვალოს „ლედი ჩატერლის საყვარელის" პერსონაჟის, მელორსის, ერთგვარ პირველსახედ), რომლის საშუალებითაც მწერალმა თავისი გულისნადები გადმოგვცა. ცივილიზაციის ყოველგვარი გამოვლინება ანაბელში მხოლოდ ზიზღს იწვევს. ახალგაზრდობაში მან ცოლად პერის ქალიშვილი მოიყვანა, რომელმაც ის მწარედ მოატყუა და შეურაცხყოფა მიაყენა. ანაბელი მეტყევე ხდება და უბრალო, ყოველგვარ კულტურას მოკლებულ, უხეშ ქალთან ერთად ცხოვრობს, მაგრამ ეს უკანასკნელი, ისევე როგორც მისი ყოფილი ცოლი, მხოლოდ თავისი ინსტინქტებით მოქმედებს. ანაბელი ყოფილ ცოლს ადარებს თეთრ ფარშევანგს, რომელიც სასაფლაოზე მყოფი ორი მამაკაცის საუბარს და იქაურ სიჩუმეს „უხამსო ყვირილითა და ფრთების ფრთხიალით არღვევდა". ლორენსის აზრით, თეთრი ფარშევანგია ანაბელის პირველი ცოლი, რომელმაც ბუნებასთან ნაზიარები, სულითა და სხეულით ჯანსაღი ადამიანი სასტიკი გახადა; თეთრი ფარშევანგია ლეტიც, ფერმერი ჯორჯის სულიერი განადგურებისა და სიკვდილის მიზეზი. ამ ურთიერთობებსა და კოლიზიებში არსებით როლს სოციალური უთანასწორობა კი არ თამაშობს, არამედ - სქესთა ბრძოლის ავბედითი ძალა.

„თეთრი ფარშევანგის" შემდეგ გამოქვეყნდა „შვილები და საყვარლები". კრიტიკოსთა ნაწილმა მას „ოიდიპოსის კომპლექსის" მხატვრული ილუსტრაცია უწოდა. უფრო მეტიც, ზოგიერთი მკვლევარი ამ რომანს დღესაც „ფროიდისტულ" ტექსტად მიიჩნევს. იმავდროულად, ეს რომანი ავტობიოგრაფიულ ნაწარმოებად მიიჩნიეს. სიუჟეტი მალაროელების ოჯახში აღზრდილ პოლ მორელის რთულ სულიერ ცხოვრებაზე მოგვითხრობს. მწერალი დიდი ოსტატობით გვიამბობს პოლისა და მისი დედის, ლაჩარ, უღირს ქმართან უბედურ ქორწინებაში მყოფი, არაჩვეულებრივად საინტერესო პიროვნების, რთული ურთიერთობების შესახებ. პოლის დედა შვილის საყვარლების მიმართ ეჭვიანობისა და სიძულვილის გრძნობას განიცდის. მალაროელების ყოფა და ზნეჩვეულებები ლორენსისათვის დამახასიათებელი მანერითაა გადმოცემული, მხოლოდ იმ დოზით, რაც საჭიროა, რომ ძირითადი მოქმედებისათვის ფონი შეიქმნას. დამაჯერებლად და რეალისტურადაა შექმნილი რამოდენიმე პორტრეტი, განსაკუთრებით პოლის მამის უოლტერ მორელისა და მისი მეუღლის, რთული, წინააღმდეგობრივი პიროვნების, გერტრუდას სახეები. ნაკლებად დამაჯერებელია თვით პოლისა და მისი საყვარლის, ინტელექტუალი ქალის, მირიამის, მხატვრული სახეები.

ლორენსის ძირითადი ყურადღება გადატანილია პოლის უშედეგო მცდელობაზე, ჰარმონიული ურთიერთობები დაამყაროს იმ ქალბატონებთან (კლარა და მირიამი), რომელთანაც ბედი აკავშირებს. მის წარუმატებლობას ავტორი ისევ და ისევ საპირისპირო სქესთა ბრძოლაში ხედავს. ერთადერთი ჭეშმარიტი გრძნობა მის ცხოვრებაში აღმოჩნდება სიყვარული დედისადმი, რომელიც ძალიან ფაქიზად, დიდი ტაქტითაა გადმოცემული, ხოლო ეროტიკული დატვირთვა რომანში პოლისა და მისი საყვარლების ურთიერთობაზეა გადატანილი. მწერალი დამაჯერებლად ხსნის გერტრუდას შვილისადმი ეჭვიანი სიყვარულის მიზეზებს: ესაა მისი უიღბლო ქორწინება, სიმარტოვე, უფროსი ვაჟიშვილის დაღუპვა და ა.შ.

საერთო მოდით გატაცებულ XX საუკუნის ოციანი წლების კრიტიკოსებსა და მწერლებს მხოლოდ ფროიდის კომპლექსის დანახვა სურდათ რომანში, სინამდვილეში კი ლორენსი ამ აზრიდან შორს იდგა. დღესდღეობით „შვილები და საყვარლები" ყველაზე ძლიერი რეალისტური ტენდენციის მქონე რომანადაა მიჩნეული.

მწერლის მომდევნო რომანი „ცისარტყელა" გართულებული და გადატვირთულია ეროტიკული სიმბოლიკით. რომანის სათაურიც სიმბოლურია. მკითხველის წინაშეა ერთი ოჯახის სამი თაობის რთული

ასოციალური ეპოპეა. მოქმედება მიმდინარეობს XIX საუკუნის ორმოცდაათიანი წლებიდან XX საუკუნის დასაწყისამდე ინგლისის შუაგულში, სამთო მრეწველობის რაიონში, ადგილობრივი ფერმერების მეურნეობის განადგურების ფონზე. ლორენსი რუდუნებით მოგვითხრობს ფერმერის, ტომ ბრენგუენისა და პოლონელი ემიგრანტის ლიდია ლენსკის სიყვარულისა და ქორწინების ისტორიას, შემდეგ კი მეორე თაობის - უილიამ ბრენგუენისა და ტომის შვილობილის ანა ლენსკის - ასეთსავე ამბავს. რომანის ცენტრალური თემაა ანასა და უილიამის ქალიშვილის, ურსულას, სასიყვარულო ისტორიები.

რომანის რამდენიმე ეპიზოდში ძლიერი რეალისტური განზოგადოებით გადმოცემულია იმ პერიოდის სოციალური მოვლენები: მამულებისა და ფერმერების განადგურება, მაღაროელების მომხვეჭელური სულის ზრდა; სამხედრო ოპერაციები აფრიკაში, რომლებიც ფარდას ხდიან დიდი ბრიტანეთის იმპერიულ პოლიტიკას. მაგრამ ეს მოვლენები ამჯერადაც უმნიშვნელოა მწერლისათვის და რომანის პერიფერიულ სიბრტყეშია გადატანილი. ყურადღების ცენტრშია მოქცეული ლიდიასა და ტომის, ანასა და ურსულას ეროტიკული გამოცდილება. ლორენსს თაობათა ცვლა აინტერესებს არა ისტორიულ და სოციალურ ასპექტში, არამედ მისი მიზანია გამოსახოს ის „ერთიანი განსხვავებულში", რაც უხსოვარი დროიდან, ოდითგანვე იმართება ადამიანის ქვეცნობიერითა და მეორდება თაობიდან თაობაში. ავტორის აზრით, ეს არის სქესის ცხოვრება, რომელიც შეიძლება აღვითქვათ როგორც რაღაც ცხოველური, ბიოლოგიური; ტყუილუბრალოდ კი არ ხდება, რომ ბრენგუენების პირველი თაობის ცხოვრება ბუნებასთან, ცხოველებთან და მათ მიერვე დამუშავებულ მიწასთან ახლოს მიედინება. ხანგრძლივი ბრძოლის შემდეგ ტომი და ლიდია ურთიერთგაგებამდე მიდიან, თუმცა ტომი ტექნიკური „გაუმჯობესებით" გამოწვეული წყალდიდობის შედეგად ტრაგიკულად იღუპება. მისი სიკვდილი არ არღვევს „სქესის ჰარმონიულ ცხოვრებას". ანა ლენსკის, რომელსაც ავტორი „ანა მძლეველს" უწოდებს, ცხოვრების აზრი სექსუალური ლტოლვა და ბავშვების გაჩენა ხდება. ავტორის აზრით, „მექანიკური ცივილიზაცია" აუკუღმართებს და ასახიჩრებს ადამიანებს, ენერგიით სავსე, მამაც და ძლიერ მხეცს ანადგურებს მათში.

„სამყაროს განუყოფელი ნაწილი", ინდივიდი, ინდუსტრიულ საუკუნეში „სოციალურ არსებად", „ობიექტური რეალობისა" და გამდიდრების სურვილის შონად გადაიქცევა, წერდა ლორენსი თავის ერთ-ერთ კრიტიკულ ესეში წიგნიდან „ფენიქსი". იგივე აზრი გატარებულია რომანში

„ცისარტყელა". თანამედროვე სამყაროში მონებად იქცევიან როგორც მაღალი, ისე დაბალი კლასის წარმომადგენლები, XX საუკუნის ადამიანები თავის მთლიანობას, თვითმყოფადობასა და ძლიერი ვნებების განცდის უნარს კარგავენ. კაპიტალისტური ცივილიზაციის მიერ მოგონილი „ინტელექტუალიზმი" და სოციალური დაყოფა მხოლოდ ჩაგრავს ადამიანს, ნამდვილ ინდივიდუალობას აკარგვინებს მას. მწერლის ამოცანა იყო სხვადასხვა თაობების დახატვით, განსაკუთრებით კი ურსულას მხატვრული სახით, ეჩვენებინა, რომ მხოლოდ პირველყოფილი იმპულსებისა და ინსტინქტების გაღვიძებითაა შესაძლებელი ადამიანსა და სამყაროს შორის ჰარმონიის აღდგენა. თანამედროვე ადამიანის ნაცრისფერი და უღიმღამო ცხოვრება მხოლოდ თავის უფლებებში აღდგენილ სექსს შეუძლია აქციოს სისხლსავსედ და მრავალფეროვნად. ურსულას ცხოვრებაში ცისარტყელა ბუნებასთან ჰარმონიაში ყოფნის, გვარის გაგრძელებისა და გამრავლობის, ყველა წინააღმდეგობების მორიგების სიმბოლოა. იგივე სიმბოლურ სახეს ვხვდებით მწერლის სხვა რომანებშიც, მაგალითად, „კენგურუში" („Kangaroo", 1923), სადაც ცისარტყელა ადამიანსა და სამყაროს შორის ჰარმონიული კავშირის საწინდარია.

პერსონაჟის შინაგანი სამყაროს ჩვენებისას ლორენსი ცდილობს გადმოგვცეს მისი ყველაზე ნატიფი, ფაქიზი, თითქმის შეუმჩნეველი განცდები, შეგრძნებები და იმპულსები. მწერალმა თავისი, სხვებისგან სრულიად განსხვავებული, სტილი გამოიმუშავა, ის პოულობს მხატვრულ ხერხებს, რომლებიც საშუალებას აძლევს მას გამოააშკარავოს მისი პერსონაჟების ქვეცნობიერში მიმდინარე პროცესები. ლორენსი ხშირად მიმართავს ამაღლებულ ტონალობას, პათეტიკას, ბუნების მოვლენების უკიდურეს დეტალიზაციას. პროზის რიტმი რთულია და ზოგ შემთხვევაში განზრახ მოულოდნელად, მკვეთრად იცვლება. ენის საშუალებით მწერალი ემოციების მოზღვავებისა და მოდუნების ჩვენებას ცდილობს. პერსონაჟების უჩვეულო გრძნობების გადმოცემისას, ლორენსი ერთი და იგივე სიტყვის ხშირ განმეორებას ახდენს. მის რომანებში პერმანენტულად ფიგურირებს ერთმანეთთან დიალექტიკურად გადაჯაჭვული სიყვარულისა და სიძულვილის თემა, ზმნა „სიძულვილი" (hatred) გვხვდება ნაირგვარი ვარიაციით, სხვადასხვა ფორმით; გამუდმებულად მეორდება სინონიმური ფორმები, რომლებიც სიტყვათა შეთანხმებებში სიბნელის ცნებას გადმოქვცეშს (dark, darkness). ლორენსის სტილის თავისებურებანი ყველაზე ნათლად ჩანს რომანში „ცისარტყელა", რომელშიც ურსულას „ბნელი" განწყობაა დახატული.

I მსოფლიო ომმა ბევრი რამ შეცვალა მწერლის ბიოგრაფიასა და მსოფლმხედველობაში. საკუთარი უმწეობითა და სისხლიანი ხოცვა-ჟლეტით შეძრწუნებული, ცოლის, ეროვნებით გერმანელის, ბედით შეწუხებული ლორენსი გადაწყვეტილებას იღებს დატოვოს ინგლისი, მაგრამ ოფიციალური ბრიტანეთი ნონკონფორმისტულად განწყობილ მწერალს ჯაშუშობაში დებს ბრალს. მხოლოდ 1919 წელს მოახერხა მწერალმა სამშობლოს დატოვება მტკიცე განზრახვით, რომ აღარ დაბრუნებულიყო იქ. ის ავსტრალიაში, ახალ ზელანდიაში, ტაიტიზე მოგზაურობს, მას ცივილიზაციით შეუხებელი და „პირველყოფილი ცხოვრებისეული ენერგიით" სავსე ადამიანების პოვნა სურს. მისი ეს გამოცდილება აისახა რომანებში „კენგურუ" და „ფრთოსანი გველი" ("The Plumed Serpent", 1923). მწერალი უშედეგოდ ცდილობს არეული, შფოთიანი, წინააღმდეგობრივი სოციალური პრობლემებით სავსე დროის გზაჯვარედინზე მყოფი ნონკონფორმისტი-ინტელექტუალის ადგილის პოვნის პრობლემის გადაწყვეტას. მოაზროვნე ევროპული საზოგადოებისათვის I მსოფლიო ომის კატასტროფა არა მხოლოდ აუნაზღაურებელ პირად დანაკარგებს ნიშნავდა, არამედ ბურჟუაზიული ცივილიზაციის მორალური და იდეური საფუძვლების ნგრევასაც.

„დაკარგული თაობის" მწერალთა უდიდესი ნაწილის განწყობას შესანიშნავად აჯამებს ლორენსის ბოლო და ყველაზე გახმაურებული რომანის „ლედი ჩატერლის საყვარელი" („Lady Chatterley's Lover", 1928) პირველი სტრიქონები: „ჩვენ ღრმად ტრაგიკულ ეპოქაში ვცხოვრობთ, მაგრამ სწორედ ამიტომ უარს ვამბობთ მის ტრაგიკულად აღქმაზე. კატასტროფა მოხდა და ჩვენს ირგვლივ ნანგრევებია..... მაგრამ უნდა განვაგრძოთ ცხოვრება, იმისდა მიუხედავად, თუ რამდენი ცა ჩამოგვექცა და ჩამოგვენგრა თავზე." შემდგომ ავტორი მსჯელობს იმის შესახებ, რომ შექმნილი სიტუაციიდან საუკეთესო გამოსავალია ყველა მანქანისა და ტექნიკის განადგურება, მაგრამ რადგან ეს შეუძლებელია, „ისლა დაგვრჩენია, დავმშვიდდეთ და ჩვენი ცხოვრებით ვიცხოვროთ".

რომანი „ლედი ჩატერლის საყვარელი" მწერლის ყველაზე რთული და წინააღმდეგობრივი ნაწარმოებია. იგი პორნოგრაფიულ რომანად შერაცხეს და ამის საფუძველზე აკრძალეს. 1932 წელს, მწერლის გარდაცვალების შემდეგ, გამოქვეყნდა წიგნის შემოკლებული ვარიანტი, ნატურალისტური ეროტიკული ეპიზოდების გარეშე. ცენზურა მხოლოდ 1960 წელს მოიხსნა და ინგლისელ მკითხველს ლორენსის ყველაზე მაღალმხატვრული რომანის მთლიანად, სრულყოფილად წაკითხვის

საშუალება მიეცა. ახალგაზრდა ქალს, კონსტანს ჩატერლის, ხეიბარი არისტოკრატის ცოლს, შეუყვარდება თავისივე ქმრის, სერ კლიფორდის მეტყეველ, რომელიც ერთადერთი ნამდვილი მამაკაცია რომანში. საუბარია არა მის სილამაზესა თუ ფიზიკურ მონაცემებზე (პერსონაჟი, უადავოდ, მომხიბლავი ადამიანია), არამედ მის სულიერ მასშტაბებზე, მისი ბუნების მთლიანობაზე, რაც დაუყონებლივ იზიდავს ყველა მის გარშემო მყოფ ადამიანს. შეიძლება ითქვას, რომ მეტყველ მელორსი ნაწარმოებში ოდნავ რომანტიკული შარავანდედითაა მოცული. მკითხველმა, როგორც კონიმ, ცოტა რამ იცის ამ ცხოვრებაში იმედგაცრუებული, ილუზიებს მოკლებული ადამიანის წარსულის შესახებ. მელორსი ჩატერლების დიდ, დაშლის პროცესში მყოფ საგვარეულო მამულში ნაკლებად მომგებიან და მძიმე სამსახურს ირჩევს, რაც ტყეში განმარტოებული ცხოვრებისა და საკუთარი ღირსების შენარჩუნების საშუალებას აძლევს. ის ყველა სიტუაციაში თავის მეობას ინარჩუნებს. მოძველებული წოდებრივი დაყოფისა და „აყვავებული“ „დემოკრატიული” ცრურწმენების პერიოდში, XX საუკუნის „ბუნებრივი ადამიანი”, მელორსი, ყველაზე მეტად თავისუფლებასა და საკუთარ სუვერენულ „მეს” აფასებს. მლიქვნელი ლაქიებისა და გაბღენძილი სნობების ფონზე ის გულივერად ჩანს ლილიპუტების ქვეყანაში.

ჭკვიანი და მომხიბვლელი კონი თავისი დასახიჩრებული საუკუნის პირმშოა — მის უკან უამრავი იმედგაცრუება და დანაკარგია. მიუხედავად ბურჟუაზიული აღზრდისა, მისი შინაგანი კულტურა, ესთეტიკური გემოვნება და გამჭრიახობა საშუალებას აძლევს მას, დაინახოს და დააფასოს ადამიანების შინაგანი ღირსება. კონი მალევე ხვდება, რომ მის ინტელექტუალ, ჯენტელმენ ქმარს საკუთარ მუშებთან სრულიად ფეოდალური დამოკიდებულება აქვს. ქალს ათასი საბაბი ეძლევა, რომ „მართველთა კლასის” წარმომადგენელი, ტიტულოვანი ქმრის სულმდაბლობა და ეგოიზმი ყოველდღიურ საყოფოცხოვრებო წვრილმანებსა და საქმეებში დაინახოს. კონი იმასაც აშჩნევს,თუ როგორ იპყრობს და მონებად აქცევს წარმატება ნიჭიერ ხელოვანებს, როგორიცაა დრამატურგი მიკაელისი და მხატვარი დუნკან ფორბსი. მეუღლის ძველი საუნივერსიტეტო და ჯარის მეგობრები დროს გაუთავებელ ინტელექტუალურ დისკუსიებში და განსჯებში ატარებენ. ისინი გაბედულად, არაორდინარულად, არაორთოდოქსულად აზროვნებენ, მაგრამ მათი წინადადებების მიღმა ღრმა ინდიფერენტულობა იმალება, სიტყვების სიუხვე ქმედითუუნარობას ფარავს. გამჭრიახი და დაკვირვებული ავტორი ქვეყანაში მიმდინარე ისტორიული პროცესების ყველა ნეგატიურ მხარეს ააშკარავებს. კონი გაკვირვებულია, თუ როგორ

გვანან ერთმანეთს უპოვარი, ღარიბი ფენების წარმომადგენლები და „ძლიერნი ამა სოფლისანი": „ყველგან ერთი და იგივეა, ტივერშოლში, მეიფერში, კენსინგტონში, ყველა ადამიანი ერთნაირია, ყველა ერთი მიზნით — ფულის მომხვეჭელობის სურვილითა და გამდიდრებით — გაერთიანდა." აშკარაა, რომ კონის სიტყვებით გვესაუბრება თვით ავტორი. ის, როგორც მისი პერსონაჟი, ძველ, რობინ ჰუდის პატრიარქალურ ინგლისს მისტირის და კითხვას, თუ სად არის მისი ინგლისი, უპასუხოდ ტოვებს.

რომანი „ლედი ჩატერლის საყვარელი" ინგლისური სოციალურ-კლასობრივი, მორალური და ესთეტიკური „ისტებლიშმენტის" განაჩენი იყო. ინვალიდის სავარძელს მიჯაჭული, უნაყოფო სერ კლიფორდი სახელმწიფო ავტორიტეტების პაროდიაა, მისი მეგობრების მაღალფარდოვანი სიტყვები პროგრესსა და დემოკრატიაზე კი - ჭეშმარიტი თავისუფალი აზროვნების გაქილიკება. კონის თვით ვენეციაც კი ავონიაში მყოფ ევროპას მოაგონებს: „ვარდისფერი მირაჟი წყლის ზედაპირზე, ფულით აშენებული, ფულით აყვავებული და უსიცოცხლო, ფული, ფული, ფული." საზოგადოების ყველა საფეხურზე, აღნიშნავს მელორსი, „კინემატოგრაფი და აეროპლანები" ადამიანის ინდივიდუალობას ანადგურებენ. კონისა და მელორს მხოლოდ მათი სიყვარული და მომავალი შვილი თუ გადაარჩენს. მათი სიყვარულის ინტიმური დეტალიზაციით, რომელმაც ასე შეაშფოთა ინგლისელი ფილისტერები, მწერალს, პირველ რიგში, სურდა ეჩვენებინა იდეალური, შშვენიერი, მთლიანი ადამიანი, რომელშიც ჰარმონიულად თავსდება ფიზიკური და სულიერი, ინტელექტუალური და ეროტიული, შინაგანი და გარე სამყარო. ლორენსი ცდილობდა ბოლო მოელო ვიქტორიანული ეპოქის პურიტანული მორალისათვის და მკითხველისათვის რენესანსული კულტურის მგრძნობელობა და ემოციურობა დაებრუნებინა. როგორც ნიკო ყიასაშვილი აღნიშნავდა, „ლორენსის მიერ აღწერილი თვით უკიდურეს პიკანტურობამდე მისული ურთიერთობაც კი ბუნებრივად გამოიყურება, რადგან ყოველთვის ბუნების ნაწილად და ბუნებრიობის აპოთეოზის ფონზეა დახატული."

1929 წელს ამერიკასა და ინგლისში მკითხველთა შორის რომანის ეგზემპლარების კონფისკაციამ და ლონდონში მწერლის ფერწერული ნამუშევრების გამოფენის აკრძალვამ შეარყია მისი ჯანმრთელობა. ლორენსი ჭლექის მძიმე ფორმით გარდაიცვალა საფრანგეთში, პატარა ქალაქ ვანსში 1930 წელს. ის ადგილობრივ სასაფლაოზე დაკრძალეს, მისი ცხედარი მხოლოდ ფრიდა ლორენსმა, ოლდოუზ ჰაქსლიმ და მისმა მეუღლემ

მიაცილეს უკანასკნელ განსასვენებლამდე. ხუთი წლის შემდეგ ფრიდას მოთხოვნით მწერლის ნეშთი გადაიტანეს აშშ-ში, ნიუ-მექსიკოს შტატში, ტაოსში სპეციალურად აშენებულ სამლოცველოში. საფლავის ქვაზე ამოტვიფრულია ფენიქსი, რომელსაც ლორენსი თავის სიმბოლოდ თვლიდა.

ჯეიმზ ჯოისი
James Joyce
(1882-1941)

ჯეიმზ ავგუსტინ ალოიზიუს ჯოისი (**James Augustine Aloysius Joyce**), ირლანდიელი პროზაიკოსი და პოეტი, XX საუკუნის ერთ-ერთი ყველაზე უფრო გავლენიანი მწერალი, დაიბადა 1882 წლის 2 თებერვალს, ქალაქ დუბლინში, ჯონ სტანისლოს ჯოისისა და მერი ჯეინ მარეის ოჯახში. იმ დროისათვის ჯოისების ოჯახი ფინანსურად საკმაოდ შეძლებული იყო. 1891 წლის ნოემბერში კი ჯონ ჯოისის სახელი „Stubbs Gazette"–ში (გაკოტრებული ადამიანების ოფიციალური სარეგისტრაციო ჟურნალი) შეიტანეს. 1893 წელს იგი სამსახურიდან გაათავისუფლეს, რის შემდეგ ოჯახს სიღუხჭირის პერიოდი დაუდგა.

1888 წელს ჯეიმზ ჯოისი შეიყვანეს კლონგოუზ ვუდის კოლეჯში – იეზუიტურ ინტერნატში, რომელიც კილდერის საგრაფოში მდებარეობდა, თუმცა 1892 წელს მას კოლეჯის დატოვება მოუხდა სწავლის საფასურის გადაუხდელობის გამო. 1893 წელს ჯოისმა სწავლა განაგრძო ბელვედერის კოლეჯში – დუბლინის იეზუიტურ სკოლაში. ფაქტობრივად, მომავალ მწერალს საეკლესიო კარიერისათვის ამზადებდნენ და იმედოვნებდნენ, რომ იგი იეზუიტთა ორდენის წევრი გახდებოდა. თვით ჯოისმა კი 16 წლის ასაკში უარჰყო კათოლიციზმი, მაგრამ კათოლიკე თეოლოგის, თომა აქვინელის[1] ფილოსოფია მთელი ცხოვრების მანძილზე ახდენდა მასზე ზეგავლენას.

1898 წელს ჯოისი შევიდა ახლად დაარსებულ დუბლინის საუნივერსიტეტო კოლეჯში, სადაც იგი სწავლობდა ინგლისურ, ფრანგულ და იტალიურ ენებს. ამ პერიოდში იგი აქტიურად მონაწილეობდა ქალაქის თეატრალურ და ლიტერატურულ ცხოვრებაში. 1900 წელს ჟურნალმა "Fortnightly Review" („ორკვირეული მიმოხილვა") გამოაქვეყნა მისი რეცენზია ჰენრიკ იბსენის „ახალი დრამის" შესახებ; ეს ჯოისის პირველი პუბლიკაცია იყო, რისთვისაც მადლობის წერილი მან თვით ნორვეგიელი დრამატურგისაგან მიიღო. ამავე პერიოდში ჯოისმა დაწერა კიდევ რამდენიმე ესეი და ორი პიესა.

---

[1] წმინდა თომა აქვინელი (St. Thomas Aquinas, 1225-1274) – იტალიელი კათოლიკე ბერი, დომინიკანელთა ორდენის წევრი, შუა საუკუნეების გავლენიანი თეოლოგი და ფილოსოფოსი, რომელსაც ასევე მოიხსენიებდნენ, როგორც **Doctor Angelicus**-ს („ანგელოსურ დოქტორს") ან **Doctor Universalis** – ს („უნივერსალურ დოქტორს").

XIX-XX საუკუნეების მიჯნა და XX საუკუნის პირველი ათწლეულები, როცა ჯოისი სამოღვაწეო ასპარეზზე გამოვიდა, ურთულესი პერიოდია ირლანდიის ისტორიაში. ეს ხანა აღინიშნა ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის გააქტიურებით, ამბოხებებით ინგლისის კოლონიური პოლიტიკის წინააღმდეგ, პოლიტიკური და რელიგიური ხასიათის მძაფრი დაპირისპირებებით. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი მოვლენა იყო ფართო კულტურულ-ისტორიული მოძრაობა, რომელიც ,,ირლანდიური აღორძინების" სახელითაა ცნობილი. მოძრაობის მიზანი იყო ძველი კელტური კულტურის, ხელოვნებისა და, ფაქტობრივად, უკვე მკვდარი ძველირლანდიური ენის – გელურის - აღორძინება, ორიენტაცია ირლანდიის წარსულზე, ფესვებთან დაბრუნება, ერთი სიტყვით, ყოველივე ნაციონალურის გაფეტიშება. ჯოისის დამოკიდებულება მთელი ამ მოძრაობის მიმართ ამბივალენტური იყო: ერთი მხრივ, მწერალი ანტაგონისტურად იყო განწყობილი ინგლისის კოლონიური პოლიტიკისადმი, თანაუგრძნობდა ირლანდიის ეროვნულ-განმათავისუფლებელ მოძრაობას და მის თავკაცს – ჩარლზ სტიუარტ პარნელს; მეორე მხრივ, იგი უარყოფითად ეკიდებოდა ,,ირლანდიური აღორძინების" ორიენტაციას ძველ კელტურ კულტურასა და მითოლოგიაზე, ქუჰულინის[2] კულტს, წარსულის იდეალიზაციას;

1903 წელს დუბლინის საუნივერსიტეტო კოლეჯის დამთავრების შემდეგ ჯოისი პარიზს გაემგზავრა მედიცინის შესასწავლად, თუმცაღა მალე მიატოვა სამედიცინო კურსები; დედამისს კიბო აღმოაჩნდა და ისიც იძულებული გახდა დუბლინს დაბრუნებულიყო, რათა მომაკვდავი დედისათვის ჩაესწრო.

1904 წლის 7 იანვარს ჯოისი შეეცადა გამოექვეყნებინა თავისი ,,ხელოვანის პორტრეტი" – ესეი ესთეტიკის საკითხებზე, მაგრამ ჟურნალიდან უარი მიიღო. მან გადაწყვიტა ესეი გადაეშუშავებინა რომანად, რომელსაც ,,სტივენ გმირი" უწოდა. ფაქტობრივად, ეს იყო თავად ჯოისის ახალგაზრდობის მხატვრულად გადმოცემის მცდელობა, თუმცა ავტორს საბოლოოდ გული აუცრუვდა ამ ნაწარმოებზე და მიატოვა მისი წერა. წლების შემდეგ, ტრიესტში, ჯოისმა მთლიანად გადაამუშავა ეს დაუმთავრებელი ნაწარმოები და გამოაქვეყნა რომანი ,,ხელოვანის პორტრეტი ახალგაზრდობისას", თვით ,,სტივენ გმირმა" კი დღის სინათლე მხოლოდ ჯოისის გარდაცვალების შემდეგ იხილა.

---

[2] ქუჰულინი – მითოლოგიური პერსონაჟი, ძველირლანდიური საგების ერთ-ერთი ძირითადი ციკლის მთავარი პროტაგონისტი.

იმავე 1904 წელს ჯოისმა გაიცნო ნორა ბარნაკლი, ახალგაზრდა მოახლე ქალი. 1904 წლის 16 ივნისს მათი პირველი პაემანი შედგა. მოგვიანებით ეს დღე ჯოისმა უკვდავჰყო თავის შედევრში „ულისე" – რომანში მოქმედება სწორედ 1904 წლის 16 ივნისს ხდება. მალე იგი საერთოდ სტოვებს ირლანდიას და ნორასთან ერთად ევროპაში მიემგზავრება.

მიუხედავად იმისა, რომ ჯოისმა თავისი მოწიფული ცხოვრების დიდი ნაწილი საზღვარგარეთ გაატარა, ხოლო ევროპაში მეორედ გამგზავრების შემდეგ ირლანდიაში აღარც დაბრუნებულა, მისი პროზის მხატვრული სამყაროს გეოგრაფიული ფარგლები დუბლინს არ გასცილებია; ამ სამყაროს პერსონაჟების პროტოტიპები თვით მწერლის ოჯახის წევრები, ნაცნობ-მეგობრები თუ მტრები, ერთი სიტყვით, დუბლინის მოქალაქეები არიან. მის ნაწარმოებებში ლამის ნატურალისტური სიზუსტითაა ასახული დუბლინის ქუჩები, ლუდხანები, სამკიტნოები თუ მაღაზიები; ამის შესახებ თვითონ ჯოისი წერდა: „მე ყოველთვის დუბლინის შესახებ ვწერ, რადგან თუ ჩავწვდები დუბლინის სულს, მაშინ მსოფლიოს ყველა ქალაქის სულს ჩავწვდები. კერძო შეიცავს უნივერსალურს."

II მსოფლიო ომმა ჯოისს პარიზში მოუსწრო. მისი ჯანმრთელობა უკვე შერყეული იყო უამრავი თვალის ოპერაციითა (ჯოისმა თვალის 22 ოპერაცია გადაიტანა) და კუჭის წყლულით. ფაშისტური ოკუპაციის გამო იგი იძულებული გახდა პარიზიდან ციურიხში გადასულიყო, სადაც მალევე გარდაიცვალა 1941 წლის 13 იანვარს. დაკრძალულია ციურიხში, ფლანტერნის სასაფლაოზე.

ჯეიმზ ჯოისის შემოქმედება, პირობითად, შეიძლება სამ პერიოდად დაიყოს: პირველ პერიოდს ეკუთვნის დაუმთავრებელი რომანი „სტივენ გმირი" ("Stephen Hero", 1904-1906), რომელიც 1944 წელს გამოქვეყნდა, ასოციაციური პოეტიკით გამართული ერთგვარი მინიატურების კრებული „ჯაკომო ჯოისი" ("Giacomo Joyce", 1907), რომელიც მხოლოდ 1968 წელს, ჯოისის გარდაცვალებიდან 27 წლის შემდეგ გამოქვეყნდა), პოეტური კრებული „კამერული მუსიკა" ("Chamber Music", 1907), 15 მოთხრობისაგან შემდგარი კრებული „დუბლინელები" ("Dubliners", 1914), ავტობიოგრაფიული რომანი „ხელოვანის პორტრეტი ახალგაზრდობისას" ("A Portrait of the Artist as a Young Man", 1916) და პიესა „განდევნილები" ("Exiles", 1918). ამ ნაწარმოებებში ფართო მასშტაბით ჯერ კიდევ არ გვხვდება ის ენობრივ-სტილური და თხრობითი ექსპერიმენტები, რომლებიც თავს იჩენს ჯოისის შემოქმედების შემდეგი ეტაპის შედევრში – რომან „ულისეში" ("Ulysses", 1914-1922).

მართალია, „ულისე“, ფაქტობრივად, „ხელოვანის პორტრეტისა“ და „განდევნილების“ პარალელურად იწერებოდა, მაგრამ მისი პოეტიკა თვისებრივად განსხვავდება ჯოისის ადრეული ქმნილებებისაგან ტრადიციული ლიტერატურული ნორმების რადიკალური რღვევითა და ახალი ენობრივ-გამომსახველობითი საშუალებების ძიებით. პირობითად, ჯოისის შემოქმედების მეორე პერიოდს მიეკუთვნება ასევე პოეტური კრებულები „ერთპენიანი ლექსები“ (“Poems Penyeach“, 1927) და „რჩეული ლექსები“ (“Collected Poems“, 1936). ჯოისის შემოქმედების ცალკე ეტაპად შეიძლება გამოიყოს რომანი „ფინეგანის ქელეხი“ (“Finnegans Wake“, 1923-1939), რომელიც ერთ-ერთ ყველაზე რთულ ინგლისურენოვან პროზაულ ქმნილებადაა მიჩნეული.

ჯოისოლოგთა დიდი ნაწილი მკვეთრ ზღვარს ავლებს ჯოისის ადრეულ – 1922 წლამდე ანუ, „ულისეს“ გამოქვეყნებამდე შექმნილ ნაწარმოებებსა და 1922 წლის შემდეგ დაწერილ მხატვრულ ქმნილებებს შორის. მკვლევართა უმრავლესობა მიიჩნევს, რომ ჯოისის შემოქმედების ადრეულ ეტაპზე მისი მხატვრული მეთოდის ძირითადი ნიშანია რეალიზმისა და სიმბოლიზმის შერწყმა, ხოლო „ულისე“ პრინციპულად განსხვავებული პოეტიკური პრინციპით - „მითოსური მეთოდის“ საშუალებით - აგებული ნაწარმოებია, კომპლექსური მხატვრული სტრუქტურით, ენობრივი თამაშებითა და თავსატეხებით.

ჯოისის შემოქმედებით ევოლუციაში შეიძლება გარკვეული კანონზომიერებისა თუ ერთიანი ხაზის დანახვა: რეალიზმისა და სიმბოლიზმის სპეციფიკური სინთეზი მხოლოდ ჯოისის ადრეული პროზისათვის როდია დამახასიათებელი; პირუკუ, ეს სინთეზი კიდევ უფრო ღრმავდება და რთულდება „ულისეში“; „ჯაკობო ჯოისში“, ასევე „დუბლინელებისა“ და „პორტრეტის“ ცალკეულ პასაჟში გეხვდება ასოციაციური ხატოვანების, შინაგანი მონოლოგისა და „ცნობიერების ნაკადის“ ტექნიკის გამოყენების შემთხვევები, რაც „ულისეში“ ლამის ტოტალურ მასშტაბებს იძენს; ჯოისის ადრეულ პროზაში, განსაკუთრებით „პორტრეტში“, უკვე ცნაურდება მითოპოეტიკური ელემენტები – მითოსის გააზრება ისტორიისა და აწმყოს „მარწუხებისაგან“ თავდახსნის საშუალებად, მითის პაროდირება და სხვა; ერთი სიტყვით, ყოველივე ის, რაც „ულისეში“ სტრუქტურის მთავარ მაორგანიზებელ პრინციპად, თუ საყრდენ ღერძად იქცა; თავის მხრივ, „ფინეგანის ქელეხში“ კიდევ უფრო რთულდება და იხვეწება რომანის ისედაც რთული წრიული, ციკლური მითოსური ფორმა.

უნდა აღინიშნოს, რომ ჯოისი, უწინარეს ყოვლისა, დიდი პროზაიკოსი იყო და ლიტერატურის სხვა ჟანრებში მნიშვნელოვანი წარმატებისათვის არ მიუღწევია.

ჯოისის პირველ მნიშვნელოვან პროზაულ ქმნილებაში, მოთხრობების კრებულში „დუბლინელები“ დაბეჭდილი მხატვრული ოსტატობითაა წარმოსახული დუბლინელების ყოველდღიური ყოფა, ნაჩვენებია ირლანდიური საზოგადოების სულიერი და მორალური დამბლა. სწორედ ესაა ის საერთო თემა თუ მოტივი, რომელიც მთელ კრებულს გაშჭვალავს და მასში შემავალ მოთხრობებს ერთ მთლიანობად ჰკრავს. ამ მოთხრობებს ასევე აერთიანებს ქრონოტოპოსი – XIX-XX საუკუნეების მიჯნის დუბლინი. კრებულში აირეკლება საუკუნეთა მიჯნის ირლანდიის სოციალურ-პოლიტიკური და კულტურული მისწრაფებანი, ეროვნული პრობლემები და შინაგანი წინააღმდეგობები. თვითონ ჯოისი აღნიშნავდა, რომ მას სურდა დაეწერა ერთი თავი მისი ქვეყნის მორალური ისტორიიდან. „დუბლინელებში“ მწერალი იყენებს ეპიფანიებს[3] - პერსონაჟის მიერ სიტუაციის საზრისის ან, უფრო ზუსტად, უსაზრისობის, თავისი მდგომარეობის გამოუვალობის უეცარი წვდომის, საკუთარი ყოფის უბადრუკობისა და მონოტონურობის მოულოდნელი გაცნობიერების ხერხს. კრებულის უკანასკნელი და ამავე დროს უდავოდ ყველაზე ცნობილი მოთხრობაა „მიცვალებულნი“ (“The Dead“). მოთხრობის მთავარი პროტაგონისტის – გებრიელ კონროის – შინაგანი გარდაქმნა, თუ სულიერი ფერისცვალება სწორედ ეპიფანიით – საკუთარი ყოფის სიყალბისა და აბსურდულობის მტკივნეული გაცნობიერებით – სრულდება. მთელი მოთხრობის მანძილზე გადაულებლად თოვს; თოვლი მოთხრობის ძირითადი ლაიტმოტივი თუ გამჭოლი სიმბოლოა, ოღონდ არა სულიერი სისპეტაკისა და სიწმინდის, არამედ – ყალბი და ფარისეველური ცხოვრების, ცოცხლად სიკვდილის სიმბოლო.

ჯოისის პირველი დასრულებული რომანი – „ხელოვანის პორტრეტი ახალგაზრდობისას“ – 1914-1915 წლებში ცალკეულ თავებად იბეჭდებოდა ჟურნალ „ეგოისტში“, ხოლო წიგნის სახით პირველად 1916 წელს

---

[3] ეპიფანია (ბე. ბერძნული epiphaneia – გამოცხადება) – ეტიმოლოგიურად „ეპიფანია“ რელიგიური ტერმინია და ღვთის უცარ, თვალისმომჭრელ გამოცხადებას ნიშნავს; ჯოისმა ეს ტერმინი რელიგიური შინაარსისაგან გათავისუფლა და წმინდა ესთეტიკის სფეროში გადაიტანა – ჯოისის ესთეტიკაში ეპიფანია საგნის ან მოვლენის ჭეშმარიტი, დაფარული არსის უეცარ წვდომას აღნიშნავს; თანამედროვე ფილოსოფიურ თუ კრიტიკულ ლიტერატურაში ეს ტერმინი უპირატესად ჯოისისეული მნიშვნელობით გამოიყენება.

გამოქვეყნდა. „პორტრეტი“, გარკვეული აზრით, „აღზრდის რომანის“ ჟანრს განეკუთვნება – იგი აგვიწერს მთავარი პერსონაჟის – სტივენ დედალოსის[4] - ხელოვანად ჩამოყალიბების რთულ, წინააღმდეგობებითა და შინაგანი ბრძოლებით აღსავსე გზას. რომანში ნაჩვენებია სტივენის ამბოხება იმ კათოლიკური და ნაციონალისტური დოგმებისა თუ სტერეოტიპების წინააღმდეგ, რომელთა წიაღშიც იგი აღიზარდა; ჯოისი გვიხატავს პროტაგონისტის ინტელექტუალური მომწიფების, მისი რელიგიურ-ფილოსოფიური და ესთეტიკური კრედოს ჩამოყალიბების წინააღმდეგობრივ პროცესს; აქვე უნდა აღინიშნოს ის ფაქტიც, რომ ტრადიციული „აღზრდის რომანისაგან“ განსხვავებით, „პორტრეტში“ არ გვხვდება პერსონაჟის ბავშვობისა და სიყმაწვილის, მისი აღზრდა-განვითარების გარემოებათა თანმიმდევრული და დეტალური აღწერა; უფრო ზუსტად, ზოგჯერ პერსონაჟის ცხოვრების საკმაოდ დიდ მონაკვეთს წიგნში უმნიშვნელო ადგილი ეთმობა ანუ, სხვაგვარად, რეალური დროის გრძელი მონაკვეთი სულ ორიოდე პასაჟშია ჩატეული (მაგალითად, სტივენის სკოლამდელ ბავშვობას ტექსტში სულ რაღაც გვერდნახევარი აქვს დათმობილი), ხოლო ზოგიერთი ხანმოკლე ეპიზოდისა თუ მოვლენის აღწერა საკმაოდ ვრცელ ადგილს იკავებს ნაწარმოებში (მაგალითად, სტივენისა და მისი მეგობრის საუბარს ესთეტიკის საკითხებზე ბოლო, მეხუთე თავის დიდი ნაწილი ეთმობა); ჯოისს აქცენტი გადააქვს პერსონაჟის სულიერ სამყაროზე, იმ საკვანძო ფსიქოლოგიურ სიტუაციებსა და მოვლენებზე, რომელთაც გადამწყვეტი ზეგავლენა იქონიეს სტივენის შინაგან ევოლუციაზე, მის სუბიექტურ არჩევანზე – საკუთარი ჭეშმარიტი მოწოდების ხორცშესასხმელად უარი თქვას ოჯაზე, რელიგიასა და სამშობლოზე. ჯოისი მთელი რომანის მანძილზე ცდილობს, პირდაპირ თუ ირიბად, დაგვიხატოს პროტაგონისტის სულიერი მდგომარეობა, მისი გუნებაგანწყობილება; ფაქტობრივად, მწერლის მთავარი მიზანი სტივენის რეალური თავგადასავლის თხრობა კი არ არის, არამედ ენის საშუალებით პერსონაჟის სუბიექტური გამოცდილების მოხელთება და გამოსახვა. ამავე დროს რომანში აირეკლება ფართო კულტურულ-ისტორიული

---

[4] სტივენ დედალოსი (Stephen Dedalus) – სახელი „სტივენი“ ასოციაციურად უკავშირდება პირველწამებულ ქრისტიანს, სტეფანეს. სტივენი, ისევე როგორც მისი სახელისგული „პორტრეტში“, იბრძვის ოფიციალური, გაბატონებული რელიგიის (იგულისხმება მოსეს სჯული და კათოლიციზმი) წინააღმდეგ; გვარი „დედალოსი“ მინიშნებაა ძველბერძნული მითის პერსონაჟზე, ხელოვანსა და გამომგონებელზე, რომელმაც ჯერ კრეტის მეფის, მინოსის დაკვეთით ლაბირინთი ააგო, შემდეგ კი ფრთები შექმნა, რათა მინოსის ტყვეობიდან დაეღწია თავი შვილთან, იკაროსთან ერთად.

ფონიც, აშკარად იგრძნობა დამუხტული და დაძაბული პოლიტიკური, რელიგიური და სოციალური ატმოსფერო.

,,ხელოვანის პორტრეტი ახალგაზრდობისას“ გარკვეულწილად ავტობიოგრაფიული რომანიცაა, ხოლო მისი მთავარი პროტაგონისტი ავტორის ერთგვარ alter ego-დ გვევლინება – ტექსტში მრავლადაა ავტობიოგრაფიული ელემენტები, ახალგაზრდა ჯოისის ცხოვრებიდან აღებული პასაჟები (სტივენის იეზუიტური აღზრდა-განათლება; მისი შინაგანი პროტესტი თავისუფალი აზროვნების შემზღუდველი იეზუტური დოგმებისა და ტოტალიტარული რელიგიური სისტემის წინააღმდეგ; ღვთისმსახურებაზე უარის თქმა, კათოლიციზმის უარყოფა; ცხარე კამათი ოჯახის წევრებს შორის პოლიტიკისა და რელიგიის საკითხებზე საშობაო სადილის ეპიზოდში და ა. შ); ყველაზე მნიშვნელოვანი კი მაინც ის ფაქტია, რომ ჯოისი სტივენ დედალოსის საშუალებით გამოხატავს საკუთარ შეხედულებებს ესთეტიკისა და ხელოვნების ურთულეს საკითხებზე.

სტივენის და, შესაბამისად, ჯოისის ესთეტიკური შეხედულებანი გადმოცემულია რომანის ბოლო, მეხუთე თავში; მთელი ამ ესთეტიკური სისტემის ამოსავალი წერტილია თომა აქვინელის დებულებები, რომელთა მიხედვითაც მშვენიერება არის ის, რისი წვდომაც სიამოვნებას გვანიჭებს (“Pulcra sunt quae visa placent“), მშვენიერების წვდომისათვის კი სამი რამ არის საჭირო: ‘integritas‘ (‘wholeness‘ - მთლიანობა), ‘consonantia‘ (‘harmony‘ - ჰარმონია), ‘claritas‘ (‘radiance‘ - გასხივოსნება). თომა აქვინელის ესთეტიკური ფილოსოფიის სტივენისეული ინტერპრეტაცია ასეთია: იმისათვის, რომ აღიქვა, დაინახო საგანი, თავდაპირველად იგი უნდა გამოაცალკევო ხილული სამყაროს დანარჩენი ნაწილისაგან. წვდომის პირველი ფაზაა აღსაქმელი ობიექტის შემოსაზღვრა, შემოფარგვლა, გამიჯვნა დანარჩენი საგნებისაგან; ესთეტიკური ხატი ჩვენ წარმოგვიდგება ან სივრცეში, ან დროში. ის, რაც გვესმის, წარმოგვიდგება დროში, ხოლო ის, რაც ხილულია – სივრცეში; მაგრამ მიუხედავად იმისა, ტემპორალურია ესთეტიკური ხატი თუ სივრცითი, იგი პირველ რიგში ნათლად აღიქმება როგორც თვითშემოსაზღვრული და თვითმკმარი იმ განუსაზღვრელი დროისა და სივრცის ფონზე, რომელიც იგი არ არის; იგი აღიქმება როგორც ერთი საგანი, ერთი მთლიანობა. ეს არის, სტივენის გაგებით, ‘integritas‘; ამის შემდეგ საგანი აღიქმება როგორც მისი შემადგენელი ნაწილების გარკვეული ბალანსი მთელის ფარგლებში; აღმქმელი შეიგრძნობს სტრუქტურის რიტმს; სხვაგვარად, უშუალო პერცეფციის სინთეზურობას მოსდევს წვდომის/გაგების ანალიტიკურობა და საგანი

აღიქმება როგორ კომპლექსური, დანაწევრებადი, დაყოფადი, ნაწილებისაგან შემდგარი, მისი შემადგენელი ნაწილებისა და მათი ჯამის შედეგი, ჰარმონიული. ეს არის, სტივენის განმარტებით, 'consonantia'.

სტივენის აზრით, აქვინელის კონცეფციაში ყველაზე რთული და ბუნდოვანი ტერმინია 'claritas': „სიტყვის კონოტაცია – თქვა სტივენმა – საკმაოდ ბუნდოვანია. აქვინელი იყენებს ტერმინს, რომელიც მთლად ზუსტი არ უნდა იყოს ..." საგნის წვდომის პირველი ორი ფაზის შემდეგ, მესამე საფეხურზე ხდება „გასხივოსნება" ანუ, საგნის ჭეშმარიტი რაობის (აქვინელის ტერმინოლოგიით 'quidditas'; სტივენის ინტერპრეტაციით - 'whatness') წვდომა; სხვაგვარად, თუ პირველ ფაზაში საგანი აღიქმება როგორც ერთი საგანი („მთლიანობა"), მეორე ფაზაში კი, მისი ფორმის ანალიზის შემდეგ, როგორც საგანი („ჰარმონია"), მესამე ფაზაში იგი უკვე აღიქმება როგორც მაინცდამაინც ეს საგანი და არა რომელიმე სხვა („გასხივოსნება"). ამ უზენაეს თვისებას, სტივენის კონცეფციით, ხელოვანი შეიგრძნობს მაშინ, როცა მის წარმოსახვაში პირველად იბადება ესთეტიკური ხატი. აქ სტივენი იმოწმებს პერსი ბიში შელის, რომელიც გონების მდგომარეობას ამ იდუმალ მომენტში მიმქრალ ნაკვერჩხალს ადარებს. ის მომენტი, როცა მშვენიერების უზენაესი თვისება, ესთეტიკური ხატის გასხივოსნება ნათლად აღიქმება მისი მთლიანობით დატყვევებული და ჰარმონიით მოხიბლული გონების მიერ, წარმოადგენს ესთეტიკური სიამოვნების გასხივოსნებულ, მდუმარე „სტასისს" (სტივენი იყენებს ტერმინს 'stasis'[5]). ასეთია, სტივენის აზრით, „მშვენიერების" ფართო გაგება, თუმცა მას სხვა, უფრო ვიწრო გაგებაც გააჩნია. ამ თვალსაზრისით, მშვენიერების გაგებაზე გავლენას ახდენს თვითონ ხელოვნება და ხელოვნების ფორმა. ხელოვნება, განაგრძობს სტივენი, თავის თავს სამ ფორმად ჰყოფს: ლირიკულ ფორმად, სადაც ხელოვანი თავის სახეს საკუთარ თავთან უშუალო მიმართებაში წარმოგვიდგენს; ეპიკურ ფორმად, სადაც ხელოვანი თავის სახეს საკუთარ თავთან და სხვებთან უშუალო მიმართებაში წარმოგვიდგენს; დრამატულ ფორმად, სადაც იგი თავის სახეს სხვებთან უშუალო მიმართებაში წარმოგვიდგენს; შემდეგ სტივენი

---

[5] Stasis – ბერძნული სიტყვაა და „უძრაობს", „სტატიკურს", „სტაბილურს" ნიშნავს; სტივენი ერთმანეთისაგან განასხვავებს „ესთეტიკურ ემოციას" და „ხორციელ/ფიზიკურ/არაესთეტიკურ ემოციას". ეს უკანასკნელი გამოწვეულია გარეგან გამაღიზიანებელსა თუ სტიმულზე ნერვული სისტემის რეფლექსური რეაქციით და თავისი არსით კინეტიკურია ('kinetic').

აკრიტიკებს ლესინგს[6] და ამტკიცებს, რომ ხელოვნებაში ეს ფორმები არ არის ერთმანეთისაგან მკვეთრად გამიჯნული; თვით ლიტერატურაშიც კი – უმაღლეს და ყველაზე სულიერ ხელოვნებაში – ეს ფორმები ხშირად ერთმანეთშია აღრეული; ლირიკული ფორმა, ფაქტობრივად, მეყსეული ემოციის ყველაზე მარტივი ვერბალური გამოხატულებაა, ის რიტმული შეძახილია, რომელსაც საუკუნეების წინათ გამოსცემდა ადამიანი ნიჩბების მოსმისას ან აღმართზე ქვის აგორებისას; ის, ვინც ამ შეძახილს თუ ამობძახილს აღმოსთქვამს, ემოციის მომენტს, წამს უფრო აცნობიერებს, ვიდრე საკუთარ თავს, როგორც ამ ემოციის განმცდელს; უმარტივესი ეპიკური ფორმა, სტივენის თეორიით, წარმოიშობა ლირიკული ლიტერატურიდან, როცა ხელოვანი საკუთარ თავს ეპიკური ხდომილების ცენტრში მოაქცევს და ეს ფორმა ვითარდება, სანამ ემოციური მიზიდულობის ცენტრი თანაბრად არ იქნება დაშორებული თავად ხელოვანისაგან და სხვებისაგან; თხრობა, ნარატივი აღარ არის წმინდად პერსონალური/პიროვნული, ხელოვანის პიროვნება გადადის თავად თხრობაში, გარს ეხვევა პიროვნებებსა და მოქმედებას როგორც ცხოველმყოფელი ზღვა; დრამატული ფორმა, სტივენის მიხედვით, მიიღწევა მაშინ, როცა ეს ცხოველმყოფელობა აღავსებს ყოველ პიროვნებას ისეთი ვიტალური ძალით, რომ იგი სათანადო და მოუხელთებელ ესთეტიკურ სიცოცხლეს იძენს; ხელოვანის პიროვნება, რომელიც თავდაპირველად იყო შეძახილი, ან კადანსი ან განწყობილება, შემდეგ კი – ნაკადი და ნარატივი, საბოლოოდ განიძარცვება არსებობისაგან, ხდება მისი იმპერსონალიზაცია. „ხელოვანი, ისევე როგორც შესაქმის ღმერთი, მის მიერ შექმნილის შიგნით, უკან, მიღმა ან ზემოთ რჩება და უხილავი, არსებობისაგან განძარცვული, ინდიფერენტული, ფრჩხილებს იქნის“ – ასკვნის სტივენი.

„ხელოვანის პორტრეტი ახალგაზრდობისას“ საინტერესო რომანია ენობრივ-სტილური თვალსაზრისითაც. მთავარი პროტაგონისტის ინტელექტუალური განვითარების კვალდაკვალ რთულდება ნაწარმოების ენა და წერის ტექნიკა. ჯოისი მიმართავს შინაგან მონოლოგს, ცნობიერების ნაკადს, ანუ მოდერნისტული წერის ტექნიკის იმ კომპონენტებს, რომლებიც კიდევ უფრო ღრმავდება და რადიკალურ ფორმას იძენს „ულისეში“.

---

[6] გოტჰოლდ ეფრაიმ ლესინგი (Gotthold Ephraim Lessing, 1729 – 1781) – გერმანელი განმანათლებელი, დრამატურგი და ხელოვნების თეორეტიკოსი, ფუნდამენტური ესთეტიკური ტრაქტატის „ლაოკოონი“ ავტორი, რომელსაც აკრიტიკებს სტივენი.

1922 წელს „ულისეს“ გამოქვეყნებამ მძაფრი პოლემიკა გამოიწვია ლიტერატურულ საზოგადოებაში. კრიტიკოსთა საკმაოდ დიდმა ნაწილმა უარყოფითი შეფასება მისცა რომანს იმ მოტივით, რომ მასში არ არის სიუჟეტი, თხრობა, არ არის კონფლიქტი თუ მოტივირება, სახეები ზოგჯერ გამოჩნდება, რათა კვლავ მიიკარგოს სიტყვების ზღვაში. კრიტიკოსებს არ მოსწონდათ სწორედ ის,რაც ჯოისის რომანის პრინციპულ სიახლეს წარმოადგენდა. რომანის კრიტიკა ძირითადად ორი მიმართულებით წარიმართა. ერთი მხრივ, „ულისეს“ აკრიტიკებდნენ როგორც კაცობრიობის წინააღმდეგ მიმართულ საზარელ ცილისწამებას, მეორე მხრივ კი მას ქაოტურ რომანად მიიჩნევდნენ და „აბრაკადაბრას“ უწოდებდნენ. მხოლოდ მას შემდეგ. რაც ტომას სტერნზ ელიოტმა, ეზრა პაუნდმა და ვალერი ლარბომ თავიანთ ესეებში წარმოაჩინეს ჰომეროსული პარალელების როლი რომანის სტრუქტურის ორგანიზებაში, თვალსაჩინო გახდა, რომ „ულისე“ ქაოტური ნაწარმოები კი არ იყო, არამედ მწყობრი შემოქმედებითი სისტემით გამართული რომანი.

ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებით საყურადღებოა ტ. ს. ელიოტის ესეი “ულისე”: წესრიგი და მითი” („Ulysses: Order and Myth“, 1922), რომელშიც კრიტიკოსმა მართებულად განსაზღვრა ჯოისის „მითოსური“ მეთოდის არსი და იგი მნიშვნელობით მეცნიერულ აღმოჩენას გაუტოლა; ელიოტი აღნიშნავს, რომ რომანში მითოსი – უწყვეტი პარალელი თანამედროვეობასა და ანტიკურობას შორის - ანარქიული და ქაოტური თანამედროვე ყოფის, როგორც ხელოვნების მასალის, ესთეტიკურ მთლიანობად გარდასახვის ფუნქციას ასრულებს. აქედან ნათლად ჩანს, თუ რაოდენ დიდი როლი ენიჭება ჰომეროსულ პარალელებს ნაწარმოების არქიტექტონიკის ორგანიზებაში, მაგრამ ცხადია, „მითოსური“ მეთოდი“, რომელიც ჯოისმა დაამკვიდრა ლიტერატურაში, არ წარმოადგენს რომანის კონსტრუქციის ასაგებად გამოყენებულ ერთადერთ ხერხს.

„ულისეს” სტრუქტურა შეიძლება პირობითად ორად გაიყოს: ზედაპირულ, გარეგან კონსტრუქციად და ინტერნალურ სტრუქტურად.

რომანის ზედაპირული კონსტრუქციის ასაგებად ჯოისი, ერთი შეხედვით, ტრადიციულ ხერხებს მიმართავს: „ულისეში” მოქმედება ხდება ერთ დღეში და ერთ ქალაქში, ასე რომ, გარეგნულად მაინც, დაცულია სივრცისა და დროის ერთიანობის ტრადიციული, კლასიკური პრინციპი. გარდა ამისა,რომანი შედგება სამი ნაწილისაგან; თვითეულ ნაწილში დომინირებს რომანის რომელიმე მთავარი პერსონაჟი შემდეგი თანმიმდევრობით: სტივენი, ბლუმი, მოლი. სამივე ნაწილი სიმბოლურად იწყება მთავარ მოქმედ

პირთა სახელების ინიციალებით: S – სტივენი; M – მოლი; P – პოლდი (ლეოპოლდ ბლუმი). პირველი ნაწილი, რომელიც სტივენს ეძღვნება, იწყება S-ით, რაც მიანიშნებს მის ერთგულებას საკუთარი თავისადმი. მეორე ნაწილი, რომელიც ბლუმს ეძღვნება, იწყება M-ით, რაც აჩვენებს მის ერთგულებას მოლისადმი. მესამე ნაწილი, რომელიც ეძღვნება მოლის, იწყება P-ით, რაც აჩვენებს მის გატაცებას პოლდით ანუ ლეოპოლდით.

რომანის სამი ძირითადი ნაწილი, თავის მხრივ, ეპიზოდებისაგან შედგება. ყოველი ეპიზოდი ფოკუსირებულია ან ერთ რომელიმე პერსონაჟზე, ან ორი პერსონაჟის ურთიერთობაზე, ან დუბლინზე (X ეპიზოდი). ამ ეპიზოდებს შორის არ არსებობს თხრობის გაბმული ძაფი, თვითეულ მათგანს საკუთარი სტრუქტურული აგებულება და თხრობის ტექნიკა გააჩნია. როგორც ვლადიმირ ნაბოკოვი[7] აღნიშნავდა კორნელის უნივერსიტეტში „ულისეს" შესახებ წაკითხულ ლექციაში, „რომანის ყოველი თავი განსხვავებული სტილითაა დაწერილი, უფრო სწორად, ყოველ თავში გარკვეული სტილი მეფობს." რომანის ეპიზოდების ტექნიკა, მათი სტილი, უწინარეს ყოვლისა, „ჰომეროსულ" სათაურებს უკავშირდება, რაც განსაკუთრებით ნათლად ჩანს III („პროტეუსი") და VII („ეოლოსი") ეპიზოდებში. მესამე ეპიზოდში ზღვის მრავალსახოვანი ღვთაების, პროტევსის ჯოისურ სახეს ქმნის ამ ეპიზოდში სტივენის შინაგანი მონოლოგის ისეთი ორგანული ელემენტი, როგოროცაა გარდასახვა, სახეცვლილება სტივენის ცნობიერებაშიც და მის მიერ აღქმულ გარემოშიც. სტივენის ფიქრთა დინება ინგლისურიდან უცებ ბერძნულ, იტალიურ თუ გერმანულ ენებზე „ხორციელდება". მეშვიდე ეპიზოდში ჯოისი ცდილობს სიტყვიერ მასალაში შესატყვისი რიტმული ჟღერადობა, ქარის ასოციაცია თუ ეფექტი ჩააქსოვოს: მთელი ეპიზოდის მანძილზე რედაქციის შენობაში უბერავს ქარი, საკორექტურო ფურცლები შრიალებენ, პერსონაჟთა ოხუნჯობანი სავსეა ქართან დაკავშირებული სახეებით, საბეჭდი დაზგების რიტმული ფეთქვა და ქარის ქროლვის მთელი ეს ეფექტი „დუბლინის ფილტვების" სახე-სიმბოლოს ქმნის.

როგორც ვხედავთ, „ულისეს" ზედაპირული სტრუქტურა საკმაოდ მარტივია: მოქმედების დრო მხოლოდ ერთ დღეს მოიცავს (1904 წლის 16 ივნისი), ადგილი მხოლოდ ერთი ქალაქია (დუბლინი), რომანში წარმოდგენილია ერთადერთი მოქმედება – სტივენ დედალოსისა და

---

[7] ვლადიმირ ნაბოკოვი (Vladimir Nabokov, 1899-1977) – რუსული წარმომავლობის მწერალი, თანამედროვეობის ერთ-ერთი გამორჩეული პროზაიკოსი, ორენოვანი ავტორი (წერდა რუსულად და ინგლისურად).

ბლუმის შეხვედრა, რომლებიც თავიდან სიმეტრიულად არიან დაშორებულნი ერთმანეთისაგან და თანდათანობით უახლოვდებიან ერთმანეთს, მოლი ბლუმი კი წარმოადგენს ამბის განვითარების ერთ-ერთი ძაფის საწყისსაც და სასრულსაც, მაგრამ თუკი ჯოისის რომანის პოეტიკის ძირითად თავისებურებებს გავითვალისწინებთ (ერთიანი სიუჟეტური ბაზის, თხრობის გაბმული ძაფის არარსებობა, ავტორის „გაქრობა" ტექსტიდან, თხრობის რაკურსის განუწყვეტელი მონაცვლეობა, ერთი შეხედვით ერთმანეთთან დაუკავშირებელ დეტალთა ნატურალისტური სიზუსტით გადმოცემა და სხვა), ნათლად დავინახავთ, რომ მოქმედების დროისა და სივრცის „შეკუმშვა" ჯოისთან სრულიად ახალ ფუნქციურ დატვირთვას იძენს[8] და ამდენად, მხოლოდ გარეგნულად უკავშირდება ბერძნული ტრაგედიისა თუ კლასიცისტური დრამის (რომელთა სტრუქტურაც სრულიად განსხვავებულ კონსტრუქციულ პრინციპებს ეფუძნება) „სამი ერთიანობის" კანონს და მისგან უაღრესად განსხვავებული მხატვრული დანიშნულების შესრულებას ემსახურება.

როგორც ცნობილია, „ულისეში" ჯოისი უარს ამბობს რომანის ფორმის ორგანიზების კლასიკური პრინციპების გამოყენებაზე — რომანში არ გვხვდება ე.წ. სოციალური „ტიპები", ემპირიულ დონეზე ერთმანეთთან დაკავშირებული სიუჟეტური მოვლენები, რაც ქმნის შთაბეჭდილებას, რომ რომანის გარეგნული მოქმედება მხატვრულად არამოტივირებული შემთხვევითობებისაგან შედგება და ქაოტურია, მაგრამ ამ ქაოტურობის დაძლევა ემპირიულ დონეზე, ნაწილობრივ მაინც, რომანის ძირითადი პერსონაჟების „ცნობიერების ნაკადის" საშუალებით ხდება — „ცნობიერების ნაკადი" მჭიდროდ უკავშირდება რომანში გამოსახულ ემპირიულ რეალობას ურთიერთარეკვლის ხერხით: გარეგნული ფაქტები ხშირად წარმოადგენს ბიძგს გარკვეული ასოციაციებისათვის, რომლებიც იმავდროულად შინაგან ლოგიკას ექვემდებარებიან, ხანაც კი, პირიქით, შინაგანი მონოლოგი ემპირიული ფაქტების „ნაკადის" ინტერპრეტაციას იძლევა.

ასე რომ, „ცნობიერების ნაკადის" დონეზე ასოციაციათა ერთი შეხედვით ქაოტური „დინების" კომპოზიციური კავშირის ხარისხი მკვეთრად იზრდება. სწორედ შინაგანი მონოლოგი წარმოადგენს „თხრობის" უმნიშვნელოვანეს მამოძრავებელს. რომანის ტექსტის „სინტაგმატური" გაშლის კვალდაკვალ ხდება ცალკეული ფრაგმენტული, ემპირიული ფაქტების „ჩამონტაჟება" საერთო სურათში და მათი კონცეპტუალური ნათელყოფა.

---

[8] „ულისეს" პერსონაჟების „ცნობიერების ნაკადის" საშუალებით ასტრონომიული დროისა და პერსონაჟების სამოქმედო სივრცის ფარგლები უსაზღვროდ ფართოვდება და საერთოდ იშლება.

ამრიგად, რომანში „თხრობის" ორი პლანი — რეალური (სკრუპულოზური, ნატურალისტური ხასიათისა) და წარმოსახვითი (პერსონაჟთა სუბიექტური ასოციაციები, რეფლექსიები და სხვა), რომლებიც „კონტრაპუნქტულად" ვითარდება, ორგანულად უკავშირდება ერთმანეთს, რაც პერსონაჟთა ასოციაციების ირაციონალური დინების მოწესრიგებისა და ემპირიული ფაქტების ქაოსის მხატვრულ მთლიანობად შეკვრის ამოცანას ეშსახურება, მაგრამ „ულისეში" უამრავი ისეთი ნატურალისტური დეტალია, რომელიც მკითხველისათვის ართულებს როგორც პერსონაჟთა ცნობიერებაში მიმდინარე პროცესების, ასევე ავტორის სათქმელის გაგებას, თუმცა ეს მხოლოდ ერთი შეხედვითაა ასე — ამ დეტალების მხატვრული დანიშნულების გარკვევა მხოლოდ მწერლის იდეურ-ესთეტიკური კონცეფციისა (პირველ რიგში, „ეპიფანიისა" და „გასხივოსნების" თეორიის) და მისი მხატვრული მეთოდის თავისებურებათა გათვალისწინებით ხერხდება.

ამგვარი დაინტერესება ყოფითი წვრილმანებით, შემთხვევითი ჟესტებით, განუზრახველი იმპულსური საქციელით, ერთი სიტყვით, გარეგნულად უმნიშვნელოსათვის განსაკუთრებული მნიშვნელობის მინიჭება ნიშანდობლივია არა მარტო ჯოისისათვის, არამედ საზოგადოდ, მისი ეპოქის მეცნიერული თუ მხატვრული აზროვნებისათვის, ვინაიდან სწორედ ეს იმპულსური ქმედებანი და ჟესტები, რომლებიც, ჩვეულებრივ, შეუმჩნეველი რჩება, წარმოაჩენს ადამიანის ჭეშმარიტ ბუნებას, მათ „რეპრესირებულ" ნამდვილ „მე"-ს, რადგანაც ისინი არ არიან მართულნი ცნობიერების „ცენზურის" მიერ. სწორედ ტრივიალური საგნების ზედაპირული, გარეგნული მხარის მიღმა დაფარული არსის ძიებას ეფუძნება ჯოისის ესთეტიკური თეორია, რომელსაც, როგორც ვნახეთ, მწერალი ჯერ კიდევ თავისი შემოქმედების ადრეულ ეტაპზე აყალიბებს რომანში „ხელოვანის პორტრეტი ახალგაზრდობისას". ამ თეორიის მიხედვით, სათანადო ანალიზის შედეგად მიიღწევა „გასხივოსნება"— საგნისა თუ მოვლენის ჭეშმარიტი, სიღრმისეული არსის, ესთეტიკური ხატის რაობის წვდომა.

„ულისეს" სტილური სისტემა იქმნება მთელი რიგი ცალკეული სტილისაგან, რომელთაგან თვითეულს მთლიანად ან ნაწილობრივ ეთმობა ესა თუ ის ეპიზოდი, მოცემული ეპიზოდის იდეურ-ფილოსოფიური შინაარსისა და მისი ემოციური შეფერილობის შესატყვისად; ზოგჯერ ერთსა და იმავე ეპიზოდში რამდენიმე სტილი მონაცვლეობს ძირითად ფონზე. რომანის ამ ენციკლოპედიურ მრავალფეროვნებაში გამოიკვეთება ორი ძირითადი ურთიერთგამშჭვალავი სტილური ხაზი — ჯოისის

შემოქმედების შუასაუკუნეობრივ-სქოლასტიკური ნაკადით განპირობებული სიმბოლიკა და ფროიდისტული შთოფლაქმით გამშჭვალული ნატურალიზმი. „ულისეს“ სიმბოლური პლანი დაფარულია ნატურალისტური სახეების ფენით, რომელიც ჯოისის ეპოსის ძირითად ფონს ქმნის. ამგვარი ნატურალიზმის გენეტიკური ძირები გარკვეულწილად XIX საუკუნის ფრანგულ ნატურალისტურ რომანშია საძიებელი, რომლისგანაც ჯოისმა იმეკვიდრა მისწრაფება სიტყვის სიზუსტისა და სოციალურ ურთიერთობათა ბიოლოგიზირებისაკენ. ჯოისისეული ნატურალიზმის გენეტიკური კავშირი ამ ტიპის რომანთან უშუალოდ კი არ მჟღავნდება, არამედ დეკადენტობის (ჰიუისმანსი, მირბო) საშუალებით. XIX საუკუნის მიწურულის ფრანგულ დეკადენტობასთან ჯოისს ანათესავებს მიდრეკილება პათოლოგიის, სიმახინჯის, ღრმა პესიმიზმისა და სიცოცხლისადმი სიძულვილისაგან გამომდინარე ტანჯვის გამოსახვისაკენ, კავშირი მისტიკასთან, ნეოკათოლიციზმთან, ასევე მიბრუნება ცნობიერების შუასაუკუნეობრივი ფორმებისაკენ, იმ ეპოქის ხელოვნებისა და ფილოსოფიისაკენ.

ამა თუ იმ საგნისა თუ დეტალისათვის სიმბოლური დატვირთვის მინიჭების ჯოისი ორი ხერხის – ასოციაციური პარალელისა და ამა თუ იმ დეტალის გარკვეული სიხშირით განმეორების – ლაიტმოტივის ტექნიკის – კომბინირების საშუალებით აღწევს. „ლაიტმოტივის“ ტექნიკა მას ნატურალისტურ ფაქტებსა და მათ უალრესად „თვითნებურ“ სიმბოლურ თუ ფსიქოლოგიურ მნიშვნელობას შორის კავშირის დასამყარებლად სჭირდება: ცალკეული ფრაზის, სიტყვისა თუ დეტალის განმეორებით ან ვარირებით სხვადასხვა კონტექსტში მწერალი მათ სიმბოლურ მნიშვნელობას ანიჭებს. მეორე მხრივ, ლაიტმოტივები გვევლინება კომპოზიციურ მექანიზმად, რომელიც ერთმანეთთან დაუკავშირებელ ფაქტებსა თუ შემთხვევით ასოციაციებს ერთ მთელად ჰკრავს და მათ კონცეპტუალიზაციას ახდენს. ამგვარი ლაიტმოტივის ნიმუშად „ულისეში“ ყვავილი ვგეელინება: ეს არის გმირის სახელის სხვადასხვა ვარიანტი (ბლუმი, ვიგარი, ფლაუერი, რაზეც მიგვანიშნებს გამხმარი ყვავილი მართას წერილში), ბლუმის ცოლის მოფერებითი სახელები („კასტილიის ვარდი“, „მთის ყვავილი“), განსაკუთრებულ მნიშვნელობას კი ლოტოსი იძენს, რომლის ფურცლებიც მთელი ყვავილის მინიატურას გვაგონებენ (მაკროკოსმოსისა და მიკროკოსმოსის ერთიანობის სიმბოლო). ბანოში მყოფი ბლუმი ასოცირდება ინდოელ დემიურგთან, რომელიც ლოტოსზე ცურავს; „ლოტოფაგები“ ასოცირდება ყვავილის ნარკოტიკულ ზემოქმედებასთან, ნირვანაზე წარმოდგენასთან.

ამრიგად, ლაიტმოტივები მნიშვნელოვან როლს თამაშობენ ცხოვრებისეული მასალის ფრაგმენტულობის, ქაოტურობის დაძლევაში. ისინი ერთგვარ „გამჭოლ თემებად" გვევლინება. მეორე მხრივ, "შინაარსის" ორგანიზების თავისუფალი მუსიკალური პრინციპების მიბაძვა გზას უხსნის მითის სიმბოლური ენის გამოყენებას, ვინაიდან მითი ენასა და მუსიკას შორის დგას, მაგრამ უფრო უახლოვდება მუსიკას, რომელიც, არის რა "უთარგმნელი" (იგი მხოლოდ მეტყველების მეტაფორაა), წარმოადგენს მხატვრული სტრუქტურის იდეალურ ნიმუშს. მითი, ისევე როგორც მუსიკა, "დროის გამანადგურებელი მანქანაა", მასში გადალახულია ანტინომია შეუქცევად, განუწყვეტელ დროსა და დისკრეტულ სტრუქტურას შორის.

„ულისეს" სტრუქტურის ორგანიზებისათვის ჯოისი მიმართავს „მითოსს" - ერთგვარ პოტენციურ სიუჟეტს, საკვანძო მითოსურ სიტუაციას, უზოგადეს სქემას, რომელიც ჯოისის მიერ გადამუშავებული სახით უამრავ ასოციაციურ პლანს, წახნაგს თუ ასპექტს იძენს და ფაქტობრივად მისი პოემის მთელ მხატვრულ სისტემას განსაზღვრავს. ამგვარ მითოსურ სქემად, რომელიც „ულისეში" მაგისტრალურ თემად იქცევა, მამისა და ძის ურთიერთმიმართების მოტივი გვეველინება. ეს სწორედ რომანის ის ღერძია, რომლის ირგვლივაც ლაგდება და გარკვეულ სიმწყობრეს იძენს პერსონაჟთა ასოციაციებისა ქაოსიცა და უამრავი ალუზია – რემინისცენციაც. რომანის ამ მაგისტრალური ხაზის ხორცშესასხმელად ჯოისი პარალელს ავლებს სხვადასხვა წყაროსთან, რომლებშიც „მითოსური პოტენციური სიუჟეტის" ესა თუ ის ასპექტია ინტერპრეტირებული. (თანც მნიშვნელობა არა აქვს იმას, თუ რამდენად მნიშვნელოვანია ეს მოტივი ჯოისის მიერ გამოყენებულ წყაროებში, მთავარი ისაა, რომ ჯოისი სწორედ მას გამოჰკვეთს და თავისი რომანის ფოკუსად აქცევს).

როგორც რომანის სათაური მიგვანიშნებს, „ულისეს" პერსონაჟთა ურთიერთდამოკიდებულების სიმეტრიის განსაზღვრისა და მათი ურთიერთობის მაგისტრალური ხაზის ასაგებად გავლებულ პარალელებს შორის ყველაზე მნიშვნლეოვანი ფუნქცია ჰომეროსის „ოდეისეას" აკისრია. გარდა ამისა, სხვა პარალელებისაგან განსხვავებით, ჰომეროსული პარალელი თანმიმდევრულია და ბოლომდე გასდევს რომანს. თუ ტექსტურ (სიუჟეტურ) დონეზე მწერალი სიუჟეტის ცალკეული, ფარული მინიშნებებით შემოიფარგლება, რომანის სტრუქტურას იგი სწორედ ჰომეროსის ეპოსის ზოგადი სქემის მიხედვით აგებს, თუმცა, ცხადია, გარკვეული მოდიფიკაციით – როგორც რომანის ეპიზოდთა რაოდენობის, ასევე მათი თანმიმდევრობის თვალსაზრისით.

როგორც ცნობილია, „ოდეისეა" სამ ნაწილად იყოფა: ტელემაქიადა, ოდისევსის თავგადასავალი და შინ დაბრუნება (nostos). ამ სქემის შესაბამისად „ულისეს" I ნაწილში აღწერილია თანამედროვე ტელემაქეს, სტივენ დედალოსის მიერ დუბლინში გატარებული დილა. რომანის II, ცენტრალური ნაწილი იწყება თანამედროვე ოდისევსის, ბლუმის შემოფანით IV ეპიზოდში და შეესატყვისება ითაკის მეფის ხეტიალს. ბოლო სამი ეპიზოდი, სადაც ბლუმი დედალოსთან ერთად შინ ბრუნდება, შეესაბამება ოდისევსის შინ დაბრუნებას.

მართალია, მკითხველს შეუძლია „ულისე" წაიკითხოს როგორც ამბავი ორი პერსონაჟისა, რომლებსაც რომანში აღწერილი შემთხვევითი ერთმანეთთან დაუკავშირებელი მოვლენები საბოლოოდ ერთად შეჰყრის, და ისიც კი არ გაითვალისწინოს, რომ ბლუმი ოდისევსია, სტივენი კი – ტელემაქე: თუკი რომანი მკითხველს ვერ დააინტერესებს და გაიტაცებს ამ ორი მთავარი პერსონაჟის – მოქმედების დონეზე, ცხადია, იგი მის ყურადღებას ვერ მიიპყრობს, როგორც ანალოგია თუ სიმბოლო, მაგრამ საქმე ის არის, რომ „ულისე" უღრანი ტყეა, რომელშიც მკითხველმა გზა უნდა გაიკაფოს. ასეთ ვითარებაში ბუნებრივია, საჭიროა გზის გამკვლევი და ასეთ გზის გამკვლევს სათაური გვთავაზობს. რომანის მოქმედების ძირითადი გეზი შეესატყვისება „ოდისეას" მოქმედებას, თუ დეტალურად არა, ძირითად მომენტებში და სიტუაციებში მაინც.

ბუნებრივია, უაზრობაა, გარეგნული, პირდაპირი პარალელების ძიება სიუჟეტის დონეზე და ამ თვალსაზრისით, ჰომეროსულ სათაურებს მართლაც არაფერი აქვთ საერთო „ულისეს" ეპიზოდების შინაარსთან. ნათელია, რომ „ულისეს" და „ოდისეას" მოქმედებასა და პერსონაჟებს შორის გავლებული პარალელები უაღესად პირობითია, უფრო მეტიც, ისინი ირონიულ კონტრასტს წარმოადგენენ, მაგრამ შეუძლებელია ორი თვისობრივად არაერთგვაროვანი ობიექტის შეპირისპირება – ასეთი შეპირისპირება ამ ობიექტების რაღაც საერთო ნიშანს, მათ გარკვეულ მსგავსებას უნდა ემყარებოდეს. საქმე ის არის, რომ ჯოისი ჰომეროსის „ოდისეას" მოქმედებას, ჩარლზ ლემის ინტერპრეტაციაზე დაყრდნობით ალეგორიულად გაიაზრებს. მისივე აღიარებით, პოემაში გადმოცემული ლეგენდა, „მისტიციზმით" იზიდავდა მას. „ოდისეას" პერსონაჟები და კონფლიქტები უნდა განვიხილოთ, როგორც გარეგანი ძალები თუ შინაგანი ცდუნებანი, რომლებიც ზეგავლენას ახდენენ ადამიანის ცხოვრებაზე. ასე რომ, „ოდისეას" ცალკეული თავების „ულისეს" ეპიზოდებთან ასოცირება ამ უკანასკნელთა სიმბოლურ-ალეგორიული ინტერპრეტაციის საფუძვლეს იძლევა.

ეს ნათლად ჩანს „ულისესა" და „ოდისეას" ცალკეული ეპიზოდების შეპირისპირებითი ანალიზისას. ასე მაგალითად, „ოდისეას" I თავში ტელემაქე მტრებითაა გარშემორტყმული, მას დედამისის სასიძოები ავიწროებენ და მამამისის ქონებას ანიავებენ. მენტორის სახით გამოცხადებული ათენა მას ურჩევს მოიპოვოს ცნობები გაუჩინარებული მამის შესახებ. ისიც მიემგზავრება, რათა გაარკვიოს ოდისევსის ასავალ-დასავალი. ტელემაქესაგან განსხვავებით სტივენმა ძალიან კარგად იცის, თუ სად არის მამამისი, დედამისი კი გარდაცვლილია — აქედან ნათლად ჩანს, რომ პირდაპირი პარალელის გავლება შეუძლებელია და ამ სიტუაციებს შორის ანალოგიის დანახვის საშუალებას მხოლოდ მათი ალეგორიული ინტერპრეტაცია იძლევა: ტელემაქეს მემკვიდრეობის დაკარგვის საფრთხე ემუქრება. სტივენიც გრძნობს, რომ იგი ვერ შეძლებს საკუთარი პოტენციის განხორციელებას მანამ, სანამ ცინიკოსი ბაკ მალიგანისა და უცხოელი ჰეინზის „მეურვეობის" ქვეშ დარჩება. კოშკის დატოვებისას მან, რაღა თქმა უნდა, არ იცის, რომ ბლუმის საძიებლად მიემართება, მაგრამ მამისა და ძის ურთიერთმიმართების თემის მისეული თეორიები ცხადყოფს, რომ მისი — როგორც ხელოვანის — ძიებანი ჭეშმარიტი სულიერი მამის, საკუთარი თავის ღრმად შესაცნობად აუცილებელი სიმწიფის ძიებას გულისხმობს. ეპიზოდის სიმბოლოებია — ჰამლეტი და ირლანდია- ისინი, ისევე როგორც, ტელემაქე შევიწროებულნი არიან და მტერ-მოყვარის ერთმანეთისაგან გარევის წინაშე დგანან.

ავიღოთ კიდევ ერთი მაგალითი: „ულისეს" მე-4 ეპიზოდით იწყება რომანის ცენტრალური, ძირითადი ნაწილი, რომელიც „ოდისეაში" ითაკის მეფის თავგადასვლებს შეესატყვისება. ოდისევსი იმყოფება კუნძულ ოგიგიაზე, ნიმფა კალიფსოს ტყვეობაში, ბლუმი კი, პირიქით, შინაა და საუზმეს ამზადებს მისი ცოლისათვის. ასე რომ, პირდაპირი პარალელი არც აქ შეიმჩნევა, მაგრამ შესაძლებელია მორალური ანალოგიის დანახვა: ბლუმი მხოლოდ ფიზიკურადაა შინ, მორალურად იგი - როგორც მამა და როგორც ქმარი სახლიდან შორსაა. ისევე როგორც ოდისევსი მრავალ წელი არ ყოფილა შინ, არც ბლუმს ჰქონია ნორმალური სქესობრივი ურთიერთობა საკუთარ ცლოთან, მათი ვაჟის, რუდის გარდაცვალების შემდეგ. რაც შეეხება კალიფსოს, იგი ამ ეპიზოდში წარმოდეგნილია სურათით, რომელიც საწოლის თავზე ჰკიდია და ნაცვლად რეალური სქესობრივი ურთიერთობისა სიმბოლურად განასახიერებს სექსუალური ფანტაზიების დაკმაყოფილებას. როგორც ვხედავთ, პირდაპირი პარალელებისა და ანალოგიების ძიება საფუძველს მოკლებულია. მეორე

მხრივ, ბლუმის შინ დაბრუნება შეიძლება მეტაფორულად გავიზიაროთ, როგორც მორალური განსაცდელით აღსავსე „მოგზაურობა".

ამრიგად, „ულისეს" მიმართების პრობლემა ჰომეროსის „ოდისეასადმი" პაროდიული პლანით არ ამოიწურება. ირონია აქ აუცილებელი საფასურია ეპოსის გამოყენებისათვის. ჯოისი მიზნად ისახავდა შეექმნა თანამედროვე ცხოვრების ეპოსი, მაგრამ მისთვის მთავარი იყო არა იმდენად „თანამედროვე" ცხოვრების ასახვა, რამდენადაც ზოგადკაცობრიული საწყისების გამოვლენა. სწორედ ამ მიზნით ავლებს იგი პარალელს თავის პერსონაჟებსა და ჰომეროსის გმირებს, თანამედროვეობასა და ანტიკურ ხანას შორის. ამგვარი „დაახლოების" საუძველი კი ჯოისის მხედველობაშია საძიებელი: ბლუმის „ებრაელობა" შეესატყვისება ჯოისის მიერ გაზიარებულ ვ. ბერარისეულ თეორიას ჰომეროსის „ოდისეას" სემიტური (ფინიკიური) წარმომავლობის შესახებ. საერთოდ, ჯოისის თვალსაზრისით, ევროპული კულტურის განვითარებაში უდიდესი როლი ითამაშა ბერძნულ-სემიტურმა სინთეზმა. უფრო მეტიც, მწერალი აღმოსავლეთს კაცობრიობის კულტურის აკვნად მიიჩნევს. მაგრამ თანამედროვე პერსონაჟების ჰომეროსის გმირებთან დაახლოების მთავარი მიზეზი სხვაგანაა საძიებელი: ჯოისის კონცეფციის თანახმად, მითოლოგიურ სახეებს მნიშვნელოვანწილად ჩვენი წარმოსახვა წარმოშობს, როგორც შინაგანი სამყაროს რეფლექსიებს და ამდენად, ისინი მეტაფორულად ფსიქოლოგიურნი არიან. ამ კონცეფციის მკაფიო გამოვლენაა „ვალპურგიის ღამის" ხილვები რომანში. სულიერი იმპულსების ასეთ მატერიალიზაციას ჯოისისათვის პრინციპული მნიშვნელობა აქვს: თუ დუბლინის ქუჩებში ბლუმის ხეტიალში შეიძლება დავინახოთ უფრო ღრმა აზრი – საკუთარი ადგილის ძიება მისადმი მტრულად განწყობილ სამყაროში და სულიერი თუ ოჯახური კონფლიქტების გადაჭრის მცდელობა – მაშინ, ჯოისის ლოგიკით, ოდისევსის თავგადასავლებიც შეიძლება გავიზიაროთ როგორც ადამიანის ცხოვრებისა და ბრძოლის, მისი სულიერი სრულყოფის სიმბოლური გამოხატულება. ასეთ შემთხვევაში ბლუმის გამოსვლა სახლიდან შეიძლება აღწერილ იქნას „ჰომეროსული ტერმინებით" როგორც ხეტიალის დასაწყისი, სტივენის მიერ კოშკის მიტოვება – როგორც ტელემაქეს გაქცევა ითაკიდან, სადაც, სასიძოები გაბატონებულან. მთვრალი ჯარისკაცების მიერ შეპყრობილი ბლუმის მიერ გაწეული დახმარება შეესატყვისება ოდისევსის მხარდაჭერას ტელემაქესადმი, ბლუმის მოლისთან დაბრუნება კი - ოდისევსის შინ დაბრუნებას. ამასთან, ნათლად ჩანს, რომ „მეტაფორული პარალელები" უაღრესად პირობითი და „მიახლოებითია".

მითოლოგიური პარალელები და სახეები ჯოისთან უდავოდ ხაზს უსვამს ერთი და იმავე გადაუჭრელი კოლიზიების დაუსრულებელ განმეორებას, პიროვნული და საზოგადოებრივი ცხოვრების, თავად მსოფლიო ისტორიული პროცესის მეტაფიზიკურ წრებრუნვას. აქ ნათლად ჩანს ლიტერატურაში მითოსის პრობლემის მჭიდრო კავშირი დროის პრობლემასთან. დრო – როგორც გარეგნული საგნობრივი სამყაროს ისტორია, რომელიც გაუცხოებული ინდივიდისათვის ადამიანურ არსს მოკლებულია – ალიქმება, როგორც მტრული ფენომენი. თავისებურ პასიურ ბუნტს მის წინააღმდეგ წარმოადგენს აწმყოს მომენტის იმპრესიონისტულად გამძაფრებული აღქმა და მისთვის ადამიანური შინაარსის მინიჭება მეხსიერებაში შემონახული ასოციაციების თამაშის საშუალებით.

ჯოისის დროინდელ ინგლისურ ფილოსოფიაში გავრცელებული „მარადიული ახლას" (The eternal now) კონცეფცია ყველაზე უკეთ გამოხატავს ჯოის-ბელოვანის მიზანსწრაფვას: მწერლისათვის ყოფიერების წვდომა მხოლოდ უშუალო აწმყოშია შესაძლებელი, მაგრამ არა დროით შემოფარგლულ, არამედ უსაზღვრო აწმყოში, რომელიც მოიცავს როგორც თანადროულ მომენტთა ერთობლიობას, ასევე წარსულსა და მომავალს. მას უკავშირდება ჯოისის თეორიაც, რაც საგნისა თუ მოვლენის შინაგანი არსის უეცარ „ხილვას", „გასხივოსნებას" გულისხმობს. „ეპიფანიის" მომენტში თითქოსდა კავშირი მყარდება სუბიექტსა და ობიექტს შორის, რომელიც ცნობიერებას მთელი თავის სიცხადით წარმოუდგება და, ფაქტობრივად, საგანთა არსის ინტუიტური წვდომის შედეგს წარმოადგენს.

ჯოისის გზა მომენტის ჭვრეტიდან მარადისობის ჭვრეტისაკენ „გზას უხსნის" „მითოსის" გამოყენებას „ულისეში". ეს ნაბიჯი, რეალური დროის მომენტიდან მარადისობისაკენ, განაპირობებს ლიტერატურაში დროითი ფორმიდან სივრცით ფორმაზე გადასვლას. სუბიექტური დროის ფარდობითობა არღვევს მის უწყვეტელ, ყველასათვის საერთო თანმიმდევრობას. წარმოსახვა წყვეტს კავშირს ისტორიულობასთან, ვინაიდან იგი შლის ზღვარს წარსულსა და აწმყოს შორის და მხოლოდ „მითოსურ მარადისობას" ტოვებს. სივრცითი პერსპექტივა ცნობიერების მიერ ამ მარადისობის აღქმის ერთადერთ შესაძლებლობად იქცევა. ჯოისის რომანი წარმოადგენდა მცდელობას თანამედროვე ცხოვრების დინამიკა (და შესაბამისად ისტორიულობაც) მოექცია სტატიკაში (შესაბამისად მარადისობაში). სხვაგვარად რომ ვთქვათ, „მითოსის" გამოყენება იწვევს სოციალურ-ისტორიული ჩარჩოების გარეთ გასვლას.

ამრიგად, ჯოისი ახდენს „მითის ზედროული სამყაროს" შერწყმას

თავისი რომანის კონკრეტულ სამყაროსთან, თუმცა მწერლის მიერ ლოკალიზებული მოქმედების ადგილი – დუბლინი –თვისობრივად მთელ სამყაროს იტევს და ყოველგვარი ფიზიკური თუ სულიერი, შინაგანი თუ გარეგნული მდგომარეობის სინთეზს გამოხატავს. დრო და სივრცე მასში უკიდურესად შეკუმშულია და ამიტომ, „გარესამყაროსათვის" ყველა ძირითადი პროცესი მის ფარგლებში განუზომლად უფრო ინტენსიურად, შეუდარებლად უფრო დაძაბულად მიმდინარეობს. რაღა თქმა უნდა, ამგვარი ხელოვნურად შევიწროებული სივრცის შექმნა მხატვრული ანალიზის გამძაფრებას, წარმოსახვის განზოგადოებას და უნივერსალიზაციას ემსახურება, ტრადიციული რომანის ექსტენსიური დროც აქ ინტენსიურ დროდ იკუმშება და საბოლოოდ სრულიად ქრება. გმირის ცნობიერებას მკითხველი გადაჰყავს უშორეს წარსულსა და მომავალში, ისტორიასა და მითოსში, სხვადასხვა ქვეყანასა და მხარეში. ასეთი ტექნიკის მეშვეობით სულ მცირე დროც საერთოდ ტევადი ხდება, აწმყოს ყოველი წამი მთელ სამყაროებსაც მოიცავს, რაც საბოლოოდ დროის სრული გაქრობის „ახლას" დაუსრულებელი დენადობის შეგრძნებას წარმოშობს.

პერსონაჟთა ასოციაციების თავისუფალი თამაშიდან, გმირების ცნობიერებიდან ე. ი. ნაწარმოების „შიგნიდან" წარმოიშობა სულიერი მამისა და სულიერი ძის ურთიერთმიმართების, შინ დაბრუნების თემა, რომელიც ცნობიერებისაგან დამოუკიდებლად არსებობს, მაგრამ თითქოსდა იმთავითვე ჩადებულია მასში. „ულისეს" ეს მაგისტრალური თემა მთელ რიგ ასოციაციებს იწვევს: იკაროსი და დედალოსი, ტელემაქე და ოდისევსი, ძე-ღმერთი და მამა-ღმერთი, ჰამლეტი და მამისი და ა. შ. ასოციაციათა მთელი ამ რიგის ამოსავალი წერტილია სტივენ დედალოსისა და ლეოპოლდ ბლუმის ურთიერთდამოკიდებულება. ეს თემა ვითარდება ისეთი მოტივების ვარირებით, როგორიცაა, ერთის მხრივ, ბლუმის ყურადღება დედალოსებისა და პიურფოის ოჯახებისადმი, მის მიერ საკუთარი გარდაცვლილი ვაჟის, რუდისა და მამამისის ხილვა, ხოლო, მეორეს მხრივ, სტივენის მსჯელობით მამისა და ძის ერთარსოვნების თემაზე. სტივენი და ბლუმი, მართალია, თავიდან ერთმენთს არ იცნობენ, მაგრამ რომანში ჯოისი არაერთგზის მიგვანიშნებს მათ სულიერ ნათესაობაზე, ერთმანეთისაკენ გაუცნობიერებულ სწრაფვაზე. სტივენი, ჯოისის ჩანაფიქრით, სიჭაბუკეს, ინტელექტუალურ საწყისს განასახიერებს. ბლუმი კი – სიმწიფეს, ემოციურ საწყისს, ცხოვრების მატერიალურ სფეროში ჩაფლულობას (როგორც ეკონომიკური, ასევე ფიზიკური თვალსაზრისითაც), მათი შეხვედრით კი ამ ორი საწყისის სინთეზია სიმბოლიზებული.

ჯოისის მეთოდის საფუძველი უმთავრესად ჯამბატისტა ვიკოს[9] დებულებებში, კერძოდ კი, ცხოვრებისა და ისტორიის მარადიული წრებრუნვის თეორიაშია საძიებელი. რამდენადაც მითოლოგიურ და ისტორიულ გმირებს ვიკო განიხილავს როგორც დროისა და ხალხის სულის სრულყოფილ განსხეულებას, განმეორებადი ისტორიული ციკლების მონაცვლეობასთან ერთად ამ გმირების ტიპებიც მეორდება და სხვადასხვაგვარ კონკრეტულ სახეს იძენს. ისტორიის ერთი და იგივე შინაარსი გამოხატულებას ჰპოვებს არაერთგვაროვან ფორმებში. „მეტამფსიქოზის" მოტივი უაღრესად მნიშვნელოვან როლს თამაშობს „ულისეს" ლაიტმოტივთა სისტემაში. ეს თემა თავად „ულისეს" ტექსტშივეა ინტერპრეტირებული, როცა ბლუმი თავის ცოლს განუმარტავს სიტყვა „მეტამფსიქოზის" მნიშვნელობას: „მეტამფსიქოზი, თქვა მან და კოპები შეიკრა. ბერძნულია: ბერძნულიდან არის. სულიერების ტრანსმიგრაციას ნიშნავს. ზოგს სწამს, რომ ჩვენი სიკვდილის შემდეგ სხვა სხეულებში განვაგრძობთ სიცოცხლეს, რომ თითქოს ჩვენ ყველას ადრეც გვეცხოვროს, 1000 წლის წინათ, დედამიწაზე ან სხვა პლანეტაზე. ამბობენ, დაგვავიწყდა. ზოგი ამტკიცებს, რომ თავისი წინა არსებობაც ახსოვს".

ეს განმარტება თითქოსდა წინასწარ მიგვანიშნებს, რომ ბლუმმა უნდა გაიმეოროს ოდისევსის ხეტიალი. წარსულის დიდი პიროვნებიანი არისტოტელესდან პარნელამდე, იესო ქრისტედან შექსპირამდე რეინკარნირებულია ბლუმში. ტექსტში გვხვდება უამრავი პარალელი ბლუმსა და ელიას, ბლუმსა და პარნელს შორის. ასე რომ, ბლუმი ზედმიწევნით შეესატყვისება „მითიური ტიპის" კლასიკურ დეფინიციას, რომლის მიხედვითაც, „მითიური ტიპი" გარეგნულად ზუსტად ვერ ..მორგება" ვერცერთ ცალკეულ ინდივიდს და ერთ ადამიანში ახდენს ხასიათების მთელი ოჯახის კონცენტრირებას.

ამრიგად, პერსონაჟების ჯოისისეულ „დახასიათებას" საფუძვლად უდევს მისი კონცეფცია, რომლის მიხედვითაც „მითოსური არქეტიპები" ექსტერნალურად კი არ არიან „თავსმოხვეულნი" („მორგებული, მისადაგებული") პერსონაჟებზე კულტურის მიერ, არამედ ინტერნალურად წარმოიშობიან თვითოეული ინდივიდის შინაგანი სამყაროდან. ასე რომ, „ულისეს" პესონაჟები, ტელემაქესა და ოდისევსის როლების შესრულებით,

[9] ჯამბატისტა ვიკო (Giambattista Vico, 1668-1744) – XVII-XVIII საუკუნეების სახელგანთქმული იტალიელი ფილოსოფოსი, ისტორიკოსი და ურისტი, გახმაურებული ნაშრომის „ახალი მეცნიერება" ავტორი

მკითხველს მოაგონებენ, თუ რა აქვთ საერთო საუკუნეებით ერთმანეთისაგან დაშორებულ ადამიანებს.

ისტორიის მარადიული წრებრუნვის და ციკლურობის ვიკოსეული თეორიების კვალი კიდევ უფრო აშკარაა ჯოისის ბოლო რომანში „ფინეგანის ქელეხი", ოღონდ, თუ „ულისეში" გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს „ჰომეროსულ პარალელს", „ფინეგანის ქელეხში" ასეთსავე როლს თამაშობს ძველირლანდიური მითოსური ელემენტი.

ამ რომანზე მუშაობა ჯოისმა 1923 წელს დაიწყო – იგი იმდენად გადაღლილი იყო „ულისეს" დასრულების შემდეგ, რომ მთელი წლის განმავლობაში ერთი სტრიქონიც კი არ დაუწერია. საბოლოო ჯამში, 17 წლიანი მომქანცველი მუშაობის შემდეგ, „ფინეგანის ქელეხი" 1939 წელს გამოქვეყნდა. 1926 წელს ჯოისს წიგნის პირველი ორი ნაწილი უკვე დამთავრებული ჰქონდა და სწრაფი ტემპით განაგრძობდა მასზე მუშაობას, მაგრამ 30-იან წლებში ეს ტემპი შენელდა. ჯოისი თანდათანობით კარგავდა მხედველობას. რომანის დიდი ნაწილი მწერლის ახალგაზრდა თაყვანისმცემლების, მათ შორის სემუელ ბეკეტის[10], დახმარებით იქმნებოდა – ავტორი კარნახობდა, ისინი იწერდნენ. ასე დაიბადა ტექსტი, რომელიც თავდაპირველად ცნობილი გახდა სათაურით "Work in Progress", მოგვიანებით კი როგორც „ფინეგანის ქელეხი".

ნაწარმოებს არაერთგვაროვანი გამოხმაურება მოჰყვა ლიტერატურულ წრეებში. ჯოისის ისეთმა მხარდაჭერებმაც კი, როგორიც იყვნენ ეზრა პაუნდი და საკუთარი ძმა, სტანისლოს ჯოისი, უარყოფითად შეაფასეს რომანი. თუმცა რომანს გავლენიანი მხარდამჭერებიც გამოუჩნდნენ სემუელ ბეკეტისა და უილიამ კარლოს უილიამსის[11] სახით.

„ფინეგანის ქელეხში" ჯოისისეული ცნობიერების ნაკადის მეთოდი, ლიტერატურული ალუზიები და თავისუფალი სიზმარეული ასოციაციები უკიდურესობამდეა მიყვანილი; აქ მთლიანად დარღვეულია სიუჟეტისა და მხატვრული სახის აგების კონვენციური პრინციპები, ტექსტი დაწერილია სრულიად განსაკუთრებული და ბუნდოვანი ენით, რომელიც უმთავრესად კომპლექსურ და მრავალშრიან კალამბურებს ეფუძნება. სტანდარტულ ინგლისურ ლექსიკურ ერთეულებს ტექსტში ნეოლოგიზმები

---

[10] სემუელ ბეკეტი (Samuel Becket, 1906-1989) – ირლანდიური წარმოშობის დრამატურგი და პოეტი, „ბსურდის" დრამის ერთ-ერთი ფუძემდებელი; წერდა ინგლისურ და ფრანგულ ენებზე. ბეკეტი გარკვეული პერიოდი ჯოისის პირად მდივნად მუშაობდა.

[11] უილიამ კარლოს უილიამსი (William Carlos Williams, 1883-1963) – ცნობილი ამერიკელი პოეტი, რომელიც მჭიდროდ იყო დაკავშირებული მოდერნიზმსა და იმაჟიზმთან.

და სხვა ტიპის ენობრივი ექსპერიმენტები ენაცვლება. მრავალი ჯოისოლოგი მიიჩნევს, რომ ეს ყოველივე ჯოისს ძილის და სიზმრისეული გამოცდილების გადმოსაცემად სჭირდებოდა.

ჯოისმა „ფინეგანის ქელეხის" სტრუქტურა იმ ციკლურ თეორიაზე დააფუძნა, რომელიც ჯამბატისტა ვიკომ ჩამოაყალიბა ნაშრომში „ახალი მეცნიერება" (1725). უფრო მეტიც, საერთოდ ისტორიის გააზრება ამ ტექსტში ვიკოს მოსაზრებებს ემყარება. მისი ციკლური თეორიის თანახმად, ცივილიზაცია წარმოიშობა ქაოსიდან, გაივლის თეოკრატიული, არისტოკრატიულ, დემოკრატიულ ფაზებს და ისევ ქაოსს უბრუნდება. ციკლურობის ვიკოსეული თეორიის ზეგავლენა აშკარად ჩანს წიგნის დასაწყისსა და დასარულში. „ფინეგანის ქელეხი" იწყება შემდეგი სიტყვებით: "riverrun, past Eve and Adam's, from swerve of shore to bend to bay, brungs us by a commodius vicus of recirculation back to Howth Castle and Environs". ('vicus' კალამბურია ვიკოზე (Vico)); და მთავრდება ასეთი ფრაზით: "A way a lone a last a loved a long the." სხვაგვარად, წიგნი მთავრდება წინადადების დასაწყისით და იწყება იმავე წინადადების ბოლო ნაწილით, ანუ, წიგნის პირველი სტრიქონი იმ დაუმთავრებელი წინადადების ფრაგმენტი და გაგრძელებაა, რომლითაც სრულდება რომანის ტექსტი, რაც წიგნს ერთ დიდ ციკლად აქცევს და ხაზს უსვამს რომანის ცირკულარულ, წრიულ და აქედან გამომდინარე ზედროულ ბუნებას. თვით ჯოისი აღნიშნავდა, რომ წიგნი „მთავრდება წინადადების შუაში და იწყება იმავე წინადადების შუაში", ხოლო „ფინეგანის ქელეხის" იდეალურ მკითხველს უნდა აწუხებდეს „იდეალური უძილობა" და წიგნის დასრულების შემდეგ იგი ისევ უნდა უბრუნდებოდეს პირველ გვერდს და ასე დაუსრულებლად.

ვიკო კაცობრიობის ისტორიაში გამოჰყოფს ოთხ დაუსრულებლად განმეორებად ერას: ღვთიური ერა; გმირული ერა; ადამიანური ერა; 'Ricorso', ანუ ხელახალი დაბადების ხანა, რომლის შემდეგაც ეს ოთხნაწილიანი ციკლი ხელახლა დაიწყება. ჯოისის რომანის თვითეული ნაწილი ვიკოს ამ ოთხეულიდან რომელიმეს შეესაბამება. წიგნის ოთხი ნაწილი იყოფა 17 თავად: პირველი წიგნი რვა თავს მოიცავს, მეორე და მესამე – ოთხ-ოთხს, ხოლო მეოთხე – მხოლოდ ერთ მოკლე თავს. თავებს სათაურები არა აქვთ და კრიტიკულ ლიტერატურაში დამკვიდრებული პრაქტიკით ნაწილებს რომაული ციფრებით უთითებენ, თავებს კი – არაბულით (მაგ., III.2 – ნაწილი III, თავი 2). რომანის სათაურში ნახსენები ფინეგანი უხსოვარი დროის გოლიათია, რომელიც

ახალ დროში გამოიღვიძებს როგორც თანამედროვე მეოჯახე და ლუდხანის/პაბის მეპატრონე. I წიგნის ბოლოს სწორედ მისი ქელეხია აღწერილი.

„ფინეგანის ქელეხი", მიუხედავად იმისა, რომ მას ბევრი კრიტიკოსი ჰყავს, ინგლისურენოვანი ლიტერატურის უმნიშვნელოვანესი ქმნილებაა. ენტონი ბერჯესმა[12] მას უწოდა საუკეთესო კომიკური წიგნი, ერთ-ერთი იმ უიშვიათეს წიგნთაგანი, რომელსაც შეუძლია თითქმის ყველა გვერდზე გვახარხაროს. ჰაროლდ ბლუმმა[13] ამ წიგნს „ჯოისის შედევრი" უწოდა და აღნიშნა, რომ ესთეტიკური ღირებულებით იგი დანტესა და შექსპირის ნაწარმოებთა სიმაღლეებს აღწევს.

ჯეიმზ ჯოისის ლიტერატურული მემკვიდრეობის მნიშვნელობა XX საუკუნის ლიტერატურისა და ხელოვნებისათვის განუზომელია; იგი ერთხმადაა აღიარებული იმ ავტორად, რომელმაც გადატრიალება მოახდინა პროზის ხელოვნებაში, ხოლო მისი რომანი „ულისე" შერაცხულია „მთელი მოდერნისტული მოძრაობის გამოხატულებად და შეჯამებად". ჯოისის წერის ტექნიკამ დიდი ზეგავლენა იქონია ისეთი სხვადასხვა მიმართულების მწერლებზე, როგორიცაა ერნესტ ჰემინგუეი და უილიამ ფოლკნერი, ჯონ დოს პასოსი და თომას მანი, სემუელ ბეკეტი და ხორხე ლუის ბორხესი, სალმან რუშდი და ჯონ აპდაიკი, ჯოზეფ კემპბელი და სხვანი.

1998 წელს "Modern Library"-ის მიერ ჩატარებულ გამოკითხვაში- „XX საუკუნის 100 საუკეთესო ინგლისურენოვანი რომანი" – „ულისე" პირველ ადგილზე გავიდა, „ხელოვანის პორტრეტი ახალგაზრდობისას" – მესამეზე, ხოლო „ფინეგანის ქელეხი" – სამოცდამეჩვიდმეტეზე.

---

[12] ენტონი ბერჯესი (John Burgess Wilson, 1917-1993) – ინგლისელი მწერლის ჯონ ბერჯეს უილსონის ფსევდონიმი; ბერჯესი იყო პროზაიკოსი, პოეტი, ლინგვისტი და ლიტერატურის კრიტიკოსი. ისი ყველაზე ცნობილი ნაწარმოებია „მექანიკური ფორთოხალი".

[13] ჰაროლდ ბლუმი (Harold Bloom, 1930-) – ამერიკელი მწერალი და გავლენიანი ლიტერატურის კრიტიკოსი, თანამედროვეობის ერთ-ერთი უდიდესი ლიტერატურათმცოდნე. ცნობილია თავისი ფუნდამენტური შრომით „დასავლური კანონი", ასევე „გავლენის თეორიით"; იცავს ლიტერატურისადმი ესთეტიკური თვალსაზრისით მიდგომას და უპირისპირდება მარქსისტულ, ფემინისტურ მიდგომებს, „ახალი ისტორიზმის" პრინციპებს.

ვირჯინია ვულფი
Virginia Woolf
(1882-1941)

ვირჯინია ვულფი, ლიტერატურული მოდერნიზმის ერთ-ერთი თვალსაჩინო ფიგურა, დაიბადა ინგლისში, ლონდონში 1882 წლის 25 იანვარს. მისი ნამდვილი სახელი და გვარია ადელაინ ვირჯინია სტივენი (Adeline Virginia Stephen). დედამისი, ცნობილი ლამაზმანი, ჯულია პრინსეპ სტივენი პრერაფაელიტი მხატვრების მოდელი იყო, ხოლო. მამამისი, სერ ლესლი სტივენი – თვალსაჩინო ისტორიკოსი, მკვლევარი, კრიტიკოსი და რედაქტორ-გამომცემელი. მისი ახლო ურთიერთობა უილიამ თეკერეისთან, ვიქტორიანულ ლიტერატურულ საზოგადოებასთან კონტაქტი განაპირობებდა ვირჯინია ვულფზე ამ გარემოს გავლენას. სახლის მუდმივ სტუმრებს შორის იყვნენ ჰენრი ჯეიმზი[1], ჯორჯ ჰენრი ლიუისი[2], ჯულია მარგარეტ კამერონი[3] და ჯეიმზ რასელ ლოუელი[4], 1895 წლამდე ოჯახი ზაფხულს საზაფხულო სახლში, კორნუელში ატარებდა. სახლი პორტმინსტერის ყურეს გადაჰყურებდა, იქვე ახლოს კი გოდრევის შუქურა მოჩანდა. ამ ოჯახური არდადეგების მოგონებანი, იქაური პეიზაჟით, განსაკუთრებით კი შუქურით მოგვრილი შთაბეჭდილებები მოგვიანებით აირეკლა ვირჯინია ვულფის ნაწარმოებებში, ყველაზე მკაფიოდ კი რომანში „შუქურისაკენ“ (“To the Lighthouse“, 1927).

1895 წელს, როცა ვირჯინია 13 წლის იყო, მოულოდნელად გარდაიცვალა დედამისი, ხოლო ორი წლის შემდეგ მისი ნახევარდა სტელა, რამაც ვირჯინია ვულფის ნერვული სტრესი გამოიწვია. მიუხედავად ამისა, მან შეძლო ევლო ბერძნულის, ლათინურის, გერმანულისა და ისტორიის კურსებზე ლონდონის სამეფო კოლეჯის ქალთა განყოფილებაში (1897-1901). მისი და, ვანესაც აქვე ეუფლებოდა ლათინურს, იტალიურს, ხელოვნებასა და არქიტექტურას.

---

[1] ჰენრი ჯეიმზი (Henry James, 1843-1916) –ამერიკელი პროზაიკოსი, რომელმაც სიცოცხლის ბოლო 40 წელიწადი ინგლისში გაატარა, ხოლო 1915 წელს, გარდაცვალებამდე ერთი წლით ადრე, ბრიტანეთის ქვეშევრდომი გახდა.

[2] ჯორჯ ჰენრი ლიუისი (George Henry Lewes, 1817-1878) – ინგლისელი ფილოსოფოსი, ლიტერატურისა და თეატრის კრიტიკოსი

[3] ჯულია მარგარეტ კამერონი (Julia Margaret Cameron, 1815-1879) – ცნობილი ბრიტანელი ფოტოხელოვანი, რომელმაც არაერთი გამოჩენილი პიროვნების ფოტო გადაიღო.

[4] ჯეიმზ რასელ ლოუელი (James Russell Lowell, 1819-1891) – ამერიკელი რომანტიკოსი პოეტი, კრიტიკოსი, რედაქტორი და დიპლომატი.

მამის გარდაცვალებამ 1904 წელს იმდენად მძიმედ იმოქმედა ვირჯინიაზე, რომ იგი საავადმყოფოში მოათავსეს. მის ხშირ ნერვულ სტრესსა და დეპრესიის პერიოდებს ისიც იწვევდა, რომ იგი და მისი და ვანესა თავიანთი ნახევარძმების, ჯორჯ და ჯერალდ დაკვორტების სექსუალური ძალადობის მსხვერპლად იქცნენ (ამას თავად ვირჯინია ვულფი აღნიშნავს თავის ავტობიოგრაფიულ ესეებში). ასეთი დეპრესიული პერიოდები ვირჯინია ვულფს სიცოცხლის ბოლომდე უმეორდებოდა.

მამის სიკვდილის შემდეგ შვილებმა მამისეული სახლი გაყიდეს და საცხოვრებლად ლონდონის ბლუმსბერის რაიონში გადავიდნენ. ვულფმა გაიცნო ლიტონ სტრეჩი[5], კლაივ ბელი[6], რუპერტ ბრუკი[7], დანკან გრანტი[8], ლეონარდ ვულფი[9] და როჯერ ფრაი[10], რომელთაც ერთად ჩამოაყალიბეს „ბლუმსბერის ჯგუფის“[11] („Bloomsbury Group“) სახელით ცნობილი მწერალთა და ხელოვანთა ინტელექტუალური წრის ბირთვი. 1907 წელს ვირჯინიას და–ვანესა ცოლად გაჰყვა კლაივ ბელს. ამ წყვილის ინტერესმა ავანგარდული ხელოვნებისადმი გავლენა მოახდინა ვირჯინია ვულფის, როგორც ავტორის, ჩამოყალიბებაზე.

1912 წელს ვირჯინია სტივენი ცოლად გაჰყვა ლეონარდ ვულფს. 1917 წელს წყვილმა დააარსა „ჰოგართ პრესი“ („Hogarth Press“), გამომცემლობა, სადაც იბეჭდებოდა ვირჯინია ვულფის რომანები, ტ. ს. ელიოტისა და სხვათა ლექსები.

ვულფის პირველი ჟურნალისტური ჩანახატი ჰეუორტის (Haworth) – ბრონტეების ოჯახის სახლის შესახებ 1900 წელს გამოქვეყნდა ჟურნალ „ტაიმსის“ ლიტერატურულ დამატებაში, ხოლო მისი პირველი რომანი, „მოგზაურობა გარეთ“ (“The Voyage Out“) 1915 წელს დაიბეჭდა.

---

[5] ლიტონ სტრეჩი (Giles Lytton Strachey, 1880-1832) – ბრიტანელი მწერალი და კრიტიკოსი.

[6] კლაივ ბელი (Arthur Clive Heward Bell, 1881-1964) – ინგლისელი ხელოვნებათმცოდნე, ფორმალისტი, ბლუმსბერის ჯგუფის ერთ-ერთი თეორეტიკოსი

[7] რუპერტ ბრუკი (Rupert Chawner Brooke, 1887-1915) – ინგლისელი პოეტი, იდეალისტური სონეტების ავტორი. წერდა ლექსებს ომის თემაზე.

[8] დანკან გრანტი (Duncan James Corrowr Grant, 1885-1978) – შოტლანდიელი მხატვარი,ბლუმსბერის ჯგუფის წევრი.

[9] 9 ლეონარდ ვულფი (Leonard Sidney Woolf, 1880-1969) – ინგლისელი პოლიტიკური თეორეტიკოსი, მწერალ და გამომცემელი. ვირჯინია სტივენის მეუღლე.

[10] როჯერ ფრაი (Roger Elliot Frye, 1866-1934) – ინგლისელი ხელოვანი და ხელოვნების კრიტიკოსი, ბლუმსბერის ჯგუფის გავლენიანი წევრი და მთავარი თეორეტიკოსი.

[11] ბლუმსბერის ჯგუფი – ინგლისელ ინტელექტუალთა, მწერალთა, ფილოსოფოსთა და ხელოვანთა ჯგუფი, რომლის წევრებიც ლონდონის ბლუმსბერის რაიონში ცხოვრობდნენ და მოღვაწეობდნენ XX საუკუნის I ნახევარში. ამ ჯგუფმა დიდი გავლენა მოახდინა ესთეტიკაზე, ლიტერატურასა და ხელოვნებაზე ამ პერიოდის ინგლისში.

თავდაპირველად რომანს ერქვა "Melymbrosia", მაგრამ შემდგომ ვულფმა შეცვალა პირვანდელი ვარიანტი. ვულფი თავის ნაწარმოებებს ძირითადად თავის გამომცემლობაში – „ჰოგართ პრესში" – გამოსცემდა.

ვირჯინია ვულფი აღიარებულია XX საუკუნის ერთ-ერთ დიდ რომანისტად და მოდერნიზმის თვალსაჩინო წარმომადგენლად. მიიჩნევენ, რომ ვულფი არის ერთ-ერთი ნოვატორი ინგლისური ენის სფეროში. თავის ნაწარმოებებში იგი მიმართავდა „ცნობიერების ნაკადის" ექსპერიმენტულ ტექნიკას და ცდილობდა წარმოეჩინა მისი პერსონაჟების ქცევის ფსიქოლოგიური და ემოციური მოტივები.

მის ნაწარმოებებს აკრიტიკებდნენ იმ მოტივით, რომ ისინი ინგლისური ინტელიგენციის მაღალი-საშუალო კლასის (upper-middle class) აღწერით შემოიფარგლებოდა. ზოგი კრიტიკოსი იმასაც ამტკიცებდა, რომ მის ნაწარმოებებს აკლდა უნივერსალობა და სიღრმე. ვულფს ასევე აკრიტიკებდნენ მისი ანტისემიტიზმის გამო მიუხედავად იმისა, რომ მისი მეუღლე ებრაელი იყო. ეს ბრალდება ემყარება ვულფის მიერ ნეგატიურ პლანში დახატულ ზოგიერთ ებრაელ პერსონაჟს. სინამდვილეში ვულფის დამოკიდებულება ამ საკითხისადმი არ იყო ერთმნიშვნელოვანი.. მისი ანტისემიტიზმი შეიცვალა გერმანიის ხელისუფლებაში ფაშისტების მოსვლის შემდეგ. ვირჯინია ვულფს და მის მეუღლეს სძულდათ ფაშიზმი მისი ანტისემიტიზმის გამო. მათ იცოდნენ, რომ ჰიტლერს ისინი „შავ სიაში" ჰყავდა შეყვანილი. ვირჯინია ვულფის წიგნი „სამი გინეა" ("Three Guineas", 1938) სწორედ ფაშიზმის წინააღმდეგაა მიმართული.

შეიძლება ითქვას, რომ ვირჯინია ვულფი ინგლისურენოვანი ლირიკული რომანის ძირითადი წარმომადგენელია. მისი რომანები უკიდურესად ექსპერიმენტული ხასიათისაა: თხრობა/ნარატივი, რომელიც „თავისუფალია" მოვლენებისაგან და ბანალურია, იშლება ფრაგმენტებად და ზოგჯერ სულაც ირღვევა პერსონაჟების რეცეფციულ ცნობიერებაში. ინტენსიური ლირიზმითა და სტილური ვირტუოზობითაა შექმნილი სმენითი და ვიზუალური შთაბეჭდილებით სავსე მხატვრული სამყარო.

ვირჯინია ვულფის პოეტური მსოფლაღქმის ინტენსიურობა ამაღლებულ ელფერს ანიჭებს მისი რომანების სრულიად ორდინარულ, ბანალურ სამოქმედო გარემოს (ხშირად ომისდროინდელ სურათებს). ასეთია, მაგალითად, ვირჯინია ვულფის ერთ-ერთი საუკეთესო რომანი „მისის დელოუეი" ("Mrs Dalloway", 1925). რომანში აღწერილია შუა ხნის ქალბატონის, კლარისა დელოუეის მცდელობა, მოაწყოს წვეულება, ხოლო ამ ამბავს პარალელურ ხაზად გასდევს ვინმე მუშათა კლასის

წარმომადგენლის, I მსოფლიო ომის ვეტერანის, სეპტიმუს უორენ სმიტის ცხოვრება, რომელიც ომიდან მძიმე ფსიქოლოგიური ჭრილებით დაბრუნდა.

რომანი შეიქმნა ორი ნოველის - „მისის დელოუეი ბონდ სტრიტზე" ("Mrs Dalloway in Bond Street") და დაუსრულებელი „პრემიერ-მინისტრის" ("The Prime Minister") – გაერთიანების შედეგად. რომანის შინაგანი პერსპექტივა ისეა აგებული, რომ ამბავი მონაცვლეობს სხვადასხვა დროსა და პერსონაჟთა ცნობიერებაში, რათა წარმოსახოს კლარისას ცხოვრება და ორ მსოფლიო ომს შორის არსებული სოციალური სტრუქტურა. 2005 წელს ჟურნალმა „თაიმ"-მა ("Time") ეს ნაწარმოები საუკეთესო ინგლისურენოვან რომანთა ასეულში შეიყვანა.

კლარისა დელოუეი, რომანის მთავარი პროტაგონისტი, დილით ლონდონის ქუჩებში დადის და იმ სალამოს წვეულების მოსაწყობად ემზადება. მშვენიერი დღეა, რაც მას აგონებს ბოურტონში (Bourton) გატარებულ ახალგაზრდობას. იგი ფიქრობს იმაზე, თუ რამდენად სწორი არჩევანი გააკეთა, როცა ცოლად გაჰყვა რიჩარდ დელოუეის და არა ენიგმატურ და მომთხოვნ პიტერ უოლშს; გარდა ამისა, მისი ნება რომ ყოფილიყო, მას ძალიან უნდოდა სალი სეტონთან ერთად ეცხოვრა. ამ განცდებს კიდევ უფრო გაუმწვავებს იმ დილით პიტერის ვიზიტი, რომელიც ინდოეთიდან იმ დღეს დაბრუნდა.

სეპტიმუს უორენ სმიტი, I მსოფლიო ომში ფსიქოლოგიურად ტრამვირებული, დღეს ატარებს ჰარკში, თავის იტალიური წარმომავლობის მეულლესთან, ლუკრეციასთან ერთად, სადაც მათ დაინახავს პიტერ უოლში. სეპტიმუსს ხშირი ჰალუცინაციები ტანჯავს, განსაკუთრებით ხშირად კი მისი უახლოესი მეგობარი, ევანსი ელანდება, რომელიც ომში დაიღუპა. იმავე დღეს, მოგვიანებით, მას შემდეგ, რაც გადაწყვეტენ, რომ იგი იძულებით მოათავსონ ფსიქიატრიულ საავადმყოფოში, სეპტიმუსი ფანჯრიდან ხტება და თავს იკლავს.

კლარისას წვეულებას ესწრება თითქმის ყველა პერსონაჟი, ვისაც კი იგი შეხვედრია წიგნში, მათ შორის ადამიანები წარსულიდან. აქ კლარისა გებულობს სეპტიმუსის თვითმკვლელობის შესახებ და აღფრთოვანდება ამ უცნობის მიერ შესრულებული აქტით, რომელიც, კლარისას აზრით, სეპტიმუსმა თავისი წმიდათაწმიდა ბედნიერების დასაცავად აღასრულა. თავდაპირველად ვულფს განზრახული ჰქონდა, რომ კლარისასაც თავი უნდა მოეკლა, ხოლო სეპტიმუსი (რომელსაც ვულფმა მისის დელოუეის „ორეული" უწოდა) საერთოდ არ გამოჩნდებოდა.

მთელი ეს ამბავი ხდება ივნისის ერთ დღეს, თუ არ ჩავთვლით იმას,

რომ რეალური დროის საზღვრები ირღვევა პერსონაჟთა ცნობიერების ნაკადში. ვირჯინია ვულფი სკრუპულოზულად, დეტალურად წარმოსახავს პერსონაჟის ცნობიერებაში გაელვებულ ყველა წამიერ აზრსა თუ ფიქრს. ვულფი შლის ზღვარს პირდაპირ და ირიბ მეტყველებას შორის, გზადაგზა თხრობაში აღწერებსაც ურთავს, ირიბ შინაგან მონოლოგს ისევ პირდაპირი შინაგანი მონოლოგით ანაცვლებს. რომანში სულ ცოტა ოცი პერსონაჟი მაინცაა, მაგრამ მკითხველი დღის უმეტეს ნაწილს კლარისა დელოუეისა და სეპტიმუს სმიტთან ერთად ატარებს. სტრუქტურული და სტილური მსგავსების გამო „მისის დელოუეის“ ხშირად ადარებენ ჯეიმზ ჯოისის „ულისეს“ (1922), რომელსაც ხშირად XX საუკუნის ყველაზე მნიშვნელოვან რომანად მიიჩნევენ. თვით ვირჯინია ვულფი თავის ესეში „თანამედროვე მხატვრული პროზა“ (“Modern Fiction“, 1919) ქებით მოიხსენიებს „ულისეს“ და „სასაფლაოს ეპიზოდის“ (ეპიზოდი 6, „ჰადესი“) შესახებ აღნიშნავს: „... პირველივე წაკითხვის შემდეგ ძნელია არ აღიარო, რომ ეს შედევრია“. 1919 წელს ის და მისი მეუღლე, ლეონარდ ვულფი იძულებულნი იყვნენ უარი ეთქვათ თავიანთ გამომცემლობაში „ულისეს“ გამოქვეყნებაზე ინგლისური ცენზურისა და შესაბამისი კანონმდებლობის გამო.

ვირჯინია ვულფის რომანში „შუქურისაკენ“ (1927) აღწერილია ერთმანეთისაგან 10 წლით დაცილებული (1910-1920) ორი დღე.

სიუჟეტური ქარგა აგებულია ოჯახურ კონფლიქტზე და დაძაბულ ატმოსფეროზე, რომელიც უკავშირდება შუქურის მოსანახულებლად კუნძულ სკაიზე, შოტლანდიაში წასვლის საკითხს. რომანის ერთ-ერთი წამყვანი თემაა მხატვარ ლილი ბრისკოუს შინაგანი წინააღმდეგობითა და ბრძოლებით გამსჭვალული შემოქმედებითი პროცესი, რომელიც მთელი ამ ოჯახური დრამის ფონზე ცდილობს ხატოს. რომანი ასევე წარმოადგენს მედიტაციას ინგლისელების ცხოვრებაზე შუაგულ ომის დროს. ტექსტში, ისევე როგორც „მისის დელოუეიში“, მნიშვნელოვანია დროის პრობლემა და მამაკაცისაგან ქალის ჩაგვრის თემა.

„შუქურისაკენ“ მაღალი მოდერნიზმის სანიმუშო ტექსტია. ავტორი ოსტატურად ახდენს დროისა და ფსიქოლოგიური წიაღსვლების მანიპულირებას ტექსტში. ფაქტობრივად, რომანი განაგრძობს ისეთი მოდერნისტი მწერლების ტრადიციას, როგორიც იყვნენ მარსელ პრუსტი და ჯეიმზ ჯოისი, რომელთა ნაწარმოებებში სიუჟეტს მეორეხარისხოვანი მნიშვნელობა ენიჭება, ხოლო წინა პლანზე წამოწეულია ფილოსოფიური ინტროსპექცია. რომანში ძალზედ ცოტაა დიალოგი და თითქმის არაა

მოქმედება; ტექსტის უდიდესი ნაწილი ფიქრებისა და დაკვირვებების გადმოცემას ეთმობა. ავტორი წარმოაჩენს ბავშვობისდროინდელი ემოციების ძალას და ზრდასრული ადამიანების ურთიერთობათა მერყეობას.

რომანს არ ჰყავს „ყოვლისმცოდნე ავტორი“, თუ არ ჩავთვლით მეორე ნაწილს „დრო გადის“ (“Time Passes“); სიუჟეტი ვითარდება პერსპექტივათა შორის თითოეული პერსონაჟის ცნობიერების ნაკადის მონაცვლეობით. „ყოვლისმცოდნე მთხრობელის“ არარსებობა ნიშნავს იმას, რომ მკითხველს არა ჰყავს მეგზური რომანის ტექსტში და მან პერსონაჟის განვითარებაზე დაყრდნობით უნდა ჩამოაყალიბოს თავისი აზრები.

რომანის I ნაწილი წარმოსახავს ურთიერთმიმართებას პერსონაჟის გამოცდილებას, რეალურ გამოცდილებასა და გარემოს შორის მაშინ, როცა II ნაწილში საერთოდ არაა პერსონაჟები და მოვლენებიც სხვაგვარი რაკურსითაა წარმოდგენილი. ეს ნაწილი ვულფმა დაწერა „გაუჩინარებული ავტორის“ პერსპექტივიდან, რომელიც არც ერთ მოქმედ პირთან არ არის დაკავშირებული, მოვლენები კი მკითხველმა უნდა აღიქვას დროსთან მიმართებაში. ამის გამო მთხრობელის ხმა არაფოკუსირებული და დარღვეულია, ეს კი იმის ნიმუშია, რასაც ვირჯინია ვულფი უწოდებდა „ცხოვრებას ისეთს, როგორიც ის მაშინაა, როცა ჩვენ მასში არ ვმონაწილეობთ“ (“... life as it is when we have no part in it“).

1998 წელს „მოდერნ ლაიბრერიმ“ („Modern Library“) XX საუკუნის 100 საუკეთესო ინგლისურენოვანი რომანის სიაში მეთხუთმეტე ადგილზე დაასახელა.

„ორლანდო“ (“Orlando“, 1928) თვისებრივად განსხვავდება ვირჯინია ვულფის დანარჩენი რომანებისაგან, რაზეც მისი ქვესათაურიც - „ბიოგრაფია“ (“A Biography“) – მიანიშნებს. ესაა რეალური პიროვნების ხასიათის აღწერის მცდელობა და ეძღვნება ვირჯინია ვულფის საყვარელ ქალს, ვიტა სექვილე-უესტს. „ორლანდოში“ ავტორი დასცინის ისტორიულ ბიოგრაფიებს.

„ტალღებში“ (“The Waves“, 1931) დახატულია ექვსი მეგობრისაგან შემდგარი ჯგუფი, რომელთა რეფლექსიებიც რეჩიტატივებს უფრო უახლოვდება, ვიდრე საკუთრივ შინაგან მონოლოგს. ეს ქმნის ერთგვარ ტალღისებურ ატმოსფეროს, რომელიც უფრო ენათესავება ლექსს პროზად, ვიდრე სიუჟეტიან რომანს.

შეიძლება ითქვას, რომ „ტალღები“ ყველაზე მეტად ექსპერიმენტულია ვირჯინია ვულფის რომანებს შორის. იგი შედგება წიგნის ექვსი პერსონაჟის

(ბერნარდი, სიუზენი, როდა, სუსანა, ჯინი და ლუისი). ორიგინალურობისაკენ. ასეთივე მისწრებულობაშია ბეზვედე ბერნისთვის, ბერნარდი, რომელიც მისი ხმა ჭკუასუსტის საერთოდ არ „ესმის“ და, შედეგად, ცრუდ ლოგიკურად ურჩევილი, რომელიც საერთოდ არ ლაპარაკობს. ბერნისთვისაც მოხიბლულობა დასასრულებელია ცხრა მოკლე ინტერლუდიით შესაბამისი ბერნის. რომელიც ალბათ ურჩევილის სანაპირო სცენას დღის სხვადასხვა მონაკვეთში ჩხის ამოსვლიდან ჩამწყვდევამდე.

ეს ეპიზოდის პერსონაჟი თუ „ხმა“ ერთმანეთის მოსაზღვრედ ლაპარაკობს, ვულფი ცდილობს აჩვენოს მათი ინდივიდუალობა, მათი ამირიული „მე“-ს სილრმისეული შრეები. თითოეული პერსონაჟი განსხვავებულია, მაგრამ ერთად ისინი ქმნიან ერიგეარ ფორმას თუ სადენებს მდუმარე ცენტრალური ცნობიერებისათვის. ბერნარდი ამბის მთხრობელია, ყველაზე ეძებს ძნელად მოსაზელთებელ და შესატყვის ფრაზას (ზოგი კრიტიკოსი ამ პერსონაჟში ვირჯინია ვულფის მეგობარს— ე. მ. ფორსტერს[2] სცნობს); ლუისი აუტსაიდერია, რომელიც ცდილობს საზოგადოებაში ადგილის დამკვიდრებას და წარმატების მიღწევას. ზოგი კრიტიკოსი ფიქრობს, რომ ლუისი განასახიერებს ტ. ს. ელიოტის ზოგიერთ პირად თვისებას. ნევილს,რომლის ერთგვარ პროტოტიპსაც ნაწილობრივ ვირჯინია ვულფის კიდევ ერთი მეგობარი, ლიტონ სტრეჩი უნდა წარმოადგენდეს, სიყვარული სწყურია, ფიქრებში ეძებს მამაკაცთა მთელ რიგს, რომლთაგან თითოეული მისი ტრანსცენდენტური სიყვარულის ობიექტად იქცევა; ჯინი „საზოგადოების ადამიანია“, მისი მსოფლაღქმაც მის ფიზიკურ სილამაზეს შეესატყვისება; სუზენი ტოვებს ქალაქს და სოფლად ცხოვრებას არჩევს; როდა შეპყრობილია ეჭვებით საკუთარი თავის მიმართ და შინაგანად აფორიაქებულია, უარყოფს კომპრომისს ადამიანებთან ურთიერთობაში და ყოველთვის მარტოობას ეძიებს. როდა ერთგვარი გამოძახილი პერსი ბიში შელის ლექსისა „შეკითხვა“ ("The Question"): შელის ლექსის ლირიკული გმირი სიზმარში ხედავს ნაირფეროვანი ყვავილებით მორთულ ველს, კრეფს ყვავილებს, მაგრამ ბოლოს სვამს კითხვას, ვის მივართვა ეს თაიგულიო: "... That I might there present it ! – Oh! to whom?". ეს ვირჯინია ვულფის ტექსტში პერეფრაზირებულია: „შევაგროვებ ჩემს ყვავილებს და მივართმევ – ო! ვის?" ("I shall gather my flowers and present them – O! to whom?"). პერსივალი, რომლის ერთგვარ პროტოტიპსაც ნაწილობრივ ვირჯინია ვულფის ძმა, ტობი სტივენი

[2] ედუარდ მორგან ფორსტერი (Edward Morgan Forster, 1879-1970) – ინგლისელი პროზაიკოსი, ესეისტი და ლიბერალისტი.

წარმოადგენს, დანარჩენი ექვსისათვის ღვთაებრივი, მაგრამ მორალურად ნაკლოვანი გმირია; იგი კვდება შუა რომანში ბრიტანეთის მიერ დაპყრობილ კოლონიურ ინდოეთში, სადაც იმპერიალისტური ზრახვებით იყო ჩასული. მიუხედავად იმისა, რომ პერსივალი არსად ლაპარაკობს საკუთარი მონოლოგის საშუალებით, მკითხველი დეტალურ ინფორმაციას ღებულობს მის შესახებ დანარჩენი პერსონაჟებისაგან, რომლებიც მთელი წიგნის მანძილზე ისევ და ისევ უბრუნდებიან რეფლექსიებს მის შესახებ.

რომანში წარმოსახულია ექვსივე პერსონაჟის ბავშვობა და მოწიფულობა. ვულფის მთავარი მხატვრული ამოცანა იყო, გამოესახა ინდივიდუალური ცნობიერება და ეპოვნა ის პოეტიკური ხერხები, რომლებიც საშუალებას მისცემდა სხვადასხვა პერსონაჟის ცნობიერება „ჩაექსოვა“ ერთმანეთში. უაღრესად ძნელია ამ რომანის ჟანრული სპეციფიკის ზუსტი განსაზღვრა, ვინაიდან იგი ყოველგვარ ზღვარს შლის პროზასა და პოეზიას შორის, ტექსტი „მიედინება“ ექვს შინაგან მონოლოგში. წიგნი ასევე შლის საზღვრებს პერსონაჟებს შორის. თვით ვულფი წერდა, რომ ეს ექვსეული სულაც არ იყო ჩაფიქრებული როგორც ცალკეული „პერსონაჟები“, არამედ ისინი განასახიერებდნენ ცნობიერების წახნაგებს, რომლებსაც უნდა წარმოექმნათ „უწყვეტობის განცდა“ (‘sense of continuity‘). შესაძლოა ტერმინი რომანი ზუსტად ვერ გამოხატავს „ტალღების“ კომპლექსური ფორმის არსს. თავად ვულფი მას რომანს კი არ უწოდებდა, არამედ „ლექს-თამაშს“ (‘playpoem‘).

1937 წელს მარგერიტ იურსენარმა[1] ათ თვეში თარგმნა „ტალღები“. ვულფის შესახებ იგი წერდა: „არა მგონია შეცდომა დამეშვას, როცა ვირჯინია ვულფი ინგლისური ენის ოთხ თუ ხუთ დიდ ვირტუოზსა და იმ ოცეულის თანამედროვე რომანისტებს შორის დავასახელე, რომელთა ნაწარმოებებსაც აქვთ შანსი, რომ ათ წელზე მეტ ხანს გაძლონ.“

ვირჯინია ვულფის ბოლო ნაწარმოები, „აქტების შორის“ (“Between the Acts“, 1941) ავკამებს ვირჯინია ვულფისათვის მნიშვნელოვან თემებსა და პრობლემებს, როგორიცაა ცხოვრების ტრანსფორმაცია ხელოვნებაში, სექსუალური ამბივალენტობა, მელიტაკიები დროის დინებასა და ცხოვრებაზე, რომლებიც წარმოსახულია როგორც დაშლა-რღვევისა და განახლების პროცესი ერთდროულად. ეს ყოველივე მოქცეულია წარმოსახვით უაღრესად მდიდარ და სიმბოლურ ნარატიულ სქემაში, რომელიც თითქმის ინგლისის

[1] მარგერიტ იურსენარი (Marguerite Yourcenar, 1903-1987) – ბელგიური წარმოშობის ფრანგი რომანისტი, პირველი ქალი, რომელიც საფრანგეთის მეცნიერებათა აკადემიის წევრად აირჩიეს.

მთელ ისტორიას მოიცავს. ეს წიგნი ყველაზე მეტად ლირიკულია ვირჯინია ვულფის მხატვრულ ქმნილებებს შორის არა მარტო მასში გადმოცემული ემოციებისა და გრძნობების გამო, არამედ სტილის თვალსაზრისითაც – ესაა პოეტური პროზა.

ამ ნაწარმოებში მრავლადაა ფარული ქვეტექსტები და ალუზიები. იგი აგვიწერს სპექტაკლს, ფესტივალზე წარდგენილ პიესას და მაყურებელს პატარა ინგლისურ სოფელში II მსოფლიო ომის წინ. აქედანაა მისი სათაური. ტექსტში აშკარად იგრძნობა ომის მოლოდინი. ფესტივალის პროცესია თუ ცერემონიალი წარმოსახულია როგორც ერთგვარი „პიესა პიესაში", სადაც ინგლისის ისტორია საკმაოდ ცინიკურადაა გააზრებული. ვულფი ერთმანეთთან უკავშირებს უამრავ სხვადასხვა ძაფსა და იდეას; განსაკუთრებით საინტერესოა გარითმული სიტყვების ტექნიკის გამოყენება ფარული მნიშვნელობების მისანიშნებლად.

მოქმედება ხდება სოფლის ერთ სახლში, რომლის ქვედა სართულზე უნდა გაიმართოს ყოველწლიური საფესტივალო ცერემონიალი. ამ ტიპის ფესტივალები ტრადიციადაა დამკვიდრებული ინგლისის ისტორიაში და მათ მთელი ადგილობრივი მოსახლეობა ესწრება. სახლის პატრონი, ვინმე ქვრივი ბართოლემიუ ოლივერი გადამდგარი ოფიცერია, რომელიც ინდოთში არმიაში მსახურობდ. მისი და, ლუსი ოდნავ ექსცენტრული, თუმცა უწყინარი არსებაა. ოლივერს ჰყავს ვაჟი, ჯკაილზი, რომელიც ქალაქში მუშაობს და მუდმივად მოუსვენარი და იმედგაცრუებულია. მისი მეუღლე, იზა სოფლის სახლში რჩება თავის ორ შვილთან ერთად, ვინაიდან ჰკარგავს ინტერესს ჯკაილზის მიმართ. იგი მოხიბლულია ადგილობრივი ფერმერით, ვინმე ჰეინზით, თუმცა მათი ურთიერთობა თვალებით საუბარს არ სცდება. დღის განმავლობაში გამოჩნდებიან მისის მანრეზა და მისი მეგობარი უილიამ დოჯი, რომელნიც წარმოდგენას ესწრებიან. წარმოდგენის ტექსტი დაწერა მის ლა ტრობემ, უცნაურმა და თვითნება მარტონელა ქალმა. ლუსი სუიზინი დაფუსფუსებს ირგვლივ, დეკორაციებსა და საჭმელს ამზადებს. ოლივერი თავის შვილიშვილს ეთამაშება, მისის მანრეზა ეარშიყება ოლივერსა და ჯკაილზს და აშკარად გამომწვევად იქცევა, უილიამ დოჯს კი არანაირ ყურადღებას არ აქცევს როგორც აშკარა ჰომოსექსუალს. საღამოს იწყება წარმოდგენა, რომელიც სამი ძირითადი ნაწილისაგან შედგება. ბავშვის მიერ შესრულებულ პროლოგს მოსდევს შექსპირისებური სცენა რომანტიკული დიალოგით.

მეორე სცენა რესტავრაციის პერიოდის კომედიის[14] პაროდიაა, ხოლო მესამე სცენაში წარმოდგენილია ვიქტორიანული საზოგადოების ტრიუმფი და ნაჩვენებია, თუ როგორ აწესრიგებს პოლიციელი მოძრაობას ჰაიდ პარკში. ბოლო სცენას ჰქვია „თავად ჩვენ“ ("Ourselves"). ამ სცენაში მის ლა ტრობე შოკში აგდებს მაყურებელს იმით, რომ მათ სარკეებს მიუშვერს. წიგნის ბოლოს ცხოვრება თავის ჩვეულ კალაპოტს უბრუნდება. თავისი ბოლო ნაწარმოების ხელნაწერის დასრულების შემდეგ (რომანი მხოლოდ ვულფის გარდაცვალების შემდეგ გამოქვეყნდა), ვულფი ისევ დეპრესიაში ჩავარდა. II მსოფლიო ომის დაწყებამ, მისი ლონდონური სახლის განადგურებამ ფაშისტური დაბომბვების დროს, როჯერ ფრაის მიერ დაწერილი მისი ბიოგრაფიის ციკმა მიღებამ საზოგადოების მხრიდან კიდევ უფრო გააუარესა ვულფის მდგომარეობა. 1941 წლის 28 მარტს ვულფმა პალტო ჩაიცვა, ჯიბეებში ქვები ჩაიწყო და თავი დაიხრჩო მდინარე ოუზში (River Ouse) თავის სახლთან ახლოს. იგი დაკრძალეს როდმელში (სასექსის საგრაფო), საკუთარი სახლის ეზოში, თელის ხის ძირას.

ვირჯინია ვულფის ნაწარმოებები თარგმნილია 50 ენაზე, მათ შორის ისეთი მწერლების მიერ, როგორიცაა ხორხე ლუის ბორხესი[15] და მარგერიტ იურსენარი.

---

[14] რესტავრაციის პერიოლის კომედია (restoration comedy) – რესტავრაციის პერიოდში (1660-1719 წლებში) შექმნილი ინგლისური კომედიები.

[15] ხორხე ლუის ბორხესი (Jorge Francisco Isidoro Luis Borges Acevedo, 1899-1986) – დიდი არგენტინელი მწერალი, პოეტი და ესეისტი.

ტომას სტერნზ ელიოტი
Thomas Stearns Eliot
(1888-1965)

ტომას სტერნზ ელიოტი, XX საუკუნის უმნიშვნელოვანესი ანგლო-ამერიკელი პოეტი, დრამატურგი, ესეისტი და ლიტერატურის კრიტიკოსი, დაიბადა 1888 წლის 22 სექტემბერს მისურის შტატის ქალაქ სენტ ლუისში. მამამისი ჰენრი ელიოტი (1843-1919) წარმატებული ბიზნესმენი, სენტ ლუისის ერთ-ერთი სერიოზული კომპანიის პრეზიდენტი და ხაზინადარი იყო. დედამისი, შარლოტე ჩემპ სტერნზი (1843-1929) კი სოციალური მუშაკი. ტომასი ყველაზე უმცროსი იყო თავის ექვს დედმამიშვილს შორის.

1898-1905 წლებში ელიოტი დადიოდა სმიტის აკადემიაში (Smith Academy)[1], სადაც იგი ეუფლებოდა ლათინურ, ძველბერძნულ, ფრანგულ და გერმანულ ენებს. ლექსების წერა მან 14 წლის ასაკში დაიწყო ომარ ხაიამის რობაიების[2] ედუარდ ფიცჯერალდისეული[3] თარგმანის გავლენით. აკადემიის დამთავრების შემდეგ ელიოტი შევიდა მოსამზადებელ კურსებზე მილტონის აკადემიაში მასაჩუსეტსში, სადაც გაიცნო სკოფილდ ტეიერი[4], რომელმაც მოგვიანებით გამოაქვეყნა მისი ერთ-ერთი შედევრი "ბერწი მიწა" ("The Waste Land", 1922). 1906-1909 წლებში იგი სწავლობდა ფილოსოფიას ჰარვარდის უნივერსიტეტში და ბაკალავრის ხარისხი ოთხის ნაცვლად სამ წელიწადში მოიპოვა.

1909-1911 წლებში ელიოტი ჰარვარდის უნივერსიტეტში მუშაობდა ასისტენტად ფილოსოფიის მიმართულებით; 1910-1911 წლებში იგი ცხოვრობდა პარიზში, სადაც ფილოსოფიას სწავლობდა სორბონის

---

[1] სმიტის აკადემია – ვაჟთა კერძო სკოლა სენტ ლუისში, რომელიც 1854 წელს დააარსა უილიამ გრინლიფ ელიოტმა, ტომას ელიოტის ბაბუამ, სენტ ლუისში ვაშინგტონის უნივერსიტეტის დამფუძნებელმა და კანცლერმა.

[2] ომარ ხაიამი (1048-1131) – შუა საუკუნეების სპარსი მათემატიკოსი, ასტრონომი, ფიზიკოსი, ფილოსოფოსი და პოეტი. წერდა რობაიებს. „რობაი" სპარსულად ნიშნავს ორსტრიქონიან სტანზას, რომელშიც თითოეული სტრიქონი ორი ნაწილისაგან შედგება. იგი წარმოდგება არაბული სიტყვიდან, რომელიც აღნიშნავს ოთხს.

[3] ედუარდ ფიცჯერალდი (Edward Fitzgerald, 1809-1883) – ინგლისელი მწერალი, პოეტი და მთარგმნელი. ცნობილია თარგმანების კრებულით „ომარ ხაიამის რობაიები" ("The Rubaiyat of Omar Khayyam", 1859)

[4] სკოფილდ ტეიერი (Scofield Thayer, 1889-1982) – ამერიკელი პოეტი და გამომცემელი, ჟურნალ „დიალის" ("Dial") რედაქტორი 1920-იან წლებში, სადაც გამოქვეყნდა ელიოტის პოემა.

უნივერსიტეტში, ესწრებოდა ანრი ბერგსონის[5] ლექციებს. 1911-1914 წლებში ელიოტი ისევ ჰარვარდის უნივერსიტეტშია, სადაც ინდურ ფილოსოფიას და სანსკრიტს[6] სწავლობს. 1914 წელს მან მოიპოვა სტიპენდია ოქსფორდის მერტონ კოლეჯში სწავლის გასაგრძელებლად. მან ოქსფორდში მხოლოდ ერთი წელიწადი დაჰყო. 1916 წელს მან დაასრულა სადოქტორო დისერტაცია თემაზე „ცოდნა და გამოცდილება ფ. ჰ. ბრედლის[7] ფილოსოფიაში“ („Knowledge and Experience in F. H. Bradley's Philosophy“), რომელიც ჰარვარდში უნდა დაეცვა, მაგრამ ვერ შესძლო იქ ჩასვლა დისერტაციის დასაცავად.

1915 წლის 26 ივნისს ელიოტმა ცოლად შეირთო კემბრიჯელი გუვერნანტი ქალი ვივიენ ჰაიუდი.

ამერიკის შეერთებულ შტატებში ხანმოკლე ვიზიტის შემდეგ, ელიოტი დაბრუნდა ლონდონში და მუშაობა დაიწყო მასწავლებლად ბირკბეკის კოლეჯში, ლონდონის უნივერსიტეტში.

მერტონის კოლეჯის დატოვების შემდეგ ელიოტი სკოლის მასწავლებლად მუშაობდა, უმთავრესად ჰაიგეიტის კერძო სკოლაში ლონდონში, სადაც იგი ასწავლიდა ფრანგულსა და ლათინურს. დამატებითი შემოსავლისათვის იგი წერდა რეცენზიებს წიგნებზე და ლექციებს კითხულობდა საღამოს გახანგრძლივებულ კურსებზე. 1917 წელს მან მუშაობა დაიწყო ლოიდსის ბანკში, ლონდონში. 1925 წელს პოეტმა დატოვა ლოიდსი და მუშაობა დაიწყო გამომცემლობაში „ფაბერი და ფაბერი“ (Faber & Faber), სადაც გაატარა კიდეც თავისი დარჩენილი წლები, საბოლოოდ კი ამ გამომცემლობის დირექტორიც გახდა.

1927 წლის 29 ივნისს ელიოტმა უარყო უნიტარიზმი[8] და ანგლიკანიზმის[9] მიმდევარი გახდა, იმავე წლის ნოემბერში კი, 39 წლის

---

[5] ანრი ბერგსონი (Henri-Louis Bergson, 1859-19410 –ფრანგი ფილოსოფოსი, „ინტუიტივიზმის“ ფუძემდებელი.

[6] სანსკრიტი – ისტორიული ინდოარიული ენა, ინდუიზმის და ბუდიზმის ძირითადი ლიტურგიკული ენა.

[7] ფრენსის ჰერბერტ ბრედლი (Francis Herbert Bradley, 1846-1924) – ბრიტანელი იდეალისტი ფილოსოფოსი, უპირისპირდებოდა უტილიტარიზმსა და ემპირიზმს.

[8] უნიტარიზმი – მიმდინარეობა ქრისტიანულ თეოლოგიაში, რომელიც უპირისპირდება სამების დოქტრინას და ამტკიცებს, რომ ღმერთი თავის თავში არ აერთიანებს სამ იპოსტასს (მამა ღმერთი, ძე ღმერთი და სულიწმინდა).

[9] ანგლიკანიზმი –მიმდინარეობა ქრისტიანულ რელიგიაში, რომელიც აერთიანებს „ინგლისის ეკლესიასთან“ (Church of England) ისტორიულად დაკავშირებულ ეკლესიებს. ანგლიკანიზმი ქრისტიანობის ერთ-ერთი ძირითადი ტრადიციაა პროტესტანტიზმთან, რომელიც კათოლიციზმთან და მართლმადიდებლობასთან ერთად.

ასაკში, ბრიტანეთის მოქალაქეობა მიიღო. თვით პოეტი თავის თავს ანგლო-კათოლიკეს უწოდებდა და აღნიშნავდა, რომ იგი იყო „კლასიცისტი ლიტერატურაში, როიალისტი პოლიტიკაში და ანგლო-კათოლიკე რელიგიაში." თავისი ეროვნებისა და მისი როლის შესახებ შემოქმედებაში ელიოტი წერდა: „ჩემს პოეზიას აშკარად უფრო მეტი აქვს საერთო ჩემი თაობის გამორჩეულ წარმომადგენლებთან ამერიკაში, ვიდრე ჩემი თაობის მიერ ინგლისში დაწერილ ნებისმიერ ნაწარმოებთან. იგი (მისი შემოქმედება – ი. ც.) არ იქნებოდა ის, რაც არის და ალბათ არც ასეთი კარგი, ინგლისში რომ დავბადებულიყავი და იგი არ იქნებოდა ის, რაც არის, ამერიკაში რომ დავრჩენილიყავი. ეს ერთგვარი კომბინაციაა. თუმცა მისი სათავე და ემოციური წყარო ამერიკიდან წარმოდგება." ელიოტმა საბოლოოდ უარი თქვა ამერიკის შეერთებული შტატების მოქალაქეობაზე და განაცხადა: „შესაძლოა, ჩემი გონება ამერიკულია, მაგრამ ჩემი გული კი ბრიტანულია." ამავე დროს, ელიოტი ხედავდა, რომ ევროპაში დამკვიდრებულ ამერიკელს საშუალება ჰქონდა მთლიანად ზოგადევროპულ კულტურულ ტრადიციასთან ზიარებისა.

1932 წლისათვის ელიოტს ჰარვარდის უნივერსიტეტმა შესთავაზა დაეკავებინა ჩარლზ ელიოტ ნორტონის[10] სახელობის პროფესორის კათედრა 1932-1933 სასწავლო წელს. პოეტმა ეს შემოთავაზება მიიღო და მეულლე, ვივიენი ინგლისში დატოვა. დაბრუნების შემდეგ ელიოტი, ფაქტობრივად, აღარც შეხვედრია მას;

1957 წლის 10 იანვარს ელიოტმა ცოლად შეირთო 37 წლით უმცროსი ესმე ვალერი ფლეტჩერი, რომელიც „ფაბერი და ფაბერი"-ში მისი მდივანი იყო 1949 წლის აგვისტოდან. ელიოტის გარდაცვალების შემდეგ ესმე ვალერი ფლეტჩერმა მთელი თავისი დრო და ენერგია ელიოტის მემკვიდრეობის მოვლა-შენარჩუნებას შეალია; მან გამოსცა ტომას სტერნზ ელიოტის ანოტირებული წერილები („The Letters of T. S. Eliot") და „ბერწი მიწის" შავი ვარიანტის ფაქსიმილე.

ტომას სტერნზ ელიოტი გარდაიცვალა 1965 წლის 4 იანვარს. პოეტის ანდერძის თანახმად, მისი ფერფლი წაიღეს წმინდა მიქაელის სახელობის ეკლესიაში ისტ კოუკერში, სოფელში, საიდანაც მისი შორეული წინაპრები ამერიკაში გადასახლდნენ. იქ, უბრალო მემორიალურ დაფაზე, ელიოტის

---

[10] ჩარლზ ელიოტ ნორტონი (Charles Eliot Norton, 1827 – 1908) – ამერიკელი მწერალი, კრიტიკოსი, ხელოვნების პროფესორი; მებრძოლი იდეალისტი, პროგრესული სოციალური რეფორმების მხარდამჭერი, ლიბერალური აქტივისტი, ფრიად გაელენიანი პიროვნება იმდროინდელ ამერიკაში.

ხსოვნის უკვდავსაყოფად წაწერილია სიტყვები მისი ლექსიდან „ისტ კოუკერი“ („East Coker“): „ჩემს დასაწყისში ჩემი დასასრულია. ჩემს დასასრულში ჩემი დასაწყისია“ („In my beginning is my end. In my end is my beginning“).

მისი რანგის პოეტის პირობაზე ელიოტმა მოცულობით საკმაოდ მცირე პოეტური მემკვიდრეობა დატოვა. მისი პირველი პოეტური კრებული იყო „პრუფროკი და სხვა დაკვირვებანი“ („Prufrock and Other Observations“, 1917). 1920 წელს მან გამოსცა ორი კრებული: „Ara Vos Prec“[11] (ლონდონი) და „ლექსები: 1920“ („Poems: 1920“) (ჩიკაგო). 1925 წელს ტ. ს. ელიოტმა ერთად მოუყარა თავი „ბერწ მიწას“ (1922), თავის პირველ კრებულსა და „ლექსები: 1920“-ში შემავალ ლექსებს, ყოველივე ამას დაუმატა „ფუტურო კაცები“ („Hollow Men“, 1925) და ერთ კრებულად გამოსცა სათაურით „ლექსები: 1909-1925“ („Poems: 1909-1925“). მოგვიანებით მან ისევ განაახლა ეს კრებული სათაურით „რჩეული ლექსები“ („Collected Poems“). გამონაკლისს წარმოადგენს „ბებერი ოპოსუმის წიგნი პრაქტიკულ კატებზე“ („Old Possum's Book of Practical Cats“, 1939) – მსუბუქი ლექსების კრებული; ასევე „ადრეულ სიჭაბუკეში დაწერილი ლექსები“ („Poems Written in Early Youth“), რომელიც მისი გარდაცვალების შემდეგ გამოქვეყნდა 1967 წელს და ძირითადად 1907-1910 წლებში ჰარვარდის უნივერსიტეტის სტუდენტურ ჟურნალში გამოქვეყნებული ლექსებისაგან შედგება და „Inventions of the March Hare: Poems 1909-1917“, რომლის გამოქვეყნებასაც ელიოტი არც კი აპირებდა. იგი მხოლოდ 1997 წელს დაიბეჭდა.

პირველი ლექსი, რომელმაც ელიოტს წარმატება მოუტანა „ჯ. ალფრედ პრუფროკის სამიჯნური სიმღერაა“ („The Love Song of J. Alfred Prufrock“, 1915), რომლის წერა მან 1910 წლის თებერვალში დაიწყო და პირველად ჩიკაგოში გამოაქვეყნა 1915 წლის ივნისში. ამ ლექსის ცნობილი საწყისი სტრიქონები, სადაც საღამოს ცა შედარებულია „საოპერაციო მაგიდაზე გაწოლილ ეთერიზებულ პაციენტთან“ („a patient etherised upon a table“) რომანტიკული პოეტური ტრადიციის გამგრძელებელი გეორგიანული

---

[11] Ara Vos Prec – „ამიტომაც გემუდარები ...“ ფრაზა, რომლითაც დანტეს „ღვთაებრივ კომედიაში“ პროვანსელი ტრუბადური არნო დანიელი, რომელიც ავხორცობისათვის სალხინებელში იხდის სასჯელს, მიმართავს მთხრობელს (დანტეს).

პოეზიის[12] ზეობის ხანაში შოკისმომგვრელად და შეურაცხმყოფელად აღიქმებოდა. ამიტომაც გასაკვირი არაა, რომ 1917 წლის 21 ივნისს „ტაიმსის“ ლიტერატურულ დამატებაში ანონიმური რეცენზენტი წერდა, რომ ამ ლექსებს საერთო არაფერი აქვთ პოეზიასთან.

ლექსის ეპიგრაფი აღწერს შეხვედრას დანტესა და გვიდო და მონტეფელტროს[13] შორის, რომელსაც მისჯილი აქვს ჯოჯოხეთის მერვე სკნელი პაპ ბონიფაციუს VIII[14]-სათვის ყალბი რჩევების მიცემისათვის. ეს შეხვედრა მოსდევს დანტეს შეხვედრას ულისესთან, რომელსაც ასევე ჯოჯოხეთში ტანჯვა აქვს მისჯილი ცბიერებისა და ვერაგობისთვის. ეპიგრაფი ირონიულ შუქს ჰფენს პრუფროკის ზრახვებს. ისევე როგორც გვიდოს, არც მას სურს, რომ მისი ამბავი გამჟღავნდეს და საყოველთაოდ ცნობილი გახდეს, გვიდოს ციტირებით კი ელიოტი გამოხატავს საკუთარ შეხედულებას პრუფროკის სამივწურო სიმღერაზე.

ლექსში პრუფროკის „ცნობიერების ნაკადი“ გადმოცემულია დრამატული მონოლოგის ფორმით. ამ ტექნიკის საშუალებით წარმოსახულია პრუფროკის ცნობიერების გამოცდილება, მისი ფიზიკურად და ინტელექტუალურად ინერტული მდგომარეობა, მის მიერ დაკარგული ცხოვრებისეული შესაძლებლობები და სულიერი განვითარების შეუძლებლობა. ლექსის გამჭოლი თემაა განუხორციელებელი, მიუწვდომელი ფიზიკური სიყვარული. პოემის სტრუქტურაზე გავლენას ახდენს დანტე ალიგიერი, რომლის ნაწარმოებებსაც ელიოტი იტალიურად კითხულობდა; გვხვდება ალუზიები მთელ რიგ მხატვრულ ნაწარმოებებთან, მათ შორის „ჰამლეტთან“ და ფრანგი სიმბოლისტების ლექსებთან.

ტომას ელიოტის ადრეული პოეზიის ძირითადი თავისებურებაა ფართოდ გააზრებული ირონიული კონტრასტი, რომელიც ამ კრებულში შემავალი

---

[12] გეორგიანული პოეზია („Georgian Poetry“) – პოეტური ანთოლოგიების სერიის საერთო სათაური, სადაც წარმოდგენილი იყო იმ ინგლისელ პოეტთა ნაწარმოებები, რომლებიც მეფე გეორგ V-ის (George V, 1865-1936) მმართველობის (1910-1936) ადრეულ წლებში გამოჯდნენ სამოღვაწეო ასპარეზზე. „გეორგიანელ პოეტთა“ წრეს მიეკუთვნებოდნენ ედმუნდ ბლანდენი, რუპერტ ბრუკი, რობერტ გრეივზი, დეივიდ ჰერბერტ ლორენსი, უოლტერ დე ლა მეა, ზიგფრიდ სასუნი.

[13] გვიდო და მონტეფელტრო (Guido da Montefeltro, 1223-1298) – იტალიელი სამხედრო სტრატეგი და ურბინოს ღორდი. ხანდაზმულობაში ბერად აღიკეცა. 1275 წელს გიბელინებს გაამარკვევინა გველფებთან ბრძოლაში. დანტე გველფებს ემხრობოდა და შესაძლოა სწორედ ამიტომაც „უკრა თაი“ მონტეფელტროს ჯოჯოხეთში.

[14] პაპი ბონიფაციუს VIII (Pope Boniface VIII, 1235-1303) – ერისკაცობის სახელია ბენედეტო კაეტანი; რომის პაპი 1294-1303 წლებში. ცნობილია იმით, რომ მტრობდა დანტეს და საფრანგეთის მეფეს ფილიპ IV-ს, რის გამოც დანტემ ისიც ჯოჯოხეთში მოათავსა.

ყველა ნაწარმოების მხატერულ სისტემას მსჭვალავს. მიუხედავად ამისა, არ არის მართებული, როცა ზოგი კრიტიკოსი ელიოტს პოეტ-სატირიკოსად მიიჩნევს, ვინაიდან როგორც მართებულად აღნიშნავს ელიოტის აღიარებული ქართველი მკვლევრი თ. კობახიძე, სატირა კონკრეტულ სოციალურ მისამართსა და მკაფიოდ გამოხატულ იდეოლოგიურ ტენდენციას გულისხმობს, ელიოტი კი ამ კრებულშიც უფრო სიღრმისეულ განზოგადებათა პოეტია. მართალია, იგი სახეთა ძერწვისას უხვად იყენებს გროტესკს, ზოგჯერ ისეთ მოტივებსაც, რაც სოციალურ სატირად აღიქმება, მაგრამ საბოლოოდ, ელიოტი ყველა მეტნაკლებად „კონკრეტულ“ კონფლიქტს გლობალურ, საყოველთაო, მარადიულ პლანში განაზოგადებს. ელიოტის პოეზიას ერთდროულად ახასიათებს ის, რასაც ქლეანთ ბრუკსი[15] „მახვილგონიერებასა და უაღრეს სერიოზულობას“ („wit and high seriousness“) უწოდებს, რითაც, გარკვეული აზრით, ელიოტის პოეზია XVII საუკუნის „მეტაფიზიკურ სკოლას“[16] და მათ კონსიტს[17] უკავშირდება. საერთოდ, შეიძლება ითქვას, რომ ელიოტის პოეზიის მკვებავი პოეტური ფესვებიდან თუ წყაროებიდან განსაკუთრებული მნიშვნელობა დანტეს შემოქმედებას, მეტაფიზიკური სკოლის პოეზიას და ფრანგულ სიმბოლიზმს ენიჭება.

ელიოტის ადრეული პოეზიის (და მთელი მისი შემოქმედების) კიდევ ერთი არსებითი ნიშანი ისაა, რომ ელიოტი თავიდანვე (და არც შემდგომში)

---

[15] ქლეანთ ბრუკსი (Cleanth Brooks, 1906-1994) – XX საუკუნის გავლენიანი ამერიკელი ლიტერატურის კრიტიკოსი და პროფესორი, „ახალი კრიტიკის“ წარმომადგენელი. მისი ყველაზე ცნობილი შრომებია: „თანამედროვე პოეზია და ტრადიცია“ (“Modern Poetry and the Tradition“, 1939) და „ნარკვევები პოეზიის სტრუქტურაზე“ (“The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry“, 1947).

[16] მეტაფიზიკური სკოლა – XVII საუკუნის ინგლისური პოეტური სკოლა, ბაროკოს ერთგვარი ინგლისური ნირსახეობა. ამ სკოლის გამორჩეული წარმომადგენელი იყო ჯონ დონი (John Donne, 1572-1631). ამ სკოლას ასევე ეკუთვნოდნენ: ჯორჯ ჰერბერტი (George Herbert, 1593-1633); ენდრიუ მარველი (Andrew Marvell, 1621-1678); რიჩარდ კრეშო (Richard Crashaw, 1613-1649) და სხვა. ეს სკოლა საუკუნეების განმავლობაში მივიწყებული იყო და, ასე ვთქვათ, „ამოვარდნილი“ ინგლისური პოეტური ტრადიციიდან, სანამ იგი XX საუკუნეში „ხელახლა არ აღმოაჩინა“ და „ცხოველსა“ ტომს სტერნზ ელიოტმა.

[17] კონსიტი (conceit) – განურკობილი მეტაფორა კომპლექსური ლოგიკით, რომელიც განსაზღვრავს მოცემულ პასაჟს ან მთელ პოეტურ ნაწარმოებს. კონსიტი ერთმანეთთან ასამებს ერთი შეხედვით შეუთავსებელ საგნებს და მოვლენებს. განასხვავებენ ორი ტიპის კონსიტს: მეტაფიზიკურს და პეტრარკასეულს. მეტაფიზიკური კონსიტი არის მეტაფორა, რომელშიც შედარებული საგნები წმინდად კონცეპტუალურ ურთიერთმიმართებას ქმნიან; არსებითად, კონსიტი ისეთი შედარებაა, რომელიც გაუმართლებელია შედარებულ საგნებს შორის არსებული არსებითი განსხვავების გამო. პეტრარკას სამოყვარულო პოეზიაში ხშირად ეხვდებით ოქსიმორონებს და პარადოქსულ სახეებს. მისი კონსიტი, ფაქტობრივად, ერთგვარ გაზვიადებას ეწყარება (მაგალითად, სატრფოს თვალების შედარება მზესთან და ა. შ.) ანუ, სხვაგვარად, ჰიპერბოლური მეტაფორაა.

არ ყოფილა „ხალასი“ შემოქმედი, რომელიც „ნაივურად“ წერს იმას, რასაც მუზა შთააგონებს. ელიოტის პოეტური მეტყველება ზედმიწევნით „რაციონალურია“, უკიდურესად „გათვლილია“, ყველა მისი ასოციაციური სახე მრავალგზის გადამოწმებული, დეტალურად „შესწავლილი“ და ავტორისეულ ჩანაფიქრთან ზუსტ შესაბამისობაში მოყვანილია. სუბიექტური, გაუცნობიერებელი შემოქმედებითი მომენტი ელიოტის პოეზიაში შეგნებულად რეპრესირებულია ფსევდოანალიტიკური განსჯის წინ წამოწევისა და მისი მაქსიმალურად განზოგადების, „გაობიექტურების“ ხარჯზე. მეორე მხრივ, მწერლური რაციონალიზმი ელიოტთან იშვიათ მხატვრულ დონეს ერწყმის. გაცნობიერებული, რაციონალური საწყისი ელიოტის პოეზიაში საკუთარ თავს, საკუთარ მკაცრ ანტირომანტიკულ „რაციონალიზმს“ გადალახავს და ჭეშმარიტ შემოქმედებაში, დახვეწილ პოეზიაში გადაიზრდება. პირად, სუბიექტურ შთაბეჭდილებებს ელიოტი, როგორც წესი, სავსებით გაცნობიერებული პოეტიკური სისტემის ელემენტად გარდასახავს და მითოლოგიური საყოველთაობის პლანში განაზოგადებს.

ელიოტის ადრეული პოეზიის მნიშვნელოვანი მხატვრული სახეა სუინი (Sweeney), რომელზეც ელიოტმა სამი ნაწარმოები, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ერთგვარი „სუინიადა“ შექმნა. სუინის სახე პირველად გვხვდება კრებულში „ლექსები: 1920“, მაგრამ ამ კრებულში შემავალი ლექსები 1915-1917 წლებში იქმნებოდა. 1917 წელსაა დაწერილი „სუინი ერექტუსი“ („Sweeney Erectus“), სადაც სუინი წარმოდგენილია როგორც ერთგვარი მაიმუნისმაგვარი ადამიანი. იგი მთლად მაიმუნიც არ არის, ადამიანის თვისებებსაც ატარებს, თუმცა პრიმატთან ასოცირებული ადამიანი, homo erectus-ია. შემდეგ ეს სახე გვხვდება ლექსში „სუინი ბულბულებს შორის“ („Sweeney among the Nightingales“, 1919); ამ სახეს ელიოტი ისევ უბრუნდება ლექსად დაწერილ დრამაში „სუინი აგონისტი, ანუ არისტოფანული მელოდრამის ფრაგმენტები“ („Sweeney Agonistes[18]“, 1932), თუმცა მანამდე სუინის სახე ეპიზოდურად გაიელვებს ელიოტის შედევრში „ბეწი მიწა“.

„ბერწი მიწა“ („The Waste Land“) ელიოტმა 1922 წლის ოქტომბერში, ჟურნალ „კრიტერიონში“ გამოაქვეყნა. პოემა ელიოტმა დაწერა მისი

---

[18] აგონისტეს – ბერძნული სიტყვაა და „მებრძოლს“ ნიშნავს. ელიოტის დრამის სათაურში ეს სიტყვა მინიშნებაა ჯონ მილტონის ლექსად დაწერილ ტრაგედიაზე „სამსონ მებრძოლი“ („Samson Agonistes“, 1671).

პირადი ცხოვრების რთულ პერიოდში. პოემას ხშირად განიხილავენ როგორც I მსოფლიო ომისშემდგომი თაობის იმედგაცრუებისა და ილუზიების მსხვრევის მხატვრულ განსხვეულებას. იმ წელს ელიოტი ლოზანაში (შვეიცარია) ცხოვრობდა და მკურნალობდა, რათა ნერვული სტრესი გადაელახა. სწორედ იქ დაწერა მან პოემის ბოლო ნაწილი „რა თქვა ჭექა-ქუხილმა“ („What the Thunder Said“). პოემა გამოირჩევა ბუნდოვანებით – მოულოდნელი, დაუსრულებელი გადასვლებით სატირიდან წინასწარმეტყველებაზე, ხმების, დროისა და ადგილის უეცარი მონაცვლეობით. პოემა მოდერნიზმის ცენტრალურ ტექსტად, იმავე წელს გამოქვეყნებული ჯეიმზ ჯოისის რომან „ულისეს“ ერთგვარ პოეტურ ანალოგად იქცა.

პოემისათვის დართულ ერთ-ერთ შენიშვნაში ელიოტი აღნიშნავს, რომ პოემის სათაური მან აიღო ჯესი უესტონის[19] წიგნიდან წმინდა გრაალის[20] ლეგენდის შესახებ, რაც ქმნის დაჭრილი მეთევზე-მეფისა[21] და ამით გამოწვეული მისი მიწების უნაყოფობის ალუზიას. მეფის განსაკურნად და მისი მიწის ისევ გასაცოცხლებლად გრაალის მაძიებელმა რაინდმა უნდა ჰკითხოს მას: „რა გაწუხებს? რა გტანჯავს“ („What ails you?“), რაც თანაგრძნობის გამოხატულება იქნება და მხოლოდ თანაგრძნობას შეუძლია განკურნოს დაჭრილი მეფე.

პოემის სათაურს ხშირად შეცდომით იმოწმებენ როგორც „Waste Land“-ს ანუ, განსაზღვრული არტიკლის გარეშე. თვითონ ელიოტი ეზრა პაუნდისადმი მიწერილ წერილში დაჟინებით მოითხოვს, რომ სათაური უნდა იწყებოდეს განსაზღვრული არტიკლით „The“.

---

[19] ჯესი უესტონი (Jessie Laidlay Weston, 1850-1928) – დამოუკიდებელი მკვლევარი და ფოლკლორისტი; ძირითადად მუშაობდა მეფე არტურის ციკლის შედარებულ ტექსტებზე. მისი ყველაზე ცნობილი ნაშრომია „რიტუალიდან რომანამდე“ („From Ritual to Romance“, 1920).

[20] წმინდა გრაალი – სასწაულმოქმედი თასი, რომელშიც იესო ქრისტეს მოწაფემ, იოსებ არიმათიელმა წაბებული მაცხოვარის სისხლი შეაგროვა. მანვე დაფუძნა გრაალის დამცველ რაინდთა ორდენი. გრაალის ძიება მეფე არტურის ციკლის სარანდო რომანების ერთ-ერთი მთავარი მოტივია. „მრგვალი მაგიდის“ რაინდების მთელი თაობების ეძებენ გრაალის თასს, რომელიც, არსებითად, დაკარგული სულიერებისა და საკრალური ცოდნის სიმბოლოა.

[21] მეთევზე-მეფე (The Fisher King, or The Wounded King) – მეფე არტურის ციკლის ერთ-ერთი პერსონაჟი, გრაალის თასის ბოლო მცველი. მეფე დაჭრება და ამ ჭრილობის შედეგად იმპოტენტად იქცევა, ხოლო მისი მიწები – უნაყოფოდ. მას საბრძოლო მისი ციხესიმაგრის მახლობლად არსებულ მდინარეში მოპირდაპირე თევზება დარჩენია (ამიტომაც ჰქვია მეთევზე-მეფე). რაინდები მსოფლიოს ყველა კუთხიდან მოეშურებიან მის განსაკურნად, მაგრამ ეს მხოლოდ რჩეულთა შორის რჩეულს შეუძლია. ასეთი რჩეული აღმოჩნდება პარციფალი, რომელიც თავისი თანაგრძნობით განკურნავს მეფეს. ამ ლეგენდის მრავალი ვერსია არსებობს.

პოემას წამძღვარებული აქვს ლათინური და ბერძნული- ეპიგრაფი პეტრონიუსის[22] „სატირიკონიდან“, რომელიც ასე ითარგმნება: „მე საკუთარი თვალით ვნახე სიბილ კუმელი[23], ქვევრში ჩაკიდებული, და როცა ბიჭებმა ჰკითხეს მას, „სიბილ, რა გინდა?“, მან უპასუხა „მე მინდა სიკვდილი.“

ეპიგრაფს მოსდევს მიძღვნა, რომელიც პოეტმა ტექსტს 1925 წლის გამოცემაში დაუმატა: „ეძღვნება ეზრა პაუნდს: il miglior fabbro“[24]. ეზრა პაუნდმა ტექსტის რედაქტირებისას საგრძნობლად შეამოკლა, ფაქტობრივად, გაანახევრა იგი.

პოემა შედგება ხუთი ნაწილისაგან: „მიცვალებულთა დამარხვა“ („The Burial of the Dead“); „ჭადრაკის პარტია“ („A Game of Chess“); „ცეცხლის ქადაგება[25]“ („The Fire Sermon“); „სიკვდილი წყლის პირას“ („Death by Water“); „რა თქვა ჭექა-ქუხილმა“ („What the Thunder said“).

პოემის ტექსტს თან ახლავს შენიშვნები, სადაც ტექსტის ამა თუ იმ პასაჟის, ასოციაციისა თუ ალუზიის სიუჟეტური წყაროა მითითებული; ზოგიერთ შემთხვევაში ეს შენიშვნები მართლაც ხელს უწყობს პოემის რთული ემოციური შინაარსის გაგებას, მაგრამ ზოგჯერ ისინი კიდევ უფრო ართულებს პოემის პრაქტიკულად ამოუწურავი ინტერტექსტუალური შინაარსის აღქმას, ალუზიებისა და ასოციაციების უმეტესობას კი ელიოტი პოემისათვის დართულ ამ შენიშვნებში საერთოდ არ განმარტავს. ფაქტობრივად, ეს შენიშვნები ავტორმა პოემას იმის გამო დაურთო, რომ გამომცემელმა უფრო ვრცელი ტექსტი მოითხოვა, ცალკე წიგნად მისი დაბეჭდვა რომ გაემართლებინა.

პოემაში უამრავი მითოლოგიური და ლიტერატურული ასოციაცია, პარალელი, თუ ალუზია-რემინისცენცია გვხვდება. ელიოტი ახდენს შემდეგი ავტორების ციტირებას თუ პერიფრაზირებას, ანდა ასოციაციურ პარალელს ავლებს მათ ქმნილებებთან. ესენია: ჰომეროსი, სოფოკლე, პეტრონიუსი,

---

[22] პეტრონიუსი (Galus Petronius Arbiter, 27-66) – კარისკაცი რომის იმპერატორ ნერონის სამეფო კარზე; სატირული რომანის „სატირიკონი“ ავტორი.

[23] სიბილ კუმელი – აპოლონის ორაკულის უსაკო წინამძღვარი ქალი კუმაში, ნეაპოლთან ახლოს მდებარე ბერძნულ კოლონიაში. თავად სიტყვა „სიბილ“ ძველბერძნულად წინასწარმეტყველს ნიშნავს.

[24] ილ მიგლიორ ფაბბრო - „ჩემზე დიდ ოსტატს“. ეს არის ციტატა დანტეს „სალხინებლიდან“ (ქება XXVI), სადაც დანტე ამ სიტყვებით მოიხსენიებს XII საუკუნის პროვანსელ ტროუბადურს არნო დანიელს. მგიე ფრაზა, ინგლისურად თარგმნილი, წარმოადგენს ეზრა პაუნდის წიგნის „The Spirit of Romance“ მეორე თავის სათაურს. ამ ნაშრომში ეზრა პაუნდი არნო დანიელს უწოდებს უდიდეს პოეტს, რომელსაც ოდესმე უცხოვრია.

[25] „ცეცხლოვანი ქადაგება“ – ბუდას ქადაგება, რომელშიც ბუდა ამტკიცებს, რომ ტანჯვისაგან თავის დაღწევა შესაძლებელია გონებისა და ხუთი გრძნობისაგან განთავისუფლებით

ვერგილიუსი, ოვიდიუსი, წმ. ავგუსტინე, დანტე ალიგიერი, უილიამ შექსპირი, ედმუნდ სპენსერი, ჟერარ დე ნერვალი, ტომას კიდი, ჯეფრი ჩოსერი, ტომას მიდლტონი, ჯონ ვებსტერი, ენდრიუ მარველი, შარლ ბოდლერი, რიჰარდ ვაგნერი, ჯოზეფ კონრადი, ჯონ მილტონი, ოლივერ გოლდსმიტი, ჰერმან ჰესე, ოლდოუზ ჰაქსლი, პოლ ვერლენი, უოლტ უიტმენი, ჯეიმზ ჯოისი, ბრემ შტოკერი და სხვ. პოემაში ასევე ხშირია ბიბლიური და სახარებისეული ალუზიები, მინიშნებები უპანიშადებზე[26], ბუდას „ცეცხლის ქადაგებაზე“, ასევე კულტუროლოგიურ და ანთროპოლოგიურ გამოკვლევებზე როგორიცაა, მაგალითად, სერ ჯეიმზ ფრეიზერის[27] „ოქროს რტო“ („Golden Bough“, 1890) და ზემოხსენებული ჯესი უესტონის „რიტუალიდან რომანსამდე“.

საერთოდ, ალუზია ელიოტისათვის მხატვრული ინფორმაციის კონდენსირების ტექნიკური საშუალებაა; ეს ხერხი რომ არა, ამ პატარა პოემაში ჩატეულ მხატვრულ ინფორმაციას მთელი ბიბლიოთეკაც კი ვერ დაიტევდა. ამავე დროს ამ მხატვრული ხერხით იგი თავისი სათქმელის შინაარსსაც განაზოგადებს და ფასეულობათა უნივერსალიზაციას ახდენს. გარდა ამისა, ალუზია და რემინისცენცია ახალი ემოციური და ინტელექტუალური მთლიანობის შექმნის საშუალებაც არის. ყოველ ასოციაციურ სახეს, ყოველ ექსტრატექსტუალურ დეტალსა თუ სიუჟეტს, ყოველ მინიშნებას თან ახლავს როგორც დედნისეული ემოციური შეფერილობა, ასევე სრულიად ახალ კონტექსტში, ახალ პოეტურ ქსოვილში შეძენილი ახალი ელერადობა.

პოემა იწყება ცნობილი სტრიქონით: „უმკაცრესი თვეა აპრილი“ („April is the cruellest month“), რაც ჯეფრი ჩოსერის „კენტერბერიული მოთხრობების“ პროლოგის პაროდიული ასოციაციაა, სადაც აპრილი აღწერილია როგორც სიცოცხლის, ბუნების გამოღვიძების, აყვავების ხანა.

პოემის ტექსტში ინგლისურ ენას ხან გერმანული ენაცვლება, ხან იტალიური, ხან ფრანგული და ხანაც ლათინური; აქ სანსკრიტული სიტყვაც კი გვხვდება, რომლითაც მთავრდება პოემა („Shantih, shantih, shantih“).

---

[26] უპანიშადები – ჰინდუს რელიგიის ფილოსოფიური ტექსტები; ცნობილია 200-ზე მეტი უპანიშადი, რომელთაგან პირველი 10 თუ 12 ყველაზე მნიშვნელოვანი და ძველია.

[27] სერ ჯეიმზ ფრეიზერი (Sir James George Frazer, 1854-1941) – გავლენიანი შოტლანდიელი სოციალური ანთროპოლოგი, მითოლოგიისა და შედარებითი რელიგიათმცოდნეობის სპეციალისტი. მისმა ნაშრომმა „ოქროს რტო“ გარკვეული გავლენა მოახდინა მოდერნისტთა მხატვრულ კონცეფციებზე.

ელიოტის ამოცანა იყო მთელი ეს ჰეტეროგენული მასალა-ესთეტიკურ მთლიანობად გარდაესახა. ამ მიზნით იგი იყენებს „მითოსურ მეთოდს“, რომლის ესთეტიკური არსიც მან ზედმიწევნით ზუსტად გადმოსცა 1922 წელს ჯეიმზ ჯოისის „ულისეს“ შესახებ დაწერილ ესეში „ულისე, წესრიგი და მითი“ („Ulysses, Order and Myth“). სწორედ არაჰომოგენური ასოციაციებისა და დეტალების კომბინირების ტენდენცია მნიშვნელოვანწილად განსაზღვრავს მითოსის ცნობიერი გამოყენების აუცილებლობას პოემაში, ვინაიდან მითოსის საჭიროება, როგორც წესი, წარმოიქმნება მაშინ, როცა მწერალი ცდილობს მოახდინოს უკიდურესად არაერთგვაროვანი მასალის პაროდიული სინთეზი ერთი მხატვრული მთელის ფარგლებში.

საერთოდ, არაცნობიერი მითოსური სტრუქტურები დამახასიათებელია საზოგადოდ ლიტერატურისათვის, მაგრამ „ბერწი მიწის“ ტექსტში მითოსი არსებობს არა როგორც არაცნობიერი სიმბოლო, არამედ იგი ცნობიერად და მიზანმიმართულადაა გამოყენებული როგორც ელიოტის მხატვრული ჩანაფიქრის ორგანული შემადგენელი ნაწილი, პოეტური სტრუქტურის ელემენტი. აქ აუცილებელია ერთმანეთისაგან განვასხვავოთ ორი ტერმინი და, აქედან გამომდინარე, ორი მოვლენა, ზღვარი გავავლოთ „მითოსსა“ და „მითს“ (ან „მითოლოგიას“) შორის. ქართული ენა საშუალებას იძლევა, რომ „მითი” და „მითოსი” არა მხოლოდ აზრობრივად, არამედ ტერმინოლოგიურადაც განვასხვავოთ. ბერძნული სიტყვის ტრანსლიტერაცია, ტერმინი “Mythos” ხშირად გვხვდება ინგლისურენოვან სპეციალურ ლიტერატურაშიც, სადაც ის აგრეთვე „მითისაგან“ („Myth“) განსხვავებული მნიშვნელობით იხმარება. როდესაც მითს, ან მითოლოგიას ვახსენებთ, ვგულისხმობთ ადრეული ისტორიული ეპოქების ადამიანთა მიერ შექმნილ ზეპირსიტყვიერ სიუჟეტებს, რომლებშიც აისახა მათი ფსიქოლოგიური სამყარო და რომლებიც თავად აისახნენ უძველეს (ბერძნულ-რომაულ, ბიბლიურ, შუმერულ, ინდუისტურ, ბუდისტურ, სკანდინავიურ და სხვა) ლიტერატურულ ძეგლებსა და წყაროებში. არსებითად, სიტყვა „მითოსის“ საშუალებით აღინიშნება მითოლოგიური სიუჟეტი, რომელიც კონკრეტული რეალიზაციის გარეშე მხოლოდ შესაძლებლობის (სქემის, „თარგის“, „ყალიბის“) სახით არსებობს ადამიანის ფსიქიკაში. ფაქტობრივად, უძველესი მითოლოგია სხვა არაფერია, თუ არა მითოსურ სქემათა სიუჟეტური ხორცშესხმის ისტორიულად ყველაზე ადრეული, არქაული ფორმა. ლიტერატურული კვლევის საგანს სწორედ „მითოსი“ წარმოადგენს და არა „მითოლოგია“.

„ბერწი მიწის“ სტრუქტურის ორგანიზებისათვის ელიოტი მიმართავს

სწორედ „მითოსს" - ერთგვარ პოტენციურ სიუჟეტს, საკვანძო მითოსურ სიტუაციას, უზოგადეს სქემას, რომელიც ელიოტის მიერ გადამუშავებული სახით უამრავ ასოციაციურ პლანს, წახნაგს თუ ასპექტს იძენს და, ფაქტობრივად, მისი პოემის მთელ მხატვრულ სისტემას განსაზღვრავს. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ მნიშვნელობა არა აქვს იმას, ესა თუ ის სიუჟეტური მინიშნება, თუ ასოციაცია წმინდად მითოლოგიურია თუ არა. „უნაყოფო მიწის" მითოსურ სქემატურ საფუძველზე მსჯელობისას ამ პოემაში ხშირია წმინდა ლიტერატურულ სიუჟეტთა მინიშნებაც ანტიკურ მითოლოგიასთან მათი უშუალო დაკავშირების გარეშე. ასეთ შემთხვევაში ასოციაციური სიუჟეტი გარეგნული „მითოლოგიზმისაგან" თავისუფალია, სამაგიეროდ, რომელიმე სქემატური ნიშნის წყალობით ის პოემის საერთო — მითოსური სტრუქტურის განუყოფელ ნაწილად იქცევა. ასეთ ჭრილში ნათლად ჩანს „მითოსისისა" და „მითოლოგიის" პრინციპული განსხვავება, რადგან წმინდა ლიტერატურული, არამითოლოგიური სიუჟეტის პაროდირებაც ისევე და ისევ მითოსურ-სქემატური ანალოგიის ხარჯზე ხორციელდება.

პოემის მითოსურ-სქემატურ საფუძვლად დაკარგული სულიერი საწყისის ძიების (და მისი პოვნის შეუძლებლობის) მოტივი გვევლინება, რომლის ხორცშესასხმელადაც ელიოტი იყენებს მითებს გრაალის თასის, ბრმა წინასწარმეტყველის, ტირესიასა და ნაყოფიერების ღმერთების სიკვდილისა და მათი კვლავ მკვდრეთით აღდგომის დაუსრულებელი ციკლის (ბუნების ციკლური სეზონების დაუსრულებელი წრებრუნვის) შესახებ, ასევე მეთევზე-მეფისა და უნაყოფო მიწის ლეგენდას.

პოემაში მითოსი მჭიდროდაა დაკავშირებული დროის მხატვრულ კატეგორიასთან, უფრო ზუსტად, დროსთან, როგორც ნაწარმოების მხატვრული სტრუქტურის, პოეტიკის ელემენტთან და დროსთან, როგორც ურთულესი ფილოსოფიური და ფსიქოლოგიური განსჯა-რეფლექსიების ობიექტთან. პოემის მოქმედების ადგილი და დრო არ არის კონკრეტულ-ისტორიული დრო და კონკრეტული გეოგრაფიული არეალი. ელიოტი ქმნის ურთულეს მითოსურ ქრონოტოპს[28], სადაც ყველა დრო ერთდროულად

---

[28] ქრონოტოპი — ცნობილი რუსი მკვლევარის — მიხეილ ბახტინის ტერმინია. ბახტინი „ქრონოტოპს" განსაზღვრავდა, როგორც შეკუმშული მხატვრული დროისა და სივრცის სინთეზს. ამავე დროს, ქრონოტოპს ის განიხილავდა, როგორც ლიტერატურის ისტორიის („ისტორიული პოეტიკის") კატეგორიას, რომლის ობიექტურ შინაარსს ისტორიულად და სოციალურ-ფსიქოლოგიურად განპირობებული კონოტაციები შეადგენს. მისი აზრით, რეალური დრო, ისტორია სწორედ ქრონოტოპის საშუალებით, ობიექტურად აღწევს ნაწარმოების მხატვრულ ქსოვილში, რის თაობაზეც მიღწინისტული ესთეტიკური აზრი საწინააღმდეგო წარმოდგენისაა.

თანაარსებობს ანუ, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, კონკრეტულ-ისტორიული, ასტრონომიული, საათით გაზომვადი დრო უქმდება და უდროობის/ზედროულობის შეგრძნება, თუ მხატვრული ეფექტი მიიღწევა. ელიოტის მითოსური ქრონოტოპი, ეს უსასრულოდ კონცენტრირებული (ყველა-სივრცე, ყველა-დრო) ყველა დროის, ადგილისა და მოქმედების მოდელია. მოდერნისტული მწერლობის საგანგებო ანტიისტორიზმი სწორედ იმაში გამოიხატება, რომ ის სრულიად გაცნობიერებულად და მიზანდასახულად იღწვის, რათა თავი დააღწიოს დროის მარწუხებს და, საუკეთესო ნაწარმოებთა საბით, პოეტიკურად ახორციელებს კიდეც ამ მისწრაფებას. დრო, დროისაგან გათავისუფლება, მისგან თავის დაღწევა ერთიანი უნივერსალური პრობლემაა ისეთი ყველა თვალსაზრისით განსხვავებული ნაწარმოებებისა, როგორიცაა თომას მანის „ჯადოსნური მთა“ და ელიოტის პოემები, პრუსტის „დაკარგული დროის ძიება“ და ჰერმან ჰესეს „მოხილვა დილის ქვეყნისა“, ან „თამაში რიოში მარგალიტებით“. დრო ჯეიმზ ჯოისის „ულისეს“ უმთავრესი პოეტიკური კატეგორიაა. ჩვეულებრივ, „დროის მოტყუება“ ნაწარმოების მხატვრულ ქსოვილში ხორციელდება, ურთულეს პოეტიკურ ხერხთა მოხმობისა და მათი შეკავშირების მეთოდით, რაც იდეალური მკითხველის აღქმაზე ზემოქმედებისას ზედროულობის ეფექტს წარმოქმნის. ლიტერატურა, როგორც „ტემპორალური“ ხელოვნება, რომლის აღქმას გარკვეული პროცესი (ქრონოლოგია) სჭირდება, ამ შემთხვევაში ფორმალურად ბაძავს სახვითი ხელოვნების სინქრონიზმს, მის სივრცობრივ „სიმულტანურობას“ როგორც წარმოსახვის, ისე აღქმის თვალსაზრისით.

ელიოტი „სუბიექტურად“ ქმნის ზედროულ მითოპოეტიკურ ქრონოტოპს, რომელიც მისი თანამედროვე დიდი მწერლების მხატვრულ მიგნებათა საერთო კონტექსტის მნიშვნელოვან ნაწილს შეადგენს (ჯოისი — დუბლინი; თომას მანი — ბერგჰოფის სანატორიუმი, კაიზერსაშერნი; ჰესე — დილის ქვეყანა, კასტალია; ფოლკნერი — იოკნაპატოფა და ა. შ.)

ელიოტის 1920-იანი წლების შემოქმედებაში ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ლექსია „ფუტურო კაცები“ („The Hollow Men“), რომელიც 1925 წელს გამოქვეყნდა. ამ ლექსით ელიოტის პოეზიაში მთავრდება „ინფერნალური“ ეტაპი, თანამედროვე სამყაროს პოეტური აღქმა, როგორც ჯოჯოხეთისა. ადრეული ლექსებისა და „ბერწი მიწისათვის“ დომინანტურ, ამქვეყნიური ჯოჯოხეთისა და ქვეყნიერების აღსასრულის მეტაფორიკას ელიოტი აღარასოდეს დაუბრუნდება. „ფუტურო კაცებში“ პოეტი აჯამებს თავის ესქატოლოგიურ ხილვებს, რის შემდეგაც მის შემოქმედებაში შესამჩნევი

ხდება „სალხინებლის წრეები“. შეიძლება ითქვას, რომ ამ თვალსაზრისით ეს არის ერთგვარი „გარდამავალი“ ლექსი.

ისევე როგორც ადრეულ ლექსებში, თემატიკა აქაც „ურთიერთგადამკვეთი“ და ფრაგმენტულია: ომისშემდგომი ევროპა ვერსალის ზავის[29] პირობებში; პოეტის რთული და წინააღმდეგობრივი რელიგიური განცდები; მისი ხელმოცარული ქორწინება; ეჭვი ცოლის შესაძლო ღალატის შესახებ. „კაცის ფიტულების“ ჯოჯოხეთი მშრალი, შავ-თეთრი და თავისი ერთფეროვნებით უსასრულოდ სასოწარმკვეთია. კაცის ფიტულები აბსოლუტურად ერთსახოვანნი არიან. მათში ჩამქრალია თვით ავტორისეული ირონიაც – ხერხი, რომელიც მკაფიოდ აფერადოვნებდა ელიოტის მთელ ადრეულ პოეზიას „პრუფროკიდან“ „ბერწი მიწის“ ჩათვლით.

შეიძლება ითქვას, რომ „ფუტურო კაცები“ პოეტიკური თვალსაზრისითაც „გარდამავალი“ ლექსია. „ბერწი მიწისაგან“ განსხვავებით, „ფუტურო კაცებში“ ელიოტის პოეტური მეტყველება გაცილებით უფრო სადაა. აქ ის ნაკლებად არის გადატვირთული მრავალნიშნადი ასოციაციებით და უფრო „ნარცისყრის ოთხშაბათისათვის“ დამახასიათებელ აზრის მელოდიკას ენათესავება, თუმცა განწყობილებით ამ პოემისაგან ძალზე შორს დგას.

თავად ელიოტი აღნიშნავდა, რომ ლექსის სათაური უილიამ მორისის რომან „გამოფიტული მიწის“ („The Hollow Land“) და რადიარდ კიპლინგის ლექსის – „გატეხილი კაცების“ („The Broken Men“) სათაურების ფრაგმენტთა კომბინირების შედეგია. სათაური ასევე მიგვანიშნებს ჯოზეფ კონრადის ნაწარმოების „წყვდიადის გული“ („Heart of Darkness“) პერსონაჟზე, კურცზე (Kurtz), რომელიც რომანში მოხსენიებულია როგორც „ფუტურო თვალთმაქცი“ („hollow sham“) და „შინაგანად გამოფიტული“ („hollow at the core“). სათაური ასევე მიანიშნებს უილიამ შექსპირის დრამაზე „იულიუს კეისარი“, სადაც ბრუტუსი „სიყვარულისგან დაცლილ“, „ფუტურო კაცებზე“ („hollow men“) საუბრობს, რომლებიც ბებერი ჯაგლაგივით ადვილად ითრგუნებიან, როცა დეზი მოხვდებათ. ლექსის ორი ეპიგრაფი - „მისტა კურცი – ის მკვდარია“ („Mistah Kurtz – he dead“[30]) და „გაიღეთ ერთი პენი ბებერი გაისათვის“

---

[29] ვერსალის ზავი – სამშვიდობო ხელშეკრულება გერმანიასა და მოკავშირეთა ძალებს შორის, რომელსაც I მსოფლიო ომის ბოლოს, 1919 წლის 28 ივნისს მოეწერა ხელი, ავსტრია-უნგრეთის იმპერიის ტახტის მემკვიდრის, ერცჰერცოგ ფრანც ფერდინანდის მკვლელობის 5 წლის თავზე.

[30] „Mistah Kurtz – he dead“ – შავკანიანი მსახურის შეხსენება დამხრჩვალებული ინგლისურით თეთრკანიანი კოლონისტის, ვინმე კურცის სიკვდილისას (ჯოზეფ კონრადი, „წყვდიადის გული“).

(„A penny for the Old Guy“) ჯოზეფ კონრადის ზემოხსენებული პერსონაჟისა და გაი ფოქსის[31] ალუზიაა. ლექსის დასაწყისში ელიოტი აღწერს ამ „ფუტურო ადამიანების“ ხმებს, რომლებიც ისეთივე უაზრო და „გამომშრალია“ (“Our voices are dry and meaningless“), როგორც „ქარი მხმარ ბალახში“ (“as wind in dry grass“) ან „ვირთხის ფეხის ხმა დამსხვრეულ მინაზე მშრალ სარდაფში“ („rats‘ feet over the broken glass in the dry cellar“). ელიოტი ამ სტრიქონებში საგანგებოდ ხშირად იმეორებს სიტყვას „dry“ – მშრალი, მხმარი. თვით სარდაფიც კი, რომელიც წესით და რიგით ნესტიანი და სველი უნდა იყოს, საგანგებოდ მშრალია. ელიოტი ამით ხაზს უსვამს ამ „ფუტურო ადამიანების“ სულიერ სტერილურობასა და უნაყოფობას; ნოტიო, ნესტიანი სარდაფი მაინც წარმოშობს სიცოცხლეს, თუნდაც პარაზიტებს, ბაქტერიებს, შხამა სოკოს, მაგრამ მაინც სიცოცხლეს, მშრალი სარდაფი კი – თანამედროვე ადამიანის სულიერი სამყაროს მეტაფორა – აბსოლუტურად მშრალი, ანუ სტერილურია. საგულისხმოა ბიბლიური ალუზია – „ქარი მხმარ ბალახში“: ეკლესიასტეში ნათქვამია, რომ ადამიანის ცხოვრება ისევე უკვალოდ და სწრაფად ჩაივლის, როგორც „ქარი მხმარ ბალახში“. ამით ელიოტი ტექად ფილოსოფიურ სათქმელს სულ ერთი ფრაზით გადმოგვცემს და იმავდროულად ამ სათქმელს მხატვრულად განაზოგადებს კიდეც – მკითხველს ეუბნება, რომ ყოფიერება მარტო ახლა კი არ არის ასეთი, არამედ მაშინაც, ბიბლიურ ხანაშიც ასეთი იყო და მუდმივად ასეთი იქნებაო. მისი თანადროული „ფუტურო ადამიანების“ სამყაროს ინერტულობის, უძრაობისა და აბსურდულობის საჩვენებლად ელიოტი მიმართავს ოქსიმორონს – ურთიერთსაწინააღმდეგო საწყისთა შეხამებას ერთ ფრაზაში – „ჟესტი მოძრაობის გარეშე“ („A

---

[31] გაი ფოქსი (Guy Fawkes, 1570-1606) – 1605 წლის ე. წ. „თოფისწამლის შეთქმულების“ მონაწილე („Gunpowder Plot“). ეს იყო ინგლისელ კათოლიკეთა ჯგუფის შეთქმულება, რომელიც მიზნად ისახავდა თოფისწამლის საშუალებით აეფეთქებინა ლორდთა პალატა 1605 წლის 5 ნოემბერს – პარლამენტის ოფიციალური გახსნის დღეს, როდესაც სიტყვით უნდა გამოსულიყო პროტესტანტი მეფე ჯეიმზ I. მეფის მკვლელობის შემდეგ შეთქმულები გეგმავდნენ ტახტზე აეყვანათ მისი 9 წლის ასული ელიზაბეტი, რომელიც კათოლიკე იყო. შეთქმულება გამოაშკარავდა, ხოლო მისი მონაწილენი, მათ შორის გაი ფოქსი, დააპატიმრეს, აწამეს და სიკვდილით დასაჯეს. ამ მოვლენის აღსანიშნავად ლონდონელებმა კოცონები დაანთეს. პარლამენტის დადგენილებით, რომელიც ძალაში რჩებოდა 1859 წლამდე, ეს დღე „მადლიერების დღესასწაულად“ გამოცხადდა. ინგლისში მას უწოდებენ „გაი ფოქსის“ ღამეს, ხანაც - „კოცონების ღამეს“. 1650-იანი წლებიდან კოცონების დანთებას ფეიერვერკები დაემატა, ხოლო 1673 წლიდან კოცონზე ფიტულების (ძირითადად რომის პაპების) დაწვის ტრადიციაც შემოიღეს. ამ სახალხო დღესასწაულზე ბავშვები დატარებენ გაი ფოქსის ჩალით გამოტენილ სიმბოლურ ფიტულს და ყოველ შემხვედრს ეხვეწებიან, გაიღეთ პენი საბრალო გაისთვისო. აქედან – პოემის ეპიგრაფი.

gesture without motion"); „უფორმო მასა" („shape without form"); „პარალიზებული ძალა" („paralysed force"). პოეტი გვიხატავს ფიგურებს, რომლებიც შეკრებილან „ნაპირებზე გადმოსული მდინარის სანაპიროზე" („Gathered on this beach of the tumid river"), რაც აშკარად დანტესეული ალუზიაა - „ღვთაებრივი კომედიის" მესამე და მეოთხე ქებაში, სადაც აღწერილია ვკოჯოხეთის პირველი სკნელი. აქ თავი მოუყრია იმ უბადრუკ ხალხს, ვინც ისე იცხოვრა, რომ ამქვეყნად ვერც დიდება ნახა და ვერც სირცხვილი, მათ ქვესკნელიც კი არ იღებს და ზიზღით უხშავს თავის კარიბჭეს. სწორედ ეს ზნეობრივად ნეიტრალურ აჩრდილთა ბრბო, რომელთაც ცხოვრებაში არც სიკეთე, არც ბოროტება არ უქმნიათ, არის ელიოტის პოემის ცოცხლად მკვდარ პერსონაჟთა ერთობლიობა, მისი პოემის „კაცის ფიტულები". ეს „ფიტულები" ცეკვავენ „ეკლიანი მსხლის ირგვლივ" („round the prickly pear") და თაყვანს სცემენ ყალბ ღმერთებს, რაც I მსოფლიო ომის შემდგომი დასავლური კულტურის ელიოტისეული ინტერპრეტაციის ანარეკლია. ცხადია, ეს არ ნიშნავს იმას, რომ ელიოტის 1920-იანი წლების შემოქმედება და კონკრეტულად „ფუტურო ადამიანები" „დაკარგული თაობის" ლიტერატურას განეკუთვნება. „მაღალი მოდერნიზმის" სხვა წარმომადგენელთა დარად, თავის უშუალო მხტვრულ შტაბეჭდილებებს ელიოტი სულ სხვა, რიტუალურ-მითოსური და სიმბოლური საყოველთაობის პლანში განაზოგადებს. „ფუტურო ადამიანები", ისევე როგორც ელიოტის სხვა ადრეული ნაწარმოებები, კონკრეტული ისტორიული ეპოქის ტრაგიზმს მხოლოდ ნაწილობრივ გამოხატავს, ძირითადად, პოემაში ადამიანური ყოფიერების ურთულეს საკითხთა „განცდითი ეკვივალენტია" შექმნილი. ლექსის ბოლო სტროფი ალბათ ყველაზე ხშირად ციტირებული პასაჟია ელიოტის მთელი პოეზიიდან:

ასე მთავრდება სამყარო This is the way the world ends
ასე მთავრდება სამყარო This is the way the world ends
ასე მთავრდება სამყარო This is the way the world ends
აფეთქებით კი არა, სლუკუნით. Not with a bang but a whimper.

ბოლო სტრიქონში მინიშნებულია ლექსის დასაწყისში ნახსენები „თოფისწამლის შეთქმულების" რეალური დასასრული: არა დაგეგმილი აფეთქებით (bang), არამედ გაი ფოქსის ზლუქუნით (whimper), ვინაიდან იგი დაიჭირეს, აწამეს და სიკვდილით დასაჯეს. აქ ელიოტი გამოხატავს ფასეულობათა დეგრადაციის შედეგად შექმნილი ჩიხის შემაძრწუნებელ განცდას, რომელიც ყოველგვარ პომპეზურსა თუ საზეიმო ხასიათს მოკლებულია და უსუსურ სლუკუნში გამოიხატება.

„ნაცრისყრის ოთხშაბათი“ ელიოტის პირველი პოემაა, რომელიც მან 1927 წელს ანგლიკანად მოქცევის შემდეგ დაწერა. იგი 1930 წლის აპრილში გამოქვეყნდა და იმ რწმენამოკლებული პიროვნების შინაგან ბრძოლებსა და ეჭვებს აირეკლავს, რომელმაც რწმენა შეიძინა. ცნობილია, რომ ელიოტი თავისი ძველი ლექსებიდან და ამ ლექსების ფრაგმენტებიდან ახალ ნაწარმოებებს ქმნიდა. ეს ყველაზე თვალსაჩინოა „ფუტურო კაცებსა“ და „ნაცრისყრის ოთხშაბათში“. პოემის შემადგენელი 5 ნაწილიდან 3 მანამდე უკვე გამოქვეყნებული იყო ცალკეულ ლექსებად.

„ნაცრისყრის ოთხშაბათს“ ზოგჯერ უწოდებენ ელიოტის „მოქცევის პოემას“ („conversion poem“); ტექსტი ინტერტექსტუალური თვალსაზრისით მდიდარია და ბუნდოვანი ალუზიებით დატვირთული, გამშჭვალულია დანტეს „სალხინებლით“ შთაგონებული იდეით – სულიერი უნაყოფობიდან და სიბერწიდან ადამიანის ხსნის იმედისაკენ სვლით. ამ პოემით, ფაქტობრივად, ახალი ფაზა იწყება ელიოტის შემოქმედებაში სტილური თვალსაზრისითაც.

ელიოტის გვიანდელი შემოქმედების მწვერვალია „ოთხი კვარტეტი“ („Four Quartets“), რომელსაც თვითონ პოეტიც თავის შედევრად თვლიდა და რომელმაც, ფაქტობრივად, მას ნობელის პრემია მოუტანა. ნაწარმოები შედგება ოთხი მანამდე ცალ-ცალკე გამოქვეყნებული პოემისაგან: „ბერნტ ნორტონი“ („Burnt Norton“, 1936); „ისტ კოუკერი“ („East Coker“, 1940); „დრაი სელვეჯიზ“ („The Dry Salvages“, 1941); „ლიტლ გიდინგი“ („Little Gidding“, 1942). თვითეული მათგანი შედგება ხუთი ნაწილისაგან. ყოველი ნაწილი იწყება მსჯელობით მის სათაურში ნახსენები გეოგრაფიული მდებარეობის შესახებ და ყოველი მათგანი მოიცავს მედიტაციებს დროის შესახებ თეოლოგიური, ისტორიული, ფიზიკური ასპექტით და სამყაროში ადამიანის მდგომარეობასთან მის მიმართებაზე. თვითეული პოემა ასოცირებულია სამყაროს ოთხი ძირეული ელემენტიდან ერთ-ერთთან: ჰაერთან, მიწასთან, წყალსა ან ცეხლთან.

„ბერნტ ნორტონში“ ისმის კითხვა, თუ რას ნიშნავს განხილვა იმისა, რაც შეიძლებოდა ყოფილიყო. ჩვენ ვხედავთ მიტოვებული სახლის ნიჟარას და ელიოტი თამაშობს იმ იდეით, რომ ყველა ეს შესაძლებელი რეალობა, ჩვენთვის უხილავი, წარმოდგენილია ერთად. ყველა შესაძლო გზა, რომლითაც ადამიანებს შეიძლებოდა ევლოთ, ემატება იმ დიდ ცეკვას, რომელსაც ჩვენ ვერ ვხედავთ; ბავშვები, რომლებიც არ არიან იქ, იმალებიან ბუჩქებში: „ფეხის ხმა ხმიანებს მეხსიერებაში იმ ტალანებში, რომლებიც არასოდეს გაგვივლია იმ კარისაკენ, რომელიც არასოდეს შეგვილია ვარდების

ბაღში“ („Footfalls echo in the memory/Down the passage which we did not take/Towards the door we never opened/Into the rose-garden“).

„ისტ კოუკერში“ გრძელდება დროისა და ყოფიერების საზრისის კვლევა, რაც ყველაზე ცხადად ვლინდება ცნობილ პასაჟში ენისა და პოეზიის ბუნების შესახებ. ელიოტი გვთავაზობს სიბნელიდან გამოსავალს: „მე ვუთხარი ჩემს სულს, იყავი წყნარად/უმოძრაოდ, და იცადე იმედის გარეშე“ („I said to my soul, be still, and wait without hope“).

მესამე ნაწილში დომინირებს წყლის ელემენტი, რომელსაც განასახიერებს მდინარისა და ზღვის სიმბოლური ხატები. იგი მიისწრაფვის იქეთკენ, რომ მოიცვას საპირისპირო საწყისები: „...წარსული და მომავალი დაპყრობილია, და შერიგებული“ („... the past and future/Are conquered, and reconciled“).

„ლიტლ გიდინგი“ ასოცირდება ცეცხლის ელემენტთან. ელიოტი აქ ხატავს წარმოსაბვითი საჰაერო თავდასხმის სურათს; იგი წარმოიდგენს დანტესთან შეხვედრას გერმანელთა მიერ წარმოებული დაბომბვის დროს. „კვარტეტის“ დასწყისი („სახლები ... აღგვილი, განადგურებულია“; „Houses .../Are removed, destroyed“) ყოველდღიურ მძვინვარე გამოცდილებად იქცა. და ამ ფონზე „კვარტეტი“ ჯულიან ნორვიჩელის[32] კონტრასტული განცხადებით მთავრდება: „ყოველივე კარგად იქნება ...“ („all shall be well and/All manner of thing shall be well“).

ყოვლად შეუძლებელია „ოთხი კვარტეტის“ გაგება ქრისტიანული აზროვნების, ტრადიციებისა და ისტორიის გათვალისწინების გარეშე. ელიოტი მიმართავს ისეთი ფიგურების თეოლოგიას, ხელოვნებას, სიმბოლიკას და ენას, როგორიცაა დანტე, მისტიკოსები: სან-ხუან დე ლა კრუზი[33] და ჯულიან ნორვიჩელი.

საინტერესოა რიცხვთა სიმბოლიკა პოემაში. როგორც ცნობილია, რიცხვი „ოთხი“ წრის ციფრობრივი აღმნიშვნელია. სრულიადაც არაა შემთხვევითი,

---

[32] ჯულიან ნორვიჩელი (Julian of Norwich, 1342-1416) – მიჩნეულია ერთ-ერთ უდიდეს ინგლისელ მისტიკოს ქალად. ძალიან ცოტა რამ არის ცნობილი მისი ცხოვრებისა და შემოქმედების შესახებ. დაზუსტებით მისი გარდაცვალების წელიც არ იცის. მხოლოდ ის არის ცნობილი, რომ 1416 წელს, 73 წლის ასაკში, ცოცხალი იყო. მისი მთავარი ნაშრომი, რომელიც მისსავე ხელმოწერით ეფუძნება, არის „ღვთაებრივი სიყვარულის თექვსმეტი გამოცხადება“ („Sixteen Revelation of Divine Love“, 1393). მიაჩნიათ, რომ ეს არის ინგლისურ ენაზე ქალის მიერ დაწერილი პირველი წიგნი.

[33] სან-ხუან დე ლა კრუზი (Saint John of the Cross, San Juan de la Cruz, 1542-1591) – კონტრრეფორმაციის ძირითადი ფიგურა, ესპანელი მისტიკოსი, კამელიტების ორდენის რეფორმატორი. მისი პოეზია და ნაშრომები მიჩნეულია ესპანური მისტიკური ლიტერატურის შედევრებად და საერთოდ, ესპანური ლიტერატურის ერთ-ერთ თვალსაჩინო მიღწევად. XVIII საუკუნეში წმინდანად შერაცხეს, ხოლო XX საუკუნეში გამოაცხადეს „ეკლესიის დოქტორად“.

რომ ელიოტი ირჩევს მაინცდამაინც „კვარტეტს“ და თანაც ოთხს. პოემის ერთ-ერთი ცენტრალური ხატია „წერტილი, სადაც გადაჰკვეთს უჟამობა ჟამიერებას“ („the point of intersection of the timeless with time“), ანდა „მბრუნავი სამყაროს უძრავი წერტილი“ (“the still point of the turning world“), რომელიც მთელ ინტელექტუალურ კომპლექსს ქმნის. „უძრავი წერტილი“ იქცევა ასევე „მომენტად დროში და დროის გარეთ“, ხოლო წრე სამყაროს განასახიერებს. წრე, ისევე როგორც სამყარო, ბრუნავს, მაგრამ მოძრაობა ნელდება ცენტრთან ახლოს და თვითონ ცენტრში, მათემატიკურ უძრავ წერტილში, რომელიც ერთდროულად რეალურიცაა და ასევე იდეალური და ტრანსცენდენტურიც, აქ სრული უძრაობაა, ან „მხოლოდ ცეკვა“, სადაც ორივე - „უძრაობაც“ და „ცეკვაც“ – პარადოქსის ნაწილებია სწორედ ისევე, როგორც თავად „მომენტი“, რომელიც გულისხმობს მოჩვენებითად ტემპორალურის ზედროულ ხასიათს. უძრავი ცენტრის მქონე მბრუნავი წრე მოიცავს იმ მაგიური წრის, ანუ მანდალას არსებით „კანონიკურ“ ნიშან-თვისებებს, რომელსაც კარლ გუსტავ იუნგი[34] კოლექტიური არაცნობიერის ერთ-ერთ ცენტრალურ არქეტიპად მიიჩნევს. ამ ხატის ეს ასპექტი ავლენს მის ფსიქოლოგიურ და მითოსურ სიღრმეს, რასაც ერწყმის არაჩვეულებრივი ასოციაციური სიმდიდრე. ის აბსტრაქტული ცნებები, რომლებიც სამყაროს მოდელირებას ახდენენ დროის, სივრცის და რიცხვის თვალსაზრისით, არსებითად მითოსურია. „ოთხ კვარტეტში“ კვადრატურის მოდელირებას ახდენს წერტილი, წრე, კვადრატი და სწორი ხაზები, რომლებიც ჯვარს ქმნიან, ისევე როგორც ქმედების პროცესისა და მდგრადი მდგომარეობის განზოგადებული იდეები (ბრუნვა, განმეორება, რიტმი, უძრაობა და სხვ.).„ოთხი კვარტეტის“ მთელი პოეტური სამყარო მხოლოდ მბრუნავი წრისა და უძრავი წერტილის მოდელს კი არ ეფუძნება, არამედ ასევე წრებრუნვის პროცესისა და თვით წრის აღმნიშვნელ შესაბამის ციფრსაც – ოთხს. „ოთხი კვარტეტის“ ციკლური დრო არა მარტო იმაზე მიგვანიშნებს, რომ პოემის მთელი მხატვრული სტრუქტურა ბრუნავს როგორც „წრე, რომელიც იწყება და მთავრდება ერთსა და იმავე წერტილში“; იგი ასევე განსაზღვრავს ცენტრში არსებული უძრაობის ეფექტის პოეტურ ხორცშესხმასაც, იმ ‘nunc stans‘-ს, ანდა „მარადიულ აწმყოს“, რასაც ელიოტმა პოეზიაში

[34] კარლ გუსტავ იუნგი (Carl Gustav Jung, 1875-1961) – XX საუკუნის დიდი შვეიცარიელი ფსიქოლოგი, ფსიქიატრი და ფილოსოფოსი, ზიგმუნდ ფროიდის მოწაფე; ე. წ. „ანალიტიკური, ანუ სიღრმისეული ფსიქოლოგიის“ ფუძემდებელი.

მიაღწია, ხოლო თომას მანმა პროზაში და რაც განაპირობებს ხელოვნების ქმნილების აღქმას ესთეტიკურ მთლიანობად. ეს ყოველივე უკავშირდება, პირველ რიგში, მუსიკას, რომელიც მჭიდრო კავშირშია მითოსსა და პოემის სიმბოლიკასთან, იგი განსაზღვრავს „ოთხი კვარტეტის“ წამყვან თემასაც და მის ფორმალურ სტრუქტურასაც.

„ოთხი კვარტეტი“ ელიოტის magnum opus-ია. მისი გამოკლებით, „ნაცრისყრის ოთხშაბათის“ შემდეგ ელიოტი თავის დროსა და შემოქმედებით ენერგიას პოეტური დრამების/პიესების (უპირატესად კომედიების) წერას უთმობდა, რომლებსაც კომერციული მიზნებით, ფართო აუდიტორიისათვის წერდა. ასეთია: „ოჯახური შეკრება“ („The Family Reunion“, 1939); „კოქტეილის წვეულება“ („The Cocktail Party“, 1949); „კონფიდენციალური კლერკი“ („The Confidential Clerk“, 1953) და „ხანდაზმული სახელმწიფო მოღვაწე“ („The Elder Statesman“, 1958). ელიოტი აღიარებულია XX საუკუნის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ლიტერატურის კრიტიკოსად. მისმა ესეებმა და კრიტიკულმა წერილებმა დიდი გავლენა მოახდინა „ახალი კრიტიკის“[35] სკოლაზე. ელიოტის ესეებში ფორმულირებული ესთეტიკური პრინციპები ზედმიწევნითაა ხორცშესხმული მისსავე შემოქმედებით პრაქტიკაში.

გახმაურებულ ესეში „ტრადიცია და ინდივიდუალური ნიჭიერება“ („Tradition and the Individual Talent“, 1919) ელიოტი ამტკიცებს, რომ ხელოვნების ნაწარმოები ვაკუუმში კი არ უნდა განვიხილოთ, არამედ ხელოვნების მანამდე არსებული ნიმუშების კონტექსტში, ვინაიდან ყველა ეს ნაწარმოები ქმნის „ერთდროულ წესრიგს“, განლაგებულია რა სივრცეში სიმულტანურად. ნებისმიერი ახალი მნიშვნელოვანი მხატვრული ქმნილების შექმნით ამ წესრიგში ცვლილებები შედის. ელიოტის აზრით, ჭეშმარიტი პოეზია იმპერსონალურია, გამსჭვალულია იმპერსონალური ემოციით (პოეტმა პირადი ემოცია უნდა „გააობიექტუროს“, იმპერსონალურად აქციოს), ემოცია გარდაისახება აზრად და პირუკუ, აზრი – ემოციად. „ახალი კრიტიკისათვის“ ასევე მნიშვნელოვანი იყო „ობიექტური

---

35 „ახალი კრიტიკა“ („New Criticism“) – ფორმალისტური მიმდინარეობა ლიტერატურის თეორიაში, რომელიც დომინირებდა ანგლო-ამერიკულ ლიტერატურულ კრიტიკაში XX საუკუნის შუა ხანებში. კერძოდ, იგი განვითარდა 1920-30-იან წლებში, ხოლო ჰაკს მაღწია 1940-50-იან წლებში. მისი ძირითადი მეთოდი იყო ე. წ. "close reading". ამ სკოლის წარმომადგენლები ლიტერატურულ ნაწარმოებს განიხილავდნენ როგორც თვითმკმარ ესთეტიკურ მოცემულობას. მოძრაობას სახელი დაერქვა ამერიკელი მწერლისა და ესეისტის, აკადემიკოს ჯონ კროუ რენსომის წიგნის „ახალი კრიტიკა“ („New Criticism“, 1941) მიხედვით.

კორელატის“ („objective correlative“) ცნება, რომელიც ელიოტმა ჩამოაყალიბა ესეში „ჰამლეტი და მისი პრობლემები“ („Hamlet and His Problems“, 1919). ელიოტისათვის „ობიექტური კორელატი“ ის მხატვრული მექანიზმია, რომელსაც აუდიტორიაში ემოციის აღძრა შეუძლია.

ესეში „მეტაფიზიკოსი პოეტები“ („The Metaphysical Poets“, 1921) ელიოტს შემოაქვს ტერმინი „გაერთიანებული/უნიფიცირებული მგრძნობელობა“ („unified sensibility“), რაც, ზოგი კრიტიკოსის აზრით, იმასვე ნიშნავს, რასაც ტერმინი „მეტაფიზიკური“[36]. იგი ასევე იყენებს „დარღვეული/დაშლილი მგრძნობელობის“ („dissociated sensibility“) ცნებას. ეს ტერმინები დღესაც ფართოდ გამოიყენება ლიტერატურულ კრიტიკაში. ელიოტი ამტკიცებს, რომ მეტაფიზიკური პოეზია ინგლისური პოეტური ტრადიციიდან გადახვევას კი არ წარმოადგენს, არამედ – მის გაგრძელებას. ელიოტი აღფრთოვანებულია იმით, რომ მეტაფიზიკოსი პოეტები ჰეტეროგენული იდეების შეხამებას და მათ ერთ მთლიანობად გარდასახვას ცდილობენ.

ელიოტმა, როგორც პოეტმა, ესეისტმა და კრიტიკოსმა, უდიდესი გავლენა მოახდინა არა მარტო მოდერნიზმზე, არამედ XX საუკუნის მთელს კულტურასა და ხელოვნებაზე.

---

[36] მეტაფიზიკა – ეტიმოლოგიურად ბერძნული კომპოზიტია, რაც სიტყვასიტყვით ნიშნავს „ფიზიკის შემდეგ“. თავდაპირველად ეს ტერმინი გამოყენებულ იქნა არისტოტელეს იმ შრომათა სათაურად, რომლებიც მის თხზულებათა სრულ გამოცემებში ფიზიკის შესახებ შრომებს მოსდევდნენ. პირველ ნაწილს „ფიზიკა“ უწოდეს, ხოლო მოდევნოს - „ფიზიკის შემდეგ“ ანუ „მეტაფიზიკა“. ფართო აზრით მეტაფიზიკა ფილოსოფიის განშტოებაა, რომელიც შეისწავლის ყოფიერებისა და სამყაროს ფუნდამენტურ ბუნებას. მისი ცენტრალური მიმართულებაა ონტოლოგია, ანუ მოძღვრება ყოფიერების შესახებ.

ეზრა პაუნდი
Ezra Westeon Loomis Pound
(1885-1972)

ეზრა უესტონ ლუმის პაუნდი, ამერიკელი ექსპატრიატი პოეტი და ლიტერატურის კრიტიკოსი, მოდერნიზმის ერთ-ერთი ცენტრალური ფიგურა იყო. იგი დაიბადა ჰეილიში, აიდაჰოს შტატში ჰომერ ლუმის პაუნდისა (1858-1942) და იზაბელ უესტონის (1860-1948) ოჯახში.

დაწყებითი განათლება მან რამდენიმე კერძო სკოლაში მიიღო. 1898-1900 წლებში იგი სწავლობდა ჩელტენჰამის სამხედრო აკადემიაში (Cheltenham Military Academy). მისი პირველი ლექსი გამოქვეყნდა 1896 წლის 7 ნოემბერს გაზეთში "Jenkintown Times-Chronicle". ეს იყო ლიმერიკი[1] ამერიკელ პოლიტიკოს უილიამ ჯენინგს ბრაიანზე. 1901 წელს ეზრა პაუნდი 15 წლის ასაკში ჩაირიცხა პენსილვანიის უნივერსიტეტის ლიბერალურ ხელოვნებათა კოლეჯში.

1902 წელს ის გადავიდა ჰამილტონის კოლეჯში (კლინტონი, ნიუ იორკის შტატი). ახალ სასწავლებელში პაუნდი ეუფლებოდა პროვანსულ დიალექტს და ძველ ინგლისურს. სწორედ აქ გაეცნო იგი პირველად დანტე ალიგიერის შემოქმედებას, რამაც შთააგონა დაეწერა სამწაწილიანი პოემა („ღვთაებრივი კომედიის" ანალოგიით). ფაქტობრივად, ამ ჩანაფიქრიდან დაიბადა მოგვიანებით პაუნდის შედევრი „კანტოები" ("The Cantos", 1915-1962). 1905 წელს ეზრა პაუნდმა კოლეჯი დაამთავრა ფილოლოგიის ბაკალავრის ხარისხით, რის შემდეგაც შეუდგა რომანული ენების შესწავლას პენსილვანიის უნივერსიტეტში, რომელიც დაამთავრა 1906 წლის გაზაფხულზე. ამის შემდეგ პაუნდი დოქტორანტურაში შეიცდა და სადოქტორო დისერტაციის თემად აიღო ლოპე დე ვეგას[2] პიესები. მალე მან მოიპოვა ჰარისონის სახელობის სტიპენდია და სამოგზაურო გრანტი 500 დოლარის ოდენობით, რაც ევროპაში სამოგზაუროდ გამოიყენა. მან სამი კვირა მადრიდის სხვადასხვა ბიბლიოთეკაში გაატარა, მათ შორის იმ ბიბლიოთეკაშიც, რომელიც სამეფო სასახლეშია განთავსებული. ფაქტობრივად, იგი სასახლის წინ იდგა სწორედ იმ დროს, როცა

---

[1] ლიმერიკი – ანაპესტური სალექსო საზომით დაწერილი 5 სტრიქონიანი იუმორისტული ლექსი.

[2] ლოპე დე ვეგა (Felix Arturo Lope de Vega y Carpio, 1562-1635) – ესპანეთის „ოქროს საუკუნის" ბაროკოს ლიტერატურის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი დრამატურგი და პოეტი.

ანარქისტებმა სცადეს მოეკლათ ესპანეთის მეფე ალფონსო XIII. იმის შიშით, რომ ისიც არ დაეღანძულებინათ მკვლელობის თანამონაწილეობაში, პაუნდმა დატოვა ესპანეთი და პარიზს მიაშურა, სადაც ერთი კვირა სორბონის უნივერსიტეტში გაატარა, მომდევნო ერთი კვირა კი – ლონდონში. ივლისში ოჯი დაბრუნდა ამერიკის შეერთებულ შტატებში. სექტემბერში, წიგნში "Book News Monthly" დაიბეჭდა მისი პირველი ესე "Raphaelite Latin".

1907 წლის შემოდგომაზე მან დაიწყო რომანული ენების მასწავლებლად მუშაობა ვებეშის კოლეჯში (Wabash College) კროფორდსვილში (ინდიანას შტატი), კონსერვატიულ ქალაქში, რომელსაც თავად ეზრა პაუნდი ჯოჯოხეთის მეექვსე სკნელს[3] უწოდებდა. უნივერსიტეტიდან გაგდების შემდეგ პაუნდი ძირითადად ცხოვრობდა მამისგან, ცოლის მშობლებისგან, და რამდენიმე წლის განმავლობაში მუსოლინისაგან[4] რადიოგადაცემებისა თუ რეპორტაჟებისათვის მიღებული ფულით, ასევე სხვადასხვა ჟურნალ-გაზეთიდან მიღებული ფულით.

1908 წლის თებერვალში პაუნდი ევროპაში გაემგზავრა და საკუთარი ძალისხმევით გამოსცა თავისი პირველი პოეტური კრებული, 72 გვერდიანი "A Lume Spento", რომლის 100 ეგზემპლარი გაიყიდა - თითო 6 ცენტად. "London Evening Standard"-მა იგი დაახასიათა როგორც „აბსოლუტურად პოეტური, ორიგინალური და წარმოსახვით მდიდარი". სათაური აღებულია დანტეს „სალხინებლის" მესამე ქებიდან, რაც ერთდროულად მიანიშნებს მანფრედისა[5] და პაუნდის მეგობრის, ფილადელფიელი ხელოვანის უილიამ ბრუკ სმიტის სიკვდილზე, რომელიც სრულიად ახალგაზრდა გარდაიცვალა მიკრობაქტერიული ტუბერკულიოზით. აგვისტოში ეზრა პაუნდი ლონდონში გადავიდა, სადაც იგი თითქმის უწყვეტად დარჩა 12 წელიწადი. მას უნდოდა გაეცნო უილიამ ბატლერ იეიტსი, მისი აზრით ყველაზე დიდი ცოცხალი პოეტი. ისინი მართლაც დამეგობრდნენ.

ისეთმა ინგლისელმა პოეტებმა, როგორიც იყვნენ მორის ჰიულეტი[6],

---

[3] ჯოჯოხეთის მეექვსე სკნელი – ჯოჯოხეთის ერთ-ერთი 9 სკნელთაგანი, სადაც გამწესებული არიან ერეტიკოსები, ეპიკურელები და სხვ.

[4] ბენიტო მუსოლინი (Benito Amilcare Andrea Mussolini, 1883-1945) – იტალიის ფაშისტი დიქტატორი 1922-1945 წლებში. ატარებდა „დუჩეს" („დუკას") ტიტულს.

[5] მანფრედი (1232-1266) – სიცილიის მეფე 1258-1266 წლებში, ფრედერიკ II ჰოჰენშტაუფენის, წმინდა რომის იმპერიის იმპერატორის ტიტულის მფლობელისა და ფაქტობრივად კი გერმანიის, იტალიისა და ბურგუნდიის მეფე. მანფრედი დაღუპა 1266 წლის 26 თებერვალს საფრანგეთის მეფის ლუი მეფის ძმასთან, ანჟუს გრაფ შარლთან ბრძოლაში.

[6] მორის ჰიულეტი (Maurice Hewlett, 1861-1923) – ინგლისელი ისტორიული რომანების ავტორი, პოეტი და ესეისტი.

რადიარდ კიპლინგი და ალფრედ ლორდ ტენისონი[7], შექმნეს „ვიქტორიანული ლექსის“ გარკვეული ტიპი – პომპეზური, გულისამაჩუყებელი, პროპაგანდისტული, რაც უაღრესად პოპულარული იყო ფართო საზოგადოებაში. პაუნდს უნდოდა ფოკუსირება მოეხდინა ინდივიდუალურ გამოცდილებაზე, კონკრეტულსა და კერძოზე; იგი უარყოფდა მოსაზრებას, რომ პოეზია უნდა ყოფილიყო ერთგვარი გალექსილი მორალური ესეი. პაუნდმა დაიყოლია ლეკინ მეთიუზი, წიგნებით მოვაჭრე და იეიტსის ქმნილებების („ქარი ლერწამთა შორის“ და „მელექსეთა კლუბის წიგნი“) გამომცემელი, გაეცნო მისი პირველი პოეტური კრებული და 1908 წლის ოქტომბრისათვის ქალაქის ლიტერატურული წრეები უკვე მასზე ალაპარაკდა. დეკემბერში პაუნდმა გამოსცა მეორე კრებული “A Quinzaine for This Yule“. 1909 წლის იანვარ-თებერვალში ერთ-ერთ უმაღლეს სასწავლებელში მან წაიკითხა სალექციო კურსი „ლიტერატურის განვითარება სამხრეთ ევროპაში“.

1909 წლის თებერვალში ლიტერატურულ სალონში ეზრა პაუნდმა გაიცნო რომანისტ ოლივია შექსპირის ქალიშვილი, დოროთი, რომელიც მან ცოლად შეირთო 1914 წელს. სწორედ ოლივიას საშუალებით გაიცნო მან იეიტსი, უინდჰემ ლუისი და ლონდონის ლიტერატურული წრეები. შემოქმედებით მუშაობაში მას ასევე ხელს უწყობდა ამერიკული წარმომავლობის მარგარეტ კრევენსი (1881-1912), რომელმაც პოეტს საკმაოდ დიდი ყოველწლიური თანხა გამოუყო, რომ მას შემოქმედებით მუშაობაზე კონცენტრირების საშუალება მისცემოდა. კრევენსმა 1912 წელს თავი მოიკლა, რის ერთ-ერთ სავარაუდო მოტივადაც ეზრა პაუნდისა და დოროთის ნიშნობას ასახელებენ.

1909 წლის ივნისში მეთიუზმა გამოსცა პაუნდის კიდევ ერთი პოეტური კრებული „ნილბები“ (“Personae“) - პოეტის პირველი პუბლიკაცია, რომელსაც კომერციული წარმატება მოჰყვა. კრებულზე დადებითი რეცენზიები გამოაქვეყნეს „დეილი ტელეგრაფმა“ და „ტაიმსის“ ლიტერატურულმა დამატებამ, თუმცა პაუნდს კრიტიკოსიც გამოუჩნდა – რუპერტ ბრუკმა უარყოფითი შეფასება მისცა კრებულს და აღნიშნა, რომ პაუნდი მოექცა უოლტ უიტმენის[8] გავლენის ქვეშ, ვინაიდან იგი

---

[7] ალფრედ ლორდ ტენისონი (Alfred Lord Tennyson, 1809-1892) – ვიქტორიანული ხანის ბრიტანელი პოეტი-ლაურეატი, დღემდე ერთ-ერთი ყველაზე უფრო პოპულარული ინგლისურენოვანი პოეტი.

[8] უოლტ უიტმენი (Walter “Walt” Whitman, 1819-1892) – დიდი ამერიკელი პოეტი, ესეისტი და ჟურნალისტი, ამერიკული ლიტერატურული კანონის ერთ-ერთი ყველაზე გავლენიანი წარმომადგენელი, „თავისუფალი ლექსის“ მამად წოდებული.

იყენებდა „თავისუფალ ლექსს“. სექტემბერში პაუნდმა გამოაქვეყნა კიდევ 27 ლექსი საერთო სათაურით „ეგზალტაციები“ (“Exaltations“). პაუნდის პირველი კრიტიკული ნაშრომი, „რომანსის სული“ (“The Spirit of Romance“) 1910 წელს დაიბეჭდა და მის მიერ წაკითხულ ზეპირსენებულ სალექციო კურსს ეყრდნობოდა. გარდა ამისა, პაუნდმა გამოაქვეყნა შემდეგი შრომები: „ინიციატივები“ (“Instigations“, 1920); „უხამსობები“ (“Indiscretions“, 1923); „როგორ ვიკითხოთ“ (“How to Read“, 1931); „კითხვის ანბანი“ (“The ABC of Reading“, 1934); „აქციე ახლად“ (“Make it New“, 1934); „თავაზიანი ესეები“ (“Polite Essays“, 1937); „კულტურის გზამკვლევი“ (“Guide to Kulchur[9]“, 1938).

1910 წლის ივნისში პაუნდი დაბრუნდა ამერიკაში 8 თვით. მისი ესეები ამერიკის შესახებ სწორედ ამ პერიოდში დაიწერა და გაერთიანდა საერთო სათაურით “Patria Mia“, გამოქვეყნებით კი 1950 წელს გამოქვეყნდა. 1911 წლის თებერვალში პაუნდი ნიუ იორკიდან საუთჰემპტონში ჩავიდა. რამდენიმე დღეში ლონდონში გაემგზავრა, შემდეგ კი პარიზში, სადაც მუშაობდა პოეტურ კრებულზე “Canzoni“ (1911). 1911 წლის აგვისტოში ლონდონში დაბრუნების შემდეგ ყოველკვირეული სვეტის დასაწერად იგი დაიქირავა სოციალისტური ჟურნალის „ახალი ეპოქა“ რედაქტორმა, ა. რ. ორიჯმა, რითაც პაუნდს შედარებით უფრო მყარი შემოსავალი გაუჩნდა.

ბრიტანეთის მუზეუმის სამკითხველო დარბაზში შეხვდა პაუნდი პოეტ ლორენს ბინიონს[10], რომელმაც გააცნო მას ალმოსავლეთ აზიის სახელოვნო და ლიტერატურული კონცეპტები, რამაც გადამწყვეტი როლი ითამაშა პაუნდის გვიანდელი პოეზიის სახეთა სისტემისა და წერის ტექნიკის სპეციფიკის განსაზღვრაში. პაუნდი განსაკუთრებულად გაიტაცა ტრადიციულმა იაპონურმა პოეტურმა ხელოვნებამ და ლექსთწყობამ. სწორედ ამ პოეზიისათვის დამახასიათებელ რადიკალურ ეკონომიურობასა და მკაცრ კონვენციებს გადამწყვეტი მნიშვნელობა ჰქონდა პაუნდის იმაჟისტური ტექნიკის ჩამოყალიბებისათვის. ამ დროს პაუნდი მუშაობდა ლექსებზე, რომლებიც შემდეგ გამოქვეყნდა სათაურით “Ripostes“ (1912). პაუნდი მიხვდა, რომ საკუთარი ენის სტრუქტურის შეცვლა აზროვნების ფორმისა და მსოფლხედვის შეცვლასაც ნიშნავდა. 1912 წელს იგი,

---

[9] kulchur – ეზრა პაუნდს უყვარდა სიტყვების დაწერა მათი ფონეტიკური წარმოთქმის მიხედვით.

[10] რობერტ ლორენს ბინიონი (Robert Laurence Binyon, 1869-1943) – ინგლისელი პოეტი, დრამატურგი და ხელოვნებათმცოდნე.

ოლდინგტონი და დულიტლი საფუძველს უდებენ იმაჟისტურ მოძრაობას. მათ მიზნად დაისახეს ბრძოლა აბსტრაქციის, რომანტიზმის, რიტორიკის, ინვერსიული სიტყვათა წყობის, ზედსართავი სახელების ზედმეტად გამოყენების წინააღმდეგ. ისინი შეთანხმდნენ სამ ძირითად პრინციპზე: 1. „საგნისადმი“, სუბიექტური იქნება ის თუ ობიექტური, პირდაპირი, უშუალო დამოკიდებულება; 2. უარის თქმა ზედმეტი, არასაჭირო სიტყვების გამოყენებაზე; 3. რიტმის აგება მუსიკალური თანმიმდევრობის, და არა მეტრონომიული, პრინციპით. მათი კონცეფციით, აუცილებელი იყო არასაჭირო სიტყვებისათვის, განსაკუთრებით ზედსართავი სახელებისათვის, თავის არიდება, ვინაიდან ისინი აბუნდოვანებენ პოეტურ სახეს აბსტრაქტულისა და კონკრეტულის ერთმანეთში აღრევით. პაუნდი წერდა, რომ ბუნებრივი საგანი/ობიექტი ყოველთვის „ადეკვატური სიმბოლოა“. მისი აზრით, პოეტს უნდა ეშინოდეს აბსტრაქციის და არასოდეს უნდა გადმოსცეს საშუალო ლექსით ის, რაც უკვე კარგ პროზად დაწერილა. ამგვარი სტილის კლასიკური ნიმუშია პაუნდის ლექსი „მეტროს სადგურში“ (“In a Station of the Metro“, 1913), რომელიც მას შთააგონა პარიზის მეტროში განცდილმა ერთმა შემთხვევამ. იგი წერდა: „გადმოვედი მატარებლიდან, თუ არ ვცდები, კონკორდის გაჩერებაზე და ბრბოში მე დავინახე მშვენიერი სახე, შემდეგ უეცრად შემოვტრიალდი, და კიდევ და კიდევ, შემდეგ ბავშვის მშვენიერი სახე და კიდევ ერთი მშვენიერი სახე. მთელი დღე ვცდილობდი მეპოვნა სიტყვები იმის გადმოსაცემად, რასაც ვგრძნობდი“. პოეტი ამ ლექსზე მთელი წელი მუშაობდა, სანამ იგი იაპონური ჰაიკუს[11] ფორმამდე არ დაიყვანა:

„ამ სახეების გამოჩენა ბრბოში;
ყვავილის ფურცლები სველ, შავ ტოტზე“.
(“The apparition of these faces in the crowd;
Petals on a wet, black bough.“)

“Ripostes“-ში პაუნდი კიდევ უფრო მინიმალისტურ ენას იყენებს. იგი სწორედ ამ კრებულში აბსენებს პირველად სიტყვა “Imagiste“-ს. კრებულში შემავალ ლექსებში გაცილებით მეტია აზრის/მნიშვნელობის კონცენტრაცია და რიტმის ეკონომიურობა, ვიდრე პაუნდის ადრეულ ლექსებში. კრებული ასევე მოიცავს ბრიტანელი პოეტის, ტომას ერნესტ ჰალმის[12] 5 ლექსს

[11] ჰაიკუ – იაპონური სალექსო ფორმა, რომელიც შედგება 17 მორასაგან (მორა – ბგერის ერთეული ფონოლოგიურ სისტემაში, რომელიც ზოგიერთ ენაში განსაზღვრავს მარცვლის ტიპს.

[12] ტომას ერნესტ ჰალმი (Thomas Ernest Hulme, 1883-1917) – ბრიტანელი პოეტი და კრიტიკოსი, იმაჟიზმის ერთ-ერთი თეორეტიკოსი, მისმა ნაწერებმა დიდი გავლენა მოახდინა მოდერნიზმზე.

და VIII საუკუნის ინგლისური ლექსის „ზღვაოსანი“ (“The Seafarer“) თარგმანს; უფრო ზუსტად, ესაა თავისუფალი თარგმანი და სუბიექტური ინტერპრეტაცია იმ მკითხველისათვის, რომელმაც ძველი ინგლისური არ იცის. საერთოდ, პაუნდის თარგმანებზე (ლათინურიდან, იტალიურიდან, ფრანგულიდან და ჩინურიდან) კრიტიკული აზრი ძირითადად უარყოფითი წარმოდგენისა იყო მათში დაშვებული შეცდომებისა და მთარგმნელის მიერ კულტურული კონტექსტის უცოდინარობის გამო.

პაუნდის შემოქმედებისათვის დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ამერიკელი პროფესორის ერნესტ ფენოლოზას[13] ნაწერების გაცნობას. ფენოლოზამ დაიწყო იაპონური პოეზიისა და ნოს[14] პიესების თარგმნა. პაუნდი მოხიბლული დარჩა ამ თარგმანებით. სწორედ ფენოლოზას ნაშრომებზე დაყდნობით შეიმუშავა პაუნდმა ე. წ. „იდეოგრამული მეთოდი“ (“ideogrammic method“). 1915 წელს პაუნდმა გამოაქვეყნა თავისი თარგმანების კრებული “Cathay“.

„იდეოგრამული მეთოდის“ არსი აბსტრაქტული ცნების/შინაარსის კონკრეტული სახეებით გამოსახვაში მდგომარეობს. თავის წიგნში „კითხვის ანბანი“ (1934) პაუნდი განმარტავს, თუ როგორ ჩამოყალიბდა ჩინური იეროგლიფები. მაგალითად, „აღმოსავლეთის“ იეროგლიფი (東), ფაქტობრივად, არის „ხის“(木) და „მზის“ (日) იეროგლიფების შერწყმა, ანუ იქმნება კონკრეტული სურათი ხის ტოტებში „გახლართული“ მზისა, რაც მზის ამოსვლაზე მიანიშნებს, მზე კი აღმოსავლეთში ამოდის. ეს არის ისეთი სისტემა, სადაც კონცეპტები ეფუძნება კონკრეტულ შემთხვევებს/სურათებს. ანალოგიურად, აბსტრაქტული კონცეპტის „წითელი“ პრეზენტაცია შესაძლოა მოხდეს ისეთი კონკრეტული სურათების ერთად მოთავსებით, როგორიცაა ვარდი (Rose), ალუბალი (Cherry), ფლამინგო (Flamingo), რკინის ჟანგი (Iron Rust). ეს იყო იმაჟიზმის ესთეტიკის ამოსავალი კონცეფცია.

ფენოლოზას შრომების ზეგავლენით პაუნდმა მიზნად დაისახა შეექმნა ახალი კულტურულ-ესთეტიკური რენესანსი, რაც, მისი აზრით, „აღმოსავლეთისა და დასავლეთის დაქორწინებით“ იყო შესაძლებელი.

---

[13] ერნესტ ფენოლოზა (Ernest Francisco Fenollosa, 1853-1908) – ფილოსოფოსი და პოლიტიკური ეკონომიკის პროფესორი ტოკიოს სამპრატორო უნივერსიტეტში, ცნობილი ორიენტალისტი, იაპონური ხელოვნების სპეციალისტი.

[14] ნო (Noh, Nogaku) – კლასიკური იაპონური მუსიკალური დრამის ძირითადი ფორმა. სცენაზე იდგმება მე-14 საუკუნიდან. პერსონაჟები ატარებენ ნიღბებს, კაცების და ქალების როლებს მამაკაცები ასრულებენ.

1912 წელს პაუნდი დაიქირავა ჰარიეტ მონრომ[15] როგორც ჟურნალ „პოეზიის“ რეგულარული ავტორი. ამ ჟურნალში პაუნდის ლექსებთან ერთად ქვეყნდებოდა ჯეიმზ ჯოისის, რობერტ ფროსტის[16], დეივიდ ჰერბერტ ლორენსის, იეიტსის, ჰილდა დულიტლის და რიჩარდ ოლდინგტონის ტექსტები. ჰარიეტ მონრომ შეაგროვა მასალა 64 გვერდიანი ანთოლოგიისათვის “Des Imagistes“ (1914), სადაც დაიბეჭდა ჯოისის ლექსი „მესმის, როგორ მითქარუნობს ლაშქარი“ (“I Hear an Army Charging Upon the Land“). იმაჟისტურმა მოძრაობამ კრიტიკოსთა ყურადღება მიიპყრო. 1913 წლის ნოემბერში პაუნდი იეიტსმა მიიწვია სასექსის საგრაფოში თავის მდივნად – იეიტსს მხედველობა უუარესდებოდა და დამხმარე სჭირდებოდა. პაუნდმა იქ 10 კვირა გაატარა იეიტსთან ერთად - კითხულობდნენ, წერდნენ, ტყეში სეირნობდნენ.

პაუნდმა წერა დაიწყო უინდჰემ ლუისის ლიტერატურული ჟურნალისათვის “Blast“; ჟურნალის მხოლოდ ორი ნომერი დაიბეჭდა – პირველი 1914 წლის ივნისში, ხოლო მეორე – ერთი წლის შემდეგ. პაუნდმა წაიკითხა ჟურნალ „ეგოისტში“ გამოქვეყნებული რეკლამა, სადაც ეწერა, რომ ჟურნალი განიხილავდა „კუბიზმს[17], ფუტურიზმს[18], იმაჟიზმს და თანამედროვე ხელოვნების სხვა მნიშვნელოვან ფორმებს“. პაუნდმა

---

[15] ჰარიეტ მონრო (Harriet Monroe, 1860-1936) – ამერიკელი რედაქტორი, მკვლევარი, ლიტერატურის კრიტიკოსი, პოეტი და ხელოვნების მფარველი. ყველაზე მეტად ცნობილია როგორც ჟურნალ „პოეზიის“ დამფუძნებელი და რედაქტორი.

[16] რობერტ ფროსტი (Robert Lee Frost, 1874-1963) – დიდი ამერიკელი პოეტი, პულიცერის პრემიის ლაურეატი პოეზიაში.

[17] კუბიზმი – ავანგარდული მოძრაობა XX საუკუნის დასაწყისის ევროპულ ხელოვნებაში, ძირითადად ფერწერასა და ქანდაკებაში, თუმცა ანალოგიური ტენდენციების შთაგონების წყაროდ იქცა ლიტერატურასა და მუსიკაშიც. იგი ოპერირებს გეომეტრიული ფიგურებით და ფორმებით. კუბისტურ არტეფაქტებში ხდება საგნის ნაწილებად დაშლა, ანალიზი და ამ ნაწილების რეარანჟირება აბსტრაქტულ ფორმაში. საგანი წარმოდგენილია არა ერთი რომელიმე კუთხით თუ თვალთახედვით, არამედ – მრავალი თვალთახედვით. ხშირად ზედაპირები ერთმანეთს გადაკვეთს თითქოსდა შემთხვევით კუთხეებში, რაც აუქმებს სილრმის შეგრძნებას. უკანა ფონი და საგნების პლანი ურთიერთშეღწევადია, რაც ქმნის ბუნდოვან სივრცეს. კუბიზმის ყველაზე მნიშვნელოვანი წარმომდგენელია პაბლო პიკასო.

[18] ფუტურიზმი – წარმოიშვა იტალიაში XX საუკუნის დასწყისში, თუმცა ანალოგიური მოძრაობები გაჩნდა ინგლისში, რუსეთში და სხვა ქვეყნებშიც. იგი დააარსა ფილიპო ტომაზო მარინეტიმ, რომელმაც 1909 წლის 5 თებერვალს გამოაქვეყნა ფუტურიზმის მანიფესტი. ფუტურიზმი უარყოფს წარსულს, ტრადიციას და იხედება მომავლისაკენ, მოსწონს სიჩქარე, ტექნოლოგია, ენერგია და ძალადობა, აღმერთებს მეცნიერებას, ტექნიკურ პროგრესს, ინდუსტრიულ ქალაქს, თაყვანს სცემს ბუნებაზე ადამიანის გამარჯვების კულტს.

ისარგებლა ამით და იმაჟიზმის დეფინიცია კიდევ უფრო განავრცო და იგი ხელოვნებაშიც გადაიტნა, უწოდა რა მას ვორტიციზმი[19].

მალე ლონდონში იმაჟისტებთან შესახვედრად ჩამოვიდა ემი ლოუელი[20]. ამ დროისათვის უკვე ჰილდა დულიტლი და რიჩარდ ოლდინგტონი აღარ ეთანხმებოდნენ ამ მოძრაობის ეზრა პაუნდისეულ გაგებას, ვინაიდან ეს უკანსაკნელი უფრო უინდჰემ ლუისის იდეებისაკენ გადაიხარა. როცა ემი ლოუელი დათანხმდა, დაეფინანსებინა იმაჟისტი პოეტების ანთოლოგია, ამ ანთოლოგიაში პაუნდის ქმნილებები აღარ შეიტანეს. პაუნდმა იმაჟიზმს „ემიჟიზმი" ("Amygism") შეარქვა და 1914 წლის ივლისში იგი მკვდრად გამოაცხადა, თუმცა ტერმინის შენარჩუნება მოითხოვა ("imagisme"), მაგრამ საბოლოოდ ემი ლოუელმა მისი ანგლიზაცია მოახდინა ("imagism").

1915 წლიდან პაუნდმა მუშაობა დაიწყო დიდ პოემაზე. მან თავის მეგობრებს უთხრა, რომ ეს იქნებოდა უგრძესი პოემა, რომლის წერითაც მომავალი ოთხი ათწლეული იქნებოდა დაკავებული. 1917 წლის იანვარში ჟურნალ „პოეზიაში" გამოქვეყნდა პაუნდის პირველი „კანტო" ("Canto I"). ამ დროისათვის პაუნდი რეგულარულად წერდა უკვე სამი ჟურნალისათვის – მუსიკალურ რეცენზიებს ჟურნალისათვის „ახალი ეპოქა" ("New Age") უილიამ ეტელინგის ფსევდონიმით, ყოველკვირეულ ესეებსა თუ წერილებს ჟურნალებისათვის „მცირე მიმოხილვა" ("Little Review") და „ეგოისტი" ("The Egoist"). 1919 წელს პაუნდმა თავი მოუყარა „მცირე მიმოხილვაში" დაბეჭდილ ესეებს და წიგნად გამოსცა ისინი სათაურით "Instigations". იმავე წელს მან „პოეზიაში" გამოაქვეყნა სექსტუს პროპერციუსის ლექსების თარგმანი ("Homage to Sextus Propertius"), თუმცა ეს უფრო ძველი პოეტის თანამედროვე ყაიდაზე გადამუშავებაა, ვიდრე თარგმანი.

1920 წლის ივნისში გამოქვეყნდა „ჰიუ სელვინ მობერლი" ("Hugh Selwyn Mauberley") – პოემა პოეტზე, რომლის ცხოვრებაც, ისევე როგორც

---

[19] ვორტიციზმი – ხანმოკლე მიმდინარეობა XX საუკუნის დასაწყისის ბრიტანულ ხელოვნებაში. მისი ფესვები საძიებელია „ბლუმსბერის ჯგუფში", კუბიზმსა და ფუტურიზმში. ვორტიციზმის წარმომდგენლები ამ მიმდინარეობას აღიქვამდნენ როგორც კუბიზმის, ფუტურიზმისა და ექსპრესიონიზმის დამოუკიდებელ ალტერნატივას. მისი სტილი კუბიზმიდან ამოიზარდა, თუმცა ის ასევე მჭიდროდ დაკავშირებული ფუტურიზმთან დინამიზმითა და თანამედროვე მანქანური ეპოქის გამოსახვით. ვორტიციზმი ახლოს დგას კუბო-ფუტურიზმთან – რუსულ ფუტურისტულ მიმდინარეობასთან ფერწერასა და ქანდაკებაში. მიუხედავად ამისა, რომ ამ მიმდინარეობას სახელი ეზრა პაუნდმა დაარქვა, მის მთავარ ფიგურად მიჩნეულია უინდჰემ ლუისი.

[20] ემი ლოუელი (Amy Lawrence Lowell, 1874-1925) – ამერიკელი იმაჟისტი პოეტი, რომელსაც 1926 წელს, გარდაცვალების შემდეგ, მიენიჭა პულიცერის პრემია პოეზიის დარგში.

თვით ეზრა პაუნდის ცხოვრება, სტერილური გახდა და აზრი დაკარგა. ეზრა პაუნდი ამტკიცებდა, რომ ის არ იყო მობერლი, მაგრამ ეს 18 მოკლე ლექსისაგან შემდგარი მცირე პოემა მაინც განიხილება როგორც ავტობიოგრაფიული ნაწარმოები. იგი იწყება ლონდონის ლიტერატურული ასპარეზის სატირული ანალიზით, შემდეგ გადადის სოციალურ და ეკონომიკურ კრიტიკაზე, წარმოაჩენს ომის მიზეზებს. ამ პოემაში პირველად გამოჩნდა სიტყვა "usury[21]". კრიტიკოსი ფ. რ. ლივისი[22] ამ ნაწარმოებს ეზრა პაუნდის მთავარ მიღწევად მიიჩნევს.

I მსოფლიო ომმა პაუნდს შეურყია თანამედროვე დასავლური ცივილიზაციის რწმენა. ვორტიციზმის მოძრაობა დასრულდა, მას უკვე ეჭვი ეპარება თავის, როგორც პოეტის, მომავალში. პაუნდების ოჯახი პარიზში გადასახლდა 1921 წელს. აქ პაუნდი დაუმეგობრდა მარსელ დიუშამპს[23], ტრისტან ტცარას[24] და დადაიზმისა[25] და სიურეალიზმის სხვა წარმომადგენლებს, ასევე ერნესტ ჰემინგუეისა და მის მეუღლეს. 1921 წელს გამოქვეყნდა პაუნდის კრებული „ლექსები 1918-1921" ("Poems 1918-1921"). 1922 წელს ელიოტმა მას „ბერწი მიწის" ხელნაწერი გაუგზავნა, რომელსაც პაუნდმა რედაქტირება ჩაუტარა. 1924 წელს პაუნდმა დაფინანსება მიიღო ფორდ მედოქს ფორდის

---

[21] 'usury' – ლათინური სიტყვიდან 'usura', რაც ნიშნავს სესხისათვის დაკისრებულ პროცენტს.

[22] ფრენკ რეიმონდ ლივისი (Frank Raymond Leavis, 1895-1978) – გაელენიანი ბრიტანელი ლიტერატურის კრიტიკოსი. მთელი ცხოვრება მოღვაწეობდა კემბრიჯის უნივერსიტეტის დაუნინგ კოლეჯში.

[23] მარსელ დუშამპი (Marcel Duchamp, 1887-1968) – დადაიზმსა და სიურეალიზმთან დაკავშირებული ფრანგი ხელოვანი.

[24] ტრისტან ტცარა (Tristan Tzara, 1896-1963) – რუმინელი ებრაელის სემუელ როზენსტოკის ფსევდონიმი. ტცარა იყო ფრანგული ავანგარდული პოეზიის წარმომადგენელი, თავდად დადაისტი, მოგვიანებით – სიურეალისტი.

[25] დადაიზმი – ავანგარდული მოძრაობა ევროპულ ხელოვნებაში, რომელიც წარმოიშვა ციურიხში I მსოფლიო ომის დროს და პიკს მიაღწია 1916-1922 წლებში. სახელწოდება „დადა" ბავშვის უაზრო ლულლულს ბაძავს. „დადა" ასევე ნიშნავს სათამაშო ცხენსაც. მიმდინარეობის ერთ-ერთი ცენტრალური ფიგურაა ტრისტან ტცარა, რომელმაც 1918 წელს გამოაქვეყნა დადაიზმის ცენტრალური ტექსტი, მისი მეორე მანიფესტი. დადაიზმი ნიჰილისტური მოძრაობაა, უარყოფს ესთეტიკისა და ქცევის ტრადიციულ სტანდარტებს, პროტესტს გამოთქვამს ომის წინააღმდეგ, ამავე დროს ანტიბურჟუაზიული და ანარქისტული მოძრაობაა. დადაისტები მიიჩნევდნენ, რომ ისინი ქმნიდნენ არა ხელოვნებას, არამედ პირუკუ – ანტიხელოვნებას. ხელოვნება მათთვის თვითმიზანი კი არ იყო, არამედ – თანადროული სამყაროს უაზრობის დაცინვის საშუალება. კარლ გუსტავ იუნგი აღნიშნავდა დადაისტურ არტეფაქტებზე, რომ ისინი მეტისმეტად იდიოტურია იმისათვის, რომ შიზოფრენიული იყოსო. მიუხედავად ამისა, დადამ მაინც შეასრულა გარკვეული პოზიტიური როლი ხელოვნების ისტორიაში: იგი იქცა სიურეალიზმის, აბსტრაქტული და პერფორმანსის ხელოვნების, პოპარტის საფუძვლად, 1960-იანი წლების ესთეტიკური რევოლუციის საბირკვლად.

„ტრანსატლანტიკური მიმოხილვისათვის“ (“Transatlantiv Review“), სადაც დაიბეჭდა თვით პაუნდის, ჰემინგუეის, გერტრუდ სტაინის ნაწარმოებები, ასევე ნაწყვეტები ჯეიმზ ჯოისის „ფინეგანის ქელეხიდან“. პაუნდმა ამ დროისათვის „კულტურის არაოფიციალური მინისტრის“ რეპუტაცია მოიხვეჭა. მასზე 14 წლით უმცროსმა ჰემინგუეიმ პაუნდს სთხოვა გაესწორებინა მისი ნოველები. 1923 წელს პაუნდმა და ჰემინგუეიმ ერთად იმოგზაურეს იტალიაში. სწორედ მან გააცნო ჰემინგუეის ლუისი, ფორდი და ჯოისი.

1925 წელს ლიტერატურულმა ჟურნალმა “This Quarter“ თავისი პირველი ნომერი მთლიანად ეზრა პაუნდს მიუძღვნა. სხვებთან ერთად აქ დაიბეჭდა ჰემინგუეისა და ჯოისის წერილები პაუნდზე. ზამთრის გამოცემებში პაუნდმა დაბეჭდა “Cantos 17-19“. 1927 წლის მარტში მან გამოუშვა საკუთარი ჟურნალი “The Exile“, სადაც გამოქვეყნდა ჰემინგუეის, ე. ე. კამინგსის[26], იეიტსის, უილიამ კარლოს უილიამსის და სხვათა ნაწარმოებები. პაუნდი განაგრძობდა ფენოლოზას ხელნაწერებზე მუშაობას. 1928 წელს მან მოიპოვა “Dial“-ის ჯილდო კონფუციუსის[27] ლექსის “Ta Hio“ თარგმანისათვის.

„კანტოებზე[28]“ ინტენსიური მუშაობა პაუნდმა იტალიაში გადასვლის შემდეგ დაიწყო. ეს არის ეპიკური ქმნილება ბოროტისა და კეთილის ჭიდილზე, ჯოჯოხეთში შთასვლასა და სამოთხისაკენ სვლაზე. მისი ასობით პერსონაჟი სამ ჯგუფად იყოფა: ისინი, ვისაც მოსწონს ჯოჯოხეთი და რჩება იქ; ისინი, ვინც მეტამორფოზას განიცდიან და სურთ, რომ თავი დააღწიონ ჯოჯოხეთს; და ის მცირედნი, რომელნიც დანარჩენებს “paradiso terrestre“-საკენ მიუძღვიან. პოემაზე მუშაობა მან 1915 წელს დაიწყო, თუმცა მალევე მიატოვა და მას მხოლოდ 1922 წელს დაუბრუნდა. თემატიკა ვარირებს და ეხება „ოდისეას“, ტროას, დიონისოს, მალატესტას[29],

---

[26] ე. ე. კამინგსი (Edward Estlin Cummings, 1896-1962) – ცნობილი ამერიკელი პოეტი, ესეისტი, პროზაიკოსი, დრამატურგი და მხატვარი.

[27] კონფუცი (ბე. წ. აღ. 551-478) – ჩინელი ფილოსოფოსი, რომელმაც სათავე დაუდო კონფუციანიზმს – კომპლექსურ ჩინურ ფილოსოფიურ და ეთიკურ სისტემას.

[28] კანტო – ეპიკური პოემის შემადგენელი ნაწილი. სიტყვა წარმოსდგება ლათინური ‘canto’-დან, რაც ნიშნავს-„მე ვმღერი“. პოემის კანტოებად დაყოფის ცნობილი ნიმუშებია დანტეს „ღვთაებრივი კომედია“ და ლორდ ბაირონის „დონ ჟუანი“

[29] სიგიზმონდო პანდოლფო მალატესტა (1417-1468) – ცნობილია „რიმინის მგლის“ სახელით; იტალიელი კონდოტიერი და არისტოკრატი, მალატესტას დინასტიის წარმომადგენელი, რიმინის, უანოს და სესენას ლორდი 1432 წლიდან. აღიარებული იყო ყველაზე გამბედაე სამხედრო წინამძღოლად იტალიაში. სწორედ იგი ხელმძღვანელობდა ვენეციელთა ძალებს 1465 წელს ოტომანთა იმპერიის წინააღმდეგ ბრძოლაში. წერდა ლექსებს, მფარველობდა ხელოვნებას.

კონფუციუსს, ნაპოლეონს, ჯეფერსონს, მუსოლინის, ჩინეთის ისტორიას, პიზას; გამოყენებულია დღიურები, მოგონებები, ანეკდოტები, იდეოგრამული თარგმანი და 15-მდე სხვადასხვა ენა. ალენ ტეიტი, რომელმაც მხარი დაუჭირა „კანტოების“ ერთი ნაწილისათვის - „პიზის კანტოებსათვის“ (“Pisan Cantos“) – ბოლინგენის პრემიის მინიჭებას, აღნიშნავს, რომ ეს პოემა არაფრის შესახებ არ არის, მას არც დასაწყისი აქვს, არც შუა ნაწილი და არც დასასრული.

პირველი სამი კანტო, რომლებიც ცნობილია, როგორც ‘ur-Cantos‘, გამოქვეყნდა ჟურნალ „პოეზიაში“ 1917 წლის ივნის-აგვისტოში. „მალატესტას კანტოები“ (“The Malatesta Cantos“; იგულისხმება VIII, IX, X და XI კანტოები) დაიბეჭდა „კრიტერიონში“ 1923 წლის ივლისში, ორი შემდგომი კანტო კი „ტრანსატლანტიკურ მიმოხილვაში“ 1924 წლის იანვარში. 1925 წელს პაუნდმა პარიზში დაბეჭდა 90 ეგზემპლარი სათაურით: “A Draft of XVI. Cantos of Ezra Pound for the Beginning of a Poem of some Length now first made into a Book“. ამას მოჰყვა: “A Draft of XXX Cantos“ (1930); “Eleven New Cantos XXI_XLI“ (1934); “The Fifthe Decade of Cantos“ (1937); “Cantos LII-LXXI“ (1940); “The Pisan Cantos“ (1948; პიზაში პატიმრობისას დაწერილი); “Seventy Cantos“ (1950). პირველი სრული გამოცემა გამოქვეყნდა 1964 წელს სათაურით “The Cantos (1-109), რასაც მოჰყვა “Drafts and Fragments: Cantos CX-CXVII“ (1968).

„კანტოები“ პაუნდის “magnum opus“–ი და მოდერნისტული პოეზიის უმნიშვნელოვანესი ტექსტია. ეს დაუსრულებელი პოემა შედგება 120 ნაწილისაგან ანუ „კანტოსაგან“. ტექსტში შეხვდებით ჩინურ იეროგლიფებს, ციტირებებს სხვადასხვა ევროპულ ენაზე. პოემის კომენტარების გარეშე წაკითხვა, ფაქტობრივად, შეუძლებელია. ალუზიებისა და წარმოსახული ისტორიული მოვლენების დიაპაზონი განუსაზღვრელია; ასევე განუსაზღვრელია პოემის გეოგრაფიული არეალიც; პოემაში აირეკლება პაუნდის დაინტერესება კლასიკური მედიტერანული და აღმოსავლეთ აზიის კულტურით, ასევე მედიაველური და უფრო გვიანდელი იტალიითა და პროვანსით, ამერიკის შეერთებულ შტატების ჩამოყალიბებით, XVII საუკუნის ინგლისით. პაუნდს თავდაპირველად სჯეროდა, რომ იგი ფლობდა ისეთ პოეტურ და რიტორიკულ ტექნიკას, რომელიც თავისთავად წარმოქმნიდა მნიშვნელობას, მაგრამ დროთა განმავლობაში იგი უფრო დაინტერესდა იმ სათქმელით, რომლის გადმოცემაც სურდა.

„კანტოები“ წინააღმდეგობრივი ნაწარმოებია თავისი ექსპერიმენტული

ხასიათით და „იდეოგრაფიული ტექნიკით“ (“ideographic technique“). ამას დაერთო ისიც, რომ პაუნდმა მხარი დაუჭირა ფაშიზმსა და ბენიტო მუსოლინის. პოემის შემფასებლებმა აქცენტი გადაიტანეს პაუნდის ეკონომიკურ თეზისებზე, მის ანტისემიტიზმსა და ფაშიზმზე, სახელმწიფოს მართვის კონფუციანური იდეალების გაფეტიშებაზე.

ერთი შეხედვით „კანტოები“ ქაოტური, სტრუქტურულ სიმწყობრეს მოკლებული ნაწარმოებია, ვინაიდან არც სიუჟეტი აქვს და არც დასასრული. თითქოს პოემა ხელოვნურადაა გართულებული; კანტოების განლაგება არ ექვემდებარება არანაირ ლოგიკას, ისინი არ არიან გამსჭვალულნი ერთიანი ემოციური მუხტით. მათ ერთმანეთთან მხოლოდ ის აკავშირებთ, რომ ერთმანეთის გვერდიგვერდ არიან განთავსებულნი და კიდევ ის, რომ ერთ კანტოში დაწყებული ანეკდოტი, ალუზია თუ წინადადება შეიძლება მეორე კანტოში გაგრძელდეს, ან საერთოდაც არ დასრულდეს; მკითხველს უჩნდება უწყვეტობის, და არა მთლიანობის, ზოგადი განცდა. ბოლო ორი კანტო მეტ-ნაკლებად დასრულებულია, რაც ზოგ მკვლევარს აფიქრებინებს, რომ პაუნდმა ვერ შესძლო მასალის მოწესრიგება. საქმე ისაა, რომ პაუნდი მიმართავს ადამიანის გამოცდილების ფრაგმენტაციას; ამ ფრაგმენტებს ერთმანეთთან თითქოს კავშირი არა აქვთ, მაგრამ ისინი მაინც მთლიანდება გარკვეული ფორმით. შეიძლება ითქვას, რომ „კანტოები“ დგას ელიოტისეულ მითოსურ მთლიანობასა და ჯოისისეულ „ცნობიერების ნაკადს“ შორის; ესაა მცდელობა ისეთი ფორმის გამომუშავებისა, სადაც ისტორია (როგორც ფრაგმენტი) და პიროვნება/პიროვნულობა (თანამედროვე ყოფიერებით შერყეული) პოეზიაში შეძლებენ ერთმანეთთან შეწყობას. თვითონ პაუნდი თავის ნაწერებში მიანიშნებს, რომ პოემა ეყრდნობა გარკვეულ ფორმალურ გეგმას. 1918 წლის ესეიში “A Retrospect“ პაუნდი წერდა: „... ზოგიერთ ლექსს შეიძლება ჰქონდეს ფორმა, როგორც ხესა აქვს ფორმა, ზოგიერთს – როგორც ლარნაკში ჩასხმულ წყალს. ყველაზე უფრო სიმეტრიული ფორმების გამოყენებაც კი განსაზღვრულია. არსებობს უამრავი საგანი და თემა, რომელთა ზუსტად და სათანადოდ გადმოცემა სიმეტრიული ფორმებით შეუძლებელია.“

პოემის სიმბოლური სტრუქტურა იყენებს ოპოზიციას ბნელსა და ნათელს შორის. ნათლის ხატი ვარირებს და ხან ღვთაებრივის ნეოპლატონური[30] იდეის სახითაა წარმოდგენილი, ხან შემოქმედებითი

[30] ნეოპლატონიზმი – პლოტინუსის მიერ ჩვ. წ. მე-3 საუკუნეში დაარსებული რელიგიური და მისტიკური ფილოსოფიის სკოლა, რომელიც პლატონისა და მისი ადრეული მიმდევრების მოძღვრებას ეყრდნობა. ამიტომაც დაერქვა ამ სკოლას ნეოპლატონური.

იმპულსის, ხანაც სიყვარულის (როგორც საკრალური, ასევე ფიზიკური) და ხანაც კარგი მმართველობის სახით. პოემაში შემოქმედებასთან ხშირად ასოცირდება მთვარე, ხოლო მზე უფრო პოლიტიკისა და სოციალური აქტივობის სფეროსთანაა დაკავშირებული, თუმცა ხშირად ხდება ამ ორი ხატის „ურთიერთგადაფარვა“. ფაქტობრივად, ავტორი ცდილობს „ნათლის“/ სინათლის ეს ორი ასპექტი გააერთიანოს ერთ უნიფიცირებულ მთელში.

„კანტოების“ ის ნაწილი, რომელიც ეზრა პაუნდმა ამერიკელების მიერ ოკუპირებულ იტალიაში დაწერა, ცნობილია როგორც „პიზის კანტოები“ (“The Pisan Cantos“). მიიჩნევენ, რომ პოემის ეს ნაწილი თვითმკმარია იმ აზრით, რომ მას შეუძლია დამოუკიდებლად არსებობა. 1948 წელს, დიდი დავიდარაბის შემდეგ, პაუნდს „პიზის კანტოებისათვის“ ბოლინგენის პრემია მიენიჭა. სწორედ ეს ნაწილია ყველაზე ცნობილი და საუკეთესოდ მიჩნეული მთელს პოემაში.

ამ ნაწილის პირველივე კანტოში ეცნობა მკითხველი „პიზის კნტოებში“ გამოყენებულ მეთოდს – თემების ურთიერთჩაწვნას თუ ურთიერთგადახლართვას ფუგის[31] სტილში. ეს თემები ნათელს ჰფენენ ადრინდელი „კანტოების“ აქამდე გაურკვეველ პასაჟებს და ხშირად მეორდებიან „პიზის კანტოების“ სხვადასხვა ნაწილში. პირველი კანტო (XXIV) იწყება იმის აღწერით, თუ როგორ ხედავს პაუნდი შრომა-გასწორების დისციპლინარული ცენტრიდან მახლობლად მინდორში მომუშავე გლეხებს, მასში არის ასევე რეფლექსიები მუსოლინის სიკვდილზე.

„პიზის კანტოების“ ცენტრალური ფიგურაა პაუნდი/ოდისევსი, რომელიც ჩნდება “OY TIS“-ის ანუ „არვინ“-ის ნიღბით (სახელი, რომელსაც ოდისევსი იყენებს ჰომეროსის „ოდისეაში“, ციკლოპის ეპიზოდში). ეს ფიგურა ერწყმის ავსტრალიელ წვიმის ღმერთს ვულუვეიდს, რომელსაც მამამისმა პირი ამოაკეტინა (წართმეული აქვს სიტყვის თავისუფლება) იმის გამო, რომ მან „მეტისმეტად ბევრი რამ შექმნა“. იგი, თავის მხრივ, იქცევა ჩინელ ‘Quan Jin‘-ად ანუ „განათლების მჭონე კაცად“. ეს თემა მეორდება სტრიქონში “a man on whom the sun has gone down“, რაც მინიშნებაა nekuia[32]-ზე “Canto I“-დან, შემდეგ კი უკვე ექსპლიციტურადაა მოხსენიებული. ეს ასევე ასოციაციურად უკავშირდება პაუნდის მიერ თარგმნილ „ზღვაოსანს“. პაუნდს მოჰყავს ციტატა თავისი თარგმანიდან,

---

[31] ფუგა – მუსიკალური კონტრაპუნქტული კომპოზიცია ორ ან მეტ ხმაში, სადაც დასაწყისში შემოდის თემა, რომელიც ხშირად მეორდება მთელი კომპოზიციის მანძილზე.

[32] nekuia – ძველბერძნული რიტუალი, როცა იმახებენ სულებს და მათ ეკითხებიან მომავლის შესახებ.

სადაც გლოვობს თავის დაკარგულ მეგობრებს, მათ შორის იეიტსს, ჯოისს და ფორდ მედოქს ფორდს. კანტოს ბოლოს მკითხველი ხვდება ოდისევსს, რომელსაც, ტივზე „აშხედრებულს“, „ზურგქარი მიაცურებს“.

„პიზის კანტოების“ ერთ-ერთ კანტოში (XXVII) ყურადღების ცენტრშია ენის ზუსტი გამოყენების საკითხი, მისი ცენტრი კი ის მომენტია, როცა პაუნდი შეიტყობს ომის დამთავრების შესახებ. პაუნდს მოჰყავს ენის გამოყენების მაგალითები კონფუციუსიდან, იაპონელი მოცეკვავე მიჩიო იტოდან (რომელიც პაუნდთან და იეიტსთან ერთად მუშაობდა ლონდონში), დუბლინელი ტაქსის მძღოლიდან, არისტოტელედან, იეიტსიდან, ჯოისიდან და აშშ არმიის ლექსიკონიდან. ქალღმერთი, რომელიც „პიზის კანტოებში“ პაუნდს სხვადასხვა ნიღბით ევლინება, მას ისევ გამოეცხადება. კანტო მთავრდება დიონისოს გამოჩენით.

ბოლო კანტო (LXXXIV) იწყება პაუნდისათვის შრომა-გასწორების დისციპლინირულ ცენტრში 8 ოქტომბერს დროითის პირველი წერილის მიტანით. წერილი ატყობინებს პაუნდს, რომ ომში დაიღუპა ახალგაზრდა ინგლისელი პოეტი ჯ. პ. ენგოლდი, რომლითაც პაუნდი აღფრთოვანებული იყო. ეს ცნობა ჩაქსოვილია ფრაზებში ტრუბადურ ბერტრან დე ბორნის[33] სამგლოვიარო ტექსტიდან (რომელიც პაუნდმა ოდესღაც თარგმნა) და ბერძნული სიტყვის ‘tethneke’ („სიკვდილი“) ორჯერ განმეორებით, რაც ასევე გვხვდება XXIII კანტოში. ეს ცნობა მას გაუღვივებს მოგონებებს I მსოფლიო ომში დაღუპულ მეგობრებზე, შემდეგ პასაჟში აღწერილია პაუნდის ვიზიტი ვაშინგტონში ომში ამერიკის ჩარევის თავიდან აცილების მიზნით. ამ კანტოს დანარჩენი ნაწილი ეთმობა ომის ეკონომიკური საფუძვლების ანალიზს და იმ ფაქტს, რომ ისტორიკოსები და პოლიტიკოსები ამ საკითხს ნაკლებ ყურადღებას აქცევენ. ჯონ ადამსი[34] ისევ დასახულია იდეალად. პოემაში ასევე აღწერილია პოეტის საუბარი შრომა-გასწორების ცენტრის ეზოდან ღობის გადაღმა მყოფ ღორების მწყემსის დასთან იტალიურ ენაზე. კანტოს ბოლოს პაუნდს ისევ ეცხადება მთავრის ქალღმერთი.

მიუხედავად ჰემინგუეის გაფრთხილებისა, 1933 წლის 30 იანვარს პაუნდი პირადად შეხვდა მუსოლინის და მას თავისი ეკონომიკური

---

[33] ბერტრან დე ბორნი (Bertran de Born, 1140-1215) – ფრანგი ბარონი, ერთ-ერთი მთავარი პროვანსელი ტრუბადური.

[34] ჯონ ადამსი (John Adams, 1735-1826) – ამერიკელი სახელმწიფო მოღვაწე, დიპლომატი და პოლიტიკის თეორეტიკოსი, ამერიკის დამოუკიდებლობის იდეის მთავარი დამცველი 1776 წელს, ამერიკის მეორე პრეზიდენტი (1797-1801) და ერთ-ერთი ყველაზე უფრო გაკვლევიანი პირი ამერიკის „დამფუძნებელი მამებიდან“.

იდეები გაუზიარა, თუმცა მუსოლინიმ ყურადღებაც არ მიაქცია, სამაგიეროდ შეაქო მისი „კანტო“ (XXX), რომელიც პაუნდს ადრევე გაეგზავნა მისთვის.

II მსოფლიო ომის დროს პაუნდი რომის რადიოში მუშაობს, სადაც თავის „კანტოებს“ გადასცემს. მათი სირთულისა და უთავბოლობის გამო მოკავშირეებს ეგონათ, რომ პაუნდი დაშიფრულ საიდუმლო ინფორმაციას გადასცემდა. გარდა ამისა, რადიოში იგი საუბრობდა ისეთ თემებზე, როგორიცაა ფაშიზმის ეკონომიკური ტრიუმფი, ამასთანავე იგი ომის დაწყებაში „თალმუდით“[35] შთაგონებულ ებრაელებს ადანაშაულებდა. ამ გადაცემებს უსმენდა და იწერდა უცხოურ რადიოგადაცემათა მონიტორინგის საშსახური პრინსტონის უნივერსიტეტში (აშშ). ამერიკაში იგი დაუსწრებლად გაასამართლეს სამშობლოს ღალატისათვის 1943 წლის 26 ივლისს. პაუნდი ამის შემდეგაც განაგრძობდა რადიოგადაცემებს სხვადასხვა ფსევდონიმით 1945 წლის აპრილამდე.

1945 წლის 2 მაისს პაუნდი დაატყვევეს იტალიელმა პარტიზანებმა რაპალოში, საკუთარ სახლში, თუმცა მალევე გამოუშვეს. 24 მაისს კი ამერიკელებმა იგი გადაიყვანეს პიზის ჩრდილოეთით მდებარე შრომა-გასწორების დისციპლინარულ ცენტრში. 1945 წლის 15 ნოემბერს პაუნდი გადაიყვანეს ვაშინგტონში და წმ. ელიზაბეტის სახელობის ფსიქიატრიულ საავადმყოფოში მოათავსეს. პაუნდი შეურაცხადად გამოაცხადეს, რამაც იგი გადაარჩინა სიკვდილამდე ციხეში სასჯელის მოხდას. ფსიქიატრიულ საავადმყოფოში პაუნდმა 12 წელი დაჰყო. ამასობაში ელიოტი და მისი მეგობრები ცდილობდნენ პაუნდისთვის ეშუამდგომლათ და იგი დაეხსნათ ფსიქიატრიული საავადმყოფოდან. ამ პროცესში ბევრი გავლენიანი ფიგურა იყო ჩართული, მათ შორის უკვე ნობელის პრემიის ლაურეატი (1954) ერნესტ ჰემინგუეი. 1957 წლის 18 აპრილს იგი გაათავისუფლეს იმ მოტივით, რომ მისი ფსიქიკური დაავადება უკურნებელია და მკურნალობას აზრი არა აქვსო.

1957 წლის ივლისში პაუნდი ნეაპოლში ჩავიდა, სადაც მის მომლოდინე პრესის წარმომადგენლებს ფაშისტური სალამი მისცა. როცა ჰკითხეს, როდის განთავისუფლდითო, მან უპასუხა: „არასოდეს. ფსიქიატრიული საავადმყოფოდან რომ გამოვედი, ისევ ამერიკაში ვიყავი, მთელი ამერიკა კი საგიჟეა“.

---

35 თალმუდი – იუდაიზმის ცენტრალური ტექსტი ებრაული კანონის, ეთიკის, ფილოსოფიის, ზნე-ჩვეულებათა და ისტორიის შესახებ.

ეზრა პაუნდი გარდაიცვალა 1972 წლის 1 ნოემბერს, 87 წლის ასაკში, ვენეციის სამოქალაქო საავადმყოფოში. შავებში ჩაცმულმა ოთხმა გონდოლიერმა მისი ნეშტი წაიღო სან მიკელეს კუნძულის სასაფლაოზე, სადაც პოეტი დაკრძალეს დიაგილევისა და სტრავინსკის გვერდით.

ლიტერატურა

• გელაშვილი, მ. დროის პრობლემა მოდერნისტულ ლიტერატურაში. თბილისი, 2005.

• კაკაბაძე, ზ. „თანამედროვე ლიტერატურისა და ხელოვნების პრობლემები." ფილოსოფიური საუბრები. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო", 1988.

• კაკაბაძე, ნ. „თანამედროვე დასავლური რომანი და მისი პოეტიკა." კრებულში პორტრეტები სილუეტები. თბილისი, 1971.

• კაკურიძე, ნ. (რედ.). *XX საუკუნის დასავლეთევროპული და ამერიკული რომანის პოეტიკის საკითხები.* ქუთაისი: 2006.

• კობახიძე, თ. ტ. ს. ელიოტი: პოეზია და მითოსი. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 1991.

• კობახიძე, თ. „ქარის ქსოვა სარკეებიან უდაბნოში: ტ. ს. ელიოტის „ვერონტიონი". ვ. ამაღლობელი, ი. ცხვედიანი (რედ.). *ამერიკის შესწავლის საკითხებისადმი მიძღვნილი III საერთაშორისო კონფერენციის მასალების კრებული.* ქუთაისი, 2006.

• პოეტური ხატის მემკვიდრეობითობა: ჯონ დონი, უილიამ ბატლერ იეიტსი, ტომას სტერნზ ელიოტი. თბილისი, 1984

• ყიასაშვილი, ნ. (რედ.). *ჯეიმზ ჯოისი 100.* საიუბილეო კრებული. თბილისი, 1984.

• ყიასაშვილი, ნ. „თანამედროვეობის", „მოდერნიზმისა" და „ცნობიერების ნაკადის" ზოგიერთი ასპექტი." *სკილასა და ქარიბდას შორის.* თბილისი, 1992.

• ცხვედიანი, ი. *„ულისეს" მითოპოეტიკა.* ქუთაისი, 2006.

• Attridge, D. (ed.). *The Cambridge Companion to James Joyce.* Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

• Berst L.A. B.Shaw and the Art of Drama, Urbana, 1973

• Bloom, H. *Western Canon.* NY: Riverhead Books, 1995.

• Bradbury, Malcolm and James Mcfarlane (eds.). *Modernism 1890-*

1910. Penguin: Harmondsworth, 1976.

• Bradbury, Malcolm. *The Modern British Novel*. London: Penguin Books, Joyce, 1993.

• Butler, Christopher. "The Concept of Modernism." *Essays for Richard Ellman*. Kingston: McGill-Queen's UP, 1989. 49-59.

• Caserio, Robert L. "Various Modernisms". *The Novel in England, 1900-1950*. New York: Twayne Publishers, 1999. 80-159.

• Danius, S. *The Senses of Modernism: Technology, Perception and Modernist Aesthetics*. Durham: Duke University Press, 1997.

• Eliot T. S. "*Ulysses*, Order and Myth." *James Joyce - Two Decades of Criticism*. NY, 1948.

• Foster, R. F. W. B. Yeats: A Life, Vol. I: The Apprentice Mage, New York: Oxford UP.

• Foster, R. F. W. B. Yeats: A Life, Vol. II: The Arch- Poet 1915-1939. New York: Oxford UP.

• Frank, J. "Spatial Form in Modern Literature." Michael Hoffman and Patrick Murphy (eds.). *Essentials of the Theory of Fiction*. Durham and London: Duke University Press, 1988.

• Gilbert, Stuart. *James Joyce's Ulysses*. New York: Vintage Books, 1958.

• Kenner, Hugh. "Ezra Pound." *Voices and Visions: The Poet in America*. Ed. Helen Vendler. New York: random House, 1987.

• Kermode, Frank. "T. S. Eliot." *Voices and Visions: The Poet in America*. Ed. Helen Vendler. New York: random House, 1987.

• Moody, David A. *Thomas Stearns Eliot Poet*. Cambridge University Press, 1994.

• *The Cambridge History of Twentieth-Century English Literature*. Eds. Laura Marcus and Peter Nicholls Cambridge University Press, 2004.

• *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*. Eds. Sue Roe and Susan Sellers. Cambridge University Press, 2000.

• Spencer, Sharon. *Space, Time and Structure in the Modern Novel*. New York: NYU Press, 1971

• Мелетинский, Е. М. *Поэтика мифа*. М., 1976.

• Балашов, П. Художественный мир Б.Шоу.Москва, 1982.

• Образцова, А. Драматургический метод Б.Шоу. Москва, 1965

იტალიური ლიტერატურა XIX-XX საუკუნეების მიჯნაზე

1870 წელს დასრულდა რისორჯიმენტოს[1] ეპოქა. ამავე წელს იტალია გახდა დამოუკიდებელი სახელმწიფო, რომელსაც რომი მხოლოდ 1871 წელს შემოუერთდა როგორც ახალი სახელმწიფოს დედაქალაქი. იტალია იქცა კონსტიტუციურ მონარქიად.

1860-1870-იან წწ. ახალი ფილოსოფიური მიმართულება – პოზიტივიზმი[2] – ჩრდილოეთ იტალიიდან ვრცელდება მთელს ქვეყანაში. პოზიტივიზმისთვის ნიადაგი მოამზადა ვ. კუზენის ეკლექტიკურმა ფილოსოფიამ. მისი იდეები პოპულარობით სარგებლობდა იტალიაში 1830-1840-იან წწ. აღმოსავლეთ იტალიაში ამ მიმართულებამ ჰეგელიანობის ჩამანაცვლებლის როლი შეასრულა.

ამავე პერიოდში შეინიშნება იტალიაში დიდი დაინტერესება ზუსტი მეცნიერებებით. იქმნება თავისუფლად მოაზროვნეთა საზოგადოება, რომლის წევრები ეყრდნობიან დარვინის, სპენსერის, ლიტრეს, ლერუს, კონტის ნაშრომებს და ავითარებენ პოზიტივისტურ იდეებს. პირველი იტალიელი პოზიტივისტები იყვნენ კარლო კატანეო (1801-1869) და ჯუზეპე ფერარი (1811-1876).

პოზიტივიზმმა დადებითი როლი შეასრულა იტალიური კულტურის განვითარებაში. ის დაეხმარა ქვეყანას, დაეძლია პროვინციული კარჩაკეტილობა, დაახლოვებოდა ევროპული აზროვნების მიღწევებს.

რისორჯიმენტოს შემდგომი პერიოდის იტალიური ლიტერატურისათვის დამახასიათებელია სხვადასხვა მხატვრული მეთოდის, სკოლისა და მიმდინარეობის თანაარსებობა. ეს არის კლასიციზმი, რომანტიზმი, პირანდელიზმი, ფუტურიზმი, ჰერმეტიზმი, ვერიზმი, ფრაგმენტარიზმი, ნეოკლასიციზმი.

---

[1] რისორჯიმენტო (იტალიურად: il Risorgimento – აღორძინება) – სოციალურ-პოლიტიკური და ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობა XIX საუკუნის იტალიაში, რომელიც ასევე ცნობილია „იტალიური უნიფიკაციის" სახელით. მოძრაობის მიზანი იყო, იტალიის ნახევარკუნძულის სხვადასხვა რეგიონი ერთ მთლიან თავისუფალ სახელმწიფოდ გაერთიანებინა. მოძრაობა იწყება დასწლოებით 1815 წელს ვენის კონგრესით და ნაპოლეონის მმართველობის დასასრულით და მთავრდება დასწლოებით 1871 წელს საფრანგეთ-პრუსიის ომით.

[2] პოზიტივიზმი (Positivism) – ფილოსოფიური მიმდინარეობა, რომელსაც XIX საუკუნის დასწყისში სათავე დაუდო ფრანგმა ფილოსოფოსმა და სოციოლოგმა ოგიუსტ კონტმა. ამ მოძღვრების მიხედვით, ადამიანის შემეცნების შესაძლებლობები შემოიფარგლება მისი გრძნობადი გამოცდილებით. იგი უპირისპირდება მეტაფიზიკას და მის ნაცვლად ნერგავს კვლევის ზუსტ, სამეცნიერო მეთოდებს.

XIX ს. მეორე ნახევრის იტალიური ლიტერატურისათვის დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ჯოზიე კარდუჩის (Giosue Carducci; 1835-1907) მხატვრულ შემოქმედებას. მისი ლიტერატურათმცოდნეობითი ნაშრომები ეფუძნება ცნობილი იტალიელი ლიტერატურათმცოდნის დე სანქტისის მიერ შემუშავებულ მეთოდებს.

იტალიელმა პროზაიკოსებმა და პოეტებმა 1860-იან წწ. მილანში დააარსეს ჯგუფი სახელწოდებით „სკაპილიატურა" (scapigliatura), ანუ „გაჩეჩილთა მეგობრობა". სახელწოდება ამ ჯგუფს დაერქვა 1862 წ. კლეტო არიგის რომანის „სკაპილიატურა და 6 თებერვლის" ("Scapigliatura e il 6 febbraio") გამოსვლის შემდეგ. „სკაპილიატურა" არ იყო ლიტერატურული სკოლა კონკრეტული პროგრამით. ამ ჯგუფის წევრები იბრძოდნენ ცრურწმენების წინააღმდეგ და მოითხოვდნენ პიროვნების თავისუფლებას, პროპაგანდას უწევდნენ ხელოვნებას.

„სკაპილიატურაში" გაერთიანდნენ კლეტო არიგი, არიგო ბოიტო, კარლო დოსი, ანტონიო გიზლანდოზი, ფელიჩე კამერონი, მილიო პრაგა, ჯოვანი როვანი, ივჯინიო უგო ტარკეტი და სხვები.

„სკაპილიატურის" წევრთა შემოქმედებამ საფუძველი დაუდო ვერისტული პროზის შექმნას.

ვერისტული მოძრაობა დაიწყო მილანში, რომელსაც „ლომბარდიის ბანკსა და მაღაზიას" უწოდებდნენ. აქ ყველაზე სწრაფად გამოვლინდა ეკონომიკური და სოციალური ძვრები რისორჯიმენტოს შემდეგ. მილანმა შეასრულა იტალიის „ზნეობრივი დედაქალაქის" როლი. ამ ქალაქისთვის დამახასიათებელი იყო ფართო სერთაშორისო კავშირები, განსაკუთრებით საფრანგეთთან. აქვე გამოჩნდა საშუალებები ლიტერატურასა და ხელოვნებაში ახალი გზების მოსაძებნად. ეს ახალი საშუალებები კი ვერისტებმა გამოძებნეს.

„ვერიზმი" მომდინარეობს სიტყვიდან "vero", რაც „ნამდვილს" ნიშნავს. ვერისტების წრე მილანში დაახლოებით 1878 წ. ჩამოყალიბდა. იტალიელთა ახალი თაობა მთელი ძალით ეძებს გზებს კულტურის განახლებისაკენ. ახალგაზრდები ცდილობენ ხელოვნებასა და ლიტერატურას მიანიჭონ ახალი საუკუნისათვის დამახასიათებელი დინამიურობა, რომ სწორედ დინამიურობა იქცეს ინდივიდუალობის გამოვლენის საშუალებად.

იტალიური კულტურის განახლებაში დიდი როლი შეასრულა გამოჩენილმა ფილოსოფოსმა, ხელოვნების თეორეტიკოსმა და ლიტერატურის კრიტიკოსმა ბენედიტო კროჩემ (Benedetto Croce, 1866-

1952). კროჩეს ესთეტიკურმა პრინციპებმა მთლიანად განსაზღვრა XX ს. პირველი ნახევრის იტალიური აზროვნება. 1903 წ. მან დააარსა ჟურნალი „კრიტიკა", სადაც თითქმის 40 წლის განმავლობაში აქვეყნებდა სტატიებს. XX ს. პირველ ათწლეულში იგი იბრძოდა ეპიგონური პოზიტივიზმის წინააღმდეგ ფილოსოფიასა და ლიტერატურაში, ასევე ხელოვნებაში გამეფებული კლერიკალიზმის წინააღმდეგ. კროჩე გამოდის ირაციონალური ტენდენციების წინააღმდეგ, უარყოფს დეკადენტურ ესთეტიკას. დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა მის სტატიას „ახალი იტალიის ლიტერატურა", რომელშიც გაანალიზდა იტალიური ლიტერატურა. იტალიის ესთეტიკური ცხოვრებისათვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი იყო ფუტურისტული ჟურნალები „პოეზია" (1905-1909), „ლაჩერბა" (1913-1915), „ლეონარდო" (1903-1904), „ლა ვოჩე" (1908-1916).

საუკუნის დასაწყისში ერთმანეთს დაუპირისპირდა დ'ანუნციანელობა და პირანდელიზმი, ფუტურიზმი და ჯოვანი პასკოლის ესთეტიკა.

გაბრიელე დ'ანუნციომ (Gabriele D'Annunzio, 1863-1937) შექმნა ლიტერატურული დეკადანსის ძირითადი მითები და ნიღბები, სილამაზის ჰედონისტური კულტი, მან თავის შემოქმედებაში გამოიყენა ვერიზმის პოეტიკა და ფრანგული ნატურალიზმის ესთეტიკა, რომანტიკული თეატრისა და რუსული რომანის ეთიკური პრობლემები, რენესანსის ესთეტიკური ღირებულებები და ანტიკური კლასიკა.

XX ს. დასაწყისისათვის ასევე მნიშვნელოვანი იყო ახალი ლიტერატურული მიმდინარეობის – ფრაგმენტარიზმის – ჩამოყალიბება, რომლის ფუძემდებელი იყო ფლორენციელი პოეტი, პროფესორი, კრიტიკოსი და ფილოსოფოსი ჯოვანი პაპინი (Giovanni Papini, 1881-1956). ის თავის სტატიებსა და ესეებს აქვეყნებდა თავისავე ჟურნალში „ლეონარდო". პაპინი ასევე იტალიაში პრაგმატიზმის პროპაგანდისტად ითვლება. მას ეკუთვნის ნაწარმოებები „ფილოსოფოსთა მწუხრი" ("Il crepuscolo dei filosofi", 1906), „მეორე ნახევარი" ("L'altra meta", 1913).

XIX-XX სს. მიჯნის იტალიურ პოეზიაში აღსანიშნავია პოეტთა ჯგუფის „მწუხრების" ("Crepuscolari") შემოქმედება. ეს ტერმინი პირველად გამოიყენა კრიტიკოსმა ჯ. ბორჯეზემ თავის რეცენზიაში პოეტების მორეტის, მარტინისა და კიაველის ლექსებზე. ეს პოეტები გამოირჩეოდნენ სამყაროს სევდიანი და დაღლილი აღქმით. მათზე ძალიან დიდი იყო ფრანგული „პარნასისა" და სიმბოლიზმის გავლენა.

ამ პერიოდისთვის იტალიაში იქმნება ლიტერატურული მიმდინარეობა ფუტურიზმი, რომლის პროგრამა ყალიბდება მარინეტის შემოქმედებაში, ასევე ცნობილი ფუტურისტი პოეტებია არდენგო ტოპიჩი და ალდო პალაცესკი (დაწვრილებით იხ. თავში „ფუტურიზმი და მარინეტი").

საუკუნეების მიჯნაზე იტალიური დრამატურგიაც განიცდის იმავე სახის ცვლილებებს, რასაც ლიტერატურის სხვა ჟანრები. ეს არის ახლის ძიების პერიოდი თეატრალურ ხელოვნებაში, მიმდინარეობს იტალიური დრამატურგიის ფსიქოლოგიზაცია და ინტელექტუალიზაცია. წარმოიშობა რობერტო ბრაკოს ფსიქოლოგიური თეატრი (Roberto Bracco, 1862-1943). განსაკუთრებულ ინტერესს იმსახურებს მისი „დონ პიეტრო კარუზო" (1895) და „პატარა წმინდანი" (1909).

იტალიაში ასევე მიმდინარეობს „ახალი დრამის" შექმნის პროცესი. მასზე აქტიურად იმოქმედა ნეორომანტიულმა და დეკადენტურმა დრამამ: იბსენის, ჰაუპტმანის, მეტერლინკის, შოს, სტრინდბერგის, ჩეხოვის დრამატურგიამ.

1919 წ. ბენიტო მუსოლინიმ დააარსა პოლიტიკური ორგანიზაცია „საბრძოლო კავშირი". მისი პირველივე წევრები გახდნენ სკანდალისტები და ფუტურისტები. 1922 წ. იტალიაში დამყარდა ფაშისტური დიქტატურა, რომლის დოქტრინაც დაიწერა თავად მუსოლინის მიერ იტალიური ენციკლოპედიისთვის ფილოსოფოსის ჯ. ჯენტილიეს დახმარებით (1932). იტალიის ისტორიაში ეს პერიოდი შევიდა „შავი ოცწლეულის" სახელით. ამ პერიოდში ყალიბდება ე.წ. ფსიქოლოგიური რომანი და ნოველა, რომელიც ყველაზე ნათლად იტალო ზვევოს შემოქმედებაში გამოვლინდა.

20-იანი წლების იტალიურ პროზაში თავის მნიშვნელობას კვლავ ინარჩუნებს „ფრაგმენტარიზმის" სკოლა: ცხოვრების „ფრაგმენტული" ასახვა, სადაც მეორეხარისხოვანია სიუჟეტის, კონფლიქტის, გმირის როლი.

ჟურნალი „რონდა" ("La ronda", 1919-1922) დააარსა 7 მწერალმა – ემილიო ჩეკიმ (Emilio Cecchi, 1884-1966), რიკარდო ბაკელიმ (Riccardo Bacchelli, 1891-1986), ვინჩენცო კარდელიმ (Vincenzo Carderelli, 1887-1959), ანტონიო ბალდინიმ (Antonio Baldini, 1989-1962) და სხვებმა. „რონდისტების" თეორიები გამოვლინდა ჩეკის სათავგადასავლო რომანებში, კარდარელის ავტობიოგრაფიულ ეტიუდებსა და ბალდინის ესეებში.

XX ს. 20-იან წლებში გამოჩენილი იტალიელი მწერალია ალბერტო მორავია (Alberto Moravia, 1907-1990).

ლუიჯი პირანდელოს თეატრის ახლებური, „მაღალი" დრამატურგიის

გერდით იტალიაში არსებობს ხალხური თეატრალური ტრადიციები. რაფაელე ვივიანი (Raffaele Viviani, 1888-1950) თავის შემოქმედებაში ასახავს 20-30-იანი წლების იტალიელების ცხოვრებას. ის იყო უდიდესი იტალიელი დრამატურგი, რეჟისორი და ნიჭიერი თვითნასწავლი მსახიობი, ბავშვობიდან მონაწილეობდა მოხეტიალე თეატრ-ვარიეტეში, პირველი მსოფლიო ომის დროს სახელი გაითქვა როგორც ე.წ. „მაკიეტის" (ხალხური სცენები ნეაპოლიტანურ თემაზე) შემსრულებელმა. თავის კომედიებში ის აღწერდა ღარიბ ნეაპოლიტანელთა ცხოვრებას ნეაპოლიტანურ დიალექტზე.

XX ს. 40-იან წწ. იტალიური ლიტერატურა ასახავს იმ ისტორიულ მოვლენებს, რომლებმაც გავლენა იქონიეს იტალიის ბედზე. ამ პერიოდში ლიტერატურასა და ხელოვნებაში იქმნება ახალი მიმდინარეობა – ნეორეალიზმი, რომელიც თითქმის 10 წლის განმავლობაში განსაზღვრავდა იტალიური კულტურის სპეციფიკას. ნეორეალიზმში ერთდროულად ჩნდება მიბრუნება იმ რეალისტური ტრადიციებისაკენ, რომლებიც შესუსტდა „შავი ოცწლეულის" განმავლობაში, და წარმოიშვა ტენდენციები ახალი ტიპის რეალიზმისა, რომელიც ასახავდა თანამედროვეობას და ეძებდა ახალ ფორმებს მის გამოსახატავად.

ნეორეალიზმის ლიტერატურა გაჟღენთილია ოპტიმიზმით. პროზიდან სახელი გაითქვეს: კარლო დევიმ და ვასკო პრატოლინიმ, პოეზიიდან – ლიბერო დე ლიბერომ, ალფონსო ჯატიმ, სერჯო სოლომიმ, სალვატორე კვაზიმოდომ, პიერ პაოლო პაზოლინიმ. დრამატურგიიდან აღსანიშნავია ედუარდო დე ფილიპოს შემოქმედება.

XIX საუკუნის დასასრულისა და XX საუკუნის I ნახევრის იტალიური ლიტერატურა აქტიურად ზემოქმედებდა საზოგადოებრივი აზრის ჩამოყალიბებაზე. ვერიზმმა შექმნა სინამდვილის გამოსახვის თვითმყოფადი მხატვრული კონცეფცია. ვერისტებმა კვლავ აღადგინეს და განავითარეს საუკუნეების განმავლობაში მივიწყებული ნოველისტიკის ტრადიციები. ფუტურიზმმა, რომელიც პირველად იტალიურ ნიადაგზე შეიქმნა, გავლენა იქონია ევროპულ ავანგარდზე. ნეორეალიზმმაც ასევე გავლენა მოახდინა მთელი რიგი ქვეყნების ლიტერატურასა და კულტურაზე.

ამ პერიოდის იტალიურმა ლიტერატურამ მსოფლიოს მრავალი დიდი შემოქმედი მისცა. საკმარისია ითქვას, რომ გიოსუე კარდუჩი, გრაცია დელედა, ლუიჯი პირანდელო, სალვატორე კვაზიმოდო, ეუგენიო მონტალე ნობელის პრემიის ლაურეატებია.

ლუიჯი პირანდელო
Luigi Pirandello
(1867-1936)

ლუიჯი პირანდელო იტალიელი მწერალი და დრამატურგია, რომელსაც ნობელის პრემია მიანიჭეს 1934 წელს „დრამატურგიასა და თეატრში მიღწეული გაბედული და ბრწყინვალე ნოვაციისათვის" ("bold and brilliant renovation of the drama and the stage"). მისი შემოქმედება ითვლება აბსურდის თეატრის წინამორბედად. იგი იყო იტალიის მეცნიერებათა აკადემიის წევრი (1929 წლიდან).

დრამატურგიისა და თეატრისადმი ინტერესი მასთან თანდათანობით, წლების მატებასთან ერთად მოვიდა. მისი პირველი პიესები 1890-იან წლებში დაიწერა, საუკეთესო ნიმუშები კი შეიქმნა მოწიფულ ასაკში. პირანდელოს ადრეული დრამატურგია თემატურად მჭიდროდაა დაკავშირებული მის პროზაულ ნაწარმოებებთან, ძირითადად კი ნოველისტიკასთან.

ლიტერატურის კრიტიკოსები გამოყოფენ პირანდელოს დრამატურგიული მოღვაწეობის სამ ეტაპს: 1. სიცილიური პერიოდი; 2. იუმორისტული თეატრი, როცა იქმნება „ფილოსოფიური" ხასიათის ნიმუშები; „თეატრი თეატრში" („მეტათეატრი"). 3. მითების თეატრი.

პირველი პერიოდი მოიცავს 1910-1917 წწ. და ის „სიცილიური თეატრის" სახელითაა ცნობილი. ამ ეტაპზე პირანდელოს დრამატურგია ჯერ კიდევ ეყრდნობა ვერისტულ ტრადიციებს. სიცილიაში დიალექტური თეატრის განახლების მიზნით, პირანდელო, ცნობილი სიცილიური შახიობის ანჯელო მუსკოს თხოვნით, წერს პიესებს, რომელთა შორის რამდენიმე მისი ნოველების გადამუშავებაა: „სიცილიური ლიმონები" ("Lumie di sicilia", 1910), „დაფიქრდი, ჯაკომინო!" ("Pensaci Giacomino!", 1916), „ლიოლა" ("Liola", 1916), „თიხის ჭურჭელი" ("La giara", 1917), „ჩაჩი ეჟვნებით" ("Il berretto a sonagli", 1917) და ა.შ.

თავის სიცილიურ პიესებში დრამატურგი არა მხოლოდ ეყრდნობოდა ვერისტული თეატრის გამოცდილებას და ასახავდა პროვინციულ სამყაროში გმირის ბრძოლას, არამედ უკვე უპირისპირდებოდა ვერიზმის ესთეტიკას. ეს განსაკუთრებით გამოვლინდა კონფლიქტის პარადოქსულად გადაჭრისას.

ამ მხრივ საინტერესოა პიესა „ჩაჩი ეჟვნებით". მეუღლის ღალატს

გმირი არ მიჰყავს ტრაგიკულ უკიდურესობამდე. ჩამპამ იცის მისი ცოლისა და თავისი დირექტორის სასიყვარულო კავშირის შესახებ, მაგრამ დუმს. ხოლო როცა დირექტორის ეჭვიანი ცოლი სკანდალს მოაწყობს და ხელისუფლება საყვარლებს დააპატიმრებს, ჩამპა შეურაცხყოფილია და მიიჩნევს: სამარცხვინო ლაქა შეიძლება ჩამოირეცხოს მხოლოდ იმით, რომ ან ორივე მოკლას, ან გიჟად გამოაცხადოს ბეატრიჩე (ცოლი). ბეატრიჩეს ნათესავებიც თანახმა არიან და ქალს საგიჟეში გზავნიან.

„სიცილიური კომედიის" ჯგუფს მიეკუთვნება აგრეთვე „ლიოლა". მოქმედება მიმდინარეობს სოფელში, აგრიჯენტოს მიდამოებში. მთავარი გმირია ნინო სკვილაჩი (squilla – ზარი), ზედმეტი სახელით ლიოლა. ის გლეხი-პოეტია. ცხოვრობს საზოგადოებისაგან მოწყვეტილად. მას სამი შვილი ჰყავს სამ სხვადასხვა ქალთან. შვილებს ლიოლას დედა ზრდის. პიესაში ერთმანეთს უპირისპირდება ორი სამყარო: ლიოლას სამყარო და ფულის დამგროვებელთა (მდიდარი ბიძის სიმონეს, დეიდა კროჩეს და მათი ქალიშვილის ტუცის) სამყარო. კონფლიქტი კომედიაში ანგარების ნიადაგზე წარმოიშობა, თუმცა მშვიდობიანი გზით გადაიჭრება. „ლიოლა" მხიარული, სიცოცხლით სავსე, ხალხური ენით დაწერილი კომედიაა.

პირანდელოს დრამატურგიული შემოქმედების მეორე პერიოდი მიეკუთვნება 1920-იან წლებს, როცა მწერალი ქმნის ფილოსოფიურ თეატრს. იბსენისა და განსაკუთრებით შოს ინტელექტუალური დრამის ტრადიციის განვითარებისას პირანდელო ეყრდნობოდა იტალიელ დრამატურგებს – ლ. კიარელის, პ. როსო დი სან-სეკონდოს, ლ. ანტონელის („გროტესკის" თეატრის შემქმნელი) გამოცდილებას. პირანდელოსათვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა კიარელის პიესას „ნიღაბი და სახე" ("La mascara e il volto", 1916), რომელშიც ავტორმა შეათავსა კომიკური და ტრაგიკული ელემენტები, ფარსი და დრამა. მოგვიანებით პირანდელო გამოიყენებს კიარელის პიესის გროტესკულ ფორმას და „ნიღბების თეატრის" თემატიკას.

პირანდელოსთან გროტესკი მხილების საშუალებად იქცევა. მისი იუმორი აერთიანებს კომიკურსა და ტრაგიკულს, რაც პიროვნების ილუზიას ამსხვრევს. პირანდელოს პიესების ძირითად თემას წარმოადგენს დაპირისპირება პერსონაჟის „სახესა" და „ნიღაბს" შორის. 20-იანი წლების ცნობილ პიესებში „ყველაფერი უკეთესობისაკენ" („Tutto per

bene", 1920), „ავტორის მაძიებელი ექვსი პერსონაჟი" („Sei personaggi in cerca d'autoce", 1921), „ჰენრი IV" ("Enriko IV", 1922), „ყველა თავისებურად" ("Giascuno a suo modo", 1924) და ა.შ. პირანდელო უკვე იყენებს „სახისა" და „ნიღბის" თემას.

პიესაში „ეს ასეა (თუ თქვენ ასე გეჩვენებათ)" ("Cosi e (se vi pare)", 1917) მოქმედი პირები ვერ იგებენ, რა კავშირია ოჯახის წევრებს – დედას, ქალიშვილსა და სიძეს – შორის, რადგანაც თითოეული მათგანი თავისებურად ხსნის ოჯახურ ცხოვრებას. პიესის პერსონაჟები ცდილობენ ჩაწვდნენ ჭეშმარიტებას, მაგრამ ამაოდ. პირანდელო ამ „გაუგებრობას" იმით ახსნის, რომ ჩვენი ცოდნა გარე სამყაროს შესახებ ნაკლულია.

20-იანი წწ. დასაწყისში პირანდელომ დაიწყო ისეთი პიესების შექმნა, რომელთაც კრიტიკა უწოდებდა „თეატრს თეატრში" და რომელთა მთავარი გმირი თავად თეატრი იყო.

პირველი და ამავე დროს წარმატებული მცდელობა „დრამა-სპექტაკლის" შექმნისა იყო პირანდელოს „ავტორის მაძიებელი ექვსი პერსონაჟი", რომლის წინასიტყვაობაში ავტორი იცავს თავისი თეატრის ფილოსოფიურ პრინციპებს. აქ პირანდელომ გამოიყენა ჯერ კიდევ აღორძინების ეპოქაში ცნობილი ხერხი – „თეატრი თეატრში". დასაწყისშივე იკვეთება პირანდელოს პიესის ორი პლანი: რეალური (ესაა მსახიობები, რომლებიც რეპეტიციას გადიან) და არარეალური, ფანტასტიკური (ესაა პერსონაჟები დაუწერელი კომედიიდან). სცენაზე, თეატრალურ ფიცარნაგზე, მოქმედების დაწყებამდე ფარდა აწეულია, რეალური პლანის ყველა მსახიობი საკუთარი საქმითაა დაკავებული. იწყება რეპეტიცია. სწორედ ამ დროს მაყურებელთა დარბაზიდან გამოდის ექვსი პერსონაჟი: დედა, მამა, შვილი, გერი, 14 წლის ბიჭუნა და 4 წლის გოგონა. პირანდელო დაწვრილებით აღწერს პერსონაჟებს, რემარკები ნამდვილ თხრობით ექსპოზიციად იქცევა.

პერსონაჟები რომ დასის მსახიობებს არ შეერიონ, პირანდელო იყენებს კომედია „დელ არტეს" ელემენტებს და მათ ნიღბებს „უკეთებს". ამრიგად ყოველი პერსონაჟი ფიქსირებულ სახეს გამოხატავს. მაგ., მამა – სინდისის ქეჯნაა, დედა – ტანჯვა, ვაჟი – ზიზღი, გერი – შურისძიება.

პერსონაჟები ეძებენ ავტორს, რადგანაც მათ მხატვრული სახე სჭირდებათ. მამა მოელაპარაკება რეჟისორს, რომ დრამა სცენაზე დაიდგას.

პერსონაჟების დრამა შემდეგში მდგომარეობს: ძლიერი ბუნების მქონე მამას ჰყავდა ერთი მდივანი, რომელმაც მისი ცოლი შეიყვარა. როცა ეს

შეამჩნია, ქმარმა ცოლი მიატოვა, რომელიც მდივანთან წავიდა. შეიქმნა ახალი ოჯახი, დაიბადა გოგონა. ოჯახი ახალ ქალაქში გადავიდა და მამამ ისინი დაივიწყა. დედას კიდევ ერთი გოგონა და ვაჟი შეეძინა. მდივნის გარდაცვალების შემდეგ ოჯახი უკან დაბრუნდა და დიდ სიდუხჭირეში აღმოჩნდა. უფროსი გოგონა იძულებული გახდა პურის საშოვნელად ქალბატონ პაცეს დაწესებულებაში ემუშავა, სადაც მამა აღმოჩნდა როგორც „კლიენტი". დედის გამოჩენამ ტრაგედიისაგან იხსნა მამა-შვილი. სიმართლის გაგებისთანავე მამას ოჯახი თავის სახლში გადაჰყავს, სადაც შემდეგი მოვლენები ვითარდება: დედას ზურგს შეაქცევს უფროსი ვაჟი. მას არ სურს სცნოს დედის უკანონო შვილები. თავის მხრივ, გერს არ სურს მამინაცვალთან შერიგება. სანამ პერსონაჟები საქმის გარკვევით არიან დაკავებულნი, ახალი ტრაგედია ხდება – აუზში დაიხრჩო უმცროსი გოგონა და გასროლილმა ტყვიამ იმსხვერპლა უმცროსი შვილი. სპექტაკლის რეჟისორი დაბნეულია, ვერ ხვდება, სად არის თამაში და სად – რეალობა, იგი წყვეტს სპექტაკლს და ოთხივე პერსონაჟი გადის სცენიდან.

დრამა ფსიქოლოგიურია, მასში იკვეთება სოციალური ფონიც. პირანდელოს დროინდელ სამყაროში ინდივიდის ბედი ტრაგიკულია. პირანდელო ფილოსოფიურად უდგება პრობლემას და იშველიებს „სახისა" და „ნიღბის" არაადექვატურობის იდეას: „ნიღაბს" არ შეუძლია შეითვისოს პერსონაჟის ყოველგვარი სულიერი მდგომარეობა.

პიესაში გერის ნიღაბი შურისძიებაა, მას ამოძრავებს დიდი ზიზღი მამინაცვალისადმი, უფროსი შვილის „ნიღაბი" ფარავს იმ ადამიანის ტკივილს, რომელსაც მშობლიური სითბო აკლდა. მხოლოდ დედის „ნიღაბი" ემთხვევა მის ნამდვილ სახეს და ასახავს ტანჯულ ქალს, რომლის ერთადერთი გრძნობა შვილებისადმი სიყვარულია.

სიუჟეტის შემდგომი განვითარება პიესაში მოცემული არაა. აქ თანაარსებობს სამი „რეალობა": წარსული, აწმყო და ის უშუალო რეალობა, რომელიც ეხმაურება მომავალს. პირანდელოსათვის დიდი მნიშვნელობა აქვს „თამაშის", ცხოვრებისა და ფანტასტიკის მიმართებათა არსის გაგებას.

„ექვსი პერსონაჟის" მოქმედება იწყება პირანდელოს პიესის „ინტერესთა თამაშის" რეპეტიციით. მსახიობები დაკავებულნი არიან საკუთარი თავით და არა პიესის რეპეტიციით. პერსონაჟების მიერ მათ წინაშე წარმოდგენილი დრამა მათ ნაკლებად აღელვებთ. მსახიობები ცდილობენ გაითამაშონ

მამისა და გერის შეხვედრის სცენა მადამ პაჩეს დაწესებულებაში, მაგრამ მათ მიერ შესრულებული სცენა უფრო შელამაზებულია, ვიდრე პერსონაჟთა მიერ წარმოდგენილი იგივე სცენა. მსახიობებმა ვერ შეძლეს პერსონაჟთა განცდების გადმოცემა, რადგან, პირანდელოს თქმით, მსახიობები „თამაშობენ", ხოლო „პერსონაჟები" სცენაზე ცხოვრობენ. მამა მიმართავს მსახიობებს: „ის, რაც თქვენთვის თამაში და ილუზიის შექმნის საბაბია, ჩვენთვის ერთადერთი რეალობაა". პერსონაჟები მოითხოვენ, სცენაზე ნაჩვენები იყოს სიმართლე, რეჟისორი კი მიმართავს მათ: „მოისროლეთ თქვენი სიმართლე! თქვენ თეატრში ხართ! სიმართლე აქ მისაღებია მხოლოდ კონკრეტულ საზღვრამდე!".

ფანტასტიკისა და რეალობის დაპირისპირებაა ასევე პიესის ფინალში. მაყურებელი, რეჟისორი და მსახიობები მიიჩნევენ, რომ უმცროსი ვაჟი თოფის გასროლით თავს იკლავს სცენაზე. „ის, რა, მართლა დაჭრილია?" – კითხულობს რეჟისორი. „მოკვდა! საწყალი ბავშვი მოკვდა! რა საშინელებაა!" – წამოიძახებს პრემიერი ქალი. "ის სიკვდილს არც აპირებდა! ეს ხომ თამაშია!.." – პასუხობს პრემიერი. „როგორ თუ თამაში! ეს თავად რეალობაა!" – ამბობს მამა. ბიჭის სიკვდილი ისეთივე რეალობად ქცეული ფანტასტიკაა, როგორც მადამ პაჩეს გამოჩენა.

პირანდელოს ამით იმის დამტკიცება სურს, რომ მისი თანადროული ხელოვნება სრულად ვერ გადმოსცემს სინამდვილის სირთულეს, ვერ აჩვენებს ადამიანის პირად დრამას.

„ექვსი პერსონაჟის" პრემიერა, რომელიც რომში შედგა, ნამდვილ სკანდალში გადაიზარდა – პირანდელოს პიესა ზედმეტად არატრადიციული და ნოვაციური იყო. სპექტაკლი მიმდინარეობდა ან მოწონების ოვაციებით, ან უკმაყოფილო მაყურებელთა შეძახილებით. წარმოდგენის დასასრულს პირანდელო ძლივს გამოვიდა თეატრიდან. თავად სკანდალი უკვე პიესის წარმატების მაუწყებელი აღმოჩნდა.

„ექვს პერსონაჟს" მოსდევს ორი სხვა პიესა – „ყველა თავისთვის" ("Ciascuno a suo modo", 1924) და „დღეს ჩვენ იმპროვიზირებას ვდგამთ" ("Quiesta sera si recita a soggetto", 1930). ეს სამი პიესა თეატრალურ ტრილოგიას წარმოადგენს. ამ პიესებში პირანდელო იყენებს ხერხს – „სცენა სცენაზე", რითაც არღვევს ტრადიციულ წარმოდგენას მაყურებლის, მსახიობებისა და რეჟისორის ურთიერთდამოკიდებულებაზე. მსახიობს ეძლევა საშუალება მოახდინოს იმპროვიზირება, ხოლო მაყურებელს –

ჩაერთოს მოქმედებაში და წარმართოს ის.

პიესაში ,,ყველა თავისთვის" სცენაზე წარმოდგენილია ხან თეატრალური ფიცარნაგები, ხან პარტერი, ხან ლოჟა და ფოიე. კომედია შედგება ორი მოქმედებისა და ორი გუნდური ინტერმედიისაგან, რომლებშიც მაყურებელი, კრიტიკოსები და ლიტერატორები განიხილავენ იმას, თუ რა ხდება სცენაზე და მონაწილეობენ სპექტაკლში. პირანდელოს აზრით, ეს შესაძლებელია, რადგანაც თეატრი და ცხოვრება ურთიერთჩანაცვლებადია.

,,ექვს პერსონაჟში" კონფლიქტი პერსონაჟებსა და მსახიობებს შორის წარმოიშობა, რადგანაც მსახიობებმა ვერ გაითავისეს პერსონაჟთა გრძნობები. პიესაში ,,ყველა თავისთვის" კონფლიქტი ხდება მსახიობებსა და მაყურებლებს შორის: მორენო და ნიეტი უკმაყოფილონი არიან, რომ მსახიობებმა სცენაზე წარმოადგინეს მათი დრამა. მორენომ სილა გააწნა მსახიობ ქალს. შეურაცხყოფილი მსახიობები ტოვებენ თეატრს და წყვეტენ სპექტაკლს. ლოგიკურად მოქმედება დასრულებულია, დრამატურგის იდეით ხელოვნებას შეუძლია გაუსწროს ცხოვრებას და ადამიანებს მათივე ქცევები უჩვენოს.

კომედია ,,დღეს ჩვენ იმპროვიზირებას ვდგამთ" თეატრალური ტრილოგიის ბოლო პიესაა. აქ დრამატურგმა გადმოსცა მისი შეხედულება იმ სპექტაკლზე, რომელიც, როგორც ,,სცენური ქმნილება", ყოველთვის ახლებურად იდგმება. პირანდელომ წამყვანი როლი რეჟისორს დააკისრა. მისი დოქტორი პინკუსი ქმნის სპექტაკლს ნოველის მიხედვით (ესაა პირანდელოს ნოველა ,,მშვიდობით, ლეონორა!"), ირჩევს მსახიობებს, ანაწილებს როლებს და აიძულებს მსახიობებს იმპროვიზირებას, ანუ მაყურებლის წინაშე ქმნის ხელოვნებას. თავად დოქტორი პარტერში სავარძელში ზის და იქიდან ხელმძღვანელობს მსახიობებს. ის ასევე ესაუბრება მაყურებლებს და უხსნის მათ, რა უნდა მოხდეს სცენაზე. დოქტორი ამბობს: ,,სპექტაკლი – ეს ქმნილებაა, რომელიც წამიერია და დიდხანს არ რჩება. საოცრებაა მოძრავი ფორმა და საოცრება, ბატონებო, შეიძლება იყოს მხოლოდ წამიერი".

რეჟისორი თითქოს ავტორს განდევნის სცენიდან. რეჟისორი ქმნის სპექტაკლს მსახიობთა მეშვეობით, რომლებიც გვევლინებიან ხან როგორც მსახიობები, ხან როგორც პერსონაჟები, ხან როგორც მაყურებლები. სცენა ხან ფიცარნაგია, ხან დარბაზი, ხან კი ნაჩვენებია ქუჩა და კაბარე, ან

თეატრი, სადაც მიმდინარეობს ოპერა, ან კიდევ ლა კროჩეს სახლი და ა.შ. დეკორაციათა ცვლა დიდ თეატრალურ სანახაობას ქმნის. მოქმედ პირთა ამ სანახაობაში ერთვება მამა — სამთო ინჟინერი სენიორ ალმირა სახელად „სტევირი", მისი ცოლი სინიორა ინიაცია სახელად „გენერალი" და მათი ოთხი ქალიშვილი. ლა კორჩეს ოჯახში სტუმრად მოდის ავიატორი და ოფიცერი — სიცილიელი რიკო ვერი, უფროსი გოგონას — მომინას — შეყვარებული. მომინასა და ვერის დრამა — ეს ეჭვიანობის დრამაა, რომელიც ტიპიურია სიცილიისათვის. რიკო ქორწინდება მომინაზე და მას სახლში ჩაკეტავს ეჭვიანობის ნიადაგზე. ეს ისტორია მთავრდება სპექტაკლის ბოლოს მსახიობებისა და დოქტორ პინკფუსის შეკავებით. თუ რეჟისორმა თავიდან მოიშორა ავტორი, მსახიობები გადაწყვეტენ, რეჟისორის გარეშე გაართვან თავი სპექტაკლს. მსახიობები ამტკიცებენ, რომ დოქტორი პინკფუსი ხელს უშლის მათ როლების შექმნაში, ისინი ცდილობენ თვითონ დაასრულონ სპექტაკლი. ბოლო სცენას მსახიობები რეჟისორის გარეშე თამაშობენ.

სახლში ჩაკეტილი მომინა გაიგებს, რომ ქალაქში იდგმება ოპერა „ტრუბადური", სადაც მღერის მისი და — ტოტინა. მომინა მოუთხრობს თავის ქალიშვილებს თეატრის შესახებ, თან მღერის, სიმღერის დროს იგი კვდება. სპექტაკლი ამ ტრაგიკულ ნოტაზე მთავრდება. ამ დროს კვლავ ჩნდება დოქტორი პინკფუსი. ის ამტკიცებს, რომ თუ მსახიობები საჭიროა, მაშინ რეჟისორიც საჭიროა ხელოვნების სამსახურში.

პირანდელოს ერთ-ერთ ყველაზე მნიშვნელოვან პიესას წარმოადგენს ტრაგედია „ჰენრი IV". ეს პიესა არაა ისტორიული, თუმცა მასში მოთხრობილია გერმანელი იმპერატორის შესახებ.

პიესის მოქმედება ორ პლანად იშლება — ესაა წარსული და აწმყო. წარსულში იყო გმირის ახალგაზრდობა, მატილდა სპინესადმი სიყვარული, ბედნიერების მოლოდინი. 12 წლის მანძილზე სიგიჟე, მოულოდნელი და საიდუმლო გამოჯანმრთელება, მომდევნო 8 წელი ავადმყოფობის გათამაშება. სინამდვილიდან ილუზიების სამყაროში გადასვლა (გმირი თავს იმპერატორ ჰენრი IV-დ წარმოიდგენს) გამოწვეულია კონფლიქტით მაღალ ფენასთან, რომელსაც ის ადრე ეკუთვნოდა. გმირი არ ბრუნდება იმ საზოგადოებაში, სადაც მისთვის ადგილი არაა.

აწმყო — ეს არის მიტოვებულ ვილაში ვითომც გიჟი ჰენრი IV-ის ცხოვრება თავის მოსამსახურეებთან ერთად. აქ მოდიან მნახველები:

ძმისშვილი კარლო, ტიტო ბელკრედი, მატილდა თავის ქალიშვილთან – ფრიდასთან – ერთად, ექიმი, რომელსაც სურს განკურნოს „ავადმყოფი". ისინი ჰენრის წინაშე წარსდგებიან XI ს. ისტორიული პირების კოსტუმებით. პირანდელო ჰენრის გვიხატავს როგორც გონიერ ადამიანს, „ფილოსოფოსს". ნამდვილი გიჟები არიან ისინი, ვისაც სურთ „განკურნონ" და დააბრუნონ ფარისეველობის სამყაროში ჰენრი IV.

მოქმედების განვითარებაში კულმინაციას წარმოადგენს ის გამოცდა, რომელსაც მოსულები ჰენრის უწყობენ. მათ მისი „დარბაზიდან" გააქვთ მატილდასა და მისი ახალგაზრდობის სურათები, ჩარჩოში ათავსებენ ცოცხალ კარლოსსა და ფრიდას, რომელთაც ძველი ეპოქის ტანსაცმელი აცვიათ. ჰენრის გამოჩენისთანავე ფრიდა მას ეძახის. გმირს ეჩვენება, რომ გაგიჟდა. როცა მიხვდება, რომ ეს უბრალო ფანდია, მოიძრობს თავის „ნილაბს", ის ამხილებს ტიტოს თაღლითობას. ჰენრი ხმლით განგმირავს მას. დრამა სრულდება.

თავის ფილოსოფიურ დრამებში პირანდელო სიტუაციების საშუალებით აჩვენებს ადამიანური „მეს" წინააღმდეგობას, სინამდვილის არასტაბილურობას და პიროვნების ცვალებადობას. მის პიესებში შინაგანი ცხოვრება წარმოგვიდგება როგორც სულიერი მდგომარეობა, რომელიც მუდმივად იცვლება იმ მდგომარეობიდან გამომდინარე, რომელშიც გმირი ხვდება. დრამატურგისთვის მთავარია აჩვენოს პერსონაჟთა განცდები. ამიტომ „სახისა" და „ნიღბის" თემა მეორე პლანზე გადაინაცვლებს. პერსონაჟის „სახე" იხსნება იმ მომენტში, როცა შემოდის ენება და ქრება „ნილაბი". ეს მომენტი ყოველთვის უკავშირდება გმირის სულიერ დაძაბულობას.

1920-იანი წლების ინტელექტუალური დრამა უკვე უპირისპირდება ვერისტულ და დეკადენტურ თეატრს. პირანდელოს ნოვატორობა რეჟისურის სფეროში გამოჩნდა მისი პიესების სტრუქტურაში. „სცენა სცენაზე", იმპროვიზაციის გამოყენება ხმარდება ერთადერთ მიზანს – განმტკიცდეს თეატრალური ილუზიის, ხელოვნების ძალა. მსახიობებისაგან პირანდელო მოითხოვდა პიესის გმირებად გარდასახვას, რათა მათ სრული ემოციური დატვირთვით გადმოეცათ ტექსტი.

პირანდელოს რეჟისურის ახალი პრინციპების სცენაზე დასამკვიდრებლად დიდი მნიშვნელობა იქონია რომში 1925 წ. "Teatro d'arte"-ს ("მხატვრული თეატრი") შექმნამ. პირანდელომ თავის თაზე

აიღო დირექტორისა და რეჟისორის მოვალეობანი, ჩამოაყალიბა დასი, რომლის პრემიერი გახდა ნიჭიერი მსახიობი მარტა საბა. პირანდელოს თეატრმა იარსება 1928 წლამდე. თეატრის გასტროლებმა ევროპასა და ლათინურ ამერიკაში პირანდელოს მსოფლიო აღიარება მოუტანა.

პირანდელოს შემოქმედების მესამე პერიოდი მოიცავს 1920-1930-იან წლებს, რომელიც „მითების თეატრის" სახელითაა ცნობილი. პირანდელო ქმნის ფილოსოფიურ დრამებს („ისეთი, როგორც შენ გინდა", 1930); ასევე ქმნის პიესებს, რომელთაც თავად მითებს უწოდებს: „ახალი კოლონია" ("La nuova colonia", 1928); „ლაზარე" ("Lazzaro", 1929); „მთის გოლიათები" ("I giganti della montagna", 1936). ბოლო სამი პიესა ქმნის ციკლს, სადაც სინამდვილე გადმოცემულია მითოლოგიური ალეგორიისა და სიმბოლოების საშუალებით. 1928 წ. მან თავისი დასი დაშალა და გაემგზავრა გერმანიაში, სადაც დაჰყო 1933 წლამდე. მიუხედავად იმისა, რომ ის აკადემიკოსად აირჩია იტალიის მეცნიერებათა აკადემიამ (1929) და მიიღო ნობელის პრემია (1934), თავს მარტოსულად გრძნობდა.

1920-30-იან წლები პირანდელოსათვის მუდმივი ძიების ხანაა. ამ პერიოდში ჩნდება „მითების თეატრის" იდეა. პირანდელო აცხადებდა, რომ მითებში მას აინტერესებს მარადიული გრძნობები: სულიერი სილამაზე, იმედი, კეთილგონიერება, ხელოვნება – სულიერი მაცოცხლებელი სუბსტანცია.

პიესას „ახალი კოლონია" შეიძლება ეწოდოს „ანტიუტოპია". აქ მოქმედება ხდება მიტოვებულ კუნძულზე. მიწისძერის შემდეგ კუნძულზე მოდიან ქურდები, კატორღელები, კონტრაბანდისტები და ყოფილი მეძავი სპერა პატარა ბავშვით. მათ სურთ ახალი კოლონიის დაარსება შრომისა და სიყვარულის საფუძველზე. თავდაპირველად სიცოცხლე თითქოს ხელახლა იწყება ახალ კუნძულზე. შემდეგ კი აქაც ჩნდება იგივე ვნებანი, რაც კონტინენტზე. სპერას მეუღლეს სურს ბავშვი წაართვას ქალს. ბრბო მამის მხარეზეა. შვილის დაცვის დროს დედა მოუხმობს ბუნების ძალებს. ახალი მიწისძვრა ანგრევს კუნძულს, ზღვა ფარავს ამ ადგილს. კლდეს თავს აფარებს მხოლოდ დედა-შვილი, რომელთაც მფარველობს ღვთისმშობელი.

პიესა „ლაზარეს" საფუძველი არის თქმულება რწმენის დიდი ძალის შესახებ. პირანდელოსთან ლაზარეს მკვდრეთით აღდგომას არა აქვს მხოლოდ პირდაპირი მნიშვნელობა – მკვდრეთით აღდგომა გაგებულია

როგორც პერსონაჟების სულიერი განახლება.

ამ პიესებს მოსდევს „მთის გოლიათები", რომლის თემა თეატრი და ხელოვნებაა. „მთის გოლიათებში" ორი პლანია — რეალური და გროტესკულ-ფანტასტიკური. მოქმედება ხდება მთებში, სადაც მიტოვებულ ვილაში სახელად „წარუმატებლობა" ცხოვრობს პოეტი-ჯადოქარი კოტრონე, რომელიც თავად პირანდელოა, ხოლო კოტრონეს ვილა მოგვაგონებს დრამატურგის რომაულ სახლს. კოტრონესთან ერთად ცხოვრობენ მეცნიერე უიღბლოები, რომლებიც ქმნიან ისეთ ხელოვნებას, რომელიც მხოლოდ მათ ესმით. კოტრონე ოცნებებით და სიზმრებით ცხოვრობს. ამაში კი მას ეხმარებიან თოჯინები, მოლანდებები, შუქისა და ბგერის ეფექტები. კოტრონე დარწმუნებულია, რომ პოეზია — ეს არის სულის ცხოვრება, დაშორებული ყოველდღიურობისაგან. ის უპირისპირდება იმ შეხედულებას ხელოვნებაზე, რომელსაც გამოხატავენ მოხეტიალე მსახიობები. ამ დასს ხელმძღვანელობს პრიმადონა, გრაფინია ილზა. დასის წევრებს არა აქვთ წარმატება, რადგანაც მათთვის უცხოა ის პათოსი, რომლითაც მსახიობები ასრულებენ პიესას „ზღაპარი შეცვლილ ვაჟზე" (ეს არის პირანდელოს პიესა, რომელსაც წარმატება არ ჰქონდა სცენაზე 1934 წ.). მსახიობებმა გადაწყვიტეს შეასრულონ პიესა ერთ მთიან სოფელში და ასე აღმოჩნდნენ ისინი კატრონეს ვილაში, რომელიც ის სთავაზობს მათ სამუდამოდ დარჩენას და ერთად მოღვაწეობას ხელოვნების სფეროში. კოტრონე თვლის, რომ ნამდვილი საოცრება — ეს არის არა თავად სპექტაკლი, არამედ ფანტაზია, რომელსაც ქმნიან პერსონაჟები, ისინი უფრო სიცოცხლით სავსე არიან, ვიდრე ცოცხალი ადამიანები.

სოფლის მცხოვრებნი — მთის გოლიათების მსახურები — არ არიან სერიოზული ხელოვნებით დაინტერესებულნი და გასართობ წარმოდგენას ელიან. დედის ტრაგედია, რომელსაც ბავშვი შეუცვალეს, მათთვის უინტერესოა. მსახიობ ილზას, დედის მონოლოგის კითხვისას, შეაწყვეტინეს სიტყვა. ქალი მათ უმეცრებს ეძახის. ბრბო მსახიობს კლავს. მისი სიკვდილი წარმოდგენილია როგორც პოეზიის სიკვდილის ალეგორია.

კოტრონე მართალი აღმოჩნდა. მან იწინასწარმეტყველა, რომ ილზას მცდელობა — ხელოვნება ცხოვრებასთან დაეკავშირებინა, უაზრობაა. ხელოვნების შერთება სინამდვილესთან არ შეიძლება იქ, სადაც უფროსობენ გოლიათები, რომლებიც ზრუნავენ მხოლოდ ფიზიკურ და მატერიალურ

ინტერესებზე და არა სულიერ განვითარებაზე. ამიტომაც, პირანდელოს აზრით, კოტრონეს დაპირისპირება გოლიათებთან ფუჭია.

პირანდელოს დრამები მრავალ ენაზეა თარგმნილი. პიესები დღემდე დიდი წარმატებით იდგმება მსოფლიოს ყველა ქვეყნის დიდ სცენაზე. პირანდელო წერდა თავის „ავტორის მაძიებელ ექვს პერსონაჟში": „ადამიანი მოკვდება, მწერალიც, რომელმაც შექმნა, მაგრამ ის, რაც მან შექმნა, არასოდეს მოკვდება! ... ვინ იყო სანჩო პანსა? ვინ იყო პროსპერო? მაგრამ ისინი იცოცხლებენ მუდამ". ზუსტად იგივე შეიძლება ითქვას თავად პირანდელოს გმირებზე.

იტალო ზვევო
Italo Svevo
(1861-1928)

იტალო ზვევო იტალიური ფსიქოლოგიური რომანის ფუძემდებლად ითვლება და მიჩნეულია მ. პრუსტისა და ჯ. ჯოისის წინამორბედად. მან რომანში გამოიყენა ფროიდის ფსიქოანალიზი, რეალისტური ფსიქოლოგიზმი, ასევე შეიტანა რაციონალური ჰუმანიზმი და სოციალური პროტესტის ელემენტები. მის რომანებში ყურადღება გადატანილია გმირის სულიერ ცხოვრებაზე, ფსიქიკის დეტალებზე. რომანის სიუჟეტი არაა დატვირთული ამბებით და მოქმედებებით.

მწერალი დაიბადა ებრაულ ოჯახში (სიტყვასიტყვით იტალო ზვევო „იტალიელ შვაბს" აღნიშნავს) ტრიესტში, ანუ იქ, სადაც 1918 წლამდე დომინირებდა ავსტრია-უნგრეთის მონარქიის ძალაუფლება. პოეტი იზრდებოდა ინტერნაციონალურ ატმოსფეროში. ზვევო ავსტრია–უნგრეთის იმპერიის მოქალაქე იყო I მსოფლიო ომის ბოლომდე. მისთვის იტალიური მეორე ენა იყო და ცუდად წერდა, საუბრობდა ტრიესტულ დიალექტზე. განათლება მიიღო გერმანიაში, სადაც გაგზავნა მამამისმა. ტრიესტში დაბრუნების შემდეგ ხელი მოჰკიდა ვაჭრობას, ხოლო მამის გაკოტრების შემდეგ ბანკში წერილ მოხელედ დაიწყო მუშაობა. სწორედ აქედან მიიღო მასალა თავისი პირველივე ნაწარმოებისათვის. ამავე პერიოდს ეკუთვნის ზვევოს თანამშრომლობა ტრიესტულ გაზეთთან *"Intependente"* („დამოუკიდებელი"). იგი სწავლობს იტალიელ კლასიკოსებს, ეცნობა ევროპული, კონკრეტულად, ფრანგული ლიტერატურის ნიმუშებს, ასევე რუსულ ლიტერატურას. ზვევო ახალ გზას ეძებს ხელოვნებაში, განსხვავებით ფოგატაროს ფილოსოფიურ-რელიგიური მიმართულების, დ'ანუნციოს „ძლიერი პიროვნების" რომანების, კაპუანასა და დელედას ვერისტული ფსიქოლოგიური რომანებისაგან.

ზვევოს ადრეულ ნოველაში „მკვლელობა ბელპოჯოს ქუჩაზე ("L'assasino in via Belpoggio", 1880) თვალშისაცემია დოსტოევსკის რომანის „დანაშაულისა და სასჯელის" რემინისცენცია. ზვევოსთვის მთავარი გახდა ადამიანის ფსიქიკის შესწავლა სულიერი დაძაბულობის მომენტში. ნოველის გმირი ჯორჯო დანაშაულს სჩადის მხოლოდ ფულის გამო. ის კლავს თავისსავე მსგავს ღატაკს, რომელსაც ბევრი

სწყალობს და შემთხვევით დიდ მემკვიდრეობას მიიღებს. ნოველა წარმოადგენს გმირის საუბარს საკუთარ თავთან, რომელიც განუწყვეტლივ ფიქრობს იმაზე, თუ რა ჩაიდინა.

იტალო ზვევოს პირველი მნიშვნელოვანი ნაწარმოებია რომანი „ერთი ცხოვრება" ("Una Vita",1892). რომანმა სინათლის შუქი იხილა სწორედ მაშინ, როცა იტალიურ ლიტერატურაში ვერიზმი იყო გაბატონებული. მასში ასახულია ბანკის რიგითი თანამშრომლის – ალფონსო ნიტის ცხოვრება, რომელიც სოფლიდან ჩამოვიდა ტრიესტში. ქალაქი მისთვის უცხო რჩება. ალფონსო ღარიბი, მარტოსული და მორცხვია. მას არ აინტერესებს ბანკის თანამშრომელთა ამაო საუბრები. ერთადერთი სიამოვნება ალფონსოსათვის კითხვაა. ის გატაცებულია ლიტერატურითა და ფილოსოფიით. მისთვის გადამწყვეტი აღმოჩნდა მეპატრონის ქალიშვილთან – ანეტასთან – შეხვედრა. ალფონსო სტუმრად მიდის ლიტერატურულ სალამოზე მალერის სახლში და ცდილობს ანეტასთან ერთად დაწეროს რომანი. თანდათანობით ახალგაზრდებს ერთმანეთი შეუყვარდებათ, თუმცა ამას ალფონსოსათვის არ მოაქვს არც ბედნიერება, არც კმაყოფილება. ანეტაზე დაქორწინებისთანავე ალფონსო მიდის სოფელში ავადმყოფ დედასთან. დედის გარდაცვალების შემდეგ ტრიესტში ბრუნდება, ბანკში აქვეითებენ, ანეტა მას ტოვებს, ალფონსო ცხოვრებას თვითმკვლელობით ასრულებს.

რომანი ახლოს დგას ვერიზმის ესთეტიკასთან. მოსაწყენი და მონოტონური სამუშაო ბანკში, ასევე მოსაწყენი შინა გარემო განსაზღვრავს გმირის ფსიქოლოგიას ნაწარმოებში. რომანი იმით განსხვავდება ვერისტული ნაწარმოებებისაგან, რომ ზვევოს ყურადღება გადაქვს თავისი გმირის შინაგან სამყაროზე. ალფონსოს უყვარს თვითანალიზი, რაც მონოლოგებში ვლინდება. სიმორცხვისა და უიმედობის გამო ალფონსო ადგილს ვერ იმკვიდრებს ცხოვრებაში. თავდაპირველად ზვევოს სურდა ეს რომანი დაესათაურებინა როგორც „უნიათო" ("Un inetto"). ვერისტული ლიტერატურა არ იცნობდა ასეთ გმირს.

მიუხედავად ადგილობრივ პრესაში დადებითი გამოძახილისა, ზვევოს ეს რომანი უცნობი დარჩა იტალიისათვის. რამდენიმე წელში ზვევო აქვეყნებს კიდევ ერთ რომანს „უნიათო" ადამიანზე, მის უაზრო არსებობაზე. ახალი რომანის სათაურია „დაძაბუნება". რომანის გმირი ემილიო ბრენტანი 35 წლისაა, ის სადაზღვევო სააგენტოს რიგითი თანამშრომელია.

თავისი დის — ამალიასა და მეგობრის — მოქანდაკე ბალის — საზოგადოებაში ემილიო თითქმის არ ჩანს.

ზვევო თავს იკავებს სოციალური ფენების ცხოვრების აღწერისაგან. რომანში ცენტრალურ მოვლენას წარმოადგენს ემილიოსა და მსუბუქი ყოფაქცევის ქალის ანჯოლინას სიყვარულის ამბავი.

ამ ნაწარმოებში ზვევო კვლავ იყენებს შინაგან მონოლოგს. მთავარ როლს აქ ასრულებს პეიზაჟი, რომლის მეშვეობით მწერალი აჩვენებს გმირის ფსიქოლოგიას.

ამ რომანსაც განსაკუთრებული ინტერესი არ გამოუწვევია მკითხველში. ამიტომ თორმეტი წელი მწერალი დუმდა, მაგრამ მისი ინტერესი ლიტერატურისადმი არ გამქრალა. კომერციული საქმიანობის გამო ზვევო ხშირად დადიოდა ლონდონში. სწავლობდა ინგლისურს და როცა 1904 წ. ტრიესტში ჩამოვიდა ჯეიმზ ჯოისი (ჯოისი ინგლისურ ენას ასწავლიდა მას ბერლიცში და ტრიესტში ცხოვრების პერიოდში), მათ შორის მჭიდრო მეგობრობა დამყარდა. ამავე პერიოდში ზვევო დაინტერესდა ფსიქოანალიზის თეორიით და გაიცნო ზ. ფროიდი.

1923 წელს გამოვიდა ზვევოს რომანი „ჟენოს თვითშემეცნება" ("La coscienza di Zeno"). მას თავდაპირველად არავითარი ყურადღება არ მიაქციეს. ეს ნაწარმოები, ალბათ, საერთოდ უცნობი დარჩებოდა, რომ არა ჯეიმზ ჯოისის ძალისხმევა, რომელიც მას დაეხმარა „ჟენო" ფრანგულად ეთარგმნა და პარიზში გამოექვეყნებინა, სადაც კრიტიკოსების ხოტბა დაიმსახურა. კრიტიკოსებმა ყურადღება გაამახვილეს ფსიქოანალიზის მეთოდზე, რამაც ზვევოს წინააღმდეგობა გამოიწვია.

რომანი „ჟენოს თვითშემეცნება" ახალი ეტაპია ზვევოს შემოქმედებაში. მწერალი ქმნის ფსიქოლოგიურ რომანს. აშკარაა, რომ ზვევომ განიცადა მოდერნისტული ლიტერატურის გავლენა. „ჟენოს თვითშემეცნება" ძირეულად განსხვავდება მისი პირველი ორი რომანისაგან. პირველ რიგში ეს ეხება თავად ნაწარმოების სტრუქტურას, რომელსაც სიუჟეტი და მოქმედების განვითარება არა აქვს. მთავარი გმირის — ჟენო კოზინის — ცხოვრება მოცემულია ეპიზოდების საშუალებით. ზვევომ უარი თქვა დროით თანმიმდევრობაზე და გმირის ცხოვრება წარმოადგინა ხუთ დანაწევრებულ ეპიზოდად: „სიგარეტის მოწევა", „მამის სიკვდილი", „ქორწინების ისტორია", „ცოლი და საყვარელი", „ერთი ამხანაგობის ისტორია". ამ ეპიზოდებს ერთმანეთთან აკავშირებს მთავარი გმირის

ფიგურა, რომელიც ყოველ ეპიზოდში წარმოადგენს მოქმედების მაორგანიზებელ ღერძს. რომანის შესავალში ძენო მკითხველს მოუთხრობს, რომ ექიმ-ფსიქოანალიტიკოსის რჩევით რამდენჯერმე შეუდგა საკუთარი წარსულის ჩაწერას. „ეისადილე, კომფორტულად მოვკალათდი ტყავის ღრმა სავარძელში, ხელში ფანქარი და ფურცელი ავიღე. შუბლი გლუვია, რადგანაც მუდმივად თავს ვარიდებ ყოველგვარ გონებრივ დაძაბულობას. ჩემი აზროვნება სრულიად განცალკევებულად მეჩვენება ჩემგან. მე ამას ვხედავ". თითქოს თხრობა უნდა წარიმართოს ფსიქოანალიზის სტილში, რადგანაც ყოველი ეპიზოდი გამოყენებულია გმირის სულიერი მდგომარეობის გადმოსაცემად. რომანის დასკვნითი თავი სახელწოდებით „ფსიქოანალიზი" – გულახდილი დაცინვაა ექიმ-ფსიქოანალიტიკოსისა. ძენო შეწყვეტს ჩანაწერების კეთებას და სავაჭრო საქმიანობას მოჰკიდებს ხელს. ამ საქმიანობამ განკურნა ძენო და მას ჯანმრთელობა დაუბრუნა. ამგვარად ამთავრებს თავის პოლემიკას ზვევო ფროიდთან.

„ძენოს თვითშემეცნება" ახალი ეტაპის დასაწყისია XX ს. პირველი ნახევრის იტალიური ფსიქოლოგიური რომანის განვითარებაში. ზვევოს ფსიქოლოგიზმი განსხვავებულია ლუიჯი კაპუანას[1] ფსიქოლოგიზმისაგან. ამ უკანასკნელთან ფსიქოლოგია განიხილებოდა როგორც ზოგიერთი მორალური თუ სოციალური პრობლემის გადაჭრის საშუალება. კაპუანას პერსონაჟები მოქმედებენ, მათი საქციელი გააზრებულია. ზვევოსთან ძენო არც არაფერს წყვეტს, არც მოქმედებს, რომანში მოცემულია არა ძენოს ბიოგრაფია, არამედ მხოლოდ ფიქრების, ეჭვების, განცდების ისტორია.

ძენო ცდილობს შეიმეცნოს საკუთარი თავი, გაიაზროს თავისი პიროვნება და ქცევები. ავტორი ძალიან ზუსტად, სკრუპულოზურად აანალიზებს ადამიანის შინაგან სამყაროს, რომელიც მოწიფულ წლებში უკეთ აფასებს თავის წარსულს.

ძენო კოზინი ახალი ვარიანტია „უნიათო" ადამიანისა. ძენომ შეძლო საკუთარი ადგილის დამკვიდრება – ის მდიდარი კომერსანტია. მისი ერთადერთი ავადმყოფობა ისაა, რომ ის ყოველგვარი სინამდვილისაგან შორს დგას.

მთავარი გმირის უმნიშვნელობა გმირის სახელშიც აისახება. იტალიურ ენაში "z" (ძენო – zeno) ანბანის ბოლო ასოა, სიტყვა „კოზინი"

[1] ლუიჯი კაპუანა (Luigi Capuana, 1839 – 1915) – იტალიელი მწერალი და ჟურნალისტი, ვერისტული მიმართულების ერთ-ერთი ყველაზე გავლენიანი წევრი.

„წვრილმან ნივთებს" აღნიშნავს.

ადამიანის თვითშეცნობა მოითხოვს თვითჩაღრმავებასა და გარე სამყაროსაგან განდგომას, ამიტომაც რომანში იცვლება პეიზაჟის როლი. აქ უკვე აღარ გვხვდება ფსიქოლოგიურად მდიდარი ბუნების სურათები, როგორც ეს პირველ ორ რომანში იყო.

რომანში განსაკუთრებით დიდია „ცნობიერების ნაკადის" მნიშვნელობა. იგი მიმართულია ღრმა ფსიქიკური პროცესების შესწავლისაკენ. ეს იკვეთება ძენოს გრძელ დიალოგში საკუთარ თავთან.

„ძენოს თვითშემეცნებასა" და „დაძაბუნებას" მაღალი შეფასება მისცა ჯოისმა, თუმცა იტალიური კრიტიკა მათ შესახებ დუმდა. არსებობს გარკვეული მსგავსება ზვევოსა და მის გმირს, ძენო კოზინის, შორის. ორივე მათგანი დამოკიდებულია ნიკოტინზე და სიცოცხლის ბოლომდე მისგან გათავისუფლებას ცდილობენ. ცნობილია, რომ ერთხელ, ქუჩის გადაკვეთისას, ზვევოს მანქანა დაეჯახა. საავადმყოფოში მიყვანისას მან თავის ერთ-ერთ მნახველს სიგარეტი მოსთხოვა, თან დასძინა: „ეს ჩემი ბოლო სიგარეტი იქნებაო". ასევე იქცევა კოზინიც. ის ხშირად ამბობს: „ბოლო სიგარეტი" ("lultima sigaretta").

ზვევოს მოთხრობა „კეთილი მოხუცისა და ლამაზი ქალიშვილის ამბავი" მისი გარდაცვალების შემდეგ გამოქვეყნდა (1929). ნოველაში აღწერილია მოხუცის ამბავი, რომელსაც ახალგაზრდა ქალი შეუყვარდება და უცრად გააცნობიერებს, რომ მოხუცია. გმირი ვერ ერევა ამ გრძნობას, რაც მას, ფაქტობრივად, სიკვდილისკენ უბიძგებს.

იტალო ზვევოსთან აღიარება სიკვდილამდე ცოტა ხნით ადრე მოვიდა. 1925 წ. მილანში გამოჩნდა ეუჯენიო მონტალეს სტატია ზვევოს შესახებ, სადაც მაღალი შეფასება მიეცა მის შემოქმედებას.

ფუტურიზმი და ფილიპო მარინეტი

იტალიური ფუტურიზმი ოფიციალურად 1909 წლის 22 თებერვალს დაიბადა, როცა ფრანგულ გაზეთ „ფიგაროში" ("Le Figaro") გამოქვეყნდა ამ მოძრაობის პირველი მანიფესტი. მანიფესტი ეკუთვნოდა ფილიპო ტომაზო მარინეტის (Filippo Tommaso Marinetti, 1976-1942). ის ორიენტირებული იყო ახალგაზრდა ადამიანთა ხელოვნებაზე („ყველაზე ხნიერნი ჩვენს შორის არიან ოცდაათი წლისანი. 10 წელიწადში ჩვენ უნდა შევასრულოთ ჩვენი ამოცანა, სანამ არ მოვა ახალი თაობა და არ გადაგვიძახებს სანაგვეზე"). მარინეტის ამავდროულად სურდა, თავის თანამემამულეებში გაეღვიძებინა ეროვნული სიამაყის გრძნობა და პროვინციული იტალია მაშინდელი ევროპული კულტურის ოლიმპზე აეყვანა. ნაციონალიზმმა, შოვინიზმმა, მანიფესტის ბუნტარულ-ანარქიულმა ხასიათმა და ეგზალტირებულ-ეპატაჟურმა ტონმა, უახლესი სამეცნიერო-ტექნიკური მიღწევების აპოლოგიამ (რაც ხშირად ძალზე ზედაპირულად იყო გაგებული), წარსულის მთელი სულიერ-კულტურული ფასეულობების სრულმა უარყოფამ იტალიაში მომხრეები ჰპოვა: ახალგაზრდა ნიჭიერ შემოქმედთა ჯგუფი მილანიდან, შემდეგ კი იტალიის სხვა ქალაქებიდან დაუყოვნებლივ გამოეხმაურა მარინეტის მოწოდებას. 1910 წლის 11 თებერვალს ჩნდება „ფუტურისტ-ხელოვანთა მანიფესტი", რომელსაც ხელს აწერენ უ. ბოჩორი, ჯ. ბალა, კ. კარა, ლ. რუსოლო, ჯ. სეველრინი – ფუტურიზმის მთავარი წარმომადგენლები ფერწერაში. თვით მარინეტიმ 1943 წლამდე გამოაქვეყნა ფუტურისტული ხასიათის 85-მდე მანიფესტი, რომლებიც ეხებოდა ხელოვნების სრულიად სხვადასხვა დარგს, ადამიანის ცხოვრების სხვადასხვა სფეროს.

სწორედ ფუტურიზმით იწყება ევროპულ ხელოვნებაში ხელოვნების საზღვრებიდან ხელოვანის თანმიმდევრული გასვლის ტენდენცია. ფუტურისტების ცნობიერებაზე განსაკუთრებული ზეგავლენა მოახდინა ნიცშეს ზოგიერთმა იდეამ, ბერგსონის ინტუიტივიზმმა, ანარქისტების ბუნტარულმა ლოზუნგებმა. ტექნიკის უახლესი მიღწევებით აღფრთოვანებული ფუტურისტები მიისწრაფოდნენ ამოეკვეთათ ტრადიციული კულტურა, როგორც „კიბოს სიმსივნე", ტექნიციზმის, ურბანიზმისა და ახალი მეცნიერების მეშვეობით. ავტომობილს, მატარებელს, ელექტრობას ფუტურისტები უძღვნიდნენ პოემებსა და ფერწერულ

ტილოებს. სამყაროს განწმენდის საშუალებად „ძველმანებისაგან" სოციალურ-პოლიტიკური თვალსაზრისით მათ მიაჩნდათ ომები და რევოლუციები. „ომი — სამყაროს ერთადერთი ჰიგიენაა!" — აღნიშნავდნენ ისინი და ამიტომ აღტაცებით შეხვდნენ პირველ მსოფლიო ომს. მრავალი მათგანი მოხალისედ წავიდა ფრონტზე და დაიღუპა. თვით ფუტურიზმმა დაასრულა თავისი არსებობა ამ ომის დაწყებისთანავე. ცოცხლად გადარჩენილ ფუტურისტთაგან ყველა თავისი მიმართულებით წავიდა ხელოვნებაში, ზოგიერთი მათგანი, რომელიც გატაცებული იყო სამყაროს ძალისმიერი შეცვლის იდეით, მიემხრო მუსოლინის ფაშისტურ პარტიას.

ჯერ კიდევ სამეცნიერო-ტექნიკური რევოლუციის სათავეებთან მყოფმა მარინეტიმ პირველმა გააცნობიერა, რომ ახალი ტექნიკა ცვლის ადამიანის ფსიქიკასაც და, კერძოდ, აღქმის ფსიქოფიზიოლოგიასაც, ეს კი მოითხოვს ხელოვნების მთელი მხატვრულ-გამომსახველობითი წყობის შეცვლას. თანამედროვე ადამიანის სენსორიკა ორიენტირებულია ახალი „მანქანების" მუშაობაზე, თავიანთ თანამედროვე სამყაროში ფუტურისტებს განსაკუთრებით ხიბლავდა გადაადგილების ახალ საშუალებათა და ელექტროკავშირის სისწრაფე, მობილურობა, დინამიკა, ენერგეტიკა, ასევე სოციალური კონფლიქტების ფეთქებადი ხასიათი, მასების ბუნტარული განწყობილება, მათი სტიქიური, თავაწყვეტილი ძალა. ისინი ცდილობდნენ ყოველივე ეს გამოეხატათ თავიანთ ხელოვნებაში ენობრივი ექსპერიმენტების მეშვეობით.

ფუტურისტული მიმდინარეობის დამფუძნებელი მარინეტი დაინტერესებული იყო XIX საუკუნის ბოლო პერიოდის ფრანგული კულტურის გამოცდილებით. მან ახალგაზრდობის წლები გაატარა საფრანგეთში და 1909 წლამდე მხოლოდ ფრანგულად წერდა. ამ პერიოდის ლექსები და პოემები პარნასული მოტივების პარაფრაზები იყო. 1905 წელს მარინეტი მილანში აარსებს ჟურნალს „პოეზია", სადაც პროპაგანდას უწევს ფრანგ პოეტებს, მიისწრაფვის პოეტური ენის განახლებისაკენ. ამ ჟურნალის გარშემო ერთიანდებიან მისი თანამოაზრეები.

მარინეტის „ფუტურიზმის მანიფესტი" იქმნება მილიტარისტულ, ექსპანსიონისტურ გარემოში. მასში ჩნდება ახალი ლიტერატურული მიმდინარეობის იდეოლოგიური და ესთეტიკური პლატფორმა.

თავად მარინეტი იყო იტალიაში ინტერვენციონიზმის დიდი ქომაგი. პირველი მსოფლიო ომის განმავლობაში აქტიურად მონაწილეობდა მასში,

შემდგომ სოლიდარობას უცხადებდა ფაშისტურ რეჟიმს, რის გამოც ფუტურიზმი ოფიციალურად იქცა პრივილეგირებულ მოძრაობად, ხოლო მარინეტი 1929 წელს აკადემიკოსი გახდა.

მარინეტი პოლიტიკასა და კულტურაში, უპირველეს ყოვლისა, ორგანიზატორი და პროპაგანდისტი იყო. პირველ მანიფესტს მოჰყვა რამდენიმე წლის განმავლობაში კიდევ ჩვიდმეტი დეკლარაცია, მათ შორის მხატვარ-ფუტუტრისტთა მანიფესტი (1910), ფუტურისტული მუსიკისა და ფუტურისტული ქანდაკების მანიფესტი (1912), ფუტურისტული ლიტერატურის ტექნიკური მანიფესტი (1912), რომელთაც მარინეტიმ დაუმატა „უმავთულო წარმოსახვა" და „თავისუფალი სიტყვები". მათში მარინეტიმ წამოჭრა საკითხი ენაში გრამატიკისა და სინტაქსის რადიკალური ცვლილებების შესახებ. ეს ცვლილებები, მარინეტის აზრით, გამოწვეული იყო სინამდვილის ადექვატური აღქმის აუცილებლობით, მისი თანამედროვე ცხოვრების დინამიზმით. „აეროპლანის ეპოქაში" მეტყველების ნელი ტემპი და მისი მოძველებული სტრუქტურა მარინეტის სასაცილოდ მიაჩნდა: „აუცილებელია სიტყვა გათავისუფლდეს ლათინური პერიოდის ციხიდან". მარინეტის აზრით, შესაძლებელი იყო არსებითი სახელის არალოგიკური თანმიმდევრობით დალაგება, ზმნის გამოყენება მხოლოდ თხრობით კილოში. ზედსართავი სახელის საერთოდ აკრძალვა იყო საჭირო, ასევე უნდა აკრძალულიყო ზმნიზედა „როგორც უსასრულო დანამატი". არსებითი სახელები ერთმანეთთან დაკავშირებული უნდა ყოფილიყო ანალოგიებით და არა მექანიკური გრამატიკული კავშირის მეშვეობით. კატეგორიულად უნდა აკრძალულიყო ყოველი სახის პუნქტუაცია, რომელიც ეწინააღმდეგებოდა უწყვეტობის პრინციპს. მოძრაობის განსაზღვრისათვის გამოყენებული უნდა ყოფილიყო მათემატიკური და მუსიკალური ნიშნები. ლიტერატურიდან უნდა განდევნილიყო ლოგიკურად მოაზროვნე ადამიანი, ყოველგვარი ფსიქოლოგია, რომლის ადგილს დაიკავებდა ინტუიცია.

მარინეტის „ტექნიკური პროგრამა", რომელიც ეყრდნობოდა თანამედროვეობის ადექვატურ ასახვას, მოითხოვდა ლიტერატურული ხელოვნებიდან ინტელექტუალური საწყისის განდევნას, რასაც ჩაენაცვლებოდა ირაციონალური, სუბიექტივისტური ინტუიცია, რომლის შედეგი იქნებოდა ლიტერატურულ ნაწარმოებში ცხოვრებისეული რეალობის დეზორგანიზებული წარმოსახვა. მხატვრული ნაწარმოები

გადაიქცეოდა ინდივიდუალური შთაბეჭდილებების უფორმო ნაგლეჯად, რომლის წვდომას მკითხველი ვერ შეძლებდა, რადგანაც ენა – როგორც ურთიერთობის საშუალება, ლიკვიდირებული იქნებოდა. სამყაროს მრავალსახეობა აისახებოდა მხოლოდ ენერგიის სხვადასხვა გამოვლინებაში, რაც მოწყვეტილი იქნებოდა საზოგადოებრივი პროცესებისაგან.

მარინეტიმ გამოიყენა ბგერითი მიბაძვა, ასოების გრაფიკული წერის ვარირება, მათემატიკური ფორმულა, რომელიც სურათებით დაიტანებოდა ქაღალდის ფურცელზე. „თავისუფალი სიტყვის" ასეთი ნიმუშია ლექსი „ზანგ-ტუმ-ტუმ" (1914), რომლის ქვესათაურია „კონსტანტინოპოლის ალყა". ავტორის ჩანაწერით ამ ნაწარმოებში უნდა ასახულიყო იტალია-თურქეთის ომის ეპიზოდი 1915 წელს. აქ გამოქვეყნებულია თითქმის ყველა ფუტურისტული ხერხი: კოლაჟი, განსხვავებული შრიფტები, ირიბად და უსწორმასწოროდ დატანილი, გვერდების სიგანეზე დაბეჭდილი ციფრები, მათემატიკური მოქმედებები, ბგერითი მიბაძვები, რომელიც გამოხატავს აფეთქებისა და გასროლის ხმებს. კრებულში „მამის აეროპლანი" (1915) მარინეტი უბრუნდება ვერლიბრის ფორმას სასვენი ნიშნებით.

მარინეტი ცდილობდა შეექმნა ფუტურისტული რომანი. „მაფარკა-ფუტურისტში" (1910) დახატულია აფრიკის მითიური დამპყრობელი მაფარკი, განდიდებულია ომი და ძალადობა. მარინეტი აქ იგონებს „მექანიკურ ადამიანს" გაზდრუბალას, რომელმაც „საკუთარი თავიდან" შვა მაფარკი. რომანმა სრული კრახი განიცადა. მწერალი ასევე შეეცადა შეექმნა თავისი თეატრი – „მეფე კუტეჯი" (1905), „ელექტროთოჯინები" (1909); წერდა ე.წ. „სინთეზებს" – მოკლე სცენებს უსიტყვოდ, თუმცა ეს თეატრალური თხზულებანი სრულიად ფორმალური ხასიათის იყო და ცარიელ ექსპერიმენტს წარმოადგენდა.

ფუტურიზმის ჩამოყალიბებისათვის მარინეტის გარდა ნაკლები მოამზადეს იმ პოეტებმა, რომლებიც პოეზიაში ეძებდნენ ახალ გზებს. ამ მხრივ დიდი როლი შეასრულა ჯანი პიეტრო ლუჩინის გამოცდილებამ, რომელიც XIX ს. 90-იან და XX ს. პირველი ათწლეულის განმავლობაში შექმნილ ლექსებში ექსპერიმენტებს ატარებდა პოეტურ ფორმებზე. ამავდროულად იგი ეყრდნობოდა ფრანგი სიმბოლისტების გამოცდილებას. ესეში „პოეტური საფუძველი და ვერლიბრის პროგრამა" (1908) ის განამტკიცებს თავისუფალი ლექსის უფლებებს. ლუჩინი ასევე იბრძოდა რიტორიკული სტილისტიკისა და დ'ანუნციოს ესთეტიკის წინააღმდეგ, ამ თემაზე

შექმნილმა სტატიებმა თავი მოიყარეს კრებულში „ანტი-დ'ანუნციადა" (1914). თავდაპირველად ლუჩინი ემხრობოდა ფუტურისტებს, თუმცა უკვე მის კრებულში „რევოლვერის გასროლა" დასცინის ფუტურისტების მეტრიკასა და ენას, ხოლო კიდევ უფრო გვიან მან გაწყვიტა ყოველგვარი კავშირი ფუტურიზმთან.

მარინეტის გვერდით მოღვაწეობდნენ სხვა გამოჩენილი ფუტურისტები. მაგალითად, ლუჩანო ფოლგორე (Luciano Folgore, 1888-1966), რომელმაც ფუტურისტულ პერიოდში გამოაქვეყნა ლექსების სამი კრებული: „ძრავების სიმღერა" ("Il canto da motori", 1912), „ოკეანეზე გადებული ხიდები" ("Ponti sull oceano", 1914) და „სწრაფი ქალაქები" ("Citta veloci", 1919). მისი ყველაზე ცნობილი ლექსია „ელექტროენერგია". ესაა ჰიმნი „ძლევამოსილ, თავისუფალ ელექტროენერგიაზე": „შხის სხივების ყვავილთა წნული, მიმოფანტული შუქები, ელვის იისფერი საცეცები, ნაპერწკლების გვირგვინი, ძლიერი ძრავის სიმღერა და თუხთუხი, ბორბლებში დამალული ძალის მოზღვავება, ყველგან შენა ხარ, ო, თავისუფალო ელექტროენერგიავ". „ენერგიის თემა" ფუტურისტებისათვის ძალზედ საყვარელი თემა იყო.

არდენგო სოფიჩიმ (Ardengo Soffici, 1874-1964) არც თუ ისე წარმატებული აღმოჩნდა ფუტურიზმის სფეროში. 1913-1915 წლებში ის პაპინისთან ერთად აარსებს ჟურნალს „ლაჩერბა", რომლის ფურცლებზე იტალიური ფუტურიზმის ტოსკანური სკოლა დისკუსიებს მართავდა მილანელ და ფრანგ კუბისტებთან. 1915 წელს სოფიჩიმ გამოაქვეყნა პოეტური კრებული ულტრაფუტურისტული სახელწოდებით "BJFSZF+18", რომელშიც გამოიყენა „თავისუფალი სიტყვის" თეორია. აქ არ არის სასვენი ნიშნები, სიტყვებს შორის დაკარგულია როგორც ლოგიკური, ისე ასოციაციური კავშირი, არ არის რიტმი, მელოდია, აზრის გაგება რთულია: „შეიძლება ითქვას, რომ ჩვენ არ მოვმკვდარვართ ეს ფერმკრთალი ჭიები იქნებოდა ჭაღარა თმები და ძველი ირონია ტყუილი რეკლამა კედლებზე აყვავებული აკლდამისა". საბოლოოდ, სოფიჩი ჩამოშორდა ფუტურიზმს.

ალდო პალაცესკი (Aldo Palazzeschi, 1885-1974) თანამშრომლობდა მარინეტის ჟურნალში „პოეზია", 1909 წელს შეუერთდა ფუტურისტებს, თუმცა ამ სკოლის პროგრამა სავალდებულო არ გამხდარა მისთვის. მსუბუქი ირონიით გამსჭვალულია მისი ლექსები – „დიდი შადრევანი", ლექსების კრებული „პოემები" (1909), „ვინ ვარ მე?", "გასეირნება",

,,მომეცით საშუალება გავერთო". მის კრებულს ,,გამჩაღებელი" ("C'incendiario", 1910) აქვს სუსტი კავშირი ფუტურიზმთან. ,,ვინ ვარ მე?/ იქნებ პოეტი?/ არა/ მხოლოდ ერთი უცნაური სიტყვა/ ჩემს სულში წერს კალამი: /სისულელე /იქნებ, მე მხატვარი ვარ?/არც ეს/ მხოლოდ ერთი საღებავი/ ჩემი სულის პალიტრაზე – მელანქოლია/ ...ვინ ვარ მე? რა ვარ მე?/ მე ჩემი სულის ოინბაზი". ეს ლექსები მოკლებულია ისეთ ფუტურისტულ ატრიბუტებს, როგორიცაა ძალის, აგრესიის, ეგზალტირებული ნაციონალისტური იდეის კულტი.

იტალიურმა ფუტურიზმმა, როგორც ლიტერატურულმა სკოლამ, იარსება 15 წელი. მისი იდეოლოგია ეწინააღმდეგებოდა ჭეშმარიტ ხელოვნებას. ფუტურისტების პოეტური მემკვიდრეობა შედარებით მცირეა. მათი ბელადები დიდ ენერგიას ახმარდნენ პროგრამული მანიფესტების, გამოფენების და ლიტერატურული საღამოების მოწყობას. მარინეტის სახალხო გამოსვლები ხშირად მთავრდებოდა სკანდალებით და ფუტურისტების დაპატიმრებით.

ფუტურიზმმა გარკვეული ზეგავლენა მოახდინა XX ს. ლიტერატურის შემდგომ განვითარებაზე.

სალვატორე კვაზიმოდო
Salvatore Quasimodo
(1901-1968)

სალვატორე კვაზიმოდო ჯუზეპე უნგარეტისა და ეუჯენიო მონტალესთან ერთად მე-20 საუკუნის უდიდეს იტალიელ პოეტად არის აღიარებული. 1959 წელს მან მიიღო ნობელის პრემია ლიტერატურაში „თავისი ლირიკული პოეზიისათვის, რომელიც კლასიკური ცეცხლით გამოხატავს ჩვენი დროის ცხოვრების ტრაგიკულ გამოცდილებას" (*for his lyrical poetry, which with classical fire expresses the tragic experience of life in our own times*). 1950 წელს კვაზიმოდო მშვიდობის საერთაშორისო საბჭოს წევრი გახდა.

კვაზიმოდო წარმოშობით სიცილიიდანაა. ის ქალაქ მოდიკაში დაიბადა, თუმცა მხოლოდ მცირე დრო გაატარა ამ ულამაზეს კუნძულზე. მიუხედავად ამისა, ამ კუნძულმა კვაზიმოდოს შემოქმედებაში სამუდამოდ დატოვა წარუშლელი კვალი. პოეტისათვის გადამწყვეტი აღმოჩნდა 1929 წელს ფლორენციაში საცხოვრებლად გადასვლა. ის თავისთან მიიწვია დის ქმარმა, ცნობილმა იტალიელმა რომანისტმა და მწერალმა ელიო ვიტორიომ (Elio Vittorio). აქვე გაიცნო მან პოეტები ალესანდრო ბონსანტი და ეუჯენიო მონტალე, ასევე ძმები მისეფარები, რომლებმაც შთააგონეს პოეტს გაეგრძელებინა წერა. ჰერმეტიზმის ესთეტიკური ნიშნებითაა შთაგონებული მისი ლექსების პირველი კრებული „წყალი და მიწა" ("Acque e terre", 1930).

ტრადიციული ლიტერატურული კრიტიკა კვაზიმოდოს შემოქმედებას ორ ძირითად პერიოდად ჰყოფს: ესაა „ჰერმეტული" პერიოდი მსოფლიო ომამდე და „პოსტჰერმეტული" პერიოდი, რომელიც 1968 წლამდე, მის გარდაცვალებამდე გრძელდება.

პირველი პერიოდის მნიშვნელოვან ნაშუშევრებს მიეკუთვნება: „წყალი და მიწა" ("Acque e terre", 1930), „ჩაბირული ჰობოი" ("Oboe Sommero", 1932), „ერატო და აპოლონი" ("Erato e Apollion", 1938), „ლექსები" ("Poesie", 1938), „ბერძენი პოეტები" ("Lirici Greci", 1940), „და ახლა ღამეა" ("Ed e subito sera", 1942).

შემოქმედების მეორე პერიოდში იქმნება: „გულზე – უცხო ფეხით"("Con il pierde straaniero sopra il cuore", 1946), „დღითიდღე" ("Giorno dopo

giorno", 1947), „ცხოვრება სიზმარი არ არის" ("La vita non e sogno", 1949), „ყალბი და ჭეშმარიტი სიმწვანე" ("Il falso e vero verde", 1954), „შეუდარებელი მიწა" ("La tierra impareggiabile", 1958), „პოეტი, პოლიტიკოსი და სხვა საგები" ("Il poeta e il politico e altri saggi", 1960), „გაცემა და ქონა" ("Dare e avere", 1966).

სალვატორე კვაზიმოდოს პირველ კრებულში („წყალი და მიწა") ჭარბობს ჰერმეტიზმის პოეზიის ესთეტიკური განწყობილებანი. ამ კრებულში ის აქცენტს აკეთებს თავის მშობლიურ სიცილიაზე, რომელსაც პოეტი აიგივებს დაკარგულ ბედნიერებასთან და ამით უპირისპირდება მის თანამედროვე სიტუაციას. ამ ლექსებში მოჩანს კვაზიმოდოს ეგზისტენციალური წუხილი (l'angostia essistenziale). გაუსაძლისია პოეტის ტკივილი, როცა ის იხსენებს საყვარელ ქალს. კვაზიმოდოს ლექსების ეს პირველი კრებული თავისი განწყობილებით მოგვაგონებს ზოგიერთ დეტალს დ'ანუნციოს შემოქმედებიდან. პირველი კრებულისაგან განსხვავებით, პოეტის შემდგომი ორი კრებული ბევრად უფრო დახვეწილია და პოეტის შემოქმედებით სიმწიფეზე მიუთითებს.

1931 წელს კვაზიმოდო საცხოვრებლად გადადის გენუაში, სადაც მან გაიცნო კამილო სბარბარო (Camillo Sbarbaro), რომელთანაც იგი იწყებს თანამშრომლობას. ამ ახალი გამოცდილების საფუძველზე იქმნება მისი კრებული „ჩაძირული ჰობოი", რომელშიც 1930-32 წლებში შექმნილი ლექსები შევიდა. მასში კვაზიმოდომ გამოიყენა სიცილიური მითები და ლეგენდები, გააცოცხლა ბავშვობის მოგონებანი და სპეციფიკური სიცილიური რიტმები.

სალვატორე კვაზიმოდოს ცნობილი კრებულია „ერატო და აპოლონი", რომელშიც შემავალი ლექსები ხასიათდება განსაკუთრებულად დახვეწილი ენობრივი სინატიფით და ნათელი სულიერი განწყობილებით. ამ კრებულის პირველი სამი ლექსი კვაზიმოდომ მიუძღვნა თავად ერატოს – სასიყვარულო პოეზიის მუზას და აპოლონს – სიყვარულის ღმერთსა და მიწის მფარველს. ამ კრებულში შესულია ლექსები: „სილაბი ერატოსადმი" ("Sillabe a Erato"), „აპოლონის სიმღერა" ("Canto di Apollion"), „აპოლონი" ("Apollion"). მეოთხე ლექსში პოეტი იგონებს სიცილიის წარსულ დიდებას.

განსაკუთრებით შთამბეჭდავია ამ კრებულის ლექსი „შენს დაკარგულ გემს" ("Al tuo lume naufrago"), რომელშიაც აღწერილია მარტოსული

პოეტის მდგომარეობა. ლექსში „უძილობა" ("Insonnia") პოეტი ეძებს კავშირს აწმყოსა და მომავალს, მიწიურსა და ღვთიურს შორის. ლექსების ერთი ნაწილი სიყვარულს ეძღვნება. მათში პოეტი ნოსტალგიითა და დარდით იგონებს თავის ახალგაზრდობას. კრებულის ბოლო კომპოზიციაა „ცოდვილი მითებიდან" ("Del Peccatore dei miti").

1934 წელს კვაზიმოდო გადადის მილანში. ის თანამშრომლობს გაზეთ „ლიტერატურასთან" ("Litteratura"), რომელიც ჰერმეტული მოძრაობის ოფიციალური ორგანო იყო. მეგობრობს იტალიელ სცენარისტთან და იტალიური ნეორეალისტური კინოს ერთ-ერთ თეორეტიკოსთან ჩეზარე ზავატინისთან (Cesare Zavattini). ამ პერიოდში იქმნება მისი ახალი კრებული – „ლექსები" (1938). კრებულს წინასიტყვაობა დაურთო კრიტიკოსმა ორესტე მაკრიმ (Oreste Macri). ამ კრებულს მოჰყვა 1940 წელს დაწერილი „ბერძენი პოეტები". ეს იყო ბერძენ პოეტთა თარგმანები, რომლებიც გამომცემლობა „კორიენტემ" ("Corriente") დაბეჭდა. წიგნის შესავალი ეკუთვნოდა ლუჩანო ანჩესკის. კრებულს დიდი წარმატება ხვდა წილად, რამაც განაპირობა სალვატორე კვაზიმოდოს არჩევა კონსერვატორიაში იტალიური ლიტერატურის პროფესორად 1941 წელს.

სალვატორე კვაზიმოდოს შემოქმედების პირველი პერიოდის ბოლო ნაშრომია „და ახლა ღამეა" (1942), რომელშიც პოეტი განიხილავს ადამიანის მარტოობას, ბედნიერებისა და უბედურების ალტერნატივას, ცხოვრების აბსურდულობას. კრებულის ენა ძალიან მდიდარია. ხშირია მეტაფორები, ალიტერაციები, ანალოგიები, ასონანსები.

მეორე მსოფლიო ომის დასაწყისში პოეტი თარგმნის იოანეს სახარებას, კატულუსის ლექსებს ლათინურიდან, „ოდისევსის" ზოგიერთ ეპიზოდს. 1945 წლიდან ის იტალიური კომუნისტური პარტიის წევრია.

1946 წელს მისი მეუღლე – ბიჩე დონეტი – გარდაიცვალა. თავისი ტრაგიზმით ალსავსე განწყობილება კვაზიმოდომ გადმოსცა ლექსების კრებულში „Con il pierde straniero sopra il cuore".

კვაზიმოდოს პოეზიის შემდგომი ევოლუცია განსაზღვრა ხალხურმა საწყისებმა. ომის შემდგომ წლებში მის პოეზიაში გაჩნდა დანტესეული „ჯოჯოხეთის" სახეები და მოტივები. მის კრებულში „დღითიდღე" (1947) თავმოყრილია ანტიფაშისტური ლექსები. მასში შევიდა 20 კომპოზიცია, რომელიც გამოხატავს პოეტის განწყობას ომის პერიოდში,

– 1943 წლის 8 სექტემბრიდან 1945 წლამდე. ეს წელი მნიშვნელოვანი პერიოდია კვაზიმოდოსათვის როგორც იტალიის განთავისუფლების წელი. კომუნისტურ პარტიაში გაწევრიანებას პოეტი მნიშვნელოვან მოვლენად აღიქვამდა. გარდა ამისა, ის აგრძელებს მთარგმნელობით საქმიანობას და ამავე წელს ჩნდება სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფის" მისეული თარგმანი.

1948 წელს ის ხელმეორედ ქორწინდება მარია კუმანიზე, ხოლო ერთი წლის შემდეგ გამოდის მისივე „ცხოვრება სიზმარი არ არის" (1949). კრებულის სახელწოდება პოეტმა აიღო ესპანელი დრამატურგის კალდერონ დე ლა ბარკას ცნობილი პიესიდან „ცხოვრება სიზმარია". ეს კრებული საინტერესოა იმით, რომ პოეტი ამ ლექსებში საბოლოოდ ამბობს უარს ჰერმეტიზმზე. ის ქმნის ახალ ადამიანს (uomo da rifare). კრებულში აღწერილია პოლიტიკური მოვლენები 1946-1948 წლებს შორის. იგი შედგება 9 კომპოზიციისაგან. პირველ კომპოზიციაში „წუხილი სამხრეთის გამო" ("Lamento per il Sud") პოეტი ეხება ჩრდილოეთ და სამხრეთ იტალიის დაპირისპირებას. კვაზიმოდო სამხრეთით ვერ ხედავს „სამოთხეს" ("den"), სადაც მას დაბრუნება სურდა. აქ არის მხოლოდ სიღარიბე, მალარია, ჩამორჩენილი ეკონომიკა. მეორე კომპოზიციაში „ეპიტაფია ბიჩე დონეტისადმი" ("Epitaffio per Bice Donetti") პოეტი მადლობას უხდის საყვარელ ქალს, რომელმაც დედამიწა სამუდამოდ დატოვა. საუბარია მის პირველ მეუღლეზე. ("La donna emilina da me amata/nel triste della giovinezza"). მესამე კომპოზიცია – „დიალოგი" ("Dialogo") – არის სიუჟეტი ორფეოსისა და ევრიდიკეს სიყვარულის შესახებ. ორფეოსის მსგავსად, რომელიც ეძებს ევრიდიკეს, პოეტიც ეძებს თავის მეუღლეს. საბედნიეროდ ევრიდიკე გადარჩება და მას ელოდება. „ევრიდიკე ცოცხალია. ევრიდიკე! ევრიდიკე!" ("Euridice e viva. Euridice! Euridice!"). მეოთხე კომპოზიცია „წვიმისა და რკინის ფერი" ("Colore di pioggia e di ferro") აღწერს ცხოვრების აბსურდულობასა და მის სწრაფწარმავალობას ("Fugacita della vita"). ეს განწყობა გადმოცემულია ისტორიული მოვლენის ფონზე – პოეტი გმობს ბირთვული ბომბის გამოყენებას: ტრუმენის მიერ 1945 წლის 6 აგვისტოს იაპონური ქალაქების დაბომბვას, რასაც დიდი მსხვერპლი მოჰყვა. მეხუთე კომპოზიციაში „თითქმის მადრიგალი" ("Quasi un madrigale") სიყვარულის თემაა გაშუქებული. კომპოზიცია „ახალი წელთაღრიცხვის MCMXLVII წელი" ("Anno domini MCMXLVII") გადმოსცემს პოეტის სურვილს დედამიწაზე

არ იყოს ომი და იარაღი. „ჩემი სამშობლო იტალია" ("Il mio paese e l'Italia") პატრიოტულ თემაზეა აგებული, ხოლო „თანატოს ათანატოსი" ("Thanatos Athanatos") ასახავს მარადიულ თემას – ჭეშმარიტების ძიებას ("ricerca della verita"). ბოლო კომპოზიციაში „წერილი დედას" ("Lettera alla madre") პოეტი გადმოსცემს თავის პატივისცემასა და მადლიერებას დედისადმი.

50-იანი წლები ძალზედ ნაყოფიერი აღმოჩნდა პოეტისათვის. 1950 წელს კვაზიმოდომ მიიღო სან ბაბილას პრემია, 1953 წელს – ეტნა-ტაორმინის პრემია, 1958 წელს – ვიაჯჯაროს პრემია, ხოლო 1959 წელს ნობელის პრემია.

1956 წელს გამოდის მისი ახალი კრებული „ყალბი და ჭეშმარიტი სიმწვანე", რომელიც გამოირჩევა ღრმა პატრიოტიზმით, მასში გაიდეალებულია მშობლიური სიცილია.

სალვატორე კვაზიმოდოს „შეუდარებელი მიწა" (1958) ომისშემდგომი პერიოდის იტალიური პოეზიის ანთოლოგიას წარმოადგენს. 1960 და 1967 წლებში მან მიიღო მესინისა და ოქსფორდის უნივერსიტეტების საპატიო დოქტორის ხარისხები (Laurea honoris causa).

ცხოვრების ბოლო წლებში სალვატორე კვაზიმოდო ბევრს მოგზაურობს ევროპასა და ამერიკაში, კითხულობს ლექციებს ლიტერატურის შესახებ. იგი 1968 წელს ნეაპოლის საავადმყოფოში გარდაიცვალა. დაკრძალეს მილანში „ჩიმიტერო მონუმენტალეს" სასაფლაოზე.

ეუჯენიო მონტალე
Eugenio Montale
(1896-1981)

პირველი მსოფლიო ომის შემდეგ იტალიურმა საზოგადოებამ უარჰყო როგორც პოეტური მითები რომაული ტრიუმფალური დაპყრობების შესახებ, ასევე ფუტურიზმის ლოზუნგები.

პირველმა მსოფლიო ომმა ევროპულ ხელოვნებაში წარმოშვა ნიჰილსტური განწყობა, რომელიც სხვადასხვა ფორმით გამოვლინდა. პოეზია ახალი ენით ალაპარაკდა, მიუბრუნდა სხვა პრობლემებს, იგი უპირველეს ყოვლისა გადაიქცა ლირიულ აღსარებად. წარმოიშვა ახალი ტიპის პოეტიკა, რომელმაც ძირითადად გავლენა მოახდინა 20-30-იანი წწ. იტალიის პოეტურ ტრადიციებზე. 1936 წ. ცნობილმა კრიტიკოსმა ფრანჩესკო ფლორამ თავის შრომაში „ჰერმეტული პოეზია" ("La poesia ermetica") ზუსტად განსაზღვრა ამ პოეტური მიმდინარეობის პრინციპები, რომელსაც სახელად „ჰერმეტიზმი" დაერქვა (მეორე მსოფლიო ომის წლებში დაიწყო ე.წ. დეჰერმეტიზაცია. ჟ. ვიგორელის გამოთქმით, ჰერმეტიზმის წარმომადგენლებმა კვლავ ისწავლეს ნათლად ლაპარაკი). ზოგიერთი ამ მიმდინარეობას „წმინდა პოეზიას" ("poesia pura") ან „წმინდა ლირიკას" ("lirica pura") უწოდებდა. თავად სახელწოდება აღნიშნავს პოეტური ნაწარმოების „ჩაკეტილობას", „დახურულობას", სინამდვილისაგან მოწყვეტას, სუბიექტურ განცდათა სამყაროში განრიდებას, აღქმის სირთულეს. თუმცა არც იდეური პოზიცია, არც „ჰერმეტიკოსების" ძირითადი სისტემა არ არის „დახურული". „ჰერმიტიზმის" პოეტიკამ განიცადა ფრანგი პოეტების მალარმეს და პოლ ვალერის ძლიერი გავლენა. ამ მიმდინარეობის წარმომადგენლები მუსოლინის დიქტატურის დროინდელ სინამდვილეში უარყოფითად იყვნენ განწყობილნი ფაშისტური იდეოლოგიისადმი. ჰერმეტიზმმა შემოინახა პიროვნების შინაგანი სამყაროს ჰუმანისტური ინტერესები, ლექსს მიეცა მონოლოგის, აღსარების ფორმა.

ჰერმეტული პოეზიის წარმომადგენლებისათვის ყველაზე მნიშვნელოვან, ჭეშმარიტ სულიერ ღირებულებას წარმოადგენს სამყაროს ინდივიდუალური აღქმა. ამავდროულად ის გაჟღენთილია პესიმისტური იდეებით ადამიანის მარტოსულობის გამო. აქედან მოდის სევდიანი, ელეგიური შეფერილობა მონტალეს, საბას, უნგარეტის ლექსებში. მათში აღწერილია ბუნების, შთაბეჭდილებების, განცდების სურათები.

ჰერმეტულ პოეზიაში არ იგრძნობა ლტოლვა მუსიკალურობისაკენ, მხატვრულობისაკენ, არ არის სტილური ხასიათის ძიებანი. „ჰერმეტიკოსების" მხატვრული ფორმა რთული არაა. ისინი ცდილობენ სიტყვის მაქსიმალური მნიშვნელობის გადმოცემას. მათი აზრით, სიტყვამ უნდა გადმოსცეს ადამიანის სულიერი მოძრაობისა და მდგომარეობის ფარული სამყარო. ჰერმეტიკოსების თავისუფალი ლექსი, როგორც წესი, არ გამოირჩევა რიტმებით, მასში შენარჩუნებულია რითმა. ის ჰარმონიულია, სიტყვა ზოგჯერ მოკლებულია საზოგადოდ მიღებულ აზრობრივ მნიშვნელობას.

ჰერმეტიკოსები უარჰყოფდნენ ტრადიციული რითმებითა და მეტრით წერას, ცდილობდნენ პოეტური ლექსიკის გამდიდრება-გაღრმავებას. ამას იტალიურ პოეზიაში მოჰყვა თავისუფალი ლექსის დამკვიდრება.

ჰერმეტიკოსთა თავკაცმა — ეუჯენიო მონტალემ — თავის პოეზიაში უარჰყო ჰერმეტიკოსთა პოზიცია რითმების საკითხში, ხოლო მეტრის თვალსაზრისით მათი მიმართულება აირჩია. ამიტომ იტალიური ლიტერატურის კრიტიკა მონტალეს იცნობს როგორც ნახევრად ჰერმეტიკოსს. ზემოთქმულიდან გამომდინარე, მონტალეს პოეზია — ესაა რითმიანი ლექსი, მკვეთრად ცვალებადი და მეტად თავისებურად მონაცვლე მეტრით. ამასთანავე მონტალეს პოეზია იდეურად და თემატურად დანტეს ფილოსოფიური აზროვნების მაღალსტატური და საუკეთესო გაგრძელებაა, რის გამოც მწერალი სამართლიანად ითვლება დანტეს ფილოსოფიური სკოლის ჭეშმარიტ მემკვიდრედ. ლექსის მუსიკალური რიტმითა და ოსტატურად მონაცვლე მეტრით პოეტი ბუნებისა თუ საზოგადოებრივ მოვლენათა შთამბეჭდავ სურათებს ხატავს, განაზოგადებს საკუთარ განცდებსა და პოეტურ ხილვებს, რაც მეტად საინტერესოს, შინაარსობრივად ღრმას, პოეტურად ემოციურსა და თითქმის ყველა რანგის მკითხველისათვის მიმზიდველს ხდის მონტალეს მთელ შემოქმედებას, განსაკუთრებით კი მის ლირიკას.

ცნობილმა იტალიელმა მწერალმა, მთარგმნელმა და რედაქტორმა, პოეტმა-ფილოსოფოსმა, თანამედროვე იტალიურ ლიტერატურაში ფილოსოფიური ლირიკის ავტორმა მონტალემ, რომელიც 1975 წელს ნობელის პრემიის ლაურეატი გახდა, შექმნა ლექსების ოთხი ანთოლოგია: „ჯადოსნური ფერები", „სატურნი", „სასახლეები", „ქარიშხალი". პოეზიის თარგმანების კრებული, პროზაული თარგმანები, წიგნი ლიტერატურის კრიტიკაზე და

ფანტასტიკური რომანი. მას, ლიტერატურული მოღვაწეობის გარდა, დიდი ღვაწლი მიუძღვის იტალიური გაზეთის "Corriere della Sera"-ს გამოცემაში. აქვე უნდა აღინიშნოს მონტალეს, როგორც მთარგმნელის, უდიდესი დამსახურებაც. მან მშობელი ერი თავის ენაზე აზიარა სერვანტესის, შექსპირის, ელიოტისა და სტაინბეკის უკვდავ ხელოვნებას. ეს იყო უდიდესი მოვლენა იტალიის სულიერ და კულტურულ ცხოვრებაში.

ფაშისტურმა რეჟიმმა ღრმა კვალი დატოვა მონტალეს პირველ პოეტურ კრებულზე „სიპინის ნიჟარები" ("Ossi di Sepia"), რომელიც დაიწერა 1925-28 წწ. მარტოსულმა ადამიანმა თავშესაფარი ბუნებაში უნდა ჰპოვოს – ასეთია პოეტის მოწოდება.

ამ ადრეულ პოეზიაში იგრძნობა დიდი სიყვარული მონტალეს მშობლიური ლიგურიისადმი, მისი ძლიერი სული და პეიზაჟი (ლიგურიის ქალაქ ლევანტეში მონტალე ატარებდა არდადეგებს ოჯახთან ერთად).

1927 წელს პოეტი საცხოვრებლად გადადის ფლორენციაში, გამომცემელ ბემპორადისთან რედაქტორად. ფლორენცია იმდროინდელი იტალიური პოეზიის აკვანია. აქვე დაიწერა ცნობილი პოეზიის ნიმუშები, როგორიცაა ტინო კამპანას "Carti Orfici" (1914) და უნგარეტის პირველი ლექსები. სხვა პოეტებმა – უმბერტო საბამ და ვინჩენცო კარდარელიმ – სახელი დიდად მოიხვეჭეს ფლორენციის ლიტერატურულ წრეებში. 1929 წელს მონტალეს დაევალა ხელმძღვანელობა გაეწია გაბინეტო ვიესოს ბიბლიოთეკისათვის. ამ თანამდებობიდან იგი ფაშისტებმა 1938 წ. გადააყენეს, რადგან უარი თქვა ნაცისტურ პარტიაში შესვლაზე. 1929-1938 წლებში ის თანამშრომლობდა ჟურნალ "Solaria"-სთან. 1927 წლიდან მონტალე ხშირად დადის ლიტერატურულ კაფეში „წითელი ქურთუკი" ("La Giubbe Rosse"), რომელიც პიაცა ვიტორიაზე (გამარჯვების მოედანი) მდებარეობს. აქ ის ხვდებოდა ჟურნალის დამფუძნებლებს – კარლო ემილიო გადას, არტურო ლორიას, ელიო ვიტორინის. მათ შორის მონტალე წამყვანი პირი ხდება. ამ პერიოდისათვის ის იტალიის თითქმის ყველა წამყვან ჟურნალთან თანამშრომლობს.

მიუხედავად ფინანსური პრობლემებისა და ხელისუფლების მხრიდან დევნისა, მონტალე ფლორენციაში ქმნის უნატიფეს ანთოლოგიას „შემთხვევითობანი" ("Occasioni", 1939), რომელსაც თავად უწოდა „ყვავილები ვულკანზე". 1933-1938 წწ. მონტალემ გაიცნო ირმა ბრანდეისი, ებრაული წარმოშობის ამერიკელი მკვლევარი. ის დანტეს შემოქმედებას

იკვლევდა და ხშირად სტუმრობდა იტალიას. მონტალესათვის ირმამ იგივე როლი შეასრულა, რაც ბეატრიჩემ დანტეს შემოქმედებაში. „შემთხვევითობანი" შედგება მრავალი ალუზიისაგან ირმას შესახებ, რომელსაც აქ კლიზია ჰქვია. მკვლევარი ფრანკო ფოტინი მონტალეს „სიპინის ნიჟარებს" და „შემთხვევითობანს" მე-20 საუკუნის იტალიური პოეზიის უდიდეს ნიმუშებად მიიჩნევს.

მონტალეს შემოქმედებაზე ასევე გავლენას ახდენს ტ. ს. ელიოტის პოეზია, რომელიც დანტეს დიდი მოყვარული იყო. ელიოტის ლექსები პირველად მონტალეს მერიო პრაზიმ უჩვენა, რომელიც იმ ხანებში ლივერპულში ლიტერატურას ასწავლიდა. ობიექტური კორელაცია, რომელიც მონტალეს პოეზიაშია გამოყენებული, აშკარად აჩვენებს ელიოტის ზეგავლენას. 1948 წ. ელიოტის მესამოცე წლისთავს მონტალემ მიუძღვნა „ელიოტი და ჩვენ".

1948 წლიდან სიცოცხლის ბოლომდე მონტალე უკვე მილანში ცხოვრობს. ის მუსიკალური რედაქტორია და თან ბევრს მოგზაურობს. პალესტინაში რეპორტიორად მიჰყვება რომის პაპს პავლე VI-ეს. ამ მოგზაურობის ჩანაწერები გამოქვეყნდა კრებულში „სახლს გარეთ" ("Fuori de casa", 1969).

„ქარიშხალი და სხვა ლექსები" ("La bufera e altro") გამოქვეყნდა 1956 წელს. ეს წელი ითვლება მონტალეს ყველაზე ხმაურიანი პოეზიის დასასრულად. ამ ლექსებში კლიზიას სახეს უერთდება მელა (la volpe), რომლის სახეში პოეტი ხედავს ახალგაზრდა პოეტ ქალს მარია ლუიზა სპაციანის. 50-იან წლებში მათ რომანი ჰქონდათ.

აღნიშნის ღირსია ასევე ლექსების ციკლი „ჯადოსნური ფერები", რომელიც ფილოსოფიური გააზრებით მზის მარადისობის იდეას უმღერის და, აქედან გამომდინარე, ჩვენს პლანეტაზე სიცოცხლის მარადისობის წინასწარმეტყველებას წარმოადგენს. ამ ციკლის ყველა ლექსი უსათაუროა და ამიტომ დროს აზრობრივად ერთმანეთს აგრძელებს, ერთმანეთთან მჭიდრო კავშირშია.

მონტალეს ბოლო ნაშუშევრებია „ქსენია" ("Xenia", 1966), „სატურა" ("Satura", 1971). მისი გვიანი პოეზიის ნიმუშები ირონიული ხასიათისაა. მათში გაკრიტიკებულია მისი ადრეული ნაშუშევრები. „სატურა" პოეტმა თავის მეუღლეს, ლაურას, მიუძღვნა. პოეტის აზრით, დედამიწის რიგით მკვიდრს, ადამიანს, შეუძლია სატურნამდე ანუ პოეტურ ხილვამდე ამაღლება, ოღონდ მხოლოდ სიყვარულის წყალობით.

ამ წლებში მონტალე მსოფლიო აღიარებას იძენს. მას საპატიო ხარისხს ანიჭებს მილანის (1961), კემბრიჯის (1967), რომის (1974) უნივერსიტეტები. იტალიურმა სენატმა მონტალეს მიანიჭა „მარადიული სენატორის" ტიტული, 1975 წელს კი იგი ნობელის პრემიის ლაურეატი გახდა ლიტერატურაში. გარდაიცვალა მილანში 1981 წელს.

XX საუკუნის I ნახევრის ესპანური ლიტერატურა

XIX-XX საუკუნეების მიჯნის ესპანური ლიტერატურა გამოირჩევა ლიტერატურული ჟანრების (მაგ, „ნიველა" – რომანის ახალი ფორმა), სკოლებისა („1898 წლის თაობა", „რვიანთა თაობა", „1927 წლის თაობა"), თუ ლიტერატურულ მიმდინარეობათა (მოდერნიზმი, ეგზისტენციალიზმი, ავანგარდიზმი, ულტრაიზმი, ტრემენდიზმი) მრავალფეროვნებით, რომელთა ჩამოყალიბებაზე გავლენას ახდენს ქვეყანაში მიმდინარე ისეთი პოლიტიკური თუ სოციალური მომენტები, როგორიცაა ესპანეთ-ამერიკის და ესპანეთის სამოქალაქო ომები, ფრანკოს რეჟიმის დამკვიდრება. პირველი გრძელდებოდა სულ რამდენიმე თვე (1898 წლის 25 აპრილიდან 12 აგვისტოს ჩათვლით), რომელიც ამერიკის გამარჯვებით და ესპანეთისათვის სავალალო შედეგით დასრულდა. სწორედ ამ რთულ მომენტში ესპანელმა რომანისტებმა, პოეტებმა, ესეისტებმა და ფილოსოფოსებმა ჩამოაყალიბეს ჯგუფი სახელწოდებით „1898 წლის თაობა" ("Generacion del 1898").

ჯგუფის ეს სახელწოდება დამკვიდრდა ცნობილი ესპანელი მწერლის ხოსე მარტინეს რუისის (უფრო ცნობილია ასორინის სახელით) ნარკვევის „1898 წლის თაობის" ("La generacion de 1898") გამოსვლის შემდეგ, 1913 წელს. ნარკვევი ეხება ესპანეთის მორალურ, პოლიტიკურ და სოციალურ კრიზისს, რომელიც გამოიწვია კუბის, პუერტო რიკოს და ფილიპინების დაკარგვამ ესპანეთ-ამერიკის ომში ესპანეთის დამარცხების გამო. თავის ნაშრომში „ესპანეთი, 1808-1939" რეიმონდ კარი „98 წლის თაობას" განსაზღვრავს როგორც „შემოქმედებითად მოაზროვნე მწერლების ჯგუფს, რომლის წევრთა მთავარი ნაშრომები ჩნდება 1898 წლის შემდგომ ორი დეკადის განმავლობაში". „1898 წლის თაობაზე" და მათ შსოფლმხედველობაზე, კარის განმარტებით, გავლენა იქონია არა მხოლოდ ესპანეთ-ამერიკის ომმა, არამედ კიდევ ორმა პოლიტიკურმა მოვლენამ: ეს იყო 1868 წლის „ბრწყინვალე რევოლუცია" და შემდეგი ექვსი წელი, რომლის განმავლობაში ტახტიდან ჩამოაგდეს დედოფალი იზაბელა და ახალი რეფორმების გატარება დაიწყო. მეორე ფაქტორი იყო ანტონიო კანოვას დელ კასტილიოს სარესტავრაციო პროექტი, რომელიც მისი პრემიერ-მინისტრად დანიშვნის შემდეგ განხორციელდა. კანოვასი პრემიერად ალფონსო XII დანიშნა 1874 წელს. ეს პოლიტიკური

წყობილება ისტორიაში შევიდა „რესტავრაციული მონარქიის" სახელით. რესტავრაციის პროექტის შექმნის მიზანი იყო პოლიტიკური სტაბილურობა.

„1989 წლის თაობა" ეწინააღმდეგებოდა მთავრობის მიერ შექმნილ რესტავრაციის სისტემას და მასში გამეფებულ კორუფციას. ესპანეთის დამარცხებას ესპანეთ-ამერიკის ომში მოჰყვა ათასობით ესპანელის დაღუპვა, დაიკარგა ესპანეთის დარჩენილი კოლონიები. „1989 წლის თაობის" მწერლებმა ხმა აიმაღლეს სისტემის წინააღმდეგ. მათი აზრით, საჭირო იყო სასწრაფოდ გამოძებნილიყო გზა ესპანეთის გამოსასვლელად ამ არასახარბიელო სიტუაციიდან.

ამ თაობის მწერლები, პოეტები და დრამატურგები ძლიერ ინტელექტუალურ ჯგუფში გაერთიანდნენ და ებრძოდნენ ესპანეთის რესტავრირებულ მონარქიას. მათ გააცოცხლეს ესპანური მითები, დაარღვიეს ლიტერატურული ჟანრების აქამდე არსებული კლასიკური სქემა.

მათი ლიტერატურული მემკვიდრეობის დიდი ნაწილი თარიღდება 1910 წლის შემდეგი პერიოდით და ხასიათდება რეალიზმის ნიშნებით. ამის ნათელი მაგალითია ანტონიო მაჩადოს „კასტილიის ველები" ("Campos de Castilla"), უნამუნოს მიერ პირველი მსოფლიო ომის განმავლობაში დაწერილი სტატიები, პიო ბაროხას ესეები.

„თაობაში" გაერთიანდნენ ინტელექტუალები: ხოაკინ კოსტა, უნამუნო, რამონ დელ ვალე ინკლანი, ხოსე მარტინეს რუისი (ასორინი), პიო ბაროხა, ანტონიო და მანუელ მაჩადოები, რამირო დე მაეცუ.

„თაობას" ბევრი რამ საერთო ჰქონდა მოდერნიზმთან, რომელმაც ესპანეთში განსხვავებული ხასიათი მიიღო. ესპანური მოდერნისტული ლიტერატურის წარმომადგენლები ხ. ბენავენტე, ი. მარტინესი, მ. მაჩადო, ი. რუისი, რ. პერეს დე პიალა იღწვოდნენ ესპანური ლექსის გადახალისებისათვის, აღადგენდნენ მივიწყებულ ფორმებს — ხალხურ სიმღერას, რომანსებს. ამავე ეტაპზე შეინიშნება ეგზისტენციალიზმის პირველი ჩანასახები (ორტეგა ი გასეტისა და მიგელ დე უნამუნოს შემოქმედებაში). 20-იან წლებში ერცელდება ავანგარდიზმი. მისი წარმომადგენლები იყვნენ რ. გომეს დე ლა სერნა, ხ. დიეგო, გ. დე ტორე. პირველი ავანგარდისტული მიმდინარეობა იყო ულტრაიზმი ("ultraismo"), რომელიც წარმოიშვა ესპანეთში 1918 წელს როგორც ერთგვარი პროტესტი მოდერნიზმის წინააღმდეგ. ეს მოძრაობა ოფიციალურად ჩამოყალიბდა მადრიდის ერთ-ერთ კაფეში (Café Colonial). ჯგუფს ხელმძღვანელობდა

რაფაელ კანსინოს ასენსი. მასში ერთიანდებოდნენ გილერმო დე ტორესი, ხუან ლარეა, ჰერარდო დიეგო, ხორხე ლუის ბორხესი. 1922 წელს ჟურნალი „ულტრა" ("Ultra") დაიხურა, რასაც მოჰყვა ულტრაისტური მოძრაობის დახურვაც. ულტრაიზმზე გავლენა მოახდინა სიმბოლოზმმა და „პარნასმა".

1922 წელს ბუენოს აირესში ჟურნალში „ჩვენ" ("Nosotros") გამოქვეყნდა მანიფესტი, სადაც ბორხესმა ჩამოაყალიბა ულტრაიზმის პროგრამა (მიუხედავად იმისა, რომ ეს მიმდინარეობა ესპანეთში უკვე აღარ არსებობდა, არგენტინაში იგი კვლავ განაგრძობდა განვითარებას). მისი ესთეტიკის ძირითადი ნიშნები იყო: ლირიკული ელემენტების შემცირება; ზედსართავი სახელების, ნაწილაკების, ჩართულის აკრძალვა; „ორნამენტული არტეფაქტების" გამოყენება.

საერთოდ, ულტრაიზმი უარყოფდა ეროვნულ კულტურულ ტრადიციებს, მოითხოვდა XX საუკუნის „დინამიზმის" შესატყვისი „ახალი" პოეზიის შექმნას. იგი უპირატესად ფორმალისტური ძიებებით იყო დაინტერესებული.

მოდერნისტულ მიმდინარეობათა ფონზე ღრმად ჰუმანისტურ ნაწარმოებებს ქმნის ფედერიკო გარსია ლორკა (იხ. ცალკე თავში), ასევე რ. ალბერტი და მ. ერნანდესი.

1923-1927 წლებში ესპანეთის ლიტერატურულ წრეებში შეიქმნა პოეტთა ახალი ჯგუფი, რომელიც ძირითადად ხელოვნებასა და პოეზიაში ავანგარდისტული ფორმების დამკვიდრებას ცდილობდა. ჯგუფის წევრები გაერთიანდნენ „1927 წლის თაობის" ("Generacion del 27") სახელით. მათი პირველი ოფიციალური შეხვედრა ჩატარდა 1927 წელს სევილიაში, სადაც აღნიშნავდნენ ბაროკოს პერიოდის პოეტის გონგორას გარდაცვალებიდან 300 წელს. ამ მოძრაობის თავშეყრის ადგილად იქცა „სევილიის ათენეუმი" ("Ateneo de Sevilla") — ხელოვნების, კულტურის, მეცნიერებისა და ლიტერატურის განვითარების ცენტრი.

„თაობას" ხშირად სხვადასხვა სახელწოდებებით იხსენიებენ: „დიქტატორული პერიოდის თაობა", „რესპუბლიკის თაობა", „გილენ-ლორკას თაობა" (გილენი უხუცესი წევრი იყო ამ ჯგუფისა, ლორკა კი ყველაზე ახალგაზრდა), „1925 წლის თაობა", „ავანგარდის თაობა", „მეგობრობის თაობა" და ა.შ.

„1927 წლის თაობის" მწერალთა შემოქმედებაში გვხვდება სხვადასხვა ჟანრისა და სტილის ნაწარმოებები. ჯგუფმა მიზნად დაისახა შეეცნო ის

სიცარიელე, რაც ესპანურ მხატვრულ კულტურასა და ფოლკლორს, კლასიკურ ლიტერატურულ ტრადიციასა და ევროპულ ავანგარდს შორის არსებობდა.

„თაობა" ძირითადად შედგებოდა ათი წევრისაგან: ხორხე გილენი, პედრო სალინასი, რაფაელ ალბერტი, ფედერიკო გარსია ლორკა, დამასო ალონსო, ხერარდო დიეგო, ლუის სერნუდა, ვისენტე ალეიქსანდრე, მანუელ ალტოლაგირე და მილიო პრადოსი. ჯგუფს ექომაგებოდნენ უფროსი თაობიდან ფერნანდო ვილადონი, ხოსე ორენო ვილა, ლეონ ფელიპე და ნათან მანუელ რუდოლფი, ახალგაზრდა თაობიდან კი – მიგელ ერნანდესი. არსებობდა „1927 წლის სხვა თაობა", რომლის სახელწოდება შემოიღო ხოსე ლოპეს რუბიომ. მასში ერთიანდებოდნენ პოეტები ენრიკე პონსელა, ედგარ ნევილი, მიგელ მიჰურა და ანტონიო დე ლარა.

„თაობაში" შედიოდნენ აგრეთვე ლუის ბუნუელი, კარიკატურისტი კეი-ჰიტო, სიურეალისტები სალვადორ დალი და ოსკარ დომინგესი, მხატვარი და მოქანდაკე მარუხა მალო, ასევე ენჯამინ პალენსია, გრეგორიო პრიეტო, მანუელ ანხელეს ორტისი და გაბრიელ გარსია მაროტი, ტორეროები – იგნასიო სანჩეს მეხიასი, ხესუს ბალ ი გეი. მუსიკოსები და კომპოზიტორები „რვიანთა ჯგუფს" ("Grupo de los Ocho") მიეკუთვნებოდნენ. გარდა ამისა, არსებობდა აგრეთვე კატალონიელთა ჯგუფი სახელწოდებით „კატალონიელ დამოუკიდებელ ხელოვანთა ჯგუფი" ("Grupo de Artistas Catalanes Independientes"), რომელიც 1931 წელს ჩამოყალიბდა.

„თაობა" მხოლოდ მადრიდში არ მოღვაწეობდა. დიდ ბირთვს წარმოადგენდა სევილიის ჯგუფი, რომლის წევრები გაერთიანდნენ გაზეთ „მედიდიას" ("Medidia", ესპ. „შუადღე") გარშემო, ტენერიფეში დააარსეს „გასეტა დე არტე" ("Gaceta de arte", სიტყვასიტყვით „ხელოვნების გაზეთი"), მალაგაში კი დაარსდა „ლიტორალი" ("Litoral"). სხვა წევრები მოღვაწეობდნენ გალისიაში, კატალონიასა და ვალიადოლოდში.

„ოცდაშვიდიანელთა თაობა" არ იყო ჰომოგენური დაჯგუფება, იგი ხშირად იყოფოდა წყვილებად და ტრიოებად. რაფაელ ალბერტიმ და ფედერიკო გარსია ლორკამ ჩამოაყალიბეს ნეოპოპულარული ქვეჯგუფი, რომელიც ცდილობდა ჟილ ვისენტეს პოეზიასთან დაახლოებას, ისინი ასევე იღწვოდნენ, პოეზიის ფესვები მოეძებნათ ხალხურ ხელოვნებაში.

მეორე ქვეჯგუფი სიურეალისტური ტენდენციების მქონე იყო, რომელშიც გაერთიანებულნი იყვნენ ნობელის პრემიის ლაურეატი ვისენტე

ალეიქსანდრე, ლუის სერნუდა, ფედერიკო გარსია ლორკა, ხოსე მარია ჰინიხოსა, ემილიო პრადოსი.

სამოქალაქო ომმა (1936-39) მთლიანად დაშალა ეს ჯგუფი: გარსია ლორკა მოკლეს, მიგელ ერნანდესი ციხეში მოკვდა. სხვა წევრები (რაფაელ ალბერტი, ხოსე ბერგანინი, ლეონ ფელიპე, ლუის სერნუდა, პედრო სალინასი, ხუან რამონ ხიმენესი) იძულებულნი გახდნენ, ქვეყანა დაეტოვებინათ.

გენერალ ფრანკოს გამარჯვების შემდეგ (1939) ორი პოეტი ამ ჯგუფიდან — დამასო ალონსი და ხერადო დიეგო — ესპანეთში დარჩნენ. ისინი შეუთანხმდნენ ახალ ხელისუფლებას, დიეგო მხარს უჭერდა ფრანკოს.

ფრანკისტული რეჟიმის დამყარების პირველ ათწლეულში დადგა ლიტერატურის ე.წ. „მძიმე უდროობის" პერიოდი. გავრცელდა ე.წ. „ტრემენდიზმი" ("tremendo" — ესპ. „საშინელი"), რომელიც ყალიბდება 40-იან წლებში და ხასიათდება ძირითადად ძალადობრივი სურათების აღწერით, მისი პერსონაჟები არიან ფიზიკური დეფექტის მქონე ადამიანები, მეძავები, კრიმინალები.

ეს ლიტერატურული მიმართულება იწყება კამილო ხოსე სელას „პასკუალე დუარტეს ოჯახით" (1942). ამავე ჯგუფს ეკუთვნის რაფაელ გარსია სერანოს "La fiel Infanteria" (1944) და დარიო ფერნანდეს ფლორესის „ლოლა, ბნელი სარკე" (1951). „ტრემენდიზმის" ფესვები მე-15 საუკუნის პიკარესკულ რომანში უნდა ვეძებოთ.

„ესპანური ახალგაზრდა რომანის" წარმომადგენლებმა მატუტემ, სანჩეს ფერლოსიომ, ხ. გოიტისოლომ, ლოპეს პაჩეკომ, გარსია ორტელანომ, ლ. გოიტისოლო გაიმ გზა გაუკვლიეს ახალ, ე.წ. ობიექტურ რომანს, რომელშიც რეალისტური ტენდენციები გაჩნდა.

შეიძლება ითქვას, რომ ესპანურმა ლიტერატურამ XX საუკუნის მსოფლიო ლიტერატურის განვითარებაში დიდი წვლილი შეიტანა, გაამდიდრა იგი ახალი საზეებით, მოტივებითა და ფერებით.

ხოსე ორტეგა ი გასეტი
Jose Ortega y Gasset
(1883-1955)

ხოსე ორტეგა ი გასეტი „ცხოვრების ფილოსოფიის" უდიდეს წარმომადგენლადაა მიჩნეული. მან დაასრულა ბილბაოს უნივერსიტეტის ფილოლოგიისა და ფილოსოფიის ფაკულტეტი, ფილოსოფიაში დოქტორის ხარისხი კი მადრიდის ცენტრალურ უნივერსიტეტში (დღევანდელი მადრიდის კომპლუტენსეს უნივერსიტეტი) მიიღო. სწავლობდა გერმანიაში – ლაიფციგის, ნიურნბერგის, კიოლნის, ბერლინის უნივერსიტეტებში. ესპანეთში დაბრუნების შემდეგ, 1909 წელს, ის გახდა მადრიდის ერთ-ერთი უნივერსიტეტის პროფესორი, ხოლო 1910 წელს მას ჩააბარეს კომპლუტენსეს უნივერსიტეტის მეტაფიზიკის კათედრა. 1917 წელს გასეტი თანამშრომლობს გაზეთთან „ელ სოლ" ("El sol"). ამავე პერიოდში შექმნა თავისი უმნიშვნელოვანესი ნამუშევრები: „მასების ამბოხი" ("La rebellion de las masas") და „ესპანეთი უხერხემლოდ" ("Espana invertebrada"). გასეტმა დიდი როლი შეასრულა 1931 წელს მეფე ალფონსო XIII ტახტიდან ჩამოგდების საქმეში. იგი სათავეში ჩაუდგა „მეორე რესპუბლიკის" დროს დაარსებულ პარლამენტის ინტელექტუალთა ჯგუფს სახელწოდებით „რესპუბლიკის სამსახურში" ("La Agrupacion al servicio de la republica"), თუმცა მალევე ჩამოშორდა პოლიტიკას.

სამოქალაქო ომის დასაწყისში ის ბუენოს აირესში გაემგზავრა და მხოლოდ 1945 წელს დაბრუნდა ევროპაში. ესპანეთში იგი 1948 წელს ჩავიდა და ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ინსტიტუტი დააარსა. ესპანეთში იგი დაბრუნდა მყარი გადაწყვეტილებით, გერმანული ფილოსოფიისაგან მხოლოდ სიმკაცრე და სიცხადე აეღო, მაგრამ არც ერთ შემთხვევაში – აბსტრაქტულობა და უტოპიზმი.

ხოსე ორტეგა ი გასეტის ფილოსოფია არის „ცხოვრების ფილოსოფიისა" და გერმანული ეგზისტენციალიზმის შერწყმის ცდა. მისი აზრით, საზოგადოებაში ადამიანის ქმედება „ფსევდოცხოვრებაა", ხოლო ჭეშმარიტია შინაგანი ცხოვრება, რაც მხოლოდ მარტოობაში ვლინდება.

გასეტის პირველი მნიშვნელოვანი ნაშრომი „დონ კიხოტის მედიტაციები" 1914 წელს გამოქვეყნდა (ამ დროს უკვე სამი წელი იყო, რაც ის მეტაფიზიკის კათედრას ხელმძღვანელობდა მადრიდის უნივერსიტეტში).

ნაშრომის საგანია დაძაბული ურთიერთმიმართება გერმანულ იდეალიზმსა და ესპანურ სქოლასტიკურ ტრადიციას შორის. აქ უკვე გამოიკვეთა ის მაგისტრალური თემები, რაც 1923 წელს გამოცემულ მეორე მნიშვნელოვან წიგნში — „ჩვენი დროის ამოცანა" — გაგრძელდა. ზოგი ეს თემა ლაპიდარულადაა გამოთქმული ერთგვარ აფორიზმებში, შემდეგ ძალზედ პოპულარული რომ გახდა. მაგალითად: „მე ვარ მე და ჩემი გარე სამყარო", რაც გულისხმობს „სიცოცხლის ეგზისტენციალურ აღქმას მეს დაკავშირებად, მოახდინოს საკუთარი თავის ფორმირება, როცა ფორმას აძლევს გარე სამყაროს".

ხოსე ორტეგა ი გასეტის მთავარი სოციალური შეხედულებები გადმოცემულია ტრაქტატში „მასების ამბოხი". აქ ავტორი ერთმანეთს უპირისპირებს კულტურის შემოქმედ სულიერ „ელიტას" და „მასას". აქედან გამომდინარე წარმოიშობა მასობრივი და ელიტარული კულტურა. მასები მტრულად არიან გამსჭვალულნი ელიტარული კულტურისადმი. მასების მოთხოვნილებები მარტივია და მასობრივი კულტურა ორიენტირებულია გართობაზე. ის ადვილად აღქმადია, მოკლებულია უნიკალურობას. მასობრივ კულტურას აქვს მოქმედების ფართო არეალი: პოპმუსიკა, როკი, რეკლამა, ეროტიკული და კრიმინოლოგიური კინემატოგრაფია, ეროტიკული და დეტექტიური ლიტერატურა, საგაზეთო და საჟურნალო სენსაციები, ოკულტიზმი, ასტროლოგია.

„მასების ამბოხს" „მემარჯვენე ანტიდემოკრატთა ბიბლია" უწოდეს, თუმცა აქ დანახული და გაანალიზებული პრობლემა, მრავალთა აზრით, რეალურზე რეალურია. ნაშრომს მსოფლიო აღიარება პირველ რიგში იმ ფაქტმა მოუტანა, რომ მასში „გვიანკაპიტალისტური საზოგადოების ტენდენციები წინასწარმეტყველურადაა შეცნობილი" (წიგნი ლამის პოლიტიკურ კატეხიზმოდ იქცა ადენაუერის გერმანიაში).

წიგნი შედგება ორი ნაწილისაგან, პირველი ნაწილი მოიცავს 13 თავს, მეორე — 2-ს.

ადამიან-მასის კონტექსტში განიხილავს ავტორი ფილოსოფიის, მეცნიერების, ტექნიკის, კულტურის, ლიბერალური დემოკრატიისა თუ სახელმწიფოს კრიზისულ მდგომარეობას.

მისი აზრით, თუ „ბრბოს" ცნებას სოციოლოგიის ენაზე გადავიტანთ, მაშინ ჩვენ მივადგებით საზოგადოებრივი მასის ცნებას: „საზოგადოება ყოველთვის ორი ფაქტორის — უმცირესობისა და მასების — დინამიური ერთობაა. უმცირესობა ინდივიდუმთა ჯგუფია, თვისებრივად რომ

განსხვავდება ბრბოსაგან. მასა კი ადამიანების ბრბოა, ადამიანებისა, რომლებსაც არავითარი სპეციფიკურად განსხვავებული თვისებები არ გააჩნიათ". „ბრბოს ზოგადი თვისებაა მასა, სიმძიმე, ანუ ტვირთი, დაბლა რომ ექაჩება საზოგადოებას". „მასა" შეიძლება დახასიათდეს, როგორც ფსიქოლოგიური რიგის მოვლენაც. ის ყოველთვის ადამიანთა სიმრავლე როდია. ერთი, ერთადერთი ადამიანის შეხედვისას ჩვენ შეგვიძლია ვთქვათ, არის თუ არა იგი „ადამიანი-მასა". „ადამიანი-მასა" ის არის, ვისაც არ შეუძლია როგორც კარგი, ისე ცუდი მხრითაც შეაფასოს თავისი თავი; ვინც თავის თავს აღიქვამს „ისეთად, როგორიცაა ყველა" და სულაც არ განიცდის ამას, მას მოსწონს, ისეთი იყოს, როგორც ყველა."

ადამიანი-მასა, ანუ ბრბოს ადამიანი, ძალიან ადვილად წყვეტს მატერიალურ პრობლემას. ადამიანი-მასა არ ცნობს აკრძალვებს, შეზღუდვებს, დაბრკოლებებს. არაფერი აიძულებს, ლაგამი ამოსდოს თავის პრეტენზიებს. ავტორი წერს: „მასების ამბოხს შეუძლია ხელი შეუწყოს კაცობრიობის საზოგადოებრივი განვითარების ახალსა და დღემდე არნახულ ეტაპზე გადასვლას, მაგრამ მასვე შეუძლია კატასტროფამდე მიიყვანოს იგი."

ავტორის აზრით, არ არსებობს ისეთი პროგრესი თუ ევოლუცია, რომელსაც წარსულისაკენ მიბრუნების საფრთხე არ ემუქრებოდეს, რადგან ცხოვრებისათვის ნიშნეულია აღმაფრენა და დაცემა. ყოველგვარ პროგრესს რეგრესი ემუქრება.

მასების ამბოხიც შეიძლება შეიცავდეს საზოგადოებრივი წესრიგის სრულყოფის შესაძლებლობებს.

გასეტს მსოფლიო ავტორიტეტი მოუპოვა ესთეტიკურმა თეორიამ, რომელიც დასრულებული სახითაა წარმოდგენილი წიგნში „ხელოვნების დეჰუმანიზაცია" ("La deshumanizacion del Arte e Ideas sobre la novella", 1925). დეჰუმანიზაცია განხილულია როგორც ხელოვნების ახალი თვისებრიობა, რომელიც უგულველყოფს ადამიანს და რეალურ საგანს, მაგრამ სუბიექტურად აღიქვამს მას. ნაშრომში გასეტი მიუთითებდა იმ კრიზისზე, რომელიც კულტურამ XX საუკუნეში განიცადა.

წიგნის შესავალში გასეტი აანალიზებს ფრანგი ხელოვნებათმცოდნის რენე გუიოს იდეებს, რომელიც ცდილობდა, ხელოვნება სოციოლოგიური კუთხით შეესწავლა. გასეტი თავდაპირველად ეწინააღმდეგებოდა ამ იდეას, რადგანაც მიაჩნდა, რომ „ხელოვნების სოციოლოგიურად განხილვა ეს იგივეა, რომ ადამიანი მისი ჩრდილის საფუძველზე შეისწავლო". ერთი

შეხედვით, ხელოვნების სოციალური მხარე იმდენად შორს დგას ესთეტიკურიდან, რომ წარმოუდგენელია, თუ როგორ უნდა შეაღწიოს მან ხელოვნებაში. მოგვიანებით გასეტი აზრს იცვლის სოციოლოგიისა და ხელოვნების ურთიერთმიმართების საკითხზე. გარკვეული პერიოდის შემდეგ მან დაიწყო მუსიკალური ეპოქების შესწავლა იმ მიზნით, რომ ზუსტად გაერჩია ერთმანეთისაგან ახალი და ტრადიციული მუსიკის სტილი და აღმოეჩინა, რომ ამ ფენომენის შესწავლა სოციოლოგიურ მიდგომას საჭიროებდა. გასეტის აზრით, მხოლოდ სახალხო და ხალხური შეიძლება იყოს პოპულარული. ეს კი დამოკიდებულია იმაზე, თუ რა მოსწონს პუბლიკას, რაც უკვე სოციალური მომენტია.

სოციოლოგიური თვალსაზრისით ახალი ხელოვნების ნიშანია პუბლიკის ორ ჯგუფად დაყოფა: პირველ ჯგუფშია ისინი, ვისაც ესმის ხელოვნება, მეორეში კი ისინი, რომელთაც ეს უნარი არ გააჩნიათ. ახალი ხელოვნება (მოდერნიზმი) არ არის ყველასათვის განკუთვნილი ხელოვნება. ის განკუთვნილია განსაკუთრებულად ნიჭიერი უმცირესობისათვის. აქედან ჩნდება „გალიზიანება მასებში". თუ ახალი ხელოვნება არ არის ყველასათვის გასაგები, ეს იმას ნიშნავს, რომ ის არ არის ზოგადსაკაცობრიო.

გასეტი განსაზღვრავს „ესთეტიკური სიამოვნების" ცნებას. ადამიანებს მოსწონთ ისეთი რამ, რაც შეძრავს მათ სულს. მაყურებლები ისე მონაწილეობენ მოვლენებში, თითქოს ისინი რეალურად ხდებოდეს მათ ცხოვრებაში. ზოგიერთისთვის ესთეტიკური ტკბობა იგივეა, რაც დადებითი ემოციური განცდები ცხოვრებაში. განსხვავება მხოლოდ მცირეა – ესთეტიკური ტკბობა არ არის უტილიტარული.

გასეტის აზრით, „ახალი ხელოვნება – ეს მხატვრული ხელოვნებაა". ახალი ხელოვნება – ეს უნივერსალური ფაქტორია. ახალგაზრდები აცხადებენ, რომ ტრადიციული ხელოვნება მათ არ აინტერესებთ. მათ უნდა გავაგებინოთ, რა არის ხელოვნება".

ხელოვნებაში ახალი სტილის ანალიზისას გასეტი ამჩნევს სხვადასხვა ტენდენციათა ურთიერთკავშირს. ესენია: ტენდენცია ხელოვნების დეჰუმანიზაციისაკენ; ცოცხალი ფორმების უარყოფა; მისწრაფება, რომ ხელოვნების ნიმუში იყოს მხოლოდ ხელოვნების ნიმუში და არაფერი სხვა; ხელოვნების როგორც თამაშის გაგება; ღრმა ირონია; სიყალბის უკუგდება; ტრანსცენდენტურობის სინაკლულე.

შემდეგ თავში „ცოტა ფენომენოლოგია" გასეტი მიუთითებს, რომ ერთსა

და იმავე რეალობას თუ სხვადასხვა მხრიდან შევხედავთ, განსხვავებულ სურათს მივიღებთ. იბადება შეკითხვა: რომელია რეალური, ნამდვილი ჭეშმარიტება? თითოეული წარმოდგენა პირად გემოვნებაზეა დაფუძნებული.

ავტორი აღნიშნავს: „მიუხედავად იმისა, თუ როგორია ჩვენი დამოკიდებულება საგნისა და მოვლენისადმი, ერთი რამ არ იცვლება არც ახალ, არც ძველ ხელოვნებაში. ეს არის „ცოცხალი" ფორმა. ვაშლი ვაშლია – ის საჭმელად არის განკუთვნილი, სეზანის ტილოზეა იგი დატანილი, თუ ბაროკოს პერიოდის მხატვარმა დახატა". სწორედ „ცოცხალი" რეალობა იძლევა ობიექტურად შეფასების საშუალებას. „ცოცხალი" რეალობის ნაცვლად შეგვიძლია მოვიშველიოთ ადამიანური რეალობა. „ადამიანურ" თვალსაზრისად ითვლება ის, როცა ჩვენ „განვიცდით" სიტუაციას. ახალი ხელოვნება „არაადამიანურად" შეიძლება იქცეს.

შემდეგ თავში „ხელოვნების დეჰუმანიზაცია იწყება" გასეტი აცხადებს, რომ ახალ ხელოვნებაში უამრავი მიმართულება თუ მიმდინარეობაა. სწორედ მათზე დაკვირვების შემდეგ ამჩნევს გასეტი, რომ თანამედროვე ხელოვნებაში დეჰუმანიზაცია შეინიშნება. თანამედროვე ხელოვნებაში მხატვარი განზრახ აქცევს ზურგს „ნატურას" – ცოცხალსა და ადამიანურს. ის ირჩევს იმ გზას, რომელიც ეწინააღმდეგება ობიექტის „ჰუმანიზაციას".

შემოქმედი ახდენს რეალობის დეფორმაციას, ანუ, როცა ხელოვანი ხელოვნებას ართმევს „ცოცხალ" რეალობას – ეს იგივეა, რომ დაწვა ყველა გემი თუ ხიდი, რომელსაც ადამიანი გადაჰყავს ჩვეულებრივ სამყაროში. ამიტომ საჭიროა ახალი გზა მოიძებნოს იმ ნივთებთან დასაახლოებლად, რაც განსხვავდება ჩვენი ყოფითი ცხოვრებისაგან. ასეთია ულტრაობიექტები (აქ საუბარია ესპანეთში დაფუძნებულ პირველ ავანგარდისტულ მიმართულებაზე – ულტრაიზმზე), რომელიც არაა მოკლებული გრძნობებს. გასეტი მიიჩნევს, რომ თანამედროვე საზოგადოების მსოფლაღქმისათვის ულტრაიზმი ყველაზე მისაღები ესთეტიკური ფორმაა. „ხელოვნების ნიმუშის სტილიზირება იგივეა, რაც რეალობის დეფორმირება, ანუ დეჰუმანიზაცია", – წერს გასეტი.

თავში „ხელოვნების დეჰუმანიზაცია გრძელდება" ავტორი თვლის, რომ „ცხოვრება სხვა რამაა და პოეზია სულ სხვა რამ. პოეტი იწყება იქ, სადაც მთავრდება ადამიანი. პირველის მიზანია, „ადამიანური" გზით იაროს, ხოლო მეორეს მისიაა – შექმნას არარსებული. პოეტი არსებულ რეალურს

უმატებს ირეალურს. სიტყვა „ავტორი" მომდინარეობს „auctor"-იდან, ანუ იმისგან, ვინც აფართოვებს. რომაელები ასე უწოდებდნენ მთავარსარდალს, რომელიც ტერიტორიებს უმატებდა თავის ქვეყანას".

გასეტის მოსაზრებით, მალარმე პირველი ადამიანი იყო XIX საუკუნეში, ვინც „პოეტობა მოინდომა". მან „უარი თქვა ბუნებრივ მასალაზე" და ქმნიდა პატარა ლირიკულ ლექსებს, რომლებიც განსხვავდებოდნენ „ადამიანური" ფლორისა და ფაუნისაგან. მის პოეზიაში არაფერია „ადამიანური", ანუ არაფერია ისეთი, რაც სულს შეგიტკბებს. თუ ის ქალზე საუბრობს, იქ „არავინაა", თუ იტყვის „დადგა დრო", მის ციფერბლატზე დროს ვერ იპოვით. „ჩვენ ვხედავთ, რომ ყოველი მხრიდან ერთი და იგივე რამ ხდება – ვშორდებით ადამიანს". „დღევანდელი პოეზია – მეტაფორის უმაღლესი ალგებრაა", – აღნიშნავს გასეტი.

„ტაბუ" და „მეტაფორა" ერთ-ერთი ყველაზე საინტერესო თავია „ხელოვნების დეჰუმანიზაციაში". გასეტის აზრით, მეტაფორა ერთ-ერთი ყველაზე მდიდარი საშუალებაა ადამიანის პოტენციური შესაძლებლობების ასახვისათვის. მეტაფორა იძლევა საშუალებას, გამოვიდეთ რეალურიდან, რადგანაც მას შეუძლია საგანი დაფაროს, შენიღბოს.

ტაბუისტური ხასიათის მეტაფორები სხვადასხვა მიზნებით გამოიყენება. თანამედროვე პოეზიაში მეტაფორამ უკვე სხვა დატვირთვა შეიძინა: გასეტისთვის მეტაფორა დეჰუმანიზაციის ხერხია. თუმცა არსებობს სხვა ხერხებიც. ასეთია „სუპრარეალიზმი" და „ინფრარეალიზმი" (ამაზე საუბარია თავში „სუპრარეალიზმი და ინფრარეალიზმი"). მათი სათავე პერსპექტივის ცელაა. „ადამიანური თვალსაზრისით ნივთებს საკუთარი წყობა და იერარქია გააჩნიათ. ზოგი მნიშვნელოვნად გვეჩვენება, ზოგიც უმნიშვნელოდ, ზოგს სულ არა აქვს არავითარი მნიშვნელობა ჩვენთვის. დეჰუმანიზაციისათვის საკმარისია იერარქიის საპირისპირო მხრიდან შემობრუნება, რათა შეიქმნას ისეთი ხელოვნება, სადაც პირველ პლანზე ყველაზე უმნიშვნელო ცხოვრებისეული დეტალები აღმოჩნდება". ეს სრულიად განსხვავებულ ხელოვნების ახალ მიმართულებებს ერთმანეთთან აკავშირებს.

რეალობიდან გაქცევის ინსტინქტი ვლინდება „სუპრარეალიზმსა" და „ინფრარეალიზმში". რეალიზმის დაძლევის საუკეთესო საშუალებაა საგნის მიყვანა უკიდურესობამდე: „მიკროსკოპულად უნდა დავაკვირდეთ, მაგალითად, პრუსტის და ჯოისის, ან რამონის მსგავსად. ამ უკანასკნელმა მთელი

წიგნიც კი მიუძღვნა ქალის მკერდს. ვიღაცამ მას „ახალი კოლუმბი" უწოდა, რომელიც ნახევარსფეროებს შორის მიცურავს." გასეტის აზრით, „ახალი თაობა პრუსტისგან დიდ სიამოვნებას იღებს, თუმცა ის სხვა ეპოქას ეკუთვნოდა. ალბათ, ყველაზე მეტად მისი წიგნებიდან მკითხველს იზიდავს პერსპექტივათა ცვლა".

მეტაფორა, გასეტის აზრით, პოეტური მოქმედების გმირია: „ადრე მეტაფორა რეალურობას ფარავდა როგორც მაქმანი და საწვიმარი. დღეს პირიქითაა, მეტაფორა ცდილობს თავი გაითავისუფლოს არაპოეტური, რეალური საფარველისაგან". თანამედროვე ხელოვნება საგნების ასახვიდან გადავიდა იდეების ასახვაზე. ამის საუკეთესო მაგალითია პირანდელოს „ავტორის მაძიებელი ექვსი პერსონაჟი". ტრადიციული თეატრი გვთავაზობს პიესაში დავინახოთ პერსონაჟთა მოქმედება. პირანდელო კი მკითხველის დაინტერესებას ცდილობს მხოლოდ იდეებითა და სქემებით.

„ტრადიცია ან ჩაკლავს ცოცხალ მხატვრულ პოტენციალს, როგორც ეს მოხდა ეგვიპტეში, ბიზანტიაში ან აღმოსავლეთში, ან წარსულის ზეწოლა აწმყოზე უნდა შეწყდეს. სწორედ ეს მოხდა ევროპაში".

გასეტის აზრით, თანამედროვე ხელოვნება საკუთარ თავს დასცინის. თანამედროვე მხატვარი ხელოვნებას უყურებს როგორც თამაშს. ხელოვნების მისიაა, შექმნას ირეალური ჰორიზონტები. ამის ერთადერთი საშუალებაა რეალობის უარყოფა. ახალი თაობის ადამიანისათვის ხელოვნება არის საქმიანობა, რომელიც მოკლებულია ტრანსცენდენტურობას. ხელოვნება განთავისუფლდა პათეტიკურისაგან.

გასეტის შეხედულებებმა დიდი გავლენა მოახდინა როგორც ესპანური, ისე მსოფლიო ლიტერატურასა და ფილოსოფიაზე.

ფედერიკო გარსია ლორკა
Federico Garcia Lorca
(1898-1936)

ფედერიკო გარსია ლორკა 1936 წლის 19 აგვისტოს გრანადის მახლობლად ფაშისტებმა სასიკვდილოდ განგმირეს. თავისი სიცოცხლის 38 წლის მანძილზე ლორკამ შექმნა უკვდავი პოეტური სახეები, ნაზი, მთრთოლვარე და უშრეტი ტემპერამენტით მფეთქავი ლექსები – ნარინჯების სურნელებითა და ესპანური პეიზაჟების თბილი ფერებით სავსე. შექმნა დრამატურგია – ღრმა ფილოსოფიური განზოგადებით, პიროვნების თავისუფლებისათვის ბრძოლის პათოსით გამსჭვალული, თეატრი – ხალხურობის ნაყოფიერ ნიადაგში ღრმად ფესვებგადგმული, ცრემლებით მორწყული და სიცილით გაჟღენთილი, მომავლის იმედებით სავსე.

ფედერიკო გარსია ლორკა 1898 წელს დაიბადა ანდალუზიაში, გრანადის მახლობლად.

გარსია ლორკამ ლექსების წერა სრულიად ახალგაზრდამ დაიწყო. პირველი ლექსების კრებული 1918 წელს 20 წლის ასაკში გამოაქვეყნა. კრებული დაიწერა 1916-1917 წლებში კასტილიაში, ლეონსა და გალისიაში მოგზაურობის შედეგად. სახელწოდებაც შესაფერისი შეირჩა – „შთაბეჭდილებანი და პეიზაჟები" ("Impresiones y Paisajes"). უნდა ითქვას, რომ ლექსები მან თავისი უნივერსიტეტის პროფესორის შეგულიანებით დაწერა.

20-იან წლებში იქმნება ცნობილი ლექსების კრებულები: „ლექსების წიგნი" ("Libro de poemas", 1921); „კანტე ხონდო" ("Cante Jondo", 1921. გამოქვეყნდა 1931 წელს); „სიმღერები" ("Canciones", 1921-1924).

ლორკას პოეზიაში ჭარბობს სიურეალისტური ელემენტები:

„ზღვა იღიმება/შემთვრალი ბანგით-/ქაფის კბილებით/ცისფერი ბაგით ..." („ზღვის წყლის ბალადა"); „ტირის ღვთიური/გიტარა,/დილა იმსხვრევა ბროლად" („გიტარა"); „ჯვარი/(გზის დასასრული)/წერტილი/მღვრიე გუბეში თავის თავს უმზერს/(მრავალწერტილი)" („ჯვარი"); „პარდისფერ ვაშლებს/ჰგავს კრამიტები" („პეიზაჟი").

ანდალუზიის ულამაზესი ქალაქი – გრანადა, მავრიტანელ მეფეთა ყოფილი სატახტო ქალაქი, კათოლიკური ტაძრებითა და მაჰმადიანური მინარეთებით, ჩრდილოვანი ბარებით ხშირად ლორკას შთაგონების წყარო

გამხდარა: „ანდალუზიის წითელი გზები/შორიდან ვიცან./ შეყვარებულებს აქ დააყარეს/გამდნარი მიწა".

ბალი, ლიმონი, ფორთოხალი, ბროწეული – ეს ის სიმბოლოებია, რომელთაც ლორკა ხშირად მიმართავს პოეზიაში შინაგანი, სუბიექტური განწყობის გადმოსაცემად: „ლამაზ ბიჭუნას ფორთოხალი უმშვენებს ხელებს/მე თუ მოკვდები/ აიყანი დატოვეთ ღია" („გამოთხოვება").

„შენს ბაღში ხარობს/ბროწეულის ოთხი ხე, ნაზო../ (მსურს გითავაზო ჩემი ყრმა გული" („პატარა მადრიგალი"); „... სურნელებამ ნაზმა ლიმონის/ აღაესო წამი... " („ნოქტურნი"); „როცა მოკვდები... /ფორთოხლებს შორის, /ყოველ ყვავილში ვპოვებ სამარეს" ("Momento").

ამ პერიოდში შექმნილ კრებულთა შორის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ლექსების კრებული „კანტე ხონდო" (1921), რომელთანაც იდეურადაა დაკავშირებული ლორკას მიერ 1922 წლის 19 თებერვალს გრანადის „ხელოვნების ცენტრში" წაკითხული ლექცია სახელწოდებით „პირველყოფილი ანდალუზიური სიმღერის „კანტე ხონდოს" ისტორიული და მხატვრული მნიშვნელობა" (Importancia Historica y Artistica del primitivo Canteandaluz llamado "Cante Jondo").

კანტე ხონდო ანდალუზიური ლირიკული და მუსიკალური ჟანრია. ის ანდალუზიურ დიალექტზე „ღრმა სიმღერას" (hondo – ღრმა) ნიშნავს.

ლორკას აზრით, ეს მშვენიერი ჟანრი დავიწყებას მიეცა: „ჩვენი ხელოვნების ეროვნული საგანძურის დიდი ნაწილი მივიწყების გზაზეა! შეიძლება ითქვას, რომ ანდალუზიური ლირიკის მშვენიერი ხიდან ყოველდღე თითო ფოთოლი ცვივა, მოხუცებს თან მიაქვთ საფლავში ძველ თაობათა ფასდაუდებელი განძი და სულელურ კუპლეტებში დაუნდობელი ნიაღვარი მთელს ესპანეთში ამღვრევს ხალხური შემოქმედების წმინდა წყალს".

ფედერიკო გარსია ლორკამ კლასიკური, მივიწყებული ლირიკის აღორძინება კანტე ხონდოს აღდგენით დაიწყო, ხოლო ესპანური თეატრის აღორძინება სტუდენტურ თეატრს „ლა ბარაკას" მიანდო. საერთოდ, ამ პერიოდის ესპანელი ხელოვანებისათვის და, მათ შორის, ლორკასთვისაც ნიშანდობლივია ხალხურობისა და ფოლკლორული ტრადიციებისაკენ შემობრუნების მცდელობა.

პოეტი მიიჩნევდა, რომ კანტე ხონდო მიაგავს „ხმის მშვენიერ რხევას". იგი „ვერ ეტევა თანამედროვე მუსიკის მოუქნელ და ცივ ხუთსტრიქონიან სისტემაში და ნახევარტონების ათასფურცლოვან შეუცნობელ ყვავილად იფურჩქნება".

პოეტი ადარებს ხალხურ ლექსს თანამედროვე პოეტის მიერ დაწერილ ლექსებს: „ისეთივე დიდია სხვაობა პოეტების ლექსებსა და იმ ლექსებს შორის, რომელთაც ხალხი ქმნის, როგორც ქალალდის ვარდსა და ნამდვილ ვარდს შორის!"

ხალხური კანტე ხონდოს ძირითადი მოტივებია: ქარი, ტირილი, ქალი, სიყვარული, გიტარა, ღვინო. ქარის მატერიალიზაცია კანტე ხონდოს მშვენიერი პოეტური სინამდვილეა, რაც მრავალ ლექსში გვხვდება: „აღმოსავლეთის მშრალი ქარი,/ფანარი და/გულში ჯანჯალი" („გზაჯვარედინი").

ქალისა და სიყვარულის თემა უცხო არ არის არც ერთი ეპოქისა თუ ქვეყნის პოეზიისათვის, მაგრამ განა სადმე არის იმდენი დრამატიზმი, ტრაგიზმი, პათეტიზმი ჩაქსოვილი როგორც ანდალუზიურ ფოლკლორში. სიყვარულის განდიდებით კანტე ხონდო, პოეტის აზრით, აზიურ პოეზიას არა მხოლოდ მიაგავს, არამედ საწყისსაც მისგან იღებს: „ას შეყვარებულს/ სამუდამოდ დაუძინია/გამშრალ მიწაში" ("De Profundis").

1925-1928 წლები ძალზედ ნაყოფიერი და ამავე დროს სევდიანიც აღმოჩნდა პოეტისათვის.

1922 წელს გარსია ლორკამ გაიცნო ჯერ კიდევ 18 წლის სიურეალისტი მხატვარი სალვადორ დალი. მათ შორის მაშინვე წარმოიშვა მტკიცე მეგობრობა, რომელიც თანდათანობით გადაიზარდა უფრო ნაზ გრძნობაში.

ოჯახის თხოვნით გარსია ლორკა ამერიკაში მიემგზავრება, სადაც ის ძირითადად ნიუ იორკში ცხოვრობს (1929-30 წლები), სწავლობს კოლუმბიის უნივერსიტეტში და თან მუშაობს ახალ კრებულზე „პოეტი ნიუიორკში" ("Poeta en Nueva York"). ეს კრებული დაიწერა 1930 წელს, თუმცა დაიბეჭდა მხოლოდ 1940 წელს. ამ კრებულის ძირითადი ლექსებია „ზანგების სიმღერა კუბაზე" (ლორკა რამდენიმე თვე კუბაზე ცხოვრობდა) და „მიტოვებული ტაძარი".

1930 წელს ლორკა ბრუნდება სამშობლოში, ხოლო 1935 წელს იქმნება ახალი ლექსების კრებული „ხმამაღალი მოთქმა იგნასიო სანჩეს მეხიას სიკვდილის გამო" ("Llanto por Ignacio Sanchez Mejias"). გარსია ლორკა ახლო მეგობარი იყო ტორერო იგნასიო სანჩეს მეხიასი. 20-იან წლებში სანჩეს მეხიასმა არენა მიატოვა და მუშაობა დაიწყო როგორც დრამატურგმა. 1934 წელს ის კვლავ დაუბრუნდა არენას, თუმცა სასიკვდილოდ განგმირა ხარმა ქ. მანსანარესში 11 აგვისტოს. ლორკას

კრებულიც მის გარდაცვალებასთან დაკავშირებით შეიქმნა.

ლორკა დიდად იყო დაინტერესებული არაბული პოეზიით და თვლიდა, რომ მან ანდალუზიურ პოეზიაზე დიდი გავლენა მოახდინა. არაბული პოეზიისადმი დიდი დაინტერესება იგრძნობა 1931-1934 წლებში შექმნილ ლექსების კრებულში „დივან თამარიტი" ("Divan Tamarit"). „დივანი" ამ პოეზიაში აღნიშნავს ლექსების კრებულს, რომელიც დაწერილია ტრადიციული სალექსო ფორმებით – ღაზალით, ანუ ყაზალით, და კასიდით, ანუ ყასიდით.[1] „თამარიტი" ადგილია გრანადის შემოგარენში, სადაც მდებარეობს გარსია ლორკას მამის კუთვნილი ციხე სან-ვისენტე. ცხოვრების ბოლო წლებში პოეტი აქ ზაფხულსაც ატარებდა.

დიდია ფედერიკო გარსია ლორკას დამსახურება ესპანური დრამატურგიის განვითარების საქმეში. შეიძლება თამამად ითქვას, რომ ის უდიდეს დრამატურგთა შორის დგას. მისი პიესებიდან განსაკუთრებული ყურადღების ღირსია ტრილოგია – „სისხლიანი ქორწინება", „იერმა" და „ბერნარდა ალბას სახლი". მათში წარმოდგენილია სოციალური და ფსიქოლოგიური პრობლემები. გარდა ამისა, თითოეული მათგანი მნიშვნელოვანია მითოლოგიური და სიმბოლური ელემენტების თვალსაზრისით. ლორკა, რომელიც „1927 წლის თაობას" ეკუთვნოდა, სიმბოლიზმით იყო დაინტერესებული.

უკვე არსებული მითების გამოყენებასა და პაროდირებასთან ერთად სიურეალიზმისთვის დამახასიათებელია მისწრაფება საკუთარი მითების შეთხზვისაკენ, რაც განსაკუთრებით ინტენსიური გახდა 30-იან წლებში, როდესაც „ახალი მითის" შეთხზვა შეფასდა როგორც ფაშიზმთან ბრძოლის საშუალება. სიურეალისტების მიერ „ახალი მითოლოგიის" შექმნის ერთ-ერთი საშუალება იყო ცალკეული სახეებისა და მოტივების მითოლოგიზაცია.

პიესა „ბერნარდა ალბას სახლი" ("La casa de Bernarda Alba"), რომელიც ტრილოგიის დასკვნით ნაწარმოებს წარმოადგენს, მთლიანად დაფუძნებულია სიმბოლოებზე: თითოეული ნივთი, ფაქტი და პერსონაჟის სახელი თავისებურად უნდა იქნეს გაგებული.

---

[1] ღაზალი აღმოსავლეთში გავრცელებული პოეტური ფორმაა, ძირითადად მოკლე და სამოყვარულო ხასიათისაა. ის VI-VII სს. არაბეთში შეიქმნა. რაც შეეხება კასიდს, ის აღმოსავლური პოეზიის ჟანრია, რომელიც არაბეთში ჩამოყალიბდა VI საუკუნეში. მასში გადმოცემულია მიტოვებული სადგომისადმი ნოსტალგია, გმირის მოგზაურობა, ბუნება, ბელადისა და ტომის ქება.

პიესის ცენტრალური ფიგურაა 60 წლის ქვრივი ბერნარდა ალბა, რომელიც ძალაუფლებისა და დიქტატორობის განსახიერებაა. მას მუდამ ადარდებს პატივის, ღირსებისა და ტრადიციის საკითხი, რის გამოც ეწინააღმდეგება საკუთარი ქალიშვილების გათხოვებას. მას 5 ქალიშვილი ჰყავს: ანგუსტიასი (39 წლის), მაგდალენა (30), ამელია (27), მარტირიო (24), ადელა (20). ხელჯოხი იმ ძალაუფლების სიმბოლოა, რომლითაც იგი ოჯახის წევრებზე ზემოქმედებს. სახელი ბერნარდა მომდინარეობს „ბერნარისაგან" და „დათვის ძალის მქონეს" აღნიშნავს.

უფროს ქალიშვილს, ანგუსტიასს, მამამ, ალბას პირველმა ქმარმა, მთელი ქონება დაუტოვა. პეპეს მასზე ანგარებით დაქორწინება სურს, თუმცა ამ უკანასკნელს ანგუსტიასის უმცროსი და – ადელა – უყვარს. შეყვარებულები ერთმანეთს ჩუმად ხვდებიან. მათი საიდუმლო ურთიერთობის გამოაშკარავების შემდეგ ადელა თავს იკლავს. ალბას კიდევ ერთი ქალიშვილია შეყვარებული პეპეზე. საერთოდ, ანგუსტიასის ოთხივე დას მისი შური, რადგანაც ის, მათი აზრით, ყველაზე შეუხედავი და ბებერია, თუმცა მდიდარია და კარგი საქმროც ჰყავს. პეპე სცენაზე არასოდეს ჩნდება, მიუხედავად იმისა, რომ მთავარი დრამა სწორედ მისი საშუალებით ვითარდება.

პიესაში კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი პერსონაჟია – ალბას 80 წლის დედა მარია ხოსეფა. მას სახლიდან გაქცევა, გათხოვება და ბევრი შვილის გაჩენა სურს. ის ერთადერთია, ვინც ალბას სათქმელს ეუბნება.

გმირთა სახელები შემდეგნაირად იშიფრება: ამელია ლათინურიდან და ძველი გერმანულიდან „შრომისმოყვარეს" ნიშნავს, მარტირიო – „წამებულს", ანგუსტიასი – „ტანჯვას", ადელა ესპანური ზმნიდან „adelantar" მომდინარეობს და „წინსვლას" აღნიშნავს; მაგდალენა ესპანურად „ტანჯვას" ნიშნავს – ესპანურში არსებობს იდიომატური გამოთქმა დიდი დარდის აღსანიშნავად: „ტირის როგორც მაგდალენაო" (llorar como una Magdalena); მარია ხოსეფა – ქრისტეს მშობლების სახელებს – მარია და იოსები, პრუდენსია – „კეთილგონიერებას".

პიესაში საგნებსაც საკუთარი სიმბოლიკა აქვთ. მთვარე და ვარსკვლავები – ეროტიზმის სიმბოლოა; წყალი და წყურვილი – სქესობრივ სურვილს განასახიერებს; სიცხე – პიესაში აღნიშნავს ბერნარდას მძვინვარებას. ბერნარდა მმართველი ბუნების სიმბოლოა. სიცხე სქესობრივ სურვილსაც განასახიერებს. შავი და თეთრი ფერი – შავი რაიმე ცუდთან (სიკვდილი,

ტანჯვა) ასოცირდება, ხოლო თეთრი – კარგთან (სიმართლე, თავისუფლება, ცხოვრება). შავი ასახავს ბერნარდასა და მის ოთხ გოგონას, მაგრამ არა ადელას (ის მწვანე კაბაშია). მათ მთელი პიესის მსვლელობის მანძილზე შავი ტანისამოსი აცვიათ. თეთრი ტანსაცმლით მხოლოდ მარია ხოსეფა ჩნდება, თანაც საქორწინო კაბით. მწვანე ესპანურ კულტურაში იმედს აღნიშნავს, ლორკასთან კი – სიკვდილს. ადელას მწვანე კაბა აცვია, როცა ის პეპეს სიყვარულს აღიარებს, შემდეგ კი თავს იკლავს. მარაო – ადელა ბერნარდას აძლევს წითელ და მწვანე ყვავილებით დეკორირებულ მარაოს, რაც ადელას თავისთავადობის სიმბოლოა. ხელჯოხი – ბერნარდას დიქტატორობის სიმბოლოა. ადელა მას პიესის ბოლოს ამსხვრევს.

ამ პიესის სიუჟეტი ლორკამ ბავშვობის მოგონებიდან აიღო: იმ ქალის სახლი, რომელიც ალბას პროტოტიპი იყო, გარსია ლორკას მშობლების სახლის მახლობლად იდგა.

ლორკა თავის ტრაგედიებსა და პიესებში ხშირად იყენებს ესპანური ტრადიციებისა და ადათების ელემენტებს. მაგალითად, „სისხლიან ქორწილში" ეხვდებით რამდენიმე ძველ ესპანურ ტრადიციას მიცვალებულის დაკრძალვის სცენაში („პალმის რტო დავაფაროთ ან მარილიანი ჯამი დავადგათ მკერდზე"), წინა საქორწინო ცერემონიალის სცენაში („მოუტანა ფორთოხლის ტოტი მკერდზე მისაბნევად?").

ეროვნული ტრადიციების თემას ეხება ლორკას ლექცია „დუენდეს თეორია და თამაში" ("Teoria y juego del Duende"), რომელიც მან ჰავანაში 1930 წელს წაიკითხა. ხელოვნებაში ლორკა განარჩევს 3 საწყისს: ესენია – „ანგელოზი", „მუზა" და „დუენდე". პირველი ორი ხელოვნების არახალხური საწყისებია, ხოლო მესამე – დუენდე – ხალხური. დუენდე ხელოვნებისათვის მარილია, მისი ძირეული სისტემაა. ამიტომ ლორკა მოუწოდებს ხელოვანებს ხელი აიღონ პირველ ორზე და მიემხრონ დუენდეს (დუენდე ესპანურად „ფუბის ანგელოზს" აღნიშნავს).

როგორც ვხედავთ, ტრადიციების, ფოლკლორისა და ხალხურობის თემას დიდი ადგილი უჭირავს ლორკას შემოქმედებაში. კლასიკური ხელოვნების აღდგენისათვის მნიშვნელოვანი იყო აგრეთვე ლორკასა და ესპანეთის ნაციონალური მუზეუმის თაოსნობით დაარსებული საუნივერსიტეტო თეატრი „ლა ბარაკა" (ესპ. ჭოხი). მეორე რესპუბლიკის (1931-1936) პერიოდში იბერიის ნახევარკუნძულზე მიმდინარეობდა კლასიკური ესპანური თეატრის პოპულარიზაცია. კულტურის სამინისტროს

ინიციატივით დაარსებული თეატრის რეჟისორობა დაეკალა თავად გარსია ლორკასა და დუარდო უგარტეს. „ლა ბარაკას“ წევრები იყვნენ: ხასინტო იგუერას კატედრა, მარია კარმენ გარსია ლასგოტი, ისაბელ გარსია ლორკა, მილიო კარიგესი, ხულიან ანტონიო რამირესი. თავისი არსებობის 5 წლის მანძილზე თეატრალურმა დასმა წარმოადგინა 13 თეატრალური პიესა 74 სოფელში. დასი ძირითადად ასრულებდა სერვანტესის, კალდერონის, ლოპეს, ტირსო დე მოლინას, ენსინას პიესებს. ამ თეატრმა დიდი როლი შეასრულა არა მხოლოდ კლასიკური თეატრის განვითარების საქმეში, რომელიც ხალხის მიერ მივიწყებული იყო, არამედ, ზოგადად, ესპანელთა კულტურული დონის ამაღლებაშიც.

ესპანეთის სამოქალაქო ომის დროს თეატრი დაიხურა, მისი ბევრი წევრი იდევნებოდა. გარსია ლორკას გრანადის მახლობლად, სოფელ ალფაკართან ესროლეს. მისი საფლავი დღემდე უცნობია.

პოეტი პაბლო ნერუდა წერდა: „როცა ფედერიკო ლორკას ესროლეს, ფაშისტებმა იცოდნენ, რომ ტყვია მოხვდა ხალხის გულს, ყოველივეს, რაც ჰყვავის, აფრქვევს ნაზ სურნელს, ტყვია მოხვდა ცხოველმყოფელ ესპანეთს, ლაღსა და თამამს — ფართოდ გახელილი თვალებით რომ შეჰყურებს ქვეყანას”.

ანტონიო მაჩადო
Antonio Cipriano Jose Maria y Francisco de Santa Ana Machado y Ruiz (1875-1939)

ყოველი ესპანელის წარმოსახვაში გვარი მაჩადო ასოცირდება ხელოვნებასა და ლიტერატურასთან, რადგანაც მან ესპანეთს ოთხი გამოჩენილი საზოგადო მოღვაწე აჩუქა: ანტონიო მაჩადო — ცნობილი ესპანელი მოაზროვნე, დრამატურგი და ესეისტი, მისი ძმა მანუელ მაჩადო ი რუისი, მათი მამა, ხალხური სიმღერების ცნობილი შემგროვებელი, ხოლო ბაბუა — წინაისტორიული ეპოქის ძეგლების მკვლევარი. ეს უკანასკნელი ასევე ჟურნალ „ფილოსოფიური, ლიტერატურული და სამეცნიერო მიმოხილვის" დამაარსებელი იყო. ანტონიო მაჩადოს ბაბუას მადრიდის უნივერსიტეტის კათედრა ჩააბარეს, რის გამოც ოჯახი სევილიიდან დედაქალაქში გადავიდა.

ალბათ, გასაკვირიც არაა, რომ პატარა ანტონიო მაჩადომ ბავშვობიდანვე თავის მომავალ საქმიანობად ლიტერატურა აირჩია. ბაკალავრიატის დასრულების შემდეგ ანტონიო ძმასთან ერთად პარიზს მიემგზავრება, სადაც ერთ-ერთ ფრანგ გამომცემელთან თანამშრომლობს. სწორედ აქ გაიცნო მან სიმბოლისტი პოეტები ჟან მორე, პოლ ფორტე და პოლ ვერლენი, ასევე სხვა გამოჩენილი ადამიანები — რუბენ დარიო და ოსკარ უაილდი. მაჩადოს ადრეულ პოეზიაზე მათი გავლენა აშკარად საგრძნობია.

ლიტერატურულ კრიტიკაში ანტონიო მაჩადო მიჩნეულია ესპანეთში მოდერნიზმის ერთ-ერთ ფუძემდებლად, თუმცა ესპანური „მოდერნიზმი" არ არის ევროპული მოდერნიზმის იდენტური. ეს მიმდინარეობა ესპანეთში ყალიბდება XIX საუკუნის 80-იან წლებში და არსებობს პირველ მსოფლიო ომამდე. მასზე გავლენას ახდენს, ერთი მხრივ, პოლიტიკური მოვლენები, ეკონომიკური კრიზისი და 1898 წლის ტრაგედია.[1] მეორე მხრივ, ესპანურ მოდერნიზმზე გავლენას ახდენს ფრანგული პარნასისა და სიმბოლიზმის ესთეტიკა. მოდერნიზმს ესპანეთში „მეოცნებეთა აჯანყება" უწოდეს. ფედერიკო დე ონისმა ესპანური მოდერნიზმი განმარტა როგორც „მსოფლიო

[1] ეს წელი ესპანეთისთვის მიიჩნევა ძველი ამერიკული კოლონიების დაკარგვის წლად. ფერნანდო VII ესპანელის მეფობის დროს კი სახლოოდ დაიკარგა ყველა კოლონიალური ტერიტორია, რაც დიდ ტრაგედიად იქნა აღქმული.

კრიზისისა და სულიერების ფორმა, რომელიც 1885 წლიდან იწყება".

ესპანელ მოდერნისტთა თემებია: სენსორული სილამაზე (belleza sensorial) და ყოველდღიური ყოფისაგან გაქცევა (huida del mundo). მოდერნისტები ეძებენ უფრო ლამაზ და ექსპრესიულ სამყაროს, სადაც შეიძლება გაქცევა რეალური, ყოველდღიური და რაციონალური სამყაროსაგან. ესპანურ მოდერნიზმში ვხვდებით დახვეწილ და ისტორიულ თავგადასავლებს, სადაც ჩნდებიან პრინცები თუ პრინცესები, მითოლოგიური და ლიტერატურული პერსონაჟები. ცისფერისა და გედის სიმბოლო მოდერნისტებისათვის საყვარელი ელემენტებია. ცისფერი თავისუფლების სიმბოლოა, ხოლო გედი კი არისტოკრატულობისა (საწინააღმდეგოდ ბიურგერობისა). სამყაროსაგან გაქცევა და ესთეტიკურ სილამაზეში ადგილის ძებნა ამ მიმდინარეობას რომანტიზმთან აკავშირებს. ესპანელი მოდერნისტები შორდებიან რეალიზმს, მათ აქცენტი საკუთარ გრძნობებსა და პეიზაჟის ასახვაზე გადააქვთ. იდეალიზირებულია პეიზაჟი, ქალი და სიყვარული. მოდერნისტების სტილი ძალიან მუსიკალური და ფერადია. სასურველი ჟღერადობის მისაღწევად მოდერნისტები იყენებენ: ბგერით ელემენტებს – ალიტერაციას, ონომატოპეას, ანუ ხმაბაძვით სიტყვებს; მეტაფორას, ალეგორიას, პარალელიზმებს, სინესთეზიას; ორნამენტულ ზედსართავ სახელებსა და ეგზოტიკურ, საკულტო სიტყვებს გრძნობებისა და განცდების გადმოსაცემად; ისეთ სალექსო საზომებს როგორიცაა ალექსანდრიული და ენეასილაბური, ასევე ენდეკასილაბური და ოქტოსილაბური; რიტმისათვის გამოყენებულია „ტაეპთა ვერსიფიკაცია", რაც მსგავსი ბგერების გამოყენებას გულისხმობს.

ესპანური მოდერნიზმი თავდაპირველად ლათინური ამერიკის ტერიტორიაზე ყალიბდება, ხოლო ესპანეთში მოდერნიზმის შემოსვლის ოფიციალური თარიღია 1892 წელი, როცა ნიკარაგუელი პოეტი-მოდერნისტი რუბენ დარიო ჩამოდის ქვეყანაში. რუბენ დარიო ესპანური მოდერნიზმისა და, ზოგადად, ესპანურენოვანი მოდერნიზმის დამფუძნებლად ითვლება. ასევე აღსანიშნავია სალვადორ რუედას დიდი დამსახურება, რომელმაც დააარსა გაზეთი „ლა გასეტა დე მადრიდ" ("La Gaceta de Madrid").

მოდერნიზმის განვითარებას ხელი შეუწყო „განათლების თავისუფალი ინსტიტუტის" ("Institucion Libre de Ensenanza", ILE) ჩამოყალიბებამ. ის დაარსდა მადრიდში 1876 წელს, მალაგელი საზოგადო მოღვაწის

ფრანსისკო ხინერ დე ლოს რიოსის მიერ. ის შეუდგა ესპანური კულტურის, განათლებისა და კვლევის მოდერნიზირებას.

გარდა მოდერნიზმისა, მაჩადოს პოეზიაში თავს იჩენს რეალიზმის, რომანტიზმის, სიმბოლიზმის პოეტიკის ელემენტები. ასევე საგრძნობია ფოლკლორის ზეგავლენა.

1901 წელს ანტონიო მაჩადო აქვეყნებს პირველ ლექსებს ლიტერატურულ ჟურნალში „ელექტრა", ხოლო 1903 წელს ჩნდება ლექსების პირველი კრებული სათაურით „მარტოობანი" ("Soledades"). კრებულში შევიდა 42 ლექსი. თითოეული მათგანი მოდერნისტული ესთეტიკითაა გამსჭვალული. მათში იგრძნობა მელანქოლიური და ტკივილით აღსავსე ტონი, წარმოდგენილია ისეთი თემები, როგორიცაა სიყვარულისაგან გამოწვეული სევდა, დროის სვლა, მარტოობა, დაკარგული ბავშვობა, აუხდენელი ოცნებები და ა. შ. ამ მხრივ თვალსაჩინოა ლექსები „ოცნებანი" ("Los Suenos") და „ბავშვური ოცნება" ("Sueno Infantil"). პოეტი იხსენებს „საძინებელი ოთახის ფარდის მილმა ოქროსფერ შუქში გახვეულ ბაღს" ("Tras la tenue Cortina de la alcoba esta el jardin envuelto en luz dorada"). აჩრდილივით ჩნდება აკვანი. „ბავშვს სძინავს. ორი ფერია სასთუმალს უმშვენებს" ("La cuna, casi en sombra. El nino duerme. Dos hadas laboriosas lo acompana"). მეორე ლექსში კიდევ უფრო ღრმავდება ფიქრები პოეტის ბავშვობაზე და ჩნდება აუხდენელი ოცნებებიც. „ნათელი ღამე ლხინისა, ჩემი ოცნებების ღამე, ჩემი სიხარულის ღამე" ("Una clara noche de fiesta y de luna, noche de mis suenos, noche de alegria"). „ამ ბედნიერ ღამეს ახალგაზრდა ფერიამ ბავშვი ლამაზ სამყაროს აზიარა, ბაღში გაიყვანა, შუბლზე აკოცა და ლამაზი ხელებით დამშვიდობების სალამი გაუგზავნა" ("el hada mas joven me llevo en sus brazos a la alegre fiesta que en la plaza ardia . . . el hada mas joven besaba mi frente . . . con su Linda mano su adios me decia ..."), რასაც საბოლოოდ მოჰყვა ბავშვობასთან განშორება.

მაჩადოს ლექსების თემატიკაზე თავად სათაურიც მიანიშნებს. პირველი წაკითხვისთანავე გასაგებია, რომ კრებულში საუბარი იქნება მელანქოლიაზე, მოწყენილობაზე, დარდზე, ცხოვრების აბსურდულობაზე. მის ლექსებში დახატული პეიზაჟი კი ზუსტად ეხმაურება პოეტის განწყობას. თავად პოეტი აცხადებდა: „პეიზაჟი არის სულის მდგომარეობა" ("el paisaje es un estado de animo"). მომდევნო წლებში ეს კრებული სრულიად განახლდა,

ბევრი რამ დაემატა, ბევრიც მოაკლდა და 1907 წელს ხელმეორედ გამოქვეყნდა სათაურით „მარტოობა, გალერეები და სხვა ლექსები" ("Soledades. Galerias. Otros Poemas"). ამ კრებულში ჩნდება „მე"-ს ძიება.

მაჩადო ლექსებში ხშირად იყენებს სიმბოლოებს, რაც საერთოდ დამახასიათებელია „1989 წლის თაობის" პოეტებისათვის, რომელთაც თავად მაჩადო მიეკუთვნებოდა. მაგ.: წყალი მაჩადოსთან აღნიშნავს დროის შეუჩერებელ დინებას, შადრევანი ილუზიაა და ცხოვრების მონოტონურობა, მდინარე ასევე დროის დინებაა; ზღვა და მდორე წყალი სიკვდილია, რომელიც ჩაედინება „მდინარეში". „ჩვენი ცხოვრება მდინარეა, რომელიც ჩაედინება ზღვაში" ("Nuestras vidas son los rios que van a dar en la mar"), — წერს მაჩადო. შადრევანი და მოჩუხჩუხე წყალი წყურვილისა და ილუზიათა სიმბოლოა. გზა – ეს არის ცხოვრება მოგზაურობებისა და ძებნის მოლოდინში. ეს ტენდენცია ვლინდება ლექსებში „გზები" ("Caminos") და „გაუვლელად არ ჩნდება გზა" ("Caminante No Hay Camino"). სენტიმენტალური განწყობითაა აღსავსე პირველი ლექსი. მასში მოთხრობილია პოეტის ერთ ჩვეულებრივ მოგზაურობაზე, მის სევდიან განწყობაზე. „მავრების ქალაქის ძველ კედლებს მიღმა შევჩივი ჩუმ ღამეს სრულიად მარტო ჩემს ჩრდილთან და დარდთან ერთად" ("De la ciuda moruna tras las muralla Viejas, yo contemplo la trade silenciosa, a solas con mi sombra y con mi pena"). პოეტი გადაჰყურებს ბაესას ველებს, ზეთისხილის ბაღებს, მდინარე გვადალკივირს, ქარის სევდიან შრიალს, რომელიც მიწის მტვერს ფანტავს, მარტოხელა მთვარეს და აცხადებს: „თეთრი გზები ერთმანეთს უერთდებიან და შორდებიან" ("Los caminitos blancos se Cruzan y se alejan"). განსაკუთრებით საინტერესოა ბოლო ტაეპი: „ოჰ, როგორ მიჭირს მასთან ერთად ამ გზის გავლა" ("Ay, ya, no puedo caminar con ella!"). მაჩადოსთან ჰარი ადამიანის თავისუფლებას აღნიშნავს, ცეცხლი – სასიყვარულო პოეზიას, მიწა – სიმარტოვეა, პოეტის გარდაცვლილ მეგობარს ცივ მიწაში იელისის ღამით ათავსებენ ("Tierra le dieron una tarde horrible del mes de Julio"). მიწაში კუბო ხმაურით ვარდება ("un golpe de ataud en tierra es perfectamente serio").

ღამე არის მელანქოლია, ნოსტალგია, სიკვდილის ხედვა, მედიტაციის საუკეთესო დრო.

ინტერესს იმსახურებს ლექსი „ზაფხულის ღამე" ("Noche de verano"). „ლამაზია ზაფხულის ღამე... მე კი ამ ძველ სოფელში ვსეირნობ მარტოკა

როგორც ფანტაზმა" ("Es una Hermosa noche de verano... yo en este Viejo pueblo paseando solo, como una fantasma"). ან კიდევ: „აი, სევდაც ფოთოლცვენის/დაიღვარა ქარვად ფერდზე/და აინთო შავად ღამე/დამწუხრებულ მიწის მკერდზე" (თარგმანი გ. ნიჟარაძისა).

აკლდამა, ლაბირინთი, გალერეები ანტონიო მაჩადოს პოეტურ სამყაროში სულის, შინაგანი სამყაროს ძებნას აღნიშნავს, პოეტი მათ სულთან აიგივებს და „სულის გალერეებს" ("Galerías del alma") უწოდებს. სარკე ადგილია, სადაც თავს იყრის და გარდაისახება მოგონებები და ოცნებები; ფუტკრის სკა – პოეტური ქმნილებაა; ბაღი – შინაგანი სამყარო, ინტიმურობა.

ლექსში „ბაღი" პოეტი კვლავ მოუხმობს ღამეს. „შენი ბაღიდან შორს იფერფლება ღამე ოქროდ" ("Lejos de tu jardin quema la tarde en oro"). ბაღი ასევე აუხდენელ ოცნებებს უკავშირდება: „იწვოდა ბაღში სიზმრების ვარდი-/აუხდენელის და არნახულის". პოეტის ბოლო იმედიც ბაღთან არის დაკავშირებული: „მე გულიდან ბოლო იმედს,/მზის განძივით ვიღებ ფრთხილად, /ვასეირნებ ბებერ ბაღში, /მასთან ერთად ვხვდები დილას".

1912 წელს გამოქვეყნდა მაჩადოს „კასტილიის მინდვრები" ("Campos de Castilla"), რომელიც შედგება 56 ლექსისაგან. „მინდვრები" მაჩადოს შემოქმედების მწვერვალია. ის თავდაპირველად ჟურნალ „რენასიმიენტოში" გამოქვეყნდა და მასში პოეტს ზუსტად 300 პესეტი გადაუხადეს. მართალია, ამ კრებულმა პოეტს საქვეყნო აღიარება მოუტანა, მაგრამ მისი გამოსვლა დაემთხვა პოეტის საყვარელი მეუღლის, ულამაზესი ლეონორის გარდაცვალებას. როგორც მაჩადო თავის მოგონებებში წერდა, მეუღლის გარდაცვალების შემდეგ თვითმკვლელობა სურდა, თუმცა ამ ლექსების წარმატებამ გადაარჩინა. ამავე წელს მაჩადომ დატოვა ქალაქი სორია, სწორედ ის ადგილი, რომელმაც შთააგონა ამ კრებულის დაწერა და სადაც ბედნიერი დღეები გაატარა თავის მეუღლესთან ერთად. მას შემდეგ ის სორიაში აღარ დაბრუნებულა. საცხოვრებლად ანდალუზიაში, ქალაქ ბაესაში გადავიდა, სადაც 1919 წლამდე დარჩა, აქვე დაწერა ლექსების მთელი სერია მიძღვნილი ლეონორის გარდაცვალებისადმი, რომელიც „მინდვრებს" დაუმატა და „ახალ სიმღერებთან" ("Nuevas Canciones") ერთად გამოაქვეყნა. 1918 წელს მან მიიღო დოქტორის ხარისხი, რომლითაც თავმდაბლობის გამო არასოდეს უსარგებლია.

თუ კრებულ „მარტოობანის" პეიზაჟი სავსეა ოცნებებით, აქვს სიმბოლური დატვირთვა და იგრძნობა პოეტის „მე", მისგან განსხვავებით, „კასტილიის

მინდვრებში", მიუხედავად იმისა, რომ შენარჩუნებულია სიმბოლური დატვირთვა, აშკარაა პეიზაჟების რეალისტურობა, ისტორიული მომენტების ობიექტური გაშუქება, ხოლო პოეტის „მე" მეორე პლანზეა გადატანილი. ამიტომაც ,,კასტილიის მინდვრები" მიჩნეულია მოდერნისტულ-სიმბოლისტური ესთეტიკიდან რეალისტურ პოზიციებზე გადასვლის საუკეთესო ნიმუშად მაჩადოს შემოქმედებაში. კრებულში იგრძნობა პოეტის დარდი ესპანეთის წარსულის, აწმყოსა და მომავლის გამო. კასტილიის პეიზაჟი ესპანეთის სიმბოლოა. ესპანური წარმოდგენილია, ერთი მხრივ, მკაცრი და მშრალი სურათებით, ხოლო, მეორე მხრივ, მაჩადო წარმოადგენს პეიზაჟს სუბიექტურად, ანუ ისეთად, როგორიც მას სურს, რომ იყოს. ამავე ლექსებში პრევალირებს ეგზისტენციალური პრობლემა, ლეონორისადმი სიყვარული, მისი გარდაცვალება.

კრებულში შევიდა ისეთი ლექსები როგორიცაა „პორტრეტი", „დუეროს ნაპირებთან", „სორიას მინდვრები", „ალვარგონსალესის მიწა".

ლექსში „პორტრეტი" ("Retrato") პოეტი აღწერს საკუთარ თავს. იხსენებს „ბავშვობას, სევილიის ეზოს, ხეხილის ბარს, სადაც მწიფდება ლიმონი" ("Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla, y un huerto claro donde madura el limonero"). პოეტი აქვე აცხადებს, რომ ის ცდილობდა მუდამ კეთილი და კარგი ყოფილიყო და არასოდეს ყოფილა მატყუარა და ბოროტი.

„სორიას მინდვრები" ("Campos de Soria") შედგება 9 ნაწილისაგან, რომელთაგანაც პირველი 6 წარმოადგენს ქ. სორიას აღწერას. ბოლო სამი ნაწილი გაჟღენთილია ემოციურობით. სორიას მიწები „მიუახლოვდნენ სულს" ("llegado al alma").

„ალვარგონსალესის მიწა" ("La tierra de Alvargonzales") მოგვითხრობს ერთი ყმაწვილის – ალვარგონსალესის – თავგადასავალს, თუ როგორ იძია მან შური თავის უძღებ ძმებზე.

მომდევნო ეტაპზე ანტონიო მაჩადოს შემოქმედებაში შეინიშნება ბერგსონის თეორიებითა და უნამუნოს ეგზისტენციალისტური კონცეფციებით გატაცება. 30-იან წლებში პოეტმა შექმნა სამიჯნურო პოეზიის ბრწყინვალე ნიმუშები: „სიმღერები გიომარისადმი", „სხვა სიმღერები გიომარისადმი", ფილოსოფიური ციკლები – „აბელ მარტინის უკანასკნელი ჩივილი", „აბელ მარტინის სიკვდილი". თავისი ლირიკის სამი ძირითადი თემა – ცხოვრება, სიყვარული, სიკვდილი – მაჩადომ შეაჯამა წიგნში „აპოკრიფული საგალობლები".

მიგელ დე უნამუნო
Miguel de Unamuno y Jugo
(1864-1936)

უნამუნო დიდი ესპანელი რომანისტი, პოეტი, დრამატურგი და ფილოსოფოსია. იგი არის ესპანური მოდერნისტული ლიტერატურის ცნობილი წარმომადგენელი, ეგზისტენციალიზმისა და პერსონალიზმის ერთ-ერთი წინამორბედი. ის ასევე იყო „1898 წლის თაობის" მნიშვნელოვანი წევრი.

უნამუნომ დაასწრო ეგზისტენციალურ კონცეფციებს, მის ბევრ მხატვრულ ფორმასა და ექსპერიმენტს, რაც მოგვიანებით გაჩნდა ევროპის სხვა ქვეყნებში. ეგზისტენციალისტები თავიანთ წინამორბედად თვლიდნენ პასკალს, კიერკეგორს, უნამუნოს, დოსტოევსკის და ნიცშეს. უნამუნოს ფილოსოფიის მნიშვნელოვანი კონცეფცია არის „ინტრაისტორია" (intrahistoria), რაც ნიშნავს იმას, რომ ისტორია უფრო კარგად გაიგება ანონიმურ, უბრალო ადამიანების ისტორიებზე დაკვირვებებით, ვიდრე ისეთ დიდ მოვლენებზე ყურადღების გადატანით, როგორიცაა ომები და პოლიტიკური მოვლენები.

„ინტრაისტორია", ანუ „შიდა-ისტორია", ძირითადი პრობლემაა არა მხოლოდ უნამუნოს, არამედ იმ დაჯგუფებისა, სადაც მწერალი მოღვაწეობდა (საუბარია „1898 წლის თაობაზე"). ესპანეთი, მისი ისტორია, წარსული, აწმყო და მომავალი ძირითადი სატკივარი იყო ყველა იმ მწერლისათვის. უნამუნო წერდა: „მე მტკივა ესპანეთი!" და ეს სიტყვები „თაობის" დევიზად გადაიქცა. ასევე ყველას ახსოვს მისი ემოციური სიტყვები: „დიახ, სწორედ რომ ესპანელი ვარ, ესპანელი ვარ წარმოშობით, აღზრდით, ესპანელი ვარ სულით და ხორცით, ენით, პროფესიით, საქმიანობით; ესპანელი ვარ უპირველეს ყოვლისა და ყველაფრის მიუხედავად! ესპანიზმი არის ჩემი რელიგია, თვით ეს ცა, ასე რიგად რომ მინდა ვიწამო, მარადიული და ვარსკვლავიანი, ესპანეთია. ჩემი ღმერთი – ესპანელი ღმერთია, ჩემიცა და სენიორ დონ კიხოტისაც, ღმერთი, რომელიც ფიქრობს ესპანურად და ესპანურადვე თქვა: იქმენინ ნათელი და მისი სიტყვა იყო ესპანური სიტყვა..."

ამ პატრიოტულმა სულისკვეთებამ მიიყვანა უნამუნო ინტრაისტორიამდე; უნამუნოს აზრით, ინტრაისტორია არის ხალხის ცხოვრება, მისი შეგრძნება

მხოლოდ დაბალ ფენებში, ფოლკლორში, ხალხურ ზეპირსიტყვიერებაში, ტრადიციებში, ანუ იქ, სადაც ხალხის სულია. ამიტომაც უნამუნო უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებს ფოლკლორს. მწერალმა დონ კიხოტის სახეში საზოგადოებას ესპანური სული, ხასიათი, ერის ისტორია უჩვენა. სერვანტესის ეს ძეგლი ეროვნულ ბიბლიად გამოაცხადა, ესპანელთა რელიგიად კი — დონკიხოტობა.

მიჩნეულია, რომ პერსონალიზმი საწყისს იღებს ლაიბნიცის მონადოლოგიიდან და ერცელდება XIX-XX სს. ფილოსოფიაში. ლაიბნიცი პიროვნებას უმაღლეს სულიერ ფასეულობად მოიაზრებდა. პერსონალიზმის თანახმად, ძირეული სოციალური ამოცანა მდგომარეობს არა გარე სამყაროს გარდაქმნაში, არამედ თვით პიროვნების გარდაქმნასა და სულიერ სრულყოფაში. ადამიანის „მე"-ს რეალიზაცია, უნამუნოს აზრით, საზოგადოებაში ხორციელდება. თავად უნამუნო წერდა: „ჩემი რელიგიის მიზანია, მოძებნოს სიმართლე ცხოვრებაში და ცხოვრება სიმართლეში, თუმც ვიცი, რომ ამას ვერ ვიპოვი, სანამ ცოცხალი ვარ." პერსონალიზმის საუკეთესო მაგალითი კი თავად მწერალი იყო, რადგანაც თვითონვე იგრძნო და განიცადა ყოველივე ის, რაზეც მის შემოქმედებაშია ლაპარაკი. ის დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა შემოქმედისა და მისი შემოქმედების ერთიანობას: „ყოველი მწერალი ... ცდილობს ასახოს საკუთარი თავი და, უფრო მეტიც, ასახოს ის, ვინც მას უნდოდა, რომ ყოფილიყო".

უნამუნოსათვის ყველაზე უფრო მტკივნეული პრობლემაა პიროვნების პრობლემა, ის პირდაპირ კავშირშია ეროვნულ პრობლემასთან. პიროვნება სამყაროს ცენტრია, რომლის განადგურება სამყაროს დასასრულის ტოლფასია. მწერლის სურვილია, ესპანელები „გადაიქცნენ ხალხად, რომელიც შედგება მე-სგან!" თავის შემოქმედებაში იგი ყოველნაირად ცდილობს გამოავლინოს პიროვნება, მისცეს მას თავის თავში გარკვევის საშუალება.

უნამუნო წერდა: „ამბობენ, ვითომ ამ ქვეყანას მოველინე, უფალმა უწყის, რა სოციალური მიზნის განსახორციელებლად, მაგრამ მე ვგრძნობ, რომ ისევე მოვედი როგორც ჩემი ძმა ... ვიცხოვრო! სიკვდილის შემდეგ კი არავინ არაფერს ნახავს". მაინც რა არის ადამიანის მიზანი? რა ხდება გარდაცვალების შემდეგ? რელიგიისა და მეცნიერების დაპირისპირებას ადამიანი ტრაგიკულ შეგნებამდე, აგონიამდე მიჰყავს, რომელიც არის სიკვდილ-სიცოცხლის მიჯნა, იგივე ეგზისტენციალური

მდგომარეობა („წმინდა მანუელ სათნოს" მოქმედ გმირს არ სწამს „საიქიო ცხოვრებისა", თუმცა მთელს სოფელს სწორედ ამაში არწმუნებს).

უნამუნოს ფილოსოფიის მთავარი თემა დეპერსონალიზაციის პრობლემაა. ადამიანი ხომ თავად უნდა იყოს საკუთარი „მე"-ს პატრონი, მაგრამ მისი ცხოვრების შექმნაში მონაწილეობენ სხვებიც. ადამიანი კარგავს თავის თავს და გადაიქცევა „სხვად". ადამინი განიცდის შიშს. გამოსავალი კი იმაშია, რომ „მხოლოდ საზოგადოებაში ჰპოვებ საკუთარ თავს". საზოგადოებაში კი ნიღაბია საჭირო; უნდა ითამაშო, რითაც ძალადობას ახდენ საკუთარ „მე"-ზე. ამიტომ უნდა შექმნა საკუთარი თავი (როგორც „წმინდა მანუელ სათნოს, წამებულის" გმირი იქცევა).

როგორც ვხედავთ, უნამუნოს პერსონალიზმი შეიცავს ეგზისტენციალიზმის ელემენტებს. ამ ფილოსოფიური მიმართულების ამოსავალ წერტილად რჩება ინტერესი ადამიანის სულიერებისადმი. აქედან ჩნდება ცნება „ადამიანი-იდეა", რომელიც ძალზე ჰგავს ბლეზ პასკალის მოსაზრებას.

უნამუნოს გმირები, მართალია, ტრაგიკულნი არიან, მაგრამ არა პესიმისტურები. ისინი ბოლომდე იბრძვიან საკუთარი მიზნებისათვის (მაგ., აუგუსტო პერესი).

უნამუნოს ფილოსოფიის უკეთ გასაგებად პასუხს მისი ფილოსოფიური ნაშრომები გვაძლევენ: „ცხოვრების ტრაგიკული გრძნობის შესახებ ადამიანებსა და ხალხებში" ("Del Sentimiento Tragico de la Vida"), „ქრისტიანობის აგონია" (La Agonia del Cristianismo), „წმინდა მანუელ სათნო, წამებული" ("San Manuel Bueno, martir"), „ბურუსი" ("Niebla"), „აბელ სანჩესი" ("Abel Sanchez"). ამ ნაშრომთაგან სამი პაპის აკრძალულ წიგნთა ინდექსშიც კი იქნა შეტანილი.

რომანი „სიყვარული და პედაგოგიკა" ("Amor y pedagogia", 1902) უნამუნოს მეორე რომანია (პირველია „მშვიდობა ომის დროს", 1897), რომელიც ტრაგედიისა და კომედიის ერთგვარ სინთეზს წარმოადგენს. ამ რომანში პირველად გამოჩნდა პერსონალიზმისა და ეგზისტენციალიზმის მკვეთრი ნიშნები.

„ბურუსი" უნამუნოს ყველაზე მნიშვნელოვანი რომანია, რომლითაც, შეიძლება ითქვას, იწყება ახალი ეტაპი რომანის ჟანრის განვითარებაში. მწერალი თავის ამ ნაწარმოებს უწოდებს არა „რომანს" (ესპ. novela), არამედ „რიმანს" (nivola). „ეს ჩემი რიმანად წოდებული წიგნი ყველაზე

დიდ აღიარებას მოიპოვებს-მეთქი", – აღნიშნავდა იგი. ეს ნაწარმოები საუკეთესო ნიმუშია იმისა, თუ როგორ განსხვავდება უნამუნოს რომანი XIX საუკუნის რეალისტური რომანისაგან. ამ ჟანრის სხვა ნიმუშებია: „აბელ სანჩესი", „სიყვარული და პედაგოგიკა", „დეიდა ტულა".

რომანის არქიტექტონიკა თავისებურია. ის შედგება პროლოგის, პოსტპროლოგის, „ბურუსის ამბის", საკუთრივ რომანისა და დანართისაგან. რომანის ძირითადი არსია: „ცხოვრება არის ბურუსი".

რომანში „აბელ სანჩესი" (1917) ორი გმირი ბიბლიური პერსონაჟების – კაენისა და აბელის – ნიღბებითაა წარმოდგენილი. აბელი იგივე აბელ სანჩესია, ხოლო კაენი – ხოაკინ მონეგრო. ხოაკინი შურიანია. მას საოცრად შურს აბელის, რომელიც უფრო წარმატებული აღმოჩნდა როგორც პირად ცხოვრებაში, ისე კარიერაში, მიუხედავად იმისა, რომ „უბრალოდ მხატვარია". ის „აგონისტია". მას სტკივა და განიცდის.

„აბელ სანჩესი" მცირე მოცულობისაა, თუმცა მასში იმდენად ღრმადაა გამოვლენილი მწერლის ეთიკური, ფილოსოფიური, რელიგიური და ეგზისტენციალური შეხედულებები, რომ იგი განსაკუთრებით გამოირჩევა უნამუნოს შემოქმედებაში.

ნოველა „ტულიო მონტალბანი" ("Tulio Montalban", 1920) ასახავს, რა ემუქრება ადამიანს საზოგადოებაში, თუ ის უარყოფს თავის „მე"-ს.

„სამი სამოძღვრებო ნოველა და ერთი პროლოგი" ("Tres novellas ejemplares y un prologo", 1920) ერთგვარი გამოძახილია სერვანტესის „სამოძღვრებო ნოველებზე".

1924-1930 წწ. იწერება მისი რომანები „ტერეზა" ("Teresa",1924), „როგორ უნდა დაიწეროს რომანი" ("Como se hace una novella", 1927), „დონ სანდალიო, ჭადრაკის მოთამაშე" ("Don Sandalio, jugador de ajedrez", 1930).

რომანში „წმინდა მანუელ სათნო, წამებული" (1930) ყველაზე კარგად გამოვლინდა ინტრაისტორიის პრობლემა. აქ არსებითია ქვეყნის, ხალხის უშუალო ცხოვრების ასახვა, რაც უპირისპირდება ოფიციალურ ისტორიას. ეს რომანი ნამდვილი „შინაგანი ისტორიაა".

უნამუნოსათვის ხელოვნება სულიერი პრობლემის გამოხატვის საშუალებაა. მის პოეზიაში იკვეთება ზუსტად იგივე საკითხები, რაც მის რომანებსა და ესეებში.

უნამუნო ყოველთვის მომხრე იყო ტრადიციული ესპანური ლექსისა.

მიუხედავად ამისა, მისი ადრეული ლექსები რიტმით არ გამოირჩევიან, ლექსის რიტმი თანდათანობით გახდა აუცილებელი მის პოეზიაში. მისი გამორჩეული პოეტური ნიმუშებია: „ლექსები" ("Poesias", 1907), „ლირიკული სონეტების თაიგული" ("Rosario de Sonetos Liricos", 1911).

„ველასკესის ქრისტე" ("El Cristo de Velazquez", 1920) ოთხი ნაწილისაგან შემდგარი რელიგიური ნაშრომია, სადაც უნამუნო აანალიზებს ქრისტეს სახეს სხვადასხვა პერსპექტივიდან: როგორც მსხვერპლის სიმბოლოს, როგორც ბიბლიური სახელების ანარეკლს, მის პოეტურ მნიშვნელობას და მის ველასკესისეულ რეცეფციას.

უნამუნომ ძალები თეატრშიც მოსინჯა. 1934 წელს ის წერს პიესას „ძმა ხუანი, ანუ სამყარო თეატრია" ("El hermano Juan o El mindo es teatro"). უფრო ადრე დაიწერა ..სფინქსი" ("La esfinge", 1898) და „სიმართლე" ("La Verdad", 1899).

უნამუნოს დრამატურგიის მხატვრული სახეები უფრო სქემატურია. მას გმირის შინაგანი სამყარო უფრო აინტერესებს, ისევე როგორც პროზაში. უნამუნოს თეატრმა გზა გაუხსნა რამონ დე ვალე-ინკლანის, აზორინის და ლორკას ესპანურ თეატრს.

გარდა მწერლობისა, უნამუნომ დიდი როლი შეასრულა ესპანეთის ინტელექტუალური ცხოვრების განვითარებაში. სხვადასხვა დროს მას ეკავა რექტორის პოსტი სალამანკას უნივერსიტეტში 1900 წლიდან 1924 წლამდე და ხელმეორედ 1930 წლიდან 1936 წლამდე. 1924 წელს მთავრობამ ის ამ პოსტს ჩამოაშორა. 1930 წლამდე ქვეყნიდან განდევნილი იყო. გენერალი პრიმო დე რივერას დიქტატორული რეჟიმის დაცემის შემდეგ ის დაბრუნდა და თავისი პოსტი კვლავ დაიკავა.

თავისი ლიტერატურული კარიერა უნამუნომ დაიწყო როგორც ინტერნაციონალისტმა, თუმცა თანდათანობით ის ჭეშმარიტი ესპანელი ნაციონალისტი გახდა, რადგანაც დარწმუნდა, რომ ესპანეთის ეროვნულობა განადგურდებოდა გარედან შემოსული ძალების გავლენით. ამიტომაც მცირე ხნით ის დადებითად შეხვდა ფრანკოს პროტესტს უცხოური ზეგავლენების მიმართ. მოგვიანებით უნამუნო ფრანკოს, როგორც დიქტატორის, წინააღმდეგ გამოდის, რის შედეგადაც უნივერსიტეტის რექტორის საპატიო პოსტიდან კიდევ ერთხელ გადააყენეს. გარდა ამისა, 1936 წელს უნამუნოს საჯაროდ მოუხდა უთანხმოება ნაციონალისტ გენერალ მილან ესტრეისთან უნივერსიტეტში, სადაც მწერალმა დაგმო

როგორც ესტრეი, ისე ფრანკოს რეჟიმი. ეს მოხდა 1936 წლის 12 ოქტომბერს, კოლუმბის დღის აღსანიშნავად მოწყობილ საღამოზე. სალამანკის უნივერსიტეტში შეიკრიბა პოლიტიკურად ერთმანეთის მიმართ ანტაგონისტურად განწყობილი ჯგუფები, მათ შორის იყვნენ სალამანკის არქიეპისკოპოსი, ფრანკოს მეუღლე – კარმენ პოლო მარტინეს-ვალდესი, ფალანგისტი გენერალი ხოსე მილან ესტრეი და თავად უნამუნო. ბრიტანელი ისტორიკოსი ჰიუ ტომასი თავის წიგნში „ესპანეთის სამოქალაქო ომი" ("The Spanish Civil War", 1961) აღწერს, რომ საღამო დაიწყო ფალანგისტი მწერლის ხოსე მარია პემანის მგზნებარე გამოსვლით, რის შემდეგაც პროფესორმა მალდონადომ დაიწყო კატალონიის და ბასკეთის დამცირება, უწოდა რა მათ „კიბოები ერის სხეულზე", შემდეგ კი დაამატა, რომ „ფაშიზმმა, ესპანეთის მკურნალმა, იცის, როგორ მოკვეთოს ისინი". ვიღაცამ აუდიტორიიდან ესპანურად დაიძახა: „გაუმარჯოს სიკვდილს!" უნამუნო კი წყნარად წამოდგა და მიმართა საზოგადოებას: „ელოდებით ჩემს სიტყვებს? მიცნობთ კარგად და იცით, რომ დიდხანს ჩუმად არ გავჩერდები. ზოგჯერ ჩუმად ყოფნა იგივეა, რაც ტყუილი. მე მინდა კომენტარი გავაკეთო ე.წ. პროფესორ მალდონადოს სიტყვებზე, რომელიც აქ არის, ჩვენთან. მე ვგმობ ბასკებისა და კატალონიელების პირად შეურაცხყოფას. მე თავად, როგორც იცით, ბილბაოში დავიბადე". შემდეგ ის სალამანკის არქიეპისკოპოსს მიუბრუნდა: „ეპისკოპოსი, მოგწონთ თუ არა, კატალონიელია, დაბადებული ბარსელონაში. ეხლა კი მესმის ეს გულქვა და ნეკროფილური ფიცი „გაუმარჯოს სიკვდილს!" მე, რომელმაც ცხოვრება პარადოქსების წერაში გავატარე და ვიყავი ამ სფეროში ექსპერტი, ვფიქრობ, რომ ეს სასაცილო პარადოქსი ზიზღის მომგვრელია. გენერალი მილან ესტრეი ინვალიდია. არ არის აუცილებლობა ეს ხმადაბლა ვთქვათ. ის ომის ინვალიდია. ასევე იყო სერვანტესი, მაგრამ, საუბედუროდ, ესპანეთს დღეს ძალზედ ბევრი ინვალიდი ჰყავს და, თუ ღმერთი არ დაგვეხმარება, მალე კიდევ უფრო მეტი იქნება. მადარდებს ის, რომ გენერალი გვკარნახობს მასების ფსიქოლოგიის ნორმებს. ინვალიდი, რომელსაც სერვანტესის სულიერი დიდებულება აკლია, შვებას იმაში ხედავს, რომ გაზარდოს ინვალიდთა რიცხვი მის გარშემო".

შედეგად უნამუნომ შინაპატიმრობა მიიღო, გულგატეხილი ხელოვანი ათი კვირის შემდეგ, 1936 წლის 31 დეკემბერს გარდაიცვალა.

უნამუნომ უდიდესი გავლენა მოახდინა ესპანური კულტურის, ლიტერატურისა და ფილოსოფიური აზროვნების განვითარებაზე.

• ესპანური პოეზია. ანთოლოგია. მეოცე საუკუნე. თბილისი, 1991.
• ტიტვინიძე, მ. მიგელ დე უნამუნო. თბილისი, 1986.
• ფეიქრიშვილი, ს. უნამუნოს „პერსონალიზმი" და პროტაგონისტის პრობლემა მის მხატვრულ პროზაში. დისერტაცია, თსუ. თბილისი, 2005.
• Bosquet, A. Conversations with Dali. 1969.
• Gerard Brown, G. Historia de la Literatura Espaniol: el siglo XX(Del 98 a La Guerra Civil), Ariel, 1995.
• Gibson, I, TheThe Assassination of Federico Garcia Lorka. Penguin, 1983.
• Graham, H. The Spanish Civil War: A Veri Short Introduktion, Oxford Universyti Press, 2005.
• Володина, И., Клименко, А. История итальянской литературы (XIX - XX). Москва, 1990.

სკანდინავიური ლიტერატურა

XIX-XX საუკუნეთა მიჯნაზე, როდესაც დასავლეთევროპული ლიტერატურა კრიზისს განიცდიდა, დიდი მნიშვნელობა შეიძინა სკანდინავიურმა ლიტერატურამ (დანია, შვედეთი, ნორვეგია, ისლანდია). განსაკუთრებით გამოიკვეთა ნორვეგიული ლიტერატურა.

ნორვეგიამ ეროვნული ჩაგვრის მრავალი საუკუნე გადაიტანა. ჯერ კიდევ XIV საუკუნის მიწურულს ყველა სკანდინავიური ქვეყანა სამხედრო პოტენციალით ყველაზე უფრო ძლიერ დანიას ემორჩილებოდა. შვედეთმა დანიური ბატონობიდან ჯერ კიდევ XVI საუკუნეში შეძლო გათავისუფლება, ნორვეგია კი დანიის სრულ დაქვემდებარებაში XIX საუკუნის დასაწყისამდე რჩებოდა. მხოლოდ 1813 წ. დასრულდა დანიური ბატონობა ნორვეგიაში, მაგრამ ნაპოლეონ ბონაპარტეზე გამარჯვებულ მონარქთა კოალიციამ 1814 წელს ნორვეგიაზე ძალაუფლება შვედეთის მეფეს გადასცა, რამაც შვედურ-ნორვეგიული „უნიის" სახელწოდება მიიღო და ნორვეგიელი ხალხის ძლიერი პროტესტი გამოიწვია. უნიის შექმნის მომენტიდან ნორვეგიაში დაიწყო და სულ უფრო ფართო ხასიათი შეიძინა ეროვნულ-განმათავისუფლებელმა მოძრაობამ. ყველა დიდი ნორვეგიელი მწერალი ამ მოძრაობის მომხრე იყო.

1905 წელს „უნია", როგორც იქნა, მუშათა აქტიური მოძრაობის შედეგად გაუქმებული იქნა და ნორვეგიამ სრულ დამოუკიდებლობას მიაღწია.

ნორვეგიისათვის ძალიან მნიშვნელოვანი იყო ბრძოლა ნორვეგიული ლიტერატურული ენისთვის. დანიური ბატონობის დროიდან მოყოლებული ნორვეგიულ ლიტერატურაში დანიური ენის გამოყენება ხდებოდა. თავად ნორვეგიული ენა სასაუბრო, რაღაც დიალექტის მაგვარ ენად ითვლებოდა. ეს ნორვეგიელთა ეროვნულ გრძნობებს შეურაცხყოფდა და ამიტომ საუკეთესო ნორვეგიელმა მწერლებმა წამოიწყეს ბრძოლა ახალი ლიტერატურული ენის შექმნისათვის. განსაკუთრებით ბევრი ამ მხრივ ჰენრიკ იბსენმა გააკეთა. XIX საუკუნის მეორე ნახევარში შეიქმნა ეგრეთ წოდებული „რიკსმოლი", ლიტერატურული ენა, რომელიც აერთიანებდა ნორვეგიული და დანიური ენების ელემენტებს (ნორვეგიულის მოჭარბებით). მწერალთა და ლინგვისტთა მეორე ჯგუფი „ლანსმოლის", ე.ი. წმინდა ნორვეგიული სასაუბრო ენის გამარჯვებისათვის იბრძოდა. საბოლოოდ დამოუკიდებელი ნორვეგიის ოფიციალური ენა სწორედ „ლანსმოლი", ანუ ახალნორვეგიული ენა, გახდა, მაგრამ „რიკსმოლმა" თავისი ლიტერატურული მნიშვნელობა შეინარჩუნა.

რომანის სფეროში ყველაზე დიდ წარმატებას მიაღწიეს ისეთმა ნორვეგიელმა რეალისტმა მწერლებმა, როგორიცაა იონას ლი (1833-1908), ალექსანდრ კილანდი (1849-1906) და არნე გარბორგი (1851-1924). XIX საუკუნის მეორე ნახევრის ნორვეგიულმა დრამატურგიამ მსოფლიო მნიშვნელობა მოიპოვა. ჰენრიკ იბსენი ევროპული დრამატურგიის წამყვანი ფიგურა გახდა. მნიშვნელოვანი შემოქმედი პროზისა და დრამატურგიის სფეროში იყო იბსენის თანამედროვე – ბიერნსტიერნე ბიერნსონი (1832-1910). ის იყო არა მხოლოდ მწერალი, არამედ გამოჩენილი პოლიტიკური მოღვაწე და ორატორი, ნორვეგიის დამოუკიდებლობისათვის დაუღალავი მებრძოლი.

ნორვეგიელ მწერალთაგან უნდა აღინიშნონ აგრეთვე კნუტ ჰამსუნი (1859-1952) და ნურდალ გრიგი (1902-1943). ჰამსუნმა (მისი ნამდვილი სახელია კნუტ პედერსენი) სახელი გაითქვა რომანით „შიმშილი“, რომელმაც მკითხველები მოიშიშხლე ადამიანის ტანჯვა-წამების ცხოვრებისეული და მწვავე ასახვით განაცვიფრა. ნურდალ გრიგი მეზღვაური იყო, რომელიც 1924 წელს გამოჩნდა თავისი რომანით „ხომალდი აგრძელებს გზას“. ის იყო აგრეთვე პოეტი და დრამატურგი, კაპიტალისტური სამყაროს სისასტიკისა და ფარისეველობის დაუცხრომელი მამხილებელი.

XIX-XX საუკუნეთა მიჯნაზე მსოფლიო მნიშვნელობის მწერლები შვედურ ლიტერატურაშიც გამოჩნდნენ. ნეორომანტიკულ მიმდინარეობას შვედურ ლიტერატურაში ემხრობოდა ნიჭიერი მწერალი ქალი სელმა ლაგერლეფი (1858-1940). შვედური რეალიზმის უდიდესი წარმომადგენელი იყო აუგუსტ სტრინდბერგი (1849-1912).

სკანდინავიელ მწერლებზე დიდ გავლენას ახდენდა დანიელი ლიტერატურათმცოდნე და კრიტიკოსი გეორგ ბრანდესი (1842-1927). ეს იყო ბრწყინვალე ლიტერატურული ალღოთი დაჯილდოებული კრიტიკოსი. ასევე მნიშვნელოვან სკანდინავიელ მწერლად ითვლება დანიელი რომანისტი მარტინ ანდერსენ-ნექსე (1869-1954).

სკანდინავიური ქვეყნების მწერლებს შორის მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს ისლანდიელ ჰალდორ ლაკსნესს, მრავალი რომანისა და მოთხრობის ავტორს, რეალისტსა და ჰუმანისტს. ეს არის დიდი ფსიქოლოგიური ოსტატობისა და სოციალური გამჭრიახობისა და სიმართლის მწერალი. 1953 წელს მისი შემოქმედება აღინიშნა საერთაშორისო პრემიით, ხოლო 1955 წელს კი – ნობელის პრემიით.

ჰენრიკ იბსენი
Henrik Ibsen
(1828 – 1906)

ჰენრიკ იოჰან იბსენი (Henrik Johan Ibsen) იყო დიდი ნორვეგიელი დრამატურგი, ახალი სოციალურ-ფსიქოლოგიური დრამის შემქმნელი, რომელმაც დიდი გავლენა მოახდინა მსოფლიო დრამატურგიაზე.

ჰენრიკ იბსენი დაიბადა 1828 წლის 20 მარტს პატარა ზღვისპირა ნორვეგიულ ქალაქ შიენში (Skien), მდიდარი გემთფლობელის ოჯახში. მამის გაკოტრების შემდეგ (1836) მკვეთრად შეიცვალა გარშემომყოფთა დამოკიდებულება ოჯახის მიმართ. ჰენრიკი მუშაობას იწყებს მეაფთიაქის მოწაფედ მეზობელ პატარა ქალაქ გრიმსტედში, სადაც მან 6 წელი იცხოვრა. თავისუფალ დროს ახალგაზრდა მეაფთიაქე თავის ყველაზე საყვარელ საქმეს – ლიტერატურას – უთმობდა. ის ბევრს კითხულობდა და წერდა. ჰენრიკის მეამბოხური სული განსაკუთრებით 1848 წლის რევოლუციასთან დაკავშირებით გამოჩნდა: მისი ოცნება იყო სამშობლოს გათავისუფლება შვედური ბატონობისაგან. ის მგზნებარედ რეაგირებდა 1848 წლის რევოლუციის მსვლელობაზე სხვადასხვა ქვეყნებში, განსაკუთრებით უნგრულ რევოლუციაზე, რომელსაც მიუძღვნა ლექსი „მადიარებს“.

სწორედ ამ დროს, 20 წლის ასაკში, იბსენმა დაწერა თავისი პირველი დრამა „კატილინა“ („Catilina“, 1848-1849), რომელიც ძველი რომის ისტორიას (II საუკუნე ჩვენს წელთაღრიცხვამდე) ეხება. ამავე პერიოდში იქმნება ერთაქტიანი პიესა ძველ ნორვეგიელ ვიკინგებზე – „საგმირო ყორღანი“ („Kjæmpehøjen“, 1850). პიესა კრისტიანიის თეატრში დაიდგა, სადაც მას გარკვეული წარმატება ჰქონდა: ის იმ პატრიოტულ აღმაფრენას შეესაბამებოდა, რასაც ნორვეგიული საზოგადოება განიცდიდა. ასე დაიწყო იბსენის როგორც დრამატურგის გზა.

1951 წელს 24 წლის შემოქმედი მიიწვიეს ბერგენში ახლად დაარსებულ ეროვნულ ნორვეგიულ თეატრში. იბსენს, ფაქტობრივად, შესთავაზეს თეატრს სათავეში ჩადგომოდა, მისი მხატვრული ხელმძღვანელის, რეჟისორისა და დრამატურგის ფუნქცია ეკისრა. ის არაჩვეულებრივი რეჟისორი აღმოჩნდა. ბერგენის თეატრისათვის იბსენი ყოველ წელიწადს ახალ პიესას ქმნიდა. 1957 წელს ის კვლავ კრისტიანიაში დაბრუნდა და იქ რეჟისორისა და დრამატურგის მუშაობა გააგრძელა.

ჰენრიკ იბსენის შემოქმედებას ჩვეულებრივ სამ პერიოდად ჰყოფენ.

პირველ პერიოდს (1848 – 1864) ნაციონალურ-რომანტიკულს უწოდებენ. იბსენის იმდროინდელი შემოქმედების მთავარი თემაა ნორვეგიის ბრძოლა დამოუკიდებლობისათვის და მისი ჰეროიკული წარსულის განდიდება. ამ პერიოდში იბსენის მეთოდი რომანტიკულია: მას ნორვეგიული მძლავრი ხასიათები, ძლიერი ვნებანი და უჩვეულო კოლიზიები იზიდავს. ამ დროის განმავლობაში იბსენმა, "კატილინასა" და "გმირული ყორღანის" გარდა, შვიდი პიესა დაწერა: „იოანობის ღამე" ("Sancthansnatten", 1953), "ფრუ ინგერი ოსტროტიდან" ("Fru Inger til Østeraad", 1854), "ლხინი სოლჰაუგში" ("Gildet paa Solhoug", 1855), "ოლაფ ლილიეკრანსი" ("Olaf Liljekrans", 1856), "გმირები ჰელგელანდში" ("Hærmændene paa Helgeland", 1857), "სიყვარულის კომედია" ("Kjærlighedens Komedie", 1862) და "ტახტისთვის მებრძოლნი" ("Kongs-Emnerne", 1863). ყველა ეს პიესა ("სიყვარულის კომედიის" გარდა) ან ისტორიული ხასიათისაა, ან ძველ სკანდინავიურ საგებსა და ლეგენდებს ეფუძნება.

ნორვეგიულ ხალხურ შემოქმედებას იბსენმა სპეციალური სტატია – „საგმირო სიმღერები და მათი მნიშვნელობა ხელოვნებისათვის" (1857) – მიუძღვნა. ხალხურ ნორვეგიულ საგებსა და სიმღერებში ის პოეზიის ამოუწურავ წყაროს ხედავს.

პირველი პერიოდის პიესებში მოქმედებენ ძლიერი, მონოლითური, გმირული ხასიათის პერსონაჟები, რომლებსაც იბსენი ნორვეგიის წარსულში, მის საგებში პოულობს. მაგრამ დრამატურგი ძლიერ პიროვნებას ნებისმიერ მის მოქმედებაში არ ამართლებს. პირიქით, უფრო ხშირად იბსენი მის მარცხს გვიჩვენებს – იმ შემთხვევაში, თუ ეს პერსონაჟი დანაშაულებრივ ან ეგოისტურ გზას ირჩევს.

ამ თვალსაზრისით საინტერესოა ისტორიული დრამა „ფრუ ინგერი ოსტროტიდან". მოქმედება მე-16 საუკუნეში ხდება – ეპოქაში, როდესაც ნორვეგიელი ხალხის გააფთრებული ბრძოლა მიმდინარეობს დანიური ბატონობის წინააღმდეგ. ამაყ, მბრძანებლობის მოყვარულ ფრუ ინგერს, უზარმაზარი ადგილ-მამულების მფლობელს, შეუძლია სათავეში ჩაუდგეს ნორვეგიის გათავისუფლებისათვის ორგანიზებულ ბრძოლას; მან დადო კიდეც ასეთი ფიცი სიყმაწვილეში, მაგრამ ვერ შეასრულა ის: მან თავისი უკანონო ვაჟიშვილის სიცოცხლისა და ბრწყინვალე მომავლისათვის ბრძოლა ამჯობინა, რის გამოც სამშობლოს მტრებთან რიგ კომპრომისზე წავიდა. ბოლოს, ცდილობს რა გაუკაფოს გზა ტახტისკენ თავის ვაჟს, ის ჰკლავს მის სახლში დროებით მცხოვრებ ჭაბუკს – ასევე ტახტის

პრეტენდენტს. მაგრამ ტრაგიკული გაუგებრობის გამო მსხვერპლის როლში სწორედ მისი საკუთრი შვილი აღმოჩნდება, რომელიც მას ადრეული ბავშვობიდან არ უნახავს.

როგორც კადნიერი გამოწვევა ჟღერს ფრუ ინგერის სიტყვები მის მიერ ჩადენილი მკვლელობის შემდეგ (როდესაც მან ჯერ კიდევ არ იცის საშინელი სიმართლე): „ვინ გაიმარჯვა – ღმერთმა თუ მე?“ რა თქმა უნდა, ასეთ სიტყვებს ვერ წარმოთქვამდა შუასაუკუნოვანი ეპოქის კონკრეტული ქალი, მაგრამ უნდა აღინიშნოს, რომ სიტყვაში „ღმერთი“ იბსენს სულაც არა აქვს ჩადებული რელიგიური შინაარსი: ის აღნიშნავს სიკეთის, სამართლიანობისა და ადამიანურობის მხოლოდ იმ მოთხოვნებს, რომლებსაც უნდა მისდევდეს ადამიანი. ფრუ ინგერი დამარცხებულია, ვინაიდან ის ამ მოთხოვნებს არ მისდევდა. მის გზას კანონზომიერად მივყავართ დანაშაულსა და სრულ მარცხამდე.

პირველი პერიოდის ერთ-ერთი ძლიერი და ორიგინალური პიესა – „გმირები ჰელგელანდში“ – მთლიანადაა აგებული ისლანდიური საგების, უპირველეს ყოვლისა, ცნობილი „ვოლსუნგებზე საგის“, მასალაზე. მაგრამ იბსენმა ძველებური საგის არა მხოლოდ ზოგიერთი საკუთარი სახელი შეცვალა, არამედ ამ ნაწარმოებს უფრო სხვა მასშტაბი შესძინა.

შემოქმედების პირველ პერიოდში იბსენი რომანტიკოსად რჩება. მასზე ზემოქმედება ჰიუგოს რომანტიკულმა დრამებმა მოახდინა. მაგრამ იბსენის შემოქმედების პირველი პერიოდის ყველაზე მნიშვნელოვანი პიესა – „ტახტისთვის მებრძოლნი“ – შექსპირის, და არა ჰიუგოს, გავლენითაა აღბეჭდილი. ის შექსპირისეული ქრონიკების სულისკვეთებითაა დაწერილი და ქვეყნის გაერთიანების პათოსითაა გამსჭვალული. მოქმედება XIII საუკუნეში ხდება. ამ ეპოქაში ნორვეგია ფეოდალური შინაბრძოლების არენას წარმოადგენდა. ყოველი წარჩინებული გვარი, ყოველი მხარე თავის კანდიდატურას აყენებდა სამეფო ტახტზე. იბსენის დადებითი გმირი ხდება ახალგაზრდა მეფე ჰოკონ ჰოკონსენი, ბირკებაინერების პარტიის რჩეული წარმომადგენელი. ბირკებაინერები (მექალამბეები) შუასაუკუნოვან ნორვეგიაში ყველაზე დემოკრატიული პარტია იყო, რომელიც გლეხებსა და წვრილ აზნაურებს აერთიანებდა და მსხვილი ფეოდალების ძალაუფლების გაძლიერების წინააღმდეგ გამოდიოდა. ბაგლერების ფეოდალურ-საეკლესიო პარტიაზე ბირკებაინერების გამარჯვებით აიხსნება ის ფაქტი, რომ ნორვეგიაში არ იქნა შემოღებული ბატონყმობა. რა თქმა უნდა, ავტორი ისტორიული ჰოკონის ერთგვარ იდეალიზაციას ახდენს, მაგრამ ეს იყო შუასაუკუნოვანი ნორვეგიის ნამდვილად

ერთ-ერთი ყველაზე გამოჩენილი მმართველი. იბსენი გვიჩვენებს ჰოკონის ბრძოლას ტახტისათვის მისი უახლოესი ნათესავის – იარლ[1] სკულეს – წინააღმდეგ. ჰოკონი ოცნებობს ხალხის კეთილდღეობასა და ნორვეგიის გაერთიანებაზე. ეს იყო „დიდი მეფური აზრი“, რომელიც არ შესწევს მის მოწინააღმდეგეს, თუმცა იარლი სკულეც აგრეთვე გამოჩენილი ადამიანია. ჰოკონი და სკულე საწინააღმდეგო საზოგადოებრივი იდეების მატარებლებია: პროგრესულისა და რეაქციულის. ჰოკონი ამტკიცებს, რომ ნორვეგიაში ყველა უნდა გაერთიანდეს. სკულე შეძრულია ჰოკონის ამ აზრით, მაგრამ არ ეთანხმება მას და ამბობს, რომ ეს აუხდენელი საქმეა. სკულეს აზრით, მეფე შეიძლება ამაღლდეს ფეოდალებზე მხოლოდ მუდმივი შუღლის ვითარებაში, თუ გამოიყენებს მათ განხეთქილებას. კანონზომიერია პროგრესული ისტორიული მისიის მქონე ჰოკონის გამარჯვება სკულეზე. ჰოკონი პიესაში ნაჩვენებია როგორც მონოლითური და სუფთა პიროვნება, რომელმაც არ იცის ეჭვი და მერყეობა, როგორც თავის სიმართლეში დარწმუნებული ადამიანი. იარლი სკულე ეჭვობს და მერყეობს, ცდილობს მოიპაროს და მიიწეროს ჰოკონის „მეფური აზრი“. მაგრამ შეუძლებელია სხვისი აზრის დიდი ხნით მითვისება. იარლი სკულე ნებაყოფლობით სასიკვდილოდ სწირავს საკუთარ თავს. ძალიან საინტერესოა ეპისკოპოს ნიკოლასის, დრამის ერთ-ერთი მთავარი გმირის, სახე. ეს არის ამაზრზენი ინტრიგანი, რომელიც გაუთავებელ განხეთქილებას აღვივებს ქვეყანაში და ხელმძღვანელობს პრინციპით „დაჰყავი და იბატონე“. ის მაშინაც, როდესაც კვდება, ცდილობს აამოძრაოს ახალი ინტრიგა და გააღვივოს ახალი შუღლი. ჰოკონს ის ეზიზღება, იარლი სკულე კი მის ბრმა იარაღად იქცევა. ეპისკოპოსის მხატვრულ სახეში იბსენმა ასახა არა მხოლოდ ის ანტიხალხური როლი, რომელსაც ნორვეგიაში ხშირად თამაშობდა ეკლესია, არამედ უთანხმოებისა და წვრილმანი, ეგოისტური ანგარიშიანობის სულისკვეთება, რაც ნორვეგიას ღუპავს.

1864 წელს იბსენმა დატოვა სამშობლო, რასაც ორი მთავარი მიზეზი ჰქონდა: პირველი იყო იბსენის ღრმა იმედგაცრუება ნორვეგიული რადიკალური წრეებით და მათი პანსკანდინავიზმის იდეოლოგიით. იბსენი ცდილობდა გაეთავისუფლებინა პანსკანდინავიზმი ვიწრო ნაციონალიზმისაგან და ამავე დროს შეენარჩუნებინა მასში პატრიოტული ელფერი. მისი იდეალი იყო ყველა სკანდინავიური ქვეყნის (შვედეთის,

[1] იარლი – ტიტული შუასაუკუნოვან ნორვეგიაში, რომელიც ძალიან მაღალ საზოგადოებრივ მდგომარეობას აღნიშნავს.

ნორვეგიის, დანიისა და ისლანდიის) თავისუფალი და მჭიდრო კავშირი მათი სრული დამოუკიდებლობის პირობის შემთხვევაში. დრამატურგისთვის უცხო იყო პანსკანდინავიზმის რეაქციული გააზრება, ვიკინგების ეპოქით უპირობო აღფრთოვანება, აგრეთვე ზოგიერთი პანსკანდინავისტის კოსმოპოლიტიზმიც.

მეორე მიზეზი, რამაც აიძულა იბსენი, ნორვეგია მიეტოვებინა, იყო სასტიკი დევნა, რასაც ის განიცდიდა მის „სიყვარულის კომედიასთან“ დაკავშირებით, რომელიც ნორვეგიულ მეშჩანობას ამათრახებდა.

საზღვარგარეთ, იტალიასა და გერმანიაში, იბსენმა დახლოებით ოცდათი წელი დაჰყო. ის მხოლოდ 1891 წელს დაბრუნდა სამშობლოში, თანამემამულეებმა აღტაცებით მიიღეს იბსენი. ამ დროის განმავლობაში ის მსოფლიო სახელის მქონე მწერალი გახდა, მაგრამ ის ერთგული დარჩა ეროვნული, ნორვეგიული თემატიკისა და არასოდეს არ გაუწყვეტია კავშირი მშობლიურ ქვეყანასთან. იბსენი შორიდან აღევნებდა თვალს ნორვეგიაში მომხდარ ყველა საზოგადოებრივ და კულტურულ მოვლენას, გაცხოველებულ მიმოწერას აწარმოებდა სამშობლოში მყოფ მეგობრებთან. რომში იბსენმა დაწერა თავისი „ბრანდი“ – პირველი დრამა, რომელმაც მსოფლიო რეზონანსი შეიძინა. პიესა მოგვითხრობს უკიდურეს ჩრდილოეთში მყოფ ღარიბულ ნორვეგიულ სოფელზე, ჩამოწოლილი მყინვარის ზემოთ თავშეფარებულ პასტორის პირქუშ სახლზე. დანარჩენ თავის პიესებშიც ავტორი წერდა ნორვეგიელ გლეხებზე, ვაჭრებზე, ინტელიგენტებზე. თავის დრამებში სწორედ ეროვნული სპეციფიკის შენარჩუნების წყალობით მიაღწია მან მსოფლიო აღიარებას.

იბსენის შემოქმედების მეორე პერიოდი (1864-1884) არის მისი დრამატურგიის აყვავებისა და ბურჟუაზიული სინამდვილის მძაფრი მხილების პერიოდი. მწერალი ნაცვლად ნორვეგიის ძველ საგმირო თქმულებებისა პიესათა უმრავლესობაში მიმართავს უკვე თანამედროვეობას, სასტიკ და უხამს ბურჟუაზიულ სამყაროს, რომელიც ყოველთვის მზადაა, სდევნიდეს უანგარო მებრძოლებს.

ამ პერიოდში იბსენმა რვა დრამა დაწერა: „ბრანდი“ (“Brand”, 1865), „პერ გიუნტი“ (“Peer Gynt”, 1866), „ახალგაზრდობის კავშირი“ (“De unges Forbund”, 1869), „კეისარი და გალილეელი“ (“Kejser og Galilæer”, 1873), „საზოგადოების ბურჯები“ (“Samfundets Støtter”, 1877), „თოჯინების სახლი, ანუ ნორა“ (“Et Dukkehjem”, 1879), „მოჩვენებანი“ (“Gengangere”, 1881) და „ხალხის მტერი“ (“En Folkefiende”, 1882).

„ბრანდი“ და „პერ გიუნტი“ ერთმანეთთან შინაგანად დაკავშირებული,

ფილოსოფიურ-ფსიქოლოგიური პიესებია, რომლებშიც ერთი და იგივე პრობლემაა დასმული. ესაა – ადამიანის მორალური სახის, ქვეყნად მისი დანიშნულებისა და სხვა ადამიანთა წინაშე მისი მოვალეობის საკითხი.

„ბრანდში“ ჩვენ ვხედავთ მთავარი გმირის რომანტიკულ-უჩვეულო ფიგურას, კოლორიტულ მეორეხარისხოვან სახეებს, შავბნელ, მრისხანე პეიზაჟებს; „პერ გიუნტი“ მჭიდროდაა დაკავშირებული ხალხურ შემოქმედებასთან, ზღაპრის ფანტასტიკურ სამყაროსთან, ეპიზოდთა მთელი რიგი აქ რომანტიკული ირონიითაა გამსჭვალული. ორივე პიესა სიმბოლიკითაა სავსე. ყველაფერი ეს აახლოებს მათ რომანტიზმთან. ამავდროულად იბსენი ორივე პიესაში სატირულად ასახავს ჩინოვნიკობას, სამღვდელოებასა და ბურჟუაზიას, იძლევა მთელ რიგ რეალისტურ სცენასა და ტიპიურ განზოგადებას. ეს ყველაფერი ამ ნაწარმოებებს რეალიზმთან აახლოებს. ორივე პიესამ იბსენს მსოფლიო სახელი მოუხვეჭა.

დრამაში "ბრანდი" იბსენი გვიხატავს ახალგაზრდა პასტორ ბრანდს, რომელმაც ჩრდილო ნორვეგიის ყველაზე დაშორებულ და მიყრუებულ კუთხეში სამწყსო მიიღო, სადაც ოდესღაც თავად დაიბადა და უღიმღამო ბავშვობა გაატარა. ბრანდი უდრეკი, ჰეროიკული, მგზნებარე პიროვნებაა (თავად სიტყვა "ბრანდი" ცეცხლს ნიშნავს). მას უყვარს ბიბლიური ტერმინოლოგიის გამოყენება, მაგრამ ის იბრძვის არა რელიგიური იდეალების, არამედ ადამიანის მაღალი მორალური იერსახისათვის. შეინარჩუნო საკუთარი თავი, მიჰყვე საკუთარ მოწოდებას – ასეთია, მისი აზრით, ადამიანის უმთავრესი მოვალეობა. ბრანდის საყვარელი ლოზუნგია – "ყველაფერი ან არაფერი". თავისი მოწოდების გამო ბრანდი იძულებულია მძიმე მსხვერპლი გაიღოს. ექიმი მას ერთადერთი შვილის სიკვდილს უქადის, თუ მას არ წაიყვანენ სამხრეთში ამ შავბნელი ჩრდილოეთის დაბიდან, სახლიდან, რომელშიც მზე არ იხედება. ბრანდი უარს ამბობს წასვლაზე, სამწყსოს დატოვებაზე, სადაც მან სულ ახლახან მოახერხა ხალხის სულებში სიკეთის წყურვილის გაღვიძება. ბავშვი კვდება. კვდება ბრანდის ცოლიც – უწყინარი, თავგანწირული აგნესი, რომელმაც ვერ გადაიტანა შვილის დაღუპვა. პიესის ბოლო აქტებში ბრანდი უკუაგდებს ორდენებს, რომლებითაც მის მოსყიდვას აპირებენ, და უარს ამბობს ახალი ეკლესიის კურთხევაზე, რომელიც თვითონვე ააგო. ეს ეკლესია მას უკვე აღარ აკმაყოფილებს, ისევე როგორც თავად რელიგია. ბრანდი აღშფოთებული ხედავს, რომ ის, როგორც პასტორი, ფაქტობრივად, ბურჟუაზიულ სახელმწიფოს ემსახურებოდა. მგზნებარე ქადაგებით ბრანდი გაიყოლიებს თავის მრევლს, ღარიბ გლეხებს, შორს სოფლიდან და

ეკლესიიდან და მიჰყავს ისინი მთებში. ის ოცნებობს გადატრიალებაზე, რომელიც ნორვეგიის მთელ ცხოვრებას შეცვლის, შრომას სიხარულად გადააქცევს, ადამიანებს დაკარგულ სიწმინდესა და მთლიანობას დაუბრუნებს. მაგრამ ბრანდმა არ იცის, სად არის მტერი, არ იცის, რისთვის უნდა შეებას მას სამკვდრო-სასიცოცხლო ბრძოლაში. ბრანდს მიჰყავს გლეხებისა და მეთევზეების ბრბო მაღლა მთებში. მისი ქადაგება სულ უფრო აბსტრაქტული ხდება და არ აკმაყოფილებს ხალხს. ბრბოს ენთუზიაზმი ქრება, ის ჩაქოლავს ბრანდს, მიატოვებს მას და ბრუნდება სოფელში თავის ადრინდელ წინამძღოლებთან — მღვდელსა და პოლიციელთან — ერთად. ბრანდი მარტოდმარტო რჩება და თოვლის ზვავის ქვეშ იღუპება. უკანასკნელ მომენტში მას ესმის ჭექა-ქუხილის მაგვარი ხმა: "ღმერთი — ის არის Deus Caritatis!"[2] ამ სიტყვებით თითქოს ხაზი გადაესმება ბრანდის მთელ ცხოვრებისეულ გზას, ადამიანისა, რომელიც არასოდეს იყო გულმოწყალე და ყველა თავისი ახლობელი მოვალეობას შესწირა. იბსენი ბრანდს არ ჰკიცხავს, მოვალეობასა და გულმოწყალეობას შორის არსებული კონფლიქტი იბსენს გადაუწყვეტელად ეჩვენება. "ბრანდის" წარმატება მსოფლიო მასშტაბით აიხსნება იმით, რომ ამ პიესამ, თუნდაც თავისებური და უცნაური ფორმით, გამოხატა ბუნდოვანი მოუსვენრობა, რომელმაც მოიცვა ადამიანთა გონება, გამოხატა სამართლიანი საზოგადოებრივი ურთიერთობების დამყარების წყურვილი. იბსენისთვის დამახასიათებელი ინდივიდუალიზმი ძალიან მკვეთრად გამოსჭვივის ამ პიესაში.

თავისი შემოქმედების მანძილზე იბსენი გვიხატავს ორი ტიპის ინდივიდუალისტებს: კაცობრიობის ბედნიერებისა და მორალური სიწმინდისათვის მარტოხელა მებრძოლებსა და თავიანთ თავში შეყვარებულ ეგოისტებს, რომლებიც მიისწრაფვიან მხოლოდ საკუთარი პიროვნების გამოვლენასა და განმტკიცებისათვის. სწორედ ასეთია სხვაობა ბრანდსა და პერ გიუნტს შორის. იბსენი გადაჭრით ჰკიცხავს ეგოისტური ყაიდის ინდივიდუალისტებს, მაგრამ მას არ ძალუძს უარი თქვას თავის საყვარელ გმირზე — მარტოხელა მებრძოლზე, რომელიც არანაირ კომპრომისზე არ მიდის.

დრამატული პოემა "პერ გიუნტი" (1866) ძალიან რთული პიესაა, რომელიც აერთიანებს სხვადასხვა მოტივსა და ჟანრს — დრამატიზირებულ ხალხურ ზღაპარს, სოციალურ-სატირულ კომედიას, პოლიტიკურ ფარსსა

[2] "Deus Caritatis" — გულმოწყალეობის ღმერთი.

და ფილოსოფიურ დრამას. მისი გმირია მხიარული და თავქარიანი სოფლის ყმაწვილი, რომელსაც ბევრი ფათერაკი შეემთხვა მშობლიურ სოფელში; ის მკვეხარაა და სიმდიდრესა და დიდებაზე მეოცნებე ფანტაზიორია. პერ გიუნტი სრულიად განსხვავებულია ბრანდისაგან. იგი თავის თავზე შეყვარებული ეგოისტია, რომელიც პირადი სიამოვნებისა და ტკბობისთვის ცხოვრობს. ამავე დროს პერ გიუნტს თავისებური სიბლიც აქვს. ის ლამაზი და მხიარულია, ხალხურ ზღაპრებზეა შეყვარებული და როდესაც ფანტაზიორობს და ზღაპრულ გმირობებს თავად მიიწერს ხოლმე, მასში ნამდვილი პოეტი იგრძნობა. მას მხურვალედ უყვარს თავისი დედა და თავმდაბალი ქალიშვილი სოლვეიგი. ყველა ეს მომხიბვლელი და პოეტური ნიშან-თვისება იმით აიხსნება, რომ იბსენმა თავის გმირად ხალხური თქმულებების პერსონაჟი აქცია. პერ გიუნტის სახე ხალხური ზღაპრის სუნთქვით და ჩრდილოური ბუნებით, ნორვეგიელი გლეხის თავისუფლებისმოყვარული სულითაა გამსჭვალული. მაგრამ თანდათან პერ გიუნტი ჰკარგავს კავშირს მშობლიურ ბუნებასთან და უბრალო, თავმდაბალ ადამიანებთან, ჰკარგავს თავის გლეხურ და ეროვნულ ნიშან-თვისებებს. მისი უპრინციპობა თავდაპირველად ალეგორიულ-ზღაპრული პლანით, ტროლებთან[3] მისი ყოფნის ეპიზოდშია ნაჩვენები. პერი, რომელიც ოცნებობს მეფედ გახდომას (თუნდაც ტროლების მიწისქვეშა სამეფოში), თანხმდება ცოლად ტროლების მეფის ქალიშვილი შეირთოს, თანხმდება უარყოს დღის სინათლე, საკუთარი ადამიანური არსი და კუდიც მიიბას. ის პროტესტს მხოლოდ მაშინ გამოთქვამს, როდესაც მისთვის თვალების დათხრა უნდათ. შემდეგ პერ გიუნტი ამერიკაში მიემგზავრება და მონებით მოვაჭრე ხდება. ის იყენებს კომერციის ყველაზე საზიზღარ სახეობებს. ჩვენ კვლავ ვხვდებით გამდიდრებულ პერ გიუნტს აფრიკის ნაპირას მეგობრებისა და მუქთამჭამელების გარემოცვაში, როდესაც მან გადაწყვიტა ცხოვრების ბოლოს დაისვენოს და გაერთოს. აქ პერ გიუნტი საბოლოოდ იძენს თვითკმაყოფილი, ფარისეველი, კოსმოპოლიტური ტიპის ბურჟუის ნიშან-თვისებებს. მრავალჯერ გაძარცვული, მრავალ ფათერაკსგამოვლილი და დაბერებული პერ გიუნტი სამშობლოში ბრუნდება. აქ დგება განკითხვის ჟამი უსარგებლოდ გატარებული ცხოვრებისათვის. პერი შეძრწუნებულია, ყველაზე მეტად მას ეშინია თავისი "მე" დაჰკარგოს, თუმცა ის უკვე მიხვდა, რამდენად უმნიშვნელო, არაფრის მაქნისია ეს მისი "მე". სიკვდილის

[3] ტროლები – მთის ბოროტი, მახინჯი სულები (ძველი სკანდინავიური თქმულებების მიხედვით).

ჟამს მას სოლვეიგი გადაარჩენს – ქალიშვილი, რომელიც მან ჯერ კიდევ სიჭაბუკეში მიატოვა და დაივიწყა. ქალიშვილმა კი მისი ხსოვნა შეინარჩუნა: მთელი თავისი ცხოვრება, მოხუცებულობამდე, ის ელოდებოდა პერს ტყის ქოხში. ამით პერ გიუნტი გადაურჩა სრულ დავიწყებას, მის სიცოცხლეს თურმე ტკბილად არ გაუვლია. სამშობლო და მასთან კავშირი, ახალგაზრდული მოგონებანი, დედისა და მეუღლის სიყვარული – აი ის მძლავრი ძალები, რომლებსაც შეუძლია გადაარჩინონ თუნდაც დალუპვისათვის განწირული ადამიანი. სოლვეიგის მომხიბვლელმა სახემ, ფანტაზიის სიმდიდრემ და ხალხურ ზღაპართან მჭიდრო კავშირმა, აგრეთვე დრამის ღრმა ფილოსოფიურმა მნიშვნელობამ "პერ გიუნტის" დიდი წარმატება უზრუნველჰყო. ცნობილმა ნორვეგიელმა კომპოზიტორმა ედვარდ გრიგმა "პერ გიუნტისათვის" დაწერა მუსიკა, რომელიც დღემდეც დიდი პოპულარობით სარგებლობს.

შვიდი წლის განმავლობაში იბსენი მუშაობდა დიდ ფილოსოფიურ-ისტორიულ პიესაზე, რომელსაც მან თავად მსოფლიო დრამა უწოდა. ეს არის „კეისარი და გალილეელი", რომელიც 1873 წელს დასრულდა. მისი მოქმედება წარიმართება ბიზანტიის იმპერიაში IV საუკუნეში. დრამის მთავარი გმირია იმპერატორი იულიან აპოსტატი, რომელიც ცდილობს საბერძნეთსა და რომში აღადგინოს წარმართობა იმის შემდეგ, რაც ქრისტიანობა უკვე გაბატონებულ და ოფიციალურ რელიგიად იქცა. იულიანი მიმართავს წარმართულ წარსულს, ვინაიდან მას სილამაზე და ბედნიერება ენატრება; ის აღშფოთებულია ქრისტიანული ფანატიზმითა და რელიგიური სექტების ბრძოლით. მაგრამ იულიანი მარცხდება, ვინაიდან ის ისტორიის უკან შემობრუნებას ცდილობდა. იბსენის დრამაში ასახული ქრისტიანობის გამარჯვება წარმართობაზე – ეს არის წინა ეტაპზე ახალი ისტორიული ეტაპის გამარჯვება, მაგრამ იბსენს არ მიაჩნია ქრისტიანობა მარადიულად. მის აზრს სამ სამეფოზე, რომლებმაც ერთმანეთი უნდა შეცვალონ, გამოთქვამს პიესის ერთ-ერთი პერსონაჟი, იულიანის მასწავლებელი – მაქსიმე მისტიკოსი. მესამე სამეფო ადამიანის სამეფო იქნება, ადამიანია ერთადერთი ღმერთი, რომელიც კი არსებობს სამყაროში, ბუნებაში არავინაა ადამიანზე უფრო მაღალი. სწორედ ამ მესამე სამეფოში, ამ ნათელ მომავალში ადამიანი საბოლოოდ ბედნიერი იქნება. მაქსიმე მისტიკოსის ამ ოცნებებში, რომლებსაც იბსენიც გაიზიარებს, აისახა XIX საუკუნის იდეალისტური თეორიები, უპირველეს ყოვლისა ჰეგელის მოძღვრება. მაგრამ უდავოა ის, რომ თავად იბსენისთვის მომავალი მესამე სამეფო, ადამიანის სამეფო არის ის სამართლიანი საზოგადოებრივი წყობა,

რომელიც უნდა მოვიდეს ბურჟუაზიული ეპოქის სანაცვლოდ. ამ უზარმაზარ ისტორიულ ეპოპეაში იბსენმა წარმოაჩინა არაჩვეულებრივად ფართო ფონი, დიდძალი მეორეხარისხოვანი პერსონაჟი, შეძლო ეპოქის სულისკვეთებისა და კოლორიტის ასახვა. ამ რეალისტურ ხერხებს ის პირველ რიგში შექსპირთან სწავლობდა.

ამავე წლებში იბსენი საბოლოოდ გადავიდა სოციალური დრამების შექმნაზე, რომლებშიც ფსიქოლოგიური სიღრმითაა წარმოჩენილი ხასიათები. სიძულვილი ბურჟუაზიისადმი, მისი უხამსობის, სისასტიკისა და პირველ რიგში ფარისევლობისადმი იბსენის განმსაზღვრელ განწყობად იქცევა ამ პერიოდში. ოდესღაც იბსენი მხურვალედ მიესალმა 1848 წლის ბურჟუაზიულ რევოლუციას და სწორედ მისი გავლენის ქვეშ ჩამოყალიბდა როგორც მწერალი. მაგრამ მისი მოწიფული შემოქმედების ფორმირება იმ წლებში ხდება, როდესაც ბურჟუაზიული დემოკრატიის რევოლუციურობა ევროპაში უკვე კვდებოდა. იბსენის რეალისტური დრამები გამსჭვალულია ბურჟუაზიულ დემოკრატიაში, ბურჟუაზიულ რევოლუციაში ღრმა იმედგაცრუებით. ის გმობს ბურჟუაზიას, რომელიც მარჯვედ იყენებს რევოლუციურ და პროგრესულ ლოზუნგებს თავისი ანგარებიანი მიზნებისათვის. მის საუკეთესო პიესებში ჩვენ ვხვდებით მოხერხებულ საქმოსნებსა და თავკერძა ადამიანებს, რომლებმაც მოირგეს ალტრუისტების, უანგარო საზოგადოებრივი მოღვაწეების, პოლიტიკურ მებრძოლთა ნიღბები. ყოველ ახალ პიესაში დრამატურგის კრიტიკა სულ უფრო დაუზოგავი და ღრმა ხდება. არსებული ურთიერთობების მთავარი მამხილებლების როლში იბსენის პიესებში ალმოჩნდებიან ინტელიგენტური წრიდან აღმოცენებული მარტოხელა მეამბოხეები, რომლებიც ღრმად შეურაცხყოფილნი არიან ბურჟუაზიული საზოგადოების მიერ და ამიტომ სძულთ იგი (ექიმი სტოკმანი, ნორა, ფრუ ალვინგი). მაგრამ კეთილშობილი, მეამბოხე პიროვნებისა და დამნაშავე, ფარისევლური საზოგადოების ამ დაპირისპირებაში იბსენმა უზარმაზარ გამომსახველობით ძალასა და სიღრმეს მიაღწია.

იბსენის მეორე, რეალისტური პერიოდის პიესებიდან ყველაზე დიდი წარმატებით დღემდე „თოჯინების სახლი, ანუ ნორა“ სარგებლობს. გელმერების ოჯახური ცხოვრება გამსჭვალულია სიყალბითა და ფარისევლობით. უწყინარი, ყოველთვის ცოცხალი ნორა, ნაზი დედა და ცოლი, თითქოსდა გარემოცულია ქმრის უსაზღვრო გაღმერთებითა და ზრუნვით; სინამდვილეში კი ის მისთვის მხოლოდ თოჯინად, სათამაშოდ რჩება. ადვოკატ გელმერს გახვეული ჰყავს ცოლი დათაფლული ხუმრობების,

ზოგჯერ კი „მფლანგველობისათვის“ მკაცრი საყვედურების ატმოსფეროში, მაგრამ იგი არასოდეს არ ესაუბრება მას რაიმე სერიოზულ საკითხზე. თავად მისი ზრუნვა მოჩვენებით ხასიათს ატარებს: ეს არის საკუთარი უპირატესობის გრძნობით გამსჭვალული წერილმანი მეურვეობა. გელმერს ფიქრადაც არ მოსდის ის, რომ მათ ქორწინებაში მის ცოლს უკვე წილად ხვდა ყველაზე უფრო მძიმე განსაცდელი და ზრუნვა: რათა გადაარჩინოს ქმარი, რომელიც მათი ქორწინების პირველივე წელს ტუბერკულოზით დაავადდა (ექიმები ურჩევენ ის იტალიაში წაიყვანოს), ნორა მალულად სესხულობს ფულს მევახშისაგან და შემდგომში, დაძაბული შრომის ფასად, უბრუნებს მას ამ ფულს. მაგრამ, იმ დროის კანონების თანახმად, ქალს უფლება არ ჰქონდა ესესხა ფული მამაკაცის თავდებობის გარეშე. ნორამ თამასუქის ქვეშ თავისი მძიმედ დაავადებული მამის სახელი დასვა, რომელიც თითქოსდა თავდებად დაუდგა მას, ე.ი., ბურჟუაზიული მართლმსაჯულების თვალსაზრისით, ყალბი ხელმოწერა გააკეთა. ქალიშვილისა და მეუღლის სიყვარულმა უბიძგა ნორას, ჩაედინა „დანაშაული“ კანონის წინაშე. მევახშე კროგსტადი შემდგომში ნორას ტერორიზებას ახდენს, ემუქრება მას ციხით, მოითხოვს მისგან მოსარჩლეობას და ადგილს ბანკში, რომლის დირექტორად მისი ქმარია დანიშნული. ნორას საშინლად ეშინია მზილებისა, რომელიც მას ემუქრება, ის იძულებულია ითამაშოს ბედნიერი ქალის, მშიარული თოჯინის როლი. სწორედ პერსონაჟის გარეგნულ ქცევასა და ჭეშმარიტ განცდებს შორის არსებულ ღრმა კონტრასტზეა აგებული პიესა. ნორა უკვე თითქმის თვითმკვლელობაზე ფიქრობს, მაგრამ მას მაინც „სასწაულის“ იმედი აქვს. მას ჰგონია, რომ მისი ქმარი, ძლიერი და კეთილშობილი ადამიანი, იხსნის მას, მხარს დაუჭერს განსაცდელში. ნაცვლად ამისა, ადვოკატი გელმერი შანტაჟისტ კროგსტადის წერილის მიღებით გააფთრებულია, უხეში საყვედურებით ესხმის თავს ცოლს და უწინასწარმეტყველებს მას საშინელ, დამცირებებით აღსავსე ცხოვრებას მის სახლში. მისი თვალსაზრისით, ნორა დაშნაშავეა, ის ემუქრება ცოლს, რომ აუკრძალავს მას ბავშვებთან ურთიერთობას, რათა მან ისინი ზნეობრივად არ გახრწნას. ამ მომენტში თავისი საყვარელი ქალის გაელენის ქვეშ მოქცეული მევახშე კროგსტადი ანადგურებს ნორას თამასუქს და უარს ამბობს თავის წინანდელ ჩანაფიქრზე. მაგრამ ამ მოულოდნელ ხსნას სულიერი წონასწორობა მხოლოდ გელმერისათვის, ამ არაფრის მაქნისი ეგოისტისათვის, მოაქვს. ახლა ის კვლავ მიმართავს ცოლს ალერსიანი სახელებით, ნორა კვლავ მისი თოჯინა და ჩიტუნიაა. ნორა კი შეწყვეტინებს

მას ამ საშინელ სიტყვების ნაკადს და სთავაზობს, დასხდნენ და მშვიდად იმსჯელონ იმის შესახებ, თუ რა მოხდა. მკვახე პირდაპირობით და სიმკაცრით ახასიათებს ის იმ უფსკრულს, რომელიც წარმოჩნდა მათ შორის, იმ ცრუ საფუძველს, რაზეც აგებული იყო მათი ქორწინება. ეს არ იყო ორი თანასწორუფლებიანი, მოსიყვარულე ადამიანის კავშირი; მათი ქორწინება იყო უბრალოდ თანაცხოვრება. ასე ჩამოჰგლეჯენ იბსენი და მისი გმირი ქალი ბურჟუაზიულ ოჯახს სენტიმენტალურ და იდილიურ საფარს. ნორას მიაჩნია, რომ მანამ, ვიდრე ის ცოლი და დედა იქნება, ის ჯერ ადამიანი უნდა გახდეს. ის ტოვებს ქმარსა და სამივე შვილს. ხმამაღლა გაისმის მის უკან ჯახუნით დაკეტილი გარეთა კარის ხმა.

გასაკვირი არ არის, რომ პიესის ასეთმა ფინალმა იბსენზე გამძვინვარებული თავდასხმები გამოიწვია. მის გმირ ქალს ადანაშაულებდნენ ქარაფშუტობასა და სიცრუეში, თავად მას კი – სწრაფვაში, ცილი დასწამოს ქორწინებას და დაანგრიოს ოჯახი. დრამის დასასრულს ბევრი არაბუნებრივად თვლიდა, ამტკიცებდა, რომ არცერთი დედა არ მიატოვებს თავის შვილებს. მსახიობი ქალები უარს ამბობდნენ, ეთამაშათ „საზარელი დედა“ – ნორა. ერთ-ერთი მათგანის, ცნობილი გერმანელი მსახიობი ქალის, დაჟინებული მოთხოვნით, იბსენმა პიესის მეორე დასასრული დაწერა: ბოლო მომენტში გელმერი ფართოდ აღებს საბავშვო ოთახის კარს, ნორა ხედავს თავის პაწაწინებს და რჩება თავის ოჯახთან ერთად. მაგრამ პირველივე შესაძლებლობისთანავე დრამატურგმა აღადგინა ნაწარმოების წინანდელი ფინალი.

მეორე პიესა, რომელიც ქალის სულიერ ბუნტს, ცრუ მორალის, პირმოთნეობასა და ფარისეველობის წინააღმდეგ მის აჯანყებას შეეხება, – ეს არის „მოჩვენებანი“ (1881). ამ პიესასა და „თოჯინების სახლი, ანუ ნორას“ შორის ღრმა კავშირი არსებობს, ისევე როგორც “ბრანდსა” და “პერ გიუნტს” შორის. იბსენი თითქოს პასუხობს თავის მოწინააღმდეგეებს, რომლებიც ამტკიცებდნენ, რომ ბავშვების გამო ან საზოგადოებრივი აზრის შიშის გამო ქალი უნდა დარჩეს მისთვის საძულველ სახლში, ადამიანთან, რომელიც მის ზიზღს იმსახურებს. იბსენი გვიჩვენებს ქალის ტრაგედიას, რომელიც დარჩა ასეთ სახლში ლოთ, გარყვნილ საძულველ მეუღლესთან. სათაური „მოჩვენებანი“ აღნიშნავს ცრურწმენათა მომაკვდინებელ ძალას ცოცხალ ადამიანზე. ფრუ ალვინგი, პიესის გმირი ქალი, მგზნებარედ ებრძვის ამ მოჩვენებებს თავისი შვილის სიცოცხლისათვის. მაგრამ ფრუ ალვინგის საბედისწერო შეცდომამ (ქალი ცდილობდა ოჯახი ცრუ საფუძველზე შეენარჩუნებინა) მრავალი

წლის შემდეგ იჩინა თავი: მის ვაჟს, ოსვალდს, მამამისისაგან მემკვიდრეობითი დაავადება ხვდა წილად, რომელსაც იგი სრული ჭკუასუსტობისაკენ მიჰყავს. დრამატურგი კიდევ ერთხელ, როგორც "ნორაში", მაგრამ უფრო დიდი ტრაგიზმით აჩვენებს, სასოწარკვეთილების რა უფსკრულში აგდებს ქალს ქორწინების ბურჟუაზიული კანონი, რომელიც უთანასწორობას ეფუძნება.

შემდეგ პიესაში – "ხალხის მტერი" – მთავარი გმირის პროტესტი საზოგადოებრივ ხასიათს იძენს. ექიმი სტოკმანი, მიამიტი და უწყინარი, მაგრამ ძალიან პრინციპული ადამიანი, იგებს, რომ კურორტის სამკურნალო წყლები სისტემატურად ბინძურდება ჩამდინარე წყლებით. აუცილებელია დროებით დაიკეტოს წყალსამკურნალო და შემდეგ გადაკეთდეს წყალსადენი ქსელი. მაგრამ ქალაქის მესვეურებს, რომელთა სათავეში დგას ფოგტი, სტოკმანის ღვიძლი ძმა, არ უნდათ მოგება დაჰკარგონ და გარკვეული დროით გადადონ კურორტის ექსპლუატაცია. ისინი ცდილობენ ხმა გააკმენდინონ მოუსვენარ ექიმს. სტოკმანს სდევნიან, მის წინააღმდეგ განაწყობენ საზოგადოებრივ აზრს, იყენებენ ამისათვის გამყიდველ პრესას, მას ხალხის მტრად აცხადებენ. მაგრამ ექიმი სტოკმანი არ ტყდება, სულიერად არ ეცემა. სიმარტოვეში, მხოლოდ თავისი ოჯახისა და ძველი მეგობრის მხარდაჭერით, ის აგრძელებს ბრძოლას.

იბსენის შემოქმედების მესამე პერიოდი (1884-1900) რვა პიესას მოიცავს: „გარეული იხვი" ("Vildanden", 1884), „როსმერსჰოლმი" ("Rosmersholm", 1886), „ქალი ზღვიდან" ("Fruen fra Havet", 1888), „ჰედა გაბლერი" ("Hedda Gabler", 1890), „მშენებელი სოლნესი" ("Bygmester Solness", 1892), „ჰატარა აიოლფი" ("Lille Eyolf", 1894), „იუნ გაბრიელ ბორკმანი" ("John Gabriel Borkman", 1896) და „როდესაც ჩვენ, მკვდრები, ვიღვიძებთ" ("Naar vi døde vågner", 1899).

ამ პერიოდში ღრმავდება იბსენის ფსიქოლოგიზმი, ღრმავდება აგრეთვე მისი ჰუმანიზმიც. შემთხვევით არ ჩნდება მის შემოქმედებაში ბავშვების გულშიჩამწვდომი სახეები, რომლებიც იღუპებიან მოზრდილების ეგოიზმისა და გულგრილობის გამო (მოზარდი გოგონა ჰედვიგი „გარეულ იხვში", ჰატარა აიოლფი იმავე სახელწოდების დრამაში).

გულმოწყალეობის საკითხი ყოველთვის აღელვებდა იბსენს. ის შემთხვევით არ იძლევა თავის „გარეულ იხვში" ბრანდის სახის ტრაგიკომიკურ ვარიანტს. ეს არის გრეგერს ვერლე. თუ ბრანდი მიისწრაფვოდა, ხელახლა აღეზარდა მთელი საზოგადოება, აეხილა მისთვის თვალები საზოგადოებრივ ურთიერთობათა სიცრუეზე, გრეგერს ვერლე

სულაც არ ისახავს ასეთ მაღალ მიზნებს. ბოლო პერიოდის პიესებში სოციალური და ჰეროიკული თემა საერთოდ მეორე პლანზე გადაინაცვლებს. გრეგერს ვერლე დაკავებულია თავისი მეგობრის, იალმარ ეკდალის, ახლებურად აღზრდის საქმით.

ჰუმანიზმი იბსენის გვიანი დრამების მახასიათებელია, მაგრამ ამავდროულად დრამატურგი გარკვეულწილად შორდება რეალიზმს; სუსტდება პიესების სოციალური ჟღერადობა, ისინი უფრო კამერულ ხასიათს იძენენ, მათში ძირითადად მხოლოდ ეთიკური პრობლემებია დასმული; სუსტდება ტიპიზაციაც, მთავარი გმირების სახეებს გარკვეული დახვეწილობის ღალი ადევს. ხშირად ეს ავადმყოფი, სულიერად დაცემული ადამიანებია. სიბერის ან ნიჭის გაქრობის ტრაგედია ახლა იბსენის საყვარელ თემად იქცევა. იბსენის მუდმივი სწრაფვა სიმბოლიკისადმი ძლიერდება. იგრძნობა დეკადენტური ლიტერატურის გავლენა.

ეგოიზმის მხილება მის სხვადასხვა გამოვლინებებში იბსენის როგორც ჰუმანისტის მთავარ მიზნად მისი შემოქმედების უკანასკნელ პერიოდშიც რჩება.

მაგრამ ნიცშეანური ყაიდის ეგოიზმი ყველაზე ძლიერად მხილებულია ფსიქოლოგიურ დრამაში „ჰედა გაბლერი“. ამაყი არისტოკრატი მანდილოსანი, გენერლის ქალიშვილი ჰედა გაბლერი ცოლად მიჰყვება თავმდაბალ მეცნიერ ტესმანს. მასში ღრმადაა გამჯდარი სამხედრო-არისტოკრატიული კასტის თვისებები. იგი თავის თავზეა შეყვარებული, დარწმუნებულია, რომ რჩეულია. ჰედას ეზიზღება თავისი ქმარი, ის მის ბებერ დეიდებს დასცინის. თავად მისი სიყვარული გენიალური, მაგრამ სულიერად მოშვებული მეცნიერის ლევბორგის მიმართ სიძულვილის ნიშნებს იძენს. ის ოცნებობს, ლევბორგის ცხოვრებაში საბედისწერო როლი ითამაშოს. ჰედამ უარი თქვა მისი ცოლი გამხდარიყო და სხვას გაჰყვა; ის დარწმუნებული იყო, რომ ლევბორგი ამას ვერ გადაიტანდა. მაგრამ რამდენიმე წლის შემდეგ ჰედა კვლავ ხვდება მას და მის წინაშე წარსდგება ცოცხალი და ჯანმრთელი, მშვენიერი ქალის — თეა ელვსტედის — გავლენით მორალურად გამოცოცხლებული ლევბორგი, რომელმაც სამეცნიერო შრომაც კი დაწერა, რასაც ვერასოდეს შექმნიდა ჰედას ქმარი რომ ყოფილიყო. ჰედა, რომელსაც სხვადასხვა გრძნობა და, უპირველეს ყოვლისა, თეას მიმართ ეჭვიანობა ამოძრავებს, ლევბორგს დაღუპვისაკენ უბიძგებს. ის წვავს მის ხელნაწერს, პისტოლეტებს ჩუქნის და ურჩევს, თვითმკვლელობა ჩაიდინოს. ლევბორგი იღუპება: პისტოლეტი უცაბედად გაუვარდა, როდესაც ის, მთვრალი, თავის ხელნაწერს ეძებდა. ორი ქალი,

რომლებიც ლევბორგისათვის იბრძოდნენ, სხვადასხვაგვარად რეაგირებენ მის სიკვდილზე. თეა ელვსტედი იწყებს მისი წიგნის აღდგენას შავი ნაწერების მიხედვით. ჰედა გაბლერი, რომლის ყველა დემონური ოცნება დაიმსხვრა, თავს იკლავს. ჩვენს წინაშეა იბსენისათვის დამახასიათებელი ორი ქალის – დამანგრეველისა და აღმშენებლის – ორთაბრძოლა.

იბსენის შემოქმედებისათვის დამახასიათებელი წინააღმდეგობრიობა ხელს უწყობდა მისი ნაწარმოებების სხვადასხვა ინტერპრეტაციას. ყველაზე უხეში შეცდომა, რომელიც ლიტერატურათმცოდნეობით შრომებში გვხვდება, ეს არის იბსენის გამოცხადება ნიცშეანური ფილოსოფიის მომხრედ. იბსენის პიესების სერიოზული ანალიზი ჩვენ საწინააღმდეგოში გვარწმუნებს: მისი დადებითი გმირების ინდივიდუალიზმის მიუხედავად ისინი ყოველთვის მაღალი მორალის მატარებელი პიროვნებებია, რომლებიც სიკეთისაკენ მიისწრაფვიან (ბრანდი, სტოკმანი, ფრუ ალვინგი და ა.შ.). ეგოისტი ინდივიდუალისტი, რომელიც ცდილობს სიკეთესა და ბოროტებაზე მაღლა დადგეს, იბსენის სიმპათიას არ იმსახურებს. ეს ჩანს „პერ გიუნტიდან“ დაწყებული უკანასკნელი პიესების ჩათვლით.

შეცდომაა, რომ იბსენს ნატურალისტად, ზოგჯერ კი დეკადენტად წარმოადგენენ. მართალია, ნატურალიზმმა და სიმბოლიზმმა გვიანდელ იბსენზე გარკვეული ზეგავლენა მოახდინა, მაგრამ არ უნდა გადავამეტოთ ნატურალიზმის ელემენტების მნიშვნელობა იბსენის შემოქმედებაში.

იბსენისეული დრამების დამახასიათებელი ნიშანია მის პიესებში იდეური, პრინციპული ხასიათის მჭონე დისკუსიებისა და ხანგრძლივი კამათის არსებობა. გმირები თავად განმარტავენ იმას, რაც მოხდა, არ ელოდებიან, სანამ ამას მაყურებელი გააკეთებს.

იბსენის დრამებმა თითქმის ყველა ქვეყნის თეატრი შემოიარა და დიდი გავლენა მოახდინა მსოფლიო დრამატურგიაზე. სოციალური სინამდვილის კრიტიკა და გმირების სულიერი ცხოვრებისადმი ინტერესი XIX–XX საუკუნეების მიჯნის დრამის კანონად იქცა. იბსენის უშუალო ზემოქმედების ქვეშ ყალიბდება ისეთი დრამატურგების შემოქმედება, როგორიცაა ჯორჯ ბერნარდ შოუ და გერჰარტ ჰაუპტმანი.

აუგუსტ სტრინდბერგი
August Strindberg
(1849 - 1912)

იუჰან აუგუსტ სტრინდბერგი (Johan August Strindberg) დიდი შვედი მწერალი, ბელეტრისტი და დრამატურგია. ის რეალიზმის გამოჩენილი წარმომადგენელია, რომელმაც ნატურალიზმისა და დეკადენტობის ძლიერი ზეგავლენა განიცადა. მან სახელი მოიხვეჭა როგორც დრამის ერთ-ერთმა რეფორმატორმა. მისმა პიესებმა დაასწრო ექსპრესიონიზმისა და აბსურდის თეატრის გამოჩენას.

აუგუსტ სტრინდბერგი 1849 წლის 22 იანვარს სტოკჰოლმში, მეწარმისა და მოსამსახურე ქალის ოჯახში დაიბადა. მალევე მისი დაბადების შემდეგ მამამისი გაკოტრდა და ოჯახის მატერიალური მდგომარეობა გაუარესდა. 13 წლისას დედა გარდაეცვალა, მამის ქორწინებამ კი იმავე წელს ახალგაზრდა ეკონომ-მოსამსახურე ქალზე კიდევ უფრო გააძლიერა მოზარდის მშფოთვარე, მოუსვენარი ხასიათი. რელიგიური და მეცნიერე სტრინდბერგი, რომელიც პიეტიზმის მკაცრი წესებით იყო აღზრდილი, თავისი სიჭაბუკის წლებში მისტიკურ-ეროტიკულ რყევათა გავლენის ქვეშ მოექცა.

1867 წელს სტრინდბერგი ჩაირიცხა უპსალის უნივერსიტეტში, სადაც ესთეტიკისა და უცხო ენების შესწავლა დაიწყო. მატერიალურმა გაჭირვებამ აიძულა მას სწავლა მიეტოვებინა და მუშაობა დაეწყო ჯერ მასწავლებლად სახალხო სკოლაში, შემდეგ კი რეპეტიტორად ექიმი ლამის ოჯახში სტოკჰოლმში. ამ ნაცნობობამ მას მედიცინის შესწავლისაკენ უბიძგა, მაგრამ ივი პირველსავე გამოცდაზე ჩაიჭრა. შემდეგ სტრინდბერგი თეატრით დაინტერესდა და გადაწყვიტა, მსახიობი გამხდარიყო. 1869 წელს ის სტაჟიორად მიიღეს სამეფო თეატრში, მაგრამ მისმა მორცხვობამ და ნაკლოვანმა მეტყველებამ ეს პროფესიაც შეუძლებელი გახადა.

1870 წელს ის უპსალაში დაბრუნდა და გადაწყვიტა, დრამატურგიისათვის მოეკიდა ხელი. რამდენიმე ხნის შემდეგ მისი სალექსო ფორმით დაწერილი პიესები „რომში“ („I Rom“) და „განდევნილი“ („Den fredsöse“) სამეფო თეატრში დაიდგა, პროზაული პიესა „თავისუფლად მოაზროვნე“ („Fritänkaren“) კი გამოქვეყნდა. მათი წყალობით ავტორმა კარლ V პირადი ფონდიდან სტიპენდია მიიღო.

1872 წელს სტრინდბერგმა უნივერსიტეტი მიატოვა, ისე რომ დიპლომა არ მიუღია; ის ჟურნალისტად და კრიტიკოსად იწყებს მუშაობას

სტოკჰოლმში. ჩ. დარვინის, ს. კიერკეგორიისა და გ. ბრანდესის ნაშუშევრებმა სტრინდბერგი აგნოსტიციზმისა და ახალი რადიკალიზმის აღქმისათვის მოამზადეს.

1872 წელს სტრინდბერგმა დაწერა თავისი პირველი სერიოზული ისტორიული დრამა „ოსტატი ულოფი“. მრავალრიცხოვანი გადაკეთებების შემდეგ პიესა დაიდგა 1878 წელს, მაგრამ მას დიდი ყურადღება არ მიუპყრია. 1874 წელს სტრინდბერგმა მოულოდნელად სამეფო საჯარო ბიბლიოთეკაში ბიბლიოთეკარის თანაშემწის თანამდებობა მიიღო. მისი საზოგადოებრივი მდგომარეობა განმტკიცდა. 1877 წელს მსახიობი ქალი სირი ფონ ესენი ქმარს, ბარონ ვრანგელს, გასცილდა და სტრინდბერგს გაჰყვა ცოლად.

სტრინდბერგის შემოქმედებას ჩვეულებრივ სამ პერიოდად ჰყოფენ.

შემოქმედების პირველ პერიოდში სტრინდბერგი რეალიზმის აღიარებული ბელადია შვედეთში, ყველაზე პროგრესულ შეხედულებათა ქომაგია, მონარქიის მოწინააღმდეგე, ურყევი ათეისტი. ის პოზიტივიზმის, დარვინიზმის, თავისუფალი აზროვნების პოზიციებზე დგას, სოციალური თანასწორობის, ქალების ემანსიპაციის, პაციფიზმის, ინტერნაციონალიზმის დამცველია. ამ პერიოდის დრამებში, რომანებსა და პუბლიცისტიკაში მწერალი მკაცრად აკრიტიკებს საზოგადოების წყლულებს: მეწარმეთა ავანტიურიზმს, ფილანთროპთა ფარისეველობას, თავადაზნაურობის პარაზიტიზმს; ამხელს შვედური განათლების რეაქციულ ხასიათს. მას მუშათა საკითხი აინტერესებს, ჩერნიშევსკის შემოქმედებით, ფურიესა და სენ-სიმონის უტოპიური სოციალიზმის იდეებითაა გატაცებული. სტრინდბერგი ემიჯნება მარქსიზმს და წვრილბურჟუაზიული სოციალიზმის პლატფორმაზე დგება. ქალაქში ის სოფლის პარაზიტს ხედავს, ცივილიზაციის უკუმოძრაობისა და სამრეწველო საზოგადოების დალუპვის, წვრილი გლეხური მეურნეობის გამარჯვებისა სწამს, ცხოვრების გაუბრალოებას ქადაგებს. ამ დროს სტრინდბერგზე დიდ გავლენას ჟან-ჟაკ რუსო და ლევ ტოლსტოი ახდენენ. ის შვედური ინტელიგენციის მოწინავე წრეების აღიარებული წარმომადგენელია.

სტრინდბერგის ადრეული ნაწარმოებებიდან უდიდეს ყურადღებას იმსახურებს ისტორიული დრამა „ოსტატი ულოფი“ („Mäster Olof“, 1872), რომელიც ეძღვნება რეფორმაციის ეპოქას შვედეთში. ის ანტიკლერიკალურ და ანტიმონარქიულ ხასიათს ატარებს, მასში დიდებითაა შემოსილი მეფის წინააღმდეგ წამოწყებული სახალხო აჯანყება, რომელსაც გმირი, საშუხაროდ, სათავეში ვერ ჩაუდგა. მაგრამ ყველაზე დიდი სახელი

სტრინდბერგს მისმა სატირულმა რომანმა „წითელი ოთახი“ („Röda rummet“, 1879) მოუტანა. მასში „შვედ ზოლას“ ხედავენ, თუმცა მას ჯერ არ წაუკითხავს ფრანგი ოსტატის ნაწარმოებები. რომანმა მძაფრი დისკუსია გამოიწვია. აქ სტრინდბერგი იძლევა თავისი თანადროული – XIX საუკუნის II ნახევრის – შვედური საზოგადოების საკმაოდ ფართო სურათს. ავტორი მისთვის დამახასიათებელი ულმობელობით გვიხატავს ბოჰემურ ცხოვრებას, მევახშეთა გაუმაძღრობას, პრესის გამყიდველობას, პატივმოყვარე ქალბატონთა ყალბ ქველმოქმედებას. მწერლის კრიტიკა მიმართულია როგორც ამ საზოგადოების ჩამორჩენილობის, ფეოდალური გადმონაშთების, ასევე ახალი ბურჟუაზიული წყობის წინააღმდეგ. სტრინდბერგი ამხელს ქვეყნის მმართველ გონებაჩლუნგ ბიუროკრატებს, მოხელეთა პარაზიტიზმს, პარლამენტარიზმის კომედიას, პრესის გამყიდველობას, ახლადწარმოშობილ სააქციო კომპანიათა მაქინაციებს, რელიგიურ და საქველმოქმედო საზოგადოებათა პირმოთნეობას, კაპიტალისტებზე ხელოვნების დამოკიდებულებას; რომანის დადებით გმირებად წარმოგვიდგება ხელოვანთა და მეცნიერთა ჯგუფი, რომლებიც იძულებულნი არიან გაჭირვებულად იცხოვრონ, დაიღუპონ ან მიჰყიდონ თავიანთი გონება და შრომა მეწარმეებს. „წითელ ოთახში“ დამწყებ მხატვართა და ლიტერატორთა ცხოვრებისა და ყოფის გარეგანი მოკლე ჩანახატების მიღმა ნაჩვენებია მძიმე ცხოვრებისეული ტრაგედია – ყველა ამ ნიჭიერი ადამიანის დამოკიდებულება კაპიტალზე, მათი არსებობის სრული უპერსპექტივობა. მათგან ერთნი თავის ხელოვნებას ჰყიდიან, მეორენი კი ხელოვნებას შორდებიან და საკუთარ ცხოვრებაში იკეტებიან (მთავარი გმირი – პოეტი ფალკი), მესამენი, ყველაზე უფრო შეუდრეკელნი, იღუპებიან (მოქანდაკე ოლე მონტანუსი). რომანი მკაფიოდ გადმოგვცემს იმ კრიზისის ატმოსფეროს, რომელსაც შვედეთი განიცდიდა იმპერიალიზმზე გადასვლისას. თავად სტრინდბერგის აღიარებით, რომანზე მუშაობის წლებში ის „კომუნარად“ რჩებოდა, „დაჩაგრულთა მხარეზე იდგა“, იყო „სოციალისტი, ნიჰილისტი, რესპუბლიკელი, ყველაფერი, რაც კი განსხვავებული შეიძლება იყოს რეაქციონერებისაგან“. დიდი ადგილი უჭირავს რომანში სახელმწიფოს მართვის სისტემის, რიკსდაგის – ამ „კომისიათა წისქვილისა“ და „კანცელარიათა საცრის“, ჩინოვნიკების მოსყიდვის, ოფიციოზის პრესის სიცრუისა და უპრინციპობის სატირულ, გროტესკულ ასახვას.

რომანის გმირს, პოეტ არვიდ ფალკს თანდათან უქრება ილუზიები მისი თანადროული საზოგადოების მიმართ. არვიდი თავს ანებებს

სახელმწიფო სამსახურს, რათა ლიტერატურას შესწიროს თავი. მას აქაც მწარე იმედგაცრუება ელის. ფალკი რწმუნდება, რომ ხელოვნების სფეროშიც ფულადი ინტერესებია გაბატონებული და კვლავ სამსახურებრივ კარიერას უბრუნდება. არვიდი ხედავს ძლიერთა ამა ქვეყნისათა მთელს უსამართლობას, მაგრამ მას არ ძალუძს საბოლოოდ გაწყვიტოს კავშირი საზოგადოებასთან, ან ებრძოლას მას. ის ღალატობს დემოკრატიულ იდეალებს და თავის ოცნებას. სტრინდბერგის წარმოდგენაში არვიდ ფალკი არც მებრძოლი და არც გმირია, იგი მხოლოდ ლამაზი ფრაზებისა და გაუაზრებელ საქციელთა ჩადენის ოსტატია. „წითელი ოთახის“ ბოლო თავები შეშისმჭრელთა გაფიცვის ზეგავლენით იქმნებოდა. ეს რომანი შვედური რეალიზმის კლასიკური ნაწარმოებია.

მწერალი კვლავ აგრძელებდა შვედური საზოგადოების მხილებას, გამოაქვეყნა ლექსების კრებული და რამდენიმე პიესა, მათ შორის „ბედნიერი პერის მოგზაურობანი“ („Lycko-Pers resa“, 1882), სადაც მიამიტური ზღაპარი სოციალურ სატირასთან შეაერთა.

„შვედი ხალხის ისტორიასა“ და ისტორიულ ნოველებში („Svenska oden och oventyr“, 1882-1883) სტრინდბერგი ისწრაფვოდა, ისტორიისათვის დემოკრატის თვალებით შეეხედა, შეექმნა ხალხის ისტორია, რასთან დაკავშირებითაც წინა პლანზე ისტორიულ კანონზომიერებებს აყენებდა და ისტორიის გვირგვინოსან „გმირებს“ დიდების შარავანდედს აცლიდა.

აუგუსტ სტრინდბერგი უკვე შვედეთის რადიკალურ დემოკრატიულ ინტელიგენციას და ნატურალისტურ მიმდინარეობას სათაყვანოდ მოექცა, მაგრამ 1883 წელს იგი ნერვული კრიზისის პირას აღმოჩნდა, რაც გამოწვეული იყო მისი გადაღლით, მატერიალური საზრუნავით, მისადმი შვედური საზოგადოების მტრული დამოკიდებულებით. მთავრობისა და კონსერვატიული პრესის დევნის შედეგად სტრინდბერგმა ცოლთან და შვილებთან ერთად დატოვა სამშობლო. ის წლობით ცხოვრობს საფრანგეთში, შვეიცარიაში, გერმანიასა და დანიაში. საზღვარგარეთ მან 13 წელი დაჰყო, უმეტესწილად შვეიცარიასა და პარიზში. შვეიცარიაში 1884-1885 წლებში მან დაწერა ნოველათა კრებული „უტოპიები სინამდვილეში“ („Utopier i verkligheten“, 1885), რომელშიც გამოვლინდა მისი დიდი ინტერესი ჩერნიშევსკის იდეებისა და სოციალური უტოპიზმისადმი. კრებულის პირველ ნოველაში („სტუდენტი ქალი“) ნაჩვენებია ფრანგი ქალი ბლანშის ცხოვრებისეული გზა, რომელიც ბრძოლით მოიპოვებს უმაღლესი განათლებისა და გრძნობებზე დაფუძნებული ქორწინების უფლებას, ქალიშვილს მის ბრძოლაში რუსი

სტუდენტები — ჩერნიშევსკის თაყვანისმცემელნი — ეხმარებიან. ის და მისი სატრფო ჩამოდიან საფრანგეთში. კრებულის შემდეგ ნოველაში („დაბრუნება") ნაჩვენებია შვეიცარიაში მცხოვრებ რუს ემიგრანტ-რევოლუციონერთა მძიმე ბედ-იღბალი.

სტრინდბერგის ოჯახური ბედნიერება თანდათან ქრებოდა. 1884 წელს გამოქვეყნდა პირველი ტომი „ქორწინებებისა" („Giftas") — სარკასტული ნოველებისა, რომლებიც ქალთა ზნე-ჩვეულებებს ამხელდა.

იდეალიზირებისადმი სწრაფვითაა მოგვრილი რომანი „კუნძულ ჰემსოს მცხოვრებნი" („Hemsöborna", 1887). ის მოგვითხრობს პრიმიტიულ ადამიანებზე, რომლებიც შხერებში, სტოკჰოლმთან ახლოს მდებარე კუნძულთა არქიპელაგზე ცხოვრობენ. ახალგაზრდა და ფხიანი კარლსონი პატარა კუნძულ ჰემსოზე ჩამოდის და მდიდარი ქვრივი ქალის ფლუდის სახლში მოჯამაგირედ დგება. ის საკმაოდ სწრაფად ააღორძინებს მეურნეობას და ადგილ-მამულში შეუცვლელ, უბადლო ადამიანად იქცევა. უსიტყვო წინააღმდეგობას მას მხოლოდ ქვრივის ვაჟიშვილი, მონადირე და მეთევზე გუსტენი უწევს. კუნძულზე დასასვენებლად ჩამოსულ მოაგარაკეთა მოსამსახურესთან წარუმატებელი სასიყვარულო ისტორიის შემდეგ კარლსონი მთელ თავის ყურადღებას მეპატრონე ქალს უთმობს. მათი დანიშვნის გამოცხადება უბიძგებს გუსტენს ადგილობრივ მღვდელთან პირის შეკვრისაკენ. კარლსონი ახერხებს შეთქმულთა შერცხვენას და ქვრივს ცოლად ირთავს. მაგრამ ის გრძნობს თავისი მდგომარეობის არასიმყარეს და დაიყოლიებს მოხუცებულ ცოლს, ანდერძი მის სასარგებლოდ დაწეროს. შემდგომში კი კარლსონი კრახს განიცდის. ცოლი მას ახალგაზრდა მოახლე ქალთან შეისწრებს, ცვლის ანდერძს და მალე გარდაიცვლება. მისი სხეული დასაკრძალავად კონტინენტზე გადააქვთ, თხელი ყინული ტყდება და კუბო წყალში იძირება; კარლსონს კი გზა დაებნევა თოვლიან ქარბუქში და იღუპება. ამ ნაწარმოების შინაარსი განსაკუთრებით ტევადი და მრავალმნიშვნელოვანია. კარლსონის სახეში თითქოს ერთმანეთს უთავსდება მარტოხელა ადამიანის ტრაგედია და სატირა კაპიტალისტური ეპოქისდროინდელი „ახალი ადამიანის" მორალურ სახეზე. სოფლის პატრიარქალური გარემო ნაჩვენებია როგორც ჩამორჩენილი და ამავდროულად პოეტურად ფერადოვანი. ნაღვლიანი ტონალობის ატმოსფეროში კომიზმით აღსავსე ეპიზოდები იჭრება. „კუნძულ ჰემსოს მცხოვრებნი" ა. სტრინდბერგის ერთ-ერთი შედევრია.

იმავე 80-იან წლებში სტრინდბერგი ჰქმნის ავტობიოგრაფიულ რომანთა მთელ რიგს: „მოსამსახურე ქალის ვაჟიშვილი" („Tjensteqvinnans son",

1886-1887), „ერთი სულის ისტორია“, „შეშლილის აღსარება“ („En dares för svarstal“, 1888). ამ ნაწარმოებებში და აგრეთვე ნოველათა კრებულში „ქორწინებები“ („Giftas“, 1884-1886) წამყვანია ბურჟუაზიული ოჯახის რღვევისა და ზნეობის დაცემის თემა. ეს თემა სტრინდბერგს უკვე არა მარტო ჩერნიშევსკისთან, არამედ ლ. ტოლსტოისთან, მის „კრეიცერის სონატასთან“ აახლოვებს. მაგრამ ამ რომანებსა და ნოველებში სულ უფრო ძლიერად ჟღერს ინტონაციები, რომლებიც სტრინდბერგის წინანდელ იდეალებს ეწინააღმდეგება. კერძოდ, ქალთა ემანსიპაციის საკითხში ის ახლა იბსენის მოწინააღმდეგეა, თავგამოდებული ანტიფემინისტი. მის მუდმივ გმირ ქალად, რომელსაც ის სიძულვილითა და გულისტკივილით გვიხატავს, უზნეო ქალი იქცევა, რომელიც მამაკაცის დამონებასა და დამცირებისაკენ მიისწრაფვის.

ამ წლებში სტრინდბერგის შემოქმედებაში გარდატეხა ხდება, რაც მისი მოღვაწეობის მეორე პერიოდშიც (1887-1901) ვლინდება. სტრინდბერგი, უპირველეს ყოვლისა, ფემინისტური მოძრაობის წინააღმდეგ გამოვიდა. მისი შემოქმედების ძირითად თემად ქალთმოძულეობა და სქესთა შორის მიმდინარე ომი იქცა, სადაც ქალი ინტელექტუალურად უმნიშვნელო, ქვენა ინსტინქტებით მამოძრავებელ არსებად გვევლინება. ამორალური ქალის მიერ მამაკაცის დამონების იმავე სურათს სტრინდბერგი განუწყვეტლივ იმეორებს თავის ნაწარმოებებში: დრამებში „მამა“ („Fadren“, 1887), „ამხანაგები“ („Kamraterna“, 1888), „ფრიკენ იულია“ („Fröken Julie“, 1888), „კრედიტორები“ („Fordringsägare“, 1889); მე-2 ტომში ნოველებისა „ქორწინებანი“ („Giftas“, 1886), რომანში „გოთიკური ოთახები“ („Götiska rummen“, 1904) და სხვ.

1887 წელს სტრინდბერგმა დაიწყო მკაცრი, ე. წ. „ნატურალისტური დრამების“ ციკლის შექმნა, სადაც კვლავ სქესთა შორის მტრობაა ასახული. სტრინდბერგი გონკურებისა და ზოლას თეორიებს უწევს პროპაგანდას, „ბუნების კოპირებისაკენ“ მიისწრაფვის, ამყობს მეტსახელით „ფოტოგრაფი“, რომელიც მას შვედეთში შეარქვეს. დრამატურგიას ის ახლა ნატურალისტურ მოთხოვნებს უყენებს. ის ასახავს მემკვიდრეობისა და გარემოს მიერ ჩამოყალიბებულ ხასიათებს. გარემო და მემკვიდრეობა, მისი აზრით, თანამედროვე ტრაგედიის ბედისწერად იქცევა.

ასეთი სულისკვეთებითაა დაწერილი სტრინდბერგის დრამები „ფრიკენ იულია“ და „მამა“. პიესა „მამა“ დაიდგა კოპენჰაგენში 1887 წლის ბოლოს, 1894 წელს კი – პარიზში „თავისუფალ თეატრში“. სტრინდბერგი მასში თანამედროვე სიუჟეტის მქონე ბერძნულ ტრაგედიას ხედავდა.

იულია არის თანამედროვე ნევროზული ტიპის ქალის პორტრეტი, რომელმაც არ იცის, ვისი როლი — მამაკაცისა თუ ქალის — უნდა ითამაშოს მან სამყაროში. აქ ძლიერი გავლენა სტრინდბერგზე მოახდინეს ფრ. ნიცშემ, რომელთანაც ის ახლა მიმოწერაში იყო, და ავრეთვე ზოლამ.

„ფრიკენ იულია“ მწვავე სოციალურ-ფსიქოლოგიური შინაარსის მქონე პიესაა. მისი მოქმედება იოანეს ღამით (ზაფხულის ბუნიაობის დღესასწაული) მდიდარი შვედი ბარონის სახლში ხდება. ახალგაზრდა არისტოკრატი ქალი იულია, მეპატრონის ქალიშვილი, ნერვული კრიზისის პირას იმყოფება: წინადღით მისი ნიშნობა ჩაიშალა. ის შემთხვევით სამზარეულოში აღმოჩნდება და გარყვნილ და ამბიციურ მსახურ ჟანთან იწყებს კეკლუცობას. ყმაწვილი თავდაპირველად ეჭვის თვალით უყურებს მის შემოთავაზებას, მაგრამ მალე ერთვება თამაშში, რომელიც ორიეს იტაცებს. გმირები ერთმანეთს თავიანთ აზრებსა და სურვილებს ანდობენ. ჟანი საკუთარ „საქმეზე“ ოცნებობს, რომელსაც წამოიწყებდა, კაპიტალი რომ ჰქონდეს. იულიას თავისი მშობლებიც და საკუთარი თავიც სძულს. მას უნდა კავშირი გაწყვიტოს წარსულთან. გარკვეული დროის შემდეგ მათ უკვე სჯერათ ურთიერთსიყვარულისა თუ არა, ინტერესთა ერთობის მაინც. ჟანთან ინტიმური ურთიერთობის შემდეგ იულიას მხოლოდ ერთი გამოსავალი აქვს — გაიპაროს ჟანთან ერთად. ის მამას გაქურდავს, რათა შეყვარებულთან ერთად საზღვარგარეთ გაიქცეს. ამ დროს სცენაზე მსახურის საცოლე კრისტინი ჩნდება, ის მშვიდად ჩაშლის გმირი ქალის არარეალურ გეგმებს. სასოწარკვეთილი იულია სთავაზობს მათ, სამივე ერთად გაიქცნენ. კვანძი იხსნება, როდესაც ბარონი ბრძანებს, რომ ჟანმა მას ჩექმები გაახადოს. მსახური, რომელიც თავის თავს ოცნებებში უკვე „კაპიტალისტად“ ხედავდა, მყის ჩვეულებრივ ლაქიად იქცევა. იულია, რომლის გეგმები ჩაიშალა, თავს იკლავს. იულიას შფოთვა და ბორგვა მემკვიდრეობითა და გარემოთი აიხსნება: ის დეგრადირებული თავადაზნაურული გვარის უკანასკნელი წარმომადგენელი, ნერვებით ავადმყოფი დედის შვილია; მისი აღზრდა უცნაურ, მოუწესრიგებელ ხასიათს ატარებდა. მის ქმედებებს პრიმიტიული ბიოლოგიური სურვილები განაპირობებს. სტრინდბერგმა თავის დრამას „ნატურალისტური ტრაგედია“ უწოდა. ეს არის მისი ერთ-ერთი საუკეთესო სოციალურ-ფსიქოლოგიური პიესა.

1891 წელს სტრინდბერგი და სირი ფონ ესენი დაშორდნენ; ვაჟი და ორი ქალიშვილი დედის ამარა დარჩნენ. განქორწინების პროცესი აღწერილია პატარა პიესაში „ბორკილები“ („Bandet“, 1892). 1893

წელს სტრინდბერგი გერმანიაში, ბერლინში ახალგაზრდა ავსტრიელ ჟურნალისტ ქალს ფრიდა ულს ეცნობა და ცოლად ირთავს. ფრიდამ სტრინდბერგს სვედენბორგის შრომები გააცნო. ფრიდა ულისაგან მას ქალიშვილი შეეძინა, მაგრამ ეს ქორწინებაც უიღბლო აღმოჩნდა.

დეპრესიამ სტრინდბერგი სულიერი დაავადების ზღვარზე მიიყვანა. პარიზში სიმარტოვესა და უკიდურეს გაჭირვებაში ცხოვრებისას ის ატარებდა გამოკვლევებს როგორც საბუნებისმეტყველო მეცნიერებათა, ასევე ზებუნებრივის სფეროში, ალქიმიის ჩათვლით. მისი ჯანმრთელობა საფუძვლიანად შერყეული იყო. 1896 წელს მწერალმა თავი დააღწია ამ ჯოჯოხეთს, რომელიც მან იმავე სახელწოდების რომანში („Inferno", 1897) აღწერა, და შვედეთში დაბრუნდა.

სტრინდბერგის შემოქმედება თანდათან დეკადანსისაკენ მიდის. დემოკრატიის ადრინდელი დამცველი, ის ახლა ნიცშეანური იდეებითაა გატაცებული, მარტოხელა ძლიერ პიროვნებას განადიდებს, „სულის არისტოკრატებზე" მსჯელობს. მწერლის შემოქმედების მეორე პერიოდში ცენტრალურია მაღალი კულტურის მქონე ძლიერი ადამიანის სახე, რომელიც „სიკეთისა და ბოროტების მიღმა" დგას და ძლევამოსილებისა და ბატონობისაკენ ბრძოლით ზეცით იწევს. ამ წლების ისტორიული დრამების ციკლში სტრინდბერგი ამ ქმნილებათა ცენტრში ძლიერ, ჰეროიკულ ფიგურებს აყენებს, რომლებიც მასასთან შეჯახებაში ისტორიის მსვლელობას განსაზღვრავენ. ძლიერი გმირები, ინდივიდუალისტები, რომლებიც თავიანთ გზაზე ყველაფერს ანადგურებენ, არიან: გუსტავ ვაზა („გუსტავ ვაზა" – „Gustaf Vasa", 1899), ლუთერი („ვიტენბერგელი ბულბული" – „Näklergaleni Wittenberg", 1903).

მაგრამ ამ ეტაპზე სტრინდბერგის ნაწარმოებები ჯერ კიდევ არ ჰკარგავენ შემეცნებით ღირებულებას, რეალისტურ მიზანდასახულობასა და კრიტიკულობას. მიუხედავად იმისა, რომ მწერალი თანაუგრძნობს ზოგიერთ თავის ნიცშეანობით აღსავსე პერსონაჟს და მათ ჰეროიზირებას ცდილობს, ობიექტურად ის მათ დიდების შარავანდედს აცილებს და მათ უზნეობასა და დანაშაულებრიობას აჩვენებს: მაგალითად, პროფესორი ტერნერი რომანში „ჩანდალა" („Tschandala", 1889), საშინელი მოხუცი კაპიტალისტი „მოჩვენებათა სონატაში" („Spöksonaten") და სხვ.; მწერალს მიჰყავს ისინი შინაგან კრახამდე (ვაჟიშვილი-ბორგი რომანში „შხერებზე").

1901 წელს სტრინდბერგი დაუბრუნდა ძველ თემას – ქორწინების პრობლემას – დრამით „სიკვდილის ცეკვა" („Dödsdansen"). ეს დრამა გადმოსცემს არსებობის აბსურდულობის შეგრძნებას, რომელიც

ერთდროულად სასაცილოცაა და ამაოც. მას მოჰყვა საზღაპრო ხასიათის პიესები „ქალწული პატარძალი“ („Kronbruden“) და „თეთრი გედი“ („Svanevit“), მოგვიანებით კი მნიშვნელოვანი სიმბოლური ნაწარმოები „სიზმრების თამაში“ („Ett drömspel“, 1902). იმავე წელს სტრინდბერგმა ცოლად შეირთო ახალგაზრდა შვედი მსახიობი ქალი ჰარიეტ ბოსე, რომელმაც დრამაში „გზა დამასკოში“ ქალბატონისა და „პასექში“ („Påsk“, 1900) ელეონორას როლები შეასრულა. მათ ქალიშვილი შეეძინათ, მაგრამ ქორწინება ხანმოკლე აღმოჩნდა და 1904 წელს განქორწინებით დამთავრდა.

შემოქმედების მესამე პერიოდში სტრინდბერგი უკუაგდებს პოზიტივიზმს, მეცნიერების რწმენას. წინანდელი ათეისტი, ის იხრება კათოლიციზმისაკენ, გატაცებულია ახალმოდური თეოსოფიური თეორიებით, მისტიციზმით, ოკულტიზმის, მაგიისა და ასტროლოგიის აპოლოგეტად გვევლინება. ნაწარმოებთა მთელი რიგი – „ჯოჯოხეთი“ („Inferno“, 1897), „ლეგენდები“ („Legender“, 1898), ნაწილობრივ „შავი ალმები“ („Svarta fanor“, 1907) და სხვ. – სწორედ ამ თემატიკას, ავტორისა და მისი პერსონაჟების თეოსოფიური გზების აღწერას ეძღვნება. ამ პერიოდში სტრინდბერგის შემოქმედებაში არსებული ბურჟუაზიული აქტიურობის აპოლოგიის ელემენტები დეპრესიისა და დაცემულობის ელემენტებით იცვლება. მისი ბოლო დრამები („გზა დამასკოში“, „მოჩვენებათა სონატა“) დეკადენტურია როგორც ფორმის, ასევე შინაარსის თვალსაზრისით. ტრილოგია „გზა დამასკოში“ („Till Damascus I-III“, 1898-1904) გამსჭვალულია სიმბოლოებითა და ალეგორიებით, რეალური მოქმედება მასში თითქმის არ გვხვდება, კონკრეტული სახელები ზოგადი ცნებებითაა შეცვლილი (უცნობი, ექიმი, ქალბატონი, ავადმყოფი და ა.შ.). ამ პიესებმა გავლენა მოახდინა გერმანელ ექსპრესიონისტებზე.

უკანასკნელ წლებში სტრინდბერგი კარჩაკეტილ ცხოვრებას ეწეოდა სტოკჰოლმში და არაჩვეულებრივად ნაყოფიერად მუშაობდა. ამ პერიოდის ნაწარმოებებიდან ყურადღებას იქცევს რამდენიმე ტომისაგან შემდგარი ფილოსოფიური ხასიათის „ლურჯი წიგნი“ („En ble bok“, 1907-1912) და რომანი „მარტოხელა“ („Ensam“, 1903). საბოლოოდ განხორციელდა მთელი მისი ცხოვრების ოცნება ექსპერიმენტული თეატრის შექმნაზე: 1907 წელს გაიხსნა „ინტიმური თეატრი“, რომლის რეპერტუარი მთლიანად სტრინდბერგის პიესებისაგან შედგებოდა. მისი უკანასკნელი ნამუშევარი თეატრისათვის იყო კიდევ ერთი დრამა მომლოცველობაზე – „დიდი გზა“ („Stora landsvägen“, 1909), რომელიც ძირითადად გაურითმავი

ლექსითაა დაწერილი. ამ ნაწარმოებში მწერალი თავისი უჩვეულო ცხოვრების შედეგებს აჯამებს.

აუგუსტ სტრინდბერგი ერთ-ერთი ყველაზე წინააღმდეგობრივი და ტრაგიკული ფიგურაა ევროპულ ლიტერატურაში XIX და XX საუკუნეების მიჯნაზე. მან იპოვა თავის თავში ძალა რამდენადმე დაეძლია დეკადანსის გავლენა. სიცოცხლის უკანასკნელ წლებში მან კვლავ უკუაგდო ნიცშეანობა და სიჭაბუკის დემოკრატიულ იდეალებს დაუბრუნდა. ბოლო წლების ისტორიულ დრამებში („კარლ XII“, „დედოფალი კრისტინა“ და სხვ.) და ისტორიულ შრომებში მან კარლ XII სახეს დიდების შარავანდედი მოაცილა, ებრძოდა მის რეაქციულ კულტს, ამტკიცებდა პეტრე I, როგორც სახელმწიფო მოღვაწის, უპირატესობას. 900-იანი წლების სტატიებში სტრინდბერგი დეკადენტური თეორიის „ხელოვნება ხელოვნებისათვის“ წინააღმდეგ გამოდიოდა.

სტრინდბერგის სიკვდილამდე ცოტა ხნით ადრე მისი, როგორც შვედეთის დიდი მწერლის, ბურჟუაზიული სამყაროს სიცრუისა და სიბინძურის მამხილებლის პატივსაცემად შვედმა მუშებმა ზეიმი გამართეს. მწერლის დაბადებიდან 63 წელი მუშებმა ჩირაღდნიანი სვლით აღნიშნეს, მოგვიანებით მას მუშების მიერ შეგროვილი ფულის დიდი თანხა გადასცეს, რომელიც აღქმული იქნა როგორც ერთგვარი ანტინობელის პრემია. სტრინდბერგი გარდაიცვალა სტოკჰოლმში 1912 წლის 14 მაისს.

აუგუსტ სტრინდბერგის დრამატურგიამ უზარმაზარი ზეგავლენა მოახდინა XX საუკუნის ევროპული დრამის განვითარებაზე.

ლიტერატურა

- Ekman, Hans-Göran. Strindberg and the Five Senses: Studies in Strindberg's Chamber Plays. London and New Brunswick, New Jersey: Athlone 2000.
- Hammacher, Wilfried. Wiedergeboren. Lebenswege von August Strindberg und Carl Ludwig Schleich. Dornach: Verl. am Goetheanum 1994.
- Hennig, Gerda. Traumwelten im Spiegel der Dichtung. Jean Paul, Dostojewski, Nerval, Strindberg. Frankfurt am Main: R. G. Fischer 1995.
- Robinson, Michael. The Cambridge Companion to August Strindberg. Cambridge Companions to Literature ser. Cambridge: Cambridge UP 2009.

• Schütze, Peter. August Strindberg. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. 3. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2002.

• See, Klaus von (Hrsg.). Die Strindberg-Fehde. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987.

• Stricker, Sebastian. Wer sich nicht wehrt, endet am Herd. Die Figur der „Kristin" in August Strindbergs Fröken Julie. Essen: Meysenburg 2001.

• Адмони, В. Г. Генрик Ибсен и его творческий путь // Ибсен Г. Драмы. Стихотворения. Москва, 1972.

• Адмони, В. Г. Стриндберг // История западноевропейского театра. Т. 5. Москва, 1970.

• Андреев, Л.Г. Западноевропейская «новая драма» // Зарубежная литература XX века. Москва, 1996.

• Бальзамо, Е. Август Стриндберг: лики и судьба. Москва, 2009.

• Леонова, Е.А. Литературы скандинавских стран (Конец XIX - начало XX века) // История зарубежной литературы (Вторая половина XIX - начало XX века)». Минск, 1997. С. 130-165.

• Максимов, В. Проект драматической эпопеи Августа Стриндберга // Стриндберг А. Интимный театр. Москва, 2007.

• Храповицкая, Г.Н. Реализм в зарубежной литературе (Франция, Англия, Германия, Норвегия, США). Москва, 2006.

შ ი ნ ა ა რ ს ი

- შესავალი (ი. ცხვედიანი) 3

ფრანგული ლიტერატურა 19

- შესავალი (ლ. ნოზაძე) 19
- ანატოლ ფრანსი (მ. მენაბდე) 32
- რომენ როლანი (ი. ხაჭაპურიძე) 45
- როჟე მარტენ დიუ გარი (ა. გოგატიშვილი) 58
- გიიომ აპოლინერი (ზ. არჩვაძე) 69
- მარსელ პრუსტი (ლ. ნოზაძე) 78
- ჟან ანუი (ზ. არჩვაძე) 92
- პოლ ვალერი (ზ. არჩვაძე) 99
- ჟან კოკტო (ლ. ნოზაძე) 104
- ანდრე მალრო (ზ. არჩვაძე) 117
- ჟან-პოლ სარტრი (ლ. ნოზაძე) 130
- ალბერ კამიუ (მ. მენაბდე) 141
- ფრანსუა მორიაკი (ნ. ბუაძე) 158
- სემუელ ბეკეტი (ლ. ნოზაძე) 170
- ეჟენ იონესკო (ლ. ნოზაძე) 180
- მორის მეტერლინკი (ნ. ხიმშიაშვილი) 190

გერმანული ლიტერატურა 197

- შესავალი (მ. ჭოლაძე) 197
- გერჰარტ ჰაუპტმანი (ი. შიშინაშვილი) 211
- ფრიდრიხ ნიცშე (ნ. გაგნიძე) 220
- შტეფან გეორგე (ნ. გაგნიძე) 234
- გეორგ კაიზერი (ი. შიშინაშვილი) 240

- რიჰარდ დემელი (ნ. კვირიკაძე) 245
- დეტლეფ ფონ ლილიენკრონი (ნ. კვირიკაძე) 253
- ჰუგო ფონ ჰოფმანსათალი (ი. შიშინაშვილი) 259
- ფრანკ ვედეკინდი (ი. შიშინაშვილი) 268
- ერნსტ ტოლერი (ჯ. კუხიანიძე) 274
- ვალტერ ჰაზენკლევერი (ჯ. კუხიანიძე) 280
- გეორგ ჰაიმი (ნ. გაგნიძე) 285
- გეორგ თრაკლი (ნ. გაგნიძე) 289
- გოტფრიდ ბენი (ნ. გაგნიძე) 295
- რაინერ მარია რილკე (მ. ჭოლაძე) 301
- ფრანც კაფკა (მ. ჭოლაძე) 310
- თომას მანი (მ. ჭოლაძე) 321
- ჰაინრიჰ მანი (ნ. ხიმშიაშვილი) 340
- ალფრედ დიობლინი (მ. ჭოლაძე) 353
- ჰერმან ჰესე (ი. შიშინაშვილი) 362
- ბერტოლტ ბრეჰტი (ნ. გაგნიძე) 376
- რობერტ მუზილი (ნ. ნასარიძე) 392
- ჰანს ფალადა (ა. ხუხუა) 397
- ჰერმან ბროხი (ნ. ნასარიძე) 409
- ერიჰ მარია რემარკი (ა. ხუხუა) 414
- ლიონ ფოიხტვანგერი (ს. თოდუა) 425

ინგლისური ლიტერატურა 439

- შესავალი (ი. ცხვედიანი) 439
- ჯორჯ ბერნარდ შო (ბ. კოლუაშვილი) 459
- ჯოზეფ რადიარდ კიპლინგი (თ. კობეშავიძე) 471
- ოლდოუზ ჰაქსლი (ნ. გუბელაძე) 480
- რიჩარდ ოლდინგტონი (ნ. გუბელაძე) 491
- ჯონ გოლზუორთი (ნ. იმედაშვილი) 498

- ჰერბერტ ჯორჯ უელსი (თ. ჭეიშვილი) 507
- ივლინ ვო (ვ. ამაღლობელი) 515
- უილიამ ბატლერ იეიტსი (ვ. ამაღლობელი) 526
- დეივიდ ჰერბერტ ლორენსი (თ. კობეშავიძე) 538
- ჯეიმზ ჯოისი (ი. ცხვედიანი) 548
- ვირჯინია ვულფი (ი. ცხვედიანი) 572
- ტომას სტერნზ ელიოტი (ი. ცხვედიანი) 582
- ეზრა პაუნდი (ი. ცხვედიანი) 603

იტალიური ლიტერატურა XIX-XX საუკუნეების მიჯნაზე (ე. ნიკოლაიშვილი) 620

- ლუიჯი პირანდელო (ე. ნიკოლაიშვილი) 625
- იტალო ზვევო (ე. ნიკოლაიშვილი) 636
- ფუტურიზმი და ფილიპო მარინეტი (ე. ნიკოლაიშვილი) .. 641
- სალვატორე კვაზიმოდო (ე. ნიკოლაიშვილი) 647
- ეუჯენიო მონტალე (ე. ნიკოლაიშვილი) 652

XX საუკუნის I ნახევრის ესპანური ლიტერატურა (ე. ნიკოლაიშვილი) 657

- ხოსე ორტეგა ი გასეტი (ე. ნიკოლაიშვილი) 662
- ფედერიკო გარსია ლორკა (ე. ნიკოლაიშვილი) 669
- ანტონიო მაჩადო (ე. ნიკოლაიშვილი) 676
- მიგელ დე უნამუნო (ე. ნიკოლაიშვილი) 682

სკანდინავიური ლიტერატურა (ნ. კვირიკაძე) 689

- ჰენრიკ იბსენი (ნ. კვირიკაძე) 691
- აუგუსტ სტრინდბერგი (ნ. კვირიკაძე) 706

წიგნი დაიბეჭდა აკაკი წერეთლის
სახელმწიფო უნივერსიტეტის სტამბაში

გადაეცა წარმოებას 14. 04. 2011
ქაღალდის ზომა 60X84 1/16
ნაბეჭდი ფორმა 45

ტირაჟი 200

720