

ტომას სტერნზ ელიოტი

სადვთო ტყე

ესეები
პოეზიასა და კრიტიკაზე



ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი
2017

ტომას სტერნზ ელიოტი
საღვთო ტყე
ესეები პოეზიასა და კრიტიკაზე

T. S. Eliot
THE SACRED WOOD
Essays on Poetry and Criticism

მთარგმნელები: პაატა და როსტომ ჩხეიძეები
დამკაბადონებელი: სოფიო კველიშვილი

ISBN 978-9941-18-267-9

ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა
ქაქუცა ჩოლოყაშვილის 3/5, თბილისი, 0162, საქართველო

ILIA STATE UNIVERSITY PRESS
3/5 Cholokashvili Ave, Tbilisi, 0162, Georgia

სარჩევი

წინასიტყვა	v
სრულყოფილი კრიტიკოსი	1
არასრულყოფილი კრიტიკოსები.....	16
სუინბერნი, როგორც კრიტიკოსი	16
რომანტიკული არისტოკრატი.....	23
ადგილობრივი გემოვნება.....	30
შენიშვნა ამერიკელ კრიტიკოსზე.....	35
ფრანგული ინტელექტი	41
ტრადიცია და პიროვნული ნიჭიერება	44
პოეტური დრამის შესაძლებლობა	56
ევრიპიდე და პროფესორი მარეი	68
„რიტორიკა“ და პოეტური დრამა	74
შენიშვნები ქრისტოფერ მარლოს თეთრი ლექსის გამო	82
ჰამლეტი და მისი პრობლემები	92
ბენ ჯონსონი.....	100
ფილიპ მესინჯერი	118
სუინბერნი, როგორც პოეტი.....	139
ბლეიკი	146
დანტე	153
კომენტარები.....	166
მთარგმნელთა მინაწერი	198

წინასიტყვა

მისთვის, რომელსაც შეუძლია გამოსცადოს სამართლიანობისაგან განცდილი სიამე, კმაყოფილების მომგვრელი იქნება შეცდომის გამოსწორება იმ მწერლის წინაშე, ვისაც გაურკვევლად იწუნებდა წლების განმავლობაში. მეთიუ არნოლდის ნაკლოვანებებსა და სისუსტეებს დღესაც ისევე მკაფიოდ ვხედავ, როგორც თორმეტი წლის წინათ, მას შემდეგ, რაც პირველად მოვიხიბლე მისით; მაგრამ ვიმედოვნებ, რომ ამჟამად, როცა მის პროზას უფრო ყურადღებით გადავიკითხავ, უკეთ დავაფასებ მის პოზიციას. და არნოლდი უფრო გამორჩეულად იმით გვევლინება, ჩვენი თანამედროვე რომ ყოფილიყო, მიიჩნევდა, ყველაფერი თავიდან უნდა გავაკეთოთ. პიროვნებათა ძალზე მცირე რაოდენობაა დაკავებული იმით, რასაც „კრიტიკულ“ მწერლობას ვუწოდებთ, მაგრამ არავინ მისულა უფრო მტკიცე დასკვნამდე, რაც 1865 წელს დაეფუძნა. პირველი წიგნის „ესეები კრიტიკაზე“ პირველივე ესეიში ვკითხულობთ:

„დიდხანს მეჩვენებოდა, რომ შემოქმედებითი გააქტიურება ჩვენს ლიტერატურაში, ამ საუკუნის პირველ მეოთხედში, სინამდვილეში თითქოს ნაადრევი იყო; და ამის გამო ეს თხზულებანი, მათი უმრავლესობა, განწირული იყო, მიუხედავად თან აღევნებულ იოპტიმისტური იმედებისა, რაც თან ახლდათ და ჯერაც ახლავთ, უფრო მეტხანს გაეძლოთ, ვიდრე ნაკლებ ბრწყინვალე ეპოქის თხზულებანი გაძლებენ. და ნაადრევობა იმისი ბრალია, რომ ვერ მიიღეს შესაფერისი მონაცემები და ვერც შესაფერისი მასალა დასამუშავებლად. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ამ

საუკუნის პირველი მეოთხედის ინგლისურმა პოეზიამ, მიუხედავად უხვი ენერგიისა, დაუტევნელი შემოქმედებითი ძალისა, ბევრი არა უწყოდა. ამიტომაა ბაირონი ასე მოკლებული არსს, ამიტომაა შელი ასეთი არათანამიმდევრული, და თვით უორდსვორთსაც კი, მისი სიღრმის მიუხედავად, აკლია სისრულე და მრავალფეროვნება“.

რომანტიკული თაობის ამ განსჯას, რამდენადაც ჩემთვისაა ცნობილი, წარმატებით ვერასოდეს ვერავინ აღუდგა წინ; და, რამდენადაც ჩემთვისაა ცნობილი, ზეგავლენაც ვერ მოახდინა საზოგადოების შეხედულებაზე. მას შემდეგ, რაც პოეტს აღიარებენ, მის რეპუტაციას ველარა შეარყევს, ველარც გაუმჯობესდება და ველარც დაზიანდება. არნოლდის მოსაზრებამ ალბათ ისეთივე მცირე გავლენა მოახდინა, როგორც მისი მტკიცება იქნებოდა სავარაუდოდ მართალი XX საუკუნის პირველი მეოთხედის მიმართ, ისევე როგორც XIX საუკუნის პირველი მეოთხედის მიმართ იყო. რამდენიმე წინადადების შემდეგ არნოლდი ამ სწულების ბუნებაზე საუბრობს:

„პინდარესა და სოფოკლეს საბერძნეთში, შექსპირის ინგლისში პოეტი ცხოვრობდა იდეების მდინარეში, რაც უაღრესად აცოცხლებდა და ანაყოფიერებდა შემოქმედებით ძალას; საზოგადოება უკიდურესად იმსჭვალეოდა ცინცხალი, გონივრული, სიცოცხლით სავსე აზროვნებით; და ამგვარი ყოფა ჭეშმარიტი საფუძველია შემოქმედებითი ძალის სავარჯიშოდ, აქ პოულობს მონაცემებსა და მასალას, რაც მართლაც რომ მომზადებულია ხელმოსაკიდებლად; ყველა წიგნი და ყველა საკითხავი ამქვეყნად მხოლოდ მაშინაა ვარგისი, როცა საამისოდ გამოდგება“.

აქ უკვე არნოლდი მიაწვდის კრიტიკული გონების, ინტერესისა და აქტიურობის ცენტრისაკენ; და ლამის შეგვიძლია ვთქვათ, რომ სწორედ ამ მიგნებასთან შეჩერდა არნოლდის კრიტიკული აქტიურობა. საზოგადოებაში, სა-

დაც სერიოზულად შეისწავლიდნენ ხელოვნებას და პატივს მიაგებდნენ წერის ოსტატობას, არნოლდს შეეძლო გამხდარიყო კრიტიკოსი. რაოდენ გასაკვირი იქნებოდა, თუ არნოლდის მსგავსი კაცი დაკავდებოდა რომანის ხელოვნებით, შეადარებდა თეკერეისა და ფლობერს, გაანალიზებდა დიკენსს, ზუსტად უჩვენებდა თანამედროვეთ, თუ რატომაა „ეიმოს ბარტონის“ ავტორი უფრო სერიოზული მწერალი, ვიდრე დიკენსი, და რატომაა „პარმის სავანის“ ავტორი უფრო სერიოზული, ვიდრე ორივე? წიგნებში – „კულტურა და ანარქია“, „ლიტერატურა და დოგმა“ – არნოლდი იმდენად კრიტიკის შემოტანას არ ცდილობდა, რამდენადაც თავს ესხმოდა გაუკრიტიკებელს. განსხვავება ისაა, რომ როცა რაღაცას აგებ, კიდევ უნდა შექმნა რამე, ხოლო როცა ანგრევ, გამუდმებით უნდა იმეორო; გარდა ამისა, ნგრევისას არნოლდი, თამაშ-თამაშით, პირწმინდად გასცდა ლიტერატურის ნაკრძალს და გადავიდა იდეებისათვის ხელშეუხებელ და შეურყეველ პოლიტიკის სათამაშო მინდორში. უნდა შევწუხდეთ არნოლდის ამ საქმიანობის გამო, რაც ასევე წარმატებით, თუმცა არა ასე ზედმიწევნითაც, შეეძლო შეესრულებინა რომელიმე მოწაფეს (რომ ჰყოლოდა) გაზეთის რედაქტორის ადგილზე. არნოლდს ვერ დავადანაშაულებთ: მან გაფლანგა თავისი ძალა, როგორც ემართებათ ხანდახან დიდად უნარიან კაცებს, რადგან დაინახა, რომ რაღაც იყო გასაკეთებელი და არავინ ჩანდა გამკეთებელი. ნებისმიერი კაცისათვის, ვინც დაინტერესებულია იდეებით და უპირველესად ლიტერატურით, დაუძლეველია სურვილი, დროებით გვერდით გადადოს ლიტერატურა და ჯერ მთელი ქვეყანა დაასუფთავოს. მრ. უელსისა და მრ. ჩესტერტონის მსგავსმა პიროვნებებმა დიდ წარმატებებს მიაღწიეს სახლის მოწესრიგების ხელობაში და იმდენად მეტი ყურადღება მიიქციეს, ვიდრე არნოლდმა, რომ უნდა დავასკვნათ, მართლაც მათი შესაფერისი როლი შეასრულესო, და სწორადაც მოიქცნენ, თავისი თავისთვისვე, რომ ლიტერატურა გვერდზე გადადეს.

მხოლოდ კრიტიკოსებს კი არ ალექძრით სურვილი კრიტიკის მიღმა გასვლისა. კრიტიკა იმდენად სამართლიანად ამხელს იდეების სილატაკესა და გრძნობათაგან დაცლას, რომ ადამიანები, რომელნიც თავიანთ კრიტიკულ უნარებს უნდა გაუფრთხილდნენ საკუთარი შემოქმედებითი საქმიანობისათვის, თავს ვერ იკავებენ და კრიტიკაში გადაიჭრებიან ხოლმე. აქედან სრულიადაც არ ვაპირებ იმ სულელური დასკვნის გამოტანას, რომ „შემოქმედებითი“ ნიჭი უფრო „მაღლა“ დგას, ვიდრე კრიტიკული. როცა ერთი კრიტიკული გონება უმჯობესია მეორეზე, მიზეზი ხშირად ისაა, რომ უმჯობესი უფრო კრიტიკულია. მაგრამ კრიტიკის სამუშაოს უდიდეს ნაწილს ასრულებენ მეორე რიგის გონებანი და სწორედ მეორე რიგის გონებათა მოძიებაა ძნელი. ისინი საჭირონი არიან იდეათა სწრაფი ტრიალისათვის. პერიოდული პრესა – იდეალური ლიტერატურული პერიოდული გამოცემა – სატრანსპორტო საშუალებაა; ხოლო ლიტერატურული პერიოდული პრესა დამოკიდებულია მეორე რიგის გონებათა (არ ვამბობ „მეორეხარისხოვანს“, ეს სიტყვა მეტისმეტად დამამცირებელია) საკმარის რაოდენობაზე, მასალების მისაწოდებლად. ეს გონებანი საჭიროა იმ „მიმდინარე იდეათათვის“, რომელნიც „აუცილებელია საზოგადოებაში ცინცხალი აზროვნებისათვის“, რაზედაც არნოლდი საუბრობს.

ინგლისური კულტურის მუდმივი ერესი გახლავთ რწმენა, რომ მხოლოდ პირველი რიგის გონებანი, გენიოსები, დიდი ადამიანებია სათვალავში ჩასაგდები; რომ ასეთი კაცი მარტოსულია და საუკეთესო რამ შეჰქმნა ძალზე შეუფერებელ გარემოში, ალბათ საჯარო სკოლაში; და რომ დაბალხარისხოვნების მაჩვენებელია, პარიზი რომ ასე მრავლად წარმოაჩენს მეორე რიგის გონებათ. თუ მეტისმეტად ბევრი მდარე ლექსი ქვეყნდება ლონდონში, ამის გამო სრულებითაც არ უნდა ვიფიქროთ, რომ ღონის აწევია საჭირო, და რომ რამე უნდა ვიღონოთ რითმოსანთა გასანათლებლად;

განსაკურნებლად მათი გაჟღერება საჭირო. მრ. ედმუნდ გოსს დავესესხები¹:

„ვიდრე რაღაც არ გაკეთდება ამ რთიმოსნობის ნიაღვრის შესაჩერებლად, ლექსის ხელოვნება არამარტო ზედაპირული იქნება, არამედ სასაცილოც. პოეზია არ გახლავთ ფორმულა, რომ ათასობით მოჩალიჩემა და ოტროველამ ერთ კვირაში აითვისოს გაუწვრთნელად, და ჯერ მხოლოდ ის, რომ ახლა უკვე ისე იოლადა და საყოველთაოდ ეუფლებიან, კმარა დასამტკიცებლად, რომ რაღაც შეცდომა მოგვივიდა ჩვენი საზომების დადგენისას... გზა აგვერია და უფსკრულშიც გადავცვივდებით გადარელი ღორებივით, ვიდრე წინ არ აღვუდგებით.“

სავსებით ვეთანხმებით, რომ პოეზია ფორმულა არ არის. მაგრამ რას გვათავაზობს მრ. გოსი? თუკი მრ. გოსმა რთიმოსნობის უფსკრულში ამოჰყო თავი ელიზაბეთის მმართველობისას, რა მოიმოქმედა? შეაჩერა? და, მთლიანობაში, რა უფსკრულზეა საუბარი? და თუ „შეცდომა მოგვივიდა ჩვენი საზომების დადგენისას“, ყველაფერი ახალგაზრდა თაობის ბრალია, რომელიც არ ცნობს ავტორიტეტებს, ვისაც პატივს უნდა სცემდეს? ტრადიციის შენახვა კრიტიკოსის საქმიანობის ნაწილია – იქ, სადაც კარგი ტრადიცია არსებობს. მისი საქმიანობის ნაწილია, გამუდმებით აღიქვამდეს ლიტერატურას და აღიქვამდეს მთლიანობაში; და ეს უნდა იყოს განსაკუთრებული აღქმა, არა დროში შეზღუდული, არამედ დროის მიღმა გაღწეული; უნდა აღიქვას საუკეთესო თხზულება ჩვენი დროისა და საუკეთესო თხზულება – შექმნილი ორიათასწუთასი წლის წინათ, ერთი და იმავე თვალეებით.²

1 „სანდვი ტაიმსი“; 1920 წ. 30 მაისი.

2 უნდა აღინიშნოს, რომ არნოლდი ისეთ შთაბეჭდილებას ახდენს ჩვენზე, იმ ოსტატთა აღქმისას, ვის სიტყვებსაც იმოწმებს, თითქოს კანონიკური ლიტერატურის ტექსტი იყოს და არა სიტყვის ოსტატებისა.

მისივე საქმის ნაწილია, დაეხმაროს რითმოსანს, მიხედეს თავის ნაკლოვანებებს. რითმოსანი, ვინც საკუთარ ნაკლოვანებებს დაინახავს, ჩვენთვის სასარგებლო მეორე რიგის გონებად იქცევა; კარგ მცირე პოეტად (რაც ასე იშვიათია) ან კიდევ ერთ კარგ კრიტიკოსად. რაც შეეხება პირველი რიგის გონებათ, თუკი გაჩნდებიან, არც მათ გამოეპარებათ „იდეების მდინარე“; მარტოსულობა, რაც ყოველთვის და ყველგან სჩვევიათ, ძალიან განსხვავებულია განდეგილობისა ან სიკვდილის საუფლოსაგან.

შენიშვნა – კრიტიკოსებს, რომელთაც სურთ შეასწორონ ჩვენი დროის ზოგიერთი პოეტური ახირებულობა, მოდელად შევთავაზებდი შემდეგ ნაწყვეტს იმ მწერლის ნაწერიდან, რომელსაც ვერ დავაბრალებთ სისუსტესა თუ შემწყნარებლობას და ვისი კრიტიკის სამართლიანობა უნდა აღიარონ მათაც კი, ვინც გაკრიტიკებული პოეტები-სადმი დიდი სიახლოვეს გრძნობს:

„თუმც დიდი შრომა, წარმართული დიდი უნარით, არასოდესაა სავსებით დაკარგული; თუკი ისინი ხშირად ხარჯავენ თავიანთ გონებას ყალბ კონსიტებზე, ხანდახან ხომ მაინც მოახვედრებენ მოულოდნელ სიმართლეს: თუ მათი კონსიტები მეტისმეტად გადაპრანჭული იყო, ხშირად შეეფერებოდნენ მათსავე ფორმას გადმოცემისა. თხზულების გეგმის დასაწერად წაკითხვა და ფიქრი ხომ მაინც სჭირდებოდათ. ვერა კაცი ვერ იქნება დაბადებით მეტაფიზიკოსი პოეტი, ვერც მწერლის ღირსებას შეიძენს აღწერილობიდან გადმოწერილ აღწერილობათა საშუალებით, მიბაძვებიდან ნასესხები მიბაძვებით, ტრადიციული ხატებითა და მემკვიდრეობითი სიმღერებით, მზამზარეული რითმითა და მრავლისმეტყველი მარცვლებით.

ამ რასის ავტორთა თხზულებათა ყურადღებით წაკითხვისას, გონებაში ან მოგონებანი აღიძვრის, ან

შეკითხვები: რაღაც უკვე ნასწავლი დაგიბრუნდება, ან რაღაც ახალს გამოსცდი. თუ მათი სიდიადე იშვიათადაა ამაღლებული, სამაგიეროდ მათი სიმახვილე ხშირად გვაოცებს; თუ წარმოსახვა ყოველთვის არაა დამაკმაყოფილებელი, განსჯისა და შედარების ძალები ხომ მაინცაა საქმეში ჩართული; და ამ მასალების გროვაში, სადაც ჩაყრილია მახვილგონივრული უაზრობანი, შესაძლოა ზოგჯერ სასარგებლო ცოდნასაც კი წააწყდე, გამოთქმათა ზედახორაში ჩამარხულს; მაგრამ სასარგებლოს მათთვის, ვინც მათი ფასი იცის; და როდესაც ისინი გასაგები გახდებიან, გასუფთავდებიან და დაიხვეწებიან, ეგებ ნათელიც მოჰფინონ თხზულებებს, რომელნიც უფრო მართებულად არიან აგებულნი, თუმც კი ნაკლებ გააჩნიათ გრძნობათა სიუხვე“ – **ჯონსონი**, „კაულის ცხოვრება“.

ძღვნად პ. ვ. ე.-ს¹ „იყავ მღუმარი და მოქმედი“

„პინაკოთეკაში შემოვიდა ჭალარა მოხუცი, ფიქრით დაღარული სახით, რომელზედაც სიდიადე აღბეჭდილიყო, თუმც ჩაცმულობა მის დიდებულებას მაინცდამაინც არ შეჰფეროდა, ამიტომ ძნელი არ იყო იმის მიხვედრა, რომ ლიტერატორთა წრეს ეკუთვნოდა, რომლებიც, როგორც წესი, მდიდრებს დიდად არ ეპიტნავებათ. გვერდით ამომიდგა და მითხრა:

– პოეტი ვარ და, ვიმედოვნებ, არცთუ ყველაზე უარესი, თუკი რაიმე დაეჯერება გვირგვინებს, რომელთაც მიკერძოებით უღირსთაც ადგამენ ხოლმე.“

პეტრონიუსი

„ბიქაფიქაფებით სადილობაც მწადია“

(ლორდ ბაირონი „ბეპო“ 43 სტროფი; ბიქაფიქაფი ერთგვარი მგალობელი ჩიტი იტალიაში)

ამ ესეებიდან ზოგიერთი დაიბეჭდა იგივე ან უფრო სადა ფორმით, „ტაიმს ლიტერარი საპლემენტში“, „ათენაუმში“, „ხელოვნება და მწერლობასა“ და „ეგოისტში“. ავტორს სურს მაღლიერება გამოხატოს ამ პერიოდული გამოცემებისა და მათი რედაქტორებისადმი.

1 ჰენრი ვეარ ელიოტი. ტ. ს. ელიოტის მამა.

სრულყოფილი კრიტიკოსი

I

„ანაზდეული ჩანიშვნა პირადი განცდებისა, თუკი ისინი გულწრფელია, ადამიანისაგან უდიდეს ძალისხმევას საჭიროებს.“ – რემი დე გურმონი, „წერილები ამაზონს“

კოლრიჯი შესაძლოა ყველაზე დიდი და გარკვეულწილად უკანასკნელი ინგლისელი კრიტიკოსიც იყო. კოლრიჯს მოჰყვა მეთიუ არნოლდი, რომელიც კრიტიკის პროპაგანდისტად უფრო უნდა მივიჩნიოთ, ვიდრე კრიტიკოსად, უფრო პოპულარიზატორად, ვიდრე იდეის შემოქმედად. ვიდრე ეს ქვეყანა კუნძულად იარსებებს (ჩვენ ჯერ არ მივახლოვებივართ კონტინენტს ისე, როგორც არნოლდის თანამედროვენი) მისი შრომები არ დაკარგავს თავის მნიშვნელობას. ისინი ჯერ კიდევ გვევლინებიან ლა-მანშის არხზე გადებულ ხიდად და ბოლომდეც შეინარჩუნებენ გონივრულ ბუნებას. არნოლდის ცდიდან მოყოლებული, სწორ გზაზე დაყენებინა თანამემამულენი, ინგლისური კრიტიკა ორი მიმართულებით გაიშალა. როცა ამასწინათ ერთი ცნობილი კრიტიკოსი საგაზეთო სტატიაში წერდა: „პოეზია ინტელექტუალური მოღვაწეობის ყველაზე მაღალორგანიზებული ფორმააო“, – მივხვდით, რომ იგი არც კოლრიჯი იყო და არც არნოლდი. ჯერ ერთი, ამ ფრაზაში ერთად მოხვედ-

რილ ისეთ სიტყვებს, როგორებიცაა „ორგანიზებული“ და „მოღვაწეობა“, ახლავს ნაცნობი ბუნდოვანი აზრი მეცნიერული ლექსიკონისა, რომელიც ასე ნიშანდობლივია თანამედროვე ნაწერებისათვის, და მეორეც – კოლორიჯი და არნოლდი საკითხის ასეთნაირად წამოჭრის უფლებასაც კი არავის მისცემდნენ. როგორ არის, მაგალითად, პოეზია უფრო მაღალორგანიზებული, ვიდრე ასტრონომია, ფიზიკა ან ზუსტი მათემატიკა, როდესაც ჩვენს წარმოდგენაში მეცნიერების ეს დარგები და ამ დარგებში მომუშავე მეცნიერები ინტელექტუალური მოღვაწეობის საკმაოდ მაღალორგანიზებულ ტიპს წარმოადგენენ. „სიტყვათა თვალსაჩინო სიმები“, – მჭევრმეტყველურად და დაჟინებით აგრძელებს ჩვენი კრიტიკოსი, – „ცარიელ ტილოზე საღებავის მკვეთრად მიშხეფებულ წვეთებსა ჰგვანან და შესაძლოა ჩვენი გაოცებაც კი გამოიწვიონ... მაგრამ მათ არავითარი აზრობრივი მნიშვნელობა არ გააჩნიათ საერთოდ ლიტერატურის ისტორიაში.“ არნოლდის ცნობილი ფრაზები იქნებ ზოგჯერ შეუსაბამოდაც გაისმოდეს და ეჭვს უფრო იწვევდეს, ვიდრე ფანტავდეს, მაგრამ მათ ყოველთვის მაინც აქვთ რაღაც მნიშვნელობა. ხოლო თუ ისეთი ფრაზა, როგორიცაა „ინტელექტუალური მოღვაწეობის მაღალორგანიზებული ფორმა“, ნაფიქრის უმაღლესი ორგანიზებულობის გამოვლენაა, რომლითაც თანამედროვე კრიტიკაა დაჯილდოებული მისი იმ გამორჩეული წარმომადგენლის სახით, მაშინ ვასკვნით, რომ თანამედროვე კრიტიკა დეგრადირებულია.

ზემოაღნიშნული სიტყვიერი დაავადება თანდათანობით შეიძლება დიაგნოზად ჩამოყალიბდეს. ეს არ არის დაავადება, რომლითაც მისტერ ართურ საიმონსი (ეს ციტატა, რა თქმა უნდა, მისტერ საიმონსს არ ეკუთვნის) ერთობ იტანჯება. მისტერ საიმონსი სხვა ტენდენციით ხასიათდება. იგი წარმომადგენელია იმისა, რაც „ესთეტიკური კრიტიკის“ ან „იმპრესიონისტული კრიტიკის“ სახელით არის ცნობილი და ეს ფორმაა იმ კრიტიკისა, რომლის განხილვასაც ახლა გთავაზობთ. მისტერ საიმონსი, პეიტერისა და ნაწილობრივ სუინბერნის კრიტიკული ნააზრევის მემკვიდრე (მიმაჩნია,

რომ ფრაზა „ავადმყოფი“ ან „მწუხარე“ ამ სამივეს საერთო თვისებაა), არის „იმპრესიონისტი კრიტიკოსი.“ ისიც დანარჩენებივით, უნდა ითქვას, რომ განასახიერებს გრძნობის-მიერ, შერჩეულ აზრს, შერჩეულს, რომელიც „ობიექტის“ წინაშე წარმოდგენილია ხელოვნების სხვადასხვა დარგისა და სხვადასხვა ენის შთაბეჭდილებათაგან დაგროვილი მნიშვნელოვანი ნაირსახეობით. და მისი კრიტიკაც, დანარჩენებისა არ იყოს, შეიძლება ითქვას, ფირზე ჩაწერილივით ზუსტად გადმოგვცემს შთაბეჭდილებებს, უფრო მრავალფეროვანსა და დახვეწილს, ვიდრე ჩვენიც შთაბეჭდილებანია, უფრო მგრძნობიარე აზრებს, ვიდრე ჩვენიც აზრებია. ეს ჩანაწერი, აგრეთვე, ინტერპრეტაციაა, თარგმანია, რომელიც ჩვენზე შთაბეჭდილების მოსახდენადაა გამიზნული. და ეს შთაბეჭდილებანი იმდენადაა ძლიერი, რამდენადაც კრიტიკას ხელეწიფება მათი გამოწვევა. ხელალებით არ ვაცხადებ, რომ მაინცდამაინც მისტერ საიმონსი ქმნის ამ ძალას, მაგრამ სწორედ „იმპრესიონისტული“ კრიტიკა ხასიათდება ამ თვისებით და ამ იმპრესიონისტულ კრიტიკაში იგულისხმება მისტერ საიმონსი.

ხელთ გვაქვს ტომი, რომელიც შეგვიძლია განვიხილოთ. ეს არის ათი ესეი იმ ცამეტიდან, შექსპირის პიესებს რომ ეძღვნება, და ამიტომაც, სამართლიანობა მოითხოვს, ათიდან ერთი ამოვარჩიოთ ამ წიგნის ნიმუშად:

„ანტონიოსი და კლეოპატრა“, ვფიქრობ, ყველაზე მშვენიერია შექსპირის პიესათა შორის.“

და მისტერ საიმონსის აზრით, კლეოპატრაა ქალთა შორის უმშვენიერესი.

„დედოფალი, რომელიც ამთავრებს პტოლემეთა დინასტიას, პოეტათვის ვარსკვლავი იყო, უბედურების მომტანი ვარსკვლავი, რომელიც მშვენიერი შუქით ასხივებდა მათ შემოქმედებას ჰორაციუსიდან და პროპერციუსიდან მოყოლებული ვიქტორ ჰიუგომდე; და არა მარტოდენ პოეტთა შემოქმედებას...“

გვებადება კითხვა: რისთვის არის ეს საჭირო? კლევოპატრაზე დაწერილი ეს გვერდი და კიდევ ის, რომ ქალი შეიძლება სონეტთა შავგვერდმანი ლედის პირველსახე იყოს, განა გვიხსნის რამეს? ამრიგად, თანდათანობით მივდივართ იმ აზრამდე, რომ ეს არ არის ხელოვნების ნაწარმოება ანდა ინტელექტუალურ ნაშრომზე დაწერილი ესეი, და რომ მისტერ საიმონსი ისევე განიცდის ამ პიესას, როგორც შეიძლება განიცადოს თეატრის მაცურებელმა. იგი დეტალურად გადმოგვცემს, გვიხსნის:

„სიცოცხლის ბოლო დღეებში კლევოპატრა ჭეშმარიტად აღწევს გაკეთილშობილებას... ის უმალ მოკვდება, ვიდრე ადამიანთა ბაგეთაგან გაგონილი დაცინვისა და სიძულვილის გარემოში იცხოვრებს... იგი ბოლომდე ქალად რჩება... და ქალადვე კვდება... პიესა მთავრდება სიკვდილთან შეხებით გამოწვეული მწუხარებით.“

მისტერ საიმონსის ეს საკმაოდ არადამაჯერებელი, არტიშოკის ფოთლებივით მიმოფანტული შთაბეჭდილებანი ემსგავსება ზოგადი ტიპის პოპულარულ სალიტერატურო ლექციას, რომელშიც გადმოცემულია პიესებისა და რომანთა შინაარსი, ნაჩვენებია თხზულების გმირთა მოქმედებანი და, ამგვარად, ხელოვნების ნაწარმოები დამწყებთა დონეზეა გამარტივებული, მაგრამ ეს არ არის მისტერ საიმონსის მიზანი. ხოლო იმის მიზეზად, თუ რატომ ვპოულობთ საერთოს მის ესეებსა და აზროვნების ამგვარ დონეს შორის, გვევლინება ის, რომ „ანტიონიოსი და კლევოპატრა“ არის პიესა, რომელსაც საკმაოდ კარგად ვიცნობთ და საკუთარი შთაბეჭდილებანიც გაგვაჩნია. ჩვენ შეგვიძლია ვიქონიოთ საკუთარი შთაბეჭდილებანი მოქმედ პირებსა და მათ ემოციებზე და სხვათა შთაბეჭდილებანი, როგორც ასეთი, სრულიადაც არ მივიჩნიოთ უფრო მგრძნობიარედ ან დიდად მეცნიერულად. მაგრამ თუ გავიხსენებთ იმ დროს, როცა ჯერ კიდევ არ ვიცნობდით ფრანგ სიმბოლისტებს და პირველად შევხვდით წიგნს „სიმბოლისტური მოძრაობა ლიტე-

რატურაში“; ეს წიგნი წარმოგვიდგება როგორც სრულიად ახალ გრძნობათა აღმძვრელი, როგორც აღმოჩენა. ხოლო თუ მისტერ საიმონსის წიგნს დავუბრუნდებით მას შემდეგ, რაც ვერლენს, ლაფორგსა და რემბოს გავეცანიტ, უკვე შეგვიძლია დავრწმუნდეთ, რომ ჩვენი შთაბეჭდილებანი არ ეთანხმება მისტერ საიმონსისას. მის წიგნს, ვგონებ, არ უნდა გააჩნდეს მარადიული ღირებულება თუნდაც ერთი მკითხველისათვის, მისი ავტორისათვის კი სწორედაც მარადიული მნიშვნელობისაა.

საქმე ის კი არ არის, მისტერ საიმონსის შთაბეჭდილებანი „გულწრფელია“ თუ „ყალბი“, მას შემდეგ, რაც შთაბეჭდილებას ცალკე გამოვყოფთ, წმინდა გრძნობათა თქვენეული აღქმა არც „გულწრფელი“ იქნება, არც „ყალბი“. საქმე ისაა, რომ თქვენ მუდმივად არ შეგრჩებათ ეს წმინდა გრძნობები. თქვენ რეაგირებთ ამ ორიდან ერთ-ერთზე, ანუ ჩემი აზრით, რასაც მისტერ საიმონსი სჩადის, ამ ორივეს სინთეზს იყენებთ. იმ წუთიდან, როცა დაიწყებთ შთაბეჭდილებათა გადმოცემას სიტყვებით, ან გაანალიზებასა და კონსტრუირებას „*ériger en lois*“ (კანონად გამოცხადება) მოჰყვებით, ანდა სხვა რაღაცის შექმნას იწყებთ. ნიშანდობლივია, რომ სუინბერნი, რომლის ლექსებმაც ერთ დროს იქნებ საკმაო გავლენაც იქონია მისტერ საიმონსზე, პოეზიაში სულ სხვაგვარია და კრიტიკაში სრულიად სხვაგვარი. სწორედ ამის გამო და მხოლოდ ამის გათვალისწინებით ხდება ის, რომ იგი ერთმანეთს უსადაგებს განსხვავებულ იმპულსებს, აკრიტიკებს, განგვიმარტავს, ალაგებს აზრებს. შეიძლება თქვათ, რომ ეს არ არის კრიტიკოსის კრიტიკა, და რომ ემოციური უფროა, ვიდრე ინტელექტუალური. ამის მიუხედავად, მაინც იქმნება ორნაირი შეხედულება, მაგრამ ეს შეხედულებანი მიემართებიან ანალიზისა და კონსტრუირებისაკენ, იწყება „*ériger en lois*“ და არა რაიმეს შექმნის პროცესი. აქედან ვასკვნი, რომ სუინბერნმა შემოქმედებითი იმპულსის ამგვარივე მუხტი შეიტანა თავის პოეზიაში და ის თავისი პროზიდანაც არ გამოუძევებია. მისი წერის სტილი ძირითადად პროზაულია, ხოლო მისტერ საიმონსის პროზა

უფრო მეტად ჰგავს სუინბერნის პოეზიას, ვიდრე მის პროზას. ჩემი წარმოდგენით (თუმცაღა აქ მკითხველის ფიქრი სრულ წყვილადში დაეხეტება) მისტერ საიმონსი სუინბერნის კითხვისას უფრო აფორიაქებული და აღელვებულია, ვიდრე თვით სუინბერნი, რომელიც შთაგონების უეცარი, სწრაფი, ყოვლისმომცველი აფეთქების გამოხატვის შემდეგაც შინაგანად უცვლელი რჩებოდა. მისტერ საიმონსის ასეთი აღელვება ცალმხრივია და უკმარი რაიმეს შექმნის თვალსაზრისით. კითხვა ზოგჯერ ანაყოფიერებს მის ემოციებს რაღაც ახლის დასაწერად, რომელიც კრიტიკა არ არის, მაგრამ არც რაიმე გამონაბოლქვი, არც რაიმე გამო-ნაჟონი და არც შემოქმედების დაბადება.

მწერალთა ასეთი ზოგადი ტიპიც არსებობს, თუმცაღა მისტერ საიმონსი მათთან შედარებით ბევრად უკეთესია. ზოგიერთი მწერალი არსობრივად იმ ტიპს მიეკუთვნება, რომელსაც გადამეტებული სტიმული აგულიანებს. რაღაც ახალი გამოაქვს შთაბეჭდილებიდან, მაგრამ განიცდის წერის დინამიკური სტილის ნაკლებობას, ანდა რაღაც ბუნდოვან სიძნელეებს, რაც ხელს უშლის არსის გაღრმავებას. მათი მგრძნობელობა ცვლის ობიექტს, მაგრამ არ გარდაქმნის. მათი რეაქცია ჩვეულებრივი ემოციური პიროვნების რეაქციაა, ოღონდ ხარისხობრივად უფრო ამალღებული, რადგან ამ ჩვეულებრივ ემოციურ პიროვნებას, რომელიც ხელოვნებაში ოსტატდება, აქვს კრიტიკული და შემოქმედებითი სინთეზის უნარი. ეს უნარი აგებულია განმარტებებსა და მოსაზრებებზე, აგრეთვე ახალ ემოციებზე, რომლებიც ბუნდოვნად ეხება მის ცხოვრებას. სანტიმენტალური პიროვნება, ვისშიც ხელოვნების ნაწარმოები აღძრავს ათასგვარ ისეთ ემოციას, რასაც არავითარი საერთო არ გააჩნია ხელოვნების არანაირ ნაწარმოებთან და მხოლოდ პიროვნული შემთხვევითი ასოციაციებით ხასიათდება, არ არის სრულყოფილი ხელოვანი, რადგან ხელოვანში მხატვრული თხზულებიდან შექმნილი ძალზე პიროვნული მოსაზრებანი შეერევა ურიცხვი გამოცდილებიდან წარმოშობილ ასევე უამრავ სხვა მოსაზრებას და საბოლოოდ ყალიბდება ახალ ობიექტად, რომელიც უკვე

აღარ არის პირწმინდად პირადული იმიტომ, რომ ის თვითონ ხდება ხელოვნების ნაწარმოები.

ნაჩქარევი და ალბათ შეუძლებელიც იქნებოდა დაჟინებული მსჯელობა, თუ რა არის არასრულყოფილი მისტერ საიმონსის მომხიბლავ ლექსში, და იმაზეც, რაც მის კრიტიკულ პროზაშიც აღიბეჭდება. დანამდვილებით შეგვიძლია ვთქვათ, რომ სუინბერნის ლექსში შთაბეჭდილებათა და მათი გამოსახვის ჯაჭვი დასრულებული სახით წარმოდგება. ამდენად, სუინბერნმა მოახერხა თავის კრიტიკაში მისტერ საიმონსზე ბევრად უკეთესი ყოფილიყო. ეს ჩვენთვის იმის მაუწყებელია, თუ ხელოვანი (ყველა თავისი შესაძლებლობის ფარგლებში) რატომ უნდა იყოს ძალზე ხშირად დამოკიდებული კრიტიკოსზე, რომლის კრიტიკაც ნამდვილი კრიტიკა იქნება და არა შემოქმედებითი მუშაობის დათრგუნული სურვილის დაკმაყოფილება, რაც შესაძლოა ბევრი სხვა პიროვნების ხვედრში საბედისწეროდაც ჩაერიოს.

ვიდრე მოვისაზრებდეთ, თუ როგორია ხელოვანის მგრძნობელობის სწორად გაგებული რეაქცია, რამდენად ნიშნავს კრიტიკა „გრძნობას“ და რამდენად „ფიქრს“ და რა სახის „ფიქრია“ ნებადართული, კარგი იქნებოდა, ჯერ ცოტათი მაინც შეგვეღწია მისტერ საიმონსისაგან აგრერიგად განსხვავებულ სხვა ტემპერამენტში, ისეთ ზოგად აზრებს რომ წარმოვოხენ, რაც სტატიის დასაწყისში დავიმოწმეთ.

II

„აბსტრაქტული სტილის მწერალი, თითქმის ყოველთვის სანტიმენტალური თუ არა, მგრძნობიარე მაინც არის. დიდი შემოქმედი თითქმის არასოდესაა სანტიმენტალური და ძალზე იშვიათადაა მგრძნობიარე.“ – *რემი დე გურმონი, „სტილის პრობლემა“*

ციტატის სახით მოხმობილი ის ნათქვამი, რომ „პოეზია ინტელექტუალური მოღვაწეობის ყველაზე მაღალორგა-

ნიზებული ფორმაა; შეიძლება მივიჩნიოთ კრიტიკის აბსტრაქტულ სტილად. ადამიანის აზროვნებაში არსებული ეს უთავბოლო სხვაობა „აბსტრაქტულსა“ და „კონკრეტულს“ შორის, არ გამოდგება საიმისოდ, რომ ის ვალიაროთ გონების ორი ტიპის არსებობის ფაქტად – აბსტრაქტულისა და კონკრეტულის, ისევე, როგორც გონების განსხვავებული ტიპის – ვერბალურის ანდა ფილოსოფიურის – არსებობის ფაქტად. ცხადია, არ ვიზრახავ განაჩენი გამოვუტანო ფილოსოფიას. ამ შემთხვევაში ვიყენებ სიტყვას „ფილოსოფიური“, რომ თვალს მოვაფარო, თუკი რამ ანტიმეცნიერულია ფილოსოფიაში, არსებითად დავფარო ფილოსოფიური პროდუქციის დიდი ნაწილი ბოლო ასწლეულში. არსებობს ორი გზა, სადაც სიტყვას შეუძლია იყოს „აბსტრაქტული“. მას შეიძლება ჰქონდეს (მაგალითად, სიტყვის „აქტივობა“) მნიშვნელობა, რომელსაც ვერ აღიქვამ რომელიმე გრძნობაზე დაყრდნობით. სიტყვა „აქტივობის“ აღქმამ შეიძლება მოითხოვოს გააზრებული ჩახშობა ხილული ანდა ძალისმიერი განცდების მსგავსებისა, რომელნიც მით უფრო წარმოდგენენ წარმოსახვის მცდელობებს. გამოცდილი მეცნიერისათვის „აქტივობას“, თუკი ამ ტერმინს გამოიყენებს, ან სულ არანაირი მნიშვნელობა არ ექნება, ანდა იმაზე უფრო ზუსტი, ვიდრე ჩვენთვის აქვს. მისაწვდომი და მისაღები რომ იყოს ჩვენთვის პასკალისა და მისტერ ბერტრანდ რასელის ზოგიერთი შენიშვნა მათემატიკის შესახებ, დავიჯერებდით, რომ მათემატიკოსი განიხილავს იმ ობიექტებს (თუკი იგი ნებას დაგვრთავს მათ ობიექტები ვუწოდოთ), რაც უშუალოდ მის მგრძნობელობაზე მოქმედებს. ისტორიულად დიდი ხნის განმავლობაში ისწრაფოდა ფილოსოფოსი განეხილა ობიექტი, რომელიც სწორედ ისევე მიაჩნდა ზუსტ საგნად, როგორც მათემატიკოსს თავისი დარგი. ბოლოს გამოჩნდა ჰეგელი, ვინც პირველი თუ არა, ემოციური სისტემატიზაციის ყველაზე გასაოცარი წარმომადგენელი მაინც ნამდვილად გახლდათ. იგი თავის ემოციებს განიხილავდა, როგორც განსაკუთრებულ ობიექტებს, რომლებიც თვითონვე იყვნენ ამ ემოციათა წარმოშობის წყარონი. მისმა

მიმდევრებმა წესად შემოიღეს და ჭეშმარიტებად დასახეს ის, რომ სიტყვებს აქვთ განსაზღვრული მნიშვნელობანი, ისინი განიხილავდნენ სიტყვების განსაზღვრულ ემოციებად გარდაქმნის ტენდენციას (ვინც მოწმე არა ყოფილა იმ ამბისა, თუ პროფესორი ოიკენი როგორ ურტყამდა მაგიდას და როგორ ყვიროდა: *Was ist Geist? Geist ist...* (რა არის სული? სული არის...)) ვერ წარმოიდგენს იმ კატეგორიულ კილოს, მისი ლაპარაკის მანერაში რომ გამოსჭვიოდა). თუკი ვერბალიზმი შებოჭავდა პროფესიონალ ფილოსოფოსებს, ამითი არა დაშავდებოდა რა. ისე კი ერთობ გავრცელდა ამ ვერბალიზმის დამახინჯება. აბა შეადარეთ შუასაუკუნეთა მისტიკოსის ან ღვთისმეტყველის, ან XVII საუკუნის მქადაგებლის აზრებს შლაიერმახერისეული და მისი შემდგომი ხანის „თავისუფალი“ ქადაგებანი და დაინახავთ, რომ სიტყვებმა შეიცვალეს მნიშვნელობა, ის, რაც მათ დაკარგეს, არის სიცხადე, ხოლო რაც შეიძინეს – ბუნდოვანება.

XIX საუკუნის მიერ შემონახული ცოდნის უზარმაზარი მარაგი, ანდა სულაც ინფორმაცია ამავე რაოდენობის უცოდინრობის ახსნას წარმოადგენს. როცა ასე ბევრი რამ არის საცოდნელი, როცა ცოდნის ამდენი დარგი არსებობს, სადაც ერთი და იგივე სიტყვა განსხვავებული მნიშვნელობითაა გამოყენებული, როცა თვითეთულმა ადამიანმა ძალზე ცოტა რამ იცის უამრავ რამეზე, საშინლად ძნელდება მათთვის იმის გაგება, ესმით თუ არა იმ სიტყვების მნიშვნელობა, რომლებითაც საუბრობენ. როცა ცოდნა ან საკმარისი ცოდნა არ გაგვაჩნია, ასეთ შემთხვევაში ფიქრებს ემოციებით ვცვლით. ამ ესეიში ასე ხშირად დამოწმებული წინადადება შესაძლოა სწორედ ამ პროცესის სანიმუშოდ გამოდგეს, ისე როგორც სხვა რომელიმე პროცესისა, და შესაძლოა მომგებიანადაც დაუპირისპირდეს შესავალ ფრაზებს „მეცნიერული მსჯელობისა“. მარტო მთელი ცოდნა კი არა, მთელი გრძნობაც აღქმაზეა დამოკიდებული. პოეზიის, როგორც ინტელექტუალური მოღვაწეობის ყველაზე უფრო მაღალორგანიზებული ფორმის, გამომგონებელი არანაირი აღქმის პროცესს არ განიცდიდა, როცა ეს განსაზღვრება

შექმნა. მას არც არაფერი ჰქონდა აღსაქმელი, გარდა საკუთარი ემოციისა „პოეზიის“ შესახებ. სინამდვილეში იგი შთანთქმული იყო „მოღვაწეობაში“, რომელიც ძალზე განსხვავდება არამართო მისტერ საიმონსის, არამედ არისტოტელეს მოღვაწეობისგანაც.

არისტოტელე არის პიროვნება, ვინც იტანჯებოდა იმ ადამიანთა ერთგულებით, რომლებიც უნდა მივიჩნიოთ არა იმდენად მის მოწაფეებად, რამდენადაც მის მიმდევრებად. ერთობ საეჭვოა არისტოტელეს აღქმა კანონიკური გზებით; რადგან ეს მისთვის სასიცოცხლო ძალის გამოცლას ნიშნავს. არისტოტელე არამართო უნიჭიერესი, არამედ, უპირველეს ყოვლისა, უნივერსალურად განათლებული კაცი გახლდათ. უნივერსალური განათლება კი ნიშნავს, რომ მას შეეძლო ფართოდ გამოეყენებინა ეს ცოდნა. ზოგადი განათლება მხოლოდ გარკვეული კატეგორიის ადამიანთათვის არის გამოსადეგი. პოეზიით დაინტერესებული მეცნიერების საუკეთესო წარმომადგენელიც კი შეიძლება მივიდეს აბსურდამდე პოეზიაზე მსჯელობისას. მას ხან ერთი პოეტი მოსწონს, იმიტომ, რომ მასში საკუთარ თავთან მსგავსებას ხედავს, ხანაც მეორე, რადგან მასში სასურველ ემოციებს ამოიკითხავს. თავის სპეციალობაში მიჩქმალული ეგოტიზმის გამოსამჟღავნებლად მას, არსებითად, ხელოვნების გამოყენებაც ძალუძს. არისტოტელეს კი აროდეს ჰქონია ასეთ უწმინდურ სურვილთა დაკმაყოფილების წადილი. მისი გამორჩეული და მახვილი მზერა ინტერესთა ნებისმიერ სფეროში ყოველთვის მართოდენ ობიექტისკენ იყო მიმართული. თავის მოკლე და მრავლისმომცველ ტრაქტატში მან შეიტანა მარადიული ფორმულა – არა კანონები და მეთოდები, რადგან დიდი განათლების გარეშე ყოველი მეთოდი უძლურია, არამედ თვითონ განათლება, რომელიც უსწრაფესად ახდენს შეგრძნებათა ანალიზს, მათ გამოწვევასა და განსჯას.

არისტოტელესთან შედარებით ცოტა უფრო შორს მიდის ჰორაციუსი, ვინც XIX საუკუნემდე კრიტიკის მწვერვალად მიჩნეულიყო. შეგონება, რასაც ჰორაციუსი ან ბუალო გვთა-

ვაზობენ, უბრალოდ დაუმთავრებელი ანალიზია. ის გვევლინება კანონად, წესად, იმიტომ, რომ ზედმეტად ზოგადი ფორმით არ არის წარმოდგენილი. ის ემპირიულია. როცა სპინოზასავით ჩავწვდებით თავისუფლების აუცილებლობას, მივალწევთ კიდევ ამ თავისუფლებას, რადგანაც ჩვენ ეს გვსურს. დოგმატურ კრიტიკას, რომელიც ქმნის წესებს, განამტკიცებს ღირებულებებს, თავისი საქმიანობა დაუმთავრებელი რჩება. ასეთი ფორმულირებანი ხშირად შესაძლოა ნებადართული იქნას დროის დაზოგვის მიზნით, მაგრამ უმრავლეს შემთხვევაში კრიტიკამ არ უნდა ჩაახშოს ისინი და არც ავ-კარგის განსჯას მოჰყვეს. მან უბრალოდ უნდა ახსნას, მკითხველი სწორ დასკვნას თვითონვე მიაგნებს.

გარდა ამისა, წმიდაწყლის „ტიქნიკურ“ კრიტიკოსს (იმ კრიტიკოსს, ვინც იმიტომ წერს, რომ ხელოვნებაში მომუშავეთ გააცნოს რაღაც სიახლე, რომელიც მათ გაკვეთილადაც გამოადგებათ) შეიძლება ვუწოდოთ კრიტიკოსი ვიწრო გაგებით. მას იქნებ აღქმათა გამოწვევის საშუალებებიც აქვს და ამ აღქმათა გაანალიზებაც შეუძლია, მაგრამ მისი მიზანი შეზღუდულია და არ წარმოადგენს განათლების უწყინარ დემონსტრირებას. მიზნის შეზღუდულობა აიოლებს ნამუშევრის ღირსებისა თუ სისუსტის გამოაშკარავებას. ამ მწერალთა შორისაც კი გამოჩნდება ერთი-ორი ისეთი, რომელთა „კრიტიკაც“ – თავისი შეზღუდულობის მიუხედავად – მაინც შეიცავს რაიმე მნიშვნელოვანს. ასეთია კემპიონი. დრადენი უფრო მიუკერძოებელია, ის უფრო თავისუფალ ინტელექტს განასახიერებს. მაგრამ დრადენიც კი (ანდა XVII საუკუნის ლიტერატურის ნებისმიერი კრიტიკოსი) არ არის საკმარისად თავისუფლად მოაზროვნე, მაგალითად, როშფუკოს გონებასთან შედარებით. ყოველთვის არსებობს იმისი ტენდენცია, რომ უფრო დაკანონდეს, ვიდრე მოხდეს გამოკვლევა, უფრო გადაისინჯოს დაკანონებული, თუნდ თავდაყირა დადგეს, ოღონდაც ერთი და იგივე მასალა გადამუშავდეს. ხოლო თავისუფალი ინტელექტი ის ინტელექტია, რომელიც მთლიანად კვლევა-ძიებაზეა მიპყრობილი.

ამას გარდა, კოლრიჯის ბუნებრივი შესაძლებლობანი და მისი ზოგიერთი ნამუშევარი ალბათ უფრო გამორჩეულია, ვიდრე სხვა თანამედროვე კრიტიკოსებისა, მაგრამ იგი მაინც არ შეიძლება შეფასდეს როგორც სრულიად თავისუფალი ინტელექტი. მისი ლიტერატურული სტილი საკმაოდ განსხვავდება XVII საუკუნის კრიტიკოსთა შეზღუდული სტილისაგან და უფრო მეტად პირადულიდან გამომდინარეობს. კოლრიჯის მეტაფიზიკური ინტერესი საკმაოდ გულწრფელი იყო და, როგორც მეტაფიზიკურ ინტერესთა უმრავლესობა, ისიც მის ემოციათა შედეგი გახლდათ. მაგრამ ლიტერატურის კრიტიკოსს არ უნდა გააჩნდეს ემოციები, გარდა ხელოვნების ნიმუშის მიერ უეცრად გამოწვეულია, ხოლო იმ ემოციებს (როგორც უკვე მიგანიშნეთ), როცა ისინი საკმაოდ ძლიერია, იქნებ ეს სახელი სულაც არ უნდა ერქვას. კოლრიჯი იოლად უვლის გვერდს კრიტიკის სიანლეებს და აღძრავს ეჭვებს, რომ იგი ერთობა მეტაფიზიკური დამალობანას თამაშით. მისი საბოლოო მიზანი ყოველთვის არ აღმოჩნდება ხოლმე ხელოვნების ნიმუშისაკენ დაბრუნება გაუმჯობესებული აღქმა-შეგრძნებებით გაძლიერებული კმაყოფილებით. მისი ინტერესის ცენტრი იცვლება, მისი გრძნობები აღრეულია. ქვენა გრძნობებთან მიმართებით იგი უფრო „ფილოსოფიურია“, ვიდრე არისტოტელე. ყველაფერი, რასაც არისტოტელე ამბობს, აცისკროვნებს ლიტერატურას, რაც ამ ნათქვამის გადმოცემის საშუალებაა. კოლრიჯი კი ამას შიგადაშიგ სჩადის. ეს კიდევ ერთი მაგალითია ემოციათა ეფექტის დამატეველი ბუნებისა.

არისტოტელეს ჰქონდა ის, რასაც ჰქვია მეცნიერული გონება, და რადგანაც ასეთი გონება იშვიათად შეიძლება ვიპოვოთ მეცნიერებში და ისიც ფრაგმენტულად, უკეთესი იქნებოდა, თუ მას ინტელიგენტურ გონებას დავარქმევდით, რადგანაც სხვა არისტოტელესნაირი ინტელექტი არ არსებობს და, რამდენადაც ხელოვნების მუშაკნი და მწერლები განათლებულებად ითვლებიან (გვეეჭვება, მწერალთა ინტელექტის დონე მეცნიერთა დონეზე მაღალი იყოს), მათი ინტელექტი სწორედ რომ ფრაგმენტულია. სენტ-ბევი პრო-

ფესიით ფიზიოლოგი გახლდათ, მაგრამ სავარაუდოა, მის გონებას, სხვა ჩვეულებრივი მეცნიერ-სპეციალისტებისა არ იყოს, ზღუდავდა ვიწრო ინტერესი და ხელოვნებით დაინტერესება არ ყოფილა მისთვის უმთავრესი. იგი კრიტიკოსი რომ ყოფილიყო, უთუოდ კარგი კრიტიკოსიც იქნებოდა, მაგრამ შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ მან სრულიად სხვა სახელი დაიმსახურა. თანამედროვე კრიტიკოსებს შორის არისტოტელესთან ყველაზე მეტი საერთო შესაძლოა რემი დე გურმონს ჰქონდა. დილეთანტმა, თუმცაღა ზედმიწევნით ნიჭიერმა დილეთანტმა ფიზიოლოგიაში, თავი მოუყარა და გასაოცარ საფეხურზე აიყვანა მგრძნობელობა, ერუდიცია, ფაქტის აღქმის განცდა, ისტორიის აღქმის უნარი და განზოგადების შესაძლებლობა.

ჩვენ ვიჩემებთ უმაღლესი მგრძნობელობის ნიჭს, ხოლო ამ თვისებისთვის ფართო და ღრმა წაკითხვა არ ნიშნავს მხოლოდ მის ვრცელ დიაპაზონს. ჭეშმარიტად მძაფრ შთაბეჭდილებას მარტო დიდი მიხვედრილობა არ ტოვებს უცვლელად. ახალი ემოციები ანელეზენ იმ შთაბეჭდილებებს, რაც უკვე ცნობილი საგნებიდან მიგვიღია. შთაბეჭდილება ითხოვს მუდმივ გადახალისებას ახალი ემოციებით, იმ მიზნით, რომ ის გაგრძელდეს. მას ესაჭიროება თავისი ადგილი შთაბეჭდილებათა სისტემაში. ეს სისტემა კი თავის მხრივ ემსახურება იმას, რომ თვითონ წარმოჩინდეს ლიტერატურის მშვენიერების განზოგადებულ გადმოცემაში.

„ღვთაებრივ კომედიაში“ მაგალითად, უამრავი გაფანტული ფრაზა და ტერცინაა, რომელსაც ძალუძს ალაფრთოვანოს საშუალო მკითხველი, საკმაოდ რომ იცნობს ენის ფესვებს საიმისოდ, რათა ჩაწვდეს მის მნიშვნელობას, მისი სილამაზის ყოვლისმომცველ შთაბეჭდილებას. ეს შთაბეჭდილება ისე ძლიერი შეიძლება იყოს, რომ ვერავითარმა შემდგომმა შესწავლამ ან განმარტებამ ვეღარ დათრგუნოს, მაგრამ ამ შემთხვევაში ის ემოციური შინაარსისაა. მკითხველი, რომელმაც არ იცის, რას მოვითხოვთ მისგან, უძლურია პოეზია გამიჯნოს იმ ემოციური ყოფისაგან, თვით მასში რომ აღძრავს ლექსი, ანდა იმ ყოფისაგან, რაც შეიძლება

მხოლოდ თავისი სიამოვნებისმომგვრელი ემოციებით იყოს გამოწვეული. პოეზია შეიძლება შემთხვევით სტიმულადაც იქცეს. როცა გართობის მიზნად არის გამოყენებული, მაშინ ის შეიძლება მოგვევლინოს ნააზრევად, სადაც გამორიცხულია პიროვნების ემოციათა ყველა შემთხვევა. ამგვარად, ჩვენი მიზანია ობიექტი დავინახოთ ისეთად, როგორიც სინამდვილეშია, და გავიგოთ არნოლდის სიტყვების შინაარსი. გაურჯელად კი, უმეტესწილად ინტელექტუალური გარჯის გარეშე, ჩვენ ძალა არ შეგვწევს მივალწიოთ ხილვათა სტადიას – „*amor intellectualis Dei*“ (ინტელექტუალური სიყვარული ღვთისა).

ეს მოსაზრებანი, მიმოფანტული ასეთი ზოგადი ფორმით, შეიძლება ბანალურიც კი აღმოჩნდეს. მაგრამ მჯერა, ყოველთვის დროულად უნდა მიექცეს ყურადღება იმ გამოვლენებელ ცრურწმენას, რომ შეფასება ერთია, ხოლო „ინტელექტუალური“ კრიტიკა სულ სხვა რამ არის. ხალხის ფსიქოლოგიაში შეფასება ერთი ღირსებაა, ხოლო კრიტიკა – სხვა. მშრალი გონიერება აგებს თეორიულ ეშაფოტებს ამა თუ იმ პიროვნების აღქმაზე. ჭეშმარიტი განზოგადება პირიქით, არ არის რაღაც ზედნადები აღქმათა ერთობლიობაზე; ეს აღქმები განმსჯელ გონებაში არ ლაგდება რაღაც მასად. ის ყალიბდება სტრუქტურად, ხოლო კრიტიკა ამ სტრუქტურის ფორმულირებაა ენის მეშვეობით. ეს არის მგრძნობელობის განვითარება.

ცუდი კრიტიკა, მეორე მხრივ, სხვა არაფერია, თუ არა ემოციის გამოხატვა. ისეთ ემოციურ არსებებს (როგორებიც არიან, მაგალითად, ბირჟის მაკლერები, პოლიტიკოსები და მეცნიერები, ანდა ზოგიერთი ისეთიც, რომელთაც თავი იმით მოსწონთ, უემოციონი ვართო) სძულთ ან ტაშს უკრავენ ასეთ მწერლებს – სპინოზასა ან სტენდალის მსგავსთ, „ფრიგიდულობის“ გამო.

ამ ესეის დამწერმა ერთხელ ასეთი რამის განცხადება იკისრა: „პოეზიის კრიტიკოსი აკრიტიკებს პოეზიას იმ მიზნით, რომ შექმნას პოეზია“. იგი განწყობილია დაიჯეროს, რომ „ისტორიკოს“ ან „ფილოსოფოს“ კრიტიკოსებს უმჯო-

ბესი იქნებოდა რქმეოდან უბრალოდ ისტორიკოსები და ფილოსოფოსები. რაც შეეხება სხვა დანარჩენთ, მათ კი იმის მიხედვით დარქმეოდან სახელი, თუ რა კატეგორიის განათლება აქვთ. უაზრობაა იმის თქმა, კრიტიკა არსებობს „შემოქმედებისათვის“, ანდა შემოქმედება არსებობს იმისათვის, რომ გააკრიტიკონო. ასევე უაზრობაა ირწმუნო ის, რომ არსებობს კრიტიკის ხანა და არსებობს შემოქმედების ხანა. თითქოსდა, თუკი ინტელექტუალურ წყვდიადში ჩავიძირებით, მეტი იმედიც მოგვეცემა სულიერი სინათლის პოვნისა. მგრძნობელობის ორივე მიმართულება საჭიროებს შევსებას, და რადგან მგრძნობელობა განსაკუთრებული თვისებაა, არაპოპულარული, მაგრამ სასურველი, უპრიანია, რომ კრიტიკოსიც და შემოქმედი ხელოვანიც უფრო ხშირად ერთი და იგივე პიროვნება იყოს.

1920

არასრულყოფილი კრიტიკოსები

სუინბერნი, როგორც კრიტიკოსი

სულ ცოტა სამი დასკვნა მაინც იზადება სუინბერნის კრიტიკული ესეების წაკითხვის შემდეგ: სუინბერნი უმკლავდებოდა თავის მასალას და უფრო ღრმად წვდებოდა ტიუდორ-სტიუარტთა ეპოქის დრამატურგთა შემოქმედებას, ვიდრე სხვა რომელიმე კაცი სიტყვაკაზმული მწერლობიდან, მანამდე თუ მას შემდეგ; იგი უფრო სანდო მეგზურია იმ ეპოქის დრამატურგთა შორის, ვიდრე ჰეზლიტი, კოლრიჯი ან ლემი; და მისი აღქმაც შედარებითი ფასეულობისა თითქმის ყოველთვის მართებულია. ამ საზომებს შეგვიძლია ორმაგი უარყოფით შევხედეთ: სტილი პროზაული სტილია სუინბერნისა, ხოლო შინაარსი კი არ გახლავთ კრიტიკა, ამ სიტყვის ზუსტი მნიშვნელობით. სტილის ნაკლოვანებანი, ცხადია, პიროვნულია; ზედსართავთა გრგვინვა-გრიალი, დაჟინებული სისწრაფე მოუწესრიგებელი წინადადებებისა მიგვანიშნებს უწესრიგო გონების დაუდგრომლობასა და, ალბათ, სიზარმაცეზეც. მაგრამ ამ სტილს ერთი ღირსება აქვს: ის გვაგებინებს, რომ სუინბერნი წერდა არა იმისათვის, რომ კრიტიკოსის რეპუტაცია დაემკვიდრებინა, არა იმისათვის, რომ დამჯერი მსმენელნი დაემოძღვრა, არამედ

წერდა შენიშვნებს, როგორც პოეტი პოეტებზე, რომლებიც მოსწონდა. და რასაც უნდა ვფიქრობდეთ სუინბერნის ლექსებზე, შენიშვნები პოეტებზე, გამოთქმული სუინბერნის რანგის პოეტის მიერ, გულდასმითა და პატივისცემით უნდა წავიკითხოთ.

იმის თქმით, რომ სუინბერნის ესეებს აქვთ ფასეულობა მნიშვნელოვანი პოეტის ჩანაწერებისა მნიშვნელოვან პოეტთა შესახებ, საზღვარი უნდა დავუდოთ ჩვენს მოლოდინს. იგი კითხულობს ყველაფერს და კითხულობს ერთადერთი გატაცებით, იპოვოს ლიტერატურა. რომანტიკული ხანის კრიტიკოსები პიონერები იყვნენ და აღმომჩენთათვის ჩვეული შეცდომებიც მოუვიდათ. ლემის კრებულები წარმატებული მცდელობაა კარგი გემოვნებისა, მაგრამ ნებისმიერი, ვისაც მიუმართავს მათთვის, მას შემდეგ, რაც ბეჯითად წაიკითხავდა მათში შეტანილ ნებისმიერ პოეტს, აღმოაჩენდა, რომ საუკეთესო ადგილები – რაც პირდაპირ თვალეში უნდა შეჩხიროდა ლემს – გამოტოვებულია, ხოლო სხვა ნაკლებ ფასეული კი – აქა-იქ ჩართული. ჰეზლიტი, ვინც დაუინებით ამტკიცებდა, „ქალწულის ტრაგედია“ ბომონტისა და ფლეტჩერის ყველაზე სუსტი პიესააო, ვერას გადმოგვცემს გასაგებად. კოლრიჯის შენიშვნები – ასე ცოტა და ასე გაფანტული – მარადიულ სიმართლეს შეიცავს; მაგრამ რამდენიმე დიად სახელზე არაფერს ამბობს, ზოგიერთ საუკეთესო პიესაზე კი მცირეოდენი ან არა იცის რა. მაგრამ თუ სუინბერნს შევადარებთ, კოლრიჯი გაცილებით უკეთ წერს, როგორც პოეტისაგან უნდა მოველოდეთ, რომ პოეტებზე წერდეს. მესინჯერის ლექსზე სუინბერნი ამბობს:

„უფრო გამოსადეგია, უფრო საქმიანი, უფრო მჭევრმეტყველურად პრაქტიკული და უფრო რიტორიკულად მშფოთვარე – მაგრამ მისი შფოთვა არასოდეს სცილდება შედეგიან რიტორიკას – ვიდრე სტილი რომელიც გნებავთ შექსპირული თუ ჯონსონური დრამატურგისა.“

შეუძლებელია იმის თქმა, ვებსტერი თუ მიიჩნევდა მესინჯერის სტილს უფრო „გამოსადეგად“, ვიდრე თავისივე სტილია, თუნდაც „თეთრი ეშმაკის“ ბოლო მოქმედებაში; მაგრამ საფასვით ნათელია, თუ რას გულისხმობს კოლრიჯი, როცა ამბობს, რომ მესინჯერის სტილი

„გაცილებით იოლადაა აგებული [ვიდრე შექსპირისა]
და შესაძლოა უფრო წარმატებითაა შეთვისებული
დღევანდელ მწერალთა მიერ.“

კოლრიჯი წერს როგორც პროფესიონალი, ვინც ტექნიკას აკვირდება. არ ვიცი, კოლრიჯის რომელი ნაწერიდან გამომდინარე ამტკიცებს სუინბერნი, რომ „მესინჯერი ხშირად გადმოგვცემს გადაჭარბებულ ვნებას“, მაგრამ სხვაგან იმ ესეიში, საიდანაც სუინბერნი ციტატები მოაქვს, კოლრიჯი საუბრობს „არაბუნებრივ ირაციონალურ ვნებებზე“, ეს ფრაზა უფრო დასაშვებია. მთლიანობაში ეს ორი პოეტი შეთანხმებულია მესინჯერის საკითხში; და თუმცა კოლრიჯმა მეტი თქვა ხუთ გვერდზე, და თქვა უფრო ნათლად, ვიდრე სუინბერნმა ოცდაცხრამეტზე, და სუინბერნის ესეი ყოველ მიზეზგარეშე უსარგებლოა, ის უფრო მეტად აღმძვრელია, ვიდრე კოლრიჯისა, და აღძვრა კი აროდეს გაგვიცრუებს იმედს. მთელი თავისი აღმატებულობით, მსჯელობით, თუ გამოწველილვით შევისწავლით, ზომიერია და სამართლიანი.

და მაინც, მთელი თავისი სამართლიანი მსჯელობით სუინბერნი შემფასებელია და არა კრიტიკოსი. მთელ ამ სივრცეში ლიტერატურისა, რასაც იგი გადაწვდენია, ორიოდჯერ თუ გამოთქვამს აზრს ისე, რომ გაუცამტვერო ან ეჭვქვეშ დაუყენო: ერთი ისაა, ლილი უმნიშვნელოა როგორც დრამატურგიო, მეორე კი ის, შერლი ალბათ არ განიცდიდა ვებსტერის გავლენასო. „კარდინალი“, უეჭველია, არაა „მალფის ღუკას“ ყალიბში ჩამოსხმული, მაგრამ როცა შერლი წერს:

the mist is risen, and there's none
To steer my wandering bark (Dies.)

[ნისლი ჩამოწვა და არავინაა

ჩემი ხომალდის საჭე რომ მართოს. (კვდება)]

იგი ალბათ შთაგონებულია:

My soul, like to a ship in a black storm,

Is driven, I know not whither.

[ჩემი სული, ვითა გემი შავ ქარიშხალში,

არც კი ვიცი, საით მიემართება.]

სუინბერნის მსჯელობა ძირითადად სალია, გემოვნება – მგრძნობიარე და გამორჩეული. და ვერ ვიტყვით, რომ მისი აზროვნება ნაკლოვანია ან ახირებული – მანამდე, სანამ აზროვნებად მივიჩნევდეთ. მაგრამ სუინბერნი აზროვნებას წყვეტს სწორედ იმ დროს, როცა ჩვენ მთელი გზნებით გვსურს გზის გაგრძელება. და ამ შეფერხების გამო, თუმცა გაფუჭებით კი არ ფუჭდება მისი ნაშრომი, შესავალი უფროა, ვიდრე დასაბუთება.

„შექსპირის თანამედროვეთა“ და „შექსპირის ეპოქის“ გაცნობის შემდგომ, და იმ წიგნებისა, შექსპირსა და ჯონ-სონზე, ვხვდებით, რომ არის რაღაც დაუკმაყოფილებელი იმ გზაზე, რა გზითაც სუინბერნი ინტერესდებოდა ამ ხალხით; ვეჭვობთ, მისი ინტერესი არასოდეს ყოფილა მწყობრად დალაგებული მის გონებაში ან გაცნობიერებულად მიმართული რაიმე მიზნისაკენ. იგი ირჩევს გზას ან კარგავს მას განსაზღვრული მიმართულების ორ ბილიკს შორის. როგორც პოეტს შეეძლო ყურადღება გაემახვილებინა ტექნიკურ პრობლემებზე, რაც გადაჭრეს ან გადაჭრას შეეცადნენ ეს კაცები; მას შეეძლო ჩვენთვის ერგენებინა თეთრი ლექსის განვითარება სეკვილიდან მოწიფულ შექსპირამდე და მისი დაღმასვლა შექსპირიდან მილტონამდე. ან შეეძლო ლიტერატურის შემწეობით შეესწავლა იმ საუკუნის აზროვნება; შეეძლო დაენაწევრებინა, გაენაწილებინა და რაღაც სიღრმემდე ჩავეხედებინეთ გრძნობებსა და ფიქრებში, რაც გვგონია, რომ ძალზე დაგვშორდა. სხვა თუ არაფერი, ორივე შემთხვევაში გაგვახარებდა, რომ თუ გავყვებოდით სვლას მნიშვნელოვანი აზროვნებისა, ხელის ფათურით

მივადგებოდით მნიშვნელოვან დასკვნებს. აქ კი არსადაა დასკვნები, გარდა იმისა, რომ ელიზაბეთური ლიტერატურა დიალია, და რომ გატკობის და აღგაფრთოვანებს კიდეც ის გამოცდილება, რასაც მგრძნობიარე პოეტური ტალანტი მიიღებს. კაცს ემუქრება დალლა იმის გამო, რომ გუგუნგრიალი დგას და არაფერი იძვრის; დოლი უკრავს, მაგრამ მწკრივი წინ არ მიდის.

მაგალითად, თუ სუინბერნს პოეზია აინტერესებდა, ბროუმს რატომ მიუძღვნიდა ესეის? „პირველი სცენა სატაცურის ბალისა“, ამბობს სუინბერნი, „ისეთივე ბედნიერი იუმორითაა აღვსილი და ცხადად ბუნებრივია, როგორც ნებისმიერი ცნობილი კომედია“. სცენა იუმორისტულიცაა და ბუნებრივიც. ბროუმი იმსახურებს, უფრო მეტად კითხულობდნენ, ვიდრე კითხულობენ, და მეტად ხელმისაწვდომიც იყოს, ვიდრე არის. მაგრამ სუინბერნს უნდა ერჩია ან შემოეთავაზებინა (დაეძალებინა-მეთქი, არ ვამბობ) უფრო საკმარისი მიზეზი „სატაცურის ბალის“ ან „ანტიპოდების“ წასაკითხად, ვიდრე შემოგვთავაზა. ეჭვგარეშეა, ამგვარი მიზეზის პოვნა შესაძლებელი უნდა ყოფილიყო.

როცა საქმე გვაქვს ორ პოეტს შორის მსჯავრის გამოტანასთან, სუინბერნი თითქმის შეუმცდარია. უთუოდ მართალია, როცა ვებსტერს ტერნერზე მაღლა აყენებს, ტერნერს ფორდზე მაღლა, და ფორდს – შერლიზე. იგი ფრთხილად წონის კარგსა და ცუდს ფლეტჩერთან: თეატრალურად აღიქვამს არსებითს, მაგრამ მისეული შედარება „ერთგული მწყემსი ქალისა“ და „კომუსისა“ ისეთი განსჯაა, რომ ვერცერთ სიტყვას ვერ ჩაუმატებ:

„განსხვავება ამ ლექსსა [„ერთგული მწყემსი ქალი“] და მილტონის მიერ დახვეწილად მიბაძულ „კომუსს“ შორის ისეთია, როგორც გაფრმავებულს და დამჭკნარს, ორიოდ ფურცელშერჩენილი, მაგრამ ჯერაც სურნელოვანი და მშვენიერი ვარდი შეიძლება შევადაროთ უნაკლოსა და უსურნელო ასლს ვარდისა, სასწავლებლებისათვის ცვილით რომ ამზადებენ, და ამ ხელოსანთა აღფრთოვანება და მიმბაძველობა

იქვე რჩება და პატივმოყვარეობა კოლეჯის დაფნითა და სკოლის აპლოდისმენტებით უნდა დაიკმაყოფილონ.“

ყველაზე გრძელსა და უმნიშვნელოვანეს ესეიში შექსპირის თანამედროვეებიდან, ესეიში ჩეპმენზე, მრავლადაა ასეთი ფრაზა, საღი აზრი რომაა მძლავრად გამოხატული. ესაა საუკეთესო ესეი, რაც კი მოგვეპოვება ამ დიდ პოეტზე. მასში გადმოცემულია სწორედ ის ღირსება და სიდიადე, რასაც ჩეპმენისაგან ვიღებთ. მაგრამ მასშივე მოჩანს სუინბერნის სისუსტენიც. სუინბერნს იმაზე მეტად არ სტანჯავდა დაუოკებელი ჟინი, შეეღწია პოეტის გულსა და გონებაში, ვიდრე ის სურვილი, გადმოეცა უმშვენიერესი შუქ-ჩრდილები რამდენიმე პოეტის განსხვავებ-მსგავსებისა. ჩეპმენი რთული ავტორია, როგორც სუინბერნი ამბობს; გაცილებით რთული, ვიდრე ჯონსონი, რომელსაც მხოლოდ ოდნავ მოგვაგონებს. მისი სირთულე მისივე ბუნდოვანების მიღმა აღწევს. რთულია ნაწილობრივ იმის გამო, რომ ფლობს თვისებას, რასაც შედარებით მოისაკლისებს ჯონსონი, თუმც ეპოქის თავისებურება გახლდათ. უცნაურია, რომ სუინბერნს შეეძლო მიენიშნებინა მსგავსებაზე ჯონსონთან და არ აღენიშნა გაცილებით ღირსშესანიშნავი სიახლოვე ჩეპმენისა – დონთან. კაცი ვინც დაწერა

Guise, O my lord, how shall I cast from me
The bands and covert hindering me from thee?
The garment or the cover of the mind
The humane soul is; of the soul, the spirit
The proper robe is; of the spirit, the blood;
And of the blood, the body is the shroud:
[გარეგნობა, ო, ღმერთო ჩემო, როგორ

შემოვიძარცვო

ბაფთები და საფარველნი, შენგან რომ მაშორებს?
სამოსელი თუ საბურველი გონებისა
ადამიანის სულია; სულის შესაფერისი სამოსელი
სამშვეინველია; სამშვეინველისა –
სისხლი; სისხლის სუდარა კი სხეულია.]

და

Nothing is made of nought, of all things made,
Their abstract being a dream but of a shade,
[არაფრისაგან არაფერი შექმნილა და რაც კი რამ
შექმნილა,
მათი აბსტრაქტული არსებობა სიზმარია და
მოჩვენება,]

უეჭველად ახლოსაა დონთან. ეს თვისება არ ახასიათებთ დონსა და ჩეკმენს. უდიადესთა მსგავსად – მარლოსი, ვებსტერისა, ტერნერისა და შექსპირისა - მათ ახასიათებთ მგრძნობიარე აზროვნება, ანუ აზროვნება გრძნობათა გავლით, ან მოაზროვნე გრძნობები, როდესაც ზუსტი ფორმულა ამოსახსნელი რჩება. შელისა თუ ბედოუსს თუ ჩაპხედავთ, ამ ორმა სხვადასხვა გზით მოიხელთა რაღაცა ელიზაბეთური შთაგონებისა, ამას ვერ იპოვით, თუმც ამის ნაცვლად სხვა თვისებებს აღმოაჩენთ. მხოლოდ კიტსთან შეიძლება მიაგნოთ კვალს, და როსეტისთან, ოლონდ სხვა წყაროდან წამოღებულს. ამას ვერ ნახავთ „განდიას დუკაში“. უკეთესი იქნებოდა სუინბერნის ესეი მსგავსი პრობლემის გადასაწყვეტად რომ გარჯილიყო.

მსგავსი პრობლემის გადასაწყვეტად არ გარჯილა, რადგან ეს არაა ისეთი პრობლემა, რაც მას აინტერესებს. სუინბერნის კრიტიკული ესეის ავტორი სუინბერნის ლექსის ავტორიცაა: თუ იმ თვალსაზრისს ადგახართ, სუინბერნი ძალზე დიდი პოეტიკაო, ძნელად თუ გამოსწირავთ დიდი კრიტიკოსის ტიტულს. რაღაც ახირებული ნაზავი არსებობს თვისებებისა სუინბერნისათვის საკუთარ შედეგთა მისაღწევად, რაც იმავენაირ ლექებს წარმოშობს, და რის გასაქრობადაც ძლიერი ფერებია საჭირო. მისი დიდი ღირსება, როგორც კრიტიკოსისა, ისეთია, სხვა გამორჩეულ სიქველეთა მსგავსად, მარტივად უნდა გამოითქვას, რომ სრულად გამოჩნდეს. ესაა ის, რომ იგი საფუძვლიანად ინტერესდება თავისი თემით და საკმაოდ იცის მის შესახებ; და ეს კი იშვიათი შერწყმაა ინგლისურ კრიტიკაში. ჩვენი კრიტიკოსე-

ბი ხშირად ინტერესდებიან რალაცის ამოგლეჯით თავისი საგნიდან, რაც მართლაც რომ არ არის მასში. და სწორედ ამიტომ, რომ ეს ელემენტარული სიქველე ისეთი იშვიათია, სუინბერნმა ძალზე საპატიო ადგილი უნდა დაიკავოს, როგორც კრიტიკოსმა. კრიტიკოსები ხშირად ინტერესდებიან – მაგრამ არა სახელდობრ საგნით, არამედ რალაცით, რაც ხშირად მიზნიდან ცოტა განზე დგას; ისინი ხშირად არიან განსწავლულნი, მაგრამ ასევე ხშირად – უკმარად (სუინბერნმა ზოგიერთი პიესა თითქმის ზეპირად იცოდა). შევძლებთ ამ – განხილული – გამორჩეული სიქველის მიკუთვნებას უოლტერ პეიტერისთვის? ან პროფესორ ბრედლისათვის? ან სუინბერნის გამომცემლისათვის?

რომანტიკული არისტოკრატი

შეუძლებელია გამოგვეპაროს ჯორჯ ვინდჰემის გარდაცვალების შემდგომი წიგნის მიერ წარმოჩენილი ღვაწლი მეცნიერებასა და კრიტიკაში, და შეუძლებელია განვიხილოთ ეს წიგნი მხოლოდ და მხოლოდ მის ღვაწლზე დაყრდნობით მეცნიერებასა და კრიტიკაში. ამგვარი მცდელობა უპირველეს ყოვლისა უსამართლობა იქნებოდა, რადგან წიგნი გარდაცვალების შემდგომ გამოიცა და გარდაცვალების შემდგომ წიგნებს კი მათ დამწერთა მიმართ გარკვეული პიროვნული გულისყური ესაჭიროებათ. ეს წიგნი კრებულია ესეებისა და მიმართვებისა და ამჟამინდელ რიგში მრ. ვიბლის მიერაა დალაგებული; ავტორს სურდა ისინი გარდაეყმნა „რომანტიკული ლიტერატურის“ ტომად; ესეები იწყება მახვილგონივრული გამოკვლევით რომანტიზმის საწყისთა თარიღისათვის, გამოივლის ფრანგულსა და ინგლისურ რენესანსს და სერ უოლტერ სკოტამდე მოდის. მეორე მხრივ, ესეები ლიტერატურული ნაშრომია კაცისა, ვინც სახელი ძირითადად პოლიტიკურ ცხოვრებაში მოიხვეჭა. მესამე ისაა, რომ ეს კაცი გარკვეული ტიპის ადამიანია,

ინგლისური ტიპისა. ეს საგულისხმო ტიპი გახლავთ და ალბათ გადაშენების პირზეა. ამიტომაც, ბუნებრივია, ესეებში უპირველესად ჯორჯ ვინდჰემი უნდა გვანტერესებდეს.

მრ. ჩარლზ ვიბლი წინათქმაში, რომლის ინტონაციაც კარგად ერგება საგანს, რამდენიმე წინადადებით ნათელს ჰფენს ვინდჰემის პიროვნებას. მრ. ვიბლის ესკიზიდან განსაცვიფრებელი სიცხადით მოჩანს ვინდჰემის აზროვნების მთლიანობა, მისი გონების თავისებურება, გატაცებულიყო აშკარად არამონათესავე საქმიანობებით. იტონის დასრულების შემდეგ ვინდჰემი ჯარში წავიდა; ყაზარმაში „თვითონ ისწავლა იტალიური, თავისუფალ დროს ისტორიასა და პოეზიას კითხულობდა.“ ამ ქოლდსტრიმული კულტურის შემდგომ იყო ეგვიპტის კამპანია; მოგვიანებით მსახურობდა სამხრეთ აფრიკაში, თან ჰქონდა ვერგილიუსის წიგნი. თემთა პალატაში იმსახურა და შესანიშნავი კარიერაც გაიკეთა ირლანდიის სამინისტროში. ბოლოს მიწათმფლობელობით დაასრულა, 2400 აკრის მფლობელმა. ამ კარიერათა მანძილზე ჯორჯ ვინდჰემი არამარტო აგროვებდა წიგნებს, არამედ კითხულობდა კიდევ და დროდადრო წერდა მათზე. მტკიცე ხასიათი ჰქონდა და ენერგიულიც იყო. მრ. ვიბლი საესებით მართალია, როცა ამბობს:

„ლიტერატურა მისთვის არც მეორადი საქმე ყოფილა და არც პოლიტიკიდან გასაქცევი. და თუ გრძნობებით მოყვარული იყო, ხელოვანი გახლდათ ქმედებისას.“

და უფრო ნიშანდობლივად,

„იმავე გზებით, როგორითაც „ზამთრის ზღაპარს“ ან „ტროილოსსა და კრესიდას“ კითხულობდა და განიხილავდა, იგი ჭენებით მისდევდა მონადირე ძაღლებს ან მძვინვარედ მიჰქროდა სტიპლჩიზის შეჯიბრის დროს, ან სიტყვას წარმოთქვამდა ჰასტინგსში, ანდა ზამთრის ღამეს მეგობართან საუბრობდა.“

ამ და სხვა წინადადებათა მეშვეობით ვეცნობით ჯორჯ ვინდჰემის გონებას და წინ მიგვიძღვის ფაქტი, რომ მისი ლიტერატურა და მისი პოლიტიკა და მამულში ცხოვრება

ერთი და იგივე რამაა. ერთსა და იმავე გარემოში კი არ არიან, ერთი და იგივე კარიერაა. ერთად შეჰქმნეს მისი მსოფლიო: ლიტერატურა, პოლიტიკა, მღევრებს მიყოლა. რეალურ მსოფლიოში მათ არაფერი აქვთ საერთო. მაგრამ ვერ დავიჯერებთ, რომ ჯორჯ ვინდჰემი რეალურ ცხოვრებაში ცხოვრობდა. ხოლო ეს კი მრ. ვიბლის შენიშვნაში მოჩანს, რომ:

„ჯორჯ ვინდჰემი ხასიათითა და აღზრდით რომანტიკოსი გახლდათ. ისეთი გაცეებით შეჰყურებდა მსოფლიოს, თითქოს ჯადოსნური ქვეყანააო“.

ხასიათის ჩვენებაც ასეთი უნდა.

ისტორიას უნდა გადაეცეს ესოდენ მცირეოდენი „მრავალმხრივი“ ადამიანი. ალბათ ლეონარდო და ვინჩი იყო ასეთი. ჯორჯ ვინდჰემი არა ყოფილა ლეონარდოს რანგის კაცი, და მისი ნაწერები ლეონარდოს წიგნაკებისაგან სრულიად განსხვავებულად ზემოქმედებენ. ლეონარდო ხელოვნებასა და მეცნიერებაში იღვწოდა და თვითეული იყო ის, რაც იყო, და არა სხვა რამ. მაგრამ ლეონარდო ლეონარდო გახლდათ: მამა არა ჰყავდა, რომ დალაპარაკებოდა, მოქალაქეც კი არ ყოფილა და წილიც არ ედო თემში. მას არ უცხოვრია ჯადოსნურ მიწაზე, მაგრამ მისი გონება განიცრცო და გახდა საგანთა ნაწილი. ჯორჯ ვინდჰემი ჯენტრის (სოფლად მცხოვრები კეთილშობილი მიწათმფლობელნი) განეკუთვნებოდა. რაინდული მისწრაფებანი ჰქონდა და მსოფლიო მისთვის თავგადასავალი იყო. ნიშანდობლივია, რომ ეგვიპტეში უმცროს ოფიცრად გამგზავრების წინ, გემზე ასვლისას წერდა:

„არა მგონია, რომაული მმართველობისა და პროვინციების დროიდან მოყოლებული, რომელიმე ექსპედიცია ასეთი ბრწყინვალეებით დაწყებულიყოს; თითქოს ანტონიუსს მიეცეოდით ეგვიპტისაკენ ვარდისფერი გალერებით“.

სწორედ ეს მგზნებარება ანიჭებს სიცოცხლეს მის შესახებებს ელიზბეთელთა და უოლტერ სკოტისა, რაც ვინდჰემს ჰეკლუიტისა და ნორთის გვერდით აყენებს. ვინდჰემი

მზნებარებით აღვსილიყო, რომანტიკული ბუნება ჰქონდა, იმპერიალისტი გახლდათ და სავსებით ბუნებრივად – ლიტერატურული მოწაფე უ. ე. ჰენლისა. ვინდჰემი სწავლული იყო, მაგრამ მისი განსწავლულობა მეორეხარისხოვანი გახლდათ; კარგი კრიტიკოსი იყო, რამდენადაც მგზნებარება აძლევდა უფლებას; მაგრამ ვერც სწავლულობას და ვერც კრიტიკოსობას ვერ გავუკრიტიკებთ. გავუკრიტიკებთ ნაწერებს, როგორც განსაზღვრული ინგლისური ტიპის გამოვლინებას, არისტოკრატიულისა, იმპერიალისტიურისა და რომანტიკულისა, ძაღლებს რომ მიჰყვება ჭენებით და აღფრთოვანებით გასცქერის მსოფლიოს, ვითარცა ჯადოსნურ ქვეყანას.

სწორედ იმიტომ, რომ ასეთი ბუნება ჰქონდა, ვინდჰემი კეთილი მგზნებარებით წერდა ნორთის პლუტარქეზე. ანტიკური სამყაროს რომანი უფრო რომანტიკული ხდება ნორთის იდიომურ პროზაში; აქ გმირები მხოლოდ ბერძენი და რომაელი გმირები კი არ არიან, არამედ ელიზაბეთურიც; რომანტიკული წრთობა იზიდავდა ვინდჰემს. ნორთის ხიბლი შეუძლებელია გადმოცემულიყო უფრო მეტი აღფრთოვანებით, უფრო მეტი მიმზიდველობით, უფრო მეტი გემოვნებით, ვიდრე ვინდჰემის ესეიშია. იგი აღტაცებულია ბრძოლებით, ჩირაღდნებით, დაფდაფთა „ჩამკვდარი ხმებით“, თეთრი, გამტკნარებული სახით ციცერონისა, გაქცევისას ტახტრევანიდან რომ იმზირება; აღტაცებულია ნორთის მძაფრი, წყვეტილი ფრაზით: „მან თოკი ირგვლივ შემოახვია და კისრებით ჩამოჰკიდა ისინი“ და ვინდჰემი განსწავლულია. აქაც, ისევე როგორც პლუტარქისა და შექსპირის შესახებ დაწერილ ესეიში, ამ კაცს ყველაფერი წაკითხული აქვს, და გარჯით უმაღლესი სიამოვნებაც მიუღია. ორი ნაკლი აქვს: აკლია წონასწორობა და აკლია კრიტიკული სიღრმე. წონასწორობის ნაკლი იქ გამოსჭვივის, სადაც ვინდჰემი გმობს აშკარად მდარე თარგმანს პლუტარქესი: „თავისი უხვი უქმობა სიამოვნებას მიუძღვნა და თავისი ლამიასთვის გამოიყენა“; ამბობს ცუდი მთარგმნელი. ნორთი: „ლამიამ სიამოვნება მიანიჭა“. ვინდჰემი ცუდ

მთარგმნელს ემტერება, მაგრამ ავიწყდება, რომ „უხვი უქ-
მოზა სიამოვნებას მიუძღვნა“ ისეთი ფრაზაა, როგორითაც
გიბონი ცხოვრებასაც გაათბობდა და გონებასაც, და რომ
ისტორია, ახლებური გააზრებით, ნორთის სტილით ვერ და-
იწერება. მოკლედ, ვინდჰემს, ბოლოს და ბოლოს, ავიწყდე-
ბა, რომ დიად პროზას წერს კერძო კაცი და არა პერიოდები
და ტრადიციები. რადგან თვითონ ვინდჰემია პერიოდიც და
ტრადიციაც.

წონასწორობის ნაკლს სხვაგანაც უნდა მოველოდეთ.
ვინდჰემს საუკეთესო მოსწონს, მაგრამ მეტისმეტი მოსდის.
ვერაფრით მიაღწევ საბოლოო მტკიცებას, რომ აცნობი-
ერებდა მთელ განსხვავებას, სიღრმეს განსხვავებისა, ამგ-
ვარი სტრიქონებსა:

En l'an trentiesme de mon aage
Que toutes mes hontes j'ay beues;
[რომ ოცდაათი წლისას
აღარაფრის მრცხვენოდეს]

და თუნდ რონსარის ან ბელეს საუკეთესო სტრიქონებს
შორის, როგორიცაა:

Le temps s'en va, le temps s'en va, madame;
[დრო მიდის, დრო მიდის, ქალბატონო]

Las! le temps, non, mais nous nous en allons
Et tost serons estendus sous la lame.
[სამწუხაროდ, დრო არა, მაგრამ ჩვენ ვტოვებთ
აქაურობას]

და ყველანი ტალღის ქვეშ აღმოვჩნდებით]

ვინდჰემის ესეიდან ის კი არ უნდა გამოვარჩიოთ, რომ
„ფენიქსი და კუ“ დიადი პოემაა, გაცილებით მშვენიერი,
ვიდრე „ვენერა და ადონისი“; არამედ ის, თუ რას ამბობს
თვით „ვენერა და ადონისზე“, რაც წაკითხვად ღირს, რად-
გან ვინდჰემი ძალზე ზუსტად სწვდება არადღაგდებულ
მეორეხარისხოვან მშვენიერებას. რა უნდა იმის ჩვენებას,
რომ უღრმესი განსხვავებაა შექსპირისა და სხვა რომელიმე

ელიზაბეთელის სონეტებს შორის. ვინდჰემი გადაჭარბებით აფასებს სიდნის, და როცა ელიზაბეთელთა ნაწერებს ეხება პოეზიის თეორიის შესახებ, კემპიონის ესეის გამოტოვებს, გამოტოვებს უფრო მძლავრსა და გამბედავ, თუმც ნაკლებად გავრცელებულ კვლევას, ვიდრე დენიელისაა. ორიოდ სიტყვას ამბობს დრაიტონზე, მაგრამ ვერ შეამჩნევს, რომ ორიოდ კარგი სტრიქონი გვხვდება (მხოლოდ ერთი სონეტი შეიძლება დავტოვოთ, რაც ალბათ შემთხვევითობაა) დრაიტონის „იდეათა“ მოსაწყენ რიგში, როცა დრაიტონი სამოსს იხდის წამით და სინამდვილის შესახებ ლაპარაკობს:

Lastly, mine eyes amazedly have seen
Essex' great fall; Tyrone his peace to gain;
The quiet end of that long-living queen;
The king's fair entry, and our peace with Spain.
[და ბოლოს ჩემმა თვალებმა იხილეს
დიადი ესექსის საცემა; ტაირონის მიერ მშვიდობის
ჩამოგდება;
მშვიდი დასასრული დღეგრძელი დედოფლისა;
მეფის კანონიერი კურთხევა და ჩვენი ზავი
ესპანეთთან.]

წონასწორობის ნაკლებობაზე მნიშვნელოვანი კრიტიკული ანალიზის ნაკლებობაა. ვინდჰემს, როგორც აღინიშნა, მოსწონს ელიზაბეთელები. მისი ესეი შექსპირის პოემებზე შეიცავს ინფორმაციის არაჩვეულებრივ რაოდენობას. აქვეა საინტერესო ქორი მერი ფიტონზე და კარგი ანეკდოტი სერ უილიამ ნოლისზე. მაგრამ ვინდჰემს აკლია ის, რაც უმნიშვნელოვანესია ელიზაბეთელთა კრიტიკისათვის: ჩვენ ხომ ვერ მოვიხელოებთ მათ, ვერ გავუგებთ, თუ არ ჩავწვდებით რიტორიკის პათოლოგიას. რიტორიკა, იშვიათი ფორმა რიტორიკისა, ენდემური გახლდათ და მთელ ორგანიზმს მოსდებოდა; ჯანსაღი ქსოვილიც მისით მოქსოვილიყო და სნეულიც. და ვერ ჩავავლებთ თუნდ უმარტივესსა და სასაუბრო სტრიქონებსაც კი ტიუდორული და სტიუარტთა ადრეული დრამისა, თუ დიაგნოზს არ დავუსვამთ რიტო-

რიკას XVI და XVII საუკუნეების აზროვნებისა. თუნდ ასეთ სტრიქონებს გადავაწყდეთ:

There's a plumber laying pipes in my guts, it scalds,
[მრჩილავი მილებს ალაგებს ჩემს ნაწლავებში და
მეწვის,]

ნებას ვერ მივცემთ ჩვენს თავს, დავივიწყოთ რიტორი-
კული საფუძვლები, როცა ვკითხულობთ:

Come, let us march against the powers of heaven
And set black streamers in the firmament
To signify the slaughter of the gods.
[მოდი გავილაშქროთ ზეციურ ძალთა წინააღმდეგ
შავი ალმები ავაფაროთ ცის კიდეს
და ღმერთების ჟლეტა ვაუწყოთ.]

ელიზაბეთური რიტორიკის გაგება ისევე არსებითია
ელიზაბეთური ლიტერატურის შესაფასებლად, როგორც
ვიქტორიანული განცდების გაგებაა არსებითი ვიქტორი-
ანული ლიტერატურისა და ჯორჯ ვინდჰემის შესაფასებ-
ლად.

ვინდჰემი რომანტიკოსი იყო; რომანტიზმის წამალი კი
მხოლოდ მისი ანალიზია. ყველაზე გამძლე და კარგი რომან-
ტიზმში ცნობისწადილია –

...l' ardore
Ch' i' ebbe a divenir del mondo esperto
E degli vizii umani e del valore –
[...მხურვალე სურვილი – მიმელო ამა სოფლის,
კაცთა მანკიერებისა და სიქველის გამოცდილება.]

ცნობისწადილი, რომელიც გამოიცნობს, რომ ნებისმი-
ერი ცხოვრება, თუკი ზედმიწევნითა და ღრმად ჩავწვდე-
ბით, საგულისხმოა და ყოველთვის უცნაური. რომანტიზმი
მოკლე ბილიკია არარეალური უცნაურობისაკენ, და თავის
მიმდევართ მხოლოდ უკან, საკუთარი თავისაკენ მიუძღვის.
ჯორჯ ვინდჰემი ცნობისმოყვარე გახლდათ, ოღონდ ამას
რომანტიკულად იყენებდა, იყენებდა არა ნამდვილ მსოფ-

ლიოში შესაღწევად, არამედ მსოფლიოს იმ განსხვავებულ თავისებურებათა შესავსებად, თავისთვის რომ შექმნა. საგულისხმო იქნებოდა ლიტერატურიდან პოლიტიკაში გადაგენაცვლა და გამოგვეკვლია, თუ რარიგ ჩართულა რომანტიზმი იმპერიალიზმში; გამოგვეკვლია, თუ რა ზომამდე იპყრობს რომანტიზმი იმპერიალისტთა წარმოსახვას, და თუ რა ზომამდე იყენებდა მას დიზრაელი. მაგრამ ეს სულ სხვა საკითხია: ბევრი რამ შეიძლება ითქვას, თუ როგორია რომანტიზმი ცხოვრებაში, მაგრამ ამის ადგილი მწერლობაში არაა. და ვერც იმას დავასკვნით, რომ ჯორჯ ვინდჰემის ჩამომავლობისა და ტრადიციების კაცი აუცილებლად რომანტიკოსი მწერალი უნდა ყოფილიყო. მაგრამ ეს ის შემთხვევაა, როდესაც ასეთი კაცი მტკიცედ და გააზრებულად ჩანერგავს საკუთარ თავს კასტაში, როცა ამბობს: „ჯენტრი ტახტს არ უნდა განუდგეს“. პოლიტიკისათვის ეს შესანიშნავი ფორმულაა, მაგრამ ლიტერატურაში არა ესაქმება რა. ხელოვნება დაიჟინებს, რომ კაცი განუდგეს ყველაფერს, რაც გააჩნია, საგვარეულო ნუსხასაც კი, და მხოლოდ ხელოვნებას მიჰყვება. ხელოვნება მოითხოვს, რომ კაცი იყოს მარტო თავის თავთან და არა წევრი ოჯახისა, კასტისა, პარტიისა ან ამქრისა. ვინდჰემის მსგავს კაცს გარკვეული სიქველენი შემოაქვს ლიტერატურაში. მაგრამ მხოლოდ ერთი კაცია პატრიციუსზე უკეთესი და გამორჩეული და ეს კაცი პიროვნებაა.

ადგილობრივი გემოვნება

მსოფლიოში, რომლისთვისაც უმთავრესი ამოცანაა საკუთარი არაფერი გამოეპაროს, კმაყოფილების მომგვრელია იმის ცოდნა, რომ არსებობს თუნდ ერთი კაცი, ვისაც არამარტო წაუკითხავს, არამედ მოსწონებია და არამარტო მოსწონებია, არამედ წაუკითხავს კიდევ ისეთი ავტორები, როგორებიცაა პეტრონიუსი და ჰერონდასი. ეს გახლავთ მრ.

ჩარლზ ვიბლი და ორი რამ უნდა განვაცხადოთ მასზე – რომ იგი არ არის კრიტიკოსი, და რომ იგი ისეთი რამაა, რაც ლამის ისევე იშვიათია, თუ არა ისევე ძვირფასი. მას აშკარად ბევრი რამ წაუკითხავს და მოუწონებია ინგლისურ ლიტერატურაში, და ყველაზე მეტად მოუწონებია მისი ნაწილი, რაც დიად საუკუნეთა ლიტერატურაა, XVI და XVII საუკუნეებისა. შეგვიძლია ვთქვათ, რომ მრ. ვიბლის არ ამოუთქვამს თუნდ ერთი მნიშვნელოვანი ორიგინალური აზრი რაიმეზე ამ ლიტერატურიდან. მეორე მხრივ, განა რამდენს მიუღწევია ამისათვის? მრ. ვიბლი არც ადამიანთა კრიტიკოსია და არც წიგნებისა; მაგრამ იგი გვარწმუნებს, რომ თუ წავიკითხავთ წიგნებს, რომლებიც მას წაუკითხავს, მასავით ვისიამოვნებთ; და თუ წავიკითხავთ, საკუთარი აზრებიც გავგიჩნდება. და თუ მას კრიტიკოსის წონასწორობა არ გააჩნია, სამაგიეროდ სხვაგვარად, თავისებურად აწონასწორებს. ეს ნაწილობრივ იმიტომ ხდება, რომ მისი გემოვნება პურიტანული არაა და ისე საუბრობს რესტავრაციის დრამატურგებსა და სხვებზე, რომ არ ბოდიშობს მათი „უზრდელობის“ გამო; ნაწილობრივ კი იმიტომ, რომ გრძნობს ადგილობრივსა და დროებით გემოს; და ნაწილობრივ მისი ჯანსაღი მადის გამოც.

არაკრიტიკულ თვისებათა ნაზავმა უფრო, ვიდრე უკრიტიკულობისა, გადააქცია მრ. ვიბლი ყველაზე შესაფერ პიროვნებად მსოფლიოში იმ სამუშაოსათვის, რაშიც ყველაზე მეტადაცაა ცნობილი. უფრო მეტადაც ვიქნებოდით მაღლიერნი „ტიუდორებისდროინდელ თარგმანთა სერიებისათვის“; თუკი შეგვეძლებოდა წიგნების მოძიება საყიდლად და თუ შევეძლებდით ყიდვას, როცა ვიპოვნიდით. მაგრამ ეს მრ. ვიბლის ბრალი არ არის. წინათქმანი, რომელნიც რამდენიმე თარგმანისათვის დაწერა, სწორედ ისეთია, როგორიც ამგვარი წინათქმანი უნდა იყოს. არქართის მიერ თარგმნილი რაბლეს მისეული გამოცემა შეიცავს მწერალზე ყველანაირ უადგილო ინფორმაციას, რაც საჭიროა მადის გასაღვიძებლად. წინათქმის წაკითხვის შემდგომ არქართის წაკითხვა ამქვეყნიურ, გამორჩეულ სიამედ

გადაიქცა. ამიტომაც, ცოცხალი კრიტიკისაგან მიტოვებულ ქვეყანაში, მრ. ვიბლი საჭირო კაცია: რადგან უპირველესი ისაა, რომ საჭიროა ინგლისური ლიტერატურის წაკითხვა. მცირედენმა, რომელნიც ჭკვიანურად საუბრობენ სტენ-დალსა, ფლობერსა და ჯეიმზზე, უწყის ეს; მაგრამ მრავალთ, რომელნიც ზედაპირულად ეხებიან მათ, ისიც კი არ იციან, რომ ინგლისური ლიტერატურა კუნძულოვანია. ორი გზა არსებობს, რითაც მწერალი უნდა გაგვიძღვეს გარდაცვლილ მწერალთაგან მისაღები სარგებლისაკენ. ერთი ისაა, რომ უნდა განაცალკევოს არსებითი, ყველაზე ღრმა გამოარჩიოს მრავალფეროვნებაში და გამოჰყოს გარემო შემთხვევათაგან. ეს მეთოდი სასარგებლოა მხოლოდ უფრო ინტელექტუალურ ადამიანთათვის, რომელთაც შეუძლიათ განსაკუთრებულად დატკბნენ სრულყოფილი გამოთქმით და მიდრეკილნი არიან საუკეთესოსაკენ ნებისმიერ ხელოვნებაში. მეორე მეთოდი მრ. ვიბლისა გახლავთ და გარკვეული დროის გემოვნებას უკავშირდება – და იმ გარკვეული დროისათვის საუკეთესოს, თუკი მართლაც იმ გარკვეულ დროს განეკუთვნება. და არც ესაა ძალზე იოლი. რადგან წმინდაწყლის ჟურნალისტი ყველა დროს საკმაოდ კარგად არ იცნობს; წმინდაწყლის დილექტანტის ცოდნა მეტისმეტად ეგოისტურია და მისივე ყაიდაზეა გაწყობილი. მრ. ვიბლი ნამდვილად დაინტერესებულია; და იგი გაექცა, ყოველგვარი რევოლუციური პროგრამის გარეშე, აწმყო დროს სტიუარტებისა და ტიუდორთა ეპოქაში. გაიქცა და ალბათ სხვებიც გაიყოლია იმ გემოვნების წყალობით, რაც მაინც-დამაინც ლიტერატურული გემოვნება არ გახლავთ.

„ტიუდორებისდროინდელი თარგმანები“ ნაწილობრივ აყალიბებს ამ გემოვნებას. ზოგიერთი უკეთაა დაწერილი, ვიდრე სხვები. მრ. ვიბლიმ ალბათ არ იცის, რომ ფლორიოს თარგმანსა და ორიგინალს შორის უეჭველად იმხელა განსხვავებაა, რაც ცასა და მიწას შორის. მონტენის ფრანგული მოწიფული ენაა, ფლორიოს ინგლისური კი ასეთი ვერაა. მონტენი შეიძლება თარგმნილიყო იმდროინდელ ინგლისურზე, თუმც იმ ენაზე მსგავსი ნაშრომი ვერ დაიწერებოდა.

მაგრამ როცა ინგლისური ენა მოიწიფა, დაჰკარგა ის, რაც ფლორიოსა და მასზე დაბლა მდგომ მისივე კოლეგებს ჰქონდათ და რაც აკავშირებდათ მონტენის ენასთან. ეს მხოლოდ ენა კი არ გახლდათ, არამედ დროც. იმდროინდელ პროზას ჰქონდა ცხოვრება, რასაც მომდევნო ეპოქები ვერაფერს დაამატებდნენ და საიდანაც ალება თუ შეეძლოთ. იმავე ცხოვრებას, იმავე სისავსეს ჰპოვებთ მონტენსა და ბრენტომთან, ცვლილებას შეხვდებით როშფუკოსა და ჰობსთან, კლასიკური პროზის გამოფშუტვას კი, ორივე ენაში, ვოლტერსა და გიბონთან ნახავთ. ოღონდ ფრანგული დასაბამიდან უფრო მდიდარი და მოწიფული იყო – უკვე ჟონვილსა და კომინთან – და ჩვენ არ გაგვაჩნია მონტენსა თუ რაბლესთან შესადარებელი პროზა. და თუ მრ. ვიბლი გაგვიანალიზებდა ამ სიცოცხლისუნარიანობას და გვეტყოდა თუ რატომ არიან ჰოლანდი და ანდერდაუნი, ნეში და მარტინ მარპრელატი ჯერაც წაკითხვის ღირსნი, მაშინ შეძლებდა ეჩვენებენა თუ როგორ გამოგვეცნო ეს თვისება, როცა ის, ან რაღაც მსგავსი, გამოჩნდებოდა ჩვენს დროში. მაგრამ მრ. ვიბლი ანალიტიკოსი არ გახლავთ. მისი გემოვნება მაშინაც კი ნაკლებ დამაჯერებელია, როცა მიმართულია მისი ეპოქის პიროვნებებისაკენ. სარეის თეთრი ლექსის საკითხში მოისუსტებს, იმდენი წყალობაც კი არ გამოიჩინა სარეისადმი, რომ ეჩვენებინა თუ როგორ განისაზღვრება მასთან ტენისონის საუკეთესო მიღწევანი. საქებარი სიტყვა არ გაუმეტებია გოლდინგისათვის, მართლაც რომ ერთი საუკეთესოსათვის ლექსის მთარგმნელთა შორის; მის ნაცვლად იბოდიშებს, ოვიდიუსი ძალასა და ენერგიას არ მოითხოვს! მაგრამ ძალა და ენერგიაა თუნდ მარლოსეულ „სატრფიალოებში“. და არც გევინ დუგლასს ახსენებს, ვინც თუმცა სკოტურად წერდა, მაინც უთუოდ „ტიუდორებისდროინდელი“ მთარგმნელი გახლდათ. დამახასიათებელია, რომ მრ. ვიბლი აქებს ჩეპმენს, რადგან

„გვიდასტურებს სიცოცხლით სავსეობას, ჩაუქრობელ ენერგიას. დიდებულია და ამაღლებული ჩეპმენის გამოხატველობა, არ ჩამოუვარდება ორიგინალს“..

მსჯელობა ბანალურია და არაკრიტიკული. და კრიტიკოსმა არც ასეთი დაუდევარი ფრაზა უნდა გამოიყენოს, როგორცაა „ტასოს შედევი“. ესეი კონგრივზე არაფერს ჰმატებს ჩვენს შემეცნებას:

„და ამრიგად მან სცენაზე გამოიყვანა ცოცხალი ჭკუისა და ცინიკური იუმორის მქონე კაცები და ქალები, ვინც ისე ბრწყინვალედ და სწრაფად მეტყველებდნენ, ვით დაოსტატებული მოხმალავე ფარიკაობს.“

ამგვარი საუბარი ფარიკაობაზე ადრეც გვსმენია. და გულში აღგვეძვრის ეჭვი, რომ მრ. ვიბლის ჯორჯ მერედითი უნდა მოსწონებოდა. ესეი რეილიზე კიდევ უფრო ნაკლებს გვაძლევს. ნამდვილი სახე ამ მოსაწონი მეკობრისა და მონოპოლისტისა გამოეპარა და მხოლოდ ეროვნული გმირი შერჩა ხელთ. და მაინც, რეილი და სვიფტი და კონგრივი და იატაკქვეშეთი XVI და XVII საუკუნეთა მწერლობისა როგორღაც სიცოცხლეს ინარჩუნებენ იმიტ, რასაც მრ. ვიბლი ამბობს მათზე.

ამრიგად, მრ. ვიბლი არ გაჰქრება ჟურნალიზმისა და ყალბი კრიტიკის ჯუნგლებში; იგი იმსახურებს „ადგილს თაროზე“ იმ ადამიანებისა, რომელნიც ზრუნავენ ინგლისურ ლიტერატურაზე. მას აქვს კრიტიკოსისათვის საჭირო თვისება: აინტერესებს თავისი საგანი და შესწევს უნარი, საგულისხმოდ გადმოსცეს ის. ნაკლოვანებანი მის ინტელექტსა და გრძნობებშია. არ გააჩნია უნარი გამოცალკევებისა. იმ ლიტერატურაში, რომელიც მას ალაფრთოვანებს, უამრავი განსაზღვრული ცოდვა, ნაკლოვანება და უმწიფარობა იყო; და რადგან იგი ის პიროვნება არ არის, ვინც ამ ცოდვა-ნაკლოვანებებზე გვეტყვის, არც ის პიროვნებაა, ვინც წინ დაგვიდებს ყოველმხრივ მშვენიერ ნაშრომს. კრიტიკის იარაღთაგან არცერთს არ იყენებს, არც შედარებასა და არც ანალიზს. არ გააჩნია ვნების დაოკების უნარი, რაც უშეცდომოდ გამოაცნობინებდა გადასვლას მარადიული ძალის ნაშრომიდან უბრალოდ მშვენიერ ნაშრომამდე, და ნაშრომიდან, რომელიც უბრალოდ მშვენიერია, ნაშრომამდე, რო-

მელიც უბრალოდ მომხიბლავია. რადგან კრიტიკოსს უნდა შეეძლოს არამარტო აღავსოს საკუთარი თავი დროისა და ყაიდის სულით – ადგილობრივი გემოვნებით – არამედ უეცრად გამოიცალკევოს თავი მისგან უმაღლესი შემოქმედებით ნაშრომის შეფასებისას.

და მას სჭირდება სხვა რამეც, რაც მრ. ვიბლის აკლია: შემოქმედებითი ინტერესი, დამიზნება უახლოესი მომავალისაკენ. მნიშვნელოვანი კრიტიკოსი ის პიროვნებაა, ვინც ჩაფლულია აწმყოს ხელოვნების პრობლემებში და ვისაც სურს წარსულის ძალები გადმოიტანოს ამ პრობლემათა მოსაგვარებლად. მაგალითად, თუ კრიტიკოსი კონგრისს განიხილავს, ყოველთვის დარჩება გონების სიღრმეში შეკითხვა: რა ჰქონდა კონგრისს ისეთი, რაც შეჰფერის ჩვენ დრამატულ ხელოვნებას? და თუნდ მარტოდმარტო ცდილობდეს კონგრისის გაგებას, ამით ყველაფერი შეიცვლებოდა; რამდენადაც რაღაცის გასაგებად საჭიროა გავიგოთ გარკვეული თვალსაზრისის კვალობაზე. კრიტიკოსთა უმრავლესობას გარკვეული შემოქმედებითი ინტერესი აქვს – და შესაძლებელია, იმის ნაცვლად, რომ ხელოვნების გარკვეული დარგი აინტერესებდეს, აინტერესებდეს (მრ. პოლ ელმერ მორის მსგავსად) ზნეობა. ეს შენიშვნები გაგაცანიტ მარტოდენ იმისათვის, რომ მრ. ვიბლის წიგნისათვის დაგვეთმო ადგილი, განსაკუთრებული და უბილეთო ადგილი, არც კრიტიკასა და არც ისტორიაში, და არც პირწმინდა ჟურნალიზმში; და საჭიროება სულაც არ გაჩნდებოდა, თუკი ეს წიგნები ადგილის ღირსი არ იქნებოდა.

შენიშვნა ამერიკელ კრიტიკოსზე

კრიტიკოსთა ეს გამოფენა არანაირად არ გახლდათ განზრახული, რომ სრული ყოფილიყო. მაგრამ როცა სამ ინგლისელ მწერალს განიხილავ, რასაც შეიძლება კრიტიკული პროზა ეწოდოს, კაცის გონება გააცნობიერებს იმას, რომ

მათ რაღაც აქვთ საერთო, და შეეცდება ჩაწვდეს, თუ რა არის ეს საერთო, და იეჭვებს, რომ ესაა ეროვნული თავისებურება, და შეაგულიანებს ფიქრი ყველაზე უფრო მძლავრი განსხვავების მისაგნებად, რაც კი შესაძლებელია. აქედან გაჩნდა ჩანაწერები ორ ამერიკელ კრიტიკოსსა და ფრანგ კრიტიკოსზე, რასაც მაინცდამაინც ასეთი ფორმა არ ექნებოდა, რომ არა ის განსხვავება, რაზეც მიგანიშნეთ.

მრ. ელმერ მორი ავტორია მრავალი ტომისა, რითაც ალბათ იმედოვნებს მოცულობით გადააჭარბოს სენტ-ბევის შრომათა სრული კრებულის რეკორდს. სენტ-ბევთან შედარება სრულებითაც არ გახლავთ უადგილო, რადგან მრ. მორი და პროფესორი ირვინგ ბებიტი თაყვანისმცემელნი არიან ტომმრავალი ფრანგისა. და არამარტო თაყვანისმცემელნი, არამედ მათი თაყვანისცემა ალბათ გასაღებიცაა მათ მრავალ ღირსებასა და ორიოდ ნაკლოვანებაში შესაღწევად. პირველ ყოვლისა ორივე, ამ მწერალთაგან, უფრო დიდ ყურადღებას აქცევს ფრანგული კრიტიკის, წერისა და აზროვნების ფრანგულ სტიანდარტთა შესწავლას, ვიდრე შესანიშნავ ინგლისელ კრიტიკოსებს, არნოლდიდან მოყოლებული; ამიტომაც უფრო ახლოს არიან ევროპულ ნაკადთან, თუმც იმგვარ ნაკლოვანებებს წარმოაჩენენ, რაც აშკარად ტრანსატლანტიკურია და რისგანაც ისინი აშკარად განზე დგანან. ფრანგული გავლენა მოჩანს მათ ერთგულებაში იდეებისადმი და დაინტერესებაში ხელოვნების და ცხოვრების პრობლემებით, არსებული პრობლემებით, რომელთა მოგვარებაც ისე შეიძლება, რომ კრიტიკოსის პირად ტემპერამენტს არ დაუკავშიროთ. სუინბერნისათვის ელიზაბეთური ლიტერატურის კრიტიკა ტრფობის სფერო იყო, და ასე ხდება ნებისმიერ ნაწერში ინტელექტუალი ადამიანისა, ვინც ჭეშმარიტად შეძრულია რომელიმე პოეზიით. სუინბერნის ინტელექტი ნაკლოვანი კი არაა, დაუხვეწავია. სუინბერნის კრიტიკულ ნაწერებში არის მცირეოდენი იდეები, რაც ისეთი ბრწყინვალეებით წარმოგვიდგება თავისი დამოუკიდებელი ცხოვრებით, რომ გვავიწყდება ავტორი გამოთქმული აზრისა. და თუ სუინბერნისათვის ლიტერატუ-

რა მხოლოდ ვნებაა, ჯორჯ ვინდჰემისათვის ჰობი გახლავთ, ხოლო მრ. ვიბლისათვის – ლამის ლაზათიანი წარმოდგენა შოუმენისა (და მოგვწონს თავაზიანობა შოუმენისა). ეს ორნი სიამოვნებენ, მაგრამ სიამოვნება გემოვნება არ გახლავთ; ის დამოკიდებულია მჭამელის მადასა და მონელების უნარზე. და კიდევ ორიოდ სხვა მწერლისათვის, რომელთა განხილვის შესაძლებლობაც არ მომეცა, ლიტერატურა იმდენად ძვირფასი ფაიფურის კოლექცია არ არის, რამდენადაც ინსტიტუცია – აღიარებული, ასე ვთქვათ, იმნაირი სერიოზულობით, როგორითაც ეკლესიისა და სახელმწიფოს დაწესებულებანი. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ეს არსებითად არაკრიტიკული დამოკიდებულებაა. ყველა ამ მიმართებით ინგლისელი კრიტიკოსი თავისი ტემპერამენტის მსხვერპლია. შეუძლია შეიძინოს დიდი ერუდიცია, მაგრამ ერუდიცია იოლად გარდაიქმნება ჰობად; და უსარგებლოა, ვიდრე შეგვაძლებინებდეს, შევხედოთ ლიტერატურას ყოველი მხრიდან, განვაცალკევოთ ჩვენგან, რათა მივაღწიოთ წმინდა განაზრების ყოფას.

ხოლო მრ. მორმა და მრ. ბებიტმა სცადეს დაემკვიდრებინათ კრიტიკა, რაც დამოუკიდებელი იქნებოდა ტემპერამენტისაგან. ეს თავისთავად დიდმნიშვნელოვანი ღირსებაა. მაგრამ აქ, უშუალოდ მრ. მორს, საკმაოდ უცნაურად დაუბნია გზა მისმა გამყოლმა სენტ-ბევმა. არც მრ. მორი და არც სენტ-ბევი უპირველესად ხელოვნებით არ ინტერესდებიან. ამ უკანასკნელზე მისიე ბენდამ კარგად შენიშნა, რომ

on sait – et c'est certainement un des grands éléments de son succès – combien d'études l'illustre critique consacre à des-auteurs dont l'importance littéraire est quasi nulle (femmes, magistrats, courtisans, militaires), mais dont les écrits lui sont une occasion de pourtraiturer une âme; combien volontiers, pour les maîtres, il s'attache à leurs productions secondaires, notes, brouillons, lettres intimes, plutôt qu'à leurs grandes œuvres, souvent beaucoup moins expressives, en effet, de leur psychologie.

[ვიციტ – და ამან ნამდვილად დიდად განაპირობა მისი წარმატება – თუ ცნობილმა კრიტიკოსმა რამდენი გამოკვლევა მიუძღვნა ავტორებს, რომელთაც ლიტერატურული ღირებულება ლამის ნულის ტოლფასია (ქალები, მაგისტრატები, კურტიზანები, სამხედროები), მაგრამ რომელთა ნაწერები მას აძლევს შესაძლებლობას, შექმნას სულის პორტრეტი; რაც შეეხება მეტრებს (დიდ მწერლებს), რაოდენ სიამოვნებით ანიჭებს ის უპირატესობას მათ მეორეხარისხოვან ქმნილებებს, შენიშვნებს, შავად ჩანაწერებს, პირად წერილებს, ვიდრე მათ დიდ ნაწარმოებებს, რომლებიც ხშირად მართლაც ნაკლებ გადმოსცემენ მათ ფსიქოლოგიას.]

მრ. მორი არ არის სენტ-ბევივით უპირველესად ფსიქოლოგიითა თუ ადამიანებით დაინტერესებული; იგი უწინარეს ყოვლისა მორალისტი, რაც ღირებული და სერიოზული რამ გახლავთ. მრ. მორთან საწუხარი ისაა, რომ ვერ გადაანაწილებ ზნეობრივ თეორიასა თუ თვალსაზრისს მრავალრიცხოვან ესეებში ლიტერატურის მრავალგვაროვან, მნიშვნელოვან ფიგურებზე, თუკი სხვა, უფრო განსაკუთრებულ ინტერესს არ გამოამჟღავნებ. სენტ-ბევის განსაკუთრებით აინტერესებდა ადამიანები; მეორე კრიტიკოსს – ვოქსათ, რემი დე გურმონს – ყოველთვის შეეძლო რაიმე ეთქვა მწერლის ხელოვნებაზე, რაც უფრო ღრმად გაგვაგებინებდა და გაგვაცნობიერებინებდა ტკბობას ამ მწერლით. ხოლო წმინდა მორალისტი მწერლობაში – მორალისტი, გამოსადეგი შემოქმედისა და პოეზიის მკითხველისათვისაც – უფრო სხარტი უნდა იყოს, რადგან მის მიერ აგებული შენობის მშვენიერებით დატკბობა უნდა შევძლოთ. და აქ მისიე ჟულიენ ბენდას დიდი უპირატესობა მოეპოვება მრ. მორთან შედარებით; მისი აზროვნება ეგებ ნაკლებ ღრმაა, მაგრამ მასში მეტია ფორმის მშვენიერება.

მრ. ირვინგ ბებიტმა, ვინც ისე უხვად იზიარებს მრ. მორის იდეალებსა და მოსაზრებებს, რომ მათი სახელები უნდა დავაწყვილოთ, თავის ნაფიქრი გამოთქვა უფრო აბ-

სტრატეგულად, უფრო ფორმალისტურად და თავისუფალია მისტიკური იმპულსისაგან, რაზეც დროდადრო ეცმადუნება ხოლმე ხელი მრ. მორს. როგორც ჩანს, იგი უფრო ნათლად სწვდება ევროპას, ვითარცა მთლიანობას, ვიდრე მრ. მორი, და უთუოდ უფრო ნათლად, ვიდრე ნებისმიერი მისი ტოლი კრიტიკოსი ამერიკასა თუ ინგლისში; მას აქვს კოსმოპოლიტური გონება და მისწრაფება ცენტრის ძიებისაკენ. მისი ორიოდე წიგნი მნიშვნელოვანია და უფრო მნიშვნელოვანიც იქნებოდა, მოძღვრებას უფრო მოწესრიგებულად რომ ქადაგებდეს. თუმც იგიც სენტ-ბევის თაყვანისმცემელია, ალბათ ხელს მოაწერდა ოტენინ დ'ოსონვილის ამ მშვენიერ აბზაცს¹:

Il y a une beauté littéraire, impersonnelle en quelque sorte, parfaitement distincte de l'auteur lui-même et de son organisation, beauté qui a sa raison d'être et ses lois, dont la critique est tenue de rendre compte. Et si la critique considère cette tâche comme au-dessous d'elle, si c'est affaire à la rhétorique et à ce que Sainte-Beuve appelle dédaigneusement les Quintilien, alors la rhétorique a du bon et les Quintilien ne sont pas à dédaigner.

[არსებობს ლიტერატურული სილამაზე, გარკვეულწილად უპიროვნო, ავტორის პიროვნებისგან და მისი აგებულებისგან სავსებით დამოუკიდებლად, სილამაზე, რომელსაც არსებობისათვის თავისი გამართლება და კანონები აქვს, რაც კრიტიკამ აუცილებლად უნდა გაითვალისწინოს. და თუ კრიტიკას მიაჩნია, რომ ეს მის ძალისხმევას აღემატება, და რომ ეს რიტორიკის საქმეა და იმათი, ვისაც სენტ-ბევი ამრეზით კვინტილიანელთ უწოდებს, მაშინ რიტორიკა გამართლებულია და კვინტილიანელთაც ანგარიში უნდა გავუწიოთ.]

შესაძლოა რამდენიმე კრიტიკოსი არსებობდეს ინგლისში, ვინც ტაშს დაუკრავდა ამ შეხედულებას; ძალზე

1 Revue des Deux Mondes, fevr. 1875, ციტირებულია ბენდას მიერ, Belphégor, p. 140.

ცოტა დაიძებნება, რომელთა ნაწერებშიც მსგავსი გააზრების ნიშანწყალს აღმოვაჩენდით. მაგრამ მრ. მორი და მრ. ბებიტი, როგორი გემოვნებაც უნდა ჰქონდეთ, თუმც უპირატესად ხელოვნებით არ არიან დაკავებულნი, მაინც ხელოვანის მხარეს იმყოფებიან. და ხელოვნების მხარე კი ის მხარე არ გახლავთ, რასაც ინგლისში ხშირად იჭერენ კრიტიკულ მწერლობაში. როგორც მრ. მორმა შენიშნა თავის საგულისხმო ესეიში, შესამჩნევი სისუსტეა არნოლდისეულ განსაზღვრებაში კრიტიკისა, თითქოს ეს იყოს „მიუდგომელი მცდელობა, გაიგო მეტი, რაც ცნობილი და ნაფიქრია მსოფლიოში, დამოუკიდებლად პრაქტიკისა, პოლიტიკისა და ყველაფერი მსგავსისაგან.“ „მიუდგომელი მცდელობა, გაიგო“ მხოლოდ წინაპირობაა **კრიტიკოსისათვის** და არა **კრიტიკა**, რაც შეიძლება იყოს ნაყოფი ამგვარი მცდელობისა. არნოლდი კრიტიკოსის სამუშაოს მხოლოდ პიროვნული იდეალის მიხედვით აფუძნებს – ვინმეს იდეალზე, ხოლო ვინმეს იდეალი არ არის მიუდგომელი. აქ არნოლდი უფრო ბრიტანელია, ვიდრე ევროპელი.

მრ. მორი საკუთარ შეხედულებას წარმოაჩენს და აქებს მათ, რომელნიც კრიტიკის ოსტატებად მიაჩნია:

„და თუ ლიტერატურის კრიტიკაში უფრო საქმიანობენ, ეს იმიტომაც, რომ ცხოვრება ლიტერატურაში უფრო კანთიელად წარმოაჩენს თავის უსაზღვროდ მრავალფეროვან მოტივებსა და შედეგებს; და მათი საქმიანობა მუდამ ისაა, რომ თვით ლიტერატურა წარმოადგინონ მეტად გააზრებულ კრიტიკად ცხოვრებისა.“

„კრიტიკად ცხოვრებისა“ მსუბუქი ფრაზაა, უკეთეს შემთხვევაში მარტოდენ ერთ ასპექტს გვიჩვენებს დიადი ლიტერატურისა, და თუ ტერმინს „კრიტიკა“ ზოგადობას ვერ მიანიჭებს, სიზუსტეს მაინც დააკარგვინებს. მგონია, ამ წინადადებაში მრ. მორს ხელი მოეცარა, მარჯვე სერიოზულობით მოენიშნა ლიტერატურის დიადი ხელოვნება; იმგვარი სერიოზულობით, რასაც ვხვდებით ვიიონის „ანდერძში“

და რასაც აშკარად მოვისაკლისებთ „In Memoriam“-ში¹; ან ისეთი სერიოზულობით, როგორითაც წარმართულია „ამოს ბარტონი“ და არა „წისქვილი ფლოსზე“.²

სამწუხაროა, რომ მრ. მორი ცოტა უფრო ხშირად არ წერს ლიტერატურის დიად ხელოვანებზე, სამწუხაროა, რომ ასე საზეიმოდ აღიქვამს ცხოვრებისეულ დიდებას. ეს ალბათ იმის ბრალიცაა, რომ ევროპული ცენტრიდან შორსაა. მაგრამ უნდა შევნიშნოთ, რომ ზეიმურობა ინგლისური და ზეიმურობა ამერიკული ძალზე განსხვავებულია. განსხვავების ანალიზს არ შემოგთავაზებთ (ეს სოციალური ისტორიისათვის ღირებული ნაწილია); საკმარისია ითქვას, რომ ამერიკული ზეიმურობა უფრო პრიმიტიულია, უფრო აკადემიური და უფრო წააგავს გერმანელ პროფესორს. ის კი მრ. მორისა და მრ. ბებიტის ბრალი სულაც არ გახლავთ, რომ იდეების კულტურამ ამერიკაში მხოლოდ უნივერსიტეტის შეუფერებელ გარემოში შეძლო გადარჩენა.

ფრანგული ინტელექტი

როგორც ინგლისურმა ნიმუშებმა მოითხოვა, დაჟინებით გადაგვეხედა ორი ამერიკელი კრიტიკოსისათვის, ასევე მათმა გააზრებამ მიგვაქცევინა ყურადღება ფრანგულზე. მისიე ჟულიენ ბენდას ახასიათებს ფორმალური მშვენიერება, რაც აკლიათ ამერიკელ კრიტიკოსებს, და თვალსაზრისით კი მათთან ახლოს დგას. ალბათ იგი იზღუდება იდეათა უფრო ვიწრო სივრცისათვის, მაგრამ იმ სივრცეში მოხერხებულად, არაჩვეულებრივი დასაბუთებითა და სინათლით იყენებს იდეებს. მისი ბოლო წიგნის აღსანიშნავად (*Belphegor: essai sur l'esthétique de la présente société française*) ციტატას მოვიხმობდით მისგანვე. მ. ბენდა არ გახლავთ – რემი დე გურმონივით – თაობის კრიტიკული სინდისი, არ გვაწვდის მზა

1 ალფრედ ტენისონის ლექსი.

2 ჯორჯ ელიოტის რომანები.

ფორმულებს გრძნობათა ჩამოყალიბების პროცესისა; იგი უფრო იდეალური დამსუფთავებელია ჩვენი დროისა. თანამედროვე ფრანგული საზოგადოების დეკადანსის ანალიზის დიდი ნაწილი შეიძლება გადმოვიტანოთ ლონდონზეც, თუმც მისეულ დიაგნოზში განსხვავებანიც მოჩანს.

Quant à la société en elle-même, on peut prévoir que ce soin qu'elle met à éprouver de l'émoi par l'art, devenant cause à son tour, y rendra la soif de ce plaisir de plus en plus intense, l'application à la satisfaire de plus en plus jalouse et plus perfectionnée. On entrevoit le jour où la bonne société française repudiera encore le peu qu'elle supporte aujourd'hui d'idées et d'organisation dans l'art, et ne se passionnera plus que pour des gestes de comédiens, pour des impressions de femmes ou d'enfants, pour des rugissements de lyriques, pour des extases de fanatiques....

[რაც შეეხება თვით საზოგადოებას, შეიძლება განვჭვრიტოთ, რომ ის ძალისხმევა, რომელსაც ის იყენებს, რათა ხელოვნებამ მასში ემოცია გამოიწვიოს, რისი მიზეზიც ის თავის მხრივ ხდება, ამ სიამოვნების წყურვილს სულ უფრო და უფრო გაზრდის, ხოლო ამ წყურვილის დაკმაყოფილების მცდელობა იქნება სულ უფრო და უფრო თავგამოდებული და დახვეწილი. შორს არ არის ის დღე, როდესაც კეთილშობილი ფრანგული საზოგადოება უარყოფს აზროვნებასა და ხელოვნების ორგანიზებაში იმ მცირედსაც, რომელსაც დღეს კიდევ იტანს და მარტოდენ მსახიობთა შესტების, ქალებისა და ბავშვების შთაბეჭდილებების, ლირიკოსთა მძვინვარების, ფანატიკოსთა ექსტაზების მიმართ გამოიჩენს ცხოველ ინტერესს...]

ლამის ერთადერთი პიროვნება, ვინც გამოჩენილა ინგლისში და ცდილა იგივე ამოცანა შეესრულებინა, რაც მ. ბენდამ შეასრულა, მეთიუ არნოლდია. მეთიუ არნოლდი განათლებული კაცი გახლდათ და სწორედ ამ განსხვავების გამო, რაც განათლებული კაცის ყოფნას მოაქვს, ჩვენი ეპო-

ქა არნოლდის ეპოქაზე დაბლა დგას. მაგრამ რა უპირატესობა აქვს მ. ბენდას მსგავს კაცს არნოლდთან შედარებით? მხოლოდ ის კი არა, მის ზურგს უკან კრიტიკული ტრადიცია რომ იყო, და არც ის, არნოლდის მიერ გამოყენებული ენა გამუდმებით რომ აცდუნებს გამოყენებელს, გასცდეს მშვიდ მსჯელობას და სარკაზმსა და ბრალდებაში გადავიდეს. ეს ენა ნაკლებაა მორგებული კრიტიკას, ვიდრე XVIII საუკუნის ინგლისური. უპირატესობა ისაა, რომ ფრანგულის დაუდევრობანი და სულელობანი, რაც უნდა მდაბალი იყოს, იდეებშია გამოხატული – თვით ბერგსონიზმიც კი ინტელექტუალური კონსტრუქციაა, და მაღალი წრის ხალხი, რომელნიც მის ლექციებს ესწრებოდნენ კოლეჟ დე ფრანსში, გარკვეულ დონემდე იყენებდნენ თავიანთ გონებას. იდეების კაცს სჭირდება იდეები ან ფსევდოიდეები, რათა შეებრძოლოს. და არნოლდს კი აკლდა აქტიური წინააღმდეგობრიობა, რათა გონება გაეფხავებინა.

საზოგადოება, რომელშიც მ. ბენდას მსგავსი გონება გამოაწრთობს თავის თავს და რომელშიც არიან მ. ბენდას მსგავსნი, ის საზოგადოებაა, რომელიც მხარში უდგას შემოქმედი ხელოვანის ამოცანას. მ. ბენდას – გურმონისა არ იყოს – ვერ მოვაკუთვნებთ რომელიმე შემოქმედებით ჯგუფს. იგი სრულად არ ჩართულიყო იმ „გაცნობიერებულ შექმნაში აწმყოს სივრცისა წარსულისაგან“, რაც მრ. მორს კრიტიკოსის სამუშაოს ნაწილად მიაჩნია. მაგრამ მეორეხარისხოვანი თუ გადაგვარებული ლიტერატურის სწეულებათა ანალიზისას იგი კისრულობს იყოს შემოქმედებითი ხელოვნების მეჩირაღდნე. ინგლისური ლიტერატურის შარლ ლუი ფილიპებს ვერაფერს ვუხერხებთ, რადგან არავინაა ისეთი, მათ რეპუტაციას რომ დაასამარებდა; ჯერაც გვესმის, რომ ჯორჯ მერედიტი პროზის ოსტატიცაა და ღრმა ფილოსოფოსიც. შემოქმედი ხელოვანი ინგლისში იძულებულია, ან ბოლო-ბოლო ცდუნებულია, კრიტიკას შეაღიოს თავისი დრო და ენერგია, რაც უნდა შემოენახა საკუთარი ხელობისათვის: მხოლოდ იმიტომ, რომ სხვა არავინაა, ამას ვინც აღასრულებს.

ტრადიცია და პიროვნული ნიჭიერება

I

ონგლისურ ლიტერატურაში იშვიათად ვსაუბრობთ ტრადიციაზე, და თუ ამ სიტყვას დროდადრო მაინც ვახსენებთ, მხოლოდ იმიტომ, რომ მისი არარსებობა გამოვიგლოვოთ. არ ვამბობთ: „ტრადიციას“, არც „გარკვეულ ტრადიციას“; ამ ზედსართავ სახელს უფრო იმიტომ ვიყენებთ, რომ ვინმეზე ვთქვათ, მისი პოეზია „ტრადიციულია“, ან თუნდაც „ძალზე ტრადიციულია“. გამკიცხავი ფრაზების გარდა ეს სიტყვა იშვიათად იხსენიება; და თუ ამ სიტყვით ბუნდოვნად მოწონებას გამოვხატავთ, მხოლოდ მიმზიდველი არქეოლოგიური რეკონსტრუქციის ხილვისას. თუ არქეოლოგია, ეს დამარწმუნებელი მეცნიერება, მოხერხებულად არ მოვიშველიეთ, ტრადიციას ინგლისელის ყური ძნელად შეეჩვევა.

ცხადია, ამ სიტყვას არ ვამბობთ ცოცხალ ან გარდაცვლილ მწერალთა შეფასებისას. ყოველ ერს, ყოველ რასას აქვს აზროვნების არა მხოლოდ შემოქმედებითი, არამედ კრიტიკული ნიჭიც; და კრიტიკულ ჩვევათა ნაკლისა და შეზღუდულობისადმი მეტ გულმავიწყობას იჩენენ, ვიდრე შემოქმედებითი გენიალობისადმი. ჩვენ ვიცით, ან გგონია ვიცით, ფრანგულ ენაზე გამოქვეყნებული ზღვა კრიტი-

კული წერილებიდან კრიტიკული მეთოდი თუ ჩვეულება ფრანგებისა; ჩვენი აზრით (ასეთი უვიცები გახლავართ), ფრანგები ჩვენზე უფრო „კრიტიკულნი“ არიან, მაგრამ, – ამით ხან თითქოს თავსაც ვიწონებთ, – ნაკლებ სპონტანურნი. ალბათ ასეცაა, მაგრამ არ უნდა დავივიწყოთ, რომ კრიტიკა სუნთქვასავით არის აუცილებელი, და, ზედმეტი არ მოგვივა, თუ გამოვთქვამთ, რაც გონებაში გაგვიელვებს და აგვალელებს, მათი კრიტიკული ნაშრომები ჩვენი გონების კრიტიკული შესწავლისათვის უნდა გამოვიყენოთ. უფრო ნათლად რომ აგისნათ, ჩვენ დაჟინებით ვცდილობთ, პოეტს მით მეტი ქება შევასხათ,¹ რაც ნაკლებ ემგვანება მისი ქმნილება სხვისას. ქმნილებაში, ან ქმნილების რომელიმე ნაწილში, ვპოულობთ რაღაც ინდივიდუალურს, მხოლოდ პოეტის პიროვნებისათვის ნიშანდობლივს. კმაყოფილნი ვრჩებით იმ განსხვავებით, პოეტს რომ გამოარჩევს წინამორბედთაგან, განსაკუთრებით უშუალო წინამორბედთაგან. ვცდილობთ მივაგნოთ იმას, რისი გამოცალკევებაც სიამოვნებას მოგვანიჭებს. ოღონდ თუ წინასწარ აკვიატებული თვალსაზრისით არ განვსჯით პოეტს, ხშირად აღმოვაჩენთ, რომ არამართო საუკეთესო, არამედ ყველაზე პიროვნული მხარე მისი ქმნილებისა არის ის, რითაც გარდაცვლილმა პოეტებმა, მისმა წინამორბედებმა, მძლავრად დაამტკიცეს თავიანთი უკვდავება. ყმაწვილობის გულუბრყვილო ხანას კი არა ვგულისხმობ, არამედ ხანას სრული მოწიფულობისა.

ტრადიცია მხოლოდ იმას როდი ნიშნავს, რომ ერთი თაობა ბრმად და ერთგულად ბაძავდეს წინა თაობას, მაშინ ეს სიტყვა უეჭველად დაჰკარგავს აზრს. ბევრი ისეთი ნაკადი

1 დაახლოებით მსგავსადვე მსჯელობს პოლ ვალერი?: „ჩვენ ვამბობთ, რომ ავტორი *ორიგინალურია*, როდესაც არა გაგვეგება რა იმ ფარული სახეცვალებადობებისა, რომლებითაც სხვები ვლინდებიან მასში; ჩვენ გვინდა ვთქვათ, რომ დამოკიდებულება *იმისა, რასაც ის ქმნის – იმისაგან, რაც უკვე შექმნილია*, უკიდურესად რთული და თვითნებური რამ არის“ (თარგმანი ბაჩანა ბრეგვაძისა).

გვინახავს, მალე რომ ჩაკარგულა ქვიშაში. განმეორებას სიახლე სჯობს. ტრადიცია ბევრად ფართო მნიშვნელობის ცნებაა. ის მემკვიდრეობით არ გადმოგვეცემა, და თუ გვწადია, თავგადაკლული შრომის ფასად უნდა შევიძინოთ. ტრადიცია, უპირველეს ყოვლისა, გულისხმობს ისტორიის შეგრძნებას, და ეს შეგრძნება მეტ-ნაკლებად აუცილებელია ყველასათვის, ვინც ოცდახუთი წლის ასაკის შემდეგაც პოეტად დარჩებოდა; ისტორიის შეგრძნება გულისხმობს, რომ წარსული არამარტო წარსულად აღვიქვათ, არამედ თანამედროვეობადაც, ისტორიის შეგრძნება აწერინებს კაცს არა მხოლოდ თავისი თაობის პოზიციიდან გამომდინარე, არამედ ისე, თითქოს მთელი ევროპული ლიტერატურა, ჰომეროსიდან მოკიდებული, და მასთან ერთად მისი მშობლიური ქვეყნის ლიტერატურა, ერთდროულად არსებობენ და ერთიან წესრიგს ჰქმნიან. ისტორიის შეგრძნება, რომელიც შეგრძნებაა დროისა და წარმავლობისა, – ორივესი ერთად, – მწერალს ტრადიციულობას ანიჭებს. აგრეთვე მძაფრად შეაგრძნობინებს ადგილს დროსა და თანადროულობაში.

არც პოეტი და არც ხელოვანი მხოლოდ თავისი შემოქმედების ამარა არაა დარჩენილი. მისი მნიშვნელობის შეფასება არის შეფასება მისი დამოკიდებულებისა გარდაცვლილ პოეტებსა და შემოქმედებთან. მას განცალკევებით ვერ შეაფასებ, შესადარებლად და დასაპირისპირებლად გარდაცვლილთა შორის უნდა ჩააყენო. ეს მიმაჩნია არა იმდენად ისტორიული, რამდენადაც ესთეტიკური კრიტიკის საფუძვლად. აუცილებლობა, რომელიც მან უნდა მოაგვაროს, გაამთლიანოს, ცალმხრივი არ არის, როცა ხელოვნების ახალი ნიმუში იქმნება, ის უმაღლვე ახდენს ზეგავლენას მანამდე შექმნილ ხელოვნების ყველა ნიმუშზე. არსებული ძეგლები ერთურთს შორის აყალიბებენ იდეალურ წესრიგს, რაც იცვლება ახალი (ქეშმარიტად ახალი) ხელოვნების ნიმუშის გავლენით. არსებული წესრიგი მანამ ითვლება სრულყოფილად, სანამ ახალი ქმნილება გამოჩნდებოდეს, რადგანაც რათა წესრიგმა სიახლის მოძალებას გაუძლოს, მთელი არსებული წესრიგი, თუნდ მცირედ, მაგრამ მაინც

უნდა შეიცვალოს; და ასევე იცვლება მიმართება, დამოკიდებულება, შეფასება ხელოვნების თვითეული ქმნილებისა დანარჩენებთან შედარებით. ეს არის შეგუება, შეხამება ძველსა და ახალს შორის. ვისაც ჭკუაში დაუფდება ეს შეხედულება ევროპულსა თუ ინგლისურ ლიტერატურაზე, ამ ლიტერატურის წყობასა თუ, გნებავთ, ფორმაზე, იგი მცდარად არ მიიჩნევს ამ აზრს, რომ წარსული უნდა შეიცვალოს თანამედროვეობით, ისევე, როგორც თანამედროვეობას წარმართავს წარსული. და პოეტი ამის შეცნობასთან ერთად შეიცნობს უდიდეს სირთულესა და პასუხისმგებლობას.

მან იქნებ რამენაირად ისიც იცოდეს, რომ აუცილებლად წარსულის თვალსაზრისით უნდა შეფასდეს, მე ვამბობ, შეფასდეს, და არა დაიჩეხოს წარსულის თვალსაზრისით, შეფასდეს არა როგორც, ვთქვათ, კარგი ან ცუდი, ან უკეთესი გარდაცვლილებთან შედარებით; ცხადია, იგი ვერც გარდაცვლილ კრიტიკოსთა კანონებით შეფასდება. ეს არის შეფასება, შედარება, როცა ორი საგანი ერთიმეორითაა აწონილი. ხელოვნების ახალი ნიმუში მხოლოდ ნაწილობრივ უნდა შეეგუოს მანამდელ ნიმუშებს და არა გაითქვიფოს მათში, რადგან სხვაგვარად ის აღარც ახალი იქნება და აღარც ხელოვნების ნიმუში. ვერც იმას ვიტყვით, რომ ახალი უფრო ღირებულია, რადგან შემგუებლურია; არამედ მისი შეგუების, შეხამების უნარია გამოცდა მისი ღირსებისა – გამოცდა, რომელსაც დინჯად და ფრთხილად უნდა მოვეპყროთ, რადგან ჩვენ არა ვართ შეუმცდარი მსაჯულები ამგვარი შეგუებისა. ვამბობთ: ეს შემგუებლურია და ალბათ ინდივიდუალურიცო, ან – ინდივიდუალური ჩანს, ასე რომ, შეგუების უნარი ექნებაო. მაგრამ ძნელად თუ გამოვარჩევთ, რომ ეს სწორედ ის ნიმუშია, ჩვენ რომ გვჭირდება, და არა სხვა.

უფრო გასაგები რომ გავხადო პოეტის დამოკიდებულება წარსულთან, გეტყვით, რომ პოეტისათვის წარსული არც ლოდია, არც უფორმო ბირთვი, არც სუბიექტური აღტაცების საგანი და არც რომელიმე გამორჩეული, თუნდ მახლობელი, ხანა. ამათგან პირველი თვალსაზრისი საერ-

თოდ მიუღებელია, მეორე – საყმაწვილო სენივით მოსახდელი, დანარჩენები კი – მხოლოდ სიამის მომგვრელი. პოეტი ღრმად უნდა იცნობდეს მთავარ ნაკადს, რომელმაც იქნებ აღიარებამდე არც მიიყვანოს. პოეტმა უნდა შეიგნოს, რომ ხელოვნება არასდროს გაუკეთესდება და ხელოვნების მასალა ყოველთვის ერთი და იგივე არ არის. მას კარგად უნდა ესმოდეს, რომ ევროპული აზროვნება, – აზროვნება მისი ქვეყნისა, აზროვნება ბევრად უფრო აუცილებელი, რასაც თავის დროზე მიხვდება, ვიდრე მისი საკუთარი აზროვნება, – არის აზროვნება, რომელიც იცვლება და მისი ცვალებადობა განვითარებაა, გზად რომ არაფერს ტოვებს. არც შექსპირს გადაისვრის არქივში, არც ჰომეროსს და არც მადლენელ ხელოვანთა მიერ მოხატულ კლდეებს.¹ ეს განვითარება, იქნებ დახვეწაც, გართულებაც, ხელოვნების აზრით, ცხადია, არ ნიშნავს წინსვლას. წინსვლად შესაძლოა არც ფსიქოლოგმა მიიჩნიოს და არც ჩვენმა წარმოსახვამ. წინსვლა მხოლოდ ეკონომიკასა და მანქანებს შეეცემა. განსხვავება აწმყოსა და წარსულს შორის ის გახლავთ, რომ აწმყოს შეცნობით წარსულსაც შევიცნობთ, და ისეთნაირად, როგორც ცალკე წარსულს ვერ შევიცნობდით.

ვილაცას უთქვამს: გარდაცვლილი მწერლები ბევრით ჩამოგვრჩებიან, რადგან ჩვენ მათზე მეტი ვიცითო,² – მართებულად არის შენიშნული, ჩვენ ხომ თვით მათაც ვიცნობთ.

მესმის, მუდამ რატომ უარყოფენ ჩემი კვლევის იმ მხარეს, რომელიც პოეტურ ხელობას ეხება. უარყოფას ის იწვევს, რომ ჩემი შეხედულებით, პოეტი უაღრესად ერუდირებული უნდა იყოს, ლამის პედანტურადაც კი. ამ შე-

1 იგულისხმება პალეოლითის ხანის ნახატები, რასაც XIX ს-ის 60-იან წლებში მიაგნეს ლა-მადლენის მღვიმეში, საიდანაც მიიღო სახელწოდება, – მადლენური კულტურა.

2 ციტატა მოტანილია ფრანგი კრიტიკოსის რემი დე გურმონის (1858-1965) წერილიდან „ტრადიცია და სხვა საკითხები“ მიიჩნევენ, რომ ამ წერილმა გარკვეულად ჩამოაყალიბა ელიოტის შეხედულება ტრადიციის არსზე.

ხედულების გაბათილება ნებისმიერი პანთეონის პოეტთა ცხოვრების გახსენებითაც მოხერხდება. იმის დასაბუთებაც კი შეიძლება, რომ ბევრი სწავლა კლავს ან რყვნის პოეტურ გრძნობებს და, მტკიცედაც რომ ვიწამოთ, პოეტმა იმდენი უნდა იცოდეს, რაც ვერ შეაღწევს და ვერც დააზიანებს მის აუცილებელ წარმოსახვასა და სიზარმაცესო, ერთმანეთში არ უნდა ავურიოთ ცოდნა და ის რაღაც, გამოცდილებისას, სტუმრობისა ან უფრო მომთხოვნ საზოგადოებაში ყოფნისას რომ გამოგვადგება. ვილაც შთანთქავს ცოდნას, უფრო ზანტმა ოფლი უნდა ღვაროს. შექსპირმა უფრო მნიშვნელოვანი ისტორია შეითვისა პლუტარქესაგან, ვიდრე ადამიანთა უმეტესობა ბრიტანეთის მუზეუმიდან შეითვისებდა. დაჟინებით უნდა მოვითხოვოთ, რომ პოეტი ჩაწვდეს, განავითაროს წარსულის შემეცნება და გააგრძელოს ამ შემეცნების განვითარება მთელი თავისი მოღვაწეობის მანძილზე.

როცა უფრო ღირსეულს, ფასეულს მიაგნებთ, საკუთარი თავის უარყოფის სურვილი შეგიპყრობთ. ხელოვანის წინსვლა დაუსრულებელი თვითშეწირვაა, გამუდმებული ჩახშობა საკუთარი პიროვნულობისა.

ისლა დავგრჩენია განემარტოთ, თუ რას ნიშნავს ეს „პიროვნულობის ჩახშობა“ და მისი მიმართება ტრადიციის არსთან. „პიროვნულობის ჩახშობისას“ ხდება ის, რასაც შესაძლოა ვუწოდოთ ხელოვნების მიახლოება მეცნიერებასთან. გთხოვთ გაიხსენოთ, რა მოსდის პლატონის ნაჭერს, როცა ამ ნაჭერს მოვათავსებთ კოლბაში, სადაც ჟანგბადი და გოგირდის ორჟანგია.

II

ჭეშმარიტი კრიტიკა და გულწრფელი შეფასება განიხილავს არა პოეტს, არამედ პოეზიას. თუ ყურს მივუგდებთ გაზეთის კრიტიკოსთა ყაყანს და ამ ყაყანში გამოვარჩევთ

პოპულარული ამბების ჩურჩულს, უამრავი პოეტის სახელს გავიგონებთ; თუ ცისფერი წიგნის ჩხრეკას არ დავიწყებთ, პოეზიით ტკბობას მოვისურვებთ და ლექსის წაკითხვას მოვინდომებთ, ლექსს იშვიათად მივაგნებთ. წინა წერილში ვცადე¹ მეჩვენებინა ლექსის მიმართების აუცილებლობა სხვა ავტორთა ლექსებთან და შემოგთავაზებთ მოსაზრება ერთიანი პოეზიის არსებობისა ყველა იმ პოეტურ ქმნილებაზე, რაც კი ოდესმე დაწერილა. ამ არაპიროვნული თეორიის მეორე მხარე ლექსისა და ავტორის მიმართების საკითხია და შედარების საშუალებით ნართაულად ვიგულისხმე, რომ ნამდვილი პოეტი მიმბაძველისაგან „პიროვნულობით“ კი არ განსხვავდება, არც იმიტომ, რომ უფრო საგულისხმოა, ან „მეტი აქვს სათქმელი“, არამედ იმიტომ, რომ ნამდვილი პოეტი მედიუმი, მასში თავისუფლდება განსხვავებული და განსაკუთრებული გრძნობები, რათა ახლებურად შეერწყას ერთმანეთს.

შედარებისათვის კატალიზატორს მოვუხმე. როცა ხსენებული ორი გაზი ერთმანეთს შეერევა და იქვე პლატინის ნაჭერიცაა, გოგირდმჟავა წარმოიშობა. მოქმედება მხოლოდ მაშინ განხორციელდება, როცა პლატინაცაა იქვე; მიუხედავად ამისა, ახალშექმნილ მჟავას პლატინის კვალი არ ატყვია და თვით პლატინაც ხელუხლებელი რჩება – ძველებურად უმოძრაო, განურჩეველი და უცვლელი. პოეტის გონება პლატინის ნაჭერია. მან შესაძლოა ნაწილობრივ ან განსაკუთრებულად იმოქმედოს ადამიანის გამოცდილებაზე, მაგრამ უფრო მეტად იმოქმედებს ხელოვანზე; ხელოვანში მეტი სისავსით გამოიკვეთება კაცი ტანჯული და შემოქმედი. მისი გონება მეტი სისრულით გადახარშავს და მოაწესრიგებს მისივე ვნებებს.

შევნიშნავთ, რომ გამოცდილება, – ელემენტები, რომლებიც გარდამქმნელ კატალიზატორში შედის, – ორგვარია: გრძნობა და ემოცია. ხელოვნების ნიმუშის ზემოქმედება პიროვნებაზე, ვინც მისით ტკბება, განსხვავდება ყველა სხვა

1 იგულისხმება ამავე ესეის პირველი ნაწილი, რადგანაც ესეი ჟურნალში ნაწილ-ნაწილ დაიბეჭდა.

ზემოქმედებისაგან, რასაც ხელოვნება არ იწვევს. ზემოქმედება შესაძლოა ერთმა ემოციამ წარმოშვას, შესაძლოა – მრავალი ემოციის შერწყმამ; მწერლისათვის ნიშანდობლივი მრავალფეროვანი გრძნობები სიტყვებში, ფრაზებში, სახეებში გაეხვევა და საბოლოო იერს მიიღებს. ან კიდევ, დიდი პოეზია შესაძლოა ყოველგვარი ემოციის გარეშე შეიქმნას; შეიქმნას მხოლოდ ცალკეულ გრძნობათაგან. „ჯოჯოხეთის“ XV სიმღერა (ბრუნეტო ლატინის ეპიზოდი) შექმნილია ამ გარემოში გამომჟღავნებული ემოციისაგან, მაგრამ შთაბეჭდილებას, – თუნდ ერთადერთ შთაბეჭდილებას, როგორსაც ყველა ხელოვნების ნიმუში აღძრავს, – ახდენს ეპიზოდის საკმაო სირთულე, ბოლო კატრენი პოეტური ხატია, გრძნობასთან შერწყმული პოეტური ხატი, რომელიც იშვა, და არა უბრალოდ განვითარდა, იმისაგან, რაც წინ უძღოდა. ის პოეტის გონებაში იხვეწებოდა, ვიდრე შესაფერისი ეპიზოდი გამოჩნდებოდა და შეირწყამდა ამ კატრენს. პოეტის გონება მართლაც რომ სკივრია, რომელიც აგროვებს და ინახავს ურიცხვ გრძნობებს, ფრაზებს, ხატებს. ისინი იქ რჩებიან, ვიდრე თავს არ მოიყრის ყველა ნაწილი, – შეკავშირების უნარი რომ აქვთ, – ახალი ერთიანობის შესაქმნელად.

თუ განვიხილავთ დიდი პოეზიისათვის დამახასიათებელ მრავალ ნიმუშს, შევნიშნავთ ამგვარი შერწყმის მრავალფეროვნებას; და აგრეთვე ღირსების სრულ ნაკლებობას, რომელიც გნებავთ „ბრწყინვალე“ ქმნილებისა, რადგანაც „სიდიდეს“ ემოციათა და დეტალთა სიძლიერე კი არ წარმოშობს, არამედ სიძლიერე შემოქმედებითი პროცესისა, რის დროსაც, ასე ვთქვათ, ხდება შერწყმა. მთავარი ეს არის, პაოლოსა და ფრანჩესკას ეპიზოდი აღგვიძრავს გარკვეულ ემოციას, მაგრამ პოეზიის ზემოქმედება სრულიად განსხვავდება იმ შთაბეჭდილებისაგან, რისი შემოთავაზებაც სინამდვილეში მომხდარ შემთხვევას შეეძლო. ამასთანავე, პოეზიის ზემოქმედება აქ უფრო მძაფრი არ არის, ვიდრე XXVI სიმღერაში (ულისეს მოგზაურობა), რომელიც უშუალო ემოციას იწვევს. ემოციის ფერისცვალების დროს

დიდი მრავალფეროვნებაა მოსალოდნელი: აგამემნონის მკვლელობა, ოტელოს აგონიის მხატვრული ზემოქმედება უფრო გვაახლოვებს შესაძლებელ სინამდვილესთან, ვიდრე დანტესეული სცენები. „აგამემნონს“ მკითხველი ისე განიცდის, თითქმის მკვლელობის შემსწრე იყოს, „ოტელოს“ მისი მთავარი გმირივით განიცდის. მაგრამ ხელოვნება ყოველთვის სრულიად განსხვავდება სინამდვილისაგან; აგამემნონის მკვლელობის მხატვრული ხორცშესხმა ალბათ ისევე რთულია, როგორც ულისეს მოგზაურობისა. ორივე შემთხვევაში ელემენტები ერწყმის ერთმანეთს. კიტის ოდა¹ აღსავსეა მრავალი ისეთი განცდით, რომელთაც არაფერი აქვთ საერთო ბუღბუღთან, მაგრამ ბუღბუღლის წყალობით შეგროვდნენ, ნაწილობრივ ალბათ სახელის ჟღერადობის, ნაწილობრივ კი რეპუტაციის გამოისობით.

საკითხს, რომელსაც ვუპირისპირდები, შესაძლოა კავშირი ჰქონდეს სულის ნივთიერებრივი ერთიანობის მეტაფიზიკურ თეორიასთან; რადგან, ჩემი აზრით, პოეტს გამოხატვისათვის „პიროვნულობა“ კი არ ესაჭიროება, არამედ განსაკუთრებული მედიუმი (რაც მხოლოდ და მხოლოდ მედიუმია და არა პიროვნულობა), რომელშიც შთაბეჭდილება და გამოცდილება თავისებურად და მოულოდნელად ერთიანდება. ის შთაბეჭდილება და გამოცდილება, რაც ადამიანისათვის აუცილებელია, პოეზიას არაფრად არგია, ის კი, რაც პოეზიისთვისაა აუცილებელი, შესაძლოა ადამიანისათვის, პიროვნებისათვის არაფერს წარმოადგენდეს.

მოვიტან ნაწყვეტს. ნაკლებ ცნობილი შევარჩიე, უფრო გულდასმით რომ განვიხილოთ ჩვენს დაკვირვებათა შუქში (ან ბნელში):

And now methinks I could e'en chide myself
For doating on her beauty, though her death
Shall be revenged after no common action.
Does the silkworm expend her yellow labours
For thee? For thee does she undo herself?
Are lordships sold to maintain ladyships

1 იგულისხმება „ოდა ბუღბუღს“.

For the poor benefit of a bewildering minute?
Why does yon fellow falsify highways,
And put his life between the judge's lips,
To refine such a thing – keeps horse and men
To beat their valours for her?..

[„ვეფიქრობ, ახლა ჩემს თავს კიდევ გავკიცხავ, რომ ვალმერთებდი მის სილამაზეს, თუმცა მის სიკვდილს ვერაფერი ამინაზღაურებს. განა შენთვის შრომობს აბრეშუმის ჭია? განა შენთვის ილუპავს თავს? განა ღირს ლორდის მამულები იმ ერთი ამაღლელებელი წუთის ფასად, ქალები რომ გვანიჭებენ? რატომ დალატობს ჭაბუკი სწორ გზას, და თავის ცხოვრებას მოსამართლეს რად უგდებს კლანჭებში? ცხენსაც და კაცსაც ქალის გულისთვის ადგიათ ჯაფა.“]¹

ამ ნაწყვეტში (მკაფიოდ ჩანს, თუ მთლიანობაში განვიხილავთ) ერთმანეთს ერწყმის დადებითი და უარყოფითი ემოციები: დაუოკებელი ლტოლვა სილამაზისაკენ და ასევე ძლიერი მოხიზლვა სიმანინჯით, რომელიც ეწინააღმდეგება და ამსხვრევს სილამაზეს. დაპირისპირებულ ემოციათა ამგვარ წონასწორობას იწვევს დრამატული ვითარება, რაც მონოლოგით გამოიხატება, მაგრამ ვითარება თავისთავად ამას ვერ განმარტავს. ეს, ასე ვთქვათ, „სტრუქტურული ემოციაა“, რომელსაც დრამა გვთავაზობს. მაგრამ მთავარი შთაბეჭდილება, უმთავრესი განცდა ის გახლავთ, რომ მრავალი ამოტივტივებული გრძნობა, ღრმა და ძნელად შესამჩნევი სიახლოვე რომ აქვს ამ ემოციასთან, გაერთიანდა, რათა ახალი შემოქმედებითი ემოცია აღეძრა.

პირადი ემოციებით, პირადი ცხოვრებისეული ამბებისაგან აღძრული ემოციებით არ არის პოეტი აღსანიშნავი თუ საგულისხმო. მისი პირადი ემოციები შესაძლოა მარტივი იყოს, ან უმწიფარი, ან ზედაპირული, მისმა პოეზიამ კი ძალზე რთული ემოციები აღგვიძრას, განსხვავებით ადამიანთა

1 სირილ ტერნერი, „შურისმაძიებელთა ტრაგედია“, მოქ. III სურ. V.

რთული ემოციებისაგან, უჩვეულოც რაოდენ უნდა იყოს ეს ემოციები. არსებითად, პოეტური ახირების უპირველესი შეცდომა პოეზიაში ახალ ადამიანურ ემოციათა გამოხატვის ძიებაა; და სიახლის მაძიებელი ჯიუტი ამ სიახლეს ყოველთვის შეუფერებელ ადგილას წააწყდება. პოეტის მოვალეობაა არა ძიება ახალი ემოციებისა, არამედ ყველასათვის ცნობილით სარგებლობა, მათი პოეტური გარდასახვა იმ გრძნობათა გამოსახატავად, რასაც არსებული ემოციები ვერ შეძლებენ. ეს ემოციები, რომელნიც პოეტს არასდროს სწევია, მას ისევე გამოადგება, როგორც მისთვის ნაცნობი და მახლობელი ემოციები. ამგვარად, უნდა ვირწმუნოთ, რომ „სიმშვიდისას გახსენებული ემოცია“¹ (ჟორდესვორთი) არასწორი განსაზღვრებაა, რადგან ეს არც ემოცია იქნება, არც გახსენება და არც სიმშვიდე, თუ მის მნიშვნელობას არ დავამახინჯებთ. ეს არის თავმოყრა, – ახალი რამ, რაც თავმოყრის შედეგად იქმნება, – ურიცხვი გამოცდილებისა, რაც ჩვეულებრივ ადამიანს გამოცდილებად სულაც არ მოეჩვენება. ეს თავმოყრა ცნობიერად ან განსჯით არ ხდება. ეს გამოცდილებანი არ „გვახსენდება“, დაბოლოს, ისინი ერთიანდებიან გარემოში, რომელიც „მშვიდია“ მხოლოდ იმიტომ, რომ აქ მოვლენები პასიური კუთხით აღიქმება. ცხადია, ეს არ არის ყველაფერი. ძალზე ბევრი რამაა პოეზიაში ისეთი, რაც ცნობიერაც უნდა იყოს და განსჯილიც. ჩვეულებრივ, მიმბაძველმა არ იცის ის, რაც უნდა იცოდეს, და იცის ის, რაც არ უნდა იცოდეს. ორივე შეცდომა მას „პიროვნულობისაკენ“ უბიძგებს. პოეზია ემოციის სილალე კი არ არის, არამედ ემოციისაგან გაქცევა; პიროვნულობის გამოხატვა კი არაა, არამედ პიროვნულისაგან გაქცევა, ოღონდ, ცხადია, მხოლოდ მათ, ვისაც პიროვნულობა და ემოციები აქვთ, იციან, თუ რას ნიშნავს, რომ მათგან გაქცევა გსურდეს.

1 ფრაზა უილიამ ჟორდესვორთის „ლირიკული ბალადების“ წინასიტყვაობიდან.

III

ὁ δὲ νόσς ἰσθδὲ θεϊότερόν τί καὶ ἀπαθὲς ἔστιν

გონება, უეჭველად, უფრო ღვთაებრივია და ნაკლებ ემორჩილება ვნებებს.¹ – არისტოტელე

ეს ესეი გვიჩვენებს შევერდეთ მეტაფიზიკისა თუ მისტიციზმის საზღვართან და ვინელმძღვანელოთ იმ დასკვნებით, რაც გასაგები იქნება პოეზიით დაინტერესებული განათლებული პიროვნებისათვის. ყურადღების გადატანა პოეტიდან პოეზიაზე საქები მიზანია: უფრო მართებულად შევაფასებთ პოეზიას – კარგია თუ უვარგისი. ბევრს შეუძლია ლექსში გულწრფელი ემოცია განსაჯოს, მაგრამ ცოტა თუ მოახერხებს მისი მხატვრული ღირსების ამოცნობას. მხოლოდ თითო-ოროლამ იცის, როდის გამოიხატება მნიშვნელოვანი ემოცია, რომელიც ლექსში ცოცხლობს და არა პოეტის ბიოგრაფიაში. შემოქმედებითი ემოცია უპიროვნოა და პოეტი ვერ ეზიარება უპიროვნობას, თუ მთელი არსებით არ შთაინთქა პოეზიაში. ვერც იმას მიხვდება, რა უნდა შექმნას, თუ მხოლოდ აწმყოში იცხოვრებს, და არ იცხოვრებს წარსულში ისე, თითქოს აწმყოაო, ვიდრე არ შეიცნობს არა მარტო იმას, რაც მკვდარია, არამედ იმასაც, რაც სწორედ ახლა ცოცხლობს.

1 არისტოტელე, „სულისათვის“, წ. 1, თ. 4.

პოეტური დრამის შესაძლებლობა

მსჯელობამ იმის შესახებ, თუ რატომ აღარ არსებობს პოეტური დრამა, როგორ აღმოჩნდა, რომ სცენამ გაწყვიტა კავშირი პოეზიასთან, რატომ ხდება, რომ დღეს დაწერილი პოეტური დრამების მხოლოდ წაკითხვა ან ზერელე გადაკითხვა თუ შეიძლება და ეს პროცესი არავითარ სიამოვნებას აღარ ანიჭებს მკითხველს – მხოლოდ აკადემიური ხასიათი შეიძინა და, დიდი ხანია, არსებითად დაკარგა აქტუალობა. ამგვარ საუბრებს ძირითადად ზოგად დასკვნებამდე მივყავართ: დღეს არ არსებობს საამისო „პირობები“; სხვა ტიპის ლიტერატურას ვამჯობინებთ, ან უბრალოდ, შთაგონება აღარ გვყოფნის პოეტური დრამის შესაქმნელად. რაც შეეხება ბოლო პოსტულატს – ეს არასერიოზული განცხადებაა, მეორე დასკვნას კითხვით შეგვიძლია ვუპასუხოთ – რა ტიპის ლიტერატურას ვამჯობინებთ? პირველის საპირისპიროდ კი ის შეგვიძლია აღვნიშნოთ, რომ ყველაზე ზედაპირული მსჯელობის გარდა, არავის არასდროს განუმარტავს, კონკრეტულად რა იგულისხმება „საამისო პირობებში“. ჩვენ ორი ძირითადი პრობლემის გამო ვცდილობთ კვლავ წამოვწიოთ ეს საკითხი: ეს გახლავთ პოეტთა უმრავლესობის ან მათი ძალიან მნიშვნელოვანი ნაწილის ლტოლვა სცენისკენ და მაყურებელთა სურვილი, რომლის შესაძლო ინტერესი პოეტური პიესების მიმართ სრულად უგულებელყოფილია. აქ საუბარია მაყურებელთა დიდი ჯგუფის ბუნებრივ ინტერესზე და ეს წრე სულაც არ შემოიფარგლება ორი-სამი ახირებული ადამიანით, რომელთაც, თურმე ნუ იტყვი და, მხოლოდ გალექსილი პიესა აკმაყოფილებთ. დანამდვილებით შეიძლება ითქვას, რომ ჩვენი კრი-

ტიკული მიდგომა ამ საკითხის მიმართ იმის პრეცედენტს მაინც შექმნის, რომ სათანადოდ გაანალიზდეს არსებული მდგომარეობა და სხვადასხვა ფაქტობრივი დეტალები. თუ ამ ანალიზის შედეგად შესაძლებელი გახდება რაიმე ობიექტურად არსებული, დაუძლეველი ხელისშემშლელი პირობების გამოაშკარავება, ეს იმაში მაინც დაგვეხმარება, ჩვენი ფიქრები სხვა, უფრო რეალური და წარმატებული მიზნებისკენ წარვმართოთ, თუ არადა, ბოლოს და ბოლოს უკეთ გამოისახება ყველა დამაბრკოლებელი გარემოება, ხოლო ამ გარემოებათა გაცნობიერება წინააღმდეგობის მეტ იმპულსს დაბადებს. ან იქნებ აღმოვაჩინოთ, რომ ჩვენს უუნარობას უფრო ღრმა, სერიოზული მიზეზები უდევს საფუძვლად და შეგვეგუოთ ამ რეალობას, – ხომ გვახსოვს ყველას კაცობრიობის ისტორიიდან მთელი ეპოქები, როცა ხელოვნება ჰყვავდა, დრამა კი არ არსებობდა. შესაძლოა აქ საყოველთაო არაკომპეტენტურობასთან გვექონდეს საქმე და ამაში სცენა კი არა, სულ სხვა დაავადების სიმპტომები იყოს დამნაშავე.

ლიტერატურის თეორიის თვალსაზრისით, დრამა არსებული პოეტური ფორმების მხოლოდ ერთი კონკრეტული სახეა. ეპოსმა, ბალადამ, *chanson de geste*-მა (საგმირო სიმღერა), პროვანსულმა თუ ტოსკანურმა პოეზიამ მხოლოდ იმის წყალობით შეძლო თავისი ფორმის განვითარება, დახვეწა და სრულყოფა, რომ არსებობდა საზოგადოება, რომელსაც სჭირდებოდა ამგვარი პოეზია. ოვიდიუსის, კატულუსისა და პროპერციუსის შემოქმედება სულ სხვა ტიპის საზოგადოების ესთეტიკურ მოთხოვნილებათა დაკმაყოფილებას ემსახურებოდა, რომლის გემოვნებაც გაცილებით უფრო დახვეწილი იყო, ვიდრე შუა საუკუნეების ევროპული პუბლიკისა. მაგრამ ამ ეპოქაშიც კი დრამა სხვა ჟანრებთან შედარებით სუსტად იყო განვითარებული. და მაინც, დრამა ერთადერთი ლიტერატურული ფორმაა, რომელსაც შეუძლია ერთდროულად მოიცვას და დააკმაყოფილოს სრულიად განსხვავებული ინტელექტუალური დონისა და გემოვნების საზოგადოების ესთეტიკური მოთხოვნილებანი. ასე იყო ინ-

გლისში, ვიდრე ერთ მშვენიერ დღეს გამოირკვეოდა, რომ ის სრულად დაიშრიტა სასიცოცხლო ენერგიისაგან; ასევე მკვდარი აღმოჩნდა მის ჩრდილქვეშ განვითარებული სხვა ლიტერატურული ფორმები, რომლებიც ცოცხალი, ამწუთიერი რეალობით საზრდოობდა. არ შეგაწყენთ თავს ვრცელი ისტორიული ექსკურსით, მაგრამ აღვნიშნავ მხოლოდ, რომ ერთ-ერთი, ვინც დრამის აუტოპსიას ანუ გვამის გაკვეთას შეეცადა, ჩარლზ ლემიცი იყო. როგორც ჩანს, მის მოქმედებას საფუძვლად ამგვარი მოტივაცია ედო – ვიდრე სიკვდილის ფაქტი არ დადასტურებულა, არაფერი შეიძლება იყოს მიჩნეული გარდაცვლილად. დრამის ნარჩენთა ფუნდამენტურმა ექსპუმაციამ ლემი იმ აზრამდე მიიყვანა, რომ წარსულსა და აწმყოს შორის უზარმაზარი ნაპრალი წარმოიქმნა. ამ დასკვნის შემდეგ თითქმის დაუფერებლად ჟღერდა აზრი ობიექტურად არსებული დრამატურგიული „ტრადიციის“ შესახებ. ბაირონის „ინგლისელი ბარდების“ სულიერი ნათესაობა პოუპის პოეზიასთან, ისევე როგორც კრაბის მთელი შემოქმედება, ტრადიციის უწყვეტობას ადასტურებს, მაშინ, როცა „ჩენჩის“ დრამატურგიული გადაწყვეტა დიდი ინგლისური ტრაგედიის საუკეთესო გამოცდილების ოდენ მიმსგავსებად, უსიცოცხლო რეკონსტრუქციად შეიძლება ჩაითვალოს და არა მემკვიდრეობითობის გაგრძელებად. ტრადიციის გაწყვეტამ ზეგავლენა დაგვაკარგვინა დღევანდელობაზე, მიუხედავად იმისა, რომ უკვე შელის დროიდან თითქმის არც ალარაფერი იყო შესანარჩუნებელი. მთელი განსხვავებაც შენარჩუნებასა და აღორძინებას შორის სწორედ ამაში მდგომარეობდა.

ელიზაბეთის პერიოდის ინგლისი სრულიად ახალი აზროვნებისა და ახალი მხატვრული სახეების სამყარო იყო, რომელიც ნაკლებად ეხმიანებოდა ტრადიციულ ლიტერატურულ ფორმებს და გამოხატვის საკუთარ გზებს ეძებდა ხელოვნების ყველა დარგში. ამ ეპოქის დრამატურგიაში თეთრმა ლექსმა ისეთ სინატიფესა და სრულყოფილებას მიაღწია, ისეთი ინტელექტუალური ენერგიით დაიტვირთა, რომ არც მანამდე, არც შემდგომ ინგლისური ლექსი ასეთ

სიმაღლეებს აღარ გასთამაშებია. და ეს იმისდა მიუხედავად, რომ იმავე ხანის საფრანგეთისა და იტალიისგან განსხვავებით, ინგლისი არც დახვეწილობით გამოირჩეოდა და არც განსაკუთრებული სიფაქიზით. მეცხრამეტე საუკუნის ინგლისური პოეზიაც მეტად შთამბეჭდავი იყო, მაგრამ მან ვერ შეძლო გამომსახველობის ორიგინალური ფორმის შემუშავება. ბრაუნინგი და გარკვეულწილად, უორდსვორთიც თვითვე ჭედდნენ ფორმებს საკუთარი პოეზიისთვის, ინდივიდუალურ, თვითმყოფად სტილს ქმნიდნენ, მაგრამ რაოდენ წარმატებულაც უნდა ყოფილიყო მათი ძიება, ამქვეყნად ვერავინ მოახერხებდა ერთდროულად სტილის შექმნასაც, მის სრულყოფასაც და საზოგადოებრივი გემოვნების ფორმირებასაც. ტენისონმა, რომელიც დღემდე სამართლანად ითვლება მცირე ფორმების სწორუპოვარ ოსტატად, თავისი კალამი დიდ ფორმებზეც მოსინჯა, მაგრამ ეს თითქმის მექანიკურ ხასიათს ატარებდა. რაც შეეხება შელოის ან კიტსს, ისინი სულ ცდილობდნენ თავიანთი სტილის პოვნას, მაგრამ ძალიან ახალგაზრდები იყვნენ იმისთვის, რომ სერიოზული პრეტენზიების წაყენება მათთვის მართლბომიერი ყოფილიყო.

ეს პოეტები მართლაც მოწოდებულნი იყვნენ დაეხარჯათ უდიდესი ენერგია ფორმის ძიებისას, რაც ვერასოდეს მიიყვანდათ სრულად დამაკმაყოფილებელ შედეგამდე. ერთადერთი გახლდათ დანტე; დანტე კი, ბოლო-ბოლო, წლების განმავლობაში ფლობდა უპირატესობას ევარჯიშა ფორმაში, რაც უკვე გამოეყენებინათ და გარდაექმნათ თანამედროვეებსა და წინამორბედებს; ყმაწვილობის წლები საზომების გამოგონებაში არ დაუხარჯავს; და როცა „კომედიამდე“ მივიდა, უკვე იცოდა თუ როგორ ეძარცვა მარჯვნივ და მარცხნივ. შექსპირი ილბლიანი გახლდათ, რადგან, ერთი მხრივ, ხელთ ჰქონდა ნედლი ფორმა, რომლის უსაზღვრო დახვეწაც შეიძლებოდა, და ისეთ კაციც იყო, რომ შესაძლებლობათა დანახვა შეეძლო. და ალბათ მისწრაფებას ამგვარი *donnée*-საკენ (მოცემულობა) მივყავართ პოეტური დრამის ახლანდელი მირაჟისაკენ.

მაგრამ დღეს თვით ეს საკითხიც გასარკვევია: არსებობს კი ჩვენი თანამედროვე, თუნდაც ორი-სამი პოეტი, ვისაც მიახლოებით მაინც გამოეყენებინოს ის უპირატესობა, რომელიც ბუნებრივად მიანიჭა სხვათა საუკუნოვანმა გამოცდილებამ? ცხადია, არსებობენ პოეტები, რომლებიც დიდ ყურადღებას უთმობენ ფორმის ძიებას, თუმცა მათ ჯერ ვერ მოუპოვებიათ ან თითქმის ვერ მოუპოვებიათ მკითხველის აღიარება. ახლის ძიება – ეს უზრალოდ ფორმის, რითმის ან რიტმის სრულყოფა არ არის. ეს გახლავთ ნაწარმოების მთლიანი ქსოვილის, მისი მხატვრული თუ შინაარსობრივი დატვირთვის სრული რეალიზაცია რიტმისა და რითმების ჩათვლით. ასე მაგალითად, შექსპირის სონეტი არ არის უზრალო მხატვრული სახე, არამედ განცდისა და ნააზრევის ზედმიწევნით შესაბამისი პოეტური ფორმით გადმოცემა. „ფორმა“, რომელშიც ელიზაბეთური ეპოქის დრამატურგს თავისი ჩანაფიქრი უნდა გაცეცხლებინა, ოდენ თეთრ ლექსს, აუცილებელ ხუთ აქტს და ელიზაბეთურ თეატრალურ სცენას არ გულისხმობდა; ეს არც უზრალოდ სიუჟეტი იყო – რადგან პოეტები აერთიანებდნენ, გარდაქმნიდნენ, ახამებდნენ ისე როგორც ვითარება კარნახობდათ. ეს იყო ნახევრად ჩამოყალიბებული *plot*, „ეპოქის ხასიათი“ (არადამაკმაყოფილებელი ფრაზაა), მომზადება, მაყურებლის გათვალისწინების ჩვევა, პასუხი განსაზღვრულ სტიმულზე. მთელი წიგნის დაწერა შეიძლება იმ ეპოქებზე, როცა დრამატურგია კარგად იყო განვითარებული – ეპოქებზე, რომლებიც სიკვდილისა და ბედისწერის საიდუმლოს მართავდნენ, დროის განწყობილებას ქმნიდნენ, ცხოვრებისეული სიტუაციების ხასიათს, მათ ტონალობას განაპირობებდნენ. ვინმეს რომ მართლა დაეწერა ასეთი წიგნი, ცხადლივ დავინახავდით, რომ ამ ვითარებაში პოეტებს ძალიან ცოტა ჰქონდათ გასაკეთებელი, ერთადერთი აუცილებელი პირობა ალბათ ისეთი ნაწარმოების შექმნა იყო, რომელსაც მკითხველი სხვისი ნაწერისგან განასხვავებდა. როცა თვით დრო უწყობს ხელს მხატვრის შემოქმედებას, სულაც არ არის გასაკვირი ერთდროულად ბევრი

ძალზე კარგი პოეტის არსებობა. დიდი ეპოქები ალბათ არ ბადებდა უფრო მეტ ტალანტს, უბრალოდ, ნაკლები ნიჭი იხარჯებოდა უმიზნოდ.

ჩვენს უსახურ ეპოქაში კი მხოლოდ უმცირესობას თუ შეუძლია თავის შესაძლებლობათა სრული გამოხატვა. მართალია, ამ უმცირესობაში მე ნამდვილად საუკეთესო პოეტებს ვგულისხმობ, ისეთებს, რომელთა პოეზია ბერძნულ ანთოლოგიებსაც დაამშვენებდა და ელიზაბეთური ეპოქის პოეტურ კრებულებსაც. როცა მეორეხარისხოვან პოეტს ყველაფერი წინ გადაეშლება, იგი საკმაოდ ხშირად მიდის ერთგვარ *trouvaillie-ამდე* (იღბლიანი მიგნება), დრამაშიც კი: სანიმუშოდ პილი და ბროუმი გამოდგება. მაგრამ დღევანდელ პირობებში მეორეხარისხოვან პოეტებს იმდენი რამ აქვთ გასაკეთებელი, რომ ძალაუვნებურად ჩნდება ეჭვი ჩვენი დროის შეუსაბამობაზე თვით პოეტური დრამის არსთან, რაც განსახილველი პრობლემის ერთ-ერთი უმთავრესი მიზეზია.

ჭეშმარიტად დიდი ლიტერატურა გარკვეული თვალსაზრისით ყოველთვის რალაცის წარდგინება, განსახიერებაა. ეს არის ან იდეის, ან განცდის განზოგადება, რომელსაც ადამიანის შინაგან სამყაროში მიმდინარე პროცესები ან გარე სამყაროსთან მათი მიმართება უდევს საფუძვლად. ადრეულ ლიტერატურაში მხატვრული აზროვნების ორივე ტიპს ვპოულობთ. მაგალითად, პლატონის შემოქმედებაში ისინი ხშირად თანაარსებობენ ერთმანეთთან. არისტოტელე თავისი ნააზრევის გამოსახატავად მეტად ტევად ლიტერატურულ ქსოვილს ირჩევს და უნდა აღინიშნოს, რომ ის მართლაც კარგი მწერალია. მაგრამ რაც შეეხება „აგამემნონსა“ და „მაკბეტს“, ორივე ეს ნაწარმოები თანაბრად შეიძლება ჩაითვალოს მოქმედებაში გამოხატული იდეის მხატვრულ განზოგადებად, მიუხედავად იმისა, რომ ისინი ისევე შეგვიძლია მივაკუთვნოთ შემოქმედების ინტელექტუალურ სფეროს, როგორც არისტოტელეს შრომები. თანამედროვე ლიტერატურაშიც გვხვდება ინტელექტუალობის იმავე ნიშნით აღბეჭდილი ქმნილებები, რითაც ესქილეს,

შექსპირისა და არისტოტელეს შემოქმედება გამოირჩევა. ასეთია, მაგალითად, ფლობერის „გრძნობათა აღზრდა“. თუ მას თეკერეის „ამაოების ბაზარს“ შევადარებთ, ცხადლივ დავინახავთ მძლავრ ინტელექტუალურ ენერგიას, რომელიც ნათლად შეიგრძნობა განწმენდის მხატვრულ ეფექტში, რაც „ამაოების ბაზარში“ თეკერეის ყურადღების მიღმა რჩება. თეკერეისგან განსხვავებით ფლობერი ოსტატურად არიდებს თავს სწორხაზოვნების ნებისმიერ გამოვლინებას, ხოლო განზოგადების მისეული ფორმა აზრობრივი აქცენტების აუცილებლობისგან ათავისუფლებს შემოქმედს და მთელ დატვირთვას ნაწარმოების მხატვრული ზემოქმედების ხარისხზე ანაცვლებს. ამ თვალსაზრისით, პლატონი კიდევ უფრო შთამბეჭდავია. თუნდაც მისი „თეეთეტუსი“ ავიღოთ. სულ რამდენიმე შესავალ სიტყვაში პლატონი სრულ წარმოდგენას გვაძლევს მოქმედების ადგილისა და გმირების ხასიათთა შესახებ. აქვე დელიკატურად გვაპარებს განცდას, რომელიც აზრობრივ ქსოვილში ჩაურევლად კონკრეტულ ემოციურ შეფერილობას ანიჭებს დიალოგის მთელ მომდევნო შინაარსობრივ უღერადობას და იდეალურად თანხედება ნაწარმოების ზოგად ფილოსოფიურ მიმართულებას. არსებობს დღეს მწერალი, რომელსაც შეეძლოს ამგვარი ამოცანისთვის ასე მოზდენილად თავის გართმევა?

მეცხრამეტე საუკუნემ სრულიად განსხვავებულ მენტალურ ღირებულებათა მანიფესტაცია მოახდინა. ეს თვალნათლივ ჩანს ისეთი მნიშვნელოვანი, მეტიც, ბრწყინვალე პოემის მაგალითზე, როგორც გოეთეს „ფაუსტია“. მასთან შედარებით მარლოს მეფისტოფელი გაცილებით მარტივი ნაწარმოებია, მაგრამ მარლომ შეძლო მთელი პიესა ისეთ ზოგად იდეამდე დაეყვანა, რომლის გადმოცემაც რამდენიმე სიტყვით იქნებოდა შესაძლებელი. ეს მისი მთავარი გმირის ხასიათშიც აისახა, რომელიც მოგვიანებით მილტონის ჰიპერბოლიზებულ სატანად გარდაიქმნა, ბუნებრივად და ძალდაუტანებლად. გოეთეს დემონს კი ისევ გოეთემდე მივყავართ. მეფისტოფელი გარკვეულ ფილოსოფიას განასახიერებს. ეს კი ხელოვნების ზოგადი პრინციპის დარღვევაა. ხელოვნების

ნაწარმოებმა ფილოსოფიის ადგილი არ უნდა დაიკავოს, მას არ უნდა ჩაენაცვლოს. გოეთემ ეს ვერ მოახერხა. მისმა ნააზრევმა დრამის ქსოვილი შთანთქა, ფორმა შეიწირა. ხელოვნებისა და ფილოსოფიის ასეთივე აღრევას გოეთეზე ნაკლებ ნიჭიერი სხვა პოეტის შემოქმედებაშიც ვხვდებით. „პერ გუნტი“ ამავე ტიპის ნაწარმოებია. მეტერლინკის და კლოდელის პიესებშიც იგივე შეცდომა მეორდება.

მეტერლინკისა და კლოდელის შემოქმედებაში, ერთი მხრივ, და ბერგსონის შრომებში, მეორე მხრივ, ჟანრთა აღრევასთან გვაქვს საქმე, რაც ასე აღაფრთოვანებს ჩვენს საუკუნეს. მიღებულია, რომ ყველა მხატვრულ ნაწარმოებს აუცილებლად უნდა ჰქონდეს ფილოსოფიური საფუძველი, ხოლო ფილოსოფიური ნაშრომი პოეტურ ქმნილებას უნდა წააგავდეს. რა ხშირად გავგიგონია, რომ ანრი ბერგსონი ნამდვილი ხელოვანია! ეს ხმაურიანი აჟიოტაჟი მისი სახელის გარშემო ბერგსონის მიმდევართა ატეხილია. თუმცა მნიშვნელობა, რომელსაც ისინი გულისხმობენ სიტყვაში „ხელოვნება“, რბილად რომ ვთქვათ, საკამათოა. ცხადია, არსებობს ფილოსოფიური ნაშრომები, რომლებიც ჭეშმარიტი ხელოვნების სიმაღლეებს აღწევს. ასეთებია პლატონისა და არისტოტელეს, სპინოზას შრომები, ჰიუმის ზოგიერთი თავი, ბრედლის „ლოგიკის პრინციპები“, რასელის ესეი „საგანთა მნიშვნელობისათვის“ – ყველა ეს ნაშრომი ნათლად და ნიჭიერად არის ჩამოყალიბებული. მაგრამ ეს ის არ არის, რასაც მეტერლინკის, კლოდელისა და ბერგსონის თაყვანისმცემელნი ეძებენ ამ შემოქმედთა ნაწარმოებებში. მათ სწორედ ის მოსწონთ, რაც გაუგებარია, მაგრამ ემოციურ ტონალობას ანიჭებს გამონათქვამს. მათ ლოგიკას თუ ვერწმუნებით, აზრისა და ხედვის მეტმა აღრევამ მეტი ემოციური დატვირთვა უნდა შესძინოს მხატვრულ სიტყვას, ეს კი უსათუოდ იქამდე მიგვიყვანს, რომ შეიძლება საერთოდ გაქრეს ნათელი და გასაგები აზრები და იდეები.

ძნელად აღსაქმელი იდეები თუ ფილოსოფიურობა, ეგრეთწოდებული იდეა-ემოციები, იმ პოეტურ დრამებშიც ჭარბად მოიძებნება, რომელთა ავტორებიც კეთილსინ-

დისიერად ცდილობენ, ანტიკური ხანისა თუ შექსპირისდროინდელი დრამის სტრუქტურა დღევანდელობის შესაბამის განცდებს შეუხამონ. ეს იმას ჰგავს, რომ შეეცადო პოეტური ნაწარმოების სტრუქტურის ნაკლოვანება შეკოწიწებული შინაგანი ემოციური სტრუქტურის შემოტანით გააწონასწორო ხელოვნურად, მაშინ, როდესაც „ყველაზე მნიშვნელოვანი სტრუქტურა თავად შემთხვევაა. ამიტომ არის, რომ ტრაგედია ადამიანური ბუნების იმიტაცია კი არა, თვითონ მოქმედებაა, და კიდეც – სიცოცხლის მიმსგავსება, რადგან სიცოცხლე თავისთავად მოქმედებაა, ხოლო მისი დასასრული მოქმედების გარდასახვაა და არა ხარისხის ცვალებადობა“ („პოეტიკა“ VI, 9).

ჩვენ, ერთი მხრივ, გვაქვს მოდერნისტულ-ფილოსოფიური დრამა, აგრეთვე პოეტური დრამა, რომელიც განცდათა თანამედროვე შეფერილობის გამოყენებით ბერძნული ან ალორძინებისდროინდელი დრამის იმიტაციას თუ მიმსგავსებას ცდილობს, მეორე მხრივ, ეგრეთწოდებული „იდეათა კომედია“, შოუს მეთაურობითა და გოლზუორთის ჩათვლით, უფრო დაბალ დონეზე კი ჩვეულებრივი ჟანრული ფარსი – ღია სოციალური ქვეტექსტით. თვით ყველაზე უღიმღამო ავტორთანაც კი შეხვდებით რამდენიმე უმნიშვნელო იდეას, რომელსაც ფარსის ბოლოს აუცილებლად ჩაარაკრავებს რომელიმე მოქმედი გმირი. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, რომ სცენა თავისი პირდაპირი დანიშნულების გარდა ყველაფერში შეგიძლია გამოიყენო, და ეს იმ დროს, როცა თავისი ობიექტური დანიშნულებიდან გამომდინარე, სცენა უსათუოდ უნდა გულისხმობდეს მხატვრულ ლიტერატურასთან ჰარმონიულ თანაარსებობას. ასე შეიძლება მუწჯ თეატრამდეც კი მივიდეთ (კინოს არ გგულისხმობ), ბალეტი უკვე არსებობს და ძალზე წარმატებულადაც ვითარდება, ოპერა მთელი ცალკე მოვლენაა. მოკლედ, სცენა მართლაც ნაყოფიერად გამოიყენება სხვადასხვა დანიშნულებით, მაგრამ ვერცერთ ზემოთჩამოთვლილ შემთხვევაში ვერ იპოვით ცხოვრების ხატს, მის მხატვრულ მიმსგავსებას – თავისი დიალოგებით, ცოცხალი მეტყველებით,

მოვლენათა დამაჯერებელი განვითარებით. ანუ ვერ იპოვით იმ ერთადერთ სტანდარტს, რომელიც მხოლოდ ნამდვილ ხელოვნებას გამოარჩევს და რაც საკუთრივ პოეზიის ზოგადი მახასიათებელიცაა. ამ თვალსაზრისით, შოუს პიესები ისეთივე ჰიბრიდია, როგორც მეტერლინკის შემოქმედება და სულ არ არის გასაკვირი, რომ ისინი ერთსა და იმავე ეპოქას განეკუთვნებიან. ორივე ავტორის ფილოსოფია ერთი რამის პოპულარიზაციას ემსახურება – იმ მომენტისა, როცა იდეა თავისი პირველადი, სუფთა მდგომარეობიდან გარდაისახება დაბალი ინტელექტისთვის გასაგებ და მისაღებ ცნებად, რითაც ყოველგვარ კავშირს კარგავს ნამდვილ ხელოვნებასთან. იდეას ხომ ერთადერთ შემთხვევაში შეუძლია გამჭვირვალობის შენარჩუნება და ეს მხოლოდ მაშინ ხდება, როცა მისი ჩამოყალიბება ზოგადი ჭეშმარიტების სახით არის შესაძლებელი. არსებობს სხვა შესაძლებლობაც და ეს არის რეალიზმი, როცა იდეა იმდენად რეალისტური ხდება, რომ სინამდვილესთან იგივედება, როგორც ამას ფილოზოფიური აკეთებს „გრძნობათა აღზრდაში“, სადაც ზღვარი სრულიად წაშლილია რეალობასა და შეთხზულს შორის.

აუცილებელი არ არის, რასაკვირველია, დრამა მხოლოდ პოეტური სახით არსებობდეს, ან მისი არარსებობის პირობებში მხოლოდ ევრიპიდეს პიესათა უგემოვნო დადგმებს ვესწრებოდეთ, ჩვენი აღფრთოვანების გამოსახატავად ტრაგედიის მიმართ, რომლის გასაგებადაც პროფესორ მარეის თარგმანი გეჭირდება. არა, აუცილებელი სხვა რამ არის – სცენაზე ცხოვრების მართალი ხატის, მისი მხატვრული განზოგადების ჩვენეული ხედვა წარმოვადგინოთ. ეს მთელი ახალი სამყარო იქნება, რომელიც ავტორის წარმოსახვამ გამარტივების პროცესს დაუქვემდებარა და ამით საყოველთაოდ მისაწვდომი გახადა. არა მგონია, რომ დრამა, რომელიც მხოლოდ ავტორისეულ ფილოსოფიას განასახიერებს (გოეთეს მსგავსად), ან რომელიმე სოციალურ პრობლემას გვისურათხატებს (შოუს მსგავსად), შეძლებდა ამ მოთხოვნის დაკმაყოფილებას, თუმცა არსებობის უფლება ამ უკანასკნელთაც აქვთ – შოუს თუ არა, გოეთეს მაინც

ხომ ვერ წავართმევთ ამგვარ უფლებას. რაც შეეხება სხვა, ასევე პოპულარულ ავტორებს, თუნდაც იბსენს ან ჩეხოვს, სიმარტივე მათ პიესებსაც აკლია, რაც საყოველთაოობის განცდას უკარგავს მათ შემოქმედებას.

დასასრულ, ისიც უნდა გავითვალისწინოთ, რომ ნებისმიერი ხელოვნება, რომელსაც წარმოდგენა ესაჭიროება – პიესა, მუსიკა, ცეკვა – სხვადასხვა შესრულებით განსხვავებულ შთაბეჭდილებას შეიძლება ახდენდეს. თანაც წარმოდგენას ფინანსური სახსრებიც ესაჭიროება, რაც არათანაბარ პირობებს გულისხმობს შემსრულებელთა სხვადასხვა ჯგუფებისთვის. ამასთანავე, საყოველთაოდ ცნობილია გაცნობიერებული თუ გაუცნობიერებელი ანტი-გონიზმი ავტორსა და რეჟისორს შორის. ეს უკანასკნელნი ყოველთვის თავის გარშემო ტრიალებენ. ამაში ნებისმიერი დამერწმუნება, ვინც ოდნავ მაინც იცნობს სცენასთან პროფესიულად დაკავშირებულ ადამიანთა ფსიქოლოგიას. მათ ნაწარმოების ფორმა და შინაარსი კი არა, თავის შესაძლებლობათა ინდივიდუალობის წარმოჩენა აინტერესებთ. დღევანდელი მუსიკის უსახურობა, მისი ინტელექტუალური უძლურება, აგრეთვე, ფორმის არარსებობა, რისი ჩანაცვლებაც ჟინისა თუ რიტმული ატაცების ხარჯზე ხდება, შესაძლოა დღევანდელი სადადგმო ხელოვნების ყველაზე დიდი გამარჯვება იყოს, ისევე, როგორც უინტერესო ფარსისადმი მაყურებლის ინტერესი მხოლოდ მსახიობის პირადი ვირტუოზობით თუ აიხსნება.

მაგრამ ამას მხოლოდ მსახიობებს ვერ დავაბრალებთ. ფაქტია, რომ დღევანდელი სცენა ყველაფერს ემსახურება ხელოვნების გარდა, თუმცა მისი დანიშნულება გაცილებით მეტია, ვიდრე დახვეწილი სასცენო პროფესიონალიზმის წარმოდგენა. რაღას არ იგონებენ, ხან ნიღბებს ჩამოაცმევენ მსახიობებს, ხანაც ათასგვარი პირობითობა შემოაქვთ, ოღონდ კი სიტყვას აუარონ გვერდი. მაგრამ ეს უხეირო თამაში, რომელიც „ბუნებრიობის“ წინააღმდეგ არის მიმართული, იშვიათად ამართლებს, რადგან ბუნება, როგორც წესი, იოლად ერევა მის გზაზე არსებულ წინააღმდეგობებს. ამის-

თვის მას მხოლოდ დრო სჭირდება. და საერთოდაც, იქნებ პრობლემას არასწორი კუთხიდან ვუყურებდით და ღირდეს ამ რეალობის გათვალისწინებით მივუდგეთ პოეტურ დრამას? აქამდე ხომ პიესა უმცირესობაში მყოფი იმ მაცურებლის გემოვნების დასაკმაყოფილებლად იქმნებოდა, ვისაც კარგი ლექსი მოენატრა („სიახლენი“, ამბობს არისტოტელე, „ხელოვნებაში ჯერ დიქციასა და პორტრეტის დასრულებას მიაღწევენ და მერე აგებენ სიუჟეტს.“) გავიხსენოთ, რომ ელიზაბეთური დრამა იმ მაცურებლისთვის იყო გათვალისწინებული, ვისაც ვულგარული სანახაობა ხიბლავდა, მაგრამ კარგი პოეზიის გაგებაც შეეძლო. იქნებ სწორედ აქედან დაგვეწყოს? პრობლემას ალბათ გადაწყვეტდა, საფუძვლად სანახაობა, გართობა რომ აგველო და ის იმგვარად გადაგვემუშავებინა, მაღალი ხელოვნების ნიმუში გამხდარიყო. შესაძლოა მუზიკ-ჰოლის კომედია ყველაზე მისაღები ფორმა იყოს ჩვენი დროის დრამატურგიისათვის. შესანიშნავად ვგრძნობ, რომ ეს მეტისმეტად საჩოთირო წინადადებაა და პირველი მისით სწორედ ის დაინტერესდება, ვისაც არასდროს უფიქრია ხელოვნების შესახებ და ვინც მხოლოდ გასართობ ინდუსტრიაზე იყო ორიენტირებული. ეს ადამიანები ამ იდეასაც უცებ გადაათამაშებენ და მეტი ხალისით შეუდგებიან უგემოვნო პუბლიკის გართობას, რაც კიდევ ერთ, უშნოდ მოხითხითე შემოქმედებით დებოშში გადაიზრდება. ასეა, ძალიან ცოტა ადამიანს შეუძლია ნამდვილი ხელოვნებით ტკბობა. ვილაცას მხოლოდ ჰგონია, რომ ხელოვნებას ემსახურება, როცა ევრიპიდესა და ესქილეს ძველმანების თავიდან გადაწერას ცდილობს, მაგრამ არიან ისეთებიც, ვინც ყველაფერ ამას ისე უყურებს, როგორც კარგ ხუმრობას.

ევრიპიდე და პროფესორი მარეი

მის თორნდაიკის ამჟამინდელი გამოჩენა ჰოლბორნ ემპა-იერში, მედეას როლში, ისეთი მოვლენაა, რომელსაც მეტად საგულისხმო სამი საგანი ახლავს თან: დრამა, დღევანდელი ყოფა ბერძნული ლიტერატურისა და მნიშვნელობა კარგი თანამედროვე თარგმანისა. იმ დღეს, როდესაც, ილბლად, მე დავესწარი, წარმოდგენამ მართლაც წარმატებით ჩაი-არა; მაყურებელი მრავლად იყო, ყურადღებიანი გახლდათ და ტაშიც გახანგრძლივდა. ოღონდ გაურკვეველია, მიეთვ-ლება თუ არა ეს წარმატება ევრიპიდეს; ვერაფრით დავასა-ბუთებთ, რომ პროფესორ მარეის წარმატება იყო; მაგრამ უეჭველია, რომ მნიშვნელოვანწილად მის თორნდაიკის წარმატება გახლდათ. ორ საათს სცენის შუაგულის პერობა როლში, რომელიც მოითხოვს უსაზღვრო სისასტიკისა და თავშეკავების ჩვენებას, როლში, რომელიც მოითხოვს შიშ-ველ ძალასა და დახვეწილ ვარაუდებს; და ამ ურთულესი როლის შესრულება ლამის დაუხმარებლად, მართლაც რომ ჭეშმარიტი წარმატებაა. მაყურებელი, რამდენადაც მისი აღქმა შემეძლო ერთ-ერთი უიაფესი ადგილიდან, იყო სე-რიოზული, პატივისმცემელი და ალბათ განწყობილი, დაემ-ტკიცებინა, ღირსი ვარ, ბერძნულ პიესას რომ ვესწრებო; თუმც მის თორნდაიკის თამაში შეძლებდა ყველანაირი მაყურებლის დაპყრობას. მასში გამოყენებული იყო ყველა პირობითობა თანამედროვე სცენის თეატრალურობისა; და მაინც, მისმა პიროვნებამ გადააჭარბა არა მხოლოდ პროფე-სორ მარეის ლექსს, არამედ საკუთარ ოსტატობასაც.

რჩება კითხვა – იყო თუ არა წარმოდგენა „ხელოვნების ნიმუში“? დანარჩენი შემსრულებელნი ცოტა სუსტად წარ-

მოჩნდნენ; ძიძა ასე თუ ისე ასატანი იყო, როგორც მოხუცი; იაზონი არ ვარგოდა; შიკრიკი იზნეოდა ასეთი გრძელი სიტყვის წარმოთქმისას; ხოლო გაუმჯობესებული, დაღკროზებული ქოროდან დათაფლული ხმა მოდიოდა, რაც მათ ლექსს სავსებით გაუგებარს ხდიდა. ყოველივე ეს მაღალფარდოვნების მომტანი აღმოჩნდა, რაც ასე დამთრგუნველია; და ცხადია, ათენელ მსახიობებს, რომელნიც საკმაოდ გასაგებად მეტყველებდნენ ოცი ათასი – ლექსის დამფასებელი – მაყურებლის წინაშე, ლელვსა და ზეთისხილს დაუშენდნენ, ასე გაურკვეველად რომ ელულლულათ, როგორც დასის უმეტესობა ლულულულებდა. მაგრამ ბერძენი მსახიობი თავის ენაზე მეტყველებდა, ხოლო ჩვენი მსახიობები აიძულეს ემეტყველათ პროფესორ გილბერტ მარეის ენაზე. ასე რომ, შეგვიძლია ვთქვათ, მთლიანობაში წარმოდგენა საინტერესო იყო.

თუმც ვერ დავიჯერებ, რომ ასეთი წარმოდგენა დიდად შეეწევა ბერძნული ან ჩვენი ლიტერატურის განახლებას, უკეთესი თარგმანების სურვილს უფრო შეაგულიანებს. სერიოზულმა მაყურებლებმა, მათ შორის მრავალმა, ვინც, როგორც შევნიშნე, ჩემსავით განეწყვნენ პროფესორ მარეის ორგროშიანი თარგმანის მიმართ, ალბათ არც კი იცოდნენ, რომ მის თორნდაიკი, რათა მიზნისათვის მიეღწია, რაც შეძლო კიდეც, მართლაც რომ შეებრძოლა მთარგმნელის ლექსს და გამარჯვებულიც გამოვიდა ორთაბრძოლაში, რადგან ჩვენი ყურადღება გადაიტანა თავის გამომეტყველებასა და ინტონაციაზე და დაგვაფიქრა სიტყვები; და ეს კი, ცხადია, არ ყოფილა საუკეთესოდ ხორცშესხმული ბერძნული დრამატული მეთოდი. ინგლისური და ბერძნული ენები იქ დარჩნენ, სადაც იყვნენ. მაგრამ ცოტა ვინმე თუ აცნობიერებს, რომ ბერძნულ ენასაც და ლათინურ ენასაც და, აქედან გამომდინარე, უნდა ვთქვათ, ინგლისური ენასაც, ჩვენს დროში რთული ჟამის გადატანა უწევთ. კლასიკურმა ენებმა, XIX საუკუნის ბოლოდან ჩვენ დრომდე, დაჰკარგეს საყრდენი ადგილი სოციალურ და პოლიტიკურ სისტემაში – რასაც ინარჩუნებს დაფუძნებული ეკლესია. თუ მათ გადარჩენა უწერიათ, უნდა

განიმტკიცონ თავი როგორც ლიტერატურამ, როგორც შემადგენელმა ნაწილმა ევროპული აზროვნებისა, როგორც საძირკველმა ლიტერატურისათვის, რომლის შექმნასაც ვიმედოვნებთ, მაშინ მეტად საჭირობოროტო მოთხოვნილება ჩნდება პიროვნებათა, რომელთაც მათი განმარტება შეუძლიათ. ვინმე გვჭირდება – არა წვერი რომის ეკლესიისა, და ალბათ აჯობებს, არც ინგლისის ეკლესიის წვერი იყოს – ვინც აგვიხსნიდა თუ რაოდენ სასიცოცხლოდ მნიშვნელოვანია ეს საქმე; თუკი არისტოტელე შეიძლება ჩაითვალოს ევროპის ზნეობრივ მეგზურად, შესაძლოა თუ არა დაგვეკარგა ეს მეგზური. და გვჭირდება მრავალი განათლებული პოეტი, ვისაც ბოლოს და ბოლოს შეხედულება ექნება ბერძნულ დრამაზე და იმაზეც, გვარგია თუ არა ეს დრამა რაიმეში. და ისიც უნდა ითქვას, რომ პროფესორი გილბერტ მარეი ამ საქმეში არ გამოდგება. ბერძნულ პოეზიას ვერასოდეს ექნება თუნდ უმცირესი ზეგავლენა ინგლისურ პოეზიაზე, თუკი ეს პოეზია მხოლოდ შეინიღბება, როგორც დამდაბლებული და გავულგარულებული ნიმუში სუინბერნის აშკარად პიროვნული იდიომისა. მკვახე სიტყვებია ჩვენი დროის ყველაზე პოპულარული ელინისტის წინააღმდეგ; მაგრამ თავს დავდებთ პროფესორი მარეის წინაშე, რომ ეს ყველაფერი ასეა და არა სხვაგვარად.

სწორედ ესაა უაღრესად მნიშვნელოვანი, რომ დღეისათვის ყველაზე უფრო მყვირალა პროპაგანდისტმა თითქმის ჩვეულებად აქციოს ორი სიტყვის გამოყენება იქ, სადაც ბერძნულ ენაში ერთია, და სადაც ინგლისურ ენას ძალუძს ერთი მიაწოდოს; შეუძლია *σκιά* (აჩრდილი) – „greynshadow“-დ (რუს აჩრდილად) გადმოთარგმნოს; იმასაც შეძლებს, რომ ბერძნული სიმოკლე უილიამ მორისის თავისუფალ ფორმას შეუხამოს, და ბერძნული ლირიკა სუინბერნის თხევადი ნისლით დაალაქავოს; ესაა მცირედი და უმნიშვნელო ნაკლოვანებანი. მედეას პირველ დიად სიტყვას მრ. მარეი ასე იწყებს:

კორინთოს ქალებო, მოველ, რათა გიჩვენოთ
სახე, რაც უნდა გძულდეთ...

ბერძნულშია *ἐξῆλθον δόμῳ* (შინიდან წავედი) – ამდენად, „გიჩვენოთ სახე“ მრ. მარეის საჩუქარია.

ამ წარმოუდგენელმა ამბავმა, უეცრივ ზემოდან
მოსულმა,
გამოაშრო ჩემი სული: თვალნი მომეჭრა აქ, სადაც
ვდგავარ,
ცხოვრების თასი დამემსხვრა ხელში...

და კვლავ ვხედავთ, რომ ბერძნულშია:

*ἐμοί δ' ἄελπτον πρᾶγμα προσπεσόν τόδε
ψυχῇν διέφθικ'· οἱ'χομαι δὲ καὶ βίου
χάριν μεθεῖσα κατθανεῖν χρεῖζω, φίλοι.
[თავს დატეხილმა მოულოდნელმა ამბავმა სული
გამინადგურა
მოვიდივარ და, ვტოვებ რა ცხოვრების
მშვენიერებას,
სიკვდილი მწადია მეგობრებო.]*

და კვლავ ორი ზარდამცემი ფრაზა, რასაც მრ. მარეის ვუმაღლით; სწორედ მან გამოაშრო ჩვენი სული და დაამსხვრია ევრიპიდეს ცხოვრების მთელი თასი. და ეს მხოლოდ შემთხვევითი მაგალითებია.

*ὅκ ἐστιν ἄλλη φρὴν μαιφονατέρα
[არავის გული არაა უფრო მკვლელი]*

გადაიქცა „უსისხლიანეს სულად ზეცასა და ჯოჯოხეთს შორის“! ნამდვილად ვიცით, რომ პროფესორი მარეი იცნობს „დაიკო ჰელენს“? პროფესორმა მარეიმ ჩვენსა და ევრიპიდეს შორის უბრალოდ აღმართა წინაღობა, უფრო შეუღწეველი, ვიდრე ბერძნული ენაა. არ დავამუნათებთ მას იმის გამო, რომ ევრიპიდე აშკარად ურჩევნია ესქილეს. მაგრამ თუ ეს ასეა, ევრიპიდე მაინც დააფასოს. და წარმოუდგენელია, რომ ვინც ბერძნული ლექსის ბგერის ქეშმარიტი დამფასებელია, მის ზუსტ ეკვივალენტად ნებაყოფლობით აირჩიოს უილიამ მორისის კუპლეტი და სუინბერნის ლირიკა.

ვითარცა პოეტი, მრ. მარეი ძალზე უმნიშვნელო მიმდევარია პრერაფაელიტური მოძრაობისა. ვითარცა ელინისტი,

მეტისმეტად დღევანდებლობისაა და ძალზე მნიშვნელოვანი ფიგურაცაა დღევანდებლობისა. დღევანდებობა, გარკვეული აზრით, ტეილორითა და გერმანელი ანთროპოლოგისტებით დაიწყო; იქიდან მოყოლებული შევითვისეთ სოციოლოგია და სოციოლოგიური ფსიქოლოგია, ვნახეთ კლინიკები რიბოსი და ჟანესი, წავიკითხეთ ვენიდან გამოგზავნილი წიგნები და მოვისმინეთ ბერგსონის დისკურსი; ფილოსოფია გაჩნდა კემბრიჯში; სოციალურმა ემანსიპაციამ გადალახა საზღვრები; და მივიღეთ ახირებული, ფროიდულ-სოციალურ-მისტიკურ-რაციონალისტურ-უმადლესი-კრიტიკული განმარტება კლასიკისა და იმისა, რასაც წმინდა წერილი ერქვა. არ უარვყოფ ძალზე დიდ ღირებულებას მეცნიერთა შრომისა თავთავიანთ განყოფილებებში, დიდ ინტერესს ამ შრომის დაწვრილებით შესწავლისადმი და მის შედეგებს. ცოტა წიგნი თუა ისეთი დამატყვევებელი, ვიდრე მის ჰარისონისა, მრ. კორნფორდისა თუ მრ. ქუკისა, როცა ისინი ჩაღრმავდებიან მითებისა და რიტუალთა წარმოშობაში; მ. დურკჰაიმი თავისი სოციალური ცნობიერებით და მ. ლევი-ბრიუელი თავისი ბოროროს ინდიელებით, რომელნიც თავს ირწმუნებენ, თუთიყუშები ვართო, სასიამოვნო მწერლები არიან. მრავალი მეცნიერება წარმოიშვა თითქმის ტროპიკული სიუზებით, რაც უთუოდ ალგვაფრთოვანებს, და ბალი, არცთუ არაბუნებრივად, ჯუნგლს ემსგავსება. ისეთი ადამიანები, როგორებიცაა ტეილორი, რობერტსონ სმიტი და ვილჰელმ ვუნდტი, რომელნიც ნაადრევად ანაყოფიერებენ მიწას, ძნელად თუ გამოიცნობენ მოწეულ ნაყოფს; და მართლაც, საბრალო ვუნდტის „ხალხის ფსიქოლოგია“ დახავსებული გადმონაშთი გახლდათ, ვიდრე ითარგმნებოდა.

ყოველ ამ მოვლენას სასარგებლო მნიშვნელობა ჰქონდა თავის დროს, და მათ შესამჩნევად გარდაქმნეს ჩვენი დამოკიდებულება კლასიკისადმი; და ასეთია ეტაპი კლასიკის შესწავლისა, რასაც პროფესორი მარეი – მეგობარი და შთამაგონებელი მის ჯეინ ჰარისონისა – წარმოადგენს. ბერძნული აღარაა ვინკელმანის, გოეთეს, შოპენჰაუერის ღვთაებრივად შთამაგონებელი ფანჩატური, რომლის აღნაგობაც უოლტერ პეიტერმა და ოსკარ უაილდმა შემოგვ-

თავაზეს ოდნავ დაუშნოებული კვლავ-გამოცემით. და ჩვენ უკეთ გვესმის, თუ რაოდენ განსხვავებული იყო – არათუ რამდენად უფრო ოლიმპიური – ბერძნული ცივილიზაციის ყოფა ჩვენისაგან; და ამავე დროს მრ. ზიმერმანმა გვიჩვენა თუ როგორ იქცეოდნენ ბერძნები მსგავსი სირთულეებისას. სხვათა შორის, არა გვჯერა, რომ პროზის კარგი ინგლისური სტილი შეიძლება მოვარგოთ ციცერონს, ან ტაციტუსს, ან თუკიდიდეს. თუ პინდარე თავს გვაბეზრებს, მაინც ვალიარებთ მას; დარწმუნებულნი არა ვართ, რომ საფო ძალზე დიდი იყო კატულუსთან შედარებით; განსხვავებული შეხედულებანი გვაქვს ვერგილიუსზე; და უფრო მაღალი აზრისა ვართ პეტრონიუსზე, ვიდრე ჩვენი პაპები.

იმედი ვიქონიოთ, რომ მაღლობელნი დავრჩებით პროფესორ მარეისა და მისი მეგობრებისა იმის გამო, რაც გააკეთეს, ამავე დროს შევეცდებით გავაწონასწოროთ პროფესორ მარეის გავლენა ბერძნულ ლიტერატურასა და ინგლისურ ენაზე, რაც მისი თარგმანებიდან მოდის, იმით, რომ უკეთ ვთარგმნით. ევრიპიდეს ქოროთა ჰ. დ.-სეული თარგმანები, თავისი შეცდომებითა და ზოგჯერ გამოტოვებული ძნელი ადგილებით, უფრო ახლოსაა ბერძნულთანა და ინგლისურთანა, ვიდრე მრ. მარეისა. მაგრამ ჰ. დ.-სა და სხვა პოეტებს „პოეტთა თარგმანების სერიიდან“ მხოლოდ ზოგიერთი, უფრო რომანტიკული ნამცეცები აურჩევიათ ბერძნული ლიტერატურიდან; ჯერ არცერთს არ გამოუჩინია თავი კომპეტენტურობით, რომ „აგამემნონზე“ მიეტანა იერიში. თუკი საისტორიო და სამეცნიერო ცოდნის მძიმე საკვები უნდა მოვინელოთ, მეტის დასაძლევადაც უნდა მოვემზადოთ. ისეთი კუჭი გვჭირდება, რომ ჰომეროსი და ფლობერი გადაამუშაოს. ისეთი ზედმიწევნითი შესწავლა და თარგმნა გვესაჭიროება რენესანსის ჰუმანისტებისა, მრ. პაუნდი რომ შეუდგა. გვჭირდება თვალი, რომელიც წარსულს თავის ადგილას დაინახავს, იმგვარად, რაც მას აწმყოსაგან განასხვავებს, და მაინც ისე ცოცხლად, რომ აწმყოდ წარმოგვიდგება. ეს შემოქმედებითი თვალია; და პროფესორი მარეი სწორედ იმიტომ ტოვებს ევრიპიდეს მიცვალებულად, რომ შემოქმედებით ინსტინქტი არ გააჩნია.

„რიტორიკა“ და პოეტური დრამა

როსტანის სიკვდილთან ერთად გაჰქრა პოეტი, რომელსაც საფრანგეთში სხვაზე მეტად მივიჩნევდით „რიტორიკის“ გამომნატველად, რიტორიკაზე კი ვფიქრობდით, როგორც რალაცაზე, ახლახან რომ გადავიდა მოდიდან. და როცა აღმოვაჩინეთ, რომ ყურადღებით ვიყურებით უკან „სირანოს“ ავტორისაკენ, გვიკვირს, რა უნდა იყოს ის სისუსტე თუ თავისებურება, რაც აშკარად უკავშირდება როგორც როსტანის ღირსებებს, ისე მის ნაკლოვანებებს. ბოლოს და ბოლოს რიტორიკა ხანდახან ისეთი უხედეოდა, რომ გაცილებით მეტად მიესადაგებოდა უფრო დიდ პოეტს, ბოდლერს, ვინც ზოგჯერ ისეთივე რიტორიკულია, როგორც როსტანი. და უკვე გვეჩვენება, რომ ეს სიტყვა მხოლოდ ბუნდოვანი ტერმინია, რომელიც გნებავთ ცუდი სტილის განსაქიქებლად, იმდენად აშკარად ცუდისა თუ მეორეხარისხოვანისა, რომ საჭიროებას არც კი ვხედავთ უფრო ზუსტი ფრაზის მოსახმობად.

ჩვენს საკუთარ ელიზაბეთურ და იაკობინურ პოეზიას – ასეთ სასიამოვნო პრობლემაში გასარკვევად გაცილებით უხიფათოა, საკუთარ ენას მიმართო – გამუდმებით უწოდებენ „რიტორიკულს“. მას ახასიათებდა ესა თუ ის შესამჩნევი თავისებურება, მაგრამ როცა მოვინდომებთ ვიფიქროთ, ნაკლოვანებანიც ჰქონდაო, რიტორიკული გახდება. სერიოზული ნაკლოვანებანი მოეპოვებოდა, თვით დიდი ბრალიც კი, მაგრამ მაინც ვერ მივცემთ თავს უფლებას, რომ ამოვ-

შალოთ ჩვენი ენიდან, რადგან გარკვევით ვერ ჩავწვდომი-
ვართ თუ რა არის მათი ბრალეულობა. ამკარაა, რომ ელი-
ზაბეთური პროზა და ელიზაბეთური პოეზია დაწერილია
მრავალგვარი სტილითა და მრავალგვარი ხარვეზითაც.
ლილის სტილი, ევფუიზმი, რიტორიკულია? ესქემისა და
ელიოტის უფრო ძველ სტილთა საპირისპიროდ, რომელთაც
უტყვს, ეს ნათელი, მოძრავი, მოწესრიგებული და შედარე-
ბით წმინდა სტილია, სისტემატური, თუნდ მონოტონური
ფორმულით ანტითეზათა და სიმძიმისა. განა ნემის სტი-
ლი, გაფუებული, გაბერილი და ენერგიული, განსხვავდება
ლილის სტილისაგან? ან ალბათ გაწელილი და შერეული
მეტყველების ნაწილებია, რითაც შექსპირი ინებივრებდა
თავს. ან ეგებ ჯონსონის ფრთხილი დეკლამაციაა. სიტყვა
რიტორიკული უბრალოდ ვერ გამოიყენება ცუდი მწერლო-
ბის შესატყვისად. მნიშვნელობანი, რომელთა წამოკიდებაც
მოუხდა, უმთავრესად შეურაცხმყოფელი იყო; მაგრამ თუ
ზუსტ მნიშვნელობას გამოვძებნით მისთვის, შესაძლოა ხან-
დახან სიტყველც გამოხატოს. ეს ერთი იმ სიტყვათაგანია,
რომლის დაშლაც და ხელახლა აწყობაც კრიტიკის საქმეა.
მოდის ავირიდოთ ვარაუდი, რომ რიტორიკა ქცევის ხარვე-
ზია, და შევეცადოთ სუბსტანცია დავინახოთ რიტორიკაში,
რაც სწორი იქნება, რადგან მომდინარეობს იქიდან, რაც
უნდა გამოხატოს.

დღეისდღეობით პოეზიაში გაცხადებულია უპირატე-
სობა „სასაუბროსი“ – სტილი „უშუალო მეტყველებისა“;
დაპირისპირებული „ორატორულსა“ და რიტორიკულთან;
მაგრამ თუ რიტორიკა, უადგილოდ გამოყენებული, რომე-
ლიმე პირობითობაა წერისა, ეს სასაუბრო სტილი შესაძ-
ლოა და გახდება კიდევ რიტორიკა – ანუ რაც ნავარაუდე-
ვია სასაუბრო სტილად, სწორედ რომ ისეა დაშორებული
თავაზიანი მუსაიფისაგან, როგორც უნდა ყოფილიყო. დიდი
ნაწილი ამერიკული მეორე და მესამეხარისხოვანი ვერლიბ-
რისა ასეთია; ასეთივეა დიდი ნაწილი მეორე და მესამეხა-
რისხოვანი ინგლისური უორდსვორთიზმისა. ფაქტობრივად
არც არსებობს სასაუბრო თუ სხვაგვარი ფორმა, რომლის

გამოყენებაც განურჩევლად შეიძლებოდა; თუ მწერალს სურს აღძრას საუბრის განწყობილება, უშუალოდ უნდა გვიჩვენოს თუ როგორ საუბრობს საკუთარ თავთან ან თავის რომელიმე როლში; ხოლო თუ საკუთარი თავი უნდა გამოვხატოთ, ჩვენი ფიქრებისა და გრძნობათა მრავალფეროვნება უცილობელი სიმართლით გადმოვცეთ მრავალფეროვან საგანთა მიმართ, მაშინ ჩვენი ქცევა იმწამსვე უნდა შევუხამოთ განუსაზღვრელი გარდასახვებით. ელიზაბეთური დრამის განვითარების შემოწმება გვიჩვენებს მის წინსვლას გარდაქმნისაკენ, განვითარებას მონოტონურიზიდან მრავალფეროვნებისაკენ, თანმიმდევრულ დახვეწას გრძნობათა ცვალებადობის მისაღწევად. აღიარებულია, რომ ეს დრამატურგია გადაიზარდა რიტორიკული გამოთქმებიდან, მაღალფარდოვანი მეტყველებიდან კიდისა და მარლოსი ფაქიზსა და გაწონასწორებულ გამოთქმებში შექსპირისა და ვებსტერისა. ეს აშკარა ძალდაუტანებლობა თუ ბუნებრიობა რიტორიკისა ორ რამეში მჟღავნდება: ნაწილობრივ ენის გაუმჯობესებაში და ნაწილობრივ პროგრესულ ცვალებადობაში გრძნობებისა. რა თქმა უნდა, შორს არიან ერთმანეთისაგან მძვინვარებით აღვსილი სიტყვები მოხუცი ჰიერონიმოსი და დამსხვრეული სიტყვები ლირისა. არის აგრეთვე განსხვავება სახელგანთქმულ

Oh eyes no eyes, but fountains full of tears!

Oh life no life, but lively form of death!

[ო, თვალები არა თვალები, არამედ შადრევნები

ცრემლებით სავსე!

ო, სიცოცხლე არა სიცოცხლე, არამედ ცოცხალი

ფორმა სიკვდილისა!]

(ტომას კიდი, „ესპანური ტრაგედია“)

და ბრწყინვალე „დამატებანი ჰიერონიმოსათვის.“¹

ჩვენ ვფიქრობთ შექსპირზე როგორც დრამატურგზე, ვინც ყოველივეს ერთ ფრაზაში ათავსებს, „ერთი აქ ღილი გამიხსენით“, ან „პატიოსნებით სავსე იაგო“, გვავიწყდება, რომ არსებობს შექსპირის შესატყვისი რიტორიკა მის სა-

უკეთესო ხანაში, რაც სრულიად დაზღვეულია ნამდვილ შექსპირულ ნაკლოვანებათაგან, ადრეული ხანისა იქნება თუ გვიანდელისა. ეს ნაწყვეტები ფარდია კიღისა თუ მარლოს მაღალფარდოვნებისა, ოღონდ მეტი დაუფლებით ენისა და მეტი მართვით ემოციისა. „ესპანური ტრაგედია“ მაღალფარდოვანია, როცა დაეშვება ენამდე, რაც ოინბაზობა უფრო იყო თავისი დროისა; „ტამერლანი“ მაღალფარდოვანია, რადგან მონოტონურია, მოუქნელია ემოციური ცვალებადობისადმი. მართლაც მშვენიერი რიტორიკა შექსპირისა იქ მოჩანს, სადაც პიესის პერსონაჟი ხედავს თავის თავს დრამატულ შუქში.

Othello. And say, besides, – that in Aleppo once...
Coriolanus If you have writ your annals true, 'tis there,
 That like an eagle in a dovecote, I
 Fluttered your Volscians in Corioli.
 Alone I did it. Boy!

Timon. Come not to me again; but say to Athens,
 Timon hath made his everlasting mansion
 Upon the beachèd verge of the salt flood...

[ოთელო. და დაუმატეთ, რომ როცა ერთხელ
 ალექსოში...]

[კორიოლანოს. რომ სინამდვილით
 გეწერათ თქვენი მათიანე, ხომ
 აღნიშნავდით,
 რომ ვით არწივი მტრედების გუნდს,
 დაგეცით თავსა
 მარტოდ მარტოკა კორიოლს და რეტი
 დაგასხით.
 ბავშვოო!]
 (თარგმანი ივანე მაჩაბლისა)

[ტიმონ. ჩემთან ნუღარ დაბრუნდებით; უთხარით
 ათენს,

ტიმონმა ჰპოვა მარადისი საცხოვრებელი
მარილიანი წყლის ნაპირას...]

(თარგმანი გიორგი ნიშნიანისა)

„ანტონიოს და კლეოპატრაშიც“ გვხვდება ერთხელ,
როცა ენობარბოსი შთაგონებულია კლეოპატრას ხილვით
ასეთ დრამატულ შუქში:

The barge she sat in...

ის ხომალდი, რაშიაც იჯდა...

(თარგმანი ივანე მაჩაბლისა)

შექსპირი დასცინოდა მარსტონს, ჯონსონი კი კიდს
ამასხრებდა. მაგრამ მარსტონის პიესაში სიტყვები არაფერს
გამოხატავდნენ; ხოლო ჯონსონი აკრიტიკებდა სუსტსა და
პრანჭია ენას, არა ემოციასა და არა „ორატორობას“. ჯონ-
სონი თვითონაც ორატორულია, და ის წუთები, როს მისი
ორატორობა იმარჯვებს, მჯერა, ის წუთებია, ჩვენს ფორ-
მულას რომ ადასტურებს. განსაკუთრებით სილას აჩრდი-
ლის სიტყვები „კატილინას“ შესავალში და შურის სიტყვები
„ძალად პოეტიც“ დასაწყისში. ეს ორი პერსონაჟი საკმაოდ
მართებულად მსჯელობს საკუთარ დრამატურგიულ მნიშვნე-
ლობაზე. მაგრამ იმავე „კატილინაში“ სენატში წარმოთ-
ქმული სიტყვები კი მოსაწყენია და დამცვიანებელი! აქ
ვუყურებთ არა პიესას ხასიათებისას, არამედ პიესას სამს-
ჯავროსი, თითქოსდა დასწრება გვაიძულებსო. პიესის სიტ-
ყვები არასოდეს უნდა იზრახავდნენ ჩვენს ისეთ აღძვრას,
როგორც პიესის პერსონაჟებისა, რადგან არსებითია, რომ
ჩვენ ჩვენივე ადგილი გვეჭიროს მაყურებლისა და გარედან
დავაკვირდეთ, თუმც მხივედრით ყველაფერს მივხვდეთ.
სცენა „იულიოს კეისარში“ სწორადაა აგებული, რადგან
ჩვენი ყურადღების ობიექტია არა ანტონიოსი (ჩანაფიქრი),
არამედ მისი სიტყვების ზემოქმედება ბრბოზე და ანტონი-
ოსის განზრახვა, მისი მზადება და გააზრება ზემოქმედე-
ბისა. ხოლო რიტორიკული სიტყვებიდან შექსპირისა, რაც
ვახსენეთ, ვიღებთ აუცილებელ ხელშეწყობას, რათა ვპო-

ვით ახალი გასაღები ხასიათისათვის იმ კუთხის მიგნებით, რასაც თვითონ მონიშნავს. მაგრამ როცა პიესის პერსონაჟი პირდაპირ მოგვმართავს, ჩვენ ან ჩვენივე გრძნობათა მსხვერპლნი ვხდებით, ან ამ უვარგისი რიტორიკის მოწმენი ვართ.

ეს დამოწმებანი უნდა გამოდგეს დამადასტურებლად, რომ სწორია, როცა სირანო ცხვირებზე მსჯელობს. განა სირანო ამ ყოფაში არ განიხილავს თავის თავს, როგორც რომანტიკულ, დრამატულ ფიგურას? ეს დრამატული აღქმა საკუთარი თავისა პერსონაჟთა მიერ იშვიათია თანამედროვე დრამაში. სანტიმენტალურ დრამაში დარღვეული ფორმით გვხვდება, როცა ცხადად ვისწრაფით დავეთანხმეთ პერსონაჟის სანტიმენტალურ ინტერპრეტაციას საკუთარ თავზე. რეალისტურ პიესებში ხშირად ვპოულობთ ადგილებს, რომელთაც ნებას არ დართავენ, რომ შეგნებულად დრამატულნი იყვნენ, რადგან ალბათ ემინიათ, ნაკლებ რეალისტური გამოჩნდება. მაგრამ რეალურ ცხოვრებაში, რეალური ცხოვრების იმ მრავალ შემთხვევაში, რაც გაცნობიერებულად და მგზნებარედ მოგვწონს, ჩვენს თავს დროდადრო შევიცნობთ ამგვარად და ეს წუთები მეტად გამოსადეგია დრამატული ლექსისათვის. სცენაზე კი ძალზე ცოტა თამაშია! როსტანს ჰქონდა – იმის მიუხედავად, სხვა რამეც მოეპოვებოდა თუ არა – ეს დრამატული გრძნობა, და სწორედ ეს ანიჭებს სიცოცხლეს სირანოს. ესაა გრძნობა, რაც თითქმის იუმორის გრძნობაა (რადგან როცა მავანმა იცის, რომ ასე თამაშობს, რაღაც იუმორის გრძნობის მსგავსი ჩნდება). ეს ანიჭებს როსტანის პერსონაჟებს – ბოლო-ბოლო, სირანოს – იმ სასიამოვნო იერს, რაც უჩვეულოა თანამედროვე სცენისათვის. როსტანის ხალხმა უთუოდ ძალზე მოინდომა, რომ ამისათვის მიეღწია. ამას ვხედავთ სირანოს სასიყვარულო სცენისას ბაღში, რადგან „რომეო და ჯულიეტაში“ უფრო ღრმა დრამატურგი გვიჩვენებს შეყვარებულთ, რომლებიც დნებიან თავიანთ გაუცნობიერებელ დაბნეულობაში განმარტობებულნი, გვიჩვენებს თუ როგორ ივიწყებს თავის თავს ადამიანის სული. როსტანს ეს არ შეეძლო; მაგრამ

კერძო შემთხვევაში, როცა სირანო ცხვირებზე მსჯელობს, ხასიათი, სიტუაცია, მდგომარეობა სრულყოფილადაა მორგებული და შერწყმული. ამ შერწყმის შედეგად წარმოშობილი ტირადა არამართო ჭეშმარიტად მაღალდრამატულია, არამედ ეგებ პოეზიაცაა. თუ მწერალს არ შეუძლია ამგვარი სცენის შეთხზვა, მით უარესი პოეტური დრამისათვის.

„სირანო“ აკმაყოფილებს, როგორც ამგვარი სცენა აკმაყოფილებს, პოეტური დრამის მოთხოვნებს. მან უნდა გამოიწვიოს ჭეშმარიტი და მყარი ადამიანური ემოციები, ისეთი ემოციები, რასაც დაადასტურებს დაკვირვება, გამოიწვიოს ტიპური ემოციები და მიაწოდოს არტისტული ფორმა; აბსტრაქციის ხარისხს თვითებული ავტორის მეთოდი განსაზღვრავს. შექსპირთან ფორმა განსაზღვრულია მთელის ერთიანობით, ისევე როგორც თვითებული სცენით; ესაა ის, რითაც მიიღწევა ერთიანობა, როგორც როსტანთან, სცენებში მაინც, თუ არა მთელ პიესაში. არა მხოლოდ დრამატურგად, არამედ პოეტადაც იგი მეტერლინკზე მაღლა დგას, ვისი დრამაც მოიკოჭლებს როგორც დრამატურგიაში, ისევე პოეზიაში. მეტერლინკს აქვს ლიტერატურული აღქმა დრამატურგიულისა და ლიტერატურული აღქმა პოეზიისა, და ამ ორს აკავშირებს; ეს ორი კი, ისე ვით ზოგჯერ როსტანის ნაწარმოებში, არ შედუღდება ერთმანეთში. მისი ხასიათები ვერ აცნობიერებენ ტკბობას როლით – ისინი სანტიმენტალურნი არიან. როსტანთან სიმძიმის ცენტრი ემოციის გამოხატვაშია და არა გამოუხატველ ემოციაში, როგორც მეტერლინკთან. ეტყობა, ზოგიერთ მწერალს სჯერა, რომ ემოციები სიმძაფრეს იძენენ თუ არ გამოითქმიან. ალბათ ემოციები არ არიან იმდენად მნიშვნელოვანნი, რომ დღის სინათლეს გაუძლონ.

ყოველ შემთხვევაში, ჩვენ შეგვიძლია ავარჩიოთ: შეგვიძლია გამოვიყენოთ ტერმინი „რიტორიკული“ ისეთი ტიპის დრამატული მეტყველებების აღსანიშნავად, როგორიც მოვიხმე, და მაშინ შეგვიძლია ვიფიქროთ, რომ ის კარგსაც მოიცავს და ცუდსაც. ან შეგვიძლია ვამჯობინოთ ამ ტიპის მეტყველების გამორიცხვა რიტორიკისაგან. ამჯერად უნდა

ვთქვათ, რომ რიტორიკა მეტყველების ერთგვარი გამლამაზებელი ან გამპრანჭველია, რაც განსაკუთრებული ეფექტისათვის კი არ გამოიყენება, არამედ ზოგადი გამომხატველობისათვის. და ამ შემთხვევაშიც ვერ ვიფიქრებთ, რომ ტერმინი მოიცავდეს ყველა ცუდ მწერლობას.

შენიშვნა 1: ამ სტრიქონების ავტორზე შეიძლება მხოლოდ ის ვთქვათ, რომ მარლოს რომელიმე თაყვანისმცემელს ეკუთვნის. შესაძლოა ეს ჯონსონიც ყოფილიყო.

შენიშვნები ქრისტოფერ მარლოს თეთრი ლექსის გამო

„მარლოს ხანჯალი ჩასცეს და მოკვდა წყევლით“¹

უფრო მეგობრული კრიტიკოსი, მრ. ა. ჩ. სუინზერნი, გაიზრებს ამ პოეტს, როგორც „მამას ინგლისური ტრაგედიისა და შემოქმედს ინგლისური თეთრი ლექსისა და, ამრიგად, მოძღვარსა და წინამძღოლს შექსპირისა.“ ამ წინადადებაში მცდარი ვარაუდია და ორიც მცდარი დასკვნა. პირველ წოდებას კიდიც ისევე იმსახურებს, როგორც მარლო; მეორე ტიტული სარეის უფრო შეჰფერის; ხოლო შექსპირისათვის არც უსწავლეობა და არც გასძლოლია მარტოდენ ერთი წინამორბედი და თანამედროვე. ნაკლებ საეჭვო განსჯა ის იქნებოდა, რომ მარლომ ძლიერი გავლენა მოახდინა უფრო გვიანდელ დრამატურგიაზე, თუმც არ ყოფილა კიდივით დიდი დრამატურგი; რომ მრავალი ახალი ინტონაცია შეეტანა თეთრ ლექსში და წამოეწყო გამაცალკეებელი პროცესი, რამაც განავითარა და განავითარა ის რიტმებიდან რითმიანი ლექსისა; და რომ როცა შექსპირი სესხულობდა მისგან, რაც თავიდან ძალზე ხშირად ხდებოდა, ან რაღაც მდარეს აღწევდა, ანდა რაღაც განსხვავებულს.

ინგლისური ვერსიფიკაციის სხვადასხვა ხანის შედარებითი შესწავლა ვრცელი ტრაქტატია დაუწერელი ისტორიისა. მარტო თეთრი ლექსის შესწავლაც კი უჩვეულო დასკვნებს ამოგვაჩხრეკინებს. მჯერა აღმოჩნდება, რომ თეთრი ლექსი შექსპირის სიცოცხლის დროს უფრო მეტად იყო განვითარებული, და რომ გადმოსცემდა გაცილებით მრავალ-

1 ჰენრი ოქსინდენის ჩანაწერები, 1640

ფეროვანსა და გაცილებით მძაფრ განცდებს ხელოვნებისა, ვიდრე მას შემდეგ გამოუხატავთ; და რომ მილტონური ჩინეთის კედლის აღმართვის შემდგომ თეთრი ლექსი არამართო შეჩერდა, არამედ დაქვეითდა კიდევ. რომ, მაგალითად, თეთრი ლექსი ტენისონისა, გარკვეული აზრით ამ ფორმის სწორუპოვარი ოსტატისა, უფრო ნედლია (არა „უფრო უხეში“ ან ტექნიკურად ნაკლებ სრულყოფილი), ვიდრე შექსპირის ნახევარი დუჟინი თანამედროვისა; ნედლია, რადგან ნაკლებ შეუძლია გამოხატოს რთული, დახვეწილი და განმაცვიფრებელი ემოციები.

თვითეულ მწერალს, ვისაც გადარჩენის ღირსი თეთრი ლექსი დაუწერია, შეუქმნია ნიშანდობლივი ინტონაცია, რისი გადმოცემაც არსად შეიძლება მისი ლექსის გარდა; და ეს უნდა გვახსოვდეს, როცა ვახსენებთ „გავლენებსა“ და „ვალში ყოფნას“. შექსპირი „უნივერსალურია“ (თუ ასე გნებავთ), რადგან სხვაზე მეტი აქვს ეს ინტონაციები; მაგრამ ყველა ისინი გასცდებიან ერთ კაცს; ერთი კაცი შეუძლებელია იყოს მეტი, ვიდრე ერთი კაცია; ერთდროულად ექვსი შექსპირი უნდა ყოფილიყო, რომ მომიჯნავეებთან ქიშპს გადარჩენილიყო; და იმის თქმა, შექსპირმა გამოხატა თითქმის ყველა ადამიანური ემოციაო, და იმის დართვა, სხვებს ძალზე ცოტა დაუტოვაო, ძირფესვიანად მცდარი აღქმაა ხელოვანისა და ხელოვნებისა – იმდენად მცდარი, რომ მაშინაც კი, როცა ერთმნიშვნელოვნად უკუაგდებ, შეიძლება იქამდე მიგვიყვანოს, არაფრად ჩააგდონ ჩვენი მცდელობა ყურადღების გადატანისა შექსპირის თანამედროვეთა ლექსის სპეციფიკურ თავისებურებათა აღმოჩენის საჭიროებაზე. თეთრი ლექსის განვითარება შეიძლება შეედაროს იმ განსაცვიფრებელი ინდუსტრიული პროდუქტის, ქვანახშირის ფისის, ანალიზს. მარლოს ლექსი ერთი ყველაზე უფრო ადრეული წარმოებულთა, მაგრამ მას ისეთი რამ მოეპოვება, რაც არ განმეორებულა არცერთ ანალიტიკურსა თუ სინთეტურ თეთრ ლექსში, რაც მოგვიანებით აღმოჩენილა.

მარლოსა და შექსპირის ეპოქის „სტილის ხარვეზები“ მოხერხებული სახელია მრავალი ხარვეზისათვის, რომელთა-

გან, ალბათ, არცერთი არ გაუზიარებია არცერთ მწერალს. სწორი იქნებოდა შეგვენიშნა, რომ მარლოს „რიტორიკა“ არ არის ანუ ხასიათით არა ჰგავს შექსპირის რიტორიკას; რომ მარლოს რიტორიკა შედგება კობტა, სადა, ტრაბახა მაღალფარდოვნებისაგან, მაშინ როდესაც შექსპირისა უფრო სტილური ხარვეზია, ნაწვალები, ჯიუტი, მახვილგონივრული ხატები, რომელიც, იმის ნაცვლად რომ მოგვიწესრიგოს, გვიფანტავს წარმოსახვას, რაც შესაძლოა გავლენის ბრალია, მარლოს რომ არ შეჰხებია. შემდგომ მივაგნებთ მარლოს ხარვეზს, რომელიც მან თანდათანობით შეამცირა და, რაც უფრო საოცარია, ღირსებად აქცია. და მივაგნებთ, რომ ეს ფიცი წარმოსახვის მქონე ბარდი იცნობდა თავის საუკეთესო წვრილმან ახირებებს (ასეთი იქნებოდა თუ სხვაგვარი), ინარჩუნებდა მათ და ხელახლა წარმოაჩენდა, და თითქმის გამუდმებით აუმჯობესებდა ამ პროცესში.

ღირს შევნიშნოთ ორიოდ ასეთი გარდაქმნა, რადგან მიანიშნებს რაღაც საპირისპიროზე ჩვეულებრივი შეხედულებისა, რომ მარლო ბეჯითი და შეგნებული მშრომელი გახლდათ. მრ. ჯ. მ. რობერტსონმა შენიშნა საგულისხმო ნაქურდული მარლოს მიერ სპენსერიდან. აი სპენსერი („ფერია დედოფალი“, VII. 32):

Like to an almond tree y-mounted high
On top of green Selinis all alone,
With blossoms brave bedecked daintily;
Whose tender locks do tremble every one
At every little breath that under heaven is blown.
[როგორც ნუშის ხე, მაღლა ასული, მარტოდმარტო,
სელინისის მწვანე მწვერვალზე,
მშვენიერი ყვავილებით თამამად მორთული;
ვისი ნაზი კულულებიც ათრთოლებენ ყველას,
ცის ქვეშ ნელი ნიავის ოდნავ დაქროლვისას.]

და, აი, მარლო

(„ტამერლანი“, ნაწ. II. მოქ. iv. სცენა iii.):

Like to an almond tree y-mounted high

Upon the lofty and celestial mount
Of evergreen Selinus, quaintly deck'd
With blooms more white than Erycina's brows,
Whose tender blossoms tremble every one
At every little breath that thorough heaven is blown.
[როგორც ნუშის ხე მაღლა ასული
მაღალსა და ღვთაებრივ მთაზე,
მარადმწვანე სელინუსზე, უჩვეულოდ რომ
დახუნძლულა
ყვავილებით, ერიცინას შუბლზე უთეთრესით;
ვისი ნაზი ყვავილებიც ათრთოლებენ ყველას
ნელი ნიავის ყოველი ზეციური დაქროლვისას?]

საგულისხმოა არამართო იმით, რომ მარლოს ტალანტს გვირვენებს, პოეტთა უმრავლესობასავით ნაწილობრივ სინთეტური რომ გახლდათ, არამედ იმითაც, რომ გასაღებს გვაწვდის „ტამერლანის“ უშუალო ლირიკული ეფექტისა, რაც მარლოს სხვა პიესებში არა გვხვდება, და მჯერა, რომ არც სხვაგან დაიძებნება. მაგალითად, „ზენოკრატეს ქება-ში“, ნაწ. II.მოქ. II. სცენა IV.:

Now walk the angels on the walls of heaven,
As sentinels to warn th' immortal souls
To entertain divine Zenocrate: etc.
[ჰა, მოდის ანგელოსი ზეცის კედლებზე,
ვითა დარაჯი უკვდავ სულთა გასაფრთხილებლად,
ღვთებრივი ზენოკრატეს შესაქცევად: და ა.შ.]

ეს არაა სპენსერის დინამიკა, მაგრამ სპენსერის გავლენა კი უნდა იყოს. მარლომდე დიადი თეთრი ლექსი არ ყოფილა; მაგრამ მელოდიის იმ დიადი ოსტატისა იქვე იყო; და იყო განუმეორებელ მიღწევათა შერწყმაც. არა მგონია, იმის თქმა შეიძლებოდეს, აქ პილის რაღაც გავლენააო.

მოტანილი სპენსერული ნაწყვეტი კიდევ მეტ ცნობისწადილს იწვევს. ჩანს, რომ მეოთხე სტრიქონი:

With blooms more white than Erycina's brows
[ყვავილებით, უთეთრესით ერიცინას შუბლზე]

მარლოს წვლილია. შეადარეთ მარლოსეულ სხვა სტრიქონებს:

So looks my love, shadowing in her brows
[ასე მიყურებს ჩემი სიყვარული წარბთა
ჩრდილიდან]
(„ტამერლანი“)

Like to the shadows of Pyramides
[პირამიდათა ჩრდილივით]
(„ტამერლანი“)

და საბოლოო და საუკეთესო ვარიანტი:

Shadowing more beauty in their airy brows
Then have the white breasts of the queen of love
[უფრო მეტი მშვენიერება აქვს შეფარული
ჰაეროვან წარბებქვეშ,
ვიდრე სიყვარულის დედოფლის თეთრი მკერდია.]
(„დოქტორი ფაუსტუსი“)

და ყველაფერი კვლავ სპენსერს შევადაროთ (ფ. დ.)

Upon her eyelids many graces sate
Under the shadow of her even brows,
[მის წამწამებზე მრავალი მშვენიერება სუფევს,
მის სწორ წარბთა ჩრდილქვეშ]

ეს ნაწყვეტი, როგორც მრ. რობერტსონი ამბობს, სპენსერს თვითვე აქვს გამოყენებული სამჯერ, სხვადასხვა ადგილას.

ამგვარი ეკონომიურობა ხშირია მარლოსთან. „ტამერლანში“ უკვე მონოტონურ სახეს იძენს, განსაკუთრებით მჟღერ სახელთა მსუბუქი გამოყენებისას (მაგ. „კასპიის“ ან „კასპიურის“ განმეორებით ერთი და იმავე ჟღერადობის მიღწევისას), ამაში მარლოს ბაძავდა მილტონი და თვითონ მარლომ კი მიატოვა. და კვლავ,

Zenocrate, lovelier than the love of Jove,
Brighter than is the silver Rhodope,

[ზენოკრატე, იუპიტერის სიყვარულზე უფრო
საყვარელი,
ელვარე, ვიდრე როდოპის ვერცხლი]

მოგვიანებით უთანასწორდება,

Zenocrate, the loveliest maid alive,
Fairier than rocks of pearl and precious stone.
[ზენოკრატე ყველაზე საყვარელი ცოცხალ
ქალიშვილთა შორის,
მარგალიტისა და ძვირფას ქვათა კლდეებზე უფრო
მშვენიერი.]

ერთ სტრიქონს მარლო ტრიუმფალური წარმატებით
გარდაქმნის:

And set black streamers in the firmament
[და შავ ზოლებს გამოჰყენს ზეცის თაღში]

(„ტამერლანი“)

გადაიქცევა

See, see, where Crist's blood streams in the firmament!
[იხილე, იხილე, სად ქრისტეს სისხლი შესჩურჩულებს
ზეცის თაღს!]

(„დოქტორი ფაუსტუსი“)

საღვთო მიღწევა გამორჩევით ორია „ტამერლანში“:
მარლოს თეთრ ლექსში სპენსერის მელოდია შეაქვს, და მა-
მოძრავებელ ძალას იძენს იმით, რომ აძლიერებს წინადადე-
ბის სიგრძეს სტრიქონის სიგრძის საპირისპიროდ. სწრაფი
გრძელი წინადადებები გადარბიან სტრიქონიდან სტრიქონ-
ში, ისე როგორც ცნობილ მონოლოგშია „Nature compounded
of four elements“ („ბუნება შემდგარი ოთხი ელემენტით“) და
„What is beauty, saith my sufferings, then?“ („მაშ რაა მშვენიერე-
ბა, ამბობს ჩემი ტანჯვა?“), მონიშნავს თეთრი ლექსის ერ-
თგვარ გაქცევას გართიმული ორსტრიქონედიდან, ან ელე-
გიური თუ უფრო პასტორალური ნოტიდან სარეისა, რასაც
ტენისონი დაუბრუნდა. თუ შეადარებთ ამ ორ მონოლოგს

მარლოს უდიდესი თანამედროვის, ტომას კიდისას – ეჭვ-
შეუტანლად საძაგელი მოღეჭე გახლდათ – დანახავთ გა-
ნახლების მნიშვნელობას:

The one took sanctuary, and, being sent for out,
Was murdered in Southwark as he passed
To Greenwich, where the Lord Protector lay.
Black Will was burned in Flushing on a stage:
Green was hanged at Osbridge in Kent...
[ერთმა მიიღო თავშესაფარი და გამოდევნილი
მოჰკლეს საუთვორკში, გრინვიჩისაკენ რომ
მიდიოდა,
სად განისვენებს ლორდ-პროტექტორი.
შავი ვილი ააგიზგიზეს ფიცარნაზე.
გრინი ჩამოახრჩეს ოსბრიჯთან, კენტში...]

რაც მართლაც რომ არაფრით ჩამორჩება:

So these four abode
Within one house together; and as years
Went forward, Mary took another mate;
But Dora lived unmarried till her death.
[ამრიგად, ეს ოთხნი ბინადრობდნენ
ერთ სახლში, ერთად; და როს წლები გავიდა,
მერიმ სხვა შეირთო;
ხოლო დორა სიკვდილამდე არ გათხოვილა.]
(ტენისონი, „დორა“)

„ფაუსტში“ მარლო უფრო შორსაც წავიდა: ბოლო მო-
ნოლოგში სტრიქონი გატეხა, რათა გაეძლიერებინა; და გა-
ნავითარა ახალი და მნიშვნელოვანი სასაუბრო ინტონაცია
ფაუსტის დიალოგისას ეშმაკთან. ედუარდ მეორეს არასო-
დეს აკლდა ყურადღება: უფრო სასურველია, მოკლე დრო-
ში, შენიშვნები გამოთქვა ორ პიესაზე, რომელთაგან ერთი
ვერ გაიგეს და მეორე სათანადოდ ვერ შეაფასეს. ესენია:
„მალტელი ებრაელი“ და „დიდო, დედოფალი კართაგენისა“.
ამათგან პირველზე ყოველთვის ამბობდნენ, დასასრული,
თვით ორი ბოლო მოქმედება, ვერ უტოლდება პირველ სამ

მოქმედებასო. თუ განვიხილავთ „მალტელ ებრაელს“ არა როგორც ტრაგედიას ან „სისხლიან ტრაგედიას“, არამედ როგორც ფარსს, დასკვნითი მოქმედება გასაგები ხდება; და თუ ლექსთწყობას გულდასმით დაუვადებთ ყურს, აღმოვაჩენთ, რომ მარლო ავითარებს ისეთ ინტონაციას, ამ ფარსს რომ მოერგოს, და ალბათ იმასაც, რომ ეს ინტონაცია ყველაზე მძლავრი და მოწიფულია. ფარსი ვახსენე, მაგრამ ჩვენი დროის გამოფეშტულმა ჰუმორმა ეს სიტყვა დაამახინჯა; ის ფარსია ძველი ინგლისური ჰუმორით, საშინლად სერიოზული, თითქმის ველური, კომიკური ჰუმორით, ჰუმორით, რომელმაც უკანასკნელი ამოსუნთქვა დიკენსის დეკადენტურ გენიალობაში ჰპოვა. ამ ჰუმორს არაფერი აქვს საერთო ჯ. მ. ბარისთან, კაპიტან ბეირნსფაზერსა ან პანჩთან. ესაა ჰუმორი იმ ძალზე სერიოზული (მაგრამ ძალზე განსხვავებული) პიესისა „ვოლპონე“.

First, be thou void of these affections,
Compassion, love, vain hope, and heartless fear;
Be moved at nothing, see thou pity none...
As for myself, I walk abroad o' nights,
And kill sick people groaning under walls:
Sometimes I go about and poison wells...
[უპირველესად, ჩამოიცილე ეს გრძნობები,
თანაგრძნობა, სიყვარული, ამაო იმედი და უგულო
შიში,

ნურა შეგძრავს, ნუვინ შეგებრალეა...
მე, ჩემდათავად, ღამდამობით დავეხეტები,
და ვზოცავ სნეულ ხალხს, კედლებთან რომ კვნესენ,
ხანდახან მივდივარ და ჭებს ვწამლავ...]

და უკანასკნელი სიტყვები აბოლოვებს ამ განსაცვიფრებელ კარიკატურას:

But now begins th' extremity of heat
To pinch me with intolerable pangs:
Die, life! fly, soul! tongue, curse thy fill, and die!
[ახლა კი იწყება უკიდურესი სიმზურვალე
აუტანელი ტკივილით რომ დაგჩხვლევს:

მოკვდი, სიცოცხლე! გაფრინდი, სულო!
ენავ, დაწყევლე და მოკვდი!]

ეს ისეთი რამაა, რასაც შექსპირიც ვერ აღასრულებდა
და ვერც მიხვდებოდა.

„დიდო“ ნაჩქარევი პიესა ჩანს, ალბათ „ენეიდა“ ედო
წინ და მისი ქარგის მიხედვით აწყობდა. მაგრამ აქაც კი
პროგრესი იგრძნობა. ტროას გაძარცვის ანგარიში მარლოს
ახალი სტილისაა, სტილისა, რომელიც ყოველთვის ინარჩუნ-
ნებს გამომხატველობას კარიკატურის ზღვარზე დროული
შეყოვნებით:

The Grecian soldiers, tir'd with ten years war,
Began to cry, „Let us unto our ships,
Troy is invincible, why stay we here?..“
[ათი წლის ომით დაღლილმა ბერძენმა
ჯარისკაცებმა

ყვირილი დაიწყეს, – „გემებზე აგვიშვით,
ტროა დაუძლეველია, აქ რატომღა დავრჩეთ?..“]

By this, the camp was come unto the walls,
And through the breach did march into the streets,
Where, meeting with the rest, „Kill, kill!“ they cried....
[ასე მივიდა ბანაკი კედლებამდე,
და ბზარის გავლით შეაბიჯა ქუჩებში,
სადაც სხვებს შეხვედრილებმა შეჰყვირეს,
„მოჰკალ, მოჰკალ!..“]

And after him, his band of Myrmidons,
With balls of wild-fire in their murdering paws...
[მიჰყვებოდა მისი გუნდი მირმიდონელებს,
მძვინვარე ცეცხლის ბურთები ეჭირათ
მომაკვდინებელ ბრჭყალებში]...

At last, the soldiers pull'd her by the heels,
And swung her howling in the empty air...
[ბოლოს მეომრებმა ქუსლებში ჩაავლეს და
გაათრიეს
და ღრიალით გადაისროლეს სიცარიელეში...]

We saw Cassandra sprawling in the streets...

[ვიხილეთ ქუჩაში გაშხლართული კასანდრა...]

ეს არც ვერგილიუსია და არც შექსპირი; წმინდაწყლის მარლოა. ეს სიტყვები კლარენსის სიზმარს რომ შევადაროთ „რიჩარდ მესამიდან“, ცოტაოდნავ ჩაეწვდებით განსხვავებას მარლოსა და შექსპირს შორის: მოქ. I სც. 4.

What scourge for perjury

Can this dark monarchy afford false Clarence?

[აბა როგორ სასჯელს უნიშნავს

ეს ბნელი სამეფო მუხთალ კლარენსსო?]

(თარგმანი ივანე მაჩაბლისა)

აქ, მეორე მხრივ, არის ის, რაც მარლოს სტილს არ შეუძლია აღასრულოს; ფრაზა თითქმის კლასიკურად ლაკონიურია, სწორედაც რომ დანტესებური. და კვლავ, ისე ხშირად, როგორც ელიზაბეთურ დრამატურგებს ახასიათებთ, მარლოსთან არის სტრიქონები, იმ მრავალ სტრიქონს შორის, რაც შექსპირს შეუთვისებია, და რაც ორივეს შეეძლო დაეწერა.

If thou wilt stay,

Leap in mine arms; mine arms are open wide;

If not, turn from me, and I'll turn from thee;

For though thou hast the heart to say farewell,

I have not power to stay thee.

[თუ დარჩები, მკლავებში ჩამივარდი; ფართოდ

გადამიშლია მკლავები;

თუ არა, შებრუნდი ჩემგან და მეც შევბრუნდები;

რადგან თუ შენ ძალგიძს დამემშვიდობო,

მე არ ძალმიძს გაგაჩერო.]

მაგრამ მიმართულება, საითაც მარლოს ლექსი შეიძლება და წასულიყო, რათა არ „მომკვდარიყო წყევლით“, სრულიად არაშექსპირულია, და მიმართულია მძაფრი და სერიოზული და უდავოდ დიდი პოეზიისაკენ, რაც ზოგიერთ დიად ნახატსა და ქანდაკებასავით შთაბეჭდილებას ახდენს რაღაც არცთუ კარიკატურისაგან განსხვავებულით.

ჰამლეტი და მისი პრობლემები

ძალზე ცოტა კრიტიკოსს აქვს გამოთქმული აზრი იმის თაობაზე, რომ „ჰამლეტი“; როგორც პიესა, უფრო მთავარია, ხოლო როგორც სახე – მეორე პლანზე დგას. ჰამლეტს, როგორც სახეს, ყოველთვის ჰქონდა და აქვს განსაკუთრებული მაცთუნებელი ძალა იმ საზიფათო ტიპის კრიტიკოსთა უმრავლესობისათვის, რომელთაც ნამდვილი შემოქმედებითთვისებებიანი გონება კი აქვთ, მაგრამ ამ შემოქმედებითობაში არსებული რაიმე სისუსტის გამო თავს კრიტიკულ აზროვნებაშიც ცდიან ხოლმე. ასეთები ჰამლეტში ხშირად პოულობენ თავიანთივე ხელოვნებაში განხორციელებული ტიპის ანალოგს. ამგვარი გონება ჰქონდა გოეთეს, რომელმაც ჰამლეტისაგან შექმნა ვერთერი, და ასეთი გონება ჰქონდა კოლრიჯსაც, რომელმაც ჰამლეტისაგან შექმნა კოლრიჯი. და ეტყობა, არც ერთ ამ მწერალთაგანს, ჰამლეტზე წერისას, არ გახსენებია, რომ უპირველეს ყოვლისა, კარგად უნდა შეესწავლა ხელოვნების ეს ნიმუში. კრიტიკის ის სახეობა, რაც გოეთემ და კოლრიჯმა წარმოადგინეს ჰამლეტზე წერისას, არის თავგზააზნევის ასე თუ ისე ნებადართული სახეობა; რადგანაც ორივე ფლობდა უეჭველ კრიტიკულ გამჭრიახობას, ორივემ ეს კრიტიკული დაზნეულობა საკმაოდ დამაჯერებლად წარმოაჩინა თავთავისი შემოქმედებითი ნიჭის წყალობით, როდესაც შექსპირის ჰამლეტისაგან საკუთარი ჰამლეტი შექმნეს. ჩვენი მხრივ,

მადლობელნი უნდა ვიყოთ უოლტერ პეიტერისა, რომ მანაც არ გაამახვილა ყურადღება ამ პიესაზე.

ჩვენი დროის ორმა მწერალმა, – მისტერ ჯ. ჯ. რობერტსონმა და მინესოტის უნივერსიტეტის პროფესორმა სთოლმა, – გამოსცეს მცირე მოცულობის წიგნები, რომლებიც შექების ღირსია იმის გამო, რომ განსხვავებული გზით წავიდნენ. მისტერ სთოლი წარმოგვიდგენს შრომას, რომელშიც ჩვენს ყურადღებას მიაპყრობს ქმნილებებს მეჩვიდმეტე-მეთვრამეტე საუკუნეთა კრიტიკოსებისა¹. მისი აზრით,

იმ კრიტიკოსებს თანამედროვე კრიტიკოსთა უმრავლესობასთან შედარებით ნაკლები ცოდნა ჰქონდათ ფსიქოლოგიაში, მაგრამ უფრო ენათესავებოდნენ შექსპირის ხელოვნებას, რადგანაც მეტი დაჟინებით აღიარებდნენ ნაწარმოების მნიშვნელობას, ვიდრე მთავარი გმირისას. ისინი თავიანთი ძველმოდური ხასიათით უფრო ახლოს იდგნენ საერთოდ დრამატული ხელოვნების საიდუმლოსთან.

ხელოვნების ნაწარმოების ხარისხის ახსნა ძნელია: არც არაფერია ასახსნელი; ჩვენ შეგვიძლია მხოლოდ გავაკრიტიკოთ ის სტანდარტების მიხედვით ხელოვნების სხვა ნაწარმოებთან შედარების გზით. მაგრამ „ახსნისათვის“ მთავარია წარმოდგენა იმ შესაბამისი ისტორიული ფაქტებისა, რაც მკითხველისათვის სრულიად უცნობია. მისტერ რობერტსონი ძალზე მოსწრებულად შენიშნავს, თუ როგორი მარცხი იქვნიეს კრიტიკოსებმა ჰამლეტის „ახსნისას“, როცა უგულვებელყვეს ის, რაც აშკარა იყო, – რომ ჰამლეტი არის დანაწევრებული სახე, რომელიც თავისთავში შეიცავს ადამიანთა მცდელობებს თავიანთ წინამორბედთა ქმედებებში ჩაწვდომისა. შექსპირის ჰამლეტს სრულიად განსხვავებულ ასპექტში განვიხილავთ, თუკი, იმის მაგიერ, რომ პიესას ავტორის ჩანაფიქრის მიხედვით მივდიოთ, ჰამლეტის სახეს აღვიქვამთ დაუმუშავებელი მასალისაგან შეკონსტრუირებულ რალაცად, რომელიც ნაწარმოების ბოლომდე მაინც ჯიუტად განაგრძობს არსებობას.

ჩვენ ვიცით, რომ არსებობდა ძველი პიესა, რომელიც ეკუთვნოდა ტომას კიდს, ამ არაჩვეულებრივი დრამატული ნიჭის პიროვნებას (პოეტურისა თუ არა), ეს კაცი ასევე მიჩნეულია ავტორად ორი ურთიერთგანსხვავებული პიესისა – „ესპანური ტრაგედია“ და „არდენ ფევერსჰემელი“. შექსპირის პიესა შეიძლება შეფასდეს სამი წყაროს საშუალებით; ეს წყაროებია: თვითონ „ესპანური ტრაგედია“, თქმულება ბელფორესტზე, ამ უკანასკნელზე შეიძლება დაფუძნებულია კიდის ჰამლეტიც, და შექსპირის სიცოცხლეშივე გერმანიაში ცნობილი ვერსია, რომელიც აშკარად გადმოღებულია ძველი პიესიდან და არა შემდგომდროინდელიდან. ამ სამი წყაროდან ნათელი ხდება, რომ ძველ პიესაში ფიგურირებდა უბრალო შურისძიების მოტივი, ხოლო პერსონაჟის მოქმედება ან დაყოვნება შურის საძიებლად, ისევე, როგორც „ესპანურ ტრაგედიაში“, მხოლოდ და მხოლოდ დამცველებით გარშემორტყმული მონარქის მოკვლის სიძნელით იყო განპირობებული. ჰამლეტის „სიგიჟე“ ეჭვის გასაფანტავად იყო მოგონილი და საკმაო წარმატებითაც ხორციელდებოდა. შექსპირისეულ პიესაში, თავის მხრივ, არის კიდევ ერთი მოტივი, რომელიც უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე შურისძიება, და რომელიც ზედმიწევნით „ასუსტებს“ წინა მოტივს; შურისძიების დაყოვნება აუცილებლობისა ან მიზანდასახულობის ფონზე ყოველად აუხსნელია. „სიგიჟის“ ეფექტი კი არ ასუსტებს, უფრო აღვივებს მეფის ეჭვებს. ეს გარდასახვა არ არის საკმარისად დასრულებული საიმისოდ, რომ დამაჯერებელი იყოს. ამასთან, პიესაში ისეთი მიახლოებული სიტყვიერი პარალელებია „ესპანურ ტრაგედიასთან“, ლამის იმის ეჭვიც აღარ რჩება, რომ შექსპირს ადგილ-ადგილ კიდის ტექსტი აქვს გადამუშავებული და გადმოღებული. დაბოლოს, აქ არის აუხსნელი სცენები, როგორიცაა პოლონიუს-ლაერტისა და პოლონიუს-რეინალდოსა, რომელთაც მცირე გამართლება მაინც აქვთ თუნდ იმის გამო, რომ მათში არა ჩანს არც კიდის ლექსისეული სტილი და, ეჭვსგარეშეა, არც შექსპირისა. მისტერ რობერტსონი დარწმუნებულია, რომ ეს სცენები აღებულია კიდის პიესის

ორიგინალიდან, მაგრამ გადამუშავებულია ვილაც მესამე პირის, შესაძლოა ჩეპმენის მიერაც, ოღონდ მანამდე, ვიდრე შექსპირს რაიმე ურთიერთობა ექნებოდა ამ პიესასთან. ამას რობერტსონი ასკვნის საკმაოდ საფუძვლიან მიზეზთა მოშველიებით, რომ კიდის პიესის ორიგინალი ისეთივეა, როგორც შურისძიებაზე შექმნილი სხვა პიესები – ორნაწილიანი, თვითეული ხუთ-ხუთ მოქმედებიანი. მისტერ რობერტსონის კვლევის დასკვნა, ჩვენი აზრით, უდავოა: რომ შექსპირის „ჰამლეტი“, თუკი მას შექსპირისა ჰქვია, არის პიესა, რომელიც ეხება დედის დანაშაულის ეფექტს შვილზე, და რომ შექსპირმა ვერ შეძლო წარმატებით შეეკოწიწებინა ეს მოტივი ძველი პიესის „ძნელადგადასამუშავებელი“ მასალისათვის.

ეჭვი არ არის, რომ ის მართლაც ძნელადგადასამუშავებელი მასალაა. საეცებით ცხადია, რომ შექსპირის შედევრად მიჩნეული ეს პიესა ხელოვნების წარუმატებელი ნიმუშია, ზოგ შემთხვევაში ის შემაცბუნებელი და შემაშფოთებელიცაა, რასაც ვერ იტყვი სხვათა პიესებზე. შექსპირის პიესათა შორის ეს ყველაზე გრძელია და, შესაძლოა, ავტორმა სწორედ მას დაახარჯა მთელი თავისი ტკივილები; და მაინც, ამ პიესაში დატოვა ყოვლად უადგილო და შეუსაბამო სცენები, რაც თვალის ერთი გადავლებითაც კი შეიმჩნევა. ვერსიფიკაცია ცვალებადია. სტრიქონები:

ეს რა ნათელი აელვარდა იმის სარკმელში?
აღმოსავლეთი არის იგი, მზე – ჯულიეტა.

(თარგმანი ვახტანგ ჭელიძისა)

შექსპირის „რომეო და ჯულიეტადანაა“ მეხუთე მოქმედების მეორე სცენის სტრიქონები:

გამიტყდა გული, გულს მქენჯნიდა რალაც ვარამი,
სევდა მომაწვა მეტად მძიმე...
სწრაფად ჩავიცვი მე სამგზავრო ტანისამოსი,
გამოველ ჩემის ოთახიდან და სიბნელეში
ხელის ფათურით ძებნას მივყევ, მივაგენ კიდეც

იმათ საბუთებს, ვტაცე ხელი, ჩუმად დავბრუნდი
ჩემსავ ოთახში.

(თარგმანი ივანე მაჩაბლისა)

საკმაოდ გააზრებულია. შეთხზვის ხელოვნება და აზროვნება კი მდგრადი არ არის. ნამდვილად მართლები ვართ, როცა ამ პიესას ვაფასებთ, როგორც კრიზისული ხანის ქმნილებას, და მას ვადარებთ ღრმად საინტერესო, „ძნელად გადასამუშავებელი“ და გასაოცარი ვერსიფიკაციის მქონე პიესას. ამ პერიოდს მოჰყვა ტრაგიკული წარმატება, რამაც კულმინაციას მიაღწია „კორიოლანოსში“. „კორიოლანოსი“ შეიძლება არც იყო ისე საგულისხმო, როგორც „ჰამლეტი“, მაგრამ „ანტონიოსი და კლეოპატრა“ ნამდვილად არის შექსპირის წარმატებული ოსტატობა. ეტყობა, ადამიანთა უმრავლესობა იმიტომ მიიჩნევს „ჰამლეტს“ ხელოვნების ნიმუშად, რომ საინტერესო შინაარსი აქვს, და არა იმიტომ, რომ საინტერესოდ აღიარებს, როგორც ხელოვნების ნაწარმოებს. ის ლიტერატურის „მონა ლიზაა“.

„ჰამლეტის“ მარცხის საფუძვლები, ერთი შეხედვით, თვალშისაცემი არ არის. მისტერ რობერტსონი უდავოდ კორექტულია, როდესაც ასკვნის, რომ პიესის ძირითადი არსია შვილის გრძნობები დამნაშავე დედის მიმართ.

„[ჰამლეტის] განწყობილება იმ პიროვნების განწყობილებაა, ვინც დიდი ტანჯვა-წამება გადაიტანა საკუთარი დედის დაცემულობის გამო... დედის დანაშაული მიუღებელი მოტივია დრამისათვის, პიესას კი უნდა შეძლებოდა დაემკვიდრებინა ეს მოტივი, გამომხატველი ძალა მიენიჭებინა, დაემუხტა ფსიქოლოგიური სიღრმითა ან რაიმე ამდაგვარით.“

ეს აზრი მთლიანად ნაწარმოებზე არ ვრცელდება. ამ პიესაში მხოლოდ „დედის დანაშაული“ არ არის ხელჩასაჭიდი პრობლემა, მაგალითად ისეთი, როგორც გვაჩვენა შექსპირმა სხვაგან, – ოტელოს ეჭვიანობა, ანტონიოსის გაგიჟებული სიყვარული ან კორიოლანოსის სიამაყე. საკითხი შეიძლება ისე გაფართოვდეს, რომ ტრაგედიადაც კი ჩამოყალიბდეს,

მაგრამ ის გასაგებად უნდა იყოს გადმოცემული, დასრულებულად და ნათლად. „ჰამლეტი“, ისევე, როგორც სონეტები, საესეა რაღაც უაზრობებით, რასაც მწერალი ნათელს ვერ ჰფენს, ვერ აანალიზებს და ვერ აქცევს ხელოვნებად. და როდესაც ვეძებთ ამ ნაწარმოებში შვილის გრძნობას დამნაშავე დედის მიმართ, აღმოვაჩენთ, რომ პიესაში, ისევე როგორც სონეტებში, ძალზე ძნელი ხდება მისი მომწვედვეა. ამ გრძნობის გამოძახილს ვერ შეხვდებით დიალოგებშიც; რა თქმა უნდა, თუკი კარგად დაუკვირდებით ორ ცნობილ მონოლოგს, თქვენ დაინახავთ შექსპირის ვერსიფიკაციას და არა ისეთ შინაარსს, როგორიც შეიძლება მოვთხოვოთ სხვა მწერალს, თუნდაც „ბუის დამბუზის შურისძიების“ (მოქმ. V, სურ. I) ავტორს. არცერთი ქმედება, არცერთი ფრაზა არ არის შექსპირის „ჰამლეტი“-სა შეუცდომელი, რაც ნამდვილად არ ითქმის ძველ პიესაზე.

ერთადერთი გზა ხელოვნების ფორმით ემოციის გამოხატვისა არის ამ ემოციის „ობიექტური კორელაციის“ (საგნობრივი შესაბამისობა) პოვნა; სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, საგნების, სიტუაციების, მოვლენათა ჯაჭვის განვითარების თავთავის ადგილზე დაწყობა-დალაგება. სწორედ ეს შეიძლება იყოს ფორმულა პიროვნული ემოციის გამოხატვისა. ისე, რომ როდესაც მგრძნობელობითი განცდით დაგვირგვინებული გარეგნული ფაქტი უკვე მოცემულია, დაუყოვნებლივ ხდება ემოციის გამოწვევა. თუკი გულდასმით წაიკითხავთ შექსპირის ნებისმიერ, ყველაზე უფრო წარმატებულ ტრაგედიას, შეხვდებით ზუსტად ამის მსგავს რაღაცას, ნახავთ, რომ მიძინარედ მოარული ლედი მაკბეტის გონებრივი მდგომარეობა თქვენც გადმოგედებათ მარჯვედ თავმოყრილ, გამოგონილ მგრძნობელობით შთაბეჭდილებათა გზით. მაკბეტის სიტყვები, როცა ცოლის სიკვდილს შეიტყობს, ჩვენზე ისეთივე შთაბეჭდილებას ახდენს, როგორსაც მოვლენათა ეს მწკრივი, ეს სიტყვები პიესაში მომხდარის ძალდაუტანებელი შედეგია. მხატვრული „გარდუვალობა“ ძვეს სწორედ გარეგნულისა და ემოციურის სრულ შესაბამისობაში, „ჰამლეტს“ კი სწორედ ეს აკლია. თვითონ

ჰამლეტი ზემოქმედებს ემოციით, რაც ერთობ ძნელად გადმოსაცემია, რადგან ეს ემოცია აღმოცენებულ ფაქტთა ექსცესს წარმოადგენს. ჰამლეტის სავარაუდო მსგავსება თავის ავტორთან ჭეშმარიტებასთან ახლოს დგას, რადგან ჰამლეტის მიერ შურისძიების დაყოვნება თავის გრძნობებთან ობიექტური კორელაცივის (საგნობრივი შესაბამისობის) უქონლობის გამო, არის მისი შემქმნელის მიერ დროის ძალზე გაჭიანურება თავისი შემოქმედებითი პრობლემის უარყოფის მიზეზით. ჰამლეტი დგას ძნელი ამოცანის წინაშე, მისი აღშფოთების მიზეზი საკუთარი დედაა, ხოლო დედა არ შეიძლება იყოს შესაფერისი ობიექტი ამ აღშფოთებისა. მისი ზიზღი გარს ეხვევა ქალს და გადაჭარბებულად წარმოაჩენს მას. ეს არის გრძნობა, რომლის გაგებაც ჰამლეტს არ შეუძლია, მას ამ ზიზღისთვის ხორცის შესხმაც არ ძალუძს ცხოვრებაში და, შესაბამისად, ეს გრძნობა სიცოცხლეს უწამლავს და ხელს უშლის მოქმედებაში. არანაირი შესაძლო მოქმედება არ დააცხრობს ამ ზიზღს და რანაირადაც უნდა შეთხზას შინაარსი შექსპირმა, ჰამლეტი მაინც ვერ იქცევა შთამბეჭდავ სახედ. ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ თვით პრობლემის ბუნება უშლის ხელს ობიექტურ თანაფარდობას. გერტრუდას დანაშაულის გაძლიერებას უნდა შემოეტანა ფორმულა ჰამლეტის სრულიად განსხვავებულ ემოციათა გამოსახატავად, მაგრამ ქალის ხასიათი ისეთი უარყოფითია და უშინაარსო, რომ ჰამლეტში აღძრავს ისეთ გრძნობას, რომლის ჩვენამდე მოტანაც თვითონ ამ პერსონაჟს არ ძალუძს.

ჰამლეტის „სიგიჟე“ შექსპირის ხელთაა. შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ძველ პიესაში არსებული ეს მარტივი ფანდი საზოგადოებას ამ მნიშვნელობით ესმოდა. შექსპირისათვის კი ეს „სიგიჟე“ სიგიჟეზე ნაკლებია და თვალთმაქცობაზე უფრო მეტი. ჰამლეტის მერყეობა, ერთი და იმავეს გამეორება, სიტყვათა თამაში სულაც არ არის გამიზნული თვალთმაქცობის ნაწილი, ის ემოციური განმუხტვის ფორმა უფროა. ჰამლეტის ხასიათში ეს ემოციებიდან შობილი მასხარაობაა, რომელიც გასაქანს ვერ პოულობს მოქმედება-

ში, დრამატურგში კი ეს არის ემოციებიდან გამომდინარე მასხარაობა, რომლის გამოხატვასაც ვერ ახერხებს ხელოვნებაში. გაზვიადებული საგნით გამოწვეული ექსტაზისა ან საშინელების განცდის გრძნობა პირიქით, ყოველი მგრძნობიარე პიროვნებისთვის ნაცნობია; უეჭველია, ასეთი გრძნობა პათოლოგიის საკვლევ საგანს წარმოადგენს. ასეთი რამ უფრო ხშირად ვლინდება ახალგაზრდებში. ჩვეულებრივი პიროვნება ამგვარ გრძნობებს ან მიაძინებს, ანდა თავის საქმოსნურ სამყაროს შეუსაბამებს, ხელოვანი კი მას ცოცხლად ინარჩუნებს, საკუთარი შესაძლებლობის შესაფერისად, რათა უფრო ცხოველმყოფელი გახადოს სამყარო თავისი ემოციებისათვის. ლაფორგის ჰამლეტი ერთობ ახალგაზრდაა, შექსპირის ჰამლეტი კი – არა, მას არც რაიმე ახსნა აქვს და არც რამენაირი გამართლება. ჩვენ უბრალოდ უნდა ვიფიქროთ, რომ აქ შექსპირი შეეჭიდა პრობლემას, რომელიც ერთობ დიდი აღმოჩნდა მისთვის. საერთოდ, რატომ შეეცადა ამას, გასაოცარია და გაურკვეველი; რა გადატანილმა განცდებმა აიძულა გამოეხატა აუწერლად საშინელი რამ, დღემდე ვერ გაგვიგია. ბევრი ფაქტი გვჭირდება მისი ბიოგრაფიიდან; კარგი იქნებოდა, ისიც გვცოდნოდა, რა ვითარებაში და როდის, პირადი განცდების გადატანის შემდეგ თუ ამ განცდების პროცესში წაიკითხა მონტენის „რაიმონ სებონის აპოლოგია“ („ცდანი“, წ. II, თ. XII). დაბოლოს, სასურველი იყო, წარმოდგენა მაინც გვექონოდა ამ აუხსნელ ჰიპოთეზაზე, რადგანაც ის მიგვაჩნია განცდებად, რომლებმაც რალაცნაირად ყურადღება გაამახვილეს და გააზვიადეს ფაქტები. ჩვენ იმასაც უნდა მივხვდეთ, რასაც თვითონ შექსპირი ვერ ხვდებოდა.

შენიშვნა 1: სხვათა შორის, არც „ოტელოს“ ტომას რაიმერი-სეული უარყოფით შენიშვნების დამაჯერებელი გაბათილება შემხვედრია.

ბენ ჯონსონი

ჯონსონის რეპუტაცია ყველაზე მომაკვდინებელი რამაა, რაც კი შეიძლება დიდი პოეტის ხსოვნას ახლდეს. იყო საყოველთაოდ აღიარებული; იყო დაწყევლილი ხოტბით, რაც ყველა სურვილს აქრობს წიგნის კითხვისა; იყო გატანჯული ზნეობრივი ბრალდებით, რაც ოდნავ საამოა; და მხოლოდ ისტორიკოსები და ანტიკვარები გკითხულობდნენ – მართლაც სრულყოფილი შეთქმულებაა მოწონებისათვის. ჯონსონის რეპუტაცია თაობიდან თაობაზე მოდიოდა ვალდებულებად და არა ღირებულებად ინგლისური ლიტერატურის საბალანსო ანგარიშისა. ვერცერთმა კრიტიკოსმა ვერ მოახერხა მისი წარმოჩენა მოსაწონად ან თუნდ საინტერესოდ. სუინბერნის წიგნი ჯონსონზე არც არავითარ ცნობისწადილს არ აკმაყოფილებს და არც ფიქრებს აღძრავს. რაც შეეხება მრ. გრეგორი სმიტის კრიტიკულ გამოკვლევას, „მწერალთა სერიებში“, აქ არის რაღაც; ის აკმაყოფილებს ცნობისწადილს, გვამარაგებს მრავალი დაკვირვებით, გვაწვდის საგულისხმო მასალას უგულვებელყოფილ ნიღბებზე; მარტოდენ იმას ვერ ახერხებს, რომ შეცვალოს ჩვენს გონებაში აღბეჭდილი სახე ჯონსონისა. ეს ალბათ ჩვენს პოეტთა მრავალი თაობის ბრალია. პოეზიის ღირებულება მხოლოდ ის კი არაა, როცა ცოცხალი პოეტი აფასებს საკუთარ ნაწარმოებს, არამედ როცა შეფასება შექმნას უმოყვრდება და ჭეშმარიტი ტკბობა პოეზიით რჩევათა ნაზავს უნათესავდება, ბიძგს, რასაც პოეტი სხვა პოეზიით ტკბობისას განიცდის. ჯონსონს დიდხანს არ შემოუთავაზებია შემოქმედებითი ბიძგი; ამიტომაც შორს უნდა გადავიხედოთ უკან, დრადენამდე – სწორედაც პოეზიის პრაქ-

ტიკოსამდე, ვინც ჯონსონისაგან ისწავლა – მანამდე, სანამ ცოცხალ კრიტიკას ვიპოვით ჯონსონის შემოქმედებისა.

და მაინც, ჯონსონი დღესაც შეიძლება გამოდგეს. არ გაგვიძნელდება დავინახოთ თუ რამ დააყენა ამ გზაზე; თუ როგორ მოხდა, რომ განსხვავებით არა შექსპირისაგან, არამედ მარლოსაგან, ვებსტერისაგან, დონისაგან, ბომონტისა და ფლეტჩერისაგან, მას მიუზღავდნენ რეპუტაციისათვის, ნაცვლად იმისა, ტკბობისათვის მიეზღოთ. იგი არანაკლები პოეტია, ვიდრე ეს კაცები, მაგრამ მისი პოეზია ზედაპირზეა. ზედაპირზე მყოფ პოეზიას ვერ გავიგებთ შეუსწავლელად; რადგან ცხოვრების ზედაპირთან მიმართებისას, ისე ვით ჯონსონი მიემართებოდა, და წინასწარგანზრახვითაც მიემართებოდა, ჩვენც წინასწარგანზრახვით უნდა მივემართოთ, რათა გავიგოთ. შექსპირი და უფრო პატარა კაცები საბოლოოდ უფრო რთულნი არიან, მაგრამ თავიდანვე გვთავაზობენ იმას, რაც შეაგულიანებს მოსწავლეს ან დააკმაყოფილებს იმათ, რომელთაც მეტი არაფერი სურთ; ფიქრებს აღვიძრავენ, გახსენებენ, ფრაზა აქვთ, ხმაც; გაწვდიან პოეზიას დეტალურსაც და გეგმიურსაც. ასე გვთავაზობს რაღაცას დანტე, გვთავაზობს ფრაზას ყველგან (*tu se' ombra ed ombra vedi*) (შენ აჩრდილი ხარ და აჩრდილს ხედავ), იმ მკითხველებისათვისაც კი, რომელთაც იტალიურისა არა გაეგებათ რა; და დანტესა და შექსპირს გეგმიური პოეზიაც აქვთ და დეტალურიც. მაგრამ ჯონსონის გაპრიალებული შპონი მხოლოდ ზარმაცი მკითხველის სიბრყვეს აირეკლავს; არაცნობიერი არ პასუხობს არაცნობიერს; არ აღიძვრის გამოუთქმელ გრძნობათა გუნდი. ჯონსონი უშუალოდ გონებას მიმართავს; მისი ემოციური ინტონაცია ერთ ლექსში კი არა, მთელ გეგმაშია. მაგრამ მრავალთ არ ძალუძთ აღმოაჩინონ მშვენიერება, რისი პოვნაც მხოლოდ გარჯით შეიძლება; და ჯონსონის ბეჯითი მკითხველები ისინი არიან, რომელთა ინტერესიც ისტორიული იყო და ცნობისმოყვარე, და ისინიც, რომელნიც ფიქრობდნენ, რომ ისტორიული და ცნობისმოყვარე ინტერესის გამოამჟღავნებით ხელოვნების ღირებულებაც გამოამჟღავნეს. როცა

ვამბობთ, ჯონსონი კვლევას საჭიროებსო, არ ვგულისხმობთ კლასიკური სწავლის კვლევას ან XVII საუკუნისებრ მეთოდებს. ვგულისხმობთ ინტელექტუალურ შეთვისებას მთელი მისი შემოქმედებისა; იმას ვგულისხმობთ, რომ მისით დასატკბობად უნდა შევალწიოთ მისი ნაწარმოებისა და ტემპერამენტის ცენტრამდე და აღვიქვათ დროისაგან გაუფერმკრთალებლად, როგორც ჩვენი თანამედროვე. და ჩვენს თანამედროვედ მის აღქმას იმდენად ის ძალა კი არა სჭირდება, რაც XVII საუკუნის ლონდონში გადაგვიყვანს, რამდენადაც ის ძალა, რაც ჯონსონს ჩვენს ლონდონში გადმოიყვანს: ეს მეტი გამარჯვება იქნებოდა შელოცვისა.

საზოგადოდ მიჩნეულია, რომ ჯონსონს ხელი მოეცა-რა, ვითარცა ტრაგიკულ დრამატურგს; და, როგორც წესი, თანხმდებიან, ხელი მოეცა რა იმიტომ, რომ მისი გენიალობა სატირული კომედიისათვის იყო, და იმიტომაც, რომ პედანტური განსწავლულობით დაამძიმა თავისი ორი ტრაგიკული მარცხიო. მეორე შენიშვნაში მოჩანს აშკარად წვრილმანი შეცდომა; პირველი კი მეტისმეტად უმწიფარია გასაზიარებლად; იმის თქმა, რომ იგი დამარცხდა, რადგან მისი გენიალობა არ შეეფერებოდა ტრაგედიას, ნიშნავს – სულ არაფერი გვითხრან. ჯონსონს არ დაუწერია კარგი ტრაგედია, მაგრამ ვერ ვხედავთ მიზეზს თუ რატომ არ შეიძლებოდა დაეწერა. თუკი ორი ისეთი განსხვავებული პიესა, როგორიცაა „ქარიშხალი“ და „მდუმარე ქალი“, კომედიებია, უეჭველია ტრაგედიის სახეობა შეიძლება ისე გაფართოვდეს, რომ მოიცვას რაღაც შესაძლებლობა ჯონსონისათვის მის დასაწერად. მაგრამ ტრაგედიისა და კომედიის კლასიფიკაცია თუმცა შეიძლება კმაროდეს განსხვავების მოსანიშნად უფრო მეტად მყარი ფორმისა და შინაარსის მქონე დრამატულ ლიტერატურაში – ამით შესაძლოა განვასხვავოთ არისტოფანე ევრიპიდესაგან – არ გამოდგება ისეთ ცვალებად დრამასთან, როგორიც ელიზაბეთურია. ტრაგედია ნედლი კლასიფიკაციაა თავისი ინტონაციით ისეთ განსხვავებულ პიესათათვის, როგორებიცაა: „მაკბეტი“, „მალტელი ებრაელი“ და „ედმონტონის ჯადოქარი“; და ვერც

იმაში დაგვეხმარება, რომ ვთქვათ, „ვენეციელი ვაჭარი“ და „ალქიმიკოსი“ კომედიები. ჯონსონს საკუთარი საზომი ჰქონდა, საკუთარი ინსტრუმენტი. დონე, რაც „კატილინას“ მოეპოვება, იგივეა, რაც უფრო ტრიუმფალურადაა წარმოდგენილი „ვოლპონეში“; „კატილინა“ მარცხია არა იმიტომ, რომ მეტისმეტად დახვეწილი და გასაგებია, არამედ საკმარისად გასაგები რომ არაა; რადგან ამ პიესაში ჯონსონი ყურადღებით არ იყო საკუთარი იდიომის მიმართ და ვერ გარკვეულიყო თუ რა ეწადა მის ტემპერამენტს. „კატილინაში“ ჯონსონი მოერგება, ან ცდილობს მოერგოს წესებს; არა ანტიკურობის წესებს, რასაც ოსტატურად ფლობს, არამედ თავისი დროის ტრაგიკო-ისტორიული დრამის წესებს. ლათინური ერუდიცია კი არ ღალატობს „კატილინაში“; არამედ ამ ერუდიციის მიმართება იმ ფორმასთან, რაც შესაფერი შუამავალი არ გახლდათ გონებისათვის, რომელსაც ეს ერუდიცია დაეგროვებინა.

თუ ჩაიხედავთ „კატილინაში“ – ტრაგედიის ამ ნაღვლიან პიროსულ გამარჯვებაში – ორ წარმატებულ ადგილს იპოვით: მოქმ. II, სცენა I, პოლიტიკოს ქალბატონთა დიალოგი და სილას აჩრდილის პროლოგი. ეს ორი ადგილი გენიალურია. აჩრდილის მონოლოგი ჯონსონის მიღწევათათვის ნიშანდობლივია შინაარსითაც და ლექსთწყობითაც –

Dost thou not feel me, Rome? not yet! is night
So heavy on thee, and my weight so light?
Can Sylla's ghost arise within thy walls,
Less threatening than an earthquake, the quick falls
Of thee and thine? Shake not the frightened heads
Of thy steep towers, or shrink to their first beds?
Or as their ruin the large Tyber fills,
Make that swell up, and drown thy seven proud hills?..

[ვერ შემიცანი, რომო? ჯერ ვერა! ნუთუ
ასეთი ბნელი ღამე დაგაწვა, და ჩემი წონა ასე
გემსუბუქება?
ნუთუ სილას აჩრდილი, აღმართული შენს
კედლებში,

ნაკლებ საშიშია, ვიდრე მიწისძვრა, ვიდრე სწრაფი
დაცემა შენი თუ შენიანებისა? შეშინებული თავები
არ უკანკალებთ მაღალ კოშკებში, ან საწოლში არ
იკრუნჩხებიან,
ან დიდი ტაძარი ხომ არ ავსებს მათ ნანგრევებს,
გაავსებს და ჩაძირავს შენს შვილ ამაყ ბორცვს.]

ესაა განსწავლული, მაგრამ შემოქმედებითი ჯონსონიც.
ისე, რომ სულას პერსონაჟს არ ეხება მამხილებელი სტრი-
ქონებით, ჯონსონი სილას აჩრდილს გადააქცევს, სიტყვა-
თა წარმოთქმისას, ცოცხალ და შიშისმომგვრელ ძალად.
სიტყვები ცვივა ვით მტკიცე დარტყმები, ვით ნება თვით
პირქუში დიქტატორისა. შეგიძლიათ თქვათ, უბრალო მხი-
ლებაო; მაგრამ უბრალო მხილება, თუნდ იმდენად მაღლა
იდგეს მარსტონისა და ჰოლის მუჯლუგუნებზე, როგორც
ჯონსონის ლექსი აღემატება მათსას, ვერ შეჰქმნიდა ცოც-
ხალ სხეულს, რასაც ჯონსონმა მიაღწია ამ გრძელი ტირა-
დით. და შეგიძლიათ თქვათ, რიტორიკაო; მაგრამ თუ ამას
„რიტორიკა“ უნდა ვუწოდოთ, მაშინ ეს ტერმინი უფრო
გამოწვლილვით უნდა გამოვიკვლიოთ, ვიდრე რომელიმე
სხვა, მიახლოებული ტერმინი. რასაც ჯონსონმა აქ მიაღწია,
მარტოდენ მშვენიერი სიტყვა არაა. ესაა ფრთხილი, ზუსტი
შეცვება ძლიერი და სადა ნახაზისა, და არსად ოდნავადაც
არ ასცდება ნახაზს; ის გაცილებით მეტადაა ფრთხილი
და ზუსტი და დამორჩილებული ამ ნახაზს, ვიდრე მრავა-
ლი სიტყვა „ტამერლანიდან“ და ნახაზი არ გახლავთ სულა,
სულას აქ არაფერი ესაქმება, არამედ „სილას აჩრდილია.“
ვერ იტყვი: ისინი რიტორიკულია, „რადგან ხალხი ასე არ
ლაპარაკობსო“; ვერც „ლაქლაქს“ უწოდებ; მათში არ მოჩანს
ყბედობა თუ სიტყვამრავლობა, ან სხვა ცოდვანი რიტორი-
კული წიგნებისა; არსებობს განსაზღვრული არტისტული
ემოცია, რაც ამ სიგრძე გამოხატვას მოითხოვს. სიტყვები
თავისთავად უბრალო სიტყვებია, სინტაქსი ბუნებრივია,
ენა მკაცრია და არა კაზმული. და თუ „ძალად პოეტის“ შე-
სავალს ჩავხედავთ, ასეთივე, მეორე წარმატებას ვნახავთ –

Light, I salute thee, but with wounded nerves...

[სინათლევ, მოგესალმები, ოღონდ

ნერვებდაწყვეტილი...]

ეგებ ადამიანები ამგვარად არც ლაპარაკობენ, მაგრამ შურის სული ლაპარაკობს, და ჯონსონის სიტყვებში ნამდვილი და ცოცხალი პიროვნებაა. ადამიანური ცხოვრება კი არ გვაცნობებს შურისა და სილას აჩრდილის შესახებ, არამედ ენერგია, რომლის კიდეც ერთი სახესხვაობაცაა ადამიანური ცხოვრება.

„კატილინას“ თუ დავუბრუნდებით, ვნახავთ, რომ საუკეთესო სცენა პიესისა ისაა, რომელიც ვერ ჩაიტმასნება ტრაგიკულ ჩარჩოში, და სატირულ კომედიას განეკუთვნება. ფულვიას, გალასა და სემპრონიას შორის გათამაშებული სცენა ცოცხალი მოქმედებაა ორატორობის უდაბურებაში. და რამდენადაც სხვა სცენებს გაგვახსენებს – მიგვანიშნებს ქალბატონთა საზოგადოებაზე „მღუშარე ქალში“ – კომიკურსა ჰგავს, სატირა კი აღმოჩნდება.

They shall all give and pay well, that come here,
If they will have it; and that, jewels, pearl,
Plate, or round sums to buy these. I'm not taken
With a cob-swan or a high-mounting bull,
As foolish Leda and Europa were;
But the bright gold, with Danao. For such price
I would endure a rough, harsh Jupiter,
Or ten such thundering gamesters, and refrain
To laugh at 'em, till they are gone, with my much
suffering.

[ყველას, ვინც აქ მოდის, შეუძლია ბოძება და
კარგად გადახდა,
თუ მიიღებენ; გადაიხდიან თვალმარგალიტით,
ოქროთი, მრგვალი თანხით, თუ იყიდიან.
არ დავეთმოები გედს ან ხარს
ვითა სულელი ლედა ან ევროპა;
მარტოდენ ოქროს, ვითა დანაე. ამ ფასად
უხეშ და მკაცრ იუპიტერსაც კი ავიტან,

ანუ ათობით ჭექა-ქუხილით მოთამაშეს,
და არ დავცინებ, ვიდრე არ განმშორდებიან ჩემს
ტანჯვასთან ერთად.]

ეს სცენა იმაზე მეტად არაა კომედია, ვიდრე ტრაგედია, და „სატირა“ უბრალოდ მედიუმია არსებითი ემოციისათვის. ჯონსონის დრამა მხოლოდ შემთხვევითაა სატირა, რადგან მხოლოდ შემთხვევითაა კრიტიკა რეალური მსოფლიოსი. ეს არაა იმგვარი სატირა, როგორც სვიფტისა და მოლიერის ნაწარმოებს შეიძლება ეწოდოს: ანუ ის არ ჰპოვებს თავის წყაროს რომელიმე ზუსტ ემოციურ მიმართებაში ან ზუსტ ინტელექტუალურ კრიტიკაში რეალური მსოფლიოსი. ეს ალბათ უფრო რაბლესებრი სატირაა; რა თქმა უნდა, არა უმეტეს. მნიშვნელოვანია, რომ თუ თხზულება უნდა დაიყოს შემოქმედებითად და კრიტიკულად, ჯონსონისა შემოქმედებითია. ის, რომ იგი დიდი კრიტიკოსი იყო, ჩვენი დიდი კრიტიკოსი, ამ მტკიცებულებაზე გავლენას ვერ მოახდენს. ყველა შემოქმედი კრიტიკოსიცაა; ჯონსონი შეგნებული კრიტიკოსი გახლდათ, მაგრამ თავისი შემოქმედებაც გაცნობიერებული ჰქონდა. ცხადია, ერთი აზრი, რომლითაც შეიძლება ტერმინი „კრიტიკული“ მიემართოს თხზულებას, ისაა, რომლითაც ტერმინი სრულიად საპირისპირო მეთოდისათვის გამოიყენება, ვიდრე ჯონსონისაა. ესაა „გრძნობათა აღზრდის“ მეთოდი. ჯონსონის პერსონაჟები, შექსპირის პერსონაჟები, ალბათ ყველა დიდი დრამის პერსონაჟები დახატულნი არიან პოზიტიური და მარტივი ნახაზებით. ისინი შეიძლება შეივსონ და შექსპირთან შევსებულნიც არიან ბევრი დეტალითა თუ მრავალრიცხოვანი, ცვალებადი ასპექტით; მაგრამ სუფთა, მძაფრი და მარტივი ფორმა იქვე რჩება – თუმცა ძნელი იქნებოდა იმის თქმა თუ რისგან შედგება სისუფთავე, სიმძაფრე და სიმარტივე ჰამლეტისა. მაგრამ ფრედერიკ მორო ასე არაა შექმნილი. იგი ნაწილობრივ ნეგატიური მსაზღვრელითაა აწყობილი, აგებულია მრავალრიცხოვანი დაკვირვებით. ჩვენ ვერ განვაცალკევებთ იმ გარემოსაგან, რომელშიც ვხვდებით; შესაძლოა ეს გარემო უნივერსალურია ან უნივერსალური

გახდეს; და მაინც, მისი ნახაზი შედგება მრავალი შესამჩნევი უშუალო ფაქტისაგან რეალური მსოფლიოსი. უამსოფლიოდ ნახაზი ჰქრება. წარმმართველი ნიჭი კრიტიკული აღქმა, კომენტარი განცდილი შეგრძნებისა და განცდისა. თუ ეს სიმართლეა ფლობერთან, უფრო მეტად იქნება სიმართლე მოლიერთან, ვიდრე ჯონსონთან. მოლიერის ვრცელი სახუმარო სტრიქონები შეიძლება ისეთივე მონახაზად მოგვეჩვენოს, როგორიც ჯონსონისაა. მაგრამ მოლიერი – ვთქვათ ალცესტით ან მისიე ჟურდენით – სინამდვილეს აკრიტიკებს; უფრო პირდაპირ მიემართება რეალურ მსოფლიოს. და რაკი უფრო სუსტად მიემართება, ჯონსონის ნაწარმოები გაცილებით ნაკლებად უშუალოდ სატირული.

ამას ჰუმორის საკითხთან მივყავართ. მეტიწილად იმის გამო, რომ მკითხველის ხელთაა ორი იუმორისტული პიესა, ხანდახან მიიჩნევენ, რომ ჯონსონი ტიპებით იყო გატაცებული; ტიპური გაზვიადებებით ან ტიპის გაზვიადებით. ჰუმორის გამოკვეთილობა, გამოხატული განზრახვა ჯონსონისა, შესაძლოა დამაკმაყოფილებელი იყოს ამ ორი პიესისათვის. „კაცია და გუნება“ პირველი მოწიფული ნაწარმოებია ჯონსონისა და ჯონსონის შემსწავლელმა უნდა შეისწავლოს; მაგრამ ეს არაა პიესა, სადაც ჯონსონმა ჰპოვა თავისი სული: ეს უკანასკნელია მის იმ პიესათაგან, რომელიც პირველად უნდა წავიკითხოთ. თუ ვინმეს წაუკითხავს „ვოლპონე“ და შემდეგ გადაიკითხავს „მალტელ ებრაელს“; მერე მიუბრუნდება ჯონსონს და გადაიკითხავს „ბართოლომეოს ბაზარს“, „ალქიმიკოსს“, „ეპისინის“ და „ემმაკი ვირიას“ და ბოლოს „კატილინას“, შესაძლოა მიაღგეს სამართლიან შეხედულებას პოეტსა და დრამატურგზე.

დასაწყისში ჰუმორი ტიპური არ არის, მარსტონის სატირისა არ იყოს, არამედ ნაჩვენებია გამარტივებული და ერთგვარად დამახინჯებული, ტიპური მანიით შეპყრობილი პიროვნება. გვიანდელ ნამუშევარში ჰუმორის გამოკვეთილობა საკმაოდ ქვეითდება საიმისოდ, რომ შეესაბამებოდეს მთლიანი ნაწარმოების შედეგს. შექსპირის ხასიათები ისეთებია, როგორიც უნდა იყოს სხვადასხვა ვითარებაში, და

არა ისეთები, როგორსაც შექსპირი დააყენებს. ასეთები კი იმგვარად არიან შექმნილნი, რომ ხასიათებიდან ამოზიდულია ყველაზე ღრმა და საგულისხმო გააზრებანი; მაგრამ ეს გააზრებანი არ ამოწურავენ მათ შესაძლებლობებს. მეორე მხრივ, ვოლპონეს ცხოვრება შემოსაზღვრულია იმ სცენით, სადაც თამაშდება; მისი ცხოვრება სცენური ცხოვრებაა და გარდაქმნილია ვოლპონეს ცხოვრებად; ხასიათის სოცოცხლე განუყოფელია დრამის სიცოცხლისაგან; ის არა ჰკიდია წინაპირობებსა თუ ფაქტის საფუძველზე. ემოციური ეფექტი ერთია და მარტივი. მაშინ, როდესაც შექსპირთან ეფექტი მიიღწევა იმ გზით, რომლითაც ხასიათები მოქმედებენ ერთიმეორეზე, ჯონსონთან კი ეფექტი მიიღწევა იმით, რომ ხასიათები შეეწყობიან ერთიმეორეს. მხატვრული შედეგი „ვოლპონესი“ იმ ზემოქმედებიდან კი არ მოდის, რასაც ვოლპონე, მოსკა, კორვინო, კორბაჩიო, ვოლტორე ახდენენ ერთიმეორეზე, არამედ მათი შერწყმიდან ერთ მთლიანობად. და ეს არ გახლავთ ვნებათა პერსონიფიკაცია; ცალ-ცალკე მათ ამგვარი რეალურობაც კი არ გააჩნიათ, ისინი შემადგენელი ნაწილებია. ესეც მსგავსი მიმანიშნებელია ჯონსონის მეთოდზე, რომ ძნელია ამოარჩიო ჯონსონის სტრიქონი და დარწმუნებით თქვა, დიდი პოეზიააო; მაგრამ მრავლადაა ვრცელი პასაჟები, რომელთაც ამ ღირსებას ვერ წაართმევ.

I will have all my beds blown up, not stuff;
Down is too hard; and then, mine oval room
Fill'd with such pictures as Tiberius took
From Elephantis, and dull Aretine
But coldly imitated. Then, my glasses
Cut in more subtle angles, to disperse
And multiply the figures, as I walk...

[მთელ ჩემს საწოლს ავაფუებდი. კი არ დავწნებდი;
დაქვეითება ძალზე მძიმეა; და მერე ჩემს ოვალურ
ოთახს

ავავსებ ისეთ ნახატებით, ტიბერიუსი რომ
ღებულობდა
ელეფანტისისა და უფშური არეტინისაგან,

ოლონდ უგულო მიბაძვებს. შემდეგ ჩემს სარკეებს
დავაწახნაგებ ბასრ კუთხეებად, რომ დავანაწევრო
და გავამრავლო ნაკვთები, ოდეს ჩავივლი...]

ჯონსონი კანონიერი მემკვიდრეა მარლოსი. კაცი, რომელიმაც დაწერა „ვოლპონეში“:

for thy love,
In varying figures, I would have contended
With the blue Proteus, or the horned flood.
[შენი სიყვარულისათვის
სხვაგვარად დავუპირისპირდებოდი
ლურჯ პროტეოსს, ან დატოტვილ წარღვნას.]

და

See, a carbuncle
May put out both the eyes of our Saint Mark;
A diamond would have bought Lollia Paulina,
When she came in like star-light, hid with jewels...
[იხილე კარბუნკული,
ორივ თვალს დაუვსებდა ჩვენს წმინდა მარკოზს;
ერთი აღმასი იყიდდა ლოლია პაუნინას,
როს შემოვიდოდა ვარსკვლავით,
თვალმარგალიტში ჩაფლული.]

მარლოს ენათესავება ვითარცა პოეტი; და თუ მარლო პოეტია, ჯონსონიც პოეტი გახლავთ. და თუ ჯონსონის კომედია ჰუმორის კომედიაა, მაშინ მარლოს ტრაგედია, მისი დიდი ნაწილი, ჰუმორის ტრაგედიაა. მაგრამ ჯონსონი ექსკლუზიურად იყო მიჩნეული ტიპურ გამომხატველად კომედიის თვალსაზრისისა. იგი აზარალა თავისმა დიდმა რეპუტაციამ კრიტიკოსისა და თეორეტიკოსისა, რაც მისი განსწავლულობის შედეგი გახლდათ. გვასწავლეს, რომ ვიფიქროთ მასზე, როგორც კაცზე, დიქტატორზე (გვაცბუნებს გონებაში მისი გვიანდელი სეხნია), როგორც ლიტერატურულ პოლიტიკოსზე, თავის შეხედულებებს თაობებს რომ გადააწვდენს. ჯონსონი აზარალა საზოგადოებრივმა აზრ-

მა, როგორც ნებისმიერი დაზარალებუბოდა, ვინც იძულებული იქნებოდა თავის ხელოვნებაზე ესაუბრა.

თუ შეამოწმებთ „ვოლპონეს“ პირველ ას სტრიქონსა თუ მეტს, ნახავთ, რომ ლექსი მარლოსებურია, უფრო დამუშავებული, უფრო მოწიფული, მაგრამ მარლოსებური, უმთავრესი. უბრალო „რიტორიკას“ ჰგავს, რა თქმა უნდა, „არა ღვაწლსა და ენას, როგორსაც კაცი იყენებს!“ ფაქტობრივად, წარმოგვიდგება ნაძალადევი და საძაგელ მაღალფარდოვნებად. ის, რომ ეს არაა „რიტორიკა“, ან, ბოლოს და ბოლოს, მანკიერი რიტორიკა, ვერ ვიგებთ, ვიდრე შევძლებდეთ მთელი პიესის განხილვას. რადგან თანმიმდევრულ შენარჩუნებას ამ მეთოდისა ბოლოს მივყავართ არა სიტყვამრავლობის ეფექტამდე, არამედ თავხედურ, თუნდ თავზარდამცემ და შემაშფოთებელ პირდაპირობამდე. გვიჭირს თქმა თუ ზუსტად რა წარმოქმნის ამ მარტივსა და ერთეულ ეფექტს. ეს არა ხდება ინტრიგის წარმართვის რომელიმე ჩვეულებრივი გზის გამოისობით. ჯონსონი იყენებს დრამის აგების უსაზღვრო ნიჭს: ეს არა იმდენად სიუჟეტის განვითარების ნიჭია, რამდენადაც უსიუჟეტოდ ფონს გასვლისა. იგი არასოდეს წარმართავს ისეთ ჩახლართულ სიუჟეტს, როგორიც „ვენეციელი ვაჭრისაა“; და არც რესტავრაციის კომედიების ინტრიგათა მსგავსი რამ აქვს თავის საუკეთესო პიესებში. „ბართოლომეოს ბაზარში“ ძნელად თუ დაიძებნება სიუჟეტი; პიესა გვაოცებს გამოგნებული, სწრაფი, ქაოტური აურზაურით ბაზრისა; ეს თვით ბაზარია და არა რაიმე, რაც შეიძლება ბაზარში მოხდეს. „ვოლპონეში“, „ალქიმიკოსსა“ თუ „მდუმარ ქალში“ სიუჟეტი საკმაოა საიმისოდ, რომ პიესის მონაწილენი აამოძრავოს; ეს „მოქმედება“ უფროა, ვიდრე სიუჟეტი. სიუჟეტი არ შეჰკრავს პიესას; პიესას შეჰკრავს შთაგონების ერთიანობა, რაც სიუჟეტსა და პერსონაჟებს ერთნაირად ანათებს.

ჩვენ შევეცადეთ დაგვეზუსტებინა აზრი, სადაც ნათქვამი იყო, რომ ჯონსონის ნაშრომი „ზედაპირზეა“; ფრთხილად ავირიდეთ სიტყვა „ზედაპირული“. რადგან არის ჯონსონის თანადროული ნაწარმოები, რომელიც ზედაპირულია და-

მამცირებელი აზრით, რა აზრითაც ამ სიტყვას ვერ გამოვიყენებთ ჯონსონის მიმართ – ნაწარმოები ბომონტისა და ფლეტჩერისა. თუ გადავხედავთ თხზულებებს ჯონსონის დიდ თანამედროვეთა, შექსპირისა, აგრეთვე ღონისა, ვებს-ტერისა და ტერნერისა (და შიგადაშიგ მიდლტონისაც), მათ აქვთ სიღრმე, მესამე განზომილება, როგორც მრ. გრეგორი სმიტი სამართლიანად უწოდებს, რაც ჯონსონის ნაშრომს არ გააჩნია. მათ სიტყვებს ხშირად აქვთ ქსელი საცეცები-ვით ფესვებისა, რაც ჩააღწევს უღრმეს სურვილებსა და შიშებში. ეს ჯონსონს უეჭველად არ გააჩნია; მაგრამ შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ბომონტსა და ფლეტჩერთან ზოგჯერ შეიძლება წავაწყდეთ. უფრო ახლოდან თუ შევხედავთ, აღმოვაჩენთ, რომ ბომონტისა და ფლეტჩერის წარმოსახვის ყვავილები ნიადაგიდან არ იკვებებიან, არამედ მოწყვეტილი ყვავილებია, ოდნავ დამტკნარი და ქვიშაში ჩარჭობილი.

Wilt thou, hereafter, when they talk of me,
As thou shalt hear nothing but infamy,
Remember some of these things?..
I pray thee, do; for thou shalt never see me so again.
Hair woven in many a curious warp,
Able in endless error to enfold
The wandering soul;...
[შეგიძლია ამის მერე, როცა ჩემზე ილაპარაკებენ,
რადგან ვერაფერს გაიგონებ სამარცხვინოს გარდა,
დაიმახსოვრო ზოგი რამ?
გვედრები ასე მოიქეცი, რადგან კვლავ
ველარასოდეს მიხილავ.
მრავალნაირი ახირებულობით დახვეულ თმას
შეუძლია უსასრულო შეცდომებით აავსოს
მოხეტიალე სული;...]

კონტექსტიდან მოწყვეტილი ეს ნაწყვეტი უფრო დიდ პოეტთა ლექსად მოგეჩვენებათ; ისევე როგორც კონტექსტიდან მოწყვეტილი ჯონსონის სტრიქონები ჰგავს გაფუყულსა და ფშუტე მაღალფარდოვნებას. მაგრამ შემოქმედებითი თვისება ბომონტისა და ფლეტჩერის ლექსისა

დამოკიდებულია უფრო ჭკვიანურ მოწოდებაზე გრძნობათა და ასოციაციებისადმი, რასაც თვითონ ვერ მისწვდებიან; ის ფშუტეა, ზედაპირული და სიცარიელეა მის უკან; ჯონსონის ზედაპირი მკვრივია. ის არის, რაც არის; თავს არ გვაჩვენებს, ვითომ სხვა რამ იყოს. მაგრამ იმდენად გაცნობიერებული და აწონ-დაწონილია, რომ თვალი არ უნდა მოვაცილოთ მთელს, ვიდრე რომელიმე ნაწილის მნიშვნელობას მივწვდებოდეთ. კაცის თხზულებას ვერ ვუწოდებთ ზედაპირულს, როცა ის მსოფლიოს ჰქმნის; კაცს ვერ დავადანაშაულებთ ზედაპირულ მიმართებაში მსოფლიოსთან, რაც თვითონ შეჰქმნა; ზედაპირი არის მსოფლიო. ჯონსონის ხასიათები ეთვისებიან თავისი მსოფლიოს გრძნობათა ლოგიკას. ეს ლობაჩევსკის მსოფლიოსა ჰგავს; ჯონსონის მსგავს ხელოვანთა მიერ შექმნილი მსოფლიონი არაევკლიდური გეომეტრიის სისტემებსა ჰგვანან. ახირებულნი არ არიან, რადგან თავიანთი ლოგიკა აქვთ; და ეს ლოგიკა ანათებს რეალურ მსოფლიოს, რადგან გვაწვდის ახალ თვალსაზრისს, თუ საიდან შევამოწმოთ ის.

მწერალმა, ძლიერმა და განათლებულმა, ჯონსონმა შეძლო განეცხადებინა თუ რის გაკეთება აირჩია, ფორმულა და პროგრამა რეფორმისა; და არაბუნებრივად არ ჩამოუყალიბებია აბსტრაქტულ თეორიად ის, რაც სინამდვილეში პიროვნული თვალსაზრისია. და ბოლოსათვის არავითარი ფასი არ ექნება ჯონსონის თეორიასა და პრაქტიკაზე მსჯელობას, ვიდრე არ ვაღიარებთ და მივწვდებით ამ თვალსაზრისს, რაც თავს აღწევს ფორმულას და რაც მის პიესებს წაკითხვის ღირსად ხდის. ჯონსონი იქცეოდა ვითარცა დიდი შემოქმედი გონი, რაც იყო კიდევ: შეჰქმნა საკუთარი მსოფლიო, მსოფლიო, სადაც არ დაიშვებიან მისივე მიმდევრები, ისევე როგორც დრამატურგები, რომელნიც ცდილობენ მოიმოქმედონ რაიმე სრულიად განსხვავებული. ამას ვიშინავთ და ვუბრუნდებით მრ. გრეგორი სმიტის დაწუნებას – რომ ჯონსონის ხასიათებს აკლიათ მესამე განზომილება და არ გააჩნიათ სიცოცხლე, გარდა თეატრალური არსებობისა, სადაც ისინი ჩნდებიან – და ვითხოვთ გამოძი-

ებას. დაწუნება იმასაც მოიცავს, რომ ეს ხასიათები პირწმინდად ინტელექტის ნაყოფია, ან შედეგი ზედაპირული დაკვირვებისა მსოფლიოზე, რაც გაჰქრა ან ობი მოეკიდა. იმასაც გულისხმობს, რომ ხასიათები უსიცოცხლონი არიან. მაგრამ თუ გავთხრით თეორიის მიღმა, დაკვირვების მიღმა, აწონ-დაწონილი მონახაზის მიღმა და თეატრალური და დრამატული დამუშავების მიღმა, აღმოჩნდება ერთგვარი ძალა, სიცოცხლით სავსე ვოლპონე, ბიზი, ფიცდოტრელი და ლიტერატორი ქალბატონები ეპისინისა, თუნდაც ბოზადილი, რაც ინტელექტს ქვემოთაა და რისთვისაც ჰუმორის არავითარი თეორია არაა გასათვალისწინებელი. და სწორედ იგივენაირი ძალაა, რაც გააცოცხლებს ტრიმალქიონს, პანურუსა და ზოგიერთ, მაგრამ არა ყველა „კომიკურ“ ხასიათს დიკენსისა. ამგვარი წარმოსახვითი ცხოვრება ვერ შემოისაზღვრება მხოლოდ „კომედია“ ან „ფარსად“ მოხსენიებით; ეს არაა ზუსტად ისეთი სახის ცხოვრება, რაც გვაცნობს ხასიათებს მოლიერისა ან ხასიათებს მარივოსი – ორი მწერლისა, რომელნიც, სხვათა შორის, ერთმანეთისაგან სრულიად განსხვავებულს ჰქმნიდნენ. მაგრამ ეს რაღაცაა, რაც განასხვავებს ბარბას შაილოკისაგან, ეპიკურ მამონს ფოლსტაფისაგან, ფაუსტს – თუ გნებავთ – მაკბეტისაგან; მარლოსა და ჯონსონს შექსპირისა და შექსპირელთა, ვებსტერისა და ტერნერისაგან. ის მხოლოდ ჰუმორისტული არ არის: რადგან არც ვოლპონეა ჰუმორისტული და არც მოსკა. ჰუმორის ვერცერთი თეორია ვერ შეაფასებს ჯონსონის საუკეთესო პიესებს, ან საუკეთესო ხასიათებს მათში. გვინდა გავიგოთ თუ რა წერტილიდან გადადის ჰუმორისტული კომედია ხელოვნების ნაწარმოებში, და რატომ არაა ჯონსონი ბროუმი.

ხელოვნების ქმნილება, ვიტყვით – ქმნილება ხასიათისა დრამაში, შეიცავს პიროვნების გადაღინების პროცესს, ან უფრო ღრმა აზრით, ცხოვრებას ავტორისა ხასიათში. ეს ძალზე განსხვავებული საკითხია ორთოდოქსული შემოქმედებისა, მავანის საკუთარი ხატი. რთული და შორეულია გზები, რომლითაც შემოქმედის ვნებანი და სურვილები

კმაყოფილდება ხელოვნების ქმნილებაში. მხატვართან მან შეიძლება მიიღოს სახე მიდრეკილებისა გარკვეული ფერებისადმი, ტონისა ან განათებისადმი; მწერალთან საწყისი იმპულსი შესაძლოა უფრო უცნაურადაც კი გარდაიქმნას. ახლა შეგვიძლია ვთქვათ მრ. გრეგორი სმიტთან ერთად, რომ ფოლსტაფს ან შექსპირის ოცოდე ხასიათს აქვთ „მესამე განზომილება“, რაც ჯონსონს არ გააჩნია. ეს იმას კი არ მიაანიშნებს, რომ შექსპირის ხასიათები გრძნობებიდან და წარმოსახვიდან მოედინებიან, ხოლო ჯონსონისა – ინტელექტიდან თუ გამოგონებიდან; მათ თანაბრად აქვთ ემოციური წყარო; არამედ მიაანიშნებს, რომ შექსპირის ხასიათები გამოხატავენ უფრო რთულ ქსოვილს გრძნობათა და ვნებებისა, ისევე ვით უფრო მოქნილ, უფრო მგრძნობიარე ტემპერამენტს. ფოლსტაფი მხოლოდ შემწვარი, პუდინგით მუცელგამოტენილი მალმსბერული ხარი არ არის; იგიც „ბერდება“ და, ბოლოს, მისი ცხვირი კალამივით ბასრია. იგი, ალბათ, უფრო მეტ და მეტ ჩახლართულ გრძნობათა დაკმაყოფილება იყო; და ალბათ, როგორც დიადი ტრაგიკული ხასიათები, ნასხლეტი გახლდათ უფრო ღრმა, ნაკლებად მისაწვდომი გრძნობებისა: უფრო ღრმა, მაგრამ არა უსათუოდ უფრო ძლიერისა ან უფრო ღრმადმნიშვნელოვანის, ვიდრე ჯონსონისაა. ცხადია, რომ წყარო განსხვავებისა ძვეს არა გრძნობათა და აზროვნების განსხვავებასა ან უფრო აღმატებულ წვდომაში, უფრო აღმატებულ აღქმაში შექსპირის მხრიდან, არამედ აღსაქმელ ემოციათა რიგის უფრო მეტ სივრცეში, და უფრო ღრმა და უფრო გაურკვეველი ემოციებისა. მაგრამ შექსპირის ხასიათები არ არიან უფრო „ცოცხალნი“ ვიდრე ხასიათები ჯონსონისა.

მსოფლიო, რომელშიც ისინი ცხოვრობენ, უფრო დიდია. მაგრამ პატარა მსოფლიონი – მსოფლიოები, რასაც ხელოვანნი ჰქმნიან – მხოლოდ ზომით არ განირჩევიან; თუ ისინი სრულქმნილი მსოფლიოები არიან, მასშტაბურად დახატული ყოველი ნაწილით, მაშ სახეობითაც განირჩევიან. და ჯონსონის მსოფლიო ამ მასშტაბისაა. პიროვნების მისებური ტიპი შევებას ჰპოვებდა სადღაც ბურლესკისა თუ ფარსის

კატეგორიებში – თუმცა როდესაც საქმე გაქვს ასეთ უნიკალურ მსოფლიოსთან, ეს ტერმინები ვეღარ აოკებენ განსაზღვრების სურვილს. ყოველ შემთხვევაში ეს არაა მოლიერის ფარსი: მოლიერისა უფრო ანალიტიკურია, ინტელექტუალურად უფრო გადანაწილებული. ის არ განისაზღვრება სიტყვით „სატირა“. ჯონსონი წარმოგვიდგება სატირიკოსად. მაგრამ ჯონსონისებური სატირა დიადია, ბოლოს და ბოლოს, არა იმით, რომ ზუსტად და ლაკონიურად წარმოსახავს თავის საგანს, არამედ იმითაც, რომ ჰქმნის მას; სატირა მხოლოდ საშუალებაა ესთეტიკურ შედეგამდე მისასვლელად, ბიძგამდე, რაც დაგეგმავს ახალ მსოფლიოს ახალ ორბიტაზე. „კაცია და გუნება“ წმინდაწყლის დახვეწილი ჰუმორისტული კომედიაა. ამ პიესაში ახალი ჟანრის აღმოჩენითა და გაცხადებით ჯონსონი უბრალოდ გაუცნობიერებლად აღიარებს გზას, რომელსაც სწორი მიმართულებით მიჰყავს მისი ინსტინქტები. მისი ხასიათები, მარლოს ხასიათებისა არ იყოს, გამარტივებულად რჩებიან; მაგრამ გამარტივება არ გულისხმობს კონკრეტული ჰუმორის ან მონომანიის გაბატონებას. ეს ძალზე ზედაპირული განმარტება იქნებოდა. გამარტივება ძირითადად დეტალთა შემცირებაში ძევს, იმ ასპექტთა მოხელთებაში, რაც შეესაბამება ემოციური ბიძგის გამყარებას, ხასიათისათვის რომ არის ჩვეული და ხასიათს კონკრეტულ გარემოს მოარგებს. ეს გაშიშვლება არსებითია ხელოვნებისათვის, რომლისთვისაც არსებითია ზედაპირული დამახინჯებაც ნახატისა; ესაა ხელოვნება კარიკატურისა, დიადი, მარლოსებრი კარიკატურისა. ესაა დიადი კარიკატურა, რომელიც მშვენიერია; და დიადი ჰუმორი, რომელიც სერიოზულია. ჯონსონის „მსოფლიო“ საკმარისად დიდია; ესაა მსოფლიო პოეტური წარმოსახვისა; პირქუშია, არ გააჩნია მესამე განზომილება, მაგრამ არც ცდილობდა მოეპოვებინა.

თუ ჯონსონს მისი განსწავლულობისადმი ნაკლებ გაყინული მოწიწებით მივუახლოვდებით, უფრო სუფთა მიხვედრილობით მისი „რიტორიკისა“ და ამ რიტორიკის გამოყენებისა, თუ მოვიხელთებთ ფაქტს, რომ მკითხველს

მოეთხოვება ცოდნა არა არქეოლოგიისა, არამედ ჯონსონისა, ჩვენ არა მარტოდენ განვისწავლებით არაეცკლიდური კაცობრიობისაგან, არამედ დავტკბებით კიდეც. ჩვენ შევძლებთ მის გამოყენებასაც, გვეცოდინება ის, ვითარცა ნაწილი ჩვენი ლიტერატურული მემკვიდრეობისა, შემდგომ წარმოჩენას რომ ესწრაფის. თავისი დროის დრამატურგთაგან, ჯონსონი ალბათ ერთადერთია, ვისაც აწმყო საუკუნე ყველაზე თანაგრძნობით შეჰხედავდა, რომ სცნობოდა. ესაა სისასტიკე, გრძნობის უქონლობა, გაპრიალებული ზედაპირი, ბრწყინვალე ფერებით მორთული დიდი და კაშკაშა გეგმა, რაც დაიპყრობდა დაახლოებით სამი ათას კაცს ლონდონში თუ სადაც გნებავთ. ბოლოს და ბოლოს, თანამედროვე შექსპირი რომ გვყავდეს და თანამედროვე ჯონსონი, სწორედ ჯონსონი გამოიწვევდა ინტელიგენციის აღფრთოვანებას! თუმცა გაჟღენთილია ლიტერატურით, არასოდეს უმსხვერპლია თეატრალური ხარისხი – თეატრალური ყველაზე უფრო შესაფერისი აზრით – ლიტერატურისა ან ხასიათის შესწავლისათვის. მისი თხზულება ტიტანური წარმოდგენაა. ხოლო ჯონსონის ნიღბები, მნიშვნელოვანი ნაწილი მისი შემოქმედებისა, უგულებელყოფილია; ჩვენი მოდუნებული კულტურა აფერმკრთალებს წარმოდგენებსა და ლიტერატურას, მაგრამ გაფერმკრთალებული ლიტერატურა ურჩევნია გაფერმკრთალებულ წარმოდგენებს. ასი კაციც იქნება, ვისაც წაუკითხავს „კომუსი“, ათზე მეტი, ვისაც წაუკითხავს „სიშავის ნიღაბი“. კომუსში მშვენიერი პოეზიაა, რომელიც წარმოაჩენს ისეთ ღირსებებს, რასაც ჯონსონის ნიღაბთა პოეზია არ ეპოტინება. ოღონდ „კომუსი“ მკვდარია ნიღბებისათვის; ესაა გარდამავალი ფორმა ხელოვნებისა – თუნდ ის ფორმა, რომელიც არსებობდა მხოლოდ მოკლე თაობის მანძილზე – „ლიტერატურაში“; იმ ფორმის ლიტერატურაში, რომელიც აღარ გამოიყენება. თუმცა „კომუსი“ წარმოადგინეს ნიღბად ლადლოს ციხესიმაგრეში, ჯონსონი ფლობდა იმას, რასაც მილტონი ალბათ მეტისმეტად გვიან დაეუფლა, ფლობდა განცდას ცოცხალი ხელოვნებისა; მისი ხელოვნება გამოყენებითი იყო. ნიღაბ-

თა წაკითხვა ჯერაც შეიძლება და სიამოვნებითაც, მაგრამ ვინც გასაჭირში ჩაიგდებს თავს – გასაჭირში, რაც მართლაც რომ ჯონსონისაგან მოდის და რაც ანტიკურობის შესწავლაში ძევს – დაე წარმოიდგინოს ნიღბები მოქმედებაში, აღკაზმული მუსიკით, კოსტიუმებით, ცეკვებითა და ინიგო ჯონსის დეკორაციებით. ეს კიდევ ერთი დადასტურებაა, რომ ჯონსონს ჰქონდა დახვეწილი შეგრძნება ფორმისა, მიზნისა, რისთვისაც კონკრეტული ფორმა შეირჩეოდა; დადასტურება, რომ იგი ლიტერატურის ხელოვანი უფრო იყო, ვიდრე მწერალი.

ფილიპ მესინჯარი

I

მესინჯერს უფრო ილბლიანი და სამართლიანი განსჯა ხვდა წილად, ვიდრე მრავალ მის დიდ თანამედროვეს. სამაჲ კრიტიკოსმა გამოიღო თავი მისთვის: კოლრიჯის ჩანაწერები ნიმუშია კოლრიჯული ფრაგმენტული და დახვეწილი ალქმისა; ლესლი სტივენის ესეი ნაწილია უზარმაზარი დამთრგუნველი ანალიზისა; ხოლო სუინბერნის ესეი სუინბერნის კრიტიკული შემოქმედებიდან საუკეთესოა. ალბათ ვერცერთმა ვერ მიუჩინა მესინჯერს საბოლოო და შეუღავებელი ადგილი.

ინგლისური კრიტიკა უფრო კამათისა და დარწმუნებისაკენ იხრება, ვიდრე დადგენისაკენ; და იმის ნაცვლად, საგანზე ზეგავლენის მოხდენით წარმოეჩინათ თავი, ამ კრიტიკოსებმა ნაშრომებში დაგვიტოვეს თავთავისი კარგი გემოვნების გაუზავებელი ნარჩენები, რანიც, რაც უნდა უზადო იყოს, მაინც ისეთი რამაა, ჩვენს რწმენას რომ მოითხოვს. პრინციპები, რომელიც აცოცხლებს ამ გემოვნებას, აუხსნელი რჩება. მრ. კრუკშენკის წიგნი სწავლულის ნაშრომია; და უპირატესობა კარგი სწავლულობისა ისაა, რომ წარმოგვიდგენს მტკიცებულებას, რაც გამოიწვევს მკითხ-

ველის კრიტიკულ უნარს: მეთოდს უფრო გვიბოძებს, ვიდრე განსჯას.

ძნელია – ალბათ ეს უკიდურესი სიძნელეა კრიტიკისა – აიძულო ფაქტები თავისთავად განზოგადდნენ; მაგრამ მრ. კრუკშენკი წარმოგვიდგენს ფაქტებს, რომელთაც ძალუძთ განზოგადდნენ. ეს ღირებული სამსახურია; და ამიტომაც ქება იქნება ავტორისა თუ ვიტყვით, რომ მისი დამატებანი ისეთივე ფასეულია, როგორც თვითონ ესეი.

შრომა, რასაც მრ. კრუკშენკი უძღვნის საკუთარ თავს, ისეთია, როგორსაც მეტი ხალისით უნდა შეუდგებოდნენ პროფესიონალი კრიტიკოსები. ესაა კრიტიკის მნიშვნელოვანი ნაწილი, უფრო მნიშვნელოვანი, ვიდრე რომელიმე რიგითი გამოთქმა აზრისა. ელიზაბეთური დრამატურგიის გასაგებად საჭიროა დუჟინ დრამატურგთა შესწავლა ერთბაშად, რათა ყურადღებით გავადევნოთ თვალი რთულ ზრდას, და ბოლომდე განვიხილოთ თანამშრომლობა. შექსპირისა და მრავალი მისი თანამედროვის კითხვა საკმაოდ საამოა, ალბათ ყველა შესაძლო სიამეზე მეტი. მაგრამ თუ გვსურს შევავსოთ და დავხვეწოთ ეს სიამოვნება გაგებით, უკანასკნელი წვეთის დაწურვით, თვითეული ავტორის არსის გამოწნეხვით, ჩვენი განცდებისათვის ზუსტი საზომის მიწოდებით, უნდა შევადაროთ; და ვერ შევადარებთ, თუ არ დავაქუცმაცებთ ავტორობისა და გავლენის სამოსელს. მოდი გამოვიყენოთ მრ. კრუკშენკისეული მსჯელობა; ალბათ ყველაზე მნიშვნელოვანი, რაც ამ საკითხისათვის მიუძღვნია:

მესინჯერი თავისი წვდომით სცენური ხელოვნებისა, თავისი მოქნილი საზომით, მისწრაფებით ეთიკური სფეროსაკენ ცოდვისა და სიქველის გამოსაკვლევად, ტიპურია იმ ეპოქისათვის, რომელმაც შეჰქმნა კულტურის დიდი ნაწილი, მაგრამ რომელსაც, თუმც უკიდურესად არ გადაგვარებულიყო, აკლდა ზნეობრივი ქსოვილი.

ფაქტობრივად ამაზეა ჩვენი ტექსტი: ამ წინადადების განმარტება იქნებოდა ახსნა მესინჯერისა. ვიწყებთ გაურკვევლად – კარგი გემოვნებით, ვალიარებთ, რომ მესინჯერი მდარეა: შეგვიძლია გავყვეთ ამ სიმდარეს, გავფანტოთ და რაიმე ნაწილაკი დავტოვოთ ხარისხისა?

ჯერ მივუბრუნდეთ მესინჯერისა და შექსპირის პარალელურ ციტირებას, მრ. კრუკშენკმა რომ დააღაგა, რათა მესინჯერის დავალიანება წარმოეჩინა. ერთ-ერთი ყველაზე საიმედო გამოცდაა ხერხი, რომლითაც პოეტი სესხულობს. უმწიფარი პოეტი ბაძავს; მოწიფული პოეტი იპარავს; ცუდი პოეტები რყვნიან, რასაც იღებენ, ხოლო კარგი პოეტები აუშვებენ ან განსხვავებულს ჰქმნიან. კარგი პოეტი შეადუღებს ნაქურდალს განცდაში, რაც მთლიანია და უნიკალური, სავსებით განსხვავებული იმ ფორმისაგან, საიდანაც ამოგლიჯა; ცუდი პოეტი კი მოისვრის იქით, სადაც არავითარი შეკავშირება არაა. კარგი პოეტი ყოველთვის იმ ავტორთაგან სესხულობს, დროში ვინც დაშორებიან ან ენით გაუცხოვებულან, ან განსხვავებული მისწრაფებანი აქვთ. ჩემპენი სენეკასაგან სესხულობდა; შექსპირი და ვებსტერი მონტენისაგან. შექსპირის ორი დიდი მიმდევარი, ვებსტერი და ტერნერი, თავიანთ მოწიფულ ნაწარმოებებში აღარ სესხულობდნენ მისგან; იმდენად ახლოს იყო მათთან, რომ ვეღარ გამოადგებოდათ. მესინჯერი, როგორც მრ. კრუკშენკი გვიჩვენებს, ბევრს სესხულობს შექსპირისაგან. მოდი ვისარგებლოთ მის მიერ მოწვდილი ზოგიერთი ციტატით –

Massinger: Can I call back yesterday, with all their aids
That bow unto my sceptre? or restore
My mind to that tranquillity and peace
It then enjoyed?

[შემიძლია გამოვიხმო გუშინდელიდან ყველა,
ვინც ქედს იხრიდა ჩემი სკიპტრის წინაშე? თუ
აღვიდგინო გონების სიმშვიდე და უზრუნველობა,
რაც გსიამოვნებდა?]

Shakespeare: Not poppy, nor mandragora,
Nor all the drowsy syrops of the world
Shall ever medecine thee to that sweet sleep
Which thou owedst yesterday.

[ვერც ყაყაჩო, ვერც მანდრაგორა,
ვერც ყველა ძილისმომგვრელი წვენი ამქვეყნად,
ვერც გიშველის, რომ გუშინდელივით
ტკბილად დაიძინო.]

მესინჯერისა ზოგადი რიტორიკული შეკითხვაა, ენა გამართულია და წმინდა, მაგრამ უფერული. შექსპირისას კონკრეტული მნიშვნელობა აქვს; ხოლო ზედსართავი „ძილისმომგვრელი“ და ზმნა „განკურნება“ ჩაგვაგონებს გარკვეულ ძალას. ეს, მესინჯერის მხრივ, ექო უფროა, ვიდრე მიბაძვა თუ პლაგიატორობა – უმდაბლესი, უარესი ფორმა სესხებისა. „ძილისმომგვრელი წვენი“ – ეს სიტყვათმეთანხმება ხშირად გვხვდება შექსპირთან და იშვიათად მესინჯერთან.

Massinger: Thou didst not borrow of Vice her indirect,
Crooked, and abject means.
[არ გისესხია ცოდვა მზაკვრულად, დახლართული
და მზაკვრული ხერხით.]

Shakespeare: God knows, my son,
By what by-paths and indirect crook'd ways
I met this crown.
[უფალმა უწყის, შვილო,
რა შემოვლითი ბილიკებითა და მზაკვრული,
დახლართული ხერხებით მოვიპოვე ეს გვირგვინი.]

აქაც მესინჯერი კვლავ გვთავაზობს ზოგად სამართლებრივ მტკიცებულებას, შექსპირი კი კონკრეტულ სახეს. „მზაკვრული დახლართული“ ძლიერია შექსპირთან; ხოლო მესინჯერთან უბრალო პლეონაზმია. „დახლართული გზები“ მეტაფორაა; მესინჯერის ფრაზა კი მხოლოდ აჩრდილია მეტაფორისა.

Massinger: And now, in the evening,
When thou shoud'st pass with honour to thy rest,
Wilt thou fall like a meteor?
[და ახლა, საღამოხანს,
როს ღირსებით ჩაუვლი დანარჩენთ,
მეტეორით ჩამოვარდები?]

Shakespeare: I shall fall
Like a bright exhalation in the evening,
And no man see me more.
[ჩამოვარდები.
ვით კაშკაშა ამოქშენა საღამოხანის,
და ვერა კაცი ველარასოდეს მიხილავს.]

აქ მესინჯერის სტრიქონებს თავისი სილამაზე აქვს. და მაინც, „კაშკაშა ამოქშენა“ გვხვდება თვალში და სუნთქვას გვიკრავს საღამოჟამს; „მეტეორი“ მკრთალი სიმბოლია; გაც-ვეთილი სიტყვაა.

Massinger: What you deliver to me shall be lock'd up
In a strong cabinet, of which you yourself
Shall keep the key.
[რასაც გადმომცემ,
ჩაიკეტება მაგარ ზანდუკში, რის გასაღებსაც
შენვე შეინახავ.]

Shakespeare: 'Tis in my memory locked,
And you yourself shall keep the key of it.
[ეს ჩემს მეხსიერებაშია ჩაკეტილი,
და შენ შეგიძლია გასაღები შეინახო.]

წინა პასაჟში მესინჯერმა ისე გამოწურა თავისი სიმი-ლი, რომ მისიკვდილა, აქ კი ქალაქის ირგვლივ დაატარებს ფეხბორებით; და რა ელვისებურია შექსპირის ხატი! შეგ-ვიძლია დავამატოთ ორი პასაჟი, რაც ჩვენს კომენტატორს არ მოუხმია; ნიმუშად მოვიხმოთ ვებსტერი. ორივე პასაჟი ერთ გვერდზეა, და ერთი ჩვეულებრივი აღსარებაა.

Here he comes,
His nose held up; he hath something in the wind,
[აი, ის მოდის, ცხვირაწეული ქარის
მიმართულებით,]

ამას ძნელად თუ შევადარებთ „კარდინალმა ცხვირი აბ-
ზიკა, როგორც ბინძურმა ზღვის ღორმა ქარიშხლის წინ“, და
როცა მივადგებით

as tann'd galley-slaves
Pay such as do redeem them from the oar
[ვითარცა გალერის დახრუკული მონები,
გადაიხდიან ნიჩბისაგან გამოსასხნელად,]

საჭირო აღარაა მივეახლოთ დიად სტრიქონებს „მალ-
ფის ჰერცოგინიდან“. მესინჯერს მოეწონა ეს გალერის
მონა; რადგან ის კვლავ ჩნდება თავისი ნიჩბით „მონაში“ –

Never did galley-slave shake off his chains,
Or looked on his redemption from the oar.
[არასოდეს აუჩხრიალებია გალერის მონას თავისი
ბორკილები,
და ნიჩბიდან არასოდეს შეუხედავს
გათავისუფლებისათვის.]

ეს უკვე მოწიფულობის პიესებია; და „რომაელი მსახი-
ობი“ (საიდანაც მოვიშველიეთ წინა ორი ნაწყვეტი) მიჩნე-
ულია ავტორის უკეთეს პიესად.

ამ ციტატებიდან შეგვიძლია პირდაპირ დავასკვნათ,
რომ მესინჯერის გრძნობებმა ენისადმი გაუსწრეს მის
გრძნობებს საგნებისადმი; რომ მისი თვალი და მისი ლექ-
სიკონი არ თანამშრომლობდნენ. ერთი უდიდეს განმასხ-
ვავებელთაგანი მრავალ მის უფროს თანამედროვეთაგან
– სახელდობრ მიდლტონისაგან, ვებსტერისაგან, ტერნერი-
საგან – არის ნიჭი ორი ან მეტი განსხვავებული შთაბეჭდი-
ლების შერწყმისა და გაერთიანებისა ერთ ფრაზად.

...in her strong toil of grace
(...მის მტკიცე მაღლიან ღვაწლში)

შექსპირისაა ასეთი შერწყმა; მეტაფორა თავის თავს უიგივებს იმას, რაც მასვე გვიკარნახებს; შედეგად კი ერთსა და უნიკალურს ვიღებთ –

Does the silk worm expend her yellow labours?...
Why does yon fellow falsify highways
And lays his life between the judge's lips
To refine such a one? keeps horse and men
To beat their valours for her?
Let the common sewer take it from distinction...
Lust and forgetfulness have been amongst us...
[განა აბრეშუმის ჭია ღალატობს თავის ყვითელ
ნაშრომს?
მაშ რატომ დაეხეტება ყმაწვილკაცი შარაგზაზე,
და თავის ცხოვრებას მოსამართლეს უგდებს პირში
გასასწორებლად? ცხენსაც და კაცსაც წირავს
სატრფოსათვის?
დაე უბრალო მქსოველმა განასხვავოს...
ავხორცილა და გულმავიწყობა იყო ჩვენში...]

ტერნერისა და მიდლტონის ეს სტრიქონები გვიჩვენებენ მუდმივ მსუბუქ ცვალებადობას ენისა, სიტყვები გამუდმებით ლაგდებიან ახალ და უეცარ კავშირებად, მნიშვნელობანი გამუდმებით *eingeschachtelt* (ჩანართი) მნიშვნელობებში, რაც დასტურია შეგრძნებათა მეტად მაღალი განვითარებისა, ინგლისური ენის განვითარებისა, რასაც ალბათ ვერასოდეს დავეწიეთ. და მართლაც, ჩეპმენის, მიდლტონის, ვებსტერის, ტერნერის, დონის მოთავეებით ვამთავრებთ ეპოქას, როცა ინტელექტი უმაღლეს ენის წვერზე ადგა გრძნობებს. აღქმა გადაიქცა სიტყვად და სიტყვა იყო აღქმა. მომდევნო ეპოქა მიდლტონისაა (თუმც მარველიც ხომ იქვეა); და ეს ხანა კი მესინჯერის ხელდასხმულია.

ისე კი არაა, რომ სიტყვა ნაკლებ ზუსტი გახდება. მესინჯერს დიდი ხოტბა ეკუთვნის, როგორც ამრჩევსა და ჩამსწორებელს. და გრძნობათა დაქვეითებაც არ გახლავთ შეუთავსებელი ენის სულ მეტად გართულებასთან. მაგრამ ყოველი სასიცოცხლო განვითარება ენაში გრძნობა-

თა განვითარებაცაა. შექსპირისა და მოწინავე შექსპირულ დრამატურგთა ლექსი ამგვარი განახლებაა, სახეობათა ჭეშმარიტი მუტაცია. მესინჯერის მიერ დანერგილი ლექსი განსხვავებულია მის წინამორბედთაგან; მაგრამ ეს არაა ახალი სახის შეგრძნებებზე დაფუძნებული განვითარება. პირიქით, მას თითქოს გრძნობისაგან სრულიად განზე მივყავართ.

იმას ვგულისხმობთ, რომ მესინჯერი უნდა მოთავსდეს რამდენადაც ერთი პერიოდის დამდეგს, იმდენადვე მეორის მიწურულს. მრ. კრუკშენკის მიერ ციტირებული ვინმე ბოილი ამბობს, მილტონის თეთრი ლექსი დიდადაა დავალებული მესინჯერის სწავლისაგანო.

მიუწვდომელი შეკავშირებანი, რაც მუსიკას წარმოშობს ლექსში [ამბობს ბოილი], მხატვრული განაწილება პაუზებისა და შეუმცდარი არჩევანი და განლაგება სწორედ იმ სიტყვებისა, რაც სრულყოფილ ჰარმონიად მოგვესმის, თუ სირილ ტერნერის „ათვისტის ტრაგედიას“ გამოვტოვებთ, დრამატურგიის მხოლოდ ორ ოსტატთან გვხვდება, შექსპირის გვიანდელ პიესებში და მესინჯერთან.

ამ ბოილს ახირებული სმენა უნდა ჰქონოდა, რაკი ტერნერის ქარგლობისდროინდელი ნაწარმოები „შურისმაძიებლის ტრაგედიისათვის“ დაუმჯობინებია და, კაცმა უნდა იფიქროს, რომ ფორდისათვის თვალიც არ დაუკრავს. მაგრამ თუმც მისეული ქება სასაცილოა, დაუმსახურებელი მაინც არ არის. მრ. კრუკშენკმა მოგვაწოდა ბრწყინვალე ნიმუში მესინჯერის სინტაქსისა –

What though my father
Writ man before he was so, and confirm'd it,
By numbering that day no part of his life
In which he did not service to his country;
Was he to be free therefore from the laws
And ceremonious form in your decrees?
Or else because he did as much as man

In those three memorable overthrows,
At Granson, Morat, Nancy, where his master,
The warlike Charalois, with whose misfortunes
I bear his name, lost treasure, men, and life,
To be excused from payment of those sums
Which (his own patrimony spent) his zeal
To serve his country forced him to take up!

[რა დაგიწერია, მამავ ჩემო,
კაცისათვის და დაგიბეჭდავს,
ის დღე შენს ცხოვრებაში არ ჩაითვლება,
შენი ქვეყნის სამსახურში თუ არ გაგიღევიო?
განა ეს გაათავისუფლებს კანონისაგან
და შენს ბრძანებათა ცერემონიული ფორმისაგან?
ან ეგებ რაკი იმდენი იშრომა, ვითარცა კაცმა,
იმ სამი დაუვიწყარი ძღვევის დროს –
გრანსონთან, მორასთან, ნანსისთან, სად
წინ უძღოდა ომის მოყვარული შარლეი,
ვახსენოთ მისი ბედუკუღმართობა, დაკარგული
ქონება,
კაცი და სიცოცხლე; ამის გამო უნდა ეპატიოს
გადახდა,
რაც სამშობლოს გადაუხადა!]

შეუძლებელია იმის უარყოფა, რომ ეს ნაწყვეტი ოს-
ტატურადაა აგებული; ალბათ არ დაიძებნება ცოცხალი
პოეტი, ვინც მსგავსად შეძლებდა. ვერც ორიგინილობას
დავუწუნებთ. ენა გამართულია და წმინდა, დაცული ჭუჭ-
ყისა და ლექისაგან. მესინჯერი არ აურდაურევს ხოლმე
მეტაფორებს, არც ერთიმეორეზე დაახროვებს. კამკამაა,
მაგრამ ადვილი არ არის. ოლონდ თუ მესინჯერის ეპოქას,
„უაღრესად გადაგვარებული რომ არ იყო, აკლდა ზნეობრი-
ვი ქსოვილი;“ მესინჯერის ლექსი ზედმიწევნით გადაგვარე-
ბული კი არ არის, მაგრამ ცერებრალური ანემია სჭირს. აბ-
სურდულია იმის თქმა, ჩახლართული სტილი აუცილებლად
ცუდი სტილიაო. მაგრამ ასეთი სტილი უნდა მოჰყვეს ჩართ-
ვას ალქმისა და ალნიშვნის მეთოდისა და შთაბეჭდილებათა

მოკრებისა, რაც ასევე უნდა ჩაერთოს. უნდა გვემინოდეს, რომ მესინჯერის გრძნობა მარტივია და გადაფარულია აღიარებული იდეებით. მესინჯერს რომ ისეთი დახვეწილი ნერვული სისტემა ჰქონოდა, როგორიც მილტონს, ტერნერს, ვებსტერსა თუ ფორდს, მისი სტილი გამარჯვებას იზიემებდა. მაგრამ ასეთი ბუნება არ გააჩნდა და მესინჯერიც წინამავლობს, არა მეორე შექსპირს, არამედ მილტონს.

მესინჯერი ფაქტობრივად უფრო დაშორებულია შექსპირს, ვიდრე მილტონის სხვა წინამორბედი – ჯონ ფლეტჩერი. ყველაფერს რომ თავი დავანებოთ, ფლეტჩერი ოპორტუნისტი გახლდათ ლექსებში, წამიერ ეფექტებს მისდევდა, არცთუ მთლად პასტიშს; თავისი სტრუქტურით მზად იყო, ყველაფერი ერთადერთი სცენისათვის შეეწირა. ფლეტჩერს, რაკი მეტად ინტელექტუალური გახლდათ, ნაკლებიც ეპატიება. ფლეტჩერი მარჯვედ ამოიცნობდა გრძნობებს და ლალატობდა მათ; მესინჯერი კი ვერ აცნობიერებდა და გულუბრყვილო იყო. როგორც თეატრის ხელოსანი, ფლეტჩერზე დაბლა არა დგას და მის საუკეთესო ტრაგედიებს უფრო ხალასი ერთიანობა აკავშირებთ, ვიდრე „ბონდუკას“. მაგრამ ერთიანობა ზედაპირულია. „რომელ მსახიობში“ ნაწილთა განვითარება სავსებით შეუსაბამოა ცენტრალურ თემასთან; „არაბუნებრივ შერკინებაში“, თუმც დაძაბულობა მარჯვედაა მიღწეული და მსწრაფლ გადავინაცვლებთ კულმინაციიდან ახალი დაძაბულობისაკენ, პირველი ნაწილი პიესისა შეეხება მალეფორის მტრობას ვაჟიშვილისადმი და მეორე ნაწილი კი – ვნებას საკუთარი ქალიშვილისადმი. ეს თეატრალური ოსტატობაა და არა გააზრებული ხელოვნებით დამუშავებული განცდები, რაც ამ ორ ნაწილს ერთმანეთს უკავშირებს. „მილანის ჰერცოგში“ სფორცას გამოჩენა დამპყრობლის სასამართლოში მხოლოდ გადაავადებს მოქმედებას ან, უფრო, წყვეტს ემოციურ რიტმს. და აი, უკვე დავასახელებთ სამი ნიმუში მესინჯერის საუკეთესო პიესათაგან.

დრამატურგისაგან, ვინც ასე უნარიანად შეადუღებს ნაწილებს, რომელთაც არანაირი მიზეზი არ გააჩნიათ ერთად

ყოფნისა, ვინც გამოიგონებს ასე კარგად მოქსოვილსა და ერთიანობისაგან ასე დაშორებულ პიესებს, ხასიათთა შექმნისასაც ასეთივე სინთეტურ მოხერხებულობას უნდა მოველოდეთ. მრ. კრუკშენკი, კოლრიჯი და ლესლი სტივენნი საკმაოდ კარგად თანხმდებიან, რომ მესინჯერი ხასიათთა შექმნის ოსტატი არ არის. ფაქტია, რომ ნამდვილად შეგიძლიათ შეაკავშიროთ სხვადასხვაგვარი ნაწილები ცოცხალი პიესის შესაქმნელად; მაგრამ ცოცხალი ხასიათი უნდა ჩაისახოს ერთგვარი ემოციური ერთიანობისაგან. ხასიათი ადამიანის ბუნებაზე გაფანტული დაკვირვების შედეგად კი არ შეითხზევა, არამედ იმ ნაწილთაგან, რომელნიც ერთმანეთს შეიგრძნობენ. ამდენად, თუმც მესინჯერის მარცხი შემძვრელი ხასიათის დახატვისას არაა უფრო დიდი, ვიდრე მისი მარცხი მთლიანი პიესის აგებისას და, სავარაუდოდ, იმავე ნაკლულოვანი მგრძნობელობისაგან მომდინარეობს, მაგრამ ხასიათის შექმნისას ნაწვენევი მარცხი უფრო თვალშისაცემია და უფრო დამლუპველიც. „ცოცხალი“ ხასიათი არაა აუცილებლად „ცხოვრებისეული“. ესაა პიროვნება, ვინც შეგვიძლია ვიხილოთ და მოვუსმინოთ, მართალი იქნება თუ ყალბი იმ ადამიანურ ბუნებასთან შედარებით, როგორსაც ვიცნობთ. ხასიათის შემქმნელს იმდენად მოტივთა ცოდნა არ ესაჭიროება, რამდენადაც გამახვილებული მგრძნობელობა; დრამატურგს არა სჭირდება გაეგებოდეს ხალხისა; მაგრამ გამოწვლილვით უნდა იცოდეს ყველაფერი მათზე. ეს ცოდნა არ ბოძებოდა მესინჯერს. მას მემკვიდრეობით გადმოეცა ტრადიციები ქცევისა, ქალური სათნოებისა, საქორწინო სიწმინდისა, ღირსების ყაიდისა, და არც გაუკრიტიკებია და არც შეუმატებია რაიმე საკუთარი გამოცდილებიდან. ადრეულ დრამაში ეს ჩვეულებანი უზრალოდ ჩარჩოა, ან შენადნობი ლითონის დასამუშავებლად; თვითონ ლითონი შედგებოდა გამორჩეულ ემოციათაგან, რაც უსათუოდ გარემოს შედეგია, ისეთივე აუცილებელი შედეგი ან მემკვიდრეობა, როგორც ქიმიური ნაერთის შემადგენლობა. მაგალითად, მიდლტონის „ნაპოვარაში“ გმირი ქალი წამოიძახებს ცნობილ სიტყვებს –

Why, 'tis impossible thou canst be so wicked,
 To shelter such a cunning cruelty
 To make his death the murderer of my honour!
 [აჰ, შეუძლებელია, ვერ იქნები ასე ბოროტი,
 რათა დაფარო ასეთი მზაკვრული სისასტიკე,
 მისი სიკვდილი ჩემი ღირსების მკვლელად აქციო!]

სიტყვა „ღირსება“ ამ ვითარებაში უადგილოა, მაგრამ ბეატრისის ემოცია იმ წუთას და იმ ვითარებაში ისეთივე არსებითი და ურყევია, როგორც ნებისმიერი რამ ადამიანურ ბუნებაში. ოტელოს ემოცია, მეხუთე მოქმედებაში, ემოციაა კაცისა, ვინც აღმოაჩინა, რომ მისი სულის უარესი ნაწილი დაიმონა ვიღაც მასზე უფრო ჭკვიანმა; სწორედ ეს ემოცია აზიდა მწერალმა დაძაბულობის უმაღლეს დონემდე. თვით ისეთ გვიანდელ და დაქვეითებულ დრამაში, ფორდისა რომაა, ემოციების ჩარჩო და დროის ზნეობა მხოლოდ საშუალებაა გამორჩეულ და ურღვევ გრძნობათა გადმოსაცემად: ფორდისა და მხოლოდ ფორდისა.

თუ რამე შეიძლება მივიჩნიოთ გადაგვარებულად და დაქვეითებულად მესინჯერის ზნეობაში, ზნეობის ცვლილება და დაკნინება კი არაა, მხოლოდ გაქრობაა პიროვნული და ნამდვილი ემოციებისა, რასაც ეს ზნეობა ამაგრებდა და რაშიც ერთგვარი წესრიგი შეჰქონდა. როგორც კი ემოციები ჰქრება, მათი მომწესრიგებელი ზნეობაც საძაგლად გვეჩვენება. თვით პურიტანიზმი შეგზიზღდება, როცა დაინახავ, რომ თავშეკავებადღა დარჩენილა, როცა გრძნობები, რასაც აკავებდა, გამქრალა. როდესაც მესინჯერის ქალბატონები უძალიანდებიან ცდუნებას, არ ჩანს, რომ რაღაც განსაკუთრებულ ემოციას გადაიტანენ; მათ უბრალოდ იციან თუ რას მოელიან მათგან; და წარმოგვიდგებიან ვით გაქნილი პრანჭიები. თვითეულ ეპოქას თავისი ჩვეულებანი აქვს; და ნებისმიერი ეპოქა მოგვეჩვენება აბსურდულად, როს მისი ჩვეულებანი მესინჯერის მსგავსი კაცის ხელთ მოხვდება – ვგულისხმობთ კაცს, ვისაც ასეთი გამორჩეულად აღმატებული ლიტერატურული ტალანტი აქვს, ვითარცა მესინჯერს, და ასეთი კნინი წარმოსახვა. ელიზაბეთური ზნეობა

მნიშვნელოვანი პირობითობა გახლდათ; მნიშვნელოვანი იმიტომ, რომ გარკვევით არცერთ კლასს არ განეკუთვნებოდა, რადგან ისეთ ჩარჩოს სთავაზობდა ემოციებისა, როგორისადმი გამოხმაურებაც ყოველ კლასს შეეძლო და არა გრძნობას არ აბრკოლებდა. თვალთმაქცური არ ყოფილა და არა თრგუნავდა; მის ბნელ კუთხეებში გამოჩნდებიან მერი ფიტონისა და ალბათ უფრო დიადი აჩრდილნი. ეს საგანი საკმარისად არაა გამოკვლეული. ფლეტჩერი და მესინჯერი ამას საცინლად იგდებდნენ; იმიტომ კი არა, რომ არა სჯეროდათ, არამედ – დიდად ნიჭიერი კაცები კი იყვნენ, მაგრამ სიცოცხლის შთაბერვა არ ძალუძდათ; რადგან მგზნებარე, დასრულებულ ადამიანურ ხასიათებს ვერ მთარგმნდნენ.

მესინჯერის ტრაგედია უმთავრესად საგულისხმოა ზემოხსენებული განსაზღვრების გამო; უმაღლესი ხარისხის სიტყვიერი ბრწყინვალეობა ერწყმის გრძნობათა ჩანასახოვან განვითარებას. მესინჯერი წარმატებას აღწევს უფრო იქ, რაც ტრაგედია არაა; რომანტიკულ კომედიაში. „ძალიან ქალი“ იმსახურებს ქებას, რაც სუინბერნმა, ვისაც თითქმის შეუმცდარი ნიჭი აქვს შერჩევისა, უძღვნა მას. სავარაუდო თანამშრომლობას ფლეტჩერთან უილბლიანესი შედეგი მოჰყვა; რადგან ეს საუცხოო კომიკური პერსონაჟი, შექეიფიანებული ბორაჩია, უთუოდ მეტი ჰუმორითაა ქმნილი, ვიდრე მესინჯერისაგან მოველით. ესაა პიესა, რომელიც მოსაწონი იქნებოდა სცენაზე. რაც უნდა იყოს, ფორმა რომანტიკული კომედიისა თავისთავად მდარეა და დეკადენტური. პოეტურ დრამას ერთგვარი მოუქნელობა ახასიათებს, რაც არაფრითაა კლასიკური თუ ნეოკლასიკური თუ ფსევდოკლასიკური კანონის არსი. პოეტურ დრამას უნდა განეკუთვნებინა სავსებით განსხვავებული ფორმები საბერძნეთსა თუ ინგლისში, ინდოეთსა თუ იაპონიაში. უკიდურესი თავისუფლების ნებართვით რომანტიკული დრამა მაინც მეორეხარისხოვნად რჩება. პოეტურ დრამას ემოციური ერთიანობა უნდა ჰქონდეს, თუნდ ემოცია ისეთი იყოს, როგორიც გნებავთ. მას უნდა მოეპოვებოდეს

წარმმართველი ჟღერადობა; და თუ საკმარისად ძლიერიც ექნება, შესაძლებელი ხდება ყველაზე მრავალგვაროვან ემოციათა მოხმობა მის გასაძლიერებლად. რომანტიკული კომედია შეზავებაა შეუთავსებელი ემოციისა, ემოციის *მიმოხილვაა*. „ძალიან ქალი“ უაღრესად მარჯვედაა აგებული. რომანტიკული დრამის სიმდარე არაა დამოკიდებული ექსტრავაგანტულ გარემოზე ან აბსურდულ ვითარებებსა თუ წარმოდგენელ დამთხვევებზე; ყოველივე ამას შესაძლოა სერიოზულ ტრაგედიებსა თუ კომედიებშიც შევხვდეთ. სიმდარე მომდინარეობს გრძნობათა შინაგანი დაუკავშირებლობისაგან, არაფრისგამომხატველ ემოციათა ჯაჭვისაგან.

ამ ყაიდის, ასეთი ემოციური უწესრიგობით მბრწყინავ პიესებში არაა ქანქარის უკუხრევა. ცვლილებებს არასოდეს იწვევს სისხლის უბრალო გადასხმა იმ ფორმაში, რაც ცხოვრებამ ეს-ესაა დაგვიტოვა. რომანტიკული დრამა არა ყოფილა ახალი ფორმა. მესინჯერი იმდენად ემოციებს არ მიმართავდა, რამდენადაც ემოციათა სოციალურ აბსტრაქციებს, უფრო განზოგადებულსა და ამიტომ უფრო მსწრაფლ და იოლად შესაცვლელსაც ერთი მოქმედების საზღვრებში. მას არ წარმართავდა ნერვებში გამოტარებული პირდაპირი კავშირები. ამდენად, რომანტიკული დრამა გადახრილი იყო იქით, რასაც ხანდახან „ტიპურს“ უწოდებენ, მაგრამ ტიპური სულაც არ არის; რადგან ტიპური ფიგურა დრამაში ყოველთვის განსაკუთრებულია – ინდივიდუალური. რომანტიკული დრამის ტენდენცია მიმართული იყო ფორმისაკენ, რამაც ის იმგვარად გააგრძელა, რომ ჩამოაყალიბა ყველაზე უფრო შესამჩნევი ნაკლოვანებანი, მიმართული იყო უფრო მკაცრი გარეგნული წესრიგისაკენ. ეს ფორმა გახლდათ ჰეროიკული დრამა. ჩავიხედოთ დრაიდენის ნაშრომში „ესეი ჰეროიკულ პიესებზე“, და ვნახავთ, რომ „სიყვარული და სიამაყე უნდა იყოს ჰეროიკული ლექსის საგანი“. მესინჯერმა დაანგრია ძველი დრამა და გზა გაუკაფა დრაიდენს. ინტელექტმა ალბათ ამოწურა ძველი პირობითობანი. გრძნობათა გაღატაკების შევსება კი არ ძალუძდა.

ასეთი ფიქრები წამოიჭრება მესინჯერის ზოგიერთი პიესის შესწავლისას მრ. კრუკშენკის განცხადების შუქზე, რომ მესინჯერის ეპოქა „გაცილებით უფრო კულტურული იყო, მაგრამ, ისე რომ მთლად გადაგვარებულიც არა ყოფილა, აკლდა ზნეობრივი სიმტკიცე“. ამ განცხადებას უნდა მივემხროთ. მესინჯერის ორი საუცხოო კომედიის – „ძველი ვალების გასტუმრების ახალი გზა“ და „ქალაქელი ქალბატონი“ – შესაფასებლად კი უფრო ვრცელი გამოკვლევაა საჭირო, ვიდრე ჩვენს ფარგლებშია შესაძლებელია

II

მოუშზადებელი მკითხველი დაასკვნის, მესინჯერის ტრაგედიები მეტად სევდიანი ყოფილაო. მოსაწყენი იქნება, ვიდრე მავანი მოიმარაგებდეს ერთგვარ ვრცელ ცოდნას მის სიცოცხლით სავსე თანამედროვეებზე, რათა გაუზიარებლად ჩაწვდეს სწორედ იმ ელემენტებს, რომელთაც სიამოვნების მონიჭება შეუძლიათ; ან ვიდრე მავანს რაღაც არ შეაგულიანებდეს და ცნობისმოყვარე ინტერესი გაუჩნდებოდეს ვერსიფიკაციისადმი. რაც უნდა იყოს, მესინჯერი ერთ-ერთია მცირეოდენ ოსტატთა შორის, რომელნიც ამ ენაზე წერდნენ. იგი იყო ოსტატი კომედიისა, რომელიც სერიოზულია, პირქუშიც კი; და მისი ერთი ასპექტის მიხედვით, მხოლოდ ორი სახელის ხსენება შეიძლება მასთან ერთად: მარლოსი და ჯონსონისა. ფაქტია, რომ კომედიაში ბევრად მრავალფეროვანი მეთოდები აღმოაჩინეს და გამოიყენეს, ვიდრე ტრაგედიაში. კიდის მეთოდი, რაც შექსპირმა განავითარა, სანიმუშო იყო ინგლისური ტრაგედიისათვის ოტვეიმდე და შელიმდე. მაგრამ პიროვნული ტემპერამენტიცა და ეპოქათა ცვალებადობაც კომედიას მეტად შეეთამაშა. ლილის კომედია ერთია; აი, შექსპირისა, რასაც ბომონტისა და ფლეტჩერისა მოჰყვა – მეორე; მიდლტონისა კი – მესამე. ხოლო მესინჯერი, ვისაც საკუთარი კომედია აქვს,

მარლოსა და ჯონსონთან უფრო ახლოა, ვიდრე რომელიმე ამათგანთან.

მესინჯერი, როგორც კომედიების მწერალი, ფაქტობრივად ილბლიანი გამოდგა იმ დროისათვის, როცა წერდა. მისი კომედია გარდამავალია; მაგრამ ისე ხდება, რომ ერთი იმ გარდამავალთაგანია, რაც შეიცავს ზოგიერთ ისეთ მიღწევას, წინამორბედებმა რომ ვერ განჭვრიტეს და ვერც მომდევნო მწერლებმა დახვეწეს. ჯონსონის კომედია უფრო ახლოა კარიკატურასთან; მიდლტონისა უბრალო ფოტოგრაფიული აღბეჭდვაა მდაბალი ცხოვრებისა. მესინჯერი უფრო ახლოა რესტავრაციის კომედიასთან და თავისი თანამედროვის, შირლის, მსგავსად უფრო გარკვეულ სოციალურ დონეს ითავისებს, ერთგვარ განსხვავებას კლასებს შორის, როგორც პოსტულატს თავისი კომედიისა. ეს მსგავსებაც გვიანდელ კომედიასთან მნიშვნელოვანი ნიშანია მესინჯერსა და ადრეულ კომედიას შორის განსხვავებისა. მაგრამ მესინჯერის კომედია ასევე დიდად გასხვავდება ხასიათთა კომედიის თავისებურებათაგან; რასაც უფრო თავისავე რომანტიკულ დრამაში – „ძალიან ქალი“ – უახლოვდება, ვიდრე „ძველი ვალების გასტუმრების ახალ ხერხში“; კომედიაში მას აინტერესებს არა სასიყვარულო დაუდევრობანი ან სოციალური თვალთმაქცობის აბსურდულობა, არამედ არამზადებისათვის ნილბის ახდა. სწორედ ისე, როგორც მოლიერის ძველი კომედია პრინციპულად განსხვავდება მარივოს ახალი კომედიისაგან, მესინჯერის ძველი კომედიაც განსხვავდება თავისი თანამედროვის, შირლის, ახალი კომედიისაგან. და როგორც საფრანგეთში, ასევე ინგლისში, რაც უფრო ფარსული იყო კომედია, მით სერიოზული გახლდათ. მესინჯერის დიადი კომიკური არამზადები, სერ ჯაილს ოვერიჩი და ლიუკ ფრუგალი, დიდი ინგლისური ოჯახის წევრები არიან, რაც მოიცავს ბარაბას და სერ ეპიკურ მამონს და საიდან წარმოშობასაც იკვეხნის სერ ქლამსი ტანბელი.

მარლოსა და ჯონსონისაგან მესინჯერს შედარებით დაბალი დონე განასხვავებს. იმ ორი დრამატურგის უდიდე-

სი კომიკური ხასიათები მსუბუქი ნამუშევარია შექსპირის საუკეთესოსთან შედარებით – ფოლსტაფს მესამე განზომილებაც აქვს, ეპიკურ მამონს კი მხოლოდ ორი. მაგრამ ეს სიმსუბუქე ნაწილია იმ ხელოვნების ბუნებისა, რასაც ჯონსონი მოჰკიდებოდა და რაც ნაკლები ხელოვნება გახლდათ, ვიდრე შექსპირისა. მესინჯერის სიდაბლე ჯონსონთან შედარებით ერთი ხელოვნების ტიპის დაბლა დგომა კი არაა მეორის ფონზე, არამედ მესინჯერისა ჯონსონის ტიპთან შედარებით. ეს უბრალო ნაკლოვანებაა. მარლოსა და ჯონსონის კომედიები ცხოვრების ხედვა იყო; ეს გახლდათ, დიდ ლიტერატურას რაც სჩვევია, პიროვნების გარდაქმნა პიროვნულ ნაწარმოებად ხელოვნებისა, მთელი ცხოვრების ნაწარმოებად, გრძელი იქნება თუ მოკლე. მესინჯერი მართოდენ უფრო მცირე პიროვნება კი არაა: მისი პიროვნება ძლივძლიობით არსებობს. მან ვერ შეჰქმნა, საკუთარი პიროვნებისა გამო, მიღწევა მსოფლიო ხელოვნებისა, ისე ვით შექსპირმა და მარლომ და ჯონსონმა შეჰქმნეს.

მშვენიერ ფურცლებზე, რასაც რემი დე გურმონი უძღვნის ფლობერს „სტილის პრობლემაში“, დიდი კრიტიკოსი აცხადებს:

La vie est un dépouillement. Le but de l'activité propre de l'homme est de nettoyer sa personnalité, de la laver de toutes les souillures qu'y déposa l'éducation, de la dégager de toutes les empreintes qu'y laissèrent nos admirations adolescentes;

[ცხოვრება განძარცვაა. თვითონ ადამიანის საქმიანობის მიზანია, განწმინდოს საკუთარი პიროვნება, ჩამორეცხოს ყველა ის ჭუჭყი, რომელიც მასში აღზრდამ დალექა, გამოათავისუფლოს ყველა ნაკვალევისგან, რომლებიც მასში ჩვენმა ყმაწვილურმა აღფრთოვანებამ დატოვა;]

და კიდევ:

Flaubert incorporait toute sa sensibilité à ses œuvres... Hors de ses livres, où il se transvasait goutte à goutte, jusqu'à la lie, Flaubert est fort peu intéressant...

[ფლობერი მთელს თავის მგრძნობელობას თავის ნაწარმოებებში აქსოვდა... მისი წიგნების გარეშე, რომლებშიც საკუთარი თავის გადასხმას წვეთ-წვეთად ახდენდა, ფლობერი ნაკლებად საინტერესოა...]

შექსპირზე ნიშანდობლივად, – ნაკლებ ჯონსონსა თუ მარლოზე (კიტსზე იმ დროში, რაც ცხოვრებამ არგუნა)– შეიძლება ითქვას, რომ ისინი *se transvasaient goutte à goutte* [წვეთ-წვეთად გადასხმა]; იქ, სადაც დაიბადა ურიცხვი გენიალური კაცი და შედარებით მცირეოდენი ხელოვნების ნიმუში შეიქმნა, ბევრი არაა მწერალი, რომლებზეც ამის თქმა შეგვიძლია. ცხადია, მესინჯერზეც ვერ ვიტყვით. და ახლა უკვე უნდა გამოვიკვლიოთ, თუკი ეს ასეა, როგორ შეძლო დაეწერა ორი დიდი კომედია. ალბათ იძულებულნი ვიქნებით დავასკვნათ, რომ მათი ბრწყინვალეების დიდი წილი, რაღაცნაირად, რაც უნდა გაირკვეს, შემთხვევითია; და ამიტომ, რაც უნდა შესანიშნავი იყოს, სრულყოფილი ხელოვნება არ გახლავთ.

ლესლი სტივენის მიერ წამოჭრილი საკითხი არამზადის მხილების მესინჯერისეული მეთოდის ნაკლოვანების შესახებ, უაღრესად დამაჯერებელია; მაგრამ მაინც ვფიქრობ, რომ დამაჯერებელი სხვა მიზეზის გამოა და არა იმისა, რასაც ლესლი სტივენი განუსაზღვრავს. მისი მტკიცება მეტისმეტად წინასწარაკვიატებულია, რათა სავსებით სანდო იყოს. არ არსებობს მიზეზი თუ რატომ არ შეიძლება კომედიისა თუ ტრაგედიის არამზადამ არ გამოამჟღავნოს თავი ისერიგად დიდხანს, რამდენადაც ავტორს სურს; მაგრამ არამზადაა, რომელიც ასე იქცევა, მარტივი არამზადაა (მარტივი და არა გულუბრყვილო). ბარაბასსა და ვოლპონეს შეუძლიათ გამოამჟღავნონ თავი, რადგან შინაგანი არაფერი გააჩნიათ; გარეგნობა და რეალობა ემთხვევა ერთმანეთს; ისინი კონკრეტულ მხარეს მიმართული ძალებია. მესინჯერის ორი

არამზადა მარტივნი არ არიან. ჯაილს ოვერიჩი არსებითად დიდი ძალაა, მიმართული მცირე საგნებისაკენ; დიდი ძალაა მცირე გონებით; შიშის ზარსა სცემს რამდენიმე სამრევლოს, ნაცვლად იმისა, მსოფლიო დაიპყროს. გამოუყენებელი ძალაა, დამცრობილი, დაკნინებული კაცის სიმდაბლის გამო-ისობით: იგი დიდი კაცია ქალაქისათვის, უშიშარია, მაგრამ შიშით ფეხქვეშ ეგება არისტოკრატიას. ამდენად, მარტივი კი არაა, ნაყოფია გარკვეული ცივილიზაციისა და ყველა-ფერი გაცნობიერებული არა აქვს. მის მონოლოგებში ის კი არ იგულისხმება, რასაც თავის თავზე ფიქრობს, არამედ — რაც იგი სინამდვილეშია: და მაინც, მათში არაა სიმართლე მასზე და თვითონაც, რასაკვირველია, არ იცის სიმართლე. ამიტომ თავის გამჟღავნებაც არ შეუძლია.

Nay, when my ears are pierced with widows' cries,
And undone orphans wash with tears my threshold,
I only think what 'tis to have my daughter
Right honourable; and 'tis a powerful charm
Makes me insensible of remorse, or pity,
Or the least sting of conscience.
[არა, როს ჩემს ყურებს ბასრავს ქვრივთა ტირილი
და უბედური ობლები ცრემლით რეცხავენ ჩემს
ზღურბლს,
მხოლოდ იმაზე ვფიქრობ, თუ რას ნიშნავს, რომ
მყავს
პატივსაცემი ქალიშვილი; და რა ძლიერი ხიბლია
ის, რაც სინდისის ქენჯნასა და სიბრალულს არ
მაგრძნობინებს,
ან ბოლო-ბოლო ნამუსს არ შემილახავს.]

ეს მცდარი შენიშვნაა. სხვაგან მართებული გვაქვს:

Thou art a fool;
In being out of office, I am out of danger;
Where, if I were a justice, besides the trouble,
I might or out of wilfulness, or error,
Run myself finely into a praemunire,
And so become a prey to the informer,

No, I'll have none of 't; 'tis enough I keep
 Greedy at my devotion: so he serve
 My purposes, let him hang, or damn, I care not...
 [შენ სულელი ხარ;
 სამსახურისგან თავისუფალი დაცული ვარ
 ხიფათისაგან;
 მოსამართლე რომ ვყოფილიყავ, გარდა
 უბედურებისა,
 ნებით თუ უნებლიეთ ანდა შეცდომით,
 არსებობას ტახტის წინააღმდეგ გალაშქრებით
 დავასრულებდი,
 და დამსმენის კერძი გავხდებოდი;
 არა, ასეთი არაფერი მსურს, ისიც კმარა,
 რომ სიხარბეს ვემონები: ჩემს მიზნებს
 ვემსახურები;
 ჩამოახრჩონ ან ჯოჯოხეთში უკრან თავი,
 არ მენადვლება...]

და რაოდენ კარგადაა შეწყობილი და აჟღერებული აქ სათქმელი! კაცისა გესმის და ხედავ კიდევ. მაგრამ ისეთი პასაჟიდან გამომდინარე, როგორიც პირველია, ნება გვიბოძეთ დავასკვნათ, რომ მესინჯერს გაცნობიერებული არა აქვს, იმისაგან განსხვავებულ ხასიათს რომ ავითარებს, რაც მარლომ და ჯონსონმა გამოიგონეს.

ლიუკ ფრუგალი, „ქალაქელი ქალბატონიდან“; არაა ისეთი დიდი ხასიათი, როგორიც სერ ჯაილს ოვერიჩია. მაგრამ ლიუკ ფრუგალს ცოტა აკლდება, ლამის უდიდესი თვალთმაქცი რომ იყოს. მისი მორჩილება პიესის პირველ მოქმედებაში მეტია, ვიდრე ნახევრად ნამდვილი. შეცდომა მისი პორტრეტში ვითომდა ინდოელი ჯადოსანის ექსტრავაგანტული ფოკუსები კი არაა, რითაც იგი იოლად ტყუვდება, არამედ ნაადრევი გამჟღავნება არამზადობისა, როცა თავისი ძმის ორ ქარგალს აცდუნებს. მაგრამ ამით იგი მხოლოდ სრულყოფილი ქამელეონია გარემოებისა. აქ კვლავ ვგრძნობთ, მესინჯერი მხოლოდ იმას აცნობიერებს, რომ ჰქმნის ძველი ყაიდის ფარსის გაიძვერას. მაგრამ პიესა ფარსი არ არის იმ

აზრით, როგორც „მალტელი ებრაელი“, „ალქიმიკოსი“, „ბართოლომეოს ბაზრობა“ ფარსები. მესინჯერს არ გააჩნდა დიადი ფარსის შესაქმნელად საკმარისი პიროვნულობა და ძალზე სერიოზული გახლდათ, რათა ტრივიალური ფარსი შეექმნა. უნარს, მიეღწია მცირეოდენი გამრუდებისათვის პიესის ან ამბის სამყაროს ყველა ელემენტისა, ისე რომ თვით სამყაროს არაფერი მოკლებოდა, უნარს, რაც მინიჭებულია მარლოსა და ჯონსონს (და რაბლეს) და რაც წინაპირობაა დიდი ფარსისა, მოკლებულიყო მესინჯერი. მეორე მხრივ, მისი ტემპერამენტი უფრო ახლო იყო მათთან, ვიდრე შირლისა და რესტავრაციის ტვინებთან. ამიტომ იკავებს თვითმყოფად ადგილს მისი ორი კომედია. აზროვნებისა და გრძნობის მისეული ხერხები განაცალკევებენ მას ელიზაბეთურ და გვიანდელ კაროლინურ გონებათაგან. მას თითქმის შეეძლო ყოფილიყო დიდი რეალისტი; იგი ჩაკლა არა საკუთარმა, არამედ წინამორბედი ლიტერატურული თაობისთვის ჩვეულმა კონვენციებმა. მესინჯერი რომ უფრო დიდი კაცი ყოფილიყო, მეტი ინტელექტუალური გამბედაობისა, ინგლისური ლიტერატურის დინება მის შემდეგ დაუყოვნებლივ შეიცვლიდა მიმართულებას. ეს სწორედაც რომ პიროვნული ნაკლია. რაც უნდა იყოს, იგი არაა ერთადერთი კაცი, ვინც სწორედ მაშინ, როს ცხოვრების ახალი თვალთახედვაა საჭირო, თავის წინამორბედთა თვალებით უყურებს ცხოვრებას, ეგაა საკუთარი ყაიდის ქურაში ატარებს.

სუინბერნი, როგორც პოეტი

იმის გადაწყვეტა, თუ რამდენი უნდა წავიკითხოთ რომელიმე პოეტისა, ერთგვარ სიზუსტეს მოითხოვს. და ეს სულაც არ გახლავთ პოეტის სიდიდის განმსაზღვრელი. არიან პოეტები, რომელთა თვითეულ სტრიქონსაც უნიკალური ღირებულება აქვს. არიან სხვანი, რომელთა რამდენიმე ლექსის გამოცალკევებაც შეიძლება, რაზედაც საყოველთაო შეთანხმებაა. არიან სხვანი, რომელთა კითხვაც მხოლოდ შერჩევითაა საჭირო, მაგრამ თუ რა შეირჩევა საკითხავად, დიდი მნიშვნელობა არა აქვს. სუინბერნისაგან ვისურვებდით „ატალანტას“ მთლიანად, რჩეულ ტომს, რაშიც აუცილებლად უნდა შევიდეს „კეთროვანი“, „ქება ვენერას“ და „დროის ტრიუმფი“. სხვა მრავალიც უნდა შედიოდეს, მაგრამ, ალბათ, არ არის არცერთი ლექსი, რომლის გამოტოვებაც შეცდომა იქნებოდა. სუინბერნის შემსწავლელი ისურვებდა წაეკითხა ერთ-ერთი სტიჟარტთა პიესებიდან და ჩაღრმავებოდა „ტრისტრამ ლაიონესელს“. მაგრამ დღესდღეობით ალბათ არავინ ისურვებდა სრულად წაეკითხა სუინბერნი. არა იმიტომ, რომ სუინბერნმა ტომები დაახვავა; ზოგიერთი პოეტი, ასევე მრავალტომიანი, მთლიანად უნდა წავიკითხოთ. აუცილებლობა და სირთულე შერჩევისა გამოწვეულია სუინბერნის წვლილის განსაკუთრებული ბუნებიდან, რაც, ძნელია გადაჭარბებით ითქვას, ძალზე განსხვავებულია თანასწორი რეპუტაციის სხვა რომელიმე პოეტისაგან.

შეგვიძლია ვაღიაროთ, რომ სუინბერნის წვლილი უდავოა; რომ ისეთი რამ გააკეთა, რაც მანამდე არავის გაუკეთებია, და რომ რაც მან გააკეთა, არასოდეს ჩაითვლება

სიყალბედ. აქედან შეგვიძლია გავცვეთ იმის კვლევას, თუ რა წვლილი აქვს გაღებული სუინბერნს და რატომაა, რომ რა კრიტიკული მსჯავრიც უნდა გამოვიტანოთ მისი ლექსის სტრუქტურის დასარღვევად, მისი წვლილი მაინც დარჩება. გამოცდა ასეთია: შევთანხმდეთ, რომ ჩვენ დიდად არ მოგვწონს (და ვფიქრობ, აწმყო თაობას არ მოსწონს) სუინბერნი, და შევთანხმდეთ, რომ (უფრო სერიოზული მსჯავრია) ჩვენი ცხოვრების რალაც ხანს მოგვწონდა და ახლა აღარ მოგვწონს; მიუხედავად ამისა, სიტყვები, რითაც ვაფუძნებთ ჩვენს ათვალწუნებასა თუ გულგრილობას, ვერ გამოიყენება სუინბერნის მიმართ ისე, როგორც ცუდი პოეზიის მიმართ გამოვიყენებდით. სიტყვები მსჯავრისა ის სიტყვებია, რომელნიც გამოხატავენ მის ხარისხს. შეგიძლიათ უწოდოთ „დაღავებული“. მაგრამ დაღავებულობა არსებითია; სუინბერნს რომ უფრო მეტი ეზრუნა თავმოყრისათვის, მისი ლექსი ისეთივე, მაგრამ უკეთესი არ იქნებოდა, თუმც განსხვავებულობას კი მიაღწევდა. დაღავებულობა ერთ-ერთია მის დიდებულებათაგან. ის, რომ, როგორც ჩანს, ესოდენ მცირე მასალის გამოყენებით „დროის ტრიუმფში“ მოწოდებულია სიტყვათა ასერიგად განსაცვიფრებელი რაოდენობა, უდავოდ გვაიძულებს ვერა ვუწოდოთ რა, გენიოსის გარდა. ვერაფრით შეამჭიდროვებთ „დროის ტრიუმფს“ შეგიძლიათ მხოლოდ გამოტოვოთ. და ეს კი დაანგრევს ლექსს; თუმც არცერთი სტროფი არა ჩანს არსებითი. ამგვარადვე, მნიშვნელოვანი რაოდენობაა – რჩეული ტომი – საჭირო, რომ მოგვაწოდოს ხარისხი სუინბერნისა, თუმც, ალბათ, არცერთი ლექსი არაა არსებითი ამ რჩეულში.

მაშ თუ ფრთხილად უნდა ვიყოთ გამკიცხავ ტერმინთა გამოყენებისას, როგორიცაა „დაღავებული“, ასევე ფრთხილად უნდა ვიყოთ ქებისას. ამბობენ, „სუინბერნის ლექსის მშვენიერება ბგერაა“, და განმარტავენ „მას სუსტი მხედველობით წარმოსახვა აქვს“. იქით ვიხრები, რომ ვიფიქრო, სიტყვა „მშვენიერი“ ძნელად თუ შეიძლება საერთოდ გამოიყენებოდეს სუინბერნის ლექსის მიმართ; მაგრამ ყველა შემთხვევაში მშვენიერება თუ ბგერის ეფექტი არც მუსიკა-

ლურია და არც პოეტური, რაც შეიძლება მუსიკას შეეწყოს. არ არსებობს მიზეზი თუ რატომ არ შეიძლება სასიმღეროდ განზრახულმა ლექსმა გვიჩვენოს მძაფრი ხილული ხატი ან გადმოსცეს მნიშვნელოვანი ინტელექტუალური აზრი, რადგან შეავსებს მუსიკას დამატებითი საშუალებით გრძნობების გამოსავლიძებლად. სუინბერთან ჩვენ გვაქვს ბგერითი გამოსახვა, რაც შეუძლებელია შეეწყოს მუსიკას. რადგან იგი გვაწვდის არა ხატებს ან იდეებს, ან მუსიკას, არამედ ერთი უცნაური რამ ნაზავია, სამივესაგან მოწოდებული.

Shall I come, if I swim? wide are the waves, you see;

Shall I come, if I fly, my dear Love, to thee?

[მოვიდე თუ გამოვცურავ? ხედავ, ვრცელია

ტალღები;

მოვიდე თუ გამოვფრინდები, ჩემო სიყვარულო,

შენსკენ?]

ეს კემპიონია, და ნიმუში მუსიკის ნაირსახეობისა, რასაც სუინბერნთან ვერ შეხვდებით. ესაა შერჩევა და წყობა სიტყვებისა, რომელთაც ჟღერადობაც აქვთ და, იმავე დროს, თანამიმდევრული ხელმისაწვდომი აზრი, და ეს ორი რამ – მუსიკალური ღირსება და მნიშვნელობა – ორი რამაა და არა ერთი. ხოლო სუინბერნთან არ გვხვდება წმინდა სილამაზე – არც მშვენიერი ბგერა, არც ხატი თუ იდეა.

Music, when soft voices die,

Vibrates in the memory;

Odours, when sweet violets sicken,

Live within the sense they quicken.

Rose leaves, when the rose is dead,

Are heaped for the beloved's bed;

And so thy thoughts, when thou art gone,

Love itself shall slumber on.

[როს ნაზი ხმები კვდება,

მუსიკა ჟღერს მესხიერებაში;

როს ტკბილი იეზი ჭკნება,

სურნელი ცოცხლობს მისგან აღძრულ გრძნობაში.

მკვდარი ვარდის ფურცლები
დაგროვილია საყვარლის საწოლზე;
შენი ფიქრებიც, როს წახვალ,
თვით სიყვარულიც ჩათვლემს.]

შელის იმიტომ ვიმოწმებ, რომ იგი მიჩნეულია სუინბერ-
ნის ოსტატად; და იმიტომაც, რომ მის სიმღერას, კემპიონი-
სა არ იყოს, აქვს ის, რაც სუინბერნს არ გააჩნია – ლამაზი
მუსიკა და ლამაზი შინაარსი; და რადგანაც ის ნათლად და
სადადაა გამოხატული, ორად ორი ზედსართავით. ხოლო
სუინბერნთან აზრი და ბგერა ერთი რამაა. სიტყვის აზრი-
ანობაზე იგი თავისებურად ზრუნავს: იმსახურებს ან, უფრო
სწორად, „ამუშავებს“ სიტყვის მნიშვნელობას. და ეს დაკავ-
შირებულია საინტერესო ფაქტთან მისი ლექსიკონისა: იგი
ყველგან იყენებს ზოგად სიტყვას, რადგან მისი ემოცია არა-
სოდესაა კონკრეტული, არასოდეს მოჩანს პირდაპირ, არა-
სოდესაა ფოკუსში მოქცეული; ესაა გამყარებული ემოცია,
არა ძალდატანებით, არამედ გაფართოებით.

There lived a singer in France of old
By the tideless dolorous midland sea.
In a land of sand and ruin and gold
There shone one woman, and none but she.
[ცხოვრობდა მომღერალი ძველ საფრანგეთში,
უძრავ მწუხარებაში შუა ზღვისა.
ქვიშის, ნანგრევისა და ოქროს ქვეყანაში
ერთი ქალი ანათებდა და სხვა არავინ.]

ხედავთ, რომ აქ პროვანსია დაღავების ზუსტი ადგილი.
სუინბერნი განსაზღვრავს ადგილს ყველაზე ზოგადი სიტყ-
ვით, რასაც მისთვის საკუთარი ღირებულება აქვს. „Gold“
(ოქრო), „ruin“ (ნგრევა), „dolors“ (მწუხარება): ეს არაა
მხოლოდ ბგერა, რაც მას სურს, არამედ ბუნდოვანი ასოცი-
აციები იდეისა, რასაც სიტყვები აწვდიან. იგი ვერ ხედავს
კონკრეტულ ადგილს, როგორც –

Li ruscelletti che dei verdi colli
Del Casentin discendon giuso in Arno...

[ის ნაკადულები კასენტინოდან რომ
დაეშვებიან მწვანე ფერდობზე არნოსაკენ...]

ეს ფაქტობრივად, ის სიტყვაა, რაც იწვევს მღელვარე-
ბას, მაგრამ არა საგანს. როდესაც ნაწილ-ნაწილ განიხილავ
სუინბერნის ლექსს, ყოველთვის ამჩნევ, რომ აქ არაა საგა-
ნი, მხოლოდ სიტყვაა. შეადარეთ

Snowdrops that plead for pardon
And pine for fright
[თოვლის ფიფქები პატივებს ჩააგონებენ
და ფიჭვი კი შიშს]

ნარგიზებს, რომლებიც მანამდე მოდიან, სანამ მერცხა-
ლი გაბედავს. სუინბერნის ენძელა ჰქრება, შექსპირის ნარ-
გიზი კი რჩება. შექსპირის მერცხალი რჩება მაკბეტის ლექს-
ში; უორდსუორთის ჩიტი

Breaking the silence of the seas
[არღვევს სიჩუმეს ზღვებისა]

რჩება: „იტილუსის“ მერცხალი კი ჰქრება. შეადარეთ,
აგრეთვე, ატალანტას ქორო ათენური ტრაგედიის ქოროს.
სუინბერნის ქორო ლამის პაროდიია ათენურისა: რაც დამ-
რიგებლური კია, მაგრამ ბანალურობის ნიშანწყალიც არ
აჩნევია.

At least we witness of thee ere we die
That these things are not otherwise, but thus...
[სიკვდილის წინ მაინც შევიცნობთ,
რომ ყველაფერი ასეა და არა სხვაგვარად...]

Before the beginning of years
There came to the making of man
Time with a gift of tears;
Grief with a glass that ran...
[წელთაღრიცხვის დაწყებამდე
ადამიანის შექმნისას მოვიდა
დრო ცრემლების საჩუქრით;
მწუხარება დაქცეული ჭიქით...]

ეს არაა მხოლოდ „მუსიკა“; ეს ეფექტურია, რადგან წარმოგვიდგება უზარმაზარ გამოცხადებად, იმგვარ გამოცხადებად, სიზმარში რომ გვევლინება; როცა გავიღვიძებთ, აღმოვაჩნთ, რომ „glass that ran“ (დაქცეული ჭიქა) უკეთესი იქნებოდა დროისათვის, ვიდრე მწუხარებისათვის, და ცრემლთა საჩუქარი სწორედ ისევე შეიძლება მოგვიძღვნას მწუხარებამ, ვითარცა დრომ.

ეს ეგებ გულისხმობდეს, იმით, რაც ითქვა, რომ სუინბერნის ნაწარმოები შესაძლოა სიყალბედ წარმოგვიდგეს, სწორედ ისე, როგორც ცუდი ლექსია სიყალბე. ეს მხოლოდ მაშინ მოხდებოდა, თუ შექმნით ან შემოგვთავაზებთ რამეს, რაც თავს გვაჩვენებს, მაგრამ ის არაა. სუინბერნის მსოფლიო არაა დამოკიდებული სხვა მსოფლიოზე, რის სიმულაციასაც ახდენს; მას აქვს საჭირო სისავსე და თვითკმარობა გამართლებისა და უცვლელობისათვის. ის უპიროვნოა და სხვა ვერავინ შეძლებდა მის შექმნას. გათვლები შეესაბამება პოსტულატებს. ურღვევია. არცერთი აშკარა საყვედური, რაც გამოუთქვამთ ან შეიძლებოდა გამოეთქვათ პირველი ლექსებისა და ბალადების გამო, არ არის კარგი. პოეზია არაა სნეული, არაა ეროტიკული, არაა დამანგრეველი. არის ზედსართავები, რაც შესაძლოა მოერგოს მასალას, ადამიანურ გრძნობებს, რაც სუინბერნის შემთხვევაში არ არსებობს. სნეულება ადამიანურ გრძნობებში კი არა, ენა-შია. ენა ჯანსაღ ყოფაში წარმოაჩენს საგანს და ისე ახლოა საგანთან, რომ ეს ორნი ერთნი არიან.

ისინი ერთნი არიან სუინბერნის ლექსში მხოლოდ იმიტომ, რომ საგანმა არსებობა შეწყვიტა, რადგან აზრი მხოლოდ მოლანდება აზრისა, რადგან ენა, ფესვგამოცლილი, მოერგო დამოუკიდებელ ცხოვრებას ატმოსფერული განაყოფიერებისა. მაგალითად, სუინბერნთან ვხედავთ სიტყვას „Weary“ (დაქანცული), რომელიც სულისა და ხორცის უშუალო და ნამდვილი დაქანცულობისაგან დამოუკიდებლად იფურჩქნება. ცუდი პოეტი სახლობს ნაწილობრივ საგანთა და ნაწილობრივ სიტყვათა მსოფლიოში, და ვერასოდეს შეუწყობს ერთიმეორეს. მხოლოდ გენიალურ ადამიანს

შეუძლია სახლობდეს ასე გამორჩეულად და შეწყობილად სიტყვებს შორის, როგორც სუინბერნს. მისი ენა მკვდარი არაა, როგორც ცუდი პოეტის ენა. ძალზე ცოცხალია საკუთარი, თავისებური სიცოცხლით. მაგრამ ჩვენთვის უფრო მნიშვნელოვანი ისეთი ენაა, როგორიც ცდილობს მოაწესრიგოს და გამოხატოს ახალი საგნები, საგანთა ახალი ჯგუფები, ახალი გრძნობები, ახალი ასპექტები, როგორცაა, მაგალითად, მრ. ჯეიმზ ჯოისისა თუ, უფრო ადრე, კონრადის პროზა.

ბლეიკი

I

თუ ბლეიკის აზროვნებას ვინმე გაჰყვება მისი პოეტური განვითარების რამდენიმე ეტაპის გავლით, შეუძლებელი იქნება მისი მიჩნევა გულუბრყვილო, ველურ ადამიანად, გასართობ მხეცუნიად ზეკულტურულთათვის. სიუცხოვე ქრება, უცნაურობა ყველა დიდი პოეზიის უცნაურობად აღიქმება; რაღაც ისეთად, რასაც ვხვდებით (არა ყველგან) ჰომეროსთან, ესქილესთან, დანტესა და ვიიონთან, და რაც ღრმა და დაფარულია შექსპირის ნაწარმოებში – და აგრეთვე, სხვა ფორმით, მონტენსა და სპინოზასთან. ეს უბრალოდ უცნაური პატიოსნებაა, რაც მსოფლიოში, რომელსაც ასე ეშინია პატიოსნებისა, უცნაურად შემადრწუნებელია. ესაა პატიოსნება, რომლის წინააღმდეგაც მთელი მსოფლიო შეითქმება, რადგანაც უსიამოვნოა. ბლეიკის პოეზიას აქვს დიდი პოეზიის უსიამოვნება. არაფერს, რასაც შეიძლება ეწოდოს სწეული, არანორმალური ან გარყვნილი, არაფერს ისეთს, რაც წარმოაჩენს ავადმყოფობას ეპოქისა ან მოდისა, არ გააჩნია ეს თვისება; და მარტოდენ მათ, რომელნიც არაჩვეულებრივი დაჟინებით აღწევენ გამარტივებას, შეუძლიათ წარმოაჩინონ არსებითი სისუსტე თუ სიძლიერე ადამიანის სულისა. და ეს პატიოსნება არასოდეს არსებობს დიად ტექნიკურ მიღწევათა გარეშე. საკითხი ბლეიკისა, როგორც კაცისა, არის საკითხი გარემოებათა, რომელნიც შეკავშირდნენ ამ პატიოსნების გარდასაქმნელად მის ნაწარმოებებად, და ისიც, თუ რომელმა გარემოებებმა გა-

ნაპირობეს მისი შეზღუდულობა. სასარგებლო პირობები ალბათ ორია: რომ ნაადრევმა ქარგლობამ ხელობაში ხელი შეუშალა, შეეძინა სასურველი ლიტერატურული განათლება; და რომ რაკილა უბრალო გრავიორი გახლდათ, ვერც ჟურნალისტურ-სოციალურ გზას დაადგებოდა.

ამრიგად, ვერაფერი გადააცდენდა თავისი მისწრაფები-საგან და ვერც ვერაფერი დაუმახინჯებდა: ვერც მშობელთა თუ მეუღლის პატივმოყვარეობა, ვერც საზოგადოების ნორმები, ვერც ცდუნება წარმატების მიღწევისა; და არც საიმი-სოდ გადახსნილიყო, რომ თავისი თავისა ან ვინმესათვის მიეზიდა. ამ გარემოებებმა – და არა მისმა სავარაუდო შთა-გონებებმა და განუსწავლელმა უშუალობამ – მიანიჭეს მას უმანკოება. მისი ადრეული ლექსები გვიჩვენებენ იმას, რაც გენიალური ბიჭის ლექსებმა უნდა გვიჩვენოს, უსაზღვრო ძალას შერწყმისა. ასეთი ადრეული ლექსები არ არის, როგორც ყოველთვის ვარაუდობენ ხოლმე, უმწიფარი მცდელობა რაღაცის მიღწევისა ბიჭის შესაძლებლობებს მიღმა; ისინი ბიჭისათვის ნამდვილად იმედისმომცემია და უფრო საკმაოდ მოწიფულსა და წარმატებულ მცდელობას ჰგავს, რაღაც მცირედის შექმნისა. ასეა ბლექთანაც, მისი ადრეული ლექსები ტექნიკურად საუცხოოა და მათი ორიგინალობა იშვიათ რიტმში ძევს. ლექსი „ედვარდ III“ საგანგებო შესწავლას იმსახურებს. მაგრამ მისი სიყვარული ზოგიერთი ელიზაბეთელისადმი ისეთი გასაკვირი არაა, როგორც მისი სიახლოვე თავისივე ეპოქის საუკეთესო ნაწარმოებებთან. იგი ძალიან ჰგავს კოლინზს, ძალზე XVIII საუკუნისეურია. ლექსი „იდას წარბების ჩრდილში ხომ არა“ XVIII საუკუნის ნაწარმოებია; მოძრაობაც, წონაც, სინტაქსიც, სიტყვების შერჩევაც –

The *languid* strings do scarcely move!

The sound is *forc'd*, the notes are few!

[უსიცოცხლო სიმები ძლივს იძვრიან!

ხმა გაძლიერებულია, ბგერები მცირე!]

გრეისა და კოლინზის დროისაა, ესაა პოეზია ენისა, რომელმაც პროზის მოწაფეობა გამოიარა. ბლეიკი ოც წლამდე უდავოდ ტრადიციულია.

ბლეიკის პოეზიის საწყისები ისეთივე ჩვეულებრივია, როგორც საწყისები შექსპირისა. მისი მეთოდი კომპოზიციისა, მისივე მოწიფულ ნაწარმოებებში, ზუსტად ისეთია, როგორიც სხვა პოეტებისა. მას აქვს იდეა (გრძნობა, ხატი), ავითარებს მას, ზრდის, აფართოებს, ხშირად ცვლის ლექსს და ყოყმანობს ხშირად, ვიდრე საბოლოოდ აირჩევდეს.¹ იდეა რა თქმა უნდა უბრალოდ მოდის, მაგრამ უკვე მოსული ხანგრძლივად მუშავდება. პირველ ეტაპზე ბლეიკი ზრუნავს სიტყვების სილამაზეზე; მეორეზე იგი ხდება გარეგნულად გულუბრყვილო, სინამდვილეში კი მოწიფულად გონიერი. ეს მხოლოდ მაშინაა, როცა იდეები იმდენად ავტომატურნი ხდებიან, თავისუფლად მოდიან და ნაკლებ დამუშავებულნიც არიან, რომ ვეჭვდებით მათ წარმოშობაში, ვეჭვდებით, რომ უფრო ზედაპირული წყაროდან მოედინებიან.

უმანკოებისა და გამოცდილების სიმღერები და ლექსები როსეტის ხელნაწერიდან, ლექსებია ადამიანის გრძნობებში ჩაღრმავებული და მცოდნე კაცისა. გრძნობები წარმოჩენილია უსაზღვროდ გამარტივებული, აბსტრაქტული ფორმით. ეს ფორმა ერთი ილუსტრაციაა ხელოვნების მარადიული ბრძოლისა განათლების წინააღმდეგ, ხელოვანი ლიტერატორის ბრძოლისა ენის გამუდმებული დანაგვიანების წინააღმდეგ.

მნიშვნელოვანია, რომ ხელოვანი ძალზე განათლებული იყოს თავის ხელოვნებაში; მაგრამ ეს განათლება შეფერხებული უფროა, ვიდრე ხელშეშველებული საზოგადოების ჩვეულებრივი პროცესის მიერ, რაც უბრალო ადამიანის განათლებას ადგენს. რადგან ეს პროცესი დიდწილად შედგება უპიროვნო იდეათა შეძენისაგან, რაც აბუნდოვანებს თუ რანი ვართ და რას ვგრძნობთ, რა გვსურს სინამდვილეში, და სინამდვილეში რა წარმართავს ჩვენს მისწრაფებას. ცხადია, საზიანოა არა ფაქტობრივი ინფორმაციის შეძენა, არამედ შემგუებლობა, რაც ცოდნის დაგროვებამ შეიძლება

გამოიწვიოს. ტენისონი მშვენიერი მაგალითია პოეტისა, ვინც მთლიანად მოიცვა პარაზიტულმა შეხედულებამ და თითქმის მთლიანად ჩაეფლო თავის გარემოში. მეორე მხრივ, ბლეიკმა იცოდა თუ რა აინტერესებდა და ამიტომ გვიჩვენებს მხოლოდ არსებითს, მხოლოდ იმას, რაც ფაქტობრივად შეიძლება წარმოჩნდეს და ახსნა არც სჭირდება და, რადგან არაფერი აბნევდა ან აშინებდა, ან სხვა არაფერი ადარდებდა გარდა ზუსტად გამოთქმისა, ხვდებოდა კიდეც. იგი შიშველი გახლდათ და ხედავდა შიშველ კაცებს თავისი, საკუთარი კრისტალის შუაგულში. მისთვის არ არსებობდა მიზეზი თუ რატომ უნდა ყოფილიყო სვედენბორგი უფრო აბსურდული, ვიდრე ლოკი. იგი აღიარებდა სვედენბორგს და ბოლოს უარჰყო იგი თავისივე მოსაზრებებით. ყველაფერთან მიდიოდა გონებით, რაც არ დაბინდულა მიმდინარე შეხედულებებით. მისთვის არ არსებობდა აღმატებული პიროვნება. ეს საშიშს ხდის მას.

II

მაგრამ თუკი არაფერი იყო ისეთი, რაც გულწრფელობიდან გადაახვევინებდა, მეორე მხრივ ჩნდებოდა საშიშროებანი, რისგანაც მოწყვლადია შიშველი კაცი. მისი ფილოსოფია, მის ხილვათა მსგავსად, მსგავსად მისი გამჭრიახობისა, მსგავსად მისი ტექნიკისა, მისი საკუთარი იყო. და შესაბამისად უფრო მეტ მნიშვნელობასაც ანიჭებდა, ვიდრე სხვა რომელიმე ხელოვანი; სწორედ ამის გამო ხდებოდა ექსცენტრული, და უფორმოებისაკენ გადახრილიც.

But most through midnight streets I hear
How the youthful harlot's curse
Blasts the new-born infant's tear,
And blights with plagues the marriage hearse,
[მაგრამ მეტწილად შუალამის ქუჩების მესმის,
თუ როგორ ფეთქდება ახალგაზრდა მეძავთა
გინება ახალშობილის ყურში, და ჭირით ავსებს
საქორწინო კატაფალკს.]

შიშველი ჭვრეტაა;

Love seeketh only self to please,
To bind another to its delight,
Joys in another's loss of ease,
And builds a Hell in Heaven's despite,
[სიყვარული მხოლოდ საკუთარ სიამეს ეძებს,
რათა სხვა ჩაითრიოს თავის ტკბობაში,
ხარობს, როს სხვა სიმშვიდეს ჰკარგავს
და აგებს ჯოჯოხეთს ზეცის ჯიბრზე,]

შიშველი დაკვირვებაა; ხოლო ზეცისა და ჯოჯოხეთის ქორწინება შიშველ ფილოსოფიად წარმოგვიდგება. მაგრამ ბლეიკის პოეზიისა და ფილოსოფიის დროდადრო ქორწინებანი ასეთივე მარჯვე არ გახლავთ.

ვინც სხვისათვის სიკეთეს სჩადის, ეს განკერძოებით უნდა ჩაიდინოს.
ზოგადი სიკეთე არამზადის მოთხოვნილებაა, ფარი-სეველისა და მლიქვნელისა;
რადგან ხელოვნება და მეცნიერება ვერ იარსებებს ცალკეულ დეტალთა გარეშე.

ვგრძნობთ, რომ ფორმა არაა სწორად შერჩეული. დანტესა და ლუკრეციუსისაგან ნასესხები ფილოსოფია ალბათ არც იმდენად საგულისხმოა, მაგრამ მათ ფორმას ნაკლებ აზიანებს. ბლეიკს არ გააჩნდა ის ხმელთაშუაზღვისპირული ნიჭი ფორმისა, რომ სცოდნოდა თუ როგორ უნდა ესესხა ისე, დანტე ვითარც სესხულობდა თავის სულის თეორიას; საჭიროება მოითხოვდა შეექმნა ფილოსოფია, ისევე როგორც პოეზია. მსგავსი უფორმოება იჭრება მის მონახაზებშიც. ნაკლოვანება, რასაკვირველია, თვალსაჩინოა გრძელ ლექსებში ან უფრო იმ ლექსებში, სადაც აგებულება მნიშვნელოვანია. ვერ შეჰქმნით ძალზე გრძელ ლექსს ისე, რომ არ შემოიტანოთ უფრო უპიროვნო თვალსაზრისი, ან სხვადასხვა პიროვნებად არ დაანაწილოთ. მაგრამ გრძელ ლექსთა ნაკლოვანებანი, ცხადია, ისე კი არაა, რომ მეტისმეტად ჭვრეტიითა და მეტისმეტად დაშორებულად მსოფლიოს.

არამედ ის, რომ ბლეიკი იმდენსაც არ ჭვრეტდა, რამდენადაც იდეებით გატაცებულიყო.

ჩვენ გარკვეულწილად პატივს მივაგებთ ბლეიკის ფილოსოფიას (და ალბათ სემუელ ბატლერისასაც), ისევე როგორც ლაზათიან შინნაკეთ ავეჯს ვიწონებთ: გვხიბლავს კაცი, ვინც ის ააწყო შინ ნაპოვნი ხარახურისაგან. ინგლისმა ბლომად წარმოშვა ეს საზრიანი რობინზონ კრუზოები; მაგრამ არც ისე ვართ დაშორებულნი კონტინენტს, ან ჩვენ წარსულს, რომ ხელი არ მიგვიწვდებოდეს კულტურის მიღწევებზე, თუკი მოვიწადინებთ.

სახალისოდ შეიძლება ისიც ვიფიქროთ, რომ ეგებ უფრო სასარგებლოც ყოფილიყო ზოგადად ჩრდილო ევროპისათვის და უშუალოდ ბრიტანეთისათვის, უფრო ხანგრძლივი რელიგიური ისტორია რომ ჰქონოდა. იტალიის ადგილობრივი ღვთაებანი მთლიანად არ გაუწყვეტია ქრისტიანობას, და არც ჩვენი ტროლებისა და ფერიათა ჯუჯებადქცევის ბედი გაუზიარებიათ. ისინი, საქსონურ ღვთაებათა უმრავლესობის დარად, თავისთავად დიდი დანაკარგი არ გახლდათ, მაგრამ ცარიელი ადგილი დატოვეს; და ალბათ ჩვენი მითოლოგია მოგვიანებით რომისაგან გაყრამაც გააღატაკა. მილტონის ზეციური და ქვესკნელური მხარეები ვრცელია, მაგრამ არასაკმაოდ მორთული და მძიმე საუბრითაც გავსებული; და ვამჩნევთ ისტორიულ სიმცირეს პურიტანული მითოლოგიისა. ხოლო რაც შეეხება ბლეიკის ზებუნებრივ ადგილებს, სავარაუდო იდეებისა არ იყოს, იქ რომ ბინადრობენ, შეუძლებელია არ შევნიშნოთ ერთგვარი მდაბიურობა კულტურისა. ისინი გვიჩვენებენ ახირებულობასა და ექსცენტრულობას, რაც ხშირად ემართებათ ლათინური ტრადიციის გარეთ დარჩენილ მწერლებს, და, რასაც, ცხადია, დაგმოვდა ისეთი კრიტიკოსი, როგორიც არნოლდია. და ეს არაა არსებითი ბლეიკის შთაგონებისათვის.

ბლეიკს მიმადლებოდა უნარი ადამიანის ბუნებაში ღრმად წვდომისა, აგრეთვე შესანიშნავი და ორიგინალური განცდა ენისა და ენის მუსიკისა, და ნიჭი დამაბნეველი ჭვრეტისა. ეს რომ მართული ყოფილიყო უპიროვნო გონებით,

სალი აზრითა და სამეცნიერო მიუყერძოებლობით, მისთვის უმჯობესი იქნებოდა. ის, რაც მის გენიალობას სჭირდებოდა და რაც, სამწუხაროდ, აკლდა, იყო ჩარჩო აღიარებული და ტრადიციული იდეებისა, ხელს რომ შეუშლიდა საკუთარი ფილოსოფიით გაამპარტავნებაში, და ყურადღებას მიამართვინებდა პოეტური პრობლემებისაკენ. აზროვნების, ემოციისა და ხედვის აღრევას ვხვდებით ისეთ თხზულებაში, როგორიცაა „ესე იტყოდა ზარატუსტრა“; ეს აშკარად არაა ლათინური სიქველე. მითოლოგიის, თეოლოგიისა და ფილოსოფიისაგან დაგროვებული ცოდნის შედეგადაა დანტე კლასიკოსი და ბლეიკი მხოლოდ გენიალური პოეტი. ეს ალბათ ბლეიკის ბრალი კი არაა, არამედ იმ გარემოსი, რომელმაც არ მიაშველა ის, რაც ასეთ პოეტს სჭირდებოდა; ალბათ გარემოებანი უბიძგებდნენ გამოვგონებინა, ალბათ პოეტს ესაჭიროებოდა ფილოსოფოსი და მითოლოგისტი; ალბათ ცნობიერებაზე მყოფი ბლეიკი სრულებითაც ვერ აცნობიერებდა მოტივებს.

შენიშვნა: არ ვიცი თუ რატომ განაცხადა მ. ბერგერმა ასე არაკვალიფიციურად თავის William Blake: mysticisme et poésie, რომ “son respect pour l'esprit qui soufflait en lui et qui dictait ses paroles l'empêchait de les corriger jamais”. (უილიამ ბლეიკი, „მისტიციზმი და პოეზია“, „მისი პატივისცემა იმ სულისადმი, რომელიც მასში სუნთქავდა და რომელიც მას სიტყვებს კარნახობდა, ხელს უშლიდა, ისინი ოდესმე გაესწორებინა“) დრ. სამპსონი ოქსფორდულ გამოცემაში ბლეიკისა, მიგვახვედრებს, რომ ბლეიკი თავის ნაწერებს ავტობიოგრაფიულ დაწერილად მიიჩნევდა, მაგრამ შენიშნავს, „ბლეიკის ბეჯითი ზრუნვა კომპოზიციაზე ყველგან აშკარაა შავ ვარიანტებად შემორჩენილ ლექსებში... ცვლილება ცვლილებაზეა, გადანაცვლება – გადანაცვლებაზე, წაშლა, ჩამატება და ინვერსიები...“

დანბე

მ. პოლ ვალერიმ, მწერალმა, ვისაც დიდ პატივს მივაგებ, უახლეს განცხადებაში პოეზიის შესახებ ერთი აბზაცი მოათავსა, რომელიც მეტად საეჭვო ღირებულებისა მეჩვენება. მთელი ესეი არ მინახავს და ციტატას ვიცნობ მხოლოდ ისე, როგორც დამოწმებულია კრიტიკულ შენიშვნაში „ათენუმისა“, 23 ივლისი, 1920:

La philosophie, et même la morale tendirent à fuir les œuvres pour se placer dans les réflexions qui les précèdent.... Parler aujourd'hui de poésie philosophique (fût-ce en invoquant Alfred de Vigny, Leconte de Lisle, et quelques autres), c'est naïvement confondre des conditions et des applications de l'esprit incompatibles entre elles. N'est-ce pas oublier que le but de celui qui spéculé est de fixer ou de créer une notion—c'est-à-dire un *pouvoir* et un *instrument de pouvoir*, cependant que le poète moderne essaie de produire en nous un *état* et de porter cet état exceptionnel au point d'une jouissance parfaite....

[ფილოსოფია და თვით მორალიც კი ისწრაფოდნენ, გაქცეოდნენ ნაწარმოებებს, რათა დამკვიდრებულიყვნენ იმ ფიქრებში, რომლებიც მათ წინ უსწრებს... ისაუბრო დღეს ფილოსოფიურ პოეზიაზე (იქნება ეს ალფრედ დე ვინის, ლეკონტ დე ლილისა თუ სხვათა გახსენებისას), ნიშნავს გულუბრყვილოდ აურიო გო-

ნების მდგომარეობა და მისი გამოყენება, რომლებიც შეუთავსებადია. ეს იგივე იქნებოდა, დაგვევიწყებინა, რომ იმის მიზანი, ვინც ფიქრობს, არის აღბეჭდოს ან შექმნას ცნება – ანუ *ძალაუფლება* და *ძალაუფლების ინსტრუმენტი*, მაშინ როდესაც თანამედროვე პოეტი ცდილობს შექმნას ჩვენში მდგომარეობა და ეს განსაკუთრებული მდგომარეობა სრულყოფილ ნეტარებადღე აიყვანოს...]

ეგებ უსამართლოდაც ვექცევი მ. ვალერის, რის გამოსწორებასაც უნდა შევეცადო, როცა სიამოვნებით წავიკითხავ მის წერილს თავით ბოლომდე. მაგრამ აბზაცი შთაბეჭდილებას მიქმნის, რომ ანალიზისას ერთზე მეტი შეცდომა მოსვლია. უპირველესად გვთავაზობს, რომ პირობები შეიცვალა, „ფილოსოფიური“ ერთდროს ეგებ ნებადართულიც იყო, მაგრამ (აღბათ იმის გამოისობით, რომ თანამედროვე მსოფლიოში მეტი სპეციალიზაციაა) დღესდღეობით მოუთმენელია. გვაიძულებენ ვაღიაროთ, რომ რაც არ მოგვწონს ჩვენს დროში, არასოდეს ყოფილა კარგი ხელოვნება, და რომ რაც კარგი გვგონია, ყოველთვისაც ასეთი იყო. თუ რომელიმე ანტიკური „ფილოსოფიური“ პოეზია ინარჩუნებს თავის ღირებულებას, ღირებულებას, რომელსაც ვერ ვპოულობთ იმავე ყაიდის თანამედროვე პოეზიაში, ვიწყებთ კვლევას იმ ვარაუდით, რომ უნდა აღმოვაჩინოთ განსხვავება, რომელსაც არ შეესაბამება უბრალო განსხვავება დროში. მაგრამ თუ იმ მოსაზრებაზე უნდა დავრჩეთ, რომ უფრო ძველ პოეზიას „ფილოსოფიური“ ელემენტიც აქვს და „პოეტური“ ელემენტიც, რაც უნდა გამოცალკევდეს, ორი ამოცანა გვექნება შესასრულებელი. პირველი უშუალო საქმის მაგალითზე უნდა ვაჩვენოთ – ჩვენი საქმეა დანტე – რომ ფილოსოფია არსებითია სტრუქტურისათვის, და რომ სტრუქტურა არსებითია ნაწილთა პოეტური სილამაზისათვის; და უნდა ვაჩვენოთ, რომ ფილოსოფია გამოიყენება განსხვავებული ფორმით იმისაგან, რაც საყოველთაოდ ცნობილ წარუმატებელ ფილოსოფიურ ლექსათათვისაა შერჩეული. და თუ მ. ვალერი ცდება, როცა სავსებით გან-

დეენის „ფილოსოფიას“, ალბათ საფუძველი შეცდომისა ძვეს მის მიერ ცხადად მოწონებულ განმარტებაში თუ რას უნდა შეეცადოს თანამედროვე პოეტი, სახელდობრ, ეს უკანასკნელი ცდილობს რომ „შეჰქმნას ჩვენში მდგომარეობა“.

ადრეულ ფილოსოფიურ პოეტებს, პარმენიდესა და ემპედოკლეს, ცხადია, პირწმინდად ფილოსოფიური შთაგონება არ გააჩნდათ. არც მათი წინამორბედები, არც მათი მემკვიდრენი არ გამოხატავდნენ თავიანთ აზრებს ლექსად; პარმენიდე და ემპედოკლე ის პიროვნებანი იყვნენ, რომელნიც ჭეშმარიტ ფილოსოფიურ უნარს შეურევდნენ საკმაო ემოციას მეორე რიგის რელიგიური სისტემის დამფუძნებლისა. ისინი გამორჩეულად ფილოსოფიით ან რელიგიით, ანდა პოეზიით არ ყოფილან დაინტერესებულნი, არამედ რაღაცით, რაც გახლდათ ნაზავი ამ სამივესი; აქედანაა, რომ მათი რეპუტაცია, ვითარცა პოეტთა, დაბალია, და ვითარცა ფილოსოფოსთა, საკმაოდ დაბლაა ჰერაკლიტესა, ძენონსა, ანაქსაგორასა თუ დემოკრიტზე. ლუკრეციუსის ლექსი სულ სხვა რამაა. რადგანაც ლუკრეციუსი უეჭველად პოეტი იყო, ცდილობდა გადმოეცა ფილოსოფიური სისტემა, მაგრამ პარმენიდესა და ემპედოკლესაგან განსხვავებული მოტივით, რადგან ეს სისტემა უკვე არსებობდა; იგი ნამდვილად ცდილობს მიაგნოს უშუალო პოეტურ შესატყვისს ამ სისტემისათვის – იპოვნოს სრული, ხილული შესატყვისი. ოღონდ რაკილა ნოვატორია ამ ხელოვნებაში, ირყევა ფილოსოფიურ პოეზიასა და ფილოსოფიას შორის. ამიტომაც ვხვდებით ამგვარ პასაჟებს:

ხოლო სისწრაფე ელვისა დიდია და დარტყმა მძლავრი, და მეყვსეულად ეშვებიან თავის გზაზე, რადგან აღძრული ძალა ჯერ ღრუბლებში გროვდება და... ახლა კი ვუმღეროთ თუ რა განაპირობებს ვარსკვლავთა სრბოლას... მერე კი ამ განსხვავებული სუნებით, რაც ნესტოებს მიწვდება, ერთმა შეიძლება უფრო შორს შეიგრძნოს, ვიდრე სხვამ...¹

1 ყველგან მანროს თარგმანია.

მაგრამ ლუკრეციუსის ჭეშმარიტი მისწრაფებაა ადამიანის ცხოვრების მოწესრიგებული აღქმის გადმოცემა ნამდვილი ხატის დიადი ძალითა და ხშირად გამჭრიახი თვალითაც.

quod petiere, premunt arte faciuntque dolorem
corporis et dentes inlidunt saepe labellis
osculaue adfligunt, quia non est pura voluptas
et stimuli subsunt qui instigant laedere id ipsum
quodcumque est, rabies unde illaec germina surgunt...

[სასურველს ხელოვნებით აწვებიან და ტკივილს
აყენებენ

სხეულს, და ხშირად კბილს აჭერენ ტუჩებს
და ახშობენ კოცნას, რადგან არაა წმინდა გრძნობა,
არამედ ფარული გახელება, რაც უბიძგებს,

ტკივილი
მიაყენონ,
რაც უნდა იყოს, საიდანაც სიგიჟის ჩანასახი
ჩნდება.]

medio de fonte leoprurn

surgit amari aliquid quod in ipsis floribus angat...

[ტკბობის შუაგულიდან რაღაც მწარე ამოიზრდება,
რათა აღგვაშფოთოს, თვით ყვავილთა

შუაგულში...]

nec procumbere humi prostratum et pandere palmas
ante deum delubra nec aras sanguine multo
spargere quadrupedum nec votis nectere vota,
sed mage pacata posse omnia mente tueri.

[სათნოება არაა... მიწაზე დამხობა,

ხელის გაწვდენა ღვთაების ტაძრისაკენ,

არც საკურთხევლის ცხოველთა სისხლით

პკურება და დაფიცება; არამედ გონებით წვდომა

და სიმშვიდის მოპოვება.]

ფილოსოფია, რომელსაც ლუკრეციუსი სჭედდა, არ გახლდათ საკმარისად მდიდარი გრძნობათა მრავალფე-

როვნებით, და ერთხაზოვნად მიემართებოდა ცხოვრებას, რათა ჩაენაცვლებინა მასალა სავსებით წარმატებული ლექსისათვის. მას არ ძალუძდა სრულად შეჭრილიყო წმინდა ჭვრეტაში. მაგრამ უნდა ვკითხო მ. ვალერიის, ლუკრეციუსის ლექსის „მიზანი“ „საზრისის დადგენა ან შექმნა იყო“ თუ „ძალის იარაღის“ გამოსახვა?

უეჭველია, წესიერი ფილოსოფოსის მცდელობა, კაცისა, ვინც ცდილობს შეეხოს თვით იდეებს, და მცდელობა პოეტისა, ვინც შესაძლოა იდეათა ხორცშესხმას შეეცადოს, ერთდროულად ვერ მოხერხდება. მაგრამ იმის უარყოფა კი არ იქნება, რომ პოეზია რაღაც აზრით შეიძლება იყოს ფილოსოფიური. პოეტს შეუძლია შეეხოს ფილოსოფიურ იდეებს არა როგორც საგანს მტკიცებისა, არამედ – საგანს შემოწმებისა. ფილოსოფიის საწყისი ფორმა ვერ იქნება პოეტური. მაგრამ პოეზია შესაძლოა განიმსჭვალოს ფილოსოფიური იდეით, შეუძლია შეეხოს ამ იდეას, როცა ის მიაღწევს წერტილს უშუალო აღქმისა, როს ლამის ფიზიკურად გარდაიქმნება. თუ სავსებით გავყრით პოეზიასა და ფილოსოფიას, მაშინ სერიოზულ განტევებას მოვუწყობთ არათუ დანტეს, არამედ უმრავლესობას დანტეს თანამედროვეთაგან.

დანტეს მომადლებოდა მითოლოგიისა და თეოლოგიის ცოდნა, რითაც უფრო სრულად შთანთქმულიყო ცხოვრების მიერ, ვიდრე ლუკრეციუსი. უცნაურია, რომ არამარტო დანტეს ავადმახსენებელნი, პეტრარკას მსგავსნი ლენდორის „პენტამერონიდან“ (თუკი შეიძლება ასეთი მკვახე სიტყვა გამოვიყენოთ ასეთი კეთილგანწყობილი პიროვნებისადმი), არამედ მისი თაყვანისმცემელნიც კი დაიჟინებენ, რომ უნდა გაიმიჯნოს დანტეს „პოეზია“ დანტესავე „მოძღვრებისაგან“. ხანდახან ფილოსოფია აღრეულია ალეგორიაში. ფილოსოფია ინგრედიენტია, ნაწილია დანტეს მსოფლიოსი, ისევე ვითარცა მისი ცხოვრებისა; ალეგორია ხარაჩოა, რაზეც ლექსი აიგება. ამერიკელი ავტორი დანტეს მცირე სახელმძღვანელოსი, მ-რ ჰენრი დუაიტ სიდგვიკი, ვინც ცდილობს გამოასწოროს ჩვენი შეხედულება დანტეზე, როგორც „სულიერ წინამძღოლზე“, ამბობს:

დანტესათვის ჯოჯოხეთი, პირდაპირი მნიშვნელობით, მეორეხარისხოვანია; ასეა ჩვენთვისაც. მასაც და ჩვენც გვანტერესებს ალეგორია. ალეგორია მარტივია. ჯოჯოხეთი ღვთის არყოფნაა... თუ მკითხველი თავიდანვე გაიაზრებს, რომ იგი კითხულობს ცოდვის შესახებ და გონებრივად მიხვედრილია, აროდეს გაუწყდება ძაფი, აროდეს დაჰკარგავს, აროდეს დასხლტება უკან, პირდაპირი მნიშვნელობისაკენ.

მ-რ სიდგვიკისათვის შესათავაზებელ შეკითხვაზე შეუჩერებლივ, თუ რა განსხვავებაა პირდაპირსა და სულიერ ცოდვას შორის, შეგვიძლია დავამტკიცოთ, რომ მისი შენიშვნები მცდარია. უეჭველია, ალეგორიას სერიოზულად უნდა მოვეკიდოთ, და, ცხადია, კომედია ერთგვარად „ზნეობრივი აღზრდაა“. საკითხავია ფორმულის პოვნა პირველისა და მეორის შორის შესაბამისობის გამო, გადაწყვეტა იმისა, პირდაპირ შეესაბამება თუ არა ზნეობრივი ღირებულება ალეგორიას. შეგვიძლია იოლად დავადგინოთ თუ რა მნიშვნელობა მიანიჭა დანტემ ალეგორიულ მეთოდს. „ნადიმში“ სერიოზულად გვამცნობენ, რომ

პრინციპული მონახაზი [ოდებისა] არის ადამიანთა მიყვანა ცოდნასა და სიქველესთან, როგორც მოჩანს მათი სიმართლის განვითარებაში;

და გვაწვდიან ნაცნობ ოთხ განმარტებას ოდისა: პირდაპირი, ალეგორიული, ზნეობრივი და ანაგოგიური. და ისეთი სახელგანთქმული სწავლული როგორიცაა მ. ჰაუვე, კვლავ და კვლავ იმეორებს ფრაზას „didactique d'intention“ (დიდაქტიკური განზრახვა). ჩვენ ვეთანხმებით ალეგორიას. ვეთანხმებით და ორი ჩვეული გზა გვაქვს მასთან ურთიერთობისათვის. ერთი, მ-რ სიდგვიკისა, შეიძლება სუფევდეს „სულიერი ნათელის“ მაძიებლის მოსაზრებაში; მეორე, ლენდორისა, კიცხავდეს სულიერ მექანიზმს და პოეტს ჰპოვებდეს მხოლოდ იმ პასაჟებში, სადაც იგი თავისუფლდება ღვთაებრივი მიზნებისაგან. ვერცერთს ამ თვალსაზრისთაგან ვერ დავეთანხმებით. მ-რ სიდგვიკი ადიდებს „მქადაგე-

ბელსა და წინასწარმეტყველს“; და წარმოგვიდგენს დანტეს, ვითარცა მიუწვდომელ ისაიას ან კარლაილს; ლენდორი ინდობს პოეტს, კიცხავს სქემას და ბრალს სდებს პოლიტიკას. ლენდორის ზოგიერთი შეცდომა უფრო საგრძნობია, ვიდრე მ-რ სიდგვიკისა. იგი უპირველესად ცდება იქ, როცა დანტეს კლასიკური ეპოსის სტანდარტებით განიხილავს. რაც უნდა იყოს კომედია, ეპოსი მაინც არ გახლავთ. კარგად ამბობს მ. ჰაუვე:

Rechercher dans quelle mesure le poème se rapproche du genre classique de l'épopée, et dans quelle mesure il s'en écarte, est un exercice de rhétorique entièrement inutile, puisque Dante, à n'en pas douter, n'a jamais eu l'intention de composer une action épique dans les règles.

[გამოიკვლიო, რა დოზით უახლოვდება ლექსი ეპოპეის კლასიკურ ჟანრს და რა დოზით სცილდება მას, რიტორიკის სრულიად უსარგებლო მცდელობაა, ვინაიდან ერთი წუთითაც არ უნდა შეგვეპაროს ეჭვი, რომ დანტეს არასოდეს ჰქონია განზრახვა, ეპიკური ქმედება წესების კვალობაზე გადმოეცა.]

მაგრამ დანტეს ლექსის აგებულება უნდა განვსაზღვროთ, როგორც შედეგიდან, ასევე განზრახვიდან. ლექსს მოეპოვება არამართო აგებულება, არამედ ფორმაც; და თუნდ აგებულება ალევგორიული იყოს, ფორმა შეიძლება აღმოჩნდეს სხვაგვარი. კომედიის ნებისმიერი ეპიზოდის შემოწმებამ უნდა გვიჩვენოს არა მხოლოდ ალევგორიული განმარტება ან დიდაქტიკური განზრახვა, არამედ თვით ემოციური მნიშვნელობაც ვერ უნდა გაიმიჯნოს ლექსის დანარჩენი ნაწილისაგან. მაგალითად, როგორც ჩანს, ლენდორს არასწორად გაუგია პაოლოსა და ფრანჩესკას პასაჟი, ვერ ჩასწვდომია თუ რას გვამცნობს:

სასჯელის შესახებ თხრობისას, ფრანჩესკა, როს მიადგება უნაზეს ნაწილს თვისი ამბისა, გადმოგცემს კმაყოფილებითა და აღტაცებით.

ეს უდავოდ მცდარი გამარტივებაა. ხსოვნაში არსებული აღტაცების დაკარგვა ფრანჩესკასათვის ან ადამიანურობის დაკარგვა იქნებოდა, ანდა შვება წყევლისაგან. აღფრთოვანება, მოგონებით მოგვრილ მღელვარებასთან ერთად, ტანჯვის ნაწილია. ფრანჩესკა არც დაჩლუნგებულია და არც გამოსწორებული; მარტოდენ დაწყევლილია; და ესეც წყევლის ნაწილია, განიცადოს სურვილები, რომელთა დაკმაყოფილებაც არ შეუძლია. რადგანაც დანტეს ჯოჯოხეთში სულები უგრძნობელნი არ არიან, ისე როგორც ცხოვრებაში არიან ხოლმე უმეტესწილად; ისინი ნამდვილად უდიდეს ტანჯვაში იმყოფებიან, რისი გადატანაც თვითეთლს შეუძლია.

E il modo ancor m'offende...

[ხერხი ჯერაც შეურაცხყოფს...]

უცნაურია, რომ მ-რ სიდგვიკს, ვისაც ლენდორისაგან სრულიად განსხვავებული რამ მიაჩნია მართებულად, იმავენაირი შეცდომა მოსდის. იგი ამბობს:

[ულისესთან] შეხვედრისას, ისევე ვით პიერ დელა ვიგნასა და ბრუნეტო ლატინისთან, მქადაგებელი და წინასწარმეტყველი იკარგება პოეტში.

აქაც კვლავ მცდარი გამარტივებაა. ამ პასაჟებს არ გააჩნია თემიდან გადახვევის სილამაზე. ბრუნეტოს საქმე პარალელურია ფრანჩესკას საქმისა. პასაჟის ემოცია ძვეს ბრუნეტოს ბრწყინვალეობაში დაწყევლილობისას – ასეთი აღმტაცე სული და ასეთი გადაგვარებული.

e parve de costoro

Quegli che vince e non colui che perde.

[და ჰგავდა იგი მას,

ვინც იმარჯვებს, და არა მას, ვინც მარცხდება.]

და ვფიქრობ, მ-რ სიდგვიკს რომ გაეაზრებინა ულისეს უცხო სიტყვები,

com' altrui piacque,

[როგორც სხვას (ღმერთს) მოსწონს,]

ალარ იტყოდა: მქადაგებელი და წინასწარმეტყველი და-
იკარგა პოეტშიო. „მქადაგებელი“ და „წინასწარმეტყველი“
ოდიოზური ტერმინებია; მაგრამ რასაც მ-რ სიდგვიკი აღ-
ნიშნავს მათით, მართლაც რომ არაა „დაკარგული პოეტი“,
არამედ ნაწილია პოეტისა.

მრავალრიცხოვანი პასაჟები შეიძლება გამოდგეს დას-
ტურად, რომ დანტე არანაირ ემოციას არ გაიაზრებს გან-
ყენებულად. ემოცია პიროვნებისა ან ემოცია, რითაც ჩვენი
პოზიცია სწორად იკვლევს პიროვნებას, არასოდესაა და-
კარგული ან დაკნინებული, შენახულია მთლიანად, მაგრამ
სახეცვლილია ამ პიროვნებისათვის მიწერილი ადგილით
მარადიულ სქემაში, შეფერილია ამ პიროვნების სამყოფე-
ლის ატმოსფეროთი სამი მსოფლიოდან ერთ-ერთში. დან-
ტეს არცერთ ხასიათს არ გააჩნია ის ორჭოფობა, რაც მილ-
ტონის ლუციფერს ახასიათებს. დაწყვეტილნი ინარჩუნებენ
ყველაფერის იმ სილამაზიდან და დიდებულებიდან, რაც
ოდესმე სამართლიანად ეკუთვნოდათ, და ეს ამძაფრებს და
ამართლებს მათ დაწყევლას. ვით იაზონისას:

Guarda quel grande che viene!
E per dolor non par lagrima spanda,
Quanto aspetto reale ancor ritiene!
[შეხედე იმ დიადს, რომელიც მოდის!
არ ჩანს, რომ ტკივილის ცრემლს აფრქვევდეს,
რაოდენ მეფურ იერს ინარჩუნებს ჯერაც!]

ბერტრანის დანაშაული უფრო პირქუში ხდება; შურის-
მაძიებელი ადამო მეტ სისასტიკეს იძენს, და არნოს შეცდო-
მები გამოსწორებულია –

Poi s'ascese nel foco che gli affina.
[მერე კი მის შთანთქმელ ცეცხლში მიიმალა.]

თუ კომედიის ნებისმიერ ეპიზოდში წარმოდგენილი არ-
ტისტული ემოცია დამოკიდებულია მთელზე, მაშინ შეგვიძ-
ლია გავაგრძელოთ კვლევა თუ რას წარმოადგენს მთლი-
ანი სქემა. ალეგორიისა და ასტრონომიის სარგებლიანობა

ცხადია. მექანიკური ჩარჩო ასეთი ვრცელი გარშემოწერილობის ლექსში აუცილებელი გახლდათ. რადგანაც ემოციათა მიზიდულობის ცენტრი უფრო დაშორებულია ერთეულ ადამიანურ ქმედებას, ან პირწმინდად ადამიანურ ქმედებათა სისტემას, ვიდრე დრამასა თუ ეპოსშია, ჩარჩო უფრო ხელოვნური და აშკარად უფრო მექანიკური უნდა ყოფილიყო. არსებითი არ არის, ჩავწვდებოდით თუ არა ალეგორიასა თუ თითქმის გაუგებარ ასტრონომიას – მხოლოდ მისი იქ ყოფნა უნდა გამართლებულიყო. გასაგები უნდა ყოფილიყო ამ ხარაჩოს შიგნით მოთავსებული ემოციური ნაგებობა – ნაგებობა, რისი აგებაც ხარაჩომ განაპირობა. ეს ნაგებობა ადამიანურ ემოციათა მოწესრიგებული მასშტაბია. არა აუცილებლად ყველა ადამიანური ემოციისა; და ნებისმიერ შემთხვევაში ყველა ემოცია შეზღუდულია და, ამასთან, გავრცობილიც თავისი ადგილის მნიშვნელობით სქემაში.

მაგრამ დანტე წარმოგვიდგენს ყველაზე ყოვლისმომცველსა და მოწესრიგებულ ემოციებს, რაც კი ოდესმე შექმნილა. დანტეს მეთოდი ემოციებთან მიმართებისა უნდა დავუპირისპიროთ, არცთუ მარჯვედ, სხვა „ეპიკოს“ პოეტებს, როგორიცაა შექსპირი. შექსპირი იღებს ხასიათს, ცხადად წარმართულს ერთეული ემოციით, და აანალიზებს თვითონ ხასიათსა და ემოციას. ემოცია დანაწევრებულია შემადგენელ ნაწილებად – და ალბათ დარღვეულია პროცესში. შექსპირის გონება ერთ-ერთი ყველაზე კრიტიკული გახლდათ ოდესმე არსებულთაგან. დანტე, მეორე მხრივ, იმდენად კი არ აანალიზებს ემოციას, რამდენადაც წარმოაჩენს მის ურთიერთობას სხვა ემოციებთან. ამრიგად, თქვენ ვერ გაიგებთ „ჯოჯოხეთს“ „განსაწმენდელისა“ და, სამოთხის“ გარეშე. „დანტე“ ამბობს ლენდორის პეტრარკა, „ყველაზე დიდი ოსტატია საზიზღარისა.“ ეს სიმართლეა, თუმც ერთგან სოფოკლე უახლოვდება მას. მაგრამ დანტესებრი საზიზღარი არაა ერთეული რეაქციის ჰიპერტროფია: ის დასრულებული და განმარტებულია მხოლოდ უკანასკნელ ქებაში „სამოთხისა“.

La forma universal di questo nodo,
credo ch'io vidi, perchm piw di largo
dicendo questo, mi sento ch'io godo.
[იმ კვანძის უნივერსალური ფორმა
ვიხილე მგონი, რადგან როცა ვრცლად
ვამბობ ამას, ტკბობას ვგრძნობ, რომ კვლავ
განვიცდი ტკბობას]

განხილვა შემზარავისა, ბინძურისა თუ საზიზღარისა
ხელოვანის მიერ, აუცილებელი და უარყოფითი ასპექტია
მშვენიერებისაკენ მისწრაფების იმპულსისა. მაგრამ დან-
ტესავით ყველა ვერ აღწევს წარმატებას უარყოფითისა და
დადებითის სრული მასშტაბის გამოხატვისას. უარყოფითი
უფრო კერპია.

ემოციათა ნაგებობა, რომლისათვისაც ალევგორია აუცი-
ლებელი ხარაჩოა, ავსებულია უკიდურესი მგრძნობიარო-
ბიდან მოყოლებული, უკიდურესი ინტელექტუალურობითა
და უკიდურესი სულიერებით. დანტე უშუალოდ წარმოგ-
ვიდგენს ყველაზე მიუწვდომელს:

Pareva a me che nube ne coprisse
lucida, spessa, solida e polita,
quasi adamante che lo sol ferisse.
[მეჩვენებოდა, რომ მას ფარავდა ღრუბელი,
კაშკაშა, სქელი, მკვრივი და სუფთა,
მსგავსი ალმასისა, რომელსაც მზე ეცემა]

Per entro sm l'eterna margarita
ne recepette, com' acqua recepe
raggio di luce, permanendo unita.
[შიგნით მარადიული მარგალიტი იღებდა მას,
ვითარცა წყალი იღებს
მზის სხივს და მაინც მთლიანი რჩება]

აბ

Nel suo aspetto tal dentro mi fei,
qual si fe' Glauco nel gustar dell' erba,

che il fe' consorto in mar degli altri dei.¹
[სახით ჩემშიგნით ისეთი შევიქენ,
ვითარცა გლავკოსი, როს იგემა ბალახი
და მან შეიყვანა იგი სხვა ღმერთთა ზღვაში]

და კვლავ „განსაწმენდელში“, მაგალითად, XVI და XVIII თავებში, გვხვდება პირწმინდად ფილოსოფიის გადმოცემი პასაჟები; სკოლების მიერ გავრცობილი არისტოტელეს ფილოსოფიისა.

Lo natural e sempre senza errore,
ma l' altro puote errar per malo obbietto,
o per poco o per troppo di vigore...
[ბუნებრივი ყოველთვის შეუცდომელია,
მაგრამ სხვა შეიძლება შეცდეს ცუდი ობიექტის
გამო,
ან ნაკლული, ან ზედმეტი სიძლიერით]

აქ ფილოსოფიას კი არ ვსწავლობთ, ვჭვრეტთ მას, ვითარცა ნაწილს მოწესრიგებული მსოფლიოსი. პოეტის მიზანია დაადგინოს ალქმა, და ცხოვრების ალქმა სრულია მაშინ, როცა არ შეიცავს სიცოცხლის წარმოთქმულ ფორმულას, რასაც ადამიანის გონება ჰქმნის.

Onde convenne legge per fren porre...
[ამიტომაც საჭიროა კანონის აღვირი დავადოთ]

დანტეს პოემის ერთ-ერთი უდიდეს ღირსებათაგანია ის, რომ ალქმა თითქმის დასრულებულია; ამ სიდიადის დამადასტურებელია ის, რომ მნიშვნელობა ნებისმიერი ცალკეული პასაჟისა, ნებისმიერი პასაჟისა, რაც გამორჩეულია, ვით „პოეზია“, დაუსრულებელია, ვიდრე თვითონვე მივწვდებოდეთ მთელს.

და დანტე გვცხმარება, რომ წარმოვადგინოთ კრიტიკა მ. ვალერის „თანამედროვე პოეტისა“, ვინც ცდილობს „შეჰქმნას ჩვენში მდგომარეობა“. მდგომარეობა თავისთავად, რაც უნდა იყოს, არაფერია.

1 იხ. ეზრა პაუნდი, სარაინდო რომანის სული, გვ. 145.

მ. ვალერის თვალსაზრისი საკმაოდ ჰარმონიაშია პრაგმატულ დოქტრინასთან, და ისეთი თხზულების ტენდენციასთან, როგორიცაა უილიამ ჯეიმზის „მრავალსახეობა რელიგიური გამოცდილებისა“. მისტიკური გამოცდილება ნაგარაუდევია ღირებულად, რადგან უნიკალური ძალის მქონე საამო ყოფა გახლავთ. მაგრამ ისიც სიმართლეა, რომ მისტიკა არ კმაყოფილდება მარტოდენ გრძნობით, უნდა თავი მოგაჩვენოს, რომ, სხვა თუ არაფერი, ხედავს და ჩაღრმავება ღვთაებრივში მხოლოდ საჭირო, თუნდ პარადოქსული, საზღვარია ამ ჭვრეტისა. პოეტი მიზნად არ ისახავს შეგულიანებას – ეს მისი წარმატების გამოცდაც კი არაა – არამედ წერილობით გადმოცემას რაღაცისა; მკითხველის მდგომარეობა კი მხოლოდ მისივე გამორჩეული ხერხია, ჩაწვდეს თუ რა მოიხელთა პოეტმა სიტყვებში. დანტემ ყველა სხვა პოეტზე მეტ წარმატებას მიაღწია თავის ფილოსოფიასთან მიმართებისას, არა როგორც თეორიასთან (თანამედროვე და არა ბერძნული აზრით ამ სიტყვისა), ან როგორც თავის განმარტებასა ან განაზრებასთან, არამედ – რაღაც გასაგებთან, როცა ჩვენ, თანამედროვე პოეტთა უმრავლესობა შემოზღუდავს საკუთარ თავს იმით თუ რას მისწვდნენ, ყოველთვის გვიქმნიან მხოლოდ ნაყარ-ნუყარს ნატურმორტისა და სცენის აღჭურვილობისა; მაგრამ ეს სრულებითაც არ ნიშნავს, რომ დანტეს მეთოდი მოძველდა, რადგან ჩვენეული ხედვა ალბათ შედარებით შემოზღუდულია.

შენიშვნა: – ჩემმა მეგობარმა აბატმა ლაბანმა გამკიცხა, რომ ამ ესეიში ლენდორს მივაწერე ის განწყობილებანი, რომელნიც პეტრარკას – მისეული დრამატურგიული სახის – გამონათქვამებია და რაც შეიცავს ლენდორის საყვედურს ისტორიული პეტრარკასადმი დანტეზე შეზღუდულ შეხედულებათა გამო, და არა თვით ლენდორისას. ამიტომ მკითხველმა უნდა გაითვალისწინოს ეს შესწორება ლენდორის პატივცემულ სახელთან დაკავშირებით.

კომენტარები

წინასიტყვა

მეთიუ არნოლდი (1822 წ. 24 დეკემბერი – 1888 წ. 15 აპრილი) – ინგლისელი პოეტი, პროზაიკოსი, მთარგმნელი, კულტურის კრიტიკოსი. მისი პოეტური კრებული „ემპედოკლე ეტნაზე“ 1852 წელს გამოქვეყნდა. მისი კრიტიკული ესეები სერიებად ქვეყნდებოდა 1865-88 წლებში. მთავარი ნაშრომები „კულტურა და ანარქია“ და „ლიტერატურა და დოგმა“ გამოქვეყნდა 1869 და 1873 წლებში.

ჯორჯ გორდონ ნოელ, მეექვსე ბარონი ბაირონი, მოკლედ, ლორდ ბაირონი (1788 წ. 22 იანვარი – 1824 წ. 19 აპრილი) – ინგლისელი პოეტი და თავისი დროის მოწინავე ლიტერატურული ფიგურა. საყოველთაოდ ცნობილია მისი პოემები – „დონ ჟუანი“ და „ჩაილდ ჰაროლდის მოგზაურობა“. აგრეთვე დრამატული პოემები: „კაენი“, „მანფრედი“, „სარდანაპალი“, „აბიდოსელი საცოლე“. ინგლისელ რომანტიკოს პოეტთაგან ბაირონმა ყველაზე დიდი გავლენა მოახდინა ევროპულ ლიტერატურასა და საზოგადოებრივ ცხოვრებაზე.

პერსი ბიშ შელი (1792 წ. 4 აგვისტო – 1822 წ. 8 ივლისი) – ერთ-ერთი უდიდესი რომანტიკოსი პოეტი ინგლისში, აღიარებული ლირიკული ლექსებისა და პოემების ავტორი. რადიკალური მსოფლმხედველობის მქადაგებელი პოეზიითაც და პუბლიცისტიკითაც. შელის პოეზიიდან გამოირჩევა „ოზიმანდიასი“, „ოდა დასავლეთის ქარს“, „ტოროლას“, „მუ-

სიკა“, „როცა ნაზი ხმები კვდება“, „ღრუბელი“ და „ანარქიის ნილაბი“; აღსანიშნავია მისი პოეტური დრამა „ჩენჩი“ (1819) და პოემები: „ისლამის აჯანყება“ და „გათავისუფლებული პრომეთე“ (1820).

უილიამ უორდსვორთი (1770 წ. 7 აპრილი – 1850 წ. 23 აპრილი) – რომანტიკული მიმართულების დამფუძნებელი ინგლისურ ლიტერატურაში სემუელ ტეილორ კოლრიჯთან ერთად. აღსანიშნავია მათი ერთობლივი კრებული „ლირიკული ბალადები“. პოეტი-ლაურეატი 1843 წლიდან 1850 წლამდე. მისი მთავარი ნაშრომია „პრელუდია“, ნაწილობრივ ავტობიოგრაფიული პოემა, რაც ადრეულ წლებშივე დაწერა და შემდეგ მრავალჯერ გადაამუშავა.

პინდარე (ქ-მდე 522-443) ანტიკური საბერძნეთის ლირიკოსი პოეტი. ცხოვრობდა ქალაქ თებეში. ბერძენ ლირიკოს პოეტთაგან მისი ლექსები ყველაზე უკეთაა შემონახული. იგი პირველი იყო, ვინც მსჯელობდა პოეზიის ბუნებასა და პოეტის დანიშნულებაზე. წერდა ცხოვრების უკუღმართობაზე, მაგრამ სწამდა ადამიანის გადარჩენისა ღმერთების მოწყალებით, რასაც გამოხატავდა თავის „გამარჯვების ოდებში“.

სოფოკლე (ქ-მდე 497-406) ერთი იმ სამ ბერძენ ავტორთაგან ტრაგედიებისა, ვისი ნაწარმოებებიც შეგვრჩა. ესქილეზე უმცროსი იყო და ევრიპიდეზე უფროსი. მისი 120 ტრაგედიიდან გადარჩა მხოლოდ შვიდი: „აიაქსი“, „ანტიგონე“, „თრაკიელი ქალები“, „ოიდიპოს მეფე“, „ელექტრა“, „ფილოქეტე“ და „ოიდიპოსი კოლონოსში“.

უილიამ მეიკფის თეკერეი (1811 წ. 18 ივლისი – 1863 წ. 24 დეკემბერი) ინგლისელი რომანისტი. ცნობილი თავისი სატირული რომანებით, განსაკუთრებით რომანით „ამაოების ბაზარი“, რომელიც ინგლისის საზოგადოების ერთგვარ პანორამულ პორტრეტს ქმნის. აგრეთვე „სნობების წიგნით“. უნდა აღინიშნოს, რომ მისი რომანები „პენდენისი“, „ჰენრი ესმონდი“, „ნიუქამები“, „ვირჯინიელები“ და სხვა ე.წ. „რომანთა რიგის“ უანრს განეკუთვნება, როდესაც პერსონაჟები ერთი რომანიდან მეორეში გადადიან და რომანთა გარკვე-

ული რაოდენობა ერთ მთლიან ეპოპეად წარმოგვიდგება. აღსანიშნავია მისი ორი გამორჩეული თხზულება, „სნობების წიგნი“ (1848) და „მეთვრამეტე საუკუნის ინგლისელი ჰუმორისტები“ (1853).

გუსტავ ფლობერი (1821 წ. 12 დეკემბერი – 1880 წ. 8 მაისი) დიდი ფრანგი რომანისტი, ლიტერატურული რეალიზმის მოწინავე ფიგურა. ცნობილია რომანებით „მადამ ბოვარი“ და „სალამბო“. ესთეტიური სტილისადმი განსაკუთრებული მიდრეკილებით. მან გავლენა მოახდინა ისეთ დიდ მწერლებზე როგორებიც იყვნენ: გი დე მოპასანი, ედმონ დე გონკური, ალფონს დოდე და ემილ ზოლა; მისი სტილის გავლენა იგრძნობა ფრანც კაფკასთან. „მადამ ბოვარის“ გარდა მის კალამს ეკუთვნის ბრწყინვალე რომანები, „სალამბო“, „გრძნობათა აღზრდა“, „წმიდა ანტუანის ცდუნება“ და სხვა.

„ამოს ბარტონი“ – ინგლისელი მწერალი ქალის ჯორჯ ელიოტის (მერი ენ ევანსი) (1819 წ. 22 ნოემბერი – 1880 წ. 22 დეკემბერი) რომანი. ჯორჯ ელიოტი ვიქტორიანული ეპოქის თვალსაჩინო ინგლისელი მწერალი იყო.

ჩარლზ დიკენსი (1812 წ. 7 თებერვალი – 1870 წ. 9 ივნისი) ვიქტორიანული ეპოქის ინგლისის უდიდესი მწერალი. სიცოცხლეშივე დიდი სახელი მოიხვეჭა. მიჩნეულია ლიტერატურულ გენიად. მისი რომანები („დავით კოპერფილდი“, „ნიკოლას ნიკლბი“, „პიკვიკის კლუბის ჩანაწერები“, „ოლივერ ტვისტის თავგადასავალი“, „ორი ქალაქის ამბავი“, „დიადი იმედები...“) და მოთხრობები პოპულარულია ყველა დროში. მისი გავლენა გადასწვდა მეოცე საუკუნეს და ოცდამეერთეშიც გადმოვიდა.

„პარმის სავანე“ – ფრანგი მწერლის, სტენდალის (ანრი ბეილი 1783 წ. 23 იანვარი – 1842 წ. 23 მარტი) რომანი.

ჰერბერტ ჯორჯ უელსი (1866 წ. 21 სექტემბერი – 1946 წ. 13 აგვისტო) – ნაყოფიერი ინგლისელი მწერალი, ისტორიკოსი, პოლიტიკური მოაზროვნე, სოციალური კომენტატორი. უელსს უწოდებენ სამეცნიერო თხზულის შემქმნელს უიულ ვერნსა და და უგო გერნსბეკთან ერთად. მისი რომანებიდან აღსანიშნავია „დროის მანქანა“ (1895), „დოქტორ

მოროს კუნძული“ (1896), „უჩინარი კაცი“ (1897) და „მსოფლიოთა ომი“ (1898). ოთხჯერ იყო წარდგენილი ნობელის პრემიაზე.

გილბერტ კით ჩესტერტონი (1874 წ. 29 მაისი – 1936 წ. 14 ივნისი) ინგლისელი პროზაიკოსი, პოეტი, დრამატურგი და კრიტიკოსი. თავისი შემოქმედებით უპირისპირდებოდა იმ უზნეობასა და უღმერთობას, რაც დაუოკებელ პროგრესსა და ტექნოლოგიურ წინსვლას მოჰქონდა. ისინიც კი ვინც მას არ ეთანხმებოდნენ, აღიარებდნენ მის „ორთოდოქსიისა“ და „მარადიული ადამიანის“ ღირსებებს. საყოველთაოდ ცნობილია მისი დეტექტიური მოთხრობების ციკლი, რასაც კათოლიკე მღვდელი და, ამავე დროს, დეტექტივი, მამა ბრაუნი აერთიანებს.

სერ ედმუნდ უილიამ გოსი (1849 წ. 21 სექტემბერი – 1928 წ. 16 მაისი) ინგლისელი პოეტი, მწერალი და კრიტიკოსი.

სემუელ ჯონსონი (1709 წ. 7 სექტემბერი – 1784 წ. 13 დეკემბერი) ხშირად მოიხსენიებენ დრ. ჯონსონად. ინგლისელი პოეტი, ესეისტი, კრიტიკოსი, ბიოგრაფი, ლექსიკოგრაფი, გამომცემელი. თავისი დროის ლიტერატურული გამოგონების კანონმდებელი.

სრულყოფილი კრიტიკოსი

სემუელ ტელორ კოლრიჯი (1772 წ. 21 ოქტომბერი – 1834 წლის 24 ივლისი) ინგლისელი პოეტი, კრიტიკოსი და ფილოსოფოსი. უორდსვორთთან ერთად ინგლისური რომანტიზმის დამფუძნებელი. „ლირიკული ბალადების“ თანაავტორი. ლეიკისტების (ტბის სკოლის) წევრი. „მოხუცი მეზღვაურის სიმღერის“ ავტორი. მისი საშუალებით გაეცნენ გერმანელები ინგლისურ კულტურას. გავლენა მოახდინა რაღაც უოლდო ემერსონსა და ამერიკელ ტრანსცენდენტ-

ტალისტებზე. ფაქტობრივად განსაზღვრა ედგარ ალან პოს შემოქმედება.

არტურ უილიამ სიმონსი (1865 წ. 28 თებერვალი – 1945 წ. 22 იანვარი) ბრიტანელი პოეტი, კრიტიკოსი და ჟურნალის გამომცემელი.

უოლტერ ჰორაციო პეიტერი (1839 წ. 4 აგვისტო – 1894 წ. 30 ივლისი) ინგლისელი ესეისტი, ლიტერატურისა და ხელოვნების კრიტიკოსი, პროზაიკოსი; მიჩნეულია სტილის ოსტატად. მისი ნაშრომები რენესანსის შესახებ ძალზე პოპულარული იყო, მაგრამ ხშირად აკრიტიკებდნენ ქრისტიანული რწმენის დაკარგვის გამო. 1889 წელს გამოაქვეყნა „ესეი სტილის გამო“, 1893 წელს კი „პლატონი და პლატონიზმი“. მისი გავლენა აშკარაა ოსკარ უაილდსა და ცნობიერების ნაკადის რომანების ავტორთა სუბიექტივიზმზე.

ალჯერნონ ჩარლზ სუინბერნი (1837 წ. 5 აპრილი – 1909 წ. 10 აპრილი) ინგლისელი პოეტი, დრამატურგი, რომანისტი და კრიტიკოსი. თავისი დროის წინააღმდეგობრივი და სკანდალური ფიგურა. მისი პოეტური კრებულებია: „ათალანტა კაიდონში“ (1865), „ლექსები და ბალადები“ სამ სერიად (1866, 1878, 1889), „ტრისტრამი ლაიონესიდან“ (1882). რომანი „ლესბია ბრენდონი“ მისი სიკვდილიდან დიდი შემდგომ გამოქვეყნდა (1952). მისი კრიტიკული შემოქმედებიდან აღსანიშნავია „შექსპირის ეპოქა“ (1908) და „შექსპირი“ (1909).

უილიამ შექსპირი (1564 წ. 26 აპრილი – 1616 წ. 23 აპრილი) ინგლისელი პოეტი, დრამატურგი და მსახიობი. მიჩნეულია უდიდეს ინგლისელ მწერლად და მსოფლიოს უდიდეს დრამატურგად.

კვინტუს ჰორაციუს ფლაკუსი (ქ-მდე 65 წ. 8 დეკემბერი – 8 წ. 27 ნოემბერი) დიდი რომაელი პოეტი ავგუსტუსის (ოქტავიანე) ეპოქისა. მის კალამს ეკუთვნის „სატირები“, „ეპოდები“, „ოდები“, „ეპისტოლეები“. გამორჩეულია მისი ნაშრომი ლიტერატურის თეორიაში „პოეტიკის ხელოვნება“.

სექსტუს პროპერციუსი (ქ-მდე 50 წ. – ქ-ს აქეთ 15 წ.) ავგუსტუსის ეპოქის რომაელი პოეტი. შემორჩენილი მისი „ელეგიების“ ოთხი წიგნი.

პოლ-მარი ვერლენი (1844 წ. 30 მარტი – 1896 წ. 8 იანვარი) სიმბოლისტურ მოძრაობასთან დაკავშირებული ფრანგი პოეტი. Fin de siècle (საუკუნის დასასრული) უდიდესი წარმომადგენელი ფრანგულსა და საერთაშორისო პოეზიაში. მისი პოეტური კრებულებიდან აღსანიშნავია: „სატურნული ლექსები“ (1867), „უსიტყვო რომანსები“ (1874) და „სიბრძნე“ (1881)

ჟიულ ლაფორგი (1860 წ. 16 აგვისტო – 1887 წ. 20 აგვისტო) ფრანკო-ურუგვაელი პოეტი. მიაკუთვნებენ როგორც სიმბოლისტურ, ასევე იმპრესიონისტულ მოძრაობას. პირველი ფრანგი პოეტი, ვინც უოლტ უიტმენის გავლენით თავისუფალი ლექსის წერა დაიწყო. გავლენა მოახდინა ახალგაზრდა ეზრა პაუნდსა და ტომას ელიოტზე.

ჟან ნიკოლას არტურ რემბო (1854 წ. 20 ოქტომბერი – 1891 წ. 10 ნოემბერი) ფრანგი პოეტი, ვინც დიდი გავლენა მოხდინა ფრანგული ლიტერატურის განვითარებაზე. მიიჩნევენ სიურეალიზმის წინამორბედად. ლექსების წერა ადრეულ ასაკში დაიწყო. ელვასავით გაიელვა ფრანგულ პოეტურ წრეებში და 21 წლისამ შეწყვიტა წერა. მის კალამს ეკუთვნის: „საახალწლო საჩუქარი ობლებისათვის“ (1869), „სამი კოცნის კომედია“ (1870), „ველზე მძინარი“ (1870), „მთვრალი ხომალდი“ (1871), „გამონათებანი“ (1886)...

ბლეზ პასკალი (1623 წ. 19 ივნისი – 1662 წ. 19 აგვისტო) ფრანგი მათემატიკოსი, გამომგონებელი, მწერალი და ქრისტიანი ფილოსოფოსი. განსაკუთრებით პოპულარულია მისი „აზრები“, ერთნაირად მნიშვნელოვანი, როგორც ლიტერატურული ასევე ფილოსოფიური თვალსაზრისით.

ბერტრანდ არტურ უილიამ რასელი, მესამე გრაფი რასელი (1872 წ. 18 მაისი – 1970 წ. 2 თებერვალი) ბრიტანელი ფილოსოფოსი, ისტორიკოსი, პოლიტიკოსი. ნობელის პრემიის ლაურეატი. ცხოვრების სხვადასხვა პერიოდში მიიჩნევდნენ ლიბერალად, სოციალისტად, პაციფისტად.

აღიარებულია ანალიტიკური ფილოსოფიის ერთ-ერთ დამფუძნებლად. მისი ესეი „აღნიშვნისათვის“ (1905) მიჩნეულია ფილოსოფიის პარადიგმად.

გეორგ ვილჰელმ ფრიდრიხ ჰეგელი (1770 წ. 27 აგვისტო – 1831 წ. 4 ნოემბერი) გერმანელი ფილოსოფოსი, გერმანული იდეალიზმის უმნიშვნელოვანესი წარმომადგენელი. მან განავითარა დიალექტიკური სქემა, სადაც წარმოჩენილია ისტორიისა და იდეების პროგრესი თეზისიდან ანტი-თეზამდე და აქედან სინთეზამდე. მისი მთავარი შრომებია: „სულის ფენომენოლოგია“ (1807), „ლოგიკის მეცნიერება“ (1812), „ფილოსოფიურ მეცნიერებათა ენციკლოპედია“ (1817), „სამართლის ფილოსოფია“ (1820), მასვე ეკუთვნის მრავალი ნაშრომი ისტორიის, რელიგიისა და ესთეტიკის ფილოსოფიაში.

რუდოლფ ქრისტოფ ოიკენი (1846 წ. 5 იანვარი – 1926 წ. 15 სექტემბერი) გერმანელი ფილოსოფოსი, შვედეთის სამეფო აკადემიის წევრი, ნობელის პრემიის ლაურეატი.

Posterior Analytics (ბერძ: Ἀναλυτικὰ Ὑστερα; ლათ: *Analytica Posteriora*) არისტოტელეს „ორგანონის“ ნაწილია, მოიცავს ჩვენებას, განსაზღვრებასა და სამეცნიერო ცოდნას.

არისტოტელე (ქ-მდე 384 – 322) დიდი ბერძენი ფილოსოფოსი; მის შემოქმედება მოიცავს ფიზიკას, ბიოლოგიას, ზოოლოგიას, მეტაფიზიკას, ლოგიკას, ეთიკას, ესთეტიკას, რიტორიკას, ლინგვისტიკას.

ნიკოლა ბუალო-დეპრეო (1636 წ. ქ ნოემბერი – 1711 წ. 13 მარტი) ფრანგი პოეტი და კრიტიკოსი; იყო კანონმდებელი და რეფორმატორი ფრანგული ლიტერატურისა. იმდენივე გააკეთა ფრანგული პოეზიის რეფორმირებისათვის, რამდენიც ბლეზ პასკალმა პროზისათვის. ჰორაციუსის გავლენას განიცდიდა და ამ გავლენის შედეგი იყო მისი „პოეტური ხელოვნება“.

ბარუხ სპინოზა (1632 წ. 24 ნოემბერი – 1677 წ. 21 თებერვალი) პორტუგალიურ-ებრაული წარმოშობის ჰოლანდიელი ფილოსოფოსი. XVIII საუკუნის რაციონალიზმისა და განმანათლებლობის ერთ-ერთი ფუძემდებელი. მისი

ნაშრომებიდან გამორჩეულია: „მოკლე ტრაქტატი ღვთისა, კაცისა და მისი კეთილდღეობის გამო“ (1660), „შემეცნების გაუმჯობესებისათვის“ (1662), „კარტეზიული ფილოსოფიის პრინციპები“ (1663), „თეოლოგიურ-პოლიტიკური ტრაქტატი“ (1670), „ეთიკა“ (1674).

ტომას კემპიონი (1567 წ. 12 თებერვალი – 1620 წ. 1 მარტი) ინგლისელი ექიმი, პოეტი და კომპოზიტორი. დაწერილი აქვს ასზე მეტი სიმღერა, საცეკვაო მელოდია და, აგრეთვე, ტრაქტატი მუსიკის შესახებ.

ჯონ დრაიდენი (1631 წ. 19 აგვისტო – 1700 წ. 12 მაისი) ინგლისელი პოეტი, კრიტიკოსი, მთარგმნელი და დრამატურგი. ინგლისის პირველი პოეტი-ლაურეატი 1668 წ. იყო რესტავრაციის ეპოქის ინგლისის წარმმართველი ლიტერატურული მოღვაწე.

ფრანსუა დე ლა როშფუკო (1613 წ. 15 სექტემბერი – 1680 წ. 17 მარტი) ფრანგი ავტორი მაქსიმებისა და მემუარებისა. იყო ფხიზელი მოყურიადე და მეთვალყურე ამა სოფლისა და არც გამოხდა და არც აქებდა ადამიანთა ქმედებას.

შარლ ოგიუსტენ სენტ-ბევი (1804 წ. 23 დეკემბერი – 1869 წ. 13 ოქტომბერი) ფრანგული ლიტერატურის კრიტიკოსი. მისი კრიტიკული პრინციპია ის, რომ თხზულების გასაგებად საჭიროა იცნობდე მწერლის ბიოგრაფიას.

რემი დე გურმონი (1858 წ. 4 აპრილი – 1915 წ. 27 სექტემბერი) ფრანგი სიმბოლისტი პოეტი, რომანისტი და კრიტიკოსი. მისი ნაშრომებია: „სტილის პრობლემა“ (1902) და „წერის ხელოვნება ოც გაკვეთილად“ (1899).

არასრულყოფილი კრიტიკოსები

სუინბერნი, როგორც კრიტიკოსი

უილიამ ჰებლიტი (1778 წ. 10 აპრილი – 1830 წ. 18 სექტემბერი) ინგლისელი მწერალი, დრამატურგიისა და ლიტერატურის კრიტიკოსი, მხატვარი და ფილოსოფოსი.

ჩარლზ ლემი (1775 წ. 10 თებერვალი – 1834 წ. 27 დეკემბერი) ინგლისელი მწერალი და ესეისტი. ცნობილი „ელიას ესეებითა“ და საბავშვო წიგნით შექსპირზე, რაც თავის დასთან, მარისტან ერთად გამოსცა. მეგობრობდა კოლრიჯსა და უორდსვორტთან.

ბომონტი და ფლეტჩერი – ინგლისელი დრამატურგები: ფრენსის ბომონტი (1584-1616 წ. 6 მარტი) და ჯონ ფლეტჩერი (1579-1625) ერთად წერდნენ პიესებს. მათი სახელების ერთად ხსენებას ისე მიეჩვივნენ დასაწყისიდანვე მათი თანამშრომლობისა, რომ ცალკე-ცალკე არც კი ახსენებენ, თუმც ისინი სხვებთანაც თანამშრომლობდნენ, ვთქვათ ფილიპ მესინჯერსა ან შექსპირთან.

ფილიპ მესინჯერი (1583-1640 წ. 17 მარტი) ინგლისელი დრამატურგი. მისი სწორად აგებული პიესები, „ძველი ვალეების გადახდის ახალი გზა“, „ქალაქელი ქალბატონი“, „რომელი მსახიობი“ – გამორჩეულია რეალიზმით, სატირითა და სოციალ-პოლიტიკური თემებით.

ჯონ ვებსტერი (1580-1634) ინგლისელი დრამატურგი. იაკობის (ჯეიმზ I) ეპოქისა. მისი ტრაგედიები: „თეთრი ეშმაკი“ და „მალფის ჰერცოგინია“, მიჩნეულია შედევერებად XVII საუკუნის ინგლისური დრამატურგიისა.

ჯონ ლილი (1554-1606 წ. ნოემბერი) ინგლისელი პროზაიკოსი, პოეტი, დრამატურგი და პოლიტიკოსი. ავტორი წიგნისა „ევფუესი ანუ მახვილგონიერების ანატომია“, დააფუძნა მაღალფარდოვანი, კაზმული სტილი ინგლისურ ლიტერატურაში, რაც ევფუიზმად იწოდება.

ჯეიმზ შერლი (1596 წ. სექტემბერი – 1666 წ. ოქტომბერი) ინგლისელი დრამატურგი. იყო უკანასკნელი დრამატურგიის დიადი ეპოქის ინგლისელ დრამატურგთაგან. მისი დრამატურგიული კარიერა დასრულდა სამოქალაქო ომის დაწყებასთან ერთად.

ტომას სეკვილი, პირველი გრაფი დორსეტი (1536-1608 წ. 19 აპრილი) ინგლისელი სახელმწიფო მოღვაწე, პოეტი და დრამატურგი. იყო ვაჟი რიჩარდ სეკვილისა და ბიძაშვილი ენ ბოლენისა. იყო პარლამენტის წევრი და ეკავა ლორდ ხაზინადარის თანამდებობა.

ჯონ მილტონი (1608 წ. 9 დეკემბერი – 1674 წ. 8 ნოემბერი) ინგლისელი პოეტი, პოლემისტი, დრამატურგი და მოხელე ოლივერ კრომველის მთავრობაში. ძირითადად პუბლიცისტიკას წერდა ამბოხებისა და სამოქალაქო ომის დროს, მაგრამ უფრო მეტად ცნობილია პოემებით „დაკარგული სამოთხე“ და „დაბრუნებული სამოთხე“, რაც რესტავრაციის ხანაში დაწერა.

რიჩარდ ბროუმი (1590-1652) ინგლისელი დრამატურგი. მისი წერის სტილი და მანერა ადასტურებს, რომ განიცდიდა ბენ ჯონსონის გავლენას და ერთ-ერთი იყო „ჯონსონის ვაჟთაგან“.

სირილ ტერნერი (გარდაიცვალა 1626 წ. 28 თებერვალს) ინგლისელი ჯარისკაცი, დიპლომატი და დრამატურგი. დაუწერია ტრაგედია „ათეისტი“, მასვე მიაკუთვნებენ ტრაგედიას „შურისმაძიებელი“, მაგრამ დღესდღეისობით ტომას მიდლტონის დაწერილად თვლიან.

ჯონ ფორდი (1586-1639) ინგლისელი პოეტი და დრამატურგი. ყველაზე მეტად ცნობილია ტრაგედიით „სამწუხაროა, რომ მეძავია“, პიესა ეხება ინცესტს და-ძმას შორის. იდგმებოდა სათაურებით: „ჯიოვანი და ანაბელა“, ან უბრალოდ „და და ძმა“. პიესა აღიარებულია კლასიკურ ნიმუშად ინგლისურ დრამატურგიაში, მიუხედავად სკანდალური შინაარსისა.

ჯორჯ ჩეპმენი (1559-1634 წ. 12 მაისი) ინგლისელი პოეტი, მთარგმნელი, სწავლული და დრამატურგი. თავისი

სონეტებით მიჩნეულია შექსპირის მეტოქედ და წინამორბედად მეტაფიზიკოსი პოეტებისა. ყველაზე მეტად ცნობილია ჰომეროსის „ილიადასა“ და „ოდისეას“ თარგმანებით.

ჯონ დონი (1537 წ. 22 იანვარი – 1631 წ. 31 მარტი) ინგლისელი სასულიერო პირი, პოეტი. აღიარებულია ინგლისელ მეტაფიზიკოს პოეტთა საუკეთესო წარმომადგენლად. წერდა სონეტებს, სასიყვარულო და რელიგიურ ლექსებს, ეპიგრამებს, ელეგიებს, ქადაგებებს. თარგმნიდა ლათინურიდან. მისი პოეზია გამორჩეულია ჟღერადობითა და მეტაფორების გამომხატველობით.

ტომას ლოუველ ბედოუსი (1803 წ. 30 ივნისი – 1849 წ. 26 იანვარი) ინგლისელი პოეტი, დრამატურგი და ექიმი. ვაჟი კოლრიჯის მეგობრის, დრ. ტომას ბედოუსისა. მისი პოეტური დრამა „პატარძლის ტრაგედია“ (1822) კარგად მიიღეს გამოქვეყნებისთანავე, რამაც აღიარება მოუტანა.

ჯონ კიტსი (1795 წ. 31 ოქტომბერი – 1821 წ. 23 თებერვალი) ინგლისელი რომანტიკოსი პოეტების მეორე თაობის საუკეთესო წარმომადგენელი. შეჰქმნა ბრწყინვალე ოდები: „ოდა ფსიქეას“, „ოდა ბულბულს“, „ოდა ბერძნულ ლარნაკს“; მისი პოემა „ენდიმიონი“, რაც დაღუპულ პოეტს ტომას ჩატერტონს მიუძღვნა, კრიტიკამ ცუდად მიიღო, რამაც ათქმევინა ზაირონს, კრიტიკოსებმა გამოიწვიეს მისი ნაადრევი სიკვდილი.

დანტე გაბრიელ როსეტი (1828 წ. 12 მაისი – 1882 წ. 9 აპრილი) ინგლისელი პოეტი, ილუსტრატორი, მხატვარი და მთარგმნელი; პრერაფაელიტური საძმოს დამფუძნებელი 1848 წ. გავლენა მოახდინა ინგლისელ პოეტთა რამდენიმე თაობაზე და ევროპელ სიმბოლისტებსაც გადაწვდა.

რომანტიკული არისტოკრატი

ჯორჯ ვინდჰემი (1863 წ. 29 აგვისტო – 1913 წ. 8 ივნისი) ბრიტანელი კონსერვატორი სახელმწიფო მოღვაწე, მწერალი, **სოულები**ს ერთ-ერთი წევრი. **სოულები** იყო პატარა,

დახურული საზოგადოება და სოციალური ჯგუფი ინგლის-ში 1885-დან 1920 წლამდე.

ჩარლზ ვიბლი (1859-1930) ინგლისელი ჟურნალისტი და მწერალი. მან გაუწია ტომას სტერნზ ელიოტს რეკომენდაცია ჯეფრი ფეიბერთან, რის შედეგადაც ელიოტი გამოცემლობა „ფეიბერ და გუაიერის“ რედაქტორად მიიღეს.

სერ უოლტერ სკოტი, პირველი ბარონეტი (1771 წ. 15 აგვისტო – 1832 წ. 21 სექტემბერი) სკოტლენდელი პოეტი, მწერალი, ისტორიული რომანების – „აივენჰო“, „რობ როი“, „უევერლეი“, „თილისმა“ – ავტორი. დაუბრუნა ავტორიტეტი და მოქალაქეობა მიგელ დე სერვანტესის „დონ კიხოტის“ შემდგომ დისკრედიტებულ რაინდული რომანის ჟანრს. მისი პოეზია და პროზა დღესაც პოპულარულია, განსაკუთრებით „უევერლის“ ციკლის რომანები, სადაც გადმოცემულია სკოტლენდის ყოფა-ცხოვრება და ბრძოლა თავისუფლებისათვის. სკოტი გახდა ე.წ. „რომანთა რიგის“ დამფუძნებელი და შთამაგონებელი მეცხრამეტე საუკუნის რეალისტი მწერლების: ბალზაკის, ფენიმორ კუპერის, თეკერესა და სხვათათვის.

ქოლდსტრიმი – ქალაქი და ოლქი სკოტლენდში, ინგლისის საზღვარზე.

პუბლიუს ვერგილიუს მარო (ქ-მდე 70 წ. 15 ოქტომბერი – 19 წ. 21 სექტემბერი) ავგუსტინური ეპოქის რომელი პოეტი. ავტორი „ეკლოგებისა“, „გეორგიკისა“ და „ენეიდასი“.

ლენარდო დი სერ პიერო და ვინჩი (1452 წ. 15 აპრილი – 1519 წ. 2 მაისი) იტალიელი მხატვარი, მოქანდაკე, არქიტექტორი, გამომგონებელი, მეცნიერი, მუსიკოსი, მათემატიკოსი, ინჟინერი, ლიტერატორი, ასტრონომი...

რიჩარდ ჰეკლუაიტი (1553-1616 წ. 23 ნოემბერი) ინგლისელი მწერალი. მოუწოდებდა ინგლისელებს ჩრდილო ამერიკის კოლონიზაციას თავისი ნაშრომებით მოგზაურობისა და აღმოჩენების შესახებ.

ჯონ უილსონი (1785 წ. 18 მაისი – 1854 წ. 3 აპრილი) სკოტლენდელი ვექილი, ლიტერატურის კრიტიკოსი და მწერალი. ცნობილია ფსევდონიმით ქრისტოფერ ნორთი.

იყო ედინბურგის უნივერსიტეტის მორალური ფილოსოფიის პროფესორი 1820-51 წლებში.

უილიამ ერნესტ ჰენლი (1849 წ. 23 აგვისტო – 1903 წ. 11 ივლისი) პოეტი, კრიტიკოსი და გამომცემელი. მიჩნეულია, რომ იმავე როლს ასრულებდა თავის დროში, როგორსაც სემუელ ჯონსონი XVIII საუკუნეში. საყოველთაოდ ცნობილია მისი 1875 წელს დაწერილი ლექსი „Invictus“ (ლათ. დაუპყრობელი).

მარკუს ტულიუს ციცირონი (ქ-მდე 106 წ. 3 იანვარი – 43 წ. 7 დეკემბერი) რომაელი ფილოსოფოსი, პოლიტიკოსი, ვეტილი, ორატორი და კონსტიტუციონალისტი. მისი წვლილი ლათინური ენის განვითარებაში იმდენად დიდი იყო, რომ შემდგომი ისტორია პროზისა არა მხოლოდ ლათინურ, არამედ სხვა ევროპულ ენებზეც ან რეაქცია იყო მის წინააღმდეგ ან დაბრუნება მის სტილთან. მან შეიტანა რომაელებში ბერძნული ფილოსოფია და შეჰქმნა ლათინური ფილოსოფიური ლექსიკონი.

პლეადა – XVI საუკუნის ფრანგული აღორძინების პოეტთა ჯგუფის სახელი; ჯგუფში შედიოდნენ: პიერ და რონსარი, ჟოაკიმ დიუ ბელე და ჯან-ანტუან დე ბეფი. პლეადა ერქვა ალექსანდრიელი პოეტებისა და ტრაგედიების ავტორთა ჯგუფსაც (ქრისტეს დაბადებამდე მესამე საუკუნე), რომელნიც შედარებულნი არიან პლეადების თანავარსკვლავედის შვიდ ვარსკვლავს.

ლამია – ძველი ბერძნული მითოლოგიის მიხედვით, ლიბიის მშვენიერი დედოფალი, ვინც ბავშვების მჭამელ ურჩხულად გადაიქცა.

ედუარდ გიბონი (1737 წ. 8 მაისი – 1794 წ. 16 იანვარი) ინგლისელი ისტორიკოსი, მწერალი, სახელმწიფო მოღვაწე. მისი უმნიშვნელოვანესი ნაშრომი „ისტორია რომის იმპერიის დაქვეითებისა და დაცემისა“ ექვს ტომად დაიბეჭდა 1776-88 წლებში.

პიერ დე რონსარი (1524 წ. 11 სექტემბერი – 1585 წ. 27 დეკემბერი) ფრანგი პოეტი, თანამედროვეებმა პოეტთა პრინცი შეარქვეს. წერდა ეპისტოლეებს, ელეგიებს, ეკლო-

გებს. აღტაცებას იწვევს მისი პოემის „ფრანსიადა“ შესავალი და მისი სონეტები, მიძღვნილი – კასანდრასა, მარისა, ჟინევრასა და ჰელენისადმი.

ჟოაკიმ დიუ ბელე (1522-1560 წ. 1 იანვარი) ფრანგი პოეტი და კრიტიკოსი. პლედის წევრი.

„ფენიქსი და კუ“ – უილიამ შექსპირის ლექსი

„ვენერა და ადონისი“ – უილიამ შექსპირის პოემა

სერ ფილიპ სიდნი (1554 წ. 30 ნოემბერი – 1586 წ. 17 ოქტომბერი) ინგლისელი ჯარისკაცი, პოეტი, სწავლული, გამორჩეული ფიგურა ელიზაბეთური ეპოქისა. ავტორია სონეტთა კრებულისა „ასტროფელი და სტელა“, პროზაული თხზულებისა „არკადია“ და ტრაქტატისა „პოეზიის დასაცავად“.

მაიკლ დრეიტონი (1563-1631 წ. 23 დეკემბერი) ინგლისელი პოეტი. აღიარებული ელიზაბეთ პირველის კარზე, თუმც მისმა მემკვიდრემ უხეშად უკუაგდო მისი სამსახური.

მერი ფიტონი (1578-1647) ინგლისელი სეფექალი, ელიზაბეთ I-ის ფავორიტი; ცნობილი სკანდალური ურთიერთობებით იმდროინდელ ცნობილ არისტოკრატებსა და პოლიტიკოსებთან. ვარაუდობენ, რომ იგია შექსპირის სონეტების შავგვრემანი ქალი.

ბენჯამინ დიზრაელი, პირველი გრაფი ბიკონსფილდი (1804 წ. 21 დეკემბერი – 1881 წ. 19 აპრილი) – ბრიტანელი პოლიტიკოსი და მწერალი. ორჯერ იყო პრემიერ-მინისტრი. დააფუძნა კონსერვატული პარტია. მის კალამს ეკუთვნის მრავალი თხზულება, რომელთა შორისაც აღსანიშნავია ტრილოგია: „კონინგსბი“ (1844), „სიბილი“ (1845) და „ტანკრედი“ (1847).

ადგილობრივი გემოვნება

გაიუს პეტრონიუს არბიტრი (27-66) რომაელი კარისკაცი და მწერალი; „სატირიკონის“ ავტორი. კარისკაცი

რომის იმპერატორ ნერონის კარზე. უწოდებდნენ arbiter elegantiarum-ს ანუ დახვეწილობის არბიტრს.

ჰეროდას ან ჰერონდას – ქრისტემდე III საუკუნის ბერძენი პოეტი, მოკლე იუმორისტული პიესების ავტორი.

სერ ტომას არქარტი (1611-1660) სკოტლენდელი მწერალი და მთარგმნელი, ცნობილი ფრანსუა რაბლეს „გარაგანტუა და პანტაგრუელის“ თარგმანით.

ჰენრი ჯეიმზი (1843 წ. 15 აპრილი – 1916 წ. 28 თებერვალი) ამერიკული წარმოშობის ინგლისელი მწერალი. XIX-XX საუკუნეთა ერთ-ერთი უდიდესი ინგლისურენოვანი პროზაიკოსი-რეალისტი, მოდერნიზმის წინამორბედი. იყო ფსიქოლოგისა და ფილოსოფოსის უილიამ ჯეიმზის ძმა. მის კალამს ეკუთვნის რომანები: „ქალბატონის პორტრეტი“ (1881), „პრინცესა კასამასიმა“ (1886), „ბოსტონელები“ (1886), „მტრედის ფრთები“ (1902), „ელჩები“ (1903), „ოქროს თასი“ (1904)...

ჯონ ფლორიო (1553-1625) იტალიაში ცნობილი, როგორც ჯიოვანი ფლორიო. ლინგვისტი და ლექსიკოგრაფი ინგლისის მეფის ჯეიმზ პირველის კარზე. შექსპირის მეგობარი და მონტენის მთარგმნელი ინგლისურ ენაზე.

მიშელ ეკემ დე მონტენი (1533 წ. 28 ნოემბერი – 1592 წ. 13 სექტემბერი) ფრანგული რენესანსის ერთ-ერთი ყველაზე ღირსშესანიშნავი ფილოსოფოსი. ესეის ჟანრის შემქმნელი. მონტენის გავლენა გადაწვდება უამრავ მწერალს მთელ მსოფლიოში, გვიანდელ შექსპირს, ფრენსის ბეკონს, რენე დეკარტს, ბლეზ პასკალს, ჟან-ჟაკ რუსოს, ალბერ პირშმანს, უილიამ ჰეზლიტს, რაფაელ უოლდო ემერსონს, ფრიდრიხ ნიცშეს, შტეფან ცვაიგსა და სხვა.

პიერ დე ბრენტომი (1540-1614 წ. 15 ივლისი) ფრანგი ისტორიკოსი, ჯარისკაცი და ბიოგრაფოსი. მისი „მემუარები“ ვერ ჩაითვლება სანდო ისტორიულ თხზულებად, მაგრამ აღსანიშნავია მისი სტილური დახვეწილობა და გულწრფელობა თხრობისას.

ტომას ჰობსი (1588 წ. 5 აპრილი – 1679 წ. 4 დეკემბერი) ინგლისელი ფილოსოფოსი, ცნობილი თავისი ნაშრომით

პოლიტიკის ფილოსოფიაში „ლევიატანი“ რითაც დააფუძნა სოციალური კონტრაქტის თეორია დასავლურ ფილოსოფიურ აზროვნებაში.

ფრანსუა მარი არჟე, ცნობილი ფსევდონიმით, ვოლტერი (1694 წ. 21 ნოემბერი – 1778 წ. 30 მაისი) ფრანგული განმანათლებლობის წარმომადგენელი, მწერალი, ფილოსოფოსი, ისტორიკოსი. მის თხზულებათაგან ყველაზე პოპულარულია: „კანდიდი“, „ზადიგი“ და „ბაბილონის პრინცესა“. აღიარებულია მისი „ლუი XIV-ის ეპოქის ისტორია“ (1751) და „ესეი ერების სულისა და ჩვეულებათა გამო“, ეპიკური პოემები „ანრიადა“ და „ორლენელი ქალწული“, ვოლტერს პროზა, რასაც საერთო სათაური „ფილოსოფიური მოთხრობები“ აერთიანებს, დაიწერა როგორც პოლემიკური გამოხმაურებანი - ვთქვათ, „კანდიდი“ ლაიბნიცის ფილოსოფიას ეკამათება - მაგრამ დამოუკიდებელი ფილოსოფიური და მორალური ღირებულებაც შეიძინა.

ჟან დე ჯოინვილი (1224 წ. 1 მაისი – 1317 წ. 24 დეკემბერი) შუასაუკუნეების საფრანგეთის ერთ-ერთი უდიდესი მემატიანი.

ფილიპ დე კომინი (1447 – 1511 წ. 18 ოქტომბერი) მწერალი და დიპლომატი ბურგუნდიისა და საფრანგეთის სამეფო კარზე.

ჰიუ ჰოლანდი (1569-1633) ინგლისელი სწავლული, პოეტი და ლიტერატორი.

ტომას ანდერდაუნი (1566-1587) ჰელიოდორესა და ოვიდიუსის მთარგმნელი.

ტომას ნეში (1567-1601) ელიზაბეთის ეპოქის დრამატურგი, პოეტი და სატირიკოსი. ცნობილია მისი რომანი „უიღბლო მოგზაური“.

მარტინ მარპრელატი – სახელი, რომელსაც იყენებდა ანონიმი ავტორი მარპრელატის შვიდი ტრაქტატისა, რაც არაღეგალურად ვრცელდებოდა ინგლისში 1588-89 წლებში და მიზნად ისახავდა ანგლიკანური ეკლესიის განქიქებას.

ჰენრი ჰოვარდი, გრაფი სარეი (1516 – 1547 წ. 19 იანვარი) ინგლისელი არისტოკრატი. ერთ-ერთი დამფუძნებელი

რენესანსული პოეზიისა ინგლისში. იგი და მისი მეგობარი სერ ტომას უაიეტი იყვნენ პირველი ინგლისელი პოეტები, რომელთაც შეჰქმნეს სონეტის ფორმა, რასაც შექსპირიც იყენებდა. სარეიმ დაამუშავა თეთრი ლექსის ფორმა იამბური პენტამეტრის საზომით, ვერგილიუსის „ენეიდას“ თარგმნისას. ამით ხელი შეუწყო ინგლისური ეპიკური და დრამატული პოეზიის წინსვლას.

ალფრედ ტენისონი, პირველი ბარონი ტენისონი (1809 წ. 6 აგვისტო – 1892 წ. 6 ოქტომბერი) ვიქტორიანული ეპოქის პოეტი, დღემდე ერთ-ერთი უპოპულარულესი პოეტი ბრიტანეთში. საყოველთაოდ ცნობილია მისი მოკლე ლექსები: „მსუბუქი ბრიგადის შეტევა“, „ცრემლები, ამოა ცრემლები“, „საზღვრის გადალახვა“, აგრეთვე, „In Memoriam A.H.H.“ რაც ტენისონმა თავისი მეგობრის არტურ ჰალამის ხსოვნას მიუძღვნა. წერდა პოემებსაც თეთრ ლექსად, „მეფეთა იდილიები“, „ულისე“, „ტიტონი“.

პუბლიუს ოვიდიუს ნაზონი (ქრისტემდე 43 წ. 20 მარტი – ქრისტეს აქეთ 17) ავგუსტუსის ეპოქის რომელი პოეტი.

გევიზ დუგლასი (1474 1522 წ. სექტემბერი) სკოტლენდელი ეპისკოპოსი და ვერგილიუსის მთარგმნელი. მნიშვნელოვანი პოლიტიკური კარიერის მიუხედავად, უკეთაა ცნობილი თავისი პოეზიით, რასაც სკოტურ დიალექტზე წერდა.

უილიამ კონგრევი (1670 წ. 24 იანვარი – 1729 წ. 19 იანვარი) ინგლისელი დრამატურგი და პოეტი. ჩამოაყალიბა ინგლისური „ქცევათა კომედია“, იყო საუკეთესო სატირიკოსი და დიალოგის ოსტატი. მის პირველივე კომედიას „ბერბიჭა“ დიდი მოწონებით შეხვდნენ; მისი დრამატურგიული კარიერა წარმატებული იყო, მაგრამ ხანმოკლე, რადგანაც საზოგადოებას მობეზრდა ინტელექტუალური ქცევათა კომედიები.

ჯორჯ მერედიტი (1828 წ. 12 თებერვალი – 1909 წ. 18 მაისი) ვიქტორიანული ეპოქის ინგლისელი რომანისტი და პოეტი. ძნელად მიაღწია აღიარებას, მისი პირველი პოპულარული რომანი იყო „დიანა გზაჯვარედინზე“ (1885).

სერ უოლტერ რეილი (1554-1618 წ. 29 ოქტომბერი) ინგლისელი მიწათმფლობელი, ჯენტლმენი, მწერალი, პოეტი, ჯარისკაცი, მოგზაური, კარისკაცი. იყო ერთი იმ პოეტთაგანი, ვინც არ აჰყვა პოეზიაში რენესანსული ეპოქის იტალიურ ზეგავლენებს. წერდა ტრაქტატებს. მის კალამს ეკუთვნის „მსოფლიოს ისტორია“ (1614), ნაშრომი ანტიკური საბერძნეთისა და რომის ისტორიის შესახებ.

ჯონათან სვიფტი (1667 წ. 30 ნოემბერი – 1745 წ. 19 ოქტომბერი) ანგლო-ირლანდიელი მწერალი, სატირიკოსი, ესეისტი. წმ. პატრიკის ტაძრის წინამძღვარი დუბლინში. სახელგანთქმული თხზულებებით: „გულივერის მოგზაურობა“, „ზღაპარი კასრზე“ და „მემაუდის ჩანაწერები“, „წიგნების ბრძოლა“, აგრეთვე ესეებისა „მორიდებული წინადადება“ და „მემაუდის ჩანაწერები“. „ენციკლოპედია ბრიტანიკას“ მიხედვით, იგი უდიდესი სატირიკოსია მათ შორის, ვინც ინგლისურ ენაზე წერდა.

შენიშვნა ამერიკელ კრიტიკოსზე

პოლ ელმერ მორი (1864 წ. 12 დეკემბერი – 1937 წ. 9 მარტი) ამერიკელი ჟურნალისტი, კრიტიკოსი, ესეისტი და ქრისტიანული რელიგიის აპოლოგისტი. მისი კრიტიკული ნაშრომებიდან აღსანიშნავია, მრავალტომიანი „შელბურნის ესეები“

ირვინგ ბეზიტი (1865 წ. 2 აგვისტო – 1933 წ. 15 ივლისი) ამერიკელი სწავლული, პროფესორი და ლიტერატურის კრიტიკოსი. იყო დამფუძნებელი „ახალი ჰუმანიზმის“ სახელით ცნობილი მოძრაობისა ლიტერატურასა და ხელოვნებაში, რაც კონსერვატული მიმართულება გახლდათ 1910-30 წლებში. უპირისპირდებოდა რუსოისტულ რომანტიზმს; იყო არისტოტელესა და ბერკის ფილოსოფიის მიმდევარი.

ჟულიენ ბენდა (1867 წ. 26 დეკემბერი – 1915 წ. 27 სექტემბერი) ფრანგი ფილოსოფოსი, კრიტიკოსი და რომანის-

ტი. ცნობილია მცირე წიგნით „ინტელექტუალთა შეთქმულება“.

რემი დე გურმონი (1858 წ. 4 აპრილი – 1915 წ. 27 სექტემბერი) ფრანგი სიმბოლისტი პოეტი, კრიტიკოსი და რომანისტი. მისი პოეტური ქმნილებანი მოიცავს კრებულებს: „ვარდის ლოცვა“ (1892), „სამოთხის წმინდანები“ (1898), „გართობანი“ (1912). როგორც ლიტერატურის კრიტიკოსი, ცნობილია ნაშრომებით: „სტილის პრობლემა“ და „წერის ხელოვნება თორმეტ გაკვეთილად“ (1899).

ჯოზეფ ოტენინ ბერნარდ დე კლერონი, გრაფი დ'ოსენვილი (1809 წ. 27 მაისი – 1884 წ. 28 მაისი) ფრანგი პოლიტიკოსი და ისტორიკოსი. 1869 წელს აირჩიეს საფრანგეთის აკადემიის წევრად – ისტორიულ მწერლობაში თვალსაჩინო წვლილის აღსანიშნავად.

კვინტილიანე, მარკუს ფაბიუს (35-100) – რომაელი რიტორი ესპანეთიდან. ხშირად მოიხსენიებოდა შუა საუკუნეებისა და რენესანსის პერიოდის მწერლობაში.

ფრანსუა ვიიონი – შუა საუკუნეების დიდი ფრანგი პოეტი, დაიბადა პარიზში 1431 წ. და გაჰქრა თვალსაწიეროდან 1463 წ. სახელგანთქმული პოემებით: „მცირე ანდერძი“ და „დიდი ანდერძი“.

ფრანგული ინტელექტი

ანრი-ლუი ბერგსონი (1859 წ. 18 ოქტომბერი – 1941 წ. 4 იანვარი) ფრანგი ფილოსოფოსი, ინტუიტივიზმის ფუძემდებელი. ამტკიცებდა, რომ უშუალო გამოცდილება და ინტუიცია უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე მეცნიერული კვლევა და რაციონალიზმი, რეალურობის შესაცნობად. 1927 წელს მიაკუთვნეს ნობელის პრემია ლიტერატურაში, 1930 წელს – საპატიო ლეგიონის დიდი ჯვარი.

კოლუჯ დე ფრანსი – დაფუძნდა 1530 წელს. მდებარეობს პარიზში, ლათინურ კვარტალში, სორბონის ისტორიული კამპუსის წინ.

შარლ-ლუი ფილიპი (1874 წ. 4 აგვისტო – 1909 წ. 21 დეკემბერი) ფრანგი რომანისტი. მისი რომანებია: „ბუბუ მონპარნასიდან“ (1901), „მამა პერდრი“ (1902), „მარი დონადიუ“ (1904)...

პოეტური დრამის შესაძლებლობა

გაიუს ვალერიუს კატულუსი (ძვ.წ. 84-54 წ.) – რომელი პოეტი, რომლის დღემდე შემორჩენილი ნაწარმოებები კვლავაც არა ჰკარგავს აქტუალობას და გავლენას ახდენს პოეზიასა და ხელოვნების სხვა დარგებზე.

ელიგზანდერ პოუპი (1688 წ. 21 მაისი – 1744 წ. 30 მაისი) მე-18 საუკუნის ინგლისელი პოეტი. ცნობილია თავისი სატირული პოეზიითა და ჰომეროსის თარგმანით. სახელგანთქმულია მისი ჰეროიკული კუპლეტი. იგი მეორეა ყველაზე ხშირად ციტირებულ პოეტთა შორის შექსპირის შემდგომ. მის თხზულებებს შორის გამოირჩეულია: „ესეი კრიტიკაზე“, „კუპლულის მოჭრა“, „დუნსიადა“, „ზნეობრივი ესეები“.

ჯორჯ კრაბი (1754 წ. 24 დეკემბერი – 1932 წ. 3 თებერვალი) ინგლისელი პოეტი, ქირურგი და სასულიერო პირი. პირველთაგანი იყო მათ შორის, ვინც რეალისტური თხრობის ფორმას მიმართა საშუალო და მშრომელი კლასის ადამიანთა დახატვისას.

„ჩენჩი, ტრაგედია ხუთ მოქმედებად“ (1918) პერსი ბიშ შელის ხუთმოქმედებიანი პოეტური დრამა, რომელიც 1918 წლის ზაფხულში შეიქმნა და ინსპირირებული იყო რეალურად არსებული იტალიური ოჯახის (ჩენჩის სახლი) ცხოვრებით.

რობერტ ბრაუნინგი (1812 წ. 7 მაისი – 1889 წ. 12 დეკემბერი) ინგლისელი პოეტი და დრამატურგი. იგი ვიქტორიანული ინგლისის ერთ-ერთ უდიდეს პოეტად აქცია ვრცელმა პოემამ „ბეჭედი და წიგნი“.

რიჩარდ ბროუმი (1590-1652) კაროლინური ეპოქის ინგლისელი დრამატურგი.

ჯორჯ პილი (1596 წ. 25 ივლისი – 1596 წ. 9 ნოემბერი) ინგლისელი მთარგმნელი, პოეტი და დრამატურგი, რომელიც უფრო მეტად ცნობილია როგორც შექსპირის „ტიტუს ანდრონიკუსის“ სავარაუდო, მაგრამ არა საყოველთაოდ აღიარებული თანაავტორი.

პლატონი (ძ.წ. 428/427 ან 424/423 წ. – 348/347 წ.) ფილოსოფოსი ძველ საბერძნეთში და ცნობილი ათენის აკადემიის დამაარსებელი. უდიდესი ფიგურა დასავლურ ფილოსოფიაში. სახელგანთქმული სოკრატული დიალოგებით: „ნადიმი“, „სახელმწიფო“, „ფედონი“, „ტიმეოსი“, „სოკრატეს აპოლოგია“...

იოჰან ვოლფგანგ ფონ გოეთე (1749 წ. 28 აგვისტო – 1832 წ. 22 მარტი) დიდი გერმანელი პოეტი, დრამატურგი, მწერალი და სახელმწიფო მოღვაწე. სახელგანთქმული დრამატული პოემით „ფაუსტი“ და პიესებით. ავტორი დრამებისა: „გეტ ფონ ბერლინინგენი“, „იფიგენია ტავრისში“, „ეგმონტი“, „ტორკვატო ტასო“, რომანებისა: „ახალგაზრდა ვერთერის ვნებანი“, „ვილჰელმ მაისტერი“, და სახელგანთქმული ეპიკური დრამისა, „ფაუსტი“.

„პერ გიუნტი“ (1876 წ.) ნორვეგიელი დრამატურგის ჰენრიკ იბსენის ხუთმოქმედებიანი პოეტური დრამა.

მორის პოლიდო მარი ბერნარ მეტერლინი (1862 წ. 29 აგვისტო – 1949 წლის 6 მაისი) ბელგიელი დრამატურგი, პოეტი და ესეისტი, წერდა ფრანგულ ენაზე. 1911 წელს მიენიჭა ნობელის პრემია ლიტერატურის დარგში, განსაკუთრებით დრამატურგიაში დიდი მიღწევებისათვის.

პოლ კლოდელი (1868 წ. 6 აგვისტო – 1955 წ. 23 თებერვალი) ფრანგი პოეტი, დრამატურგი, დიპლომატი და კამილა კლოდელის უმცროსი ძმა. სახელი გაითქვა დრამატული პოეზიით, სადაც მოჩანდა მისი მგზნებარე კათოლიციზმი.

დევიდ ჰიუმი (1711 წ. 7 მაისი – 1776 წ. 25 აგვისტო) შოტლანდიელი ფილოსოფოსი, ისტორიკოსი, ეკონომისტი და ესეისტი, რომელიც ცნობილია თავისი გავლენიანი

ფილოსოფიური ემპირიზმით, სკეპტიციზმითა და ნატურალიზმით. მისი ნაშრომია „ტრაქტატი ადამიანური ბუნების გამო“ (1739).

ფრენსის ჰერბერტ ბრედლი (1846 წ. 30 იანვარი – 1924 წ. 18 სექტემბერი) იდეალისტი ფილოსოფოსი, რომელიც ცნობილია თავისი ნაშრომით „რეალობის აღწერილობა“. უარჰყოფს უტილიტარულსა და ემპირისტულ მიმართულებას გამოხატულს ჯონ ლოკის, დევიდ ჰიუმისა და ჯონ სტიუარტ მილს ფილოსოფიაში. იყო მოწინავე ფიგურა ბრიტანული იდეალიზმისა, რაც კანტის, ფიხტეს, შელინგისა და ჰეგელის გავლენით განვითარდა. თავის მხრივ ბრედლის გავლენაც ფართოდ გავრცელდა.

ჯორჯ ბერნარდ შოუ (1856 წ. 26 ივლისი – 1950 წ. 2 ნოემბერი) ირლანდიელი დრამატურგი, კრიტიკოსი და პოლემისტი. ვისი გავლენაც დასავლურ თეატრზე, კულტურასა და პოლიტიკაზე გაგრძელდა 1880 წლიდან მის გარდაცვალებამდე. დაწერა სამოცზე მეტი პიესა, მათ შორის: „პეისარი და კლეოპატრა“ (1998), „კაცი და ზეკაცი“ (1902), „პიგმალიონი“ (1912), „წმიდა ჟანა“ (1923); 1925 წელს მიენიჭა ნობელის პრემია ლიტერატურის დარგში.

ჯონ გოლზუორთი (1867 წ. 14 აგვისტო – 1933 წ. 31 იანვარი) ინგლისელი რომანისტი და დრამატურგი. 1932 წელს მიენიჭა ნობელის პრემია ლიტერატურის დარგში. ცნობილი მოთხრობებისა და რომანების ციკლით „ფორსაიტების საგა“ (1906-1921) და მისი გაგრძელებებით: „თანამედროვე კომედია“ და „თავის დასასრული“.

ჰენრიკ იოჰან იბსენი (1828 წ. 20 მარტი – 1906 წ. 23 მაისი) მე-19 საუკუნის წამყვანი ნორვეგიელი დრამატურგი, თეატრის რეჟისორი და პოეტი. მიჩნეულია რეალიზმის „მამად“ და თანამედროვე თეატრის ერთ-ერთ ფუძემდებლად. მისი მთავარი თხზულებანია: „ბრანდი“, „პერ გუნტი“, „ხალხის მტერი“, „იმპერატორი და გალილეველი“, „თოჯინების სახლი“, „ჰედა გაბლერი“, „მოჩვენებანი“, „ველური იხვი“, „ოდეს ჩვენ მკვდრები გავიღვიძებთ“, „საზოგადოების ბურ-

ჯნი“ და სხვა. მისი პიესები ყველაზე ხშირად იდგმება მსოფლიოში, შექსპირის შემდგომ.

ანტონ ჩეხოვი (1860 წ. 29 იანვარი – 1904 წ. 15 ივლისი) რუსი დრამატურგი და ნოველისტი, მცირე პროზის წარმომადგენელი. მისი მთავარი თხზულებანია: „თოლია“, „ძია ვანია“, „სამი და“, „ალუბლის ბაღი“.

ევრიპიდე (ძ.წ. 480-406) ძველი ბერძენი ტრაგიკოსი. ერთ-ერთი მათგანი, ვისი პიესებიც შემორჩა დღევანდელობამდე, ესქილესა და სოფოკლესთან ერთად, ანტიკურ სწავლულთა ცნობების მიხედვით, 95-მდე პიესა უნდა დაეწერა. მათგან თვრამეტი გადარჩა მეტ-ნაკლებად სრულად: „მედეა“, „იპოლიტა“, „ანდრომაცე“, „ჰერაკლეს შვილები“, „ჰეკუბა“ (ყველა 423 წლამდე), „ელექტრა“ და „ტროელი ქალები“, „ელენე“, „ქალი-ფენიქსი“...

ესქილე (ძ.წ. 525/524-456/455) ტრაგედიის მამად წოდებული ძველი ბერძენი დრამატურგი, ტრაგიკოსი. არისტოტელეს ცნობით, მან გაზარდა მსახიობთა რიცხვი ძველ ბერძულ თეატრში და შემოიტანა კონფლიქტი. მანამდე პერსონაჟები მხოლოდ ქოროს მიმართავდნენ. მისი გადარჩენილი ტრაგედიებია: „სპარსელები“, „შვიდნი თებეს წინააღმდეგ“, „მავედრებელი ქალები“, „ორესტეა“, „მიჯაჭვული პრომეთე“.

ევრიპიდე და პროფესორი მარეი

ჯორჯ გილბერტ აიმ მარეი (1866 წ. 2 იანვარი – 1957 წ. 20 მაისი) ბრიტანელი, წარმოშობით ავსტრალიელი, ანტიკური სამყაროს მკვლევარი და ინტელექტუალი, რომელსაც ხელოვნებისა და კულტურის სხვადასხვა დარგებთან ჰქონდა შეხება.

უესტონ მიუზიკ ჰოლი – 1857 წლის 16 ნოემბერს გახსნილი მიუზიკ ჰოლი და თეატრი, რომელსაც 1906 წელს „ჰოლბორნ პაიერი“ ეწოდა.

ემილ ჟაკ-დალრუზი (1865 წ. 6 ივლისი – 1950 წ. 1 ივლისი) შვეიცარიელი კომპოზიტორი და მუსიკოსი, რომელმაც განავითარა ე.წ. „დალკრუზის ევრითმია“, მეთოდი, რომელიც მოძრაობაში მუსიკის აღქმასა და სწავლებას გულისხმობდა.

პრე-რაფაელიტების საძმო (იგივე პრე-რაფაელიტები) ინგლისელი მხატვრების, პოეტთა და კრიტიკოსთა ჯგუფი, რომელიც 1848 წელს დააარსეს უილიამ ჰოლმან ჰანტმა, ჯონ ევერეტ მილაიმ, ჯეიმზ კოლინსონმა, ფრედერიკ ჯორჯ სტივენსმა და თომას უოლნერმა, როგორც შვიდკაციანი საძმო.

სერ ედუარდ ბარნეტ ტეილორი (1832 წ. 2 ოქტომბერი – 1917 წ. 2 იანვარი) ინგლისელი ანთროპოლოგი, კულტურული ანთროპოლოგიის დამაარსებელი.

თეოდულ-არმან რიბო (1839 წ. 18 დეკემბერი – 1916 წ. 9 დეკემბერი) ფრანგი ფსიქოლოგი, ცნობილია ე.წ. „რიბოს კანონით“, რომელიც რეტროგრადულ ამნეზიას შეეხება.

პიერ მარი ფელიქს ჟანე (1859 წ. 30 მაისი – 1947 წ. 24 თებერვალი) ინოვაციური ფრანგი ფსიქოლოგი, ფილოსოფოსი და ფსიქოთერაპევტი დისოციაციასა და ტრავმულ მეხსიერებაში.

ჯეინ ელენ ჰარისონი (1850 წ. 9 სექტემბერი – 1928 წ. 15 აპრილი) ბრიტანელი ანტიკური სამყაროს მკვლევარი, ლინგვისტი და ფემინისტი. კარლ კერენისა და უოლტერ ბარკეტთან ერთად ბერძნული მითოლოგიის თანამედროვე სწავლების დამაარსებლად მიიჩნევა.

ფრენსის მაკდონალდ კორნფორდი (1874 წ. 27 თებერვალი – 1943 წ. 3 იანვარი) ინგლისელი ანტიკური სამყაროს მკვლევარი და პოეტი.

დევიდ ემილ დურკჰაიმი (1858 წ. 15 აპრილი – 1917 წ. 15 ნოემბერი) ფრანგი სოციოლოგი, სოციალური ფსიქოლოგი და ფილოსოფოსი. მაქს ვებერთან ერთად თანამედროვე სოციალური მეცნიერების დამაარსებლად და სოციოლოგიის „მამად“ მიიჩნევა.

ლუსიენ ლევი-ბრული (1857 წ. 10 აპრილი – 1939 წ. 13 მარტი) ფრანგი მკვლევარი, ფილოსოფოსი, რომელმაც დიდი წვლილი შეიტანა სოციოლოგიისა და ეთნოლოგიის განვითარებაში. მისი კვლევის ძირითადი მიმართულებაა პრიმიტიული მენტალობა.

უილიამ რობერტსონ სმიტი (1846 წ. 8 ნოემბერი – 1894 წ. 31 მარტი) შოტლანდიელი ორიენტალისტი, ძველი აღთქმის მკვლევარი, პროფესორი და შოტლანდიის თავისუფალი ეკლესიის წინამძღვარი.

ვილჰელმ მაქსიმილიან ვუნდტი (1832 წ. 16 აგვისტო – 1920 წ. 31 აგვისტო) გერმანელი ფიზიკოსი, ფილოსოფოსი და პროფესორი, დღეისათვის ცნობილია, როგორც თანამედროვე ფსიქოლოგიის ერთ-ერთი დამაარსებელი.

იოჰან იოახიმ ვინკელმანი (1717 წ. 9 დეკემბერი – 1768 წ. 8 ივნისი) გერმანელი ხელოვნებათმცოდნე და არქეოლოგი. ხელოვნების ისტორიაში პირველმა შემოიტანა ელინიზმის ცნება და პირველმა გამოიყენა ერთმანეთისაგან ბერძნული, ბერძნულ-რომაული და რომაული ხელოვნება.

არტურ შოპენჰაუერი (1788 წ. 22 თებერვალი – 1960 წ. 21 სექტემბერი) დიდი გერმანელი ფილოსოფოსი. მისი უმთავრესი თხზულებაა „სამყარო, როგორც ნება და წარმოდგენა.“ უმთავრესად ცნობილია 1818 წელს გამოქვეყნებული ნაშრომით „მსოფლიო როგორც ნება და წარმოდგენა“, სადაც მსოფლიოს ახასიათებს, როგორც პროდუქტს ბრმა, გაუმაძღარი და ბოროტი მეტაფიზიკური ნებისა. მიუთითებენ მის გავლენას ნიცშეზე, ვაგნერზე, ტოლსტოიზე, ლუდვიგ ვიტგენშტაინზე, ფროიდზე, თომას მანზე და სხვა.

სერ ეკჰარტ ციმერნი (1879-1957) ბრიტანელი კლასიკური ფილოლოგი, ისტორიკოსი, პოლიტიკის მეცნიერების მკვლევარი საერთაშორისო ურთიერთობათა მიმართულებით.

პუბლიუს (იგივე გაიუს) კორნელიუს ტაციტუსი (ა.წ. 56 წ. – 120 წ.) რომაელი სენატორი და ისტორიკოსი.

თუკიდიდე (ძ.წ. 460 წ. – 40 წ.) ათენელი ისტორიკოსი და გენერალი.

საფო – ბერძენი პოეტი კუნძულ ლესბოსიდან. დაბადებული უნდა იყოს 630-612 წლებს შორის ქრისტემდე, გარდაიცვალა სავარაუდოდ 570 წელს. მისი პოეზია აღტაცებას იწვევს ანტიკურობიდან დღემდე, თუმც მისი პოეზიის დიდი ნაწილი დაკარგულია, მხოლოდ ფრაგმენტებია შემორჩენილი.

ჰილდა დულიტილი (ჰ.დ.) (1886 წ. 10 სექტემბერი – 1961 წ. 27 სექტემბერი) ამერიკელი პოეტი და რომანისტი. ცნობილია როგორც იმიჯისტთა ჯგუფის წარმომადგენელი ეზრა პაუნდსა და რიჩარდ ოლდინგტონთან ერთად. ნაწარმოებებს აქვეყნებდა ფსევდონიმით „ჰ.დ.“

ეზრა უესტონ ლუმის პაუნდი (1885 წ. 30 ოქტომბერი – 1972 წ. 1 ნოემბერი) გამოჩენილი ამერიკელი პოეტი, კრიტიკოსი და ინტელექტუალი. XX საუკუნის პირველი ნახევრის მოდერნისტული მოძრაობის მნიშვნელოვანი წარმომადგენელი. მისი წვლილი პოეზიაში იწყება იმიჯიზმის განვითარებით, მოძრაობისა, რაც ეყრდნობოდა კლასიკურ ჩინურსა და იაპონურ პოეზიას, ქადაგებდა სიცხადეს, სიზუსტესა და ენის ეკონომიურობას. მისი ლექსების ცნობილი კრებულებია: „მოგერიება“ (1912), „ჰიუ სელვინ მობერლი“ (1920) და დასრულებული „სიმღერები“ (1917-1969).

ედმონ ჟენ ალექსის როსტანი (1868 წ. 1 აპრილი – 1918 წ. 2 დეკემბერი) ფრანგი პოეტი და დრამატურგი. დაკავშირებული იყო ნეორომანტიკოსებთან. მისი ყველაზე ცნობილი პიესაა „სირანო დე ბერჟერაკი“.

შარლ პიერ ბოდლერი (1821 წ. 9 აპრილი – 1867 წ. 31 აგვისტო) ფრანგი პოეტი, ესეისტი, ხელოვნების კრიტიკოსი და ედგარ ალან პოს პირველი მთარგმნელი ფრანგულ ენაზე. სახელგანთქმული პოეტური კრებულით „ბოროტების ყვავილები“ და მინიატურებით „პარიზული სპლინი“. ბოდლერის ორიგინალურმა სტილმა პოეტური პროზისა გავლენა მოახდინა პოლ ვერლენზე, არტურ რემბოზე, სტიფან მალარმესა და სხვებზე.

ევფუიზმი – სპეციფიკური, მანერული სტილი ინგლისურ პროზაში. სათავე დაედო ჯონ ლილის რომანით,

„ევფუესი ანუ მახვილგონიერების ანატომია“. ევფუიზმი შეიცავს მდიდრულად შემკულ სინატიფესა და დახვეწილ სტილს. იღებს რა წინასწარ განსაზღვრულ, გადაჭარბებულად ფართო მწკრივს ლიტერატურული მექანიზმებისა, როგორცაა – ანტითეზა, ალიტერაცია, გამეორებანი და რიტორიკული კითხვები. წარმოჩენილია კლასიკურ მოძღვრებათა და ძველი ცოდნის გამოცდილება. ევფუიზმი მაღალი წრისთვის ნიშანდობლივი მოვლენა იყო, განსაკუთრებით ელიზაბეთური წვეულებების დროს, მაგრამ არა მის წინამორბედ თუ შემდგომ ხანაში.

როჯერ ესქეში (1515-1868) ინგლისელი მეცნიერი და დიდაქტიკოსი მწერალი. განთქმული თავისი პროზაული სტილითა და განათლების თეორიებით.

სერ ტომას ელიოტი (1490-1546) ინგლისელი დიპლომატი და მეცნიერი.

ტომას ნეში (მოინათლა 1567 წლის ნოემბერში – 1601) აღიარებულია ელისაბეთური ეპოქის უდიდეს პამფლეტისტად. აგრეთვე დრამატურგი, პოეტი და სატირიკოსი.

ბენჯამინ „ბენ“ ჯონსონი (1572 წ. 11 ივნისი – 1637 წ. 6 აგვისტო) XVII საუკუნის ინგლისელი დრამატურგი, პოეტი, მსახიობი და ლიტერატურის კრიტიკოსი. ცნობილია მისი სატირული პიესები: „ყველა კაცი თავისი ჰუმორით“ (1598), „ვოლპონე ანუ მეღია“ (1606), „ალქიმიკოსი“ (1610), „ბართლომეს ბაზრობა“ (1614), აგრეთვე მისი ლირიკული პოეზია. ყველაზე დაწინაურებული დრამატურგი იყო მეფე ჯეიმზ I-ის დროს.

VERS LIBRE (ვერლიბრი) – წარმოადგენს პოეზიის გახსნილ, თავისუფალ ფორმას, რომელიც უარს ამბობს მეტრულ, საზომ მოდელზე, რითმასა თუ სხვა ფორმებზე მუსიკალური ნიმუშებისა პოეზიაში.

ტომას კიდი (მოინათლა 1558 წ. 6 ნოემბერი – 1594 წ. 15 აგვისტო) ინგლისელი დრამატურგი. ავტორი პიესისა „ესპანური ტრაგედია“. ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ფიგურა ელიზაბეთური დრამის განვითარების ისტორიაში.

ჯონ მარსტონი (მოინათლა 1576 წლის 7 ოქტომბერს – 1634 წ. 25 ივნისი) ელიზაბეთური და იაკობინური პერიოდების ინგლისელი დრამატურგი.

*შენიშვნები ქრისტოფერ მარლოს
თეთრი ლექსის გამო*

ჯონ მაკინონ რობერტსონი (1856 წ. 14 ნოემბერი – 1933 წ. 5 იანვარი) ნაყოფიერი ჟურნალისტი. რაციონალიზმისა და სეკულარიზმის დამცველი. გაერთიანებული სამეფოს პარლამენტის ლიბერალი წევრი ტინსაიდიდან (1906-1918).

ედმუნდ სპენსერი (1553-1599 წ. 13 იანვარი) ინგლისელი პოეტი. ცნობილია ეპიკური პოემა და ფანტასტიკური ალეგორია „ფერია დედოფალით“, რომელიც ხოტბას ასხამს ტიუდორთა დინასტიასა და ელიზაბეთ I-ს. მიჩნეულია დიდოსტატად ინგლისური ლექსისა და ერთ-ერთ უდიდეს პოეტად ინგლისურ ლიტერატურაში.

სერ ჯეიმზ მეთიუ ბარი, პირველი ბარონი ბარი (1860 წ. 9 მაისი – 1937 წ. 19 ივნისი) სკოტლენდელი რომანისტი და დრამატურგი. დღესდღეობით ცნობილია, როგორც „პიტერ პენის“-ის შემქმნელი.

კაპიტანი (ჩარლზ) ბრიუს ბეინსფაზერი (1887 წ. 9 ივლისი – 1959 წ. 29 სექტემბერი) გამოჩენილი ბრიტანელი იუმორისტი და კარიკატურისტი. ცნობილი ანიმაციური პერსონაჟით „ბებერი ბილი“. ბილი და მისი მეგობრები – ბერტი და ალფი – პირველად ბეინსფათერის ყოველკვირეულ გამოცემაში, „ნაწყვეტები საფრანგეთიდან“, გამოჩნდნენ.

„პანჩი ანუ ლონდონური მიეთმოეთი“ – ყოველკვირეული ბრიტანული იუმორისტულ-სატირული ჟურნალი, დაფუძნებული 1841 წელს ჰენრი მეიჰიუსა და გრავიორ ებენეზერ ლანდენსის მიერ. ისტორიულად ჟურნალი ძალზე გავლენიანი იყო. განსაკუთრებით 1840/1850-იან წლებში.

ჰამლეტი და მისი პრობლემები

ჟოლტერ ჰორაციო პეიტერი (1839 წ. 4 აგვისტო – 1894 წ. 30 ივლისი) ინგლისელი ესეისტი, ლიტერატურისა და ხელოვნების კრიტიკოსი, თხზული პროზის ავტორი. აღიარებულია თავისი დროის ერთ-ერთ უდიდეს სტილისტად.

ე.ე. სთოლი (1874-1959) ინგლისურის პროფესორი მინესოტის უნივერსიტეტში

ბენ ჯონსონი

პროფესორი ჯორჯ გრეგორი სმიტი (1865 წ. 20 ივნისი – 1965 წ. 3 მარტი) სკოტლენდელი ლიტერატურის კრიტიკოსი.

არისტოფანე (ქრისტეს დაბადებამდე 446-386) გაუი ფილიპესი, ანტიკური ეპოქის ბერძენი კომედიოგრაფი. მისი ორმოცი პიესიდან თერთმეტია შემონახული დღემდე სრული სახით. მისი კომედიებიდან აღსანიშნავია: „აქარნელები“, „რაინდები“, „ლრუბლები“, „კრაზანები“, „მშვიდობა“, „ფრინველები“, „ლისისტრატე“, „ბაყაყები“.

პიროსის გამარჯვება – გამარჯვება, რომელიც მოპოვებულია იმ ფასად, რომ თითქმის მარცხის ტოლია. ვინც იმარჯვებს „პიროსის გამარჯვებით“, არის კიდევ გამარჯვებული რაღაც კუთხით, მაგრამ მძიმე შედეგი, რომლითაც მოპოვებულია მსგავსი გამარჯვება, უარყოფს მის სარგებლობას.

ჟან ბატისტ პოკლენი, უფრო ცნობილი სასცენო სახელით – მოლიერი (1622 წ. 15 იანვარი – 17 თებერვალი 1673 წ. 15 იანვარი) ფრანგი დრამატურგი და მსახიობი, უდიდესი ოსტატი დასავლური კომედიისა. მისი კომედიებიდან საუკეთესოა: „მიზანთროპი“, „ცოლების სკოლა“, „ტარტიუფი“, „ძუნწი“, „გააზნაურებული მდაბიო“...

ფრანსუა რაბლე (1494-1553 წ. 9 აპრილი) რენესანსის ხანის ფრანგი მწერალი, ფიზიკოსი, რენესანსელი ჰუმანისტი, ბერი და ბერძნული ენის მკვლევარი. ავტორი სახელგანთქმული რომანისა „გარგანტუა და პანტაგრუელი“. წერდა სატირებს, გროტესკებს, ანეგდოტებსა და სახუმარო სიმღერებს. ავტორია ბრწყინვალე სატირული თხზულებებისა: „გარგანტუა და პანტაგრუელი“. მიჩნეულია ერთ-ერთ უდიდეს პროზაიკოსად მსოფლიო ლიტერატურისა.

ფრედერიკ მორო – გაუსტავ ფლობერის „გრძნობათა აღზრდის“ პერსონაჟი.

ფილიპ მესინჯერი

სერ ლესლი სტივენი (1832 წ. 28 ნოემბერი – 1904 წ. 22 თებერვალი) ინგლისელი მწერალი, კრიტიკოსი, ისტორიკოსი, ბიოგრაფოსი და მთამსვლელი. ვირჯინია ვულფისა და ვანესა ბელის მამა.

ტომას მიდლტონი (1580-1627 წ. ივლისი) იაკობინური ხანის ინგლისელი დრამატურგი და პოეტი.

ჯონ ფორდი (1586-1639) ინგლისელი დრამატურგი და პოეტი იაკობინურ-ჩარლზური ეპოქებისა.

ჯეიმზ შერლი (1596 წ. სექტემბერი – 1666 წ. ოქტომბერი) ინგლისელი დრამატურგი.

სუინბერნი, როგორც პოეტი

ტომას კემპიონი (1567 წ. 12 თებერვალი – 1620 წ. 1 მარტი) ინგლისელი კომპოზიტორი, პოეტი და ექიმი.

ბლეიკი

უილიამ კოლინზი (1721 წ. 25 დეკემბერი – 1759 წ. 12 ივნისი) ინგლისელი პოეტი.

ტომას გრეი (1716 წ. 29 დეკემბერი – 1771 წ. 30 ივლისი) ინგლისელი პოეტი, პროზაიკოსი, კლასიკური ლიტერატურის მკვლევარი და კემბრიჯის, პემბროკ კოლეჯის პროფესორი.

უილიამ ბლეიკის დღიური (აგრეთვე ცნობილია როგორც როზეტის მანუსკრიპტი. მისი ძველი მფლობელის, დანტე გაბრიელ როზეტის სახელიდან გამომდინარე) გამოიყენებოდა საერთო რვეულის სახით ბლეიკის მიერ 1787 (ან 1793) წლიდან 1818 წლამდე.

ემანუილ სვედენბორგი (1688 წ. 29 იანვარი – 1722 წ. 29 მარტი) შვედი მეცნიერი, ფილოსოფოსი, თეოლოგი, აპოკალიფსის მკვლევარი და მისტიკოსი.

ჯონ ლოკი (1632 წ. 29 აგვისტო – 1704 წ. 28 ოქტომბერი) ინგლისელი ფილოსოფოსი და ექიმი. ფართოდ აღიარებულია როგორც ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი განმანათლებელი მოაზროვნე და აგრეთვე ცნობილია როგორც „ლიბერალიზმის მამა“.

დანტე

ამბროჯიო პოლ ტუსენ ჟიულ ვალერი (1871 წ. 30 ოქტომბერი – 1945 წ. 20 ივლისი) ფრანგი პოეტი, ესეისტი და ფილოსოფოსი. მის პოეზიას და თხზულ პროზას (დრამატურგია, დიალოგები) ემატება მისი დაინტერესებაც აფორიზმების ხელოვნებაში, ისტორიაში, წერილებსა და ზოგადად მიმდინარე მოვლენებში.

„ათენაუმი“ – ლიტერატურული ჟურნალი, გამოიცემოდა ლონდონში, 1828-1921 წლებში.

პარმენიდე ელეელი (გვიანი მეექვსე და ადრეული მეშვიდე საუკუნეები ჩვენს წელთაღრიცხვამდე) სოკრატემდელი ძველი ბერძენი ფილოსოფოსი ელეეიდან.

ემპედოკლე (490-430 ქ-მდე) სოკრატემდელი ბერძენი ფილოსოფოსი.

პერაკლიტე ეფესელი (535-475 ქ-მდე) სოკრატემდელი ბერძენი ფილოსოფოსი.

ძენონ ელეელი (490-430 ქ-მდე) სოკრატემდელი ბერძენი ფილოსოფოსი.

ანაქსაგორა (510-428 ქ-მდე) სოკრატემდელი ბერძენი ფილოსოფოსი.

დემოკრიტე (460-370 ქ-მდე) გავლენიანი სოკრატემდელი ბერძენი ფილოსოფოსი.

ტიტუს ლუკრეციუს კარუსი (99-55 ქ-მდე) რომაელი პოეტი და ფილოსოფოსი. ავტორი პოემისა „საგანთა ბუნებისათვის“.

ფრანჩესკო პეტრარკა (1304 წ. 20 ივლისი – 1374 წ. 19 ივლისი) რენესანსის პერიოდის იტალიელი მეცნიერი და პოეტი. ერთ-ერთი პირველ ჰუმანისტთაგანი. პეტრარკას სონეტები აღაფრთოვანებდა სრულიად ევროპას და იყო ლირიკული პოეზიის ნიმუში. მიჩნეულია იტალიური ლიტერატურული ენის ერთ-ერთ დამფუძნებლად.

უოლტერ სევიჯ ლენდორი (1775 წ. 30 იანვარი – 1864 წ. 17 სექტემბერი) ინგლისელი პროზაიკოსი და პოეტი.

ჰენრი დუაიტ სეჯვიკ III (1861 წ. 24 სექტემბერი – 1957 წ. 5 იანვარი) ამერიკელი ადვოკატი და მწერალი.

მთარგმნელთა მინაწერი

ტომას სტერნზ ელიოტი ის მოვლენაა მსოფლიო მწერლობაში, სრულად რომ უნდა გვექონდეს ამეცყველებული ქართულად, თანაც რაც შეიძლება დროულად:

მისი ეპოქალური, უღრმესი ტრაგიზმით განმსჭვალული ლექსები და პოემები;

მისი ანტიკური დრამის პრინციპებზე აგებული პიესები; მისი ლიტერატურულ-ფილოსოფიური ესეები.

ყველა სფეროში მკვეთრად რომ აღბეჭდა თავისი მხატვრული და კრიტიკულ-ესთეტიკური ძალმოსილება.

და ამდენად, ეს კრებულიც – „საღვთო ტყე“ – ვიგულისხმობთ ერთ-ერთ რგოლად ამ გზაზე, ჩვენი კრიტიკული აზროვნების თანამდევად. განსაკუთრებით კი მაინც ახალგაზრდებისათვის იქნება ქრესტომათიული მნიშვნელობისა, სრულიად ახალ თვალსაწიერს რომ გადაუშლით.

რამდენიმე ესეის თარგმანი უკვე იყო სხვადასხვა დროს გამოქვეყნებული ქართულად:

„სრულყოფილი კრიტიკოსი“ და „ჰამლეტის პრობლემა“ მაია ჯიჯიშვილმა გადმოიღო კრებულისათვის „რა არის კლასიკა?“ („ლომისი“, 1996, სერიით: „ფიქრები. რჩეულთა ბიბლიოთეკა“);

„პოეტური დრამის შესაძლებლობა“ კი – თამარ გულბანმა და თამარ ებრალიძემ, რათა დართოდა პიესის „მკვლელობა ტაძარში“ გია ჯოხაძისეულ თარგმანს („ლიტერა“, 2004).

სამივე ნიმუში სავსებით რიგიანია და მათი ხელახლა გადმოღება ამიტომაც აღარ გვიცდია, ეგაა, შევადარეთ

ორიგინალს და ცალკეული პასაჟები დავაზუსტეთ და დავხვეწეთ რედაქტორული უფლებით.

P. S.

წინამდებარე კრებულის სათარგმნელად ანუ გასასრულებლად შეგვაგულიანა ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის რექტორმა, პროფესორმა გიგა ზედანიამ.

მთარგმნელები მადლობას ვუძღვნით ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის პროფესორებს, მზალო დობტურიშვილს, ნოდარ ლადარიასა და ივანე ჯავახიშვილის სახელმწიფო უნივერსიტეტის პროფესორს მანანა ღარიბაშვილს, ვინც დაუზარებლად გვითარგმნეს წიგნის ფრანგული, იტალიური და ლათინური და ძველი ბერძნული პასაჟები.

*პაატა ჩხეიძე
როსტომ ჩხეიძე*

