

რობერტ მუზილი
(ავსტრია)

ლიტერატორი და ლიტერატურა
და ამასთან დაკავშირებული განაზრებანი

(სექტემბერი, 1931 წელი)

წინათქმა

ამ შენიშვნებს არც თეორიის შექმნის პრეტენზია აქვთ და არც – აღმოჩენის, და სხვას არაფერს წარმოადგენენ, თუ არა ლიტერატურისა და ლიტერატორობის რამდენიმე ურთიერთდაკავშირებული მოვლენის მიმოხილვას. ამოსავალი შეიძლება გახდეს საკითხი, თუ რატომ ითვლება ჩვენში „ლიტერატორი“ არა მხოლოდ სალანძღავ, არამედ ისეთ სალანძღავ სიტყვად, რომელიც არც თუ მთლად უმნიკვლო ლიტერატორების მიერ გამოიყენება იმათ მიმართ, ვინც სწორედაც, რომ უმნიკვლო ლიტერატორად გახდომას ესწრაფვიან. რამეთუ ადამიანს, რომელიც ლიტერატურით ირჩენს თავს და რომლისთვისაც ლიტერატურა შემოსავლის წყაროა ჩვენში, როგორც წესი, ლიტერატორს კი არ უწოდებენ, არამედ, შემოსავლის ბუნებიდან გამომდინარე, ეს ადამიანი ამა თუ იმ პროფესიის, ვთქვათ, ქვესათაურთა მთხზველის, ლამაზ სახელწოდებას ატარებს; ლიტერატორს კი უპირატესად იმას უწოდებენ, ვინც მხოლოდ ლიტერატურაზე დამოკიდებულებით ხელმძღვანელობს; მხოლოდ ისაა ლიტერატორი, და ის, რომ აქედან შეიძლებოდა განვითარებულიყო აბუჩად ამგდები სახელწოდება, „კაფის“ და „ბოჰემის“ ცნებებისგან არც თუ მთლად განზე მდგომი, მიუთითებს სწორედ ლიტერატურის შიგნით ან ლიტერატურასა და ადამიანურ მთელს შორის არსებულ კავშირებზე, რომლებიც, როგორც ჩანს, ყურადღებას იმსახურებენ. ლიტერატურა, რომელიც საშუალებას გვაძლევს, სიტყვა „ლიტერატორს“ ასეთი მნიშვნელობა დავუკავშიროთ, გვაგონებს იმ ვაშლის ხეს, რომელსაც ბლით და საზამთროთი მსხმოიარობა მოუხდებოდა, ოღონდ კი არა – ვაშლით. მაინც რა არ ყოფნის ამ ხეს? ჩვენ, ყველანი, უპირველესად, და ყველაზე მეტად, ლიტერატორები ვართ. ლიტერატორი, ამ სიტყვის ნამდვილი მნიშვნელობით, ლიტერატურის ჯერაც განუკერძოებელ მოღვაწეს გულისხმობს, – პირველსახეს, რომლისგანაც სხვა დანარჩენი აღმოცენდება. ახალგაზრდა კაცი იწყებს, როგორც ლიტერატორი, და არა როგორც მწერალი, და მით უმეტეს, არა მაშინვე,

როგორც – დრამატურგი, ისტორიკოსი, კრიტიკოსი, პუბლიცისტი და ა.შ., რომელიმე ამათგანის გარკვეულ „თანდაყოლილობითობაზე“ რომ შევთანხმდეთ, და როცა აღარ იგრძნობა ეს თანაფარდობა, ლიტერატურის არსი მახინჯდება. მაშინ საკითხავია, რა სახის დარღვევები უწყობს ხელს იმას, რომ ფორმის გარეთ იკარგება პირველდანიყებითი საყოველთაო მნიშვნელობა. და ეს საკითხი, თუმცა არა ყოვლისმომცველად, არამედ მხოლოდ გარკვეულ ცნებათა შუქზე, წარმოჩნდება ქვემოთ მოცემულ განაზრებებში.

ლიტერატორი, როგორც ყველაზე უფრო ზოგადი მოვლენა

დასახელებასთან „ლიტერატორი“ – იქ, სადაც იგი საძრახისი მნიშვნელობით გამოიყენება – არამც და არამც დაკავშირებული არაა არსებითი წარმოდგენა, რომელიც დაახლოებით ასე შეიძლება გამოიხატოს: ლიტერატორი ის ადამიანია, რომელიც დაკავებულია მხოლოდ და მხოლოდ ლიტერატურით და „სრულფასოვანი ადამიანურობის“ საზიანოდ, ესე იგი – არა თაურწყაროსთან დაკავშირებული ადამიანი, დაკავშირებული არა ცხოვრების ფაქტებთან (ვითომ როგორც მწერალი), არამედ – მასზე ცოდნასთან. სხვა სიტყვებით, ამ წარმოდგენის მთავარი ნიშნები ისეთივეა, როგორც – თავად ცნების: სქოლასტიკოსის, კომენტატორის ან კომპილატორის ცნების, და, ამ თვალსაზრისით, ლიტერატორი იყო ფამულუსი ვაგნერი, რომელიც გოეთემ სამუდამო სასაცილოდ აქცია. სულის ისტორიაში, ანტიკურობიდან ჩვენს დღეებამდე, ადამიანთა ეს ნაირსახეობაც დიახაც თამაშობდა თავის, არა ყოველთვის სანუგეშო, როლს. მასწავლებლის მიმყოლი, მაგრამ სხვათა მიღწევების დიდი ცოდნის მიუხედავად, საკუთარ, პიროვნულ მიღწევათა სიმწირით ნიშანდებული ადამიანი თითქმის გამოსადეგი იქნებოდა, როგორც ლიტერატორის კნინი სახესხვაობის განსაზღვრება, ეს აღწერა საშუალო პროფესორსაც რომ არ მიეყენებოდეს. ის გამოდგება სტრატეგის დასახსიათებლადაც, რომელიც უმწეოა გადაწყვეტილებათა მიღების დროს, მაგრამ სრულიად გამოდგება, როგორც სკოლაში სამხედრო საქმის მასწავლებელი; მას შეიძლება სამხედრო ხელოვნების ლიტერატორი ვუნოდოთ. იგი ისეთივე წარმატებით მიეყენება მორალში რიგორისტს, ვისი სულიც მითითებებითაა გამოტენილი, როგორც – მორალში ლიბერტინისტს, ვისი სულიც თავისუფლებათა სამახსოვროა. ერთიც და მეორეც, რიგორიზმიც და ლიბერტინიზმიც, ლიტერატორის არსებითი ნიშნებია. პირად მიღწევებსა და სხვათა მიღწევების შესახებ ცოდნას შორის ასეთი შეუსაბამობა ყველგან გვხვდება, გარემოებათა მიხედვით სხვადასხვაგვარად გამოხატული. სადაც უნარია საჭირო, შეუსაბამობა მას

ცოდნით ცვლის; სადაც უმჯობესია გადანყვეტილების მიღება, იქ ეჭვებს დაახვავებს; სადაც ამოცანა თეორიულ მიღწევაში მდგომარეობს, იგი კომპილაციას მოგვცემს, მაგრამ ასეთივე წარმატებით ნათელყოფს თავის თავს უსასრულოდ ექსპერიმენტულ მრავალეჭვიანობაში გაქცევით... – ყველა შემთხვევაში, როგორც ჩანს, ის მაინც რაღაც ძვრის გამომწვევია, რომლის შედეგადაც საკუთარი მიღწევიდან, სარომლისოდაც ნიჭი, ნებისყოფა ან გარემოებები არასაკმარისია, ძალისხმევის გადატანა ხდება გაცილებით მსუბუქ და მეორეხარისხოვან მიღწევაზე, რაც სრულიად აკმაყოფილებს პატივმოყვარეობას. ამ პროცესის თვისება ისაა, რომ არანაყოფიერი და არათვითმყოფადი, შემთხვევის ძალით მიღწევაზე მიზანმიმართულ ცნობილ პატივმოყვარეობას რომ უერთდება, უცვლელად იქნება დაკავშირებული ტრადიციასთან, თუმცაღა იგი ფუძემდებლური ელემენტებიდან – იქნება ეს იდეური, ემპირიული, ემოციონალური წარმონაქმნი თუ გადანყვეტილების პრაქტიკული აღმოცენება – არ გამოდინარეობს, და თუ გამოდინარეობს კიდევ, მხოლოდ – არამნიშვნელოვანწილად, და ლიტერატორი, ჩვეულებრივი აზრით, სხვა არავინაა, თუ არა კერძო შემთხვევა იმ მოვლენისა, რომელიც გაცილებით დიდ სფეროებს მოიცავს.

ლიტერატორი და ლიტერატურა

მონათესავე მოვლენების წრეში ლიტერატორის მოვლენის ჩართვის ასეთი მცდელობა, ბუნებრივია, ღიად ტოვებს საკითხს იმის შესახებ, ბოლოს და ბოლოს რა ქმნის ამ წრეში მის თავისებურებას, და რა განსაკუთრებული თვისებები გამოარჩევს მხატვრული ლიტერატურის ლიტერატორს ნებისმიერი (ასე ვთქვათ) ლიტერატორისგან. ამ ხარვეზის შესავსებად მას თუ განვიხილავთ, როგორც სოციალურად სპეციფიკურ ფიგურას, მაშინ, ხედვის კუთხის შესაბამისად, ლიტერატორ-მხატვარი წარმოგვიდგება ან როგორც ეგრეთ წოდებული ინტელექტუალი ან როგორც მომიჯნავე ტიპებისგან გამოცალკევებული, ეგრეთ წოდებული ემოციური ადამიანი. ესე იგი, ნამდვილ ინტელექტზე – ვთქვათ, საშუალო სწავლულზე – ის, ჩვეულებრივ, ერთობ მცირე ინტელექტუალობის შთაბეჭდილებას ახდენს, თუმცა, როგორც წესი, ემოციური მიღწევის სიჭარბესთან ერთად, იმასთან ერთად, რომ ქეშმარიტად ემოციური ადამიანი, რომელსაც უჭირს თავისი აზრების გამოხატვა, რომელსაც არ შეუძლია გადანყვეტილებათა სწრაფად მიღება და ამიტომ მტკიცედ სწამს თავისი სიტყვების, გადანყვეტილებების და გრძნობების, წარმოგვიდგება, როგორც „ინტელექტუალი“, რომლის გრძნობები სუსტი, ცვალებადი და მოჩვენებითია. თუ შევკრებთ ორივე ამ მხარეს და გამოცდილების რეზულტატს დავუმატებთ, მივიღებთ

სახეს ადამიანისას, რომლის ინტელექტიც გრძნობებით თამაშობს ან რომლის გრძნობებიც ინტელექტით თამაშობენ – ამის გარჩევა შეუძლებელია, – რომლის მრწამსიც არამტიკიცია, რომლის ლოგიკური დასკვნებიც ნაკლებად საიმედოა და რომლის შემეცნებაც განუსაზღვრელად შეზღუდულია, მაგრამ რომელიც ამ ნაკლოვანებებს განსაცვიფრებლად ავსებს ლალი, მოქნილი, ფართო რადიუსის მქონე მოქმედებით, ზოგჯერ – ძლიერ განმსჭვალავი სულიერებით, აგრეთვე – უცხო ცხოვრებისეულ და სააზროვნო სფეროთა მიმიკის განცდით გაშინაგანებისთვის მზადყოფნის მსახიობისებური უნარით.

ალბათ, მწერლის პროფესიის დამცირების გარეშე შეიძლება დავუშვათ, რომ საეჭვოა, მისთვის თავგადადებულთაგან, რომელიმე ამ გაორებისგან სრულიად თავისუფალი იყოს. მაგრამ შეიძლება დავემყაროთ განხილვას და ლიტერატურას(რამეთუ მოღვაწეობა და მოღვაწე ერთმანეთს ასახავენ), და ამ შემთხვევაში გამომჟღავნდება – რაც, უდავოა, შეუდარებლად მნიშვნელოვანია – სფერო, აღსავსე თავისებურებებით, რომლებიც მნიშვნელოვანწილად ეხმიანებიან ლიტერატორის თავისებურებებს. მხატვრული ლიტერატურისთვის – როგორც მთლიანად, ისე მისი ყოველი ნაწილისთვის – ნიშანდობლივია რაღაც უსასრულო და დაუმთავრებელი, იგი გაჭიმულია დასაწყისისა და დასასრულის გარეშე, და მის სახეობრივ ფიგურათაგან¹ ნებისმიერი ერთადერთია და სხვა რომელიმე ფიგურით შეუცვლელი, თუ შესაძლებელია სახეობრივი ფიგურები საერთოდ დაექვემდებარონ შედარებას. მხატვრულ ლიტერატურას სხვა არავითარი წესრიგი არ გააჩნია, გარდა ისტორიულისა, ხოლო მის ცალკეულ ფრაგმენტებს – გარდა კრიტიკულ-ესთეტიკურისა. მას არა აქვს ლოგიკა, იგი შედგება მხოლოდ ფარული კანონის თუ ქაოსის ნიმუშებისგან. შეიძლება ითქვას, რომ მისი სულიერი ბუნება შედგება გაგებით შეცნობადი ურთიერთკავშირის გარეშე მოგონებებისგან, და ამ სფეროსთვის კონსტიტუციურია ციტირება(მნიშვნელობის გამონაწევრების ნაცვლად ოსტატთა მომრგვალებულ სიტყვაზე მითითება), რომელიც არ გამოხატავს მხოლოდ მორთულობის რიტორიკულ მოთხოვნილებას. ჰუმანისტის ისტორიული ტიპი ხომ კლასიკოსებიდან და ბიბლიიდან ციტატებით დაიწყო, და, შესაძლოა, დღეს გარეგნულად ეს ციტირება არც თუ მთლად მოდურია, მაგრამ სინამდვილეში იგი მხოლოდ სიღრმეში შეიხიზნა, და მხატვრული ლიტერატურის მთელი მსგავსია ციტატების ოკეანისა, სადაც ყველა დინება მხოლოდ გარეგნულად კი არაა უწყვეტი, არამედ სიღრმეში ეშვება და შემდეგ კვლავ ზედაპირზე ამოიზიდება.

იმავედროულად, უსათუოდ იზადებიან ფრიად ღირშესანიშნავი ურთიერთობები. ასე, როგორც ჩანს, შესაძლებელია რომელიმე მწერლის უსასრულოდ „დაშლა“ (როგორც გნებავთ – ფორმალურადაც და შინაარ-

სობრივადაც; აზრობრივადაც კი, რომლისკენაც ის ისწრაფის) და მასში არაფრის აღმოჩენა გარდა მისი დანაწევრებული წინამორბედებისა, ოღონდ რომლებიც „დახლეჩილნი“ და „ხელახლა ასიმილირებულნი“ არიან არავითარ შემთხვევაში მთლიანად, არამედ დარჩენილნი არიან არაერთნაირ ფრაგმენტებად. ასეთი გამოთქმებისთვის, ცხადია, უნდა მოვიზოდიშოთ, მაგრამ სათანადო ახსნა და აღწერა არ არსებობს ლიტერატურული ტრადიციის ამ პროცესისა, რომლის შესახებაც გარკვევით მხოლოდ ის შეიძლება ითქვას, რომ ყველაზე უფრო დამოუკიდებელი მწერალიც კი არ ქმნის არაფერს ისეთს, რისი ამომწურავად წარმოდგენაც არ იქნებოდა შესაძლებელი, როგორც იმ ფორმისა და შინაარსის ტრადიციაზე დამოკიდებულის, რომლებიც მან თავის თავში მოიცვა, მაგრამ რაც, მეორეს მხრივ, როგორც ჩანს, ზიანს არ აყენებს მის ორიგინალობასა და პიროვნულ მნიშვნელობას. ყველაზე თვალსაჩინოდ ეს ფენომენი ლირიკულ ლექსში მჟღავნდება, რომელიც ყოველთვის, თუ იგი მშვენიერია, ერთ-ერთ შეუდარებელ წარმატებას წარმოადგენს ლიტერატურაში, თუმცა, მიუხედავად ამისა, როგორც არც ერთი სხვა სახეობრივი ფიგურა, შეიძლება „არაორიგინალური“ აღმოჩნდეს, და იგი, – თუ მის „ფორმასა“ და „შინაარსს“ ტრადიციულ ფორმებსა და შინაარსებს შევადარებთ, რომლებშიც იგი გარეგნულად უსაზღვრო, მაგრამ მაინც მკვეთრად დასაზღვრულია, – მოთავსებულია, როგორც გამჭვირვალე კრისტალი თავის გამჭვირვალე საშვილოსნოს ხსნარში.

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

კომპენსაციის მოთხოვნილება: ორიგინალობა, განცდა, რეპორტაჟი და სიდიადე

ამასთან, კვლავ დგება საკითხი (როგორც ეს არა ერთხელ მოხდა მტკიცებისას, რომ ლიტერატორი არ მიმართავს საფუძვლადმდებარე ელემენტებს) ორიგინალობისა, თავისი ექვივალენტებით რომლის აღნიშვნამაც ლიტერატურაში მრავალი გაუგებრობა გამოიწვია. ოდესღაც ამტკიცებდნენ, რომ გერმანული სიტყვიერება მხოლოდ ორიგინალური გენიოსებისგან შედგება, მაგრამ დიდხანს ჩხრეკა არ დაგვჭირდება, თანამედროვე ლიტერატურაშიც რომ აღმოვაჩინოთ პიროვნებები და სიტუაციები, რომლებიც რენტაბელურად სარგებლობენ იმ შარავანდით,

რომელიც, თავდაპირველად გაძლიანებული საზოგადოებრიობის თვალში, ბოლოსდაბოლოს, ყველაფერს ისე მოსავს, როგორც აქამდე ადგილის არმქონეს და სრულიად ახალს. ამ ვითარების გაპროტესტება შეიძლება ძალიან მოკლედ: ორიგინალობის შესახებ, ცხადია, მაშინ შეიძლება საუბარი, როცა სახეზეა ტრადიცია. ბუნებისმეცნიერული და მათემატიკური მიღწევის თვითმყოფადობისა და მნიშვნელოვნებისთვის არსებობს ობიექტური საზომი, რომელიც საშუალებას გვაძლევს, ვიმსჯელოთ იმ მიღწევებისგან მისი განსხვავების შესახებ, რომელთაგანაც იგი წარმოიშვა, და რამდენადაც უფრო რაციონალური და რაციონალიზებადია პირველი სფერო, მით მეტად ნათესაური იქნება მისი მეორე სფერო; მაგრამ რაც უფრო არასაკმარისია ასეთი ურთიერთობები, მით მეტად თვითნებური და შეუზღუდავია ორიგინალურის ცნება. ეს ცნება პროპორციიდან აღმოცენდება. მხოლოდ ორიგინალური ნაწარმოებებისგან შემდგარი ლიტერატურა არ იქნებოდა ლიტერატურა, მაგრამ მაშინ არც ორიგინალური ნაწარმოებები იქნებოდნენ ორიგინალური, რადგან მათ მოუწევდათ გაერთიანება რაღაც ლიტერატურის მსგავსში, თუმცა კი ბუნდოვანი, გაურკვეველი სახით.

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

ნათელია, რომ სისუსტის ასეთმა ვითარებამ, ამავე დროს, უნდა გამოიწვიოს ყოველნაირი არევ-დარევა იმ წამოწყებებსა და წარდგომებში, რომლებიც ან იყენებენ ამ ვითარებას, ან ცდილობენ მის აღკვეთას. ასე, მაგალითად, საკმარისია განვიხილოთ ორიგინალობა, არა როგორც მიღწევის მახასიათებელი, არამედ – მხოლოდ როგორც მიღწევის შესატყვისი მახასიათებელი ავტორისა, რომ მაშინვე აღმოვჩნდეთ იმ გარედან შემოზღუდულ ცნობიერებაში (თუ არა ინდივიდუალობის უარყოფაში), რომელსაც ამჟამად ყველა პოლიტიკური პარტიის ხელოვნებათა განვითარების პროგრამა გულისხმობს და დაკავშირებულია მზამზარეული „მსოფლმხედველობისადმი“ ლიტერატურის დაქვემდებარებასთან. ასეთი ხელყოფის შემთხვევაში ერთმანეთისადმი მტრულად განწყობილი ყველა პოლიტიკური ბანაკი ერთსულოვანია, და თუ, სხვა ყველაფერთან ერთად, ამაში, როგორც მთავარში, მხოლოდ მბრძანებლობაზე უფლების ბუნებრივი პოლიტიკური განაცხადი გამოიხატება, – ისე, როგორც ზუსტად ამგვარად შეიძლება აიხსნას მრავალი რამ განათლების შესახებ გარყვნილი ლიბერალისტური წარმოდგენის საპასუხო, სათუოდ დასა-

ბუთებულის, რეაქციით, – მაშინ ამ „პოლიტიზაციის“ ბუნებრივ გაფართოებაში არაფერი ისეთი სისავსით არ წარმოჩნდება, როგორც სისუსტე და მოწყვლადობა თავად ლიტერატურის ცნებისა, რომელიც თითქმის ყოველგვარი წინააღმდეგობის გარეშე ან პოლიტიკის ძალადობის ობიექტი ხდება ან არანაირ ობიექტურობას თავის თავში არ შეიცავს.

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

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

ყალბად განმარტებულმა თვითმყოფადობამ, ლიტერატურის წინააღმდეგ ლიტერატორის პროტესტმა, რასაც თავის თავში შეიცავდა იმპრესიონიზმი, შეიწირა ეს უკანასკნელი. თუ ამის მშვენიერი, უახლესი მაგალითია საჭირო, სრულიად საკმარისია, მივუთითოთ რეაქციის ამ გამომყვანებაზე – მნიშვნელობა არა აქვს, ეპიზოდია იგი თუ არა – რომელიც მისი ავტორების მიერ მოინათლა, როგორც რეპორტაჟული ხელოვნება, რაც ყველაფერ იმის უარყოფის ტოლფასია, რასაც უფრო

მეტად ყოფნაზე აქვს პრეტენზია, ვიდრე რეპორტაჟია.⁴ განსხვავებით იმპრესიონიზმისგან ან, უკიდურეს შემთხვევაში, მისი ზემოქმედებისგან, ეს ობიექტურად ყოფითი რეპორტაჟი – ინტელექტუალიზმისთვის სრულლიად უვნებელი და, პირიქით, თავადვე გაზეთურად ინტელექტუალური, სრულლიად არა სუბიექტური და არა პიროვნების გამნებვირებელი, არამედ, პირიქით, მთელი თავისი არსებით მიუკერძოებლობის გამომხატველი – იმავდროულად არ ითვალისწინებს სწორედ იმას, რაც ერთხელ უკვე იგნორირებულჰყო განცდის სუბიექტურმა იმპრესიონისტულმა რეპორტაჟმა, კერძოდ – ის, რომ არ არსებობს ფაქტოლოგიური თხრობა, რომელიც არ გვთავაზობდეს ისეთ სულიერ სისტემას, რომლის დახმარებითაც თხრობა „ამოიხაპება“ ფაქტებიდან. მაშინ ეს სულიერი სისტემა პიროვნების გაურკვეველი ცნებით შეცვალეს, ახლა კი ის შეიძლება გაზეთის სახით იყოს წარმოდგენილი, შეიძლება პოლიტიკურ მისწრაფებას გულისხმობდეს, ან შეიძლება სულაც თავისივე უშემაკო ეთიკური პრინციპებით დაკმაყოფილდეს, როგორც ამას ერთ დროს აკეთებდა „ნატურალისტების“ ჯგუფი, – ყოველ შემთხვევაში, დღეს იგი სულიერი სისტემის სახით ლიტერატურას იმაზე უფრო მეტად როდი ემსახურება, ვიდრე აქამდე, და მისადმი ურწმუნობა წლიდან წლამდე მხოლოდ გამომეტყველებას იცვლის.

სიმართლეს თუ ვიტყვით, ჩვენ გამუდმებით ერთგვარი ეჭვით ვუმზერთ ხელოვნების ჩვენამდე მოღწეულ არეულ-დარეულობას, და ეს წარმოშობს მიდრეკილებას, – ცხოვრებას საშუალება მივცეთ, ისე გადმოიღვაროს, როგორც თავად სურს, და – იმ სახით, როგორითაც ის არსებობს, – მიდრეკილებას, რომელიც ცოდნით მომარაგების ნიღბით, უმარტივესი გზით, საფუძვლიანობის შთაბეჭდილებას ქმნის. მაგრამ, ამასთან, არსებობს ლიტერატურის პრობლემატიკაში გაცილებით რთული, ღრმად განლაგებული გამოვლინებები ისეთივე მდგომარეობისა, როგორიცაა, მაგალითად, ლოგიკურად ჩაკეტილი თხრობითი ფორმის გაფხვიერება ლოგიკურ და თითქმის ფსიქიკურ ასინტაქსურობამდე, – გაფხვიერება, რომელმაც მნიშვნელობა შეიძინა ჯოისის და, ალბათ, პრუსტის წყალობითაც, და კარგი იქნებოდა ამის შესახებაც გვემსჯელა, აუცილებელი რომ არ იყოს უფრო საჭირო და უფრო უნივერსალური სხვა სახის დამატება. ცნობილია, რომ გაუბედაობის მდგომარეობაში ნივთის გაუფასურებისკენ მიდრეკილება და მისი გადაფასებისკენ მიდრეკილება თითქმის ურთიერთს ეხებიან, და, აქედან გამომდინარე, გასაკვირი არაა, რომ სიბერნე, რომელიც აბეჩავებს ლიტერატურას – არა როგორც კერძო საქმიანობას, არამედ, ეტყობა, როგორც მთელს – ყოველთვის ინვევდა მისწრაფებებს, საპირისპიროს ყოველივე იმისა, რაც აქ აღინიშნა, კერძოდ – საპირისპიროს ლიტერატურული ტრადიციისა და ლიტერატურის, რო-

გორც იმ სფეროს ამალღების არსებითი პროცესების უგულებელყოფისა, სადაც ადამიანი ჩვეულებრივი კანონებისგან სრულიად განსხვავებული კანონების მიხედვით იქცევა. სამყაროზე ეს იგივეობრივი ზეამალღება და დროის მოცემულ მონაკვეთში მისგან განდგომა წარმოადგენდა ჭეშმარიტად უფრო სუფთა და უფრო გამბედავი სულიერების ემიგრაციას, და თუ წარმოსახვით ამ სულიერების წარმომადგენელთა სახელებს გამოვიწვევთ, რომლებიც უდიდეს სიმკაცრეს და უბრალოებას უკავშირდებიან, გავიგებთ, რომ ჩატარებული ოპერაცია ამ მიჯნაზე მხოლოდ დიდი სიფრთხილით შეიძლება გაგრძელდეს. აქ იბადება ჰუმანიზმის თავისებური, ოდნავ ქედმაღლური ბინდბუნდი, ნაწილობრივ ჭეშმარიტებით, ნაწილობრივ ამაოებით აღვსილი, უიდუმალესი სუვერენული ზონა, და ეს უკანასკნელი პრობლემა, რომელშიც საკითხთა თავისუფალი ინტერპრეტაციების უზომოდ გაზრდილმა წრებრუნვამ ჩაგვითრია, ამგვარად ჟღერს: ლიტერატურა, როგორც რეაქცია იმაზე, რაც ლიტერატურა არაა. ეს პრობლემაც ვარიაციაა დამოკიდებულებისა და დამოუკიდებლობის ურთიერთით გამსჭვალვის თემაზე, მაგრამ ურიგო არ იქნება, ამ პუნქტში, განხილვის მანერის შეცვლა.

ლექსის სული

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

მიუხედავად ამისა, ჩვენ მაინც არ ვიცით, რას წარმოადგენს ლექსი საერთოდ. ზემოქმედების გარეზონაზეც კი, სადაც რითმის, რიტმის და სტროფის ცნებები ბატონობენ, არ გაგვაჩნია მონაცემები, რომლებიც გაგვიადვილებდნენ განცდის მიღწევას; აღარაფერს ვამბობ იმის შესახებ, რომ მათი ფლობის შემთხვევაში მრავალი რამ გვეცოდინებოდა ზემოქმედების შინაგანი ბუნების შესახებაც. ის, რომ წარმოდგენების შერწყმის განსაზღვრული, ჩვეულებრივისგან განსხვავებული სახე – ლექსი – ფხიზლად ჟღერს, მაგრამ ის, რომ უპირველეს ყოვლისა, ამას თვალის დახამხამებაში ჩვენი უფრო შორს ნაყვანა შეეძლო, როგორც ჩანს, ყველაზე უეჭველია. წარმოდგენისგან (არა იმაზე ლამაზისგან, ვიდრე ათობით სხვაა), რომ ბავშვები სიმღერით გადადიან ხიდზე, ხოლო ქვემოთ განათებული ნავები ცურავენ და ნაპირთა ანარეკლები ლივლივებენ (რაც ჯერ კიდევ განუზომლად შორსაა ნახევრადმზა წარმოდგენისგან:

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

ვფიქრობ, ბევრი რამ მეტყველებს ასეთი მიდგომის სასარგებლოდ. სიტყვა არც თუ იმდენადაა ცნების მატარებელი, როგორც ეს ჩვეულებრივ ჰგონიათ, მოტყუებულთ იმით, რომ მოცემულ პირობებში ცნების შინაარსი განსაზღვრებას ექვემდებარება; პირიქით, – თუ განსაზღვრების მიზნით სიტყვა ვერ ეთვისება ტერმინს, ის მხოლოდ ანაბეჭდია წარმოდგენების ფხვიერ კონაზე. ისეთ უბრალო და მკაფიო სიტყვათშენწყობაშიც კი, როგორიცაა „სიმხურვალე ძლიერი იყო“, შინაარსები წარ-

მოდგენებისა „სიმხურვალე“ და „ძლიერი“, და აგრეთვე წარმოდგენისა „იყო“, სრულიად განსხვავებულია იმის მიხედვით, თუ რას გულისხმობს ფრაზა: საბესემერო კონვერტიორს თუ ოთახის რადიატორს; მაგრამ, მეორეს მხრივ, არის რაღაც საერთო აგრეთვე ოთახის რადიატორების ძლიერ სიმხურვალესა და გულს შორის. არა მხოლოდ ფრაზა იძენს თავის მნიშვნელობას სიტყვებისგან, არამედ სიტყვებიც თავიანთ მნიშვნელობებს ხაპავენ ფრაზებიდან, ასეთივეა ურთიერთობა გვერდსა და ფრაზას შორის, მთელსა და გვერდს შორის; გარკვეულ დონემდე სამეცნიერო ენაშიც კი – ხოლო ერთობ ფართო გაგებით, არასამეცნიეროშიც – ერთურთის მნიშვნელობებს ფორმას აძლევენ მომჩარჩოებელი და მოჩარჩოებული, კარგი პროზის გვერდის გამართულობა ლოგიკური ანალიზის შემთხვევაში წარმოდგენს არა რაღაც უძრავს, არამედ ხიდის მსგავსად მოქანავეს, და რაც უფრო ხანგრძლივია მისი რხევა, მით მეტად იცვლება. ამასთან, როგორც ცნობილია, მეცნიერული თუ ლოგიკური, დისკურსიული თუ – როგორც შეიძლება ითქვას, საპირისპიროდ ლიტერატურისა – რეალური აზროვნების თავისებურება და ამოცანა იმაში მდგომარეობს, რომ წარმოდგენების ნაკადს შეძლებისდაგვარად ერთიანი მიმართულება მისცეს, ერთმნიშვნელოვანი და აუცილებელი გახადოს; ლოგიკური წესებით ეს მხოლოდ კონტროლირდება, ხოლო ფსიქოლოგიურად საკმაოდ მონოტონურ ჩვევად იქცევა. მაგრამ თუ ამ ყოველივეს უარვეყოფთ და სიტყვებს თავისუფლებას დავუბრუნებთ, ისინი ამ შემთხვევაშიც ქაოსურად როდი განლაგდებიან, რამეთუ ამ დროს სიტყვები დიახაც მრავალმნიშვნელოვანნი გახდებიან, მათი მნიშვნელობები ერთმანეთის მსგავსნი იქნებიან, და თუ ერთს გამოწვევ, მის ქვემოთ მეორე გამოყოფს თავს, მაგრამ ისინი მაინც არასოდეს დაიფანტებიან სრულ უთავბოლობამდე. ჩვეულებრივ მოხმარებაში გაგებადი იგივეობა მწერლობაში ადგილს უთმობს თავის თავთან სიტყვის ცნობილ მსგავსებას, ხოლო აზრის ლოგიკური მდინარების მარეგულირებელ კანონთა ნაცვლად აქ მოჯადოების კანონი მოქმედებს; ლიტერატურის სიტყვა მსგავსია ადამიანისა, რომელიც იქით მიდის, საითაც გული გაუწევს, რომელიც დროს თავგადასავლებში ატარებს, მაგრამ არა უაზროდ, არამედ – უდიდესი ძალისხმევის ფასად, რადგან ნახევრადმყარის შეკავება მყარის შეკავებაზე იოლი სულაც არაა.

მაშასადამე, ლექსის წარმოდგენათა ნაკადის დროს უმაღლესი წარმოდგენების მადეტერმინირებელი ლოგიკური აზროვნება ადგილს უთმობს აფექტს; სწორი უნდა იყოს ისიც, რომ ლექსი ერთიანი აფექტური თაურგანწყობის უცვლელი მონანილეობის დროს იბადება; მაგრამ სიტყვების ამორჩევის დროს რომ ეს თაურგანწყობა გადამწყვეტი ფაქტორი არაა, ამაზე მეტყველებს, როგორც მწერლები იტყვიან, გონების საგრ-

დნობლად დიდი შრომა. სწორედ ასე, განსხვავება სიტყვის ლოგიკურ და სიტყვის მხატვრულ გამოყენებას შორის იმითაც განიმარტებოდა (მეხსიერება თუ არ მალატობს, ერნსტ კრეჩმერის⁶ მიერ 1922 წელს გამოცემულ მის „სამედიცინო ფსიქოლოგიაში“), რომ პირველ შემთხვევაში სიტყვა მთლიანად ცნობიერებით შუქდება, ხოლო მეორეში თითქოსდა ზღვარზე იმყოფება, ნახევრადრაციონალურ და ნახევრადემოციურ მიდამოში, რომელსაც კრეჩმერი „სფეროს“ უწოდებს. მაგრამ ეს თვალსაზრისი – რომელიც, სხვათაშორის, ისე, როგორც ფსიქოანალიზის ერთობ გამლილად სახელდებული „ქვეცნობიერი“, მხოლოდ მეტაფორაა, რადგან ცნობიერება მდგომარეობაა და არა მიდამო, და სულის თითქმის ერთადერთი მდგომარეობაც კი – უნდა შეივსოს იმის გააზრებით, რომ ჩვენი წარმოდგენების კავშირები, გამონვეული როგორც მდგომარეობით, ისე – საგნით, გადაჭიმულია „სფერულსა“ და ერთმნიშვნელოვნად გაგებადის ყველა გრადაციას შორის. არსებობს სიტყვები, რომელთა საზრისი მოთავსებულია მთლიანად განცდაში, რომელსაც უნდა ვუმაღლოდეთ, რომ ამ სიტყვებს ვიცნობთ, და ამ სიტყვებითაა აღნიშნული დიდი ნაწილი ზნეობრივი და ესთეტიკური წარმოდგენებისა, რომელთა შინაარსი ერთი ადამიანიდან მეორემდე, ცხოვრების ერთი მონაკვეთიდან მეორემდე იმდენად იცვლება, რომ შეუძლებელია ცნებით ასეთი შინაარსის მოხელთება მისი ორგანიზმის საუკეთესო ნაწილის დაკარგვის გარეშე. დიდი ხნის წინ გამოქვეყნებულ ერთ ჩემს ნაშრომში მე ამას არარაციონიდული აზროვნება ვუწოდებ, როგორც მეცნიერული – რაციონიდური – აზროვნებისგან, რომლის შინაარსებსაც შეესატყვისება გონების შესაძლებლობა, მისი გამიჯვნის მიზნით, ისე – ესესე სფეროსა და საერთოდ ხელოვნების სფეროსთვის სააზროვნო დამოუკიდებლობის მინიჭების სურვილით.⁷ მეცნიერული განსჯა ხომ, ცნობილი სახით, დიდ მიდრეკილებას ამჟღავნებს, ინტელექტთან დაკავშირებით, მხატვრულ შემოქმედებაში აფექტურ-თამაშისმიერი სანყისის გადაფასებისკენ, რის შედეგადაც აზრის, რწმენის, განჭვრეტის, ემოციის სული, ლიტერატურის სულს რომ წარმოადგენს, იოლად იქცევა ნაცნობი განსაზღვრულობის უმდაბლეს საფეხურად მაშინ, როცა სინამდვილეში სულის ორივე ამ სახის საფუძვლად ორი ავტონომიური საგნობრივი სფეროა საგულვებელი, განცდის და შემეცნების, რომელთა ლოგიკებიც სრულიად არაერთგვაროვანია. ერთმნიშვნელოვნად და არაერთმნიშვნელოვნად აღნიშნულ საგნებად ასეთი დაყოფა არათუ არ ეწინააღმდეგება იმას, რომ უწყებადობისა და ადამიანური შეტყობინების სფერო გამუდმებული გადასვლებით იშლება, არამედ, სავარაუდოა, მათემატიკური ენიდან სულიერად დაავადებულების მიერ აფექტის თითქმის სრულიად გაუგებარ გამოხატვამდე, განმტკიცდება კიდევ ამით.

თუ გამოვრიცხავთ პათოლოგიას და დავჯერდებით იმას, რაც, რალაც ზომით, ადამიანთა გარკვეული წრისთვის ჯერ კიდევ ფლობს საუნყებო ღირებულებას, მაშინ, უწყვეტი გრადაციის ამ პროცესში, წმინდა გაგებადობის საპირისპირო ზღვარზე, ურიგო არ იქნება, ეგრეთ წოდებულ „უაზრო ლექსებს“ თუ მოვათავსებთ; უაზრო ან უსაგნო ლექსები, რომლებსაც ჟამიდან ჟამზე მოითხოვენ მწერალთა დაჯგუფებები, ამასთან დაკავშირებით განსაკუთრებით აღსანიშნავია იმით, რომ ისინი შეიძლება მართლაც მშვენიერი იყონ. ასე, მაგალითად, ჰოფმანსთალის⁸ სტრიქონები: „დაე, ვაჟიშვილმა სიძუნწის გარეშე მიმოასხუროს// არწივს, კრავს, ფარშავანგს// პირველმიზეზი ცოლის// გვამის ხელთა ზეთი“, – ბევრისთვის, უთოდ, უაზრო ლექსის თვისებებით ხასიათდება, რადგან, თუმცა დამხმარე საშუალებების გარეშე სრულიად შეუძლებელია გამოცნობა, მაინც რისი თქმა უნდოდა პოეტს, მაგრამ მაინც უცილობლად განიცდი სულიერ რეზონანსს, და, როგორც ჩანს, შეიძლება ვამტკიცოთ, რომ, სულ მცირე – ნაწილობრივ მაინც, ასე ემართება მრავალ ადამიანს მრავალ ლექსთან დაკავშირებით. ამ თვალთა თუ შევხედავთ, ეს ლექსი არაა მშვენიერი, ჰოფმანსტალი ხომ რალაცას იაზრებდა, როცა მას წერდა, და მაინც, ის მშვენიერია, მიუხედავად იმისა, რომ მისი კითხვის დროს შეუძლებელია რაიმე მოიაზრო, და რომ გვცოდნოდა, კონკრეტულად რა უნდა მოგვეაზრებინა, ის, ალბათ, უფრო მშვენიერი გახდებოდა, მაგრამ არც საპირისპირო ეფექტია გამორიცხული, რადგან თანშერთული აზრი და ცოდნა უკვე რაციონალურ აზროვნებას განეკუთვნებიან და მისგან იღებენ თავიანთ მნიშვნელობებს. რა თქმა უნდა, შეიძლება ტკბობა განვიცადოთ იმით, რომ ამ ლექსს შევხედოთ არა როგორც ნიმუშს პოეტის ხელოვნებისა, არამედ როგორც მკითხველის არახელოვნებას; მაგრამ ამ შემთხვევაში საჭირო გახდებოდა დამატებითი მცდელობა: მრავალმნიშვნელოვანი ლირიკოსების – ვთქვათ, გოეთეს – ლექსებისთვის ამოსაშიფრი გასაღების თანხლება ან რაიმე სხვა მექანიკური ხერხით უბრალოდ რიგ-რიგობით გამოცალკეება ყოველი სიტყვისა ან ყოველი სტრიქონისა, და მაშინ განვცვიფრდებოდით იმით, თუ როგორი სიძლიერის ნახევარხატები წარმოგვიდგებოდნენ, ათიდან რვა შემთხვევაში. აქ დახასიათებული მიდგომის სასარგებლოდ მეტყველებს ის, რომ ლექსში მთავარ მოვლენას წარმოადგენს საზრისის ფიგურის შექმნის მომენტი, და რომ საზრისის ფიგურის შექმნა იმ კანონთა ძალით ხდება, რომლებიც არ ემორჩილებიან რეალური აზროვნების კანონებს, თუმცა კი მათთან კავშირებს არ წყვეტენ.

ამ ნესით შეიძლება ნათელვყოთ პრობლემა პროტესტისა, რომელსაც პოეტის გრძნობა უცხადებს ჩვეულებრივ აზროვნებას. პოეტის გრძნობა მართლაც რომ მტერია ჩვეულებრივი აზროვნების; იგი სულიერი მოძრა-

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

საჭიროა, რა თქმა უნდა, განკერძოებით ამის განხილვა. იშვიათად როდი ვხვდებით თვალსაზრისს – და ასეთი თვალსაზრისი ეკუთვნის ყოველთვის იმას, ვისაც დიახაც აქვს სათქმელი, – რომ დიდი ლიტერატურა, საოცარი ბედითი ძალმოსილებით ნიშანდებული, ყოველთვის გულსხმობს წანამძღვრად ამა თუ იმ მოძღვრებას, იდეოლოგიურ შეთანხმებას, საყოველთაობის განმტკიცებულ რწმენას (რასაც ხშირად ერთვის თანამდევნი აზრი: თითქოს, ამიტომაც არ არსებობს დღეს დიდი ლიტერატურა), და ეს მრავალმხრივ სარფიანი პოზიციაა. აშკარაა, რომ დიდი ენერჯის გამოთავისუფლება და გამონათქვამში ჩამოყალიბებაა შესაძლებელი, თუ რაიმე „საყრდენით“ შევამცირებთ დანახარჯებს იმაზე, რის გამოთქმასაც ვაპირებთ; ალბათ, ამ შემთხვევაში, მართებული იქნება, თუ მოვუხმობთ ფსიქოლოგიურ კანონს იმის შესახებ, რომ ამბივალენტური ემოციური მისწრაფებები, ჩვეულებრივ, ერთმანეთს ავინროებენ. მაგალითად, ყველა მწერალ ადამიანს შეუძლია თავის თავს სამართლიანად შენიშნოს, რომ მასთან ფორმა სრულ თავისუფლებას მხოლოდ მაშინ აღწევს, როცა ის მთლიანად ფლობს შინაარსს; ხოლო მტკიცებას, რომ ეს ეხება საერთოდ ლიტერატურის განვითარებასაც, მხოლოდ იმ აზრით შეგვიძლია დავეთანხმოთ, რომ ლექსის სილამაზის განსაკუთრებით მაცდური და წმინდა ტიპი იბადება დროის მხოლოდ ისეთ

მონაკვეთებში, რომლებიც იდეოლოგიურ სიმაღლეს ფლობენ და სიმშვიდის განცდას ბადებენ. ფრანც ბლაი,⁹ რომელსაც უკვე მრავალ შინაარსიან კრიტიკულ შენიშვნას უნდა ვუმაღლოდეთ, თავის „ერთი ცხოვრების ისტორიაში“, ხელმძღვანელობს რა ამ თვალსაზრისით, „ფილოსოფიის ჩასახვაში თავისი მონაწილეობით ლიტერატურის თვითდასახიჩრებაზეც“ კი საუბრობს. ეს რომ უპირობო ჭეშმარიტება ყოფილიყო, მაშინ, ცხადია, საკმაოდ უხეირო მდგომარეობაში აღმოჩნდებოდა ნებისმიერი კონცეპცია, რომელიც ყველაფერს, ამაღლებულის სულიერად შესაძლებელს, ლექსის სულად მიიჩნევს; მაგრამ ასეთი „რადიკალური კლასიციზმი“, როგორც ჩანს, წარმოშვა მხოლოდ მოთხოვნილებამ – ჩვეულებრივი გადახვევის გზით, – უკვე თემატურად ფრიად გაურკვევლად ქცეულ პოლემიკაში მკაფიოდ აღნიშნულიყო, უკიდურეს შემთხვევაში, პირადი თვალსაზრისი. ლიტერატურაში ფიგურალობის სრულყოფილება, მოჩვენებითად აბსოლუტურად განვითარებული ფიგურალობის და შეჩერებული დროის შემთხვევაშიც კი, უმთავრესი რომ ყოფილიყო, მაშინ თვით მოცემულ შინაარსთა ფიგურების შექმნა ამ ფიგურების ცვლილების ნიშანი იქნებოდა. მაგალითად, არ არსებობს ხელოვნების ისეთი ჭეშმარიტად კათოლიკური ნაწარმოები, რომელიც თავისი ერეტიკულობის გამო არ გამოიწვევდა ავტორის ჯოჯოხეთურ დევნას სულ მცირე რამდენიმე საუკუნის განმავლობაში და რომელშიც გვიანდელი იდეოლოგიები არ აღნიშნავდნენ დოგმებიდან გადახრას, თავიანთი კათოლიკურობის შედეგად, ოღონდ არა მკაფიოდ იმიტომ, რომ ეს იდეოლოგიები თავად არიან გაურკვეველნი. აქედან გამომდინარე, კლასიკურ სილამაზესა და სულიერ მღელვარებას შორის თანაფარდობისას საქმე გვაქვს რალაც პროპორციასთან, და ეს პროპორცია, როგორც ჩანს, იგივეობრივია იმისა, რაც ზემოთ აღნიშნული იყო, როგორც წილადი, რომელშიც გააზრებული გამოიხატება უაზროს საშუალებით. ბლაი, რომელიც მსჯელობს სვინბერნის „და არა მხოლოდ მის შესახებ“, ამას ისე ნათლად გვიჩვენებს, რომ მინდა სიტყვასიტყვით მისი ციტირება: „ზოგჯერ ბუზლუნა, ზოგჯერ კი უკუღმართი განაზრებანი შესაძლებლობას გვაძლევენ გავიგოთ, ზღვრულად მოაზრებად რომელ დონეზეა აუცილებელი პოეტის დიქცია: გამოთქმა მთლიანად ჩრდილავს გამოთქმულს, რომელიც ძლივს აღიქმება, რომელიც პოეტს, შესაძლოა, თავადვე ავიწყდება. ამასთან, სვინბერნის სტილი არა მხოლოდ მუსიკალური ან გრძნობადია. ოსტატურად გამართულ სტრიქონთა (მთელი მათი სპონტანობის მიუხედავად) ამ იმპროვიზატორისთვის დამახასიათებელია გამოთქმის დიდებული განსაზღვრულობა და ხატის სიმტკიცე. ის, რომ ყველა შემთხვევაში ხატი უნდა იყოს სწორედ ასეთი, ხოლო სხვაგვარი უბრალოდ შეუძლებელია, ისეთ თვითკმარ შთაბეჭდილებას ქმნის, რომ მათზე მუშაობა წარმოუდგენელი გვეჩვენება: სტრიქონი, თითქოს, უეცრად გაჩნდა“. აქ ლაკონური

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

ფორმის მნიშვნელობა

ამ დაქსაქსულ განაზრებათა მიზანი რომ მთლიანობა და სისრულე ყოფილიყო, ისინი მხოლოდ შეცდომაში შეგვიყვანდნენ; იმდენად, რამდენადაც მათ შორის მაინც არსებობს რაღაც კავშირი, დაე, ამ კავშირმა თავად იმეტყველოს თავის თავზე, მაგრამ საამისოდ ეს განაზრებანი უნდა შეივსოს ფორმისა და ფიგურალობის აქ გამოყენებული ცნებების შესახებ რამდენიმე სიტყვით. ხელოვნების ანალიზის ამ ძველისძველ დამხმარე ცნებებს ადრე მიმართავდნენ – განსაკუთრებით, პოპულარულ-კრიტიკულ მიმოხილვებში – ყველაზე ხშირად მაშინ, როცა ამტკიცებდნენ, რომ მშვენიერი ფორმა წარმოადგენს რაღაც ისეთს, რაც გააჩნია ან არ გააჩნია მშვენიერ შინაარსს (ან შინაარსის არმქონე ფორმა, თუ ერთიც და მეორეც არამშვენიერად ცხადდებოდა). მაგალითად, ამის შესახებ ფრიად გონებამახვილურად ითქვა გასული საუკუნის სამოციანი

თუ ოთხმოციანი წლების გერმანული ლირიკის ფართოდ ცნობილი იმ ანთოლოგიის წინასიტყვაობაში, რომელშიც მოცემულ გამძლე პრინციპთა სადემონსტრაციო მასალასთან ერთად წარმოდგენილი იყო განსაცვიფრებლად მდარე ლექსები. მაგრამ მოგვიანებითაც ისევ და ისევ დაასკვნინდნენ, რომ ფორმა და შინაარსი ქმნიან მთლიანობას, რომელიც არ ექვემდებარება სრულ გაყოფას; ამჟამინდელი თვალსაზრისი, როგორც ჩანს, იმაში მდგომარეობს, რომ ხელოვნების ანალიზის საგანს შეადგენს მხოლოდ და მხოლოდ ფორმისეული შინაარსები; არ არსებობს ფორმა, რომელიც არ მჟღავნებოდეს შინაარსში, არ არსებობს შინაარსი, რომელიც არ მჟღავნებოდეს ფორმის საშუალებით; ფორმისა და შინაარსის ასეთი ამაღლები წარმოქმნიან ელემენტებს, და სწორედ ამ ელემენტებით იქმნება ხელოვნების ნაწარმოები.

ფორმისა და შინაარსის ამ ურთიერთგამსჭვალვის მეცნიერული საფუძველია „ფიგურის“ ცნება. ის აღნიშნავს, რომ სენსორულად მოცემულ ელემენტთა შეერთებისგან ან თანმიმდევრობისგან, ამ ელემენტთა მეშვეობით, შეიძლება აღმოცენდეს რაღაც გამოუთქმელი და განუსაზღვრელი. უმარტივეს ნიმუშს მოვუხმობთ: თუმცა სწორკუთხედი ოთხი გვერდისგან შედგება, მელოდია კი – ბგერებისგან, მაგრამ ერთმანეთის მიმართ მათი განსაკუთრებული მდგომარეობა, რომელიც სწორედ ფიგურას ქმნის და აქვს გამოხატულება, შეუძლებელია აიხსნას შემადგენელ ნაწილთა გამომსახველობითი შესაძლებლობებით. ფიგურები, ამ მაგალითის ანალიზს თუ განვავრდობთ, არც თუ მთლიანად ირაციონალურნი არიან, რადგან უშვებენ შედარებებსა და კლასიფიკაციებს, თუმცაღა, მათში მოიძიება რაღაც ერთობ ინდივიდუალური, რაღაც აბსოლუტურად განუმეორებელი „ასე“. ძველი აღნიშვნით თუ ვისარგებლებთ, რომელიც შემდგომაც იქნება გამოყენებული, შეიძლება ითქვას, რომ ფიგურა – ესაა მთელი, მაგრამ უნდა დავძინოთ, რომ იგი შეკრების რეზულტატი როდია, არამედ უკვე თავისი გაჩენის მომენტში განსაკუთრებულ, თავისი შემადგენელი ელემენტების ხარისხთაგან განსხვავებულ, ხარისხს გვიჩვენებს; და, ალბათ, დასაშვებია დავძინოთ – ეს აუცილებელია შემდგომი მსჯელობებისთვის, – რომ მთელი გაცილებით უფრო სრულ სულიერ გამოხატვას განაპირობებს, ვიდრე მისი საწყისის ელემენტები, რადგან ფიგურას ფიზიოგნომია უფრო მეტი აქვს, ვიდრე – ხაზს, და ხუთი ბგერის კონფიგურაცია სულს გაცილებით მეტს აუნყებს, ვიდრე მათი ამორფული თანმიმდევრობა. ამასთან, სამეცნიერო პრობლემა, თუ სად მივუჩინოთ ადგილი ფიგურის ფენომენს ფსიქოლოგიურ ცნებათა იერარქიაში, საკამათოა, – აქ განსხვავებული თვალსაზრისები უპირისპირდებიან ერთმანეთს; მაგრამ გარდაუვალია, რომ ეს ფენომენი არსებობს და რომ მხატვრული გამომსახველობის

მნიშვნელოვანი თავისებურებები, რიტმი, მაგალითად, და ენობრივი მელოდია მისეულ თავისებურებებს ენათესავება.

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

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

თვის, სწორედ ისე, როგორც დებილისთვის დანანეკრების ზედმეტობაა დამახასიათებელი; ცხადია, აქ საუბარია ერთის და მეორის სწორი პროპორციით შერევაზე, ასეთ ნარევს კი ცხოვრებაში იმაზე ხშირად როდი ვხვდებით, ვიდრე ლიტერატურაში – გონებით გამოკვლეულისა და ნდობით აღწერილის სწორ ნარევს, რომლის ხიბლიც გულუბრყვილობაშია.

ბუნებრივია, ამ მიმართულებით მთელის, ფიგურის, ფორმის, ფორმულარობის ცნებები დღემდე ისე გამოიყენებოდა, თითქოს ისინი იდენტურნი ყოფილიყვნენ, რაც სინამდვილეში ასე არაა; ისინი სხვადასხვა ანალიზური სფეროებიდან წარმომავლობენ და განსხვავდებიან იმით, რომ ნაწილობრივ ერთსა და იმავე მოვლენას აღნიშნავენ სხვადასხვა კუთხით, ნაწილობრივ – ნათესაურ მოვლენებს. მაგრამ რამდენადაც მათი გამოყენების მიზანი ისაა, რომ მოძიებულ და აღნიშნულ იქნას საფუძველი ხელოვნებაში ირაციონალურის ცნებისთვის, იმ კითხვაზე პასუხის გზით, თუ რატომ არ იქმნება წინააღმდეგობა რაციონალურთან მისი დამოკიდებულებით, ამიტომ უკვე არსებული საგნობრივი მთლიანობა, რომლის უფრო მეტად დამრგვალებაც უპრიანი იქნებოდა, დეტალებში ჩაუღრმავებლადაც საკმარისია; მე-ს ფსიქოლოგიის უკანასკნელ თაობაში ხომ – სხვადასხვა გავლენათა შედეგად – მემკვიდრეობით მიღებული ფსიქიკური სქემების, ერთობ რაციონალისტურის და ლოგიკური აზროვნების უნებლიეთ აღმბეჭდავის (ის, რაც ამჟამად ნაწილობრივ ჯერაც შენარჩუნებულია აზროვნების იურიდიულ და თეოლოგიურ წესში, და რასაც შეიძლება ცენტრალისტური მედიდური ფსიქოლოგია ვუნოდოთ), ნაცვლად სახეზეა, სულ მცირე, დეცენტრალიზაციის მდგომარეობა, როცა ყოველი ცალკეული ადამიანი თავისი გადანყვეტილებების უმრავლესობას ასრულებს არა რაციონალურად, არა მიზანდასახულად და, ბოლოს და ბოლოს, თითქმის გაუცნობიერებლად; კონკრეტულ სიტუაციებზე ორიენტირებული, იგი რეაგირებს, ასე ვთქვათ, გადაბმული ნაწილებით ანუ, როგორც მას უწოდეს, „სამუშაო კომპლექსებით“,* ან სულაც მთელი თავისი არსებობით ისე მოქმედებს, რომ ცნობიერება მხოლოდ კუდში მოჩანჩალის როლს სჯერდება. ეს ისე არ უნდა გავიგოთ, როგორც „თავის მოკვეთა“, პირიქით – ცნობიერების, გონების, პიროვნების და მათი მსგავსის მნიშვნელობა, ამის შედეგად, ძლიერდება; და მაინც, მდგომარეობა ისეთია, რომ მრავალ, სწორედ მეტ-ნაკლებად პიროვნულ, ქმედებათა დროს მე ადამიანს კი არ მიუძღვის წინ, არამედ – იმას, რასაც ცხოვრებად სახელდებული მოგზაურობისას მხოლოდ კა-

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

პიტანსა და მგზავრს შორის შუალედური ადგილი უკავია. სხეულებრიობა-სა და სულს შორის სწორედ ასეთ თავისებურ მდგომარეობაზე მიუთითებენ აგრეთვე ფიგურა და ფორმა. რამდენიმე მეტყველ გეომეტრიულ ხაზს განჭვრეტ თუ – ძველი ეგვიპტური მზერის მრავალმნიშვნელოვან სიმშვიდეს, ის, რაც ამ დროს, როგორც ფორმა, თითქოს მოცემული მასალიდან გამორღვევას ცდილობს, უკვე არაა მხოლოდ გრძნობადი შთაბეჭდილება, მაგრამ ჯერ არც მკაფიო ცნებების შინაარსია. მინდა ვთქვა, ესაა სხეულებრივი, რომელიც ჯერ არ გამხდარა მთლიანად სულიერი, და, ეტყობა, სწორედ ეს ალაგზნებს სამშენიველს, რადგან სხვათა შორის, ფსიქიკური თითქმის გამოირიცხება იმით, რომ აღქმისა და შეგრძნების ელემენტარული განცდებიც კი, მსგავსად წმინდა აზროვნების აბსტრაქტული განცდებისა, გარესამყაროსთანაა დაკავშირებული. ამგვარადვე აცხადებენ სულიერ მნიშვნელოვნებაზე თავიანთ უფლებას რიტმი და მელოდია, მაგრამ ამასთან ერთად ისინი შეიცავენ რაღაც ისეთსაც, რაც უშუალოდ სხეულთან შეხებაში მოდის. ცეკვის დროს ისევ სხეული მბრძანებლობს, სულიერი კი, როგორც ჩრდილების თეატრში, მხოლოდ მკრთალად ბჟუტავს. სპექტაკლის ინსცენირების საზრისიც მხოლოდ იმაშია, რომ სიტყვა ახლად განვასახიეროთ, – იმ მნიშვნელობით მისი აღვსების გზით, რომელიც ცალკე არ გააჩნია. მაგრამ ამ მცდელობის რეზიუმე, ალბათ, იმით გამოიხატება, რომ ჭკვიანი ადამიანები, ხელოვნების ვერგამგებლები, ისევე მრავლად არიან, როგორც – ჭკუასუსტნი, მაგრამ, ამასთანავე, არსებობენ ადამიანები, რომელთაც უნარი აქვთ ზუსტად განსაზღვრონ ლექსის სილამაზე თუ სისუსტე და თავიანთ ქმედებაში ამით იხელმძღვანელონ, მაგრამ არ ძალუძთ ლოგიკურად, სიტყვებით გამოთქვან ეს ყველაფერი. ამის აღნიშვნა, როგორც საგანგებო ესთეტიკური უნარისა, თემიდან გადაგვახვევინებს, რადგან ის, რისგანაც ასეთი უნარი შეიძლებოდა შემდგარიყო, საბოლოო ჯამში, ისევ მხოლოდ და მხოლოდ აზროვნების სამედიცინო ფუნქცია იქნებოდა, მასთან უმტკიცესი ძალით დაკავშირებული იმის მიუხედავადაც კი, რომ ექსტრემუმები განშტოვდებიან.

ბოლოთქმა

ცხადია, გაუგებრობა იქნებოდა ლიტერატურასა და ფორმას შორის ტოლობის ნიშნის დასმა, რადგან ფორმა გააჩნია მეცნიერულ აზრსაც – და სრულიადაც არა დამამშვენებელი, – რომელსაც მეტ-ნაკლებად მშვენიერი მონოდების შემთხვევაში უმეტესწილად უსამართლოდ ადიდებენ, თვით მონოდებისთვის დამახასიათებელი ფორმა კი კონსტრუქციულ ფორმას წარმოადგენს, რაც ყველაზე უფრო მკაფიოდ იმაში მჟღავნდება,

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

როგორც ჩანს, აქედან გამომდინარეობს ანბანური ქვეშარიტება, რომ მწერლის სიტყვას „ამაღლებული“ აზრი აქვს, მაგრამ, ამასთან, – არა ანბანური ქვეშარიტებაც, რომ ასეთი ამაღლებულობით იგი თავს აღწევს ჩვეულებრიობას, ხდება ახალი, არ შეესაბამება თავის პირვანდელ მნიშვნელობას, მაგრამ არც მისგან დამოუკიდებლად გადაიქცევა. იგივეა დამახასიათებელი ლიტერატურის სხვა, ვინრო აზრით – ფორმალური, გამომხატველობითი საშუალებებისთვის: რაღაცას ისინიც გვატყობინებენ, ოღონდ მათი გამოყენებისას იცვლება პროპორცია იმისა, რასაც ისინი ესტაფეტურად გადასცემენ შემდეგ და იმას შორის, რაც მოვლენაზე მიჯაჭვული რჩება, ასე ვთქვათ, გადაუცემლად. ეს პროცესი შეიძლება, აგრეთვე, განვიხილოთ, როგორც სულის შეგუება გონებისთვის ისეთივე

წარმოდგენელ სფეროებთან, როგორც გონებასთან ამ სფეროების შეგუება; ასერიგად შესატყვისი ანუ ამაღლებული გამოყენებისას სიტყვა მსგავსია შუბისა, რომელიც, მიზნის მისაღწევად, ხელმა უნდა გატყორცნოს, და რომელიც, გატყორცნილი, უკან აღარ ბრუნდება. ბუნებრივია, იბადება კითხვა, რა მიზანს ემსახურება შუბის ასეთი ტყორცნა, ანუ, ხატოვანების გარეშე თუ ვიტყვით, რა მიზანი აქვს ლიტერატურას. ამ კითხვასთან დაკავშირებით პოზიციის ფორმულირება ჩემი განაზრებების ჩანაფიქრს სცილდება, მაგრამ ეს განაზრებანი გულისხმობენ, რომ მათ მხედველობაში აქვთ ადამიანსა და ნივთებს შორის დამოკიდებულებათა განსაზღვრული სფერო, სწორედ რომელსაც ადასტურებს ლიტერატურა და რომლისთვისაც ნიშანდობლივია მისივე საშუალებები. ამასთან, ასეთი „დადასტურება“ საგანგებოდ იყო წარმოდგენილი არა როგორც თავისთავადი სუბიექტური გამოხატულება, არამედ – ნაგულისხმევ საგნობრიობასთან და ობიექტურობასთან მისი მიმართების მიხედვით; სხვა სიტყვებით: აქცევს რა გამოხატვას საშუალებად, ამით ლიტერატურა საშუალებად აქცევს შემეცნებას; მართალია, შემეცნება სულაც არაა ქვემარტების რაციონალური შემეცნება (იმ შემთხვევაშიც კი, თუ იგი ამ ქვემარტებისგან მოუცილებადია), მაგრამ როგორც პირველი, ისე მეორე სახის შემეცნება ერთნაირად მიმართული პროცესების შედეგია, რადგან არ არსებობს რაციონალური სამყარო და მის გარეთ – ირაციონალური, არამედ არის მხოლოდ თავის თავში ორივე მათგანის შემცველი ერთი სამყარო.

მე მინდა დავასრულო არა ზოგადი სიტყვებით, არამედ ლიტერატურის წინარე ფორმების მაგალითით,* ფრიად მნიშვნელოვანი მაგალითით. პრიმიტიულ ჰიმნებთან და რიტუალებთან არქაულის შედარებამ სრულიად ნათელყო, რომ, წინარედროიდან მოყოლებული, ჩვენი ლირიკის ისეთ ძირითად თავისებურებებს, როგორიცაა სტროფებად და სტრიქონებად ლექსის დაყოფის მანერა, როგორიცაა სიმეტრიულად განლაგება – პარალელიზაცია იმ სახით, რომლითაც ის დღესაც გამოიხატება რეფრენსა და რითმაში, – როგორიცაა გამეორების და გნებავთ პლეონაზმის გამოყენება ამგზნები საშუალების სახით, როგორიცაა უსაზრისო (ესე იგი, იდუმალი, ჯადოსნური) სიტყვების, მარცვლების და ხმოვანბგერითი მწკრივების ჩასმა, დაბოლოს, როგორიცაა კერძოს, წინადადების და წინადადების ნაწილების თვისება, მნიშვნელობა აქვთ არა თავისთავად და თავისი თავისთვის, არამედ მხოლოდ მთლიან ლექსში მათი ადგილის წყალობით (ორიგინალობის საჩოთირო მნიშვნელობამაც კი სარკისებური ასახვა ჰპოვა, რადგან არქაული საგალობლები და ცეკვები ნაწილობრივ

* რისთვისაც მადლობას ვუხდით პროფესორ ე. ფ. ფონ ჰორნბოშტელს¹⁰ (ავტორის შენიშვნა).

ცალკეულ ადამიანებს ან ერთობებს ეკუთვნოდათ, დაფარული იყო, როგორც საიდუმლო რამ, და ძვირად თუ გაიცემოდა!). მაგრამ ეს უძველესი საცეკვაო საგალობლები ბუნების მოვლენათა მსვლელობის დაცვისა და ღმერთებზე ზემოქმედების სახელმძღვანელოს წარმოადგენდა, ესე იგი ისინი მეტყველებდნენ იმაზე, თუ რა უნდა გაკეთებულიყო ამ მიზნის მისაღწევად, ხოლო მათი ფორმა ზუსტი თანმიმდევრობით განსაზღვრავდა, თუ როგორ უნდა გაკეთებულიყო, ფორმა დაისახებოდა იმ მოვლენის დინებით, რომელიც მათ შინაარსს წარმოადგენდა; როგორც ცნობილია, პრიმიტიული ხალხები ფორმისეულ შეცდომებს დღესაც გაურბიან შესაძლო არასასიკეთო შედეგების შიშით. ეს მაგალითი, მოკლედ აღდგენილი მისი განმარტებითურთ, გვიჩვენებს, რომ ხელოვნების თავდაპირველი მდგომარეობის მეცნიერულ გამოკვლევებს იმ შედეგთა სრულიად ნათესაურ შედეგებამდე მივყავართ, რომლებიც ხელოვნების ამჟამინდელი მდგომარეობის განხილვისგან დამოუკიდებლადაა მიღებული, მაგრამ შედარების სარგებლიანობა იმაშია, რომ ის თვალსაჩინოდ – უფრო თვალსაჩინოდ, ვიდრე ლიტერატურული ანალიზი – ცხადყოფს ფორმისა და შინაარსის არსებით ურთიერთკავშირს, რომლის დროსაც ყველა „როგორ“ აღნიშნავს ერთადერთ „რა“-ს. ლიტერატურა დღესაც ისეთი პროცესია, რომელიც მიმართულია „დამზადებისკენ“, „ნიმუშის მკითხაობისკენ“, და არა იმ ცხოვრების ან ცხოვრებაზე შეხედულებების უკეთ შესრულებისკენ, ამ პროცესის დახმარების გარეშეც რომ არანაკლებად გამოიხატება. მაგრამ მაშინ, როცა პირვანდელი, საყოველთაო „გრძნობით წვიმის შეკვრიდან“ ათასწლეულთა მანძილზე „რა“-ის მხარე მეცნიერებამდე და ტექნიკამდე განვითარდა და, დიდი ხანია, წარმოშვა საკუთრივ თავისი „ეს–როგორ–უნდა–გაკეთდეს“, „როგორ“-ის მხრიდან, თუმცა კი საზრისშეცვლილისგან და სანყისი მაგიიდან გამოცალკეებულისგან, ახალი მკაფიო „რა“ არ აღმოცენებულა. ის, რის კეთებაც მართებს ლიტერატურას, არის ჯერაც მეტად თუ ნაკლებად ძველი „მას–ეს–როგორ–უნდა–გაეკეთებინა“; და თუ მაინც ეს „როგორ“ კერძოში, შესაძლოა, დაკავშირებული იქნება მიზანთა მრავალნაირ ცვლილებასთან, სალიტერატურო ხელოვნების ამოცანას ამჟამადაც მხოლოდ ორფეოსის დროიდან დაკარგული იმ რწმენის თანამედროვე ფორმის ძიება წარმოადგენს, რომ ეს ხელოვნება ჯადოსნური ძალით ზემოქმედებს სამყაროზე.

შენიშვნები:

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

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

3. მცირე ფაქტების (ფრანგ.)

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

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

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

7. მუზილს მხედველობაში აქვს თავისი ესეე „მწერლის შემეცნების ესკიზი“ (1918), რომელშიც საუბარია სწორედ ამ ცნებების შესახებ. „რაციონიდურის“ ცნებით მუზილი განსაზღვრავს მეცნიერული შემეცნების სფეროს, ე. ი. იმას, რაც ამოუწურავი სახით ეძლევა გონებას. იგი მოიცავს, უპირატესად, ფიზიკურ ბუნებას, სადაც ფაქტები ერთჯერად აღწერას ექვემდებარებიან. რაციონიდურ სფეროში გაბატონებული ადგილი უკავია იმას, რაც უცვლელი და მყარია, რაც არ შეადგენს გამონაკლისს. რაც შეეხება „არარაციონიდურის“ ცნებას, იგი, უპირველესად, მხატვრულ შემეცნებას გულისხმობს. აქ, პირიქით, გამონაკლისი ბატონობს წესებზე, ფაქტები არ ემორჩილებიან შემეცნებელს, ისინი „უსაზღვროდ ვერბალურნი და ინდივიდუალურნი“ არიან. ესაა, მუზილის მიხედვით, ღირებულებებისა და შეფასებების, ეთიკური და ესთეტიკური დამოკიდებულებების, იდეების სფერო. ეს ორი სფერო ერთმანეთში ისეა გადახლართული, რომ არარაციონიდურ სფეროში ფიგურების აგება შეუძლებელია რაციონიდური სფეროს გამოცდილების გამოყენების გარეშე. აქვე უნდა აღინიშნოს ის მნიშვნელოვანი განსხვავება, რაც „არარაციონიდურსა“ და „ირაციონალურს“ შორის არსებობს. ირაციონალური ისაა, რაც გონებისთვის მიუწვდომელია, ხოლო არარაციონიდური ისაა, რაც, მართალია, გონების კომპეტენციაში არ შედის და არ ემორჩილება მის მასქემატიზებელ ლოგიკას, მაგრამ რაც, უკიდურეს შემთხვევაში, პოეტურ გამოხატვას ექვემდებარება. პოეზია, მუზილის აზრით, სწორედ ამ ზღვარზე იწყება.

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

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

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

თარგმნა **დათო ბარბაქაძემ**

რობერტ მუზილი. „ლიტერატორი და ლიტერატურა“
ნიგინდან: ოქროს კვება. Neue Rundschau-ის დიდი ესსეისტები.
1890-1960. მაინის ფრანკფურტი, 1960, გვ. 400-420.
Robert Musil. “Literati and Literature”.

From: The Golden ratio. Great essayists of the ‘Neue Rundschau’. 1890-1960.
Frankfurt on Main, 1960, pp. 400-420.