

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი

რომანული ფილოლოგიის დეპარტამენტი

ილია გასვიანი

ბიიომ აკოლინერის „ალკოჰოლები“ XX საუკუნის დასაწყისის ავანგარდული
ტენდენციების კონტექსტში

ფილოლოგიის დოქტორის (Ph. D.) აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად
წარმოდგენილი

დ ი ს ე რ ტ ა ც ი ა

სამეცნიერო ხელმძღვანელი: ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი,
ასოცირებული პროფესორი ნანა გუნცაძე



თბილისის
უნივერსიტეტის
გამომცემლობა

2013

შინაარსი

შესავალი	4
I ნაწილი	9
1. გიომ აპოლინერის ცხოვრება და შემოქმედება. მისი ადგილი საუკუნის დასაწყისის ფრანგულ ლიტერატურაში	XX 9
II ნაწილი	32
1. „ალკოჰოლების“ გენეზისი	32
2. „ალკოჰოლების“ კომპოზიცია	51
3. „ალკოჰოლების“ თემატიკა	58
III ნაწილი	70
1. პოეტური აღქმია „ალკოჰოლებში“	70
2. სიტყვათა პოეზია	79
3. შედარება, მეტაფორა, პოეტური სურათ-ხატი	85
ა). კალამბური და კალიგრამა	89
4. ვერსიფიკაციისა და კომპოზიციის პრობლემა „ალკოჰოლებში“	92
ა). ვერლიბრი	97
ბ). რითმა	99
IV ნაწილი	101
1. გერმანიის ადგილი „ალკოჰოლებში“	101
2. ენი და უიღბლო შეყვარებული	108
3. „უიღბლო შეყვარებულის სიმღერის“ კომპოზიცია	112
ა). პოემის სტროფული ერთიანობა	124
V ნაწილი	125
1. წარმოსახვის სტრუქტურები	125
2. „ალკოჰოლები“ – პოეტური ავტობიოგრაფია	129
ა). გაულენათა კვალი „ალკოჰოლებში“	134
3. აპოლინერის პოეტური ხელოვნება	139
ა). „ახალი ცნობიერება“	143

ბ). პროექტის ახალი სტატუსი	145
გ). თანამედროვე ქალაქი და პროექტი	145
დ). „მე რომელიც სხვებს ვიცნობ“	146
4. პუნქტუაციის პრობლემა „ალკოჰოლებში“	151
5. „ალკოჰოლების“ სიმბოლური გააზრებისთვის	155
6. აპოლინერი და ფუტურიზმი	158
ა). აპოლინერის პოეზია „ალკოჰოლების“ შემდგომ	164
7. „ალკოჰოლების“ ხვედრი და შემდგომი ცხოვრება	168
დასკვნა	176
ბიბლიოგრაფია	186
დანართი	200

შესავალი

გიომ აპოლინერის მოღვაწეობის ხანა უაღრესად საინტერესო, მნიშვნელოვანი და გადამწყვეტი ეპოქაა XX საუკუნის ფრანგულსა და, საერთოდ, ზოგადევროპულ ლიტერატურასა და ხელოვნებაში. ესაა ეპოქა, როდესაც ლიტერატურასა და სახვით ხელოვნებაში, ისევე როგორც მუსიკაში (თუმცა, ავანგარდის სათავეში სახვითი ხელოვნება, კერძოდ ფერწერა დგას), ხდება გადასვლა ძველიდან ახალზე, იწყება ძველი ფორმებისა და შტამპების მსხვრევა და ახლის ძიება, ახალი ფორმების შექმნა.

ფრანგულ პოეზიაში, ამ ძიებებისა და ექსპერიმენტების სათავეებთან გიომ აპოლინერი დგას. კუბიზმის პირველადმომჩენი ყურადღებით აკვირდება ფერწერაში ამ ახალი, რევოლუციური სკოლის მეტრების (პაბლო პიკასო, ჟორჟ ბრაკი) ძიებებს და მათი ექსპერიმენტების პოეზიისთვის მორგებას ცდილობს, რასაც განახორციელებს კიდევ. ყურადღებით ეკიდება აპოლინერი კუბიზმის მიერ გამოზრდილ იმ ხელოვანთა ძიებებსაც (რობერ დელონე), რომელნიც ნელ-ნელა სხვა გზით მიდიან და ფერწერის განვითარების ახალ-ახალ გზებს ეძებენ, ისევე როგორც ფუტურიზმის ლიდერის, ფ. ტ. მარინეტის მოწოდებებს და ამ სკოლის მიღწევებს ფერწერისა თუ ლიტერატურის სფეროში. საინტერესო და საყურადღებოა ის ფაქტი, რომ აპოლინერი არც ერთ სისტემაში არ იკეტება. კუბიზმი კარნახობს მას ახლებურ სალექსო კომპოზიციას, ლექსში კოლაჟის გამოყენების გზას, ხოლო მარინეტის მოწოდება და მალარმეს მაგალითი პუნქტუაციის უსარგებლობაში არწმუნებს. სწორედ ამ პოეტურ-ფერწერული ძიებების შედეგია აპოლინერის პოეტური კრებული „ალკოჰოლები“, რომელიც ჩვენი კვლევის საგანს წარმოადგენს.

აპოლინერის „ალკოჰოლები“ XX საუკუნის დასაწყისის ავანგარდული (კუბიზმი, ორფიზმი, ფუტურიზმი) მხატვრული ძიებებისა და ექსპერიმენტების (სიმულტანიზმი) ფონზე ნაკლებადაა შესწავლილი. აქედან გამომდინარე, ჩვენი კვლევა სიახლეს წარმოადგენს საქართველოში და, ამდენად, საინტერესო და აქტუალურიცაა. თემაში დეტალურადაა წარმოდგენილი 1900-1913 წლების საფრანგეთში კულტურულ-ლიტერატურული მოვლენებისა და ძიებების ძირითადი მიმართულებები.

გიომ აპოლინერის აღიარება სწორედ „ალკოჰოლებით“ (1913 წ.) დაიწყო. ამ პოეტურ კრებულში თვალნათლივ ჩანს იმ ეპოქის პოეტური ძიებები, რომელიც

უკვე ვეღარ ეგუება პარნასული პოეზიის მკაცრ ფორმებსა თუ სიმბოლიზმის დახშულობას, ჰერმეტიულობას. ინსტინქტურად, აპოლინერი აგრძელებს ფრანგულ პოეტურ ტრადიციას (იქნება ეს ვიიონისეული ბუნებრიობა და მოქნილობა, რომანტიკოსთა მელანქოლიური განწყობა, სიმბოლისტური პოეზიის შთამბეჭდავი აღმაფრენა თუ პარნასელთა სკოლის მკაცრი მოთხოვნებისადმი ერთგულება), თუმცა აპოლინერს ეს ხელს არ უშლის იმაში, რომ თანდათან ნოვატორობისკენ გაიკვლიოს გზა და პოეტთა შემდგომ თაობებს ახალი გზები, ახალი ჰორიზონტები უჩვენოს. აპოლინერის „ალკოჰოლებმა“, რომელიც XX საუკუნის მთელი I მეოთხედის ყველაზე მნიშვნელოვან, სრულ და საინტერესო პოეტურ დოკუმენტს წარმოადგენს, უდიდესი გავლენა იქონია XX საუკუნის ფრანგულ პოეზიაზე.

„ალკოჰოლების“ როლის სათანადოდ შეფასებისთვის, ჩვენ შევისწავლეთ ის კულტურული მოვლენები, რომელიც წინ უძღოდა აპოლინერის აღნიშნული პოეტური კრებულის გამოცემას.

„ალკოჰოლებში“ ჩატეულია პოეტური შემოქმედების თხუთმეტი წელიწადი. ესაა პერიოდი, რომელიც იწყება სიმბოლიზმის დასასრულით და მოიცავს „ახალი ცნობიერების“ ძიებათა წლებს. „ალკოჰოლები“ მეტწილად ელეგიური ტონალობით აღბეჭდილი, კუბისტური ესთეტიკით აგებული წიგნია. ჩვენს ამ მოსაზრებას ამყარებს ისიც, რომ „ალკოჰოლები“ უპუნქტუაციო წიგნია. უნდა აღინიშნოს, რომ პუნქტუაციის ამოღების გადაწყვეტილება აპოლინერს შემთხვევით არ მიუღია. ამ ნაბიჯით ის გარკვეულწილად ათავისუფლებს ლექსს, ათავისუფლებს სიტყვას და მას პოლივალენტურობას ანიჭებს, რითაც კუბიზმის ტექნიკის ანალოგიურ ეფექტს აღწევს პოეზიაში.

საჭიროა აღინიშნოს, რომ პოეზიის მხატვრობასთან მიახლოების თვალსაზრისით, რაც ისევ და ისევ სიმულტანიზმის ძიებას ემსახურება, აპოლინერი უფრო შორს წავა 1913 წლის შემდეგ, როდესაც დაწერს კალიგრამებს და იტალიელ ფუტურისტ პოეტებს შორის გავრცელებულ ერთ-ერთ მეთოდს – ტიპოგრაფიულ მეთოდს მიმართავს (რაც გულისხმობს, მაგალითად, სიტყვაში შემავალი ასო-ნიშნების წარმოდგენას სულ უფრო მზარდი ან კლებადი კორპუსით, სიტყვის მნიშვნელობისა და მისი ვიზუალური აღქმის თანხვედრის მიზნით).

ჩვენი ნაშრომი შედგება შესავლის, ხუთი ნაწილისა და დასკვნისგან. სადისერტაციო ნაშრომის ნაწილები, თავის მხრივ, დაყოფილია თავებად და

ქვეთავებად. მათ თან ერთვის სათანადო დასკვნები. თეორიულ განხილვას მოსდევს სათანადო მაგალითები, რომელიც მრავლად მოვიძიეთ.

ნაშრომს ბოლოში დართული აქვს გამოყენებული ლიტერატურის სია და, თვალსაჩინოებისთვის, დანართიც, რათა ნაშრომში განხილული კონცეფციები და გამოტანილი დასკვნები (მხატვრობაში მიმდინარე ძიებები და მათი გამოძახილი აპოლინერის პოეზიაში) ვიზუალურადაც წარმოვაჩინოთ.

I ნაწილში მოკლედ შევვხებით აპოლინერის – XX საუკუნის დასაწყისის ფრანგული პოეტური ავანგარდის მეთაურის – ცხოვრებისა და შემოქმედების (რომელიც მოიცავს პოეზიას, პროზას, დრამატურგიას, ჟურნალისტიკას) ძირითად ეტაპებს. შემოქმედებითი ევოლუცია და ხელოვნების ავანგარდში ყოფნა აპოლინერს, სიცოცხლის ბოლოს, სიურრეალისტთა თაობის მეტრად და მასწავლებლად აქცევს.

II ნაწილი ეხება „ალკოჰოლების“ მომწიფების საკმაოდ რთულ და ხანგრძლივ პროცესს; განხილულია წიგნის კომპოზიციის თავისებურებანი და მისი თემატიკა.

III ნაწილი ეთმობა იმ მეთოდებისა და ხერხების ანალიზს, რომელსაც აპოლინერი მიმართავს „ალკოჰოლებზე“ მუშაობისას. აპოლინერისეული ლექსის კომპოზიციაში აშკარად ჩანს კუბისტური კოლაჟის გავლენა. ამ თავშივე ვსაუბრობთ სიტყვებთან ურთიერთობის აპოლინერისეულ მანერაზე, გამოვეყოფთ კალამბურისა და კალიგრამის (რომელიც გარკვეულწილად კუბისტური სიმულტანიზმის ესთეტიკას პასუხობს) თვისობრივ მნიშვნელობას აპოლინერის ისედაც ეკლექტიკურ, მრავალხმიან პოეზიაში. თავში *ვერსიფიკაციისა და კომპოზიციის პრობლემა „ალკოჰოლებში“*, ჩვენ განვიხილავთ იმ ძირითად გზებსა და მეთოდებს, რომლითაც აპოლინერი, ლაფორგის კვალდაკვალ, აგრძელებს ტრადიციული ფრანგული ლექსის ფორმის რღვევას; რა თქმა უნდა, აქაც შეიმჩნევა კუბისტური ესთეტიკის გავლენა. ამ თავის ბოლოს განვიხილავთ აპოლინერისეული ვერლიბრისა და რითმის თავისებურებებს.

IV ნაწილში გამოვეყოფთ გერმანიის როლს „ალკოჰოლების“ ტოპოსში, განვიხილავთ „ალკოჰოლებში“ (და მთლიანად აპოლინერის პოეზიაში) თავისი სიდიდით გამორჩეული ლექსის, „უიღბლო შეყვარებულის სიმღერის“ კომპოზიციას, რისთვისაც დაგვჭირდა ენი პლეიდენისა და აპოლინერის სასიყვარულო ისტორიის ერთგვარი რეკონსტრუირება. „უიღბლო შეყვარებულის სიმღერა“ ცხადად გვიჩვენებს ლექსში კოლაჟის გამოყენების შესაძლებლობებს.

ბოლო, V ნაწილში გამოყოფთ „ალკოჰოლების“ ძირითად, მათგან იზიარებულ ასპექტებს (რომელიც შეიძლება მიუხედავად მთელ მის შემოქმედებასაც); გამოყოფთ პოეტურ კრებულში ავტობიოგრაფიის ხვედრით წილს, ხოლო თავში *აპოლინერის პოეტური ხელოვნება* ნაჩვენებია ის გამყოფი ხაზი, რომელსაც აპოლინერი მისდევს, იცავს რა ამით ერთგვარ წონასწორობას ძველსა და ახალს, ტრადიციასა და სიახლეს შორის. აპოლინერი არაა ისეთი რადიკალი, როგორც ფუტურისტები არიან, მისთვის უცხოა ისეთი ეპატაჟი და ლამის ბარბაროსული ყიჟინი, რომლითაც მალე დადაისტები შემოიჭრებიან პოეტურ სცენაზე. აპოლინერი გაწონასწორებული ხელოვანია. ამავე ნაწილში განვიხილავთ „ალკოჰოლებში“ პუნქტუაციის პრობლემას, მისი არარსებობის მნიშვნელობას და ამგვარი გადაწყვეტის კავშირს კუბისტურ ტექნიკასთან; ვსაუბრობთ „ალკოჰოლების“ სიმბოლურ მნიშვნელობაზე და მივდივართ იმ დასკვნამდე, რომ წიგნი შეიძლება განვიხილოთ, როგორც ერთგვარი ჯოჯოხეთში ჩასვლა (წარსულში ჩაძირვა), რათა ამ გზის ბოლოს პოეტმა ახალი ცხოვრების დაწყება, ხელახალი დაბადება შეძლოს. თავში *აპოლინერი და ფუტურიზმი* განხილულია აპოლინერსა და ამ რადიკალურ მხატვრულ-ლიტერატურულ მიმდინარეობას შორის მსგავსება-განსხვავების საკითხები, რასაც მოსდევს აპოლინერის შემდგომ პოეზიაში ომის თემატიკის მოკლე ანალიზი. ბოლო თავში ვსაუბრობთ იმ გამოხმაურებაზე, რომელიც 1913 წელს „ალკოჰოლების“ გამოქვეყნებას მოჰყვა, და მოგვყავს კრიტიკოსთა იმდროინდელი შეფასებები, აგრეთვე ახალი თაობის პოეტთა გამოხმაურებანი, რაც ადასტურებს „ალკოჰოლების“ წარუვალ ძალასა და სილამაზეს და, რაც ჩვენთვის ყველაზე საგულისხმოა, მის საეპოქო მნიშვნელობას XX საუკუნის ფრანგული პოეზიის ისტორიაში.

ჩვენი ნაშრომი ძირითადად ეყრდნობა ისეთი მკვლევარების შრომებს, როგორც არიან მ. დეკოდენი, ბ. ლეშერბონიე, მ.-ჟ. დიური, დ. ოსტერი, მ. პირონი, მ. იასნოვი, გ. ბუაჩიძე, ლ. კამპა, კ. დებონი და სხვები. ნაშრომში ასევე გამოყენებულია ა. ბრეტონის, ფ. სუპოს, პ. პიას და სხვათა შრომები და განხილულია აპოლინერის შემოქმედების მათეული შეფასება. გარდა ამისა, კვლევის საქმეში დიდი დახმარება გაგვიწია საკუთრივ აპოლინერის სტატიებმა და წერილებმა, კერძოდ, მისმა 1902-1918 წლების წერილებმა ხელოვნებაზე, რომელიც ცნობილი მკვლევარის, ლ.-კ. ბრენიგის რედაქციით გამოიცა, და აპოლინერის კერძო მიმოწერებმა (მიმოწერა მადლენ პაუესთან, რომელიც ლ.

კამპას რედაქციით გამოსცა გამომცემლობა „გალიმარმა“, და მიმოწერები ჟან-ივ ბლანთან და ლუიზ დე კოლინი-შატიონთან), რომელშიც იგი ძალზე საინტერესო და ძვირფას ცნობებს გვაწვდის საკუთარი პოეტური ხელოვნების შესახებ.

კვლევისას გამოყენებული ლიტერატურა მოვიძიეთ საფრანგეთში, ქ. არლის „ლიტერატურის მთარგმნელთა საერთაშორისო სახლის“ საბიბლიოთეკო ფონდში, ასევე თბილისში, ა. დიუმას სახელობის ფრანგული კულტურის ცენტრსა და საქართველოს პარლამენტის ი. ჭავჭავაძის სახელობის ეროვნულ ბიბლიოთეკაში.

I ნაწილი

1. გიომ აპოლინერის ცხოვრება და შემოქმედება. მისი ადგილი XX საუკუნის დასაწყისის ფრანგულ ლიტერატურაში

გიომ აპოლინერი (1880-1918) გამორჩეული ფიგურაა ფრანგულ ლიტერატურაში. გარდა იმისა, რომ XX საუკუნის დასაწყისის ფრანგული პოეტური ავანგარდის მეთაურად ითვლება, იგი დაუღალავი ძიების უნართა და ამოუწურავი ენერგიითაც გვაოცებს: პოეტი, პროზაიკოსი, დრამატურგი, ჟურნალისტი და ხელოვნების კრიტიკოსი აპოლინერი თანაბარი ინტერესით ეკიდება ძველსაც და ახალსაც, იქნება ეს სიმბოლიზმი და უნანიმიზმი, მაღარმესა და მარკიზ დე სადის შემოქმედება, ფოვიზმი, ანრი რუსოს პრიმიტივიზმი და აფრიკული ხელოვნება, კუბიზმი და ფუტურიზმი თუ მატისისა და მიხაილ ლარიონოვის ფერწერა... ეს ჩამონათვალი აპოლინერის ინტერესთა არეალის ძალიან მცირე ნაწილია.

მეგობრები ხშირად ხატავდნენ გიომ აპოლინერს.

მორის დე ვლამინკი, ანრი მატისი, ანრი რუსო, მარკ შაგალი, ჯორჯო დე კირიკო, განსაკუთრებით პაბლო პიკასო.

მაქს ჟაკობი და ჟან კოქტო.

მარი ლორანსენი.

მხატვრებს იზიდავდა მისი ანტიკური პროფილი, მისი თავი, გერტრუდ სტაინის (1874-1946) სიტყვებით, „გვიანდელი რომის იმპერატორისას“ რომ წააგავდა («He had a head like one of the late roman emperors») (სტაინი 1961: 59).

რომანულმა ფესვებმა განაპირობა მისი გარეგნობა და ცოცხალი სამხრეთული ხასიათი, ხოლო სლავურმა – სიამაყე და გულღიაობა. ამასთან, აპოლინერი მთელი ცხოვრება ფრანგი იყო, თუმცა საფრანგეთის მოქალაქეობა მხოლოდ სიკვდილამდე ორი წლით ადრე მიიღო და ისიც – დიდი გაჭირვებით. ფეთქებად გენეტიკურ ნარევს დამატებულმა ყოველდღიურმა გარემოებებმა, რომელნიც სისასტიკისკენ უბიძგებს ადამიანს, პოეტის რთული ხასიათი ჩამოაყალიბა.

სწორედ ამგვარად – რთული ნატურის ადამიანად – აღიქვამდნენ მას. ზოგისთვის გიომ აპოლინერი იყო შთამბეჭდავი, მიამიტი, ოდნავ ცრუმორწმუნე ადამიანი; ზოგისთვის კი – სანგვინიკოსი, ტირანი, ახირებული, ან კიდევ –

შინაგანად წმინდა, უბრალო, ადამიანებს რომ ადვილად უახლოვდება, ხუმარა, ბრწყინვალე და გონებამახვილი მოსაუბრე; სხვებისთვის – მეღანქოლიის მომღერალი, რომლის პოეტიკისთვისაც სრულებით არაა დამახასიათებელი სიხარული... პოლონელმა მწერალმა იულია ჰარტიგმა – გიომ აპოლინერზე დაწერილი შესანიშნავი წიგნის ავტორმა – მშვენივრად შეაჯამა მისი ფსიქოლოგიური პორტრეტების ეს გასაოცარი სხვადასხვაობა. მისი თქმით, აპოლინერს ახასიათებს „პოეტური გარგანტუას მასშტაბები, რომელიც ძნელად თუ შეიძლება მივუსადაგოთ ადამიანის კრიტერიუმებს“ (ჰარტიგი 1971: 347).

იმ წლებში, როდესაც გიომ აპოლინერი ის-ის იყო წერას იწყებდა, შორეულ რუსეთში, რომელიც ალბათ იზიდავდა კიდევაც მისი სულის სლავურ ნაწილს, ფრანგი სიმბოლისტების პირველადმომჩენი ვალერი ბრიუსოვი (1873-1924), „ლიტერატორი ამ სიტყვის ყველაზე ფართო გაგებით“ (ბოგომოლოვი 1990: 19), რომელმაც თავისი მრავალმხრივი მოღვაწეობის თითქმის ყველა სფეროში შეძლო ახალი სიტყვა ეთქვა და ახალი გზები ეჩვენებინა მომდევნო თაობის პოეტებისთვის (გინდინი 1973: 3), წერდა მეორე პოეტურ გენიაზე, პოლ ვერლენზე (1844-1896); ბრიუსოვი აღნიშნავდა, რომ ვერლენი „გაორებული ადამიანია“, რომელშიც ერთმანეთს ეთავსება „ანგელოზური“ და „ღორული“ (იასნოვი 2000: 8). გარკვეულწილად ასეთივე გაორებული ადამიანი გახლდათ გიომ აპოლინერიც, რომელიც მთელი ცხოვრება მერყეობდა სიყვარულსა და თამაშს შორის. იგი მაღალი ლირიზმის ტრადიციას უხამებდა თავის გატაცებას ერთგვარი მისტიკით: აპოლინერი ხომ შესანიშნავად იცნობდა შუა საუკუნეების კულტურას. შეიძლება ითქვას, რომ აპოლინერის ლირიკას ასაზრდოებდა ორი წყარო: სიყვარულის ძიება და მისტიფიკაციის წყურვილი. მისი ნატურის ეს დამახასიათებელი ნიშან-თვისება ისე ღრმად დამკვიდრდა პოეტის თანამედროვეთა ცნობიერებაში და იმგვარი ლეგენდებით შეიმოსა, რომ თვით ყველაზე სოლიდური ენციკლოპედიური ლექსიკონებიც კი აპოლინერის სახელსა და გვარს თან ურთავდნენ სიტყვას „მისტიფიკატორი“ («mystificateur»).

ორივე მისწრაფება – მისწრაფება სიყვარულისკენ და თამაშისაკენ – აპოლინერს, როგორც ჩანს, დედისგან, ანჟელიკა დე კოსტროვიცკასაგან გამოჰყვა, რომელიც აზარტული ქალი გახლდათ როგორც გრძნობებში, ისე ცხოვრებაშიც. XIX საუკუნის 60-იან წლებში ბედმა იგი პოლონეთიდან იტალიაში გადაისროლა. როდესაც გიომი დაიბადა, ანჟელიკა ოცდაორი წლის

იყო. რამდენიმე წლით ადრე იგი იტალიელ ოფიცერს, ფრანჩესკო ფლუჯი დ'ასპერმონს შეხვდა და მისი საყვარელი გახდა.

მისტიფიკაცია აპოლინერს დაბადებიდან დაჰყვა: ამ ღირსშესანიშნავი მოვლენიდან – 1880 წლის 26 აგვისტოდან – ხუთი დღის შემდეგ ბავშვი რომის მერიაში რეგისტრაციაში გაატარეს დუღჩინის გვარით, როგორც უცნობი მშობლების ბავშვი*. ორი წლის შემდეგ იგივე ბედი ეწია გიიომის ძმას, ალბერს.

იდუმალეებით მოცულმა წარმომავლობამ პოეტის მთელ ცხოვრებას თავისი კვალი დაატყო. სანამ ასაღვაზრდა ვილჰელმ კოსტროვიცკი სკოლაში დადის, – თავიდან მონაკოს, შემდეგ კანის კოლეჟში, ბოლოს კი ნიცის ლიცეუმში, – დედა კაზინოში თამაშობს და „ლამაზი ავანტიურისტი ქალის“ სახელს იხვეჭს. და აი, როდესაც ნიცაში ჩვიდმეტი წლის დამწყები პოეტი და მისი ლიცეუმელი მეგობარი ანჟ ტუსენ-ლუკა ხელნაწერი ჟურნალის გამოცემას გადაწყვეტენ, მასთან ერთად იწყება ფიქრიც პირველ მისტიფიკაციაზე – ფსევდონიმზე. როგორც აპოლინერის მეგობარი და ბიოგრაფი ანდრე ბიი გადმოგვცემს, ჟურნალში იბეჭდებოდა ლექსები და სტატიები პოლიტიკურ თემებზე. ვილჰელმი თავის ლექსებს ხელს აწერდა „გიიომ მაკაბრის“ („გიიომ სევდიანი“), ხოლო ანჟი – „ჟან ლოკის“ („ჟან გლახა“) სახელით (იასნოვი 2000: 9).

შემდგომში აპოლინერმა არაერთხელ მიმართა ლიტერატურულ მისტიფიკაციას, ფსევდონიმებს. ფრანგი მწერალი და კრიტიკოსი, აპოლინერის შემოქმედების მკვლევარი დანიელ ოსტერი ჩამოთვლის კიდევაც მის ლიტერატურულ ფსევდონიმებს:

დურალექსი,
მონტადი,
ტილი,
ეკოლატრი,
ლუიზ ლაღანი,
პასკალ ედუგა;

ამას დამატებული პოეტის მეტსახელი კოსტრო (ოსტერი 2001: 16).

* იმავე წლის 2 ნოემბერს ქალბატონი დე კოსტროვიცკა ნოტარიუსის წინაშე გიიომს შვილად აღიარებს და თავის გვარს აძლევს: გიიომ ალბერ ვლადიმირ ალექსანდრ აპოლინერ დე კოსტროვიცკი.

რად ღირს მარტო 1909 წლის ისტორია, როცა პრესაში გამოჩნდა ვინმე ლუიზ ლაღანის სტატიები და ლექსები (აპოლინერი მათ მეგობრის, ეჟენ მონფორის ჟურნალ „მარჟში“ აქვეყნებდა), რომელთაც, ქალთა ლიტერატურის უჩვეულო შეფასებებითა და დიდი ლირიკული ნიჭით, მაშინვე მიიპყრეს მკითხველთა ყურადღება. აპოლინერის მიერ მოწეობილი გათამაშება თითქმის ერთი წელი აფორიაქებდა ჟურნალის მკითხველებს, მანამ სანამ თავად მისტიფიკატორს არ მობეზრდა და არ შეწყვიტა თამაში. ასე რომ, ცხოვრებისა და პოეზიის კარნავალურობა სამუდამოდ გადაეჯაჭვა ერთმანეთს, რათა სიცოცხლის ბოლომდე აპოლინერის მუდმივი თანამგზავრი გამხდარიყო.

პირველი პოეტური სიყვარული და პირველი რისიკიანი „ავანტიურა“ გიომ აპოლინერს 1899 წლის ზაფხულში ელოდა, როდესაც დედამ იგი ძმასთან ერთად პატარა ბელგიური ქალაქის, სტავლოს პანსიონატში გაგზავნა დასასვენებლად. სწორედ აქ სტავლოში დაიწერა ცხრამეტი წლის აპოლინერის პირველი სერიოზული პოეტური ციკლი „სტავლო“. ციკლის სახითვე დაიბეჭდა ეს ლექსები ნახევარი საუკუნის შემდეგ, 1952 წელს, აპოლინერის პოეტურ კრებულში „მელანქოლიური გუშაგი“ («Le Guetteur mélancolique»). ზონრით გადაკრულ ამ ლექსებს დიდხანს ინახავდა ადრესატი – იმ შორეულ 1899 წელს ჯერ კიდევ ახალგაზრდა და მომხიბვლელი ვალონელი მარეი, იგივე მარია დიუბუა. აპოლინერის ეს ლექსები ძირითადად სამი თვის მანძილზე იწერებოდა. უკვე აქ ხდება აპოლინერი დახვეწილი ლირიკოსი – გაუზიარებელი სიყვარულის მომღერალი. ლექსები მსუბუქი, თუმცა ბუნდოვანი ალუზიებით დაფარული ეროტიკითაა გამსჭვალული.

გიომ აპოლინერის შემდეგი გატაცება იყო თექვსმეტი წლის მომხიბლავი გოგონა ლინდა მოლინა და სილვა, მისი მეგობრის, ფერდინანდ მოლინა და სილვას უმცროსი და.

სწორედ ამ მუქთმიან ლამაზმანს მიუძღვნა პოეტმა ლირიკული ლექსების განსაკუთრებული ციკლი – განსაკუთრებული, ჯერ ერთი, იმიტომ, რომ ყოველი ლექსი დაწერილია საფოსტო ბარათის უკანა მხარეზე, ეს ბარათები კი 1901 წლის აპრილიდან ივნისამდე რეგულარულად იგზავნებოდა სამხრეთში, სადაც მოლინა და სილვების მთელი ოჯახი დასასვენებლად იმყოფებოდა. აღნიშნული ციკლი განსაკუთრებულია იმიტომაც, რომ ეს „სასიყვარულო კარნახები“ («Dicts d'amour») სხვა არაფერია, თუ არა ახალგაზრდა პოეტის მიერ საკუთარი

ძალების გამოცდა. როგორც აპოლინერის პოეზიის რუსი მკვლევარი და მთარგმნელი მიხაილ იასნოვი შენიშნავს, ლექსის მომავალ რეფორმატორს, რომელიც ახალი ჰარმონიის ძიებაში იყო, უნდა გაეველო სკოლა, რათა სცოდნოდა, რომ მას შეეძლო ყოფილიყო პროფესიონალი, რომ მისთვის ხელმისაწვდომი იყო ნებისმიერი, თვით ყველაზე დახვეწილი პოეტური ფორმაც კი (იასნოვი 2000: 11). ასე იბადებოდა მადრიგალები და აკროსტიქები, სონეტები და ტრიოლეტები, ტერცინები და ელეგიები.

ლინდამ, ისევე როგორც მარეიმ, ახალგაზრდა აპოლინერის ყველა სასიყვარულო გზავნილი შეინახა და შემდგომში თავისი არდავიწყებული თაყვანისმცემლის მეგობარსა და გამომცემელს, ჟან რუაიერს გადასცა. რუაიერმა ეს ლექსები, აპოლინერის სხვა ლექსებთან ერთად, პოეტის გარდაცვალების შემდეგ, 1925 წელს გამოაქვეყნა პოეტურ კრებულში „ის, რაც არის“ («Il y a»).

აპოლინერის გრძნობისთვის არ უპასუხია არც ენი პლეიდენს, მომხიბლავ ინგლისელ ქალიშვილს, რომელიც აპოლინერის პირველი დიდი და ტრაგიკული სიყვარული იყო. ყოველ შემთხვევაში, ერთი რამ უდავოა: უპასუხო სიყვარულმა აპოლინერი დახვეწილ, შესანიშნავ ლირიკოსად აქცია.

გიომმა იგი გერმანიაში, ვიკონტესა მილჰაუს სახლში გაიცნო, სადაც აპოლინერი ფრანგულის მასწავლებლად მიიწვიეს, ხოლო ენი პლეიდენი გუგერნანტად მუშაობდა.

რაინისა და ტემზის ნაპირებზე გაშლილ-განვითარებული ამ რომანისა და ვნებიტა და ერუდიციით გამორჩეული პოეტის მგზნებარე დევნიდან თავდასაღწევად ენის ამერიკაში გაქცევის შესახებ ასობით ფურცელი დაიწერა, მაგრამ უფრო მნიშვნელოვანია თავად აპოლინერის მიერ დაწერილი: ესაა პირველ რიგში „რაინული ლექსები“ (ისინი, რომლებიც პოეტმა „ალკოჰოლებში“ შეიტანა, და ისინიც, რომლებიც სხვადასხვა მოსაზრებათა გამო კრებულში არ ჩართო). ამ უბედური სიყვარულის თავისთავად საკმაოდ მწარე და თითქმის დეტექტიური ისტორია, ლექსებში, პირადი ცხოვრებისეული ამბიდან პოეტური კულტურის მოვლენად იქცევა. ისტორიული, ფოლკლორული, ლიტერატურული, ფერწერული თუ უბრალო ყოფითი ასოციაციების ფართო წრე ამ სიყვარულს განუმეორებელ კოლორიტს, სიღრმესა და დაძაბულობას ანიჭებს.

აპოლინერს უნდოდა ამ ციკლის ყველა ლექსისთვის თავი მოეყარა და გამოეცა პატარა წიგნი „რაინის ქარი“. ჩანაფიქრი ვერ განხორციელდა:

ლექსების ყველაზე მნიშვნელოვანი ნაწილი პოეტმა „ალკოჰოლებში“ ჩართო 1913 წელს, ცალკე ციკლი კი პოეტის სიკვდილიდან ოცდაათოთხმეტი წლის შემდეგ გამოქვეყნდა „მელანქოლიურ გუშაგში“ (1952). გერმანიასთან დაკავშირებული დანარჩენი ლექსები სხვადასხვა ჟურნალში დარჩა გაფანტული და პოეტის სიკვდილის შემდგომ გამოცემებში შევიდა. დღეს ჩვენ მხოლოდ მიახლოებით თუ შევძლებთ ამ ჩანაფიქრის რეკონსტრუირებას, რადგან ენი პლეიდენის სიყვარული აპოლინერის შემოქმედების პირველი ათწლეულის ლექსთა (და არა მხოლოდ მისი გერმანული პერიოდის ლექსების) ბევრ სტრიქონს ასახვდობს.

ეს ათწლეული, ახალი საუკუნის დასაწყისს რომ დაემთხვა, ასევე ახალი ეპოქის დასაწყისი გახდა ფრანგულსა და, საერთოდ, მსოფლიო კულტურაში. ყველაფერი ახალი გახლდათ: ფერწერა იმპრესიონიზმიდან ფოვიზმსა და კუბიზმზე გადავიდა, მუსიკა კი – ოფენბახიდან სატიზე; პოეზია, რომელმაც სიმბოლიზმის შთამბეჭდავი სიმაღლეები დაიპყრო, კვლავ მიუბრუნდა არტურ რემბოსსა და „დაწყევლილ“ პოეტებს და შეეცადა მათი ირონიისა და რთული სემანტიკის შეხამებას ფერწერის ბოლო აღმოჩენებთან; თეატრი მზად იყო დიაგილევის რუსულ ბალეტთან შესახვედრად; ჟურნალისტიკაში მეფობდა უმძაფრესი კონკურენციის სული; არსდებოდა უამრავი ჟურნალი და მაძიებელთა ბრბოები ესწრაფოდნენ სხვადასხვა ლიტერატურული პრემიისა თუ პრიზის მიღებას; სალონები, რომლებიც XIX საუკუნის დასასრულის პარიზის ლიტერატურული და კულტურული ცენტრის ფუნქციას ასრულებდნენ, შეცვალა ლიტერატურულმა რედაქციებმა. ფრანგულ საზოგადოებაში იქმნებოდა სრულიად ახალი, აქამდე უცნობი და უჩვეულო ინტელექტუალური კლიმატი. ეს იყო ეპოქა პირველი გარღვევებისა პოეტურ მომავალში და ამ პროცესებს თავისი ყოფნითა და უაქტიურესი თანამშრომლობით აპოლინერმა ღრმა კვალი დაატყო. მაგრამ მანამ, სანამ იგი ახალი ესთეტიკისა და ახალი ლირიკული ცნობიერების მომღერალი გახდებოდა, აპოლინერი ტრადიციული ფრანგული ლექსის ეპოქის დიდ დამასრულებლად მოგვევლინება, და ამაშიც გამოიმუქვანდება მისი გაორება.

ასე დაიწყო ეპოქა მონმარტრისა, რავინიანის ქუჩისა, ცნობილი „ბატოლავუარისა“, რომელმაც დიდი ხნით გააერთიანა აპოლინერი, პაბლო პიკასო და მაქს ჟაკობი ანუ „ტრიუმვირატი“, როგორც მათ უწოდებდნენ. ცოტა მოგვიანებით კი დაიწყო მხატვართა ცნობილი გადასახლება მონმარტრიდან მონპარნასზე, არანაკლებ ცნობილ სამხატვრო სახელოსნოში „ლა რიუში“, რომელიც რობერ

დელონეს ეკუთვნოდა. ეს ყველაფერი ისტორიაში შევა, როგორც «Belle Époque» – „ლამაზი ეპოქა“. ეს იყო ძველი ესთეტიკური პოზიციების ნგრევისა და დიდი ცვლილებების ხანა.

დაიწყო ეპოქა ახალი მითებისა: სიჩქარე, მექანიკა, სიმულტანურობა ანუ სხვადასხვა პროცესების ერთდროულობის (თანადროულობის) გადმოტანა და დანერგვა ხელოვნებაში. ცხოვრებაში მეომრული შემართებით შემოაბიჯა კათოლიციზმის აღორძინებულმა სულმა და მისტიკურმა წინასწარმეტყველებებმა: მაქს ჟაკობი (1876-1944), „ეს [...] მრავალწახნაგა ადამიანი“, „არლეკინის ჭრელაჭრულა ძველმანებით შემოსილი დიდი პოეტი“ (ლერიისი 1997: 9, 13), საკუთარი ოთახის კედელზე ქრისტეს აჩრდილს დაინახავს და მხურვალე კათოლიკედ იქცევა (ანდრე 1982: 56-58), შემდეგ კი ლიტერატორ რენე დალიზს უწინასწარმეტყველებს, რომ მათი წრიდან ის პირველი მოკვდება და თანაც ძალიან ახალგაზრდა. მართლაც, რენე დალიზი პირველი დაიღუპა ფრონტზე 1917 წელს. შემდეგ იგივე მაქს ჟაკობი აპოლინერს უწინასწარმეტყველებს, შენ ისე მოკვდები, საკუთარ დიდებას ვერ მოესწრები; ხოლო ჯორჯო დე კირიკო ხატავს „გიიომ აპოლინერის წინასწარმეტყველურ პორტრეტს“ (უკანა ფონზე გამოსახულ ადამიანს აპოლინერმა „ადამიანი – სამიზნი“ უწოდა), სადაც მხატვარი პოეტის ომში დაჭრამდე ორი წლით ადრე მის საფეთქელზე იმ ადგილს გვიჩვენებს, სადაც აპოლინერს ჭურვის ნამსხვრევი მოხვდა 1916 წლის 17 მარტს.

1901 წლის შემოდგომაზე ჩნდება აპოლინერის პირველი პუბლიკაციები – ჯერ ლექსები, შემდეგ სტატიები – და ამ დროიდან იწყება მისი არსებობაც ლიტერატურაში. დღეს აპოლინერის ნაწარმოებთა სრული კრებული ითვლის ოთხ დიდ ტომს ყველაზე პრესტიჟულ ფრანგულ გამოცემაში – „პლეადის ბიბლიოთეკაში“, მისი ლირიკა კი აქედან მხოლოდ ერთ ტომს მოიცავს. დიდი პოეტი იყო ასევე ბრწყინვალე პროზაიკოსიც, ავტორი პროზაული წიგნებისა „ერესიარქი და კომპანია“ («L' Hérésiarque et Cie») (1910), რომელიც ავტორს ძალიან უყვარდა, „ბაბილონის დასასრული“ («La Fin de Babylone») (1914), „მოკლული პოეტი“ («Le Poète assassiné») (1916), „მჯდომარე ქალი“ («La Femme assise») (გამოქვეყნდა 1920 წელს), არაერთი მოთხრობისა და ზღაპრისა, რომელიც ხელნაწერებად ან ჟურნალებში გაფანტული დარჩა. აპოლინერი ამ სფეროშიც ბრწყინვალეა და გვევლინება, როგორც ავანტიურულ-ფანტასტიკური

ლიტერატურის ოსტატი – მემკვიდრე ჰოფმანისა (1776-1822), რომლის გარეშე, როგორც მკვლევარი და მთარგმნელი ლ. თაკვარელია წერს, „აღბათ ვერ წარმოიდგინება ბოდლერის ლექსები და ედგარ პოს მოთხრობები“ (თაკვარელია 2002: 151), და წინამორბედი „წარმოსახვის გასაოცარი უნარით“ (ლეკიურერი 1985: 18) დაჯილდოებული მარსელ ემესი (1902-1967) და პიერ ბულისა (1912-1994). გარდა ამისა, იგი შეეცადა თეორიულად შეექმნა და პრაქტიკულად დაეფუძნებინა ახალი თეატრი და დაწერა პირველი „სიურრეალისტური“ პიესა „ტირესიას მკერდი“ («Les Mamelles de Tirésias»), რომელიც 1917 წელს დაიდგა, ეს წელი კი, როგორც თანამედროვენი ამბობდნენ მაშინ, იყო ხელოვნებაში დიდი სკანდალების წელი, რაშიც ჟან კოქტომაც დიდი წვლილი შეიტანა (ბროსი 2001: 16). ქსავიე დარკოსის თქმით, „აპოლინერმა, თავისი „კუბისტური“ ვოდველით, უარის გზა გააგრძელა“ (დარკოსი 1992: 373), უარისა, რომელიც „მთელი ევროპული ავანგარდის კლასიკოსია“ (კოსიკოვი 2002: 478) და რომლის ცხოვრებაც და შემოქმედებაც „შავი იუმორის აპოთეოზად“ გვევლინება (ლევესკი 1973: 97), ხოლო ის ამბავი, რომ აპოლინერი აღფრედ უარის გზას გაჰყვა (ისინი ახლო მეგობრები იყვნენ), ცხადია, სკანდალის გარეშე არ ჩაივლიდა. აპოლინერი იყო ფრივოლური და წლების მანძილზე დამალული თუ აკრძალული ლიტერატურის დაუღალავი მკვლევარი, მარკიზ დე სადისა და არეტინოს გამომცემელი. გარდა ეროტიკული ლექსებისა (აპოლინერი 2008), თავადაც დაწერა ორი პორნოგრაფიული ნაწარმოები* (პოვერი 1996: 48-53), არა მხოლოდ იმიტომ, რომ გაჭირვების დროს საარსებო ფული ეშოვა, არამედ იმისთვისაც, რომ უკვე მერამდენედ დაემტკიცებინა, – პირველ რიგში საკუთარი თავისთვის, – რომ ლიტერატურაში მისთვის არ არსებობდა რაიმე შეუძლებელი ან აკრძალული. მაგრამ აპოლინერის მთავარი ძალები, მისი დრო, ერუდიცია და ფანტაზია სხვა რამეზე იხარჯებოდა: იგი ჟურნალისტი და ხელოვნების კრიტიკოსიც იყო, უძღვებოდა არაერთ ქრონიკას უამრავ გაზეთსა თუ ჟურნალში. აპოლინერის მიერ გაწეული ტიტანური შრომა თავისი ინტენსიურობითაა გასაოცარი. იგი ყოველდღიური ცხოვრების ყველაზე წვრილმან მოვლენებსაც არ თაკილობდა, რომელთა შესახებ ისეთივე გატაცებით წერდა, როგორითაც მაშინდელი ლიტერატურულ-მხატვრული ცხოვრების

* „თერთმეტი ათასი ჯოხი“ (აპოლინერი 2003) და „ახალგაზრდა დონ ჟუანის გმირობანი“ (აპოლინერი 2008).

უმნიშვნელოვანეს მოვლენებზე. ასე იქცა აპოლინერი აღიარებულ ავტორიტეტად ხელოვნებისა და ლიტერატურის სფეროში. ყველაფერს, რასაც კი შეეხო, მან თავისი გენიის კვალი დაატყო. თუმცა, აღვნიშნოთ ისიც, რომ საფრანგეთის ლიტერატურათმცოდნეთა და კრიტიკოსთა ოფიციალურმა, აკადემიურმა წრეებმა საკმაოდ გააჭიანურეს აპოლინერის აღიარება, ვინაიდან, როგორც ნ. ბალაშოვი წერს, „მისი ლექსები ფორმალურად არასრულყოფილად და პროზაულად“ მიაჩნდათ, ისევე როგორც პროზაულად მიაჩნდათ თავის დროზე ვლადიმირ მაიაკოვსკის, პაბლო ნერუდასა და ვიტეზსლავ ნეზვალის ლექსები (ბალაშოვი 1967: 203-204), ნეზვალისა, რომლის სახელიც ნოვატორობას უკავშირდება (სამოილოვი 1964: 6; ჰიკმეტი 1960: 10) და რომლის შემოქმედებასაც რუსი მკვლევარი ლ. ბუდაგოვა ვულკანის ამოფრქვევას ადარებს (ბუდაგოვა 1988: 5).

ესეში „ბოდლერის ცივი მზე“ მკვლევარი გ. ბუაჩიძე შენიშნავს: „ფერწერის ცოდნამ და სიყვარულმა ბევრ რამეში განსაზღვრა ბოდლერის, როგორც პოეტის, ადგილი ფრანგულ ლიტერატურაში“ (ბუაჩიძე 1983: 9). იგივე შეიძლება ითქვას აპოლინერზეც. იმ დროის ცნობილ მხატვრებთან მეგობრობა არაერთხელ გამოვლინდა არა მარტო აპოლინერის სტატიებში, არამედ მათ ერთობლივ მუშაობაშიც. ანდრე დერენტან (1880-1954) მეგობრობას შედეგად მოჰყვა მათი ერთობლივი ნამუშევარი – აპოლინერის პირველი წიგნი „ხრწნაშეპარული ჯადოქარი“ («L' Enchanteur pourrissant») (1909), ხოლო რაულ დიუფისთან (1877-1953) მეგობრობა „ბესტიარიუმის“ («Le Bestiaire») (1911) შექმნით დაგვირგვინდა. ორივე ნაწარმოები იყო წარსულის რარიტეტებით აპოლინერის გატაცების შედეგი, მისი დიდი, გამორჩეული ერუდიციის რეალიზაცია, მცდელობა იმისა, რომ ტრადიციული ჟანრების გამოყენებით შეექმნა თანამედროვე ლიტერატურული ნაწარმოებები. მაგრამ მთავარი ისაა, რომ ამ, თითქოსდა მისი პიროვნებისგან განმდგარ წიგნებში იგი აყალიბებს თავისი შემოქმედების მთავარ პოსტულატს: რაზეც არ უნდა წერდეს აპოლინერი, ის წერს მხოლოდ და მხოლოდ საკუთარ თავზე. პრაქტიკულად, ყველა მისი ნაწარმოები – ავტორის ცხოვრებაა, რომელიც ათასობით დეტალით, ალუზიით, რემინისცენციით შედის ლირიკული თხრობის ქსოვილში და მის ორგანულ ნაწილად იქცევა. განსაკუთრებით „ხრწნაშეპარულ ჯადოქარსა“ და „ბესტიარიუმში“ გამოვლინდა აპოლინერის ინტერესი დავიწყებული და იშვიათი სიტყვებისადმი, ყოველდღიური სიტყვებისადმი, შუა საუკუნეებისადმი, ფილოსოფიისა და ლიტერატურული

ქანრებისადმი. მაგრამ უნდა ითქვას, რომ შუა საუკუნეები აპოლინერთან მხოლოდ საკარნავალო ნიღაბია, რომელიც მაინცდამაინც კარგად ვერ ფარავს მის სულს, რომელსაც ისევ ისე სწყურია სიყვარული და მისტიფიკაცია.

აპოლინერი მიჰყვება შუა საუკუნეების ლეგენდას ჯადოქარ მერლინზე, რომლის სხეულიც იხრწნება, – რადგან ტბის ქალწულმა, ვერაგმა ვივიანმა საფლავში გამომამწყვდია, – სული კი კვლავაც ცოცხალი რჩება; ამით ავტორს ლიტერატურულ გარემოში შემოაქვს თავისი „ლირიკული ესთეტიკის“ ძირითადი ნიშან-თვისებები: დრმა უფსკრული მამაკაცსა და ქალს შორის, დრო და მისი სრბოლა, ოცნება მარადიულზე, საკუთარი ვინაობის ძიება და „მე“-ს იდენტიფიკაცია, დასასრულ, ხსნის ძიება შემოქმედებაში, რაც პოეტური გრძნობის ეგზალტაციამდეც კი მიდის.

„ხრწნაშეპარულ ჯადოქარში“ აპოლინერმა გამოიყენა შუა საუკუნეების მისტერიების, პაექრობების, დიალოგების ქანრი, ხოლო „ბესტიარიუმში“ – შუა საუკუნეების ფოლკლორული და რელიგიურ-ზნეობრივი ტრადიციები.

„ბესტიარიუმის“ შექმნის იდეა აპოლინერს 1906 წელს მოუვიდა პიკასოს სახელოსნოში, როდესაც იგი მეგობარი მხატვრის მუშაობას აკვირდებოდა. პიკასო იმ ხანად ცხოველთა გრავიურებზე მუშაობდა. როგორც ჩანს, სწორედ ბესტიარიუმების ემბლემატიკამ მიიპყრო აპოლინერის ყურადღება. და აი, ყოველი მინიატიურის მიკროსივრცეზე მან შეძლო ისევ ალაპარაკებულიყო საკუთარ თავზე, გამოეყენებინა რა ყოველი ცოცხალი არსების სახე და „იდეა“ თავის თავთან მიმართებაში. სიყვარული, რომელიც ზოგჯერ ნარცისიზმამდე მიდის, და იმავე დროს რითმებით თამაში მკითხველთან – გათამაშებაა. შორდება რა პიკასოს სწორხაზობრიობას, რომელიც ქმნის ყოველი ცხოველის ფორმას, აპოლინერი ესწრაფის განზოგადებულ სახეს ან ისეთ დეტალს, რომელსაც ცხოველიდან პირდაპირ აღამიანთან, პოეტთან მიყვავართ. ეს იყო გზა პიკასოდან რაულ დიუფიმდე, რომლის სახითაც აპოლინერმა თავისი ილუსტრატორი იპოვა.

შუა საუკუნეების ვეროპული ბესტიარიუმი, რომელიც აპოლინერმა მოდელად გამოიყენა, იყო თეოლოგიური ნაწარმოები: მასში სიმბოლური ფორმით გადმოცემული იყო ქრისტიანული მრწამსის პოსტულატები, ცხოველთა აღწერა კი მხოლოდ მორალის ქადაგებას ემსახურებოდა. აპოლინერი (რომელიც შესაძლოა იცნობდა „სიყვარულის ბესტიარიუმებსაც“ და შუა საუკუნეების ნატურალისტთა ლექსურ ჩანახატებსაც) თავისებურად ამდიდრებს ამ მრავალსაუკუნოვან ტრადიციას, შეაქვს რა მასში მისთვის, როგორც

ლირიკოსისთვის ჩვეული სევდიანი ირონია, ხოლო მქადაგებლის ნაცვლად მკითხველს სთავაზობს ორფევსს, ანუ პოეტს. შუა საუკუნეების ბესტიარიუმის არსი მიდიოდა ფორმულამდე: ცხოველის თვისება – სიმბოლურ-რელიგიური ახსნა – დამოძღვრა. აპოლინერის ფორმულაა: ცხოველის თვისება – პოეტური ახსნა – ირონია. აპოლინერთან თეოლოგიის ადგილი პოეზიამ დაიკავა.

„ბესტიარიუმის“ პირველ გამოცემას აპოლინერმა საკუთარი შენიშვნები დაურთო, რომელშიც თავისუფალი გასაქანი მისცა საკუთარ ფანტაზიას, ირონიას და გაიბრწყინა ერუდიციით, „გადაამუშავა“ რა მისთვის საყვარელი სიუჟეტები, რომელნიც დაკავშირებულია ან მისტიკური წიგნების ძველ ავტორთან ჰერმეს ტრისმეგისტთან და მის ფილოსოფიურ თხზულებასთან „პიმანდრი“, ან ინგლისის მეფის ჰენრი II-ის ფავორიტთან და მის სასახლესთან, რომელიც აპოლინერთან მიუღწეველი ნეტარების სიმბოლოდ იქცევა.

აპოლინერმა თავისი „ბესტიარიუმი“ მიუძღვნა ელემირ ბურუს (1852-1925), მწერალს, რომლის წიგნებსაც იგი ჯერ კიდევ მოწაფეობისას კითხულობდა და რომელიც შემდგომში არა მარტო მის უფროს მეგობრად, არამედ მისი ნიჭის დამფასებლადაც იქცა: სწორედ ბურუმა წარადგინა 1910 წელს გონკურების პრემიაზე აპოლინერის წიგნი „ერესიარქი და კომპანია“. გონკურების პრემია ლუი პერგოს ხედა წილად. მაგრამ აპოლინერი მუდამ აფასებდა და გულისხმიერად ეკიდებოდა მეგობრულ თანადგომას; ამიტომაც უძღვნიდა ლექსებს მხოლოდ უახლოეს მეგობრებსა და საყვარელ ქალებს.

„ბესტიარიუმმა“ სათავე დაუდო მიბაძვათა სერიას პოეტების (და არა მარტო ფრანგი პოეტების) მხრიდან, რომელთაც აპოლინერის კვალდაკვალ თავიანთი სამხეცეების „ადამიანური“ მეტაფორები აღმოაჩინეს, ხოლო კომპოზიტორმა ფრანსის პულენკმა (1899-1963) აპოლინერის პირველი პოეტური წიგნის არაერთ ლექსზე მუსიკა დაწერა. პულენკი, როცა აპოლინერზე ლაპარაკობდა, იხსენებდა მის ხმასაც – „თავისებურ, ნახევრადირონიულ, ნახევრადმელანქოლიურ“ ხმას (იასნოვი 2000: 17). ეს იყო წარმავალი სიყვარულის, წარმავალი დროის მომღერლის ხმა.

„ჯადოქრის ხმაო“, – ამბობდა მარი ლორანსენი (იასნოვი 2000: 17).

აპოლინერი და მარი ლორანსენი ერთმანეთს 1907 წელს შეხვდნენ პიკასოს წყალობით. მარი ოცდაორი წლის იყო, გიიომი – ოცდაშვიდის. ქალი მხატვარი გახლდათ და დროდადრო ლექსებსაც წერდა, ხოლო ამ დროისთვის გიიომის ზურგსუკან ენი პლეიდენისადმი გიჟური სიყვარულის კრახი, ჟურნალისტად და

კრიტიკოსად მუშაობის უკვე მნიშვნელოვანი გამოცდილება და ლექსებისა და პროზის პირველი სერიოზული პუბლიკაციები იყო. ისინი ხუთი წელი იქნებიან ერთად და ეს ხუთი წელი ყველაზე მნიშვნელოვანი და გარდამტეხი აღმოჩნდება აპოლინერის ცხოვრებაში. ესაა მისი ყველაზე მნიშვნელოვანი წიგნის, „ალკოპოლების“ მომწიფების პერიოდი.

„ალკოპოლები“ («Alcools») 1913 წლის აპრილში გამოვიდა, ხოლო რამდენიმე თვით ადრე – 1912 წლის ნოემბერ-დეკემბერში – გამოქვეყნდა აპოლინერის ორი ლექსი, რომელიც გზას უხსნიდა ახალ პოეზიას: „ზონა“ («Zone») და „ვანდემიერი“ («Vendémiaire»). როცა აპოლინერი „ალკოპოლებზე“ მუშაობდა, მან სწორედ ამ ლექსებით დაიწყო და დაასრულა წიგნი და ამით წარსული მომავალში მოაქცია. „ზონას“ მოჰყვება „მირაბოს ხიდი“ («Le Pont Mirabeau»), რომელმაც 1912 წლის თებერვალში იხილა დღის სინათლე. ეს შესანიშნავი დასაწყისი იყო. ჯერ მოდიოდა მომავალი, შემდეგ კი – გამოთხოვება წარსულთან.

წიგნში დროისა და მეხსიერების ტალღებზე ცურვა იწყება „ზონაშივე“, „მირაბოს ხიდი“ კი ტრაგიკული და, ამასთან ერთად, გამანთავისუფლებელი გამოთხოვებაა მარი ლორანსენთან. ესაა გრძნობა, რომელიც მთელ წიგნშია გაშლილი და რომელიც თავის თავში აქცევს მწარე მოგონებებსაც ყველა წარსულ, უარყოფილ სიყვარულზე.

გერტრუდ სტაინი, რომელიც კარგად იცნობდა აპოლინერსაც და მარი ლორანსენსაც, თავის წიგნში (სტაინი 1961: 61) ხაზს უსვამს ამ უკანსაკნელის ხასიათის თავისებურებას და მის ჩაკეტილობას უცნაურ გარემოში («Marie Laurencin, leading her strange life and making her strange art, lived with her mother, [...], as if the two were living in a convent»), რამაც აპოლინერისა და მარი ლორანსენის სიყვარულს თავისი კვალი დაატყო. აპოლინერს მუდამ ტანჯავდა საკუთარი და მარი ლორანსენის დამოუკიდებელი და მტკიცე ხასიათების გამუდმებული შეჯახება, ისევე როგორც სრულიად განსხვავებული ოჯახური ტრადიციები. ეს კი, როგორც აპოლინერის წინა სასიყვარულო თავგადასავლების დროს, კლავდა ცოცხალ გრძნობას. და მაინც, როგორც ყოველთვის, იყო იმის იმედიც, რომ შეიძლება ყველაფრის დაბრუნება, ყველაფრის გამოსწორება, წამის შეჩერება.

„მირაბოს ხიდის“ გამოქვეყნების შემდეგ აპოლინერმა სატრფიალო ლირიკის დიდოსტატის სახელი და ვერლენისდარი დიდება მოიხვეჭა, ვერლენისა,

რომელმაც ფრანგულ პოეზიაში ახალი რიტმი შემოიტანა და რომელიც, რემბოსა (ფორესტიე 1998: XXXIV-XXXV; გუნცაძე 2005: 27-28, 37-38; გუნცაძე 2005: 178, 193; გასვიანი 2005: 172) და მაღარმესთან (ოსტინი 1989: 32-33) ერთად, თანამედროვე ფრანგული პოეზიის სათავეებთან დგას (ფავრი 1998: XIII; ვერლენი 1997: 10; ბივორი 2007: 109; მერფი 2007: 10). ვინ იცის, იქნებ სწორედ ვერლენი აგონდებოდა აპოლინერს, როდესაც მირაბოს ხიდით სენაზე გადადიოდა, რომელიც რახანია პარიზის სულიერი ცხოვრების განუყოფელ ნაწილად იქცა (ერენბურგი 1933: 28), და წენარსა და ბურჟუაზიულ ოტეიში მიიჩქაროდა, სადაც მაშინ მადამ და მადმუაზელ ლორანსენები ცხოვრობდნენ, იმ ოტეიში, რომელსაც „პირქუში და ჯიუტი“ ვერლენი (გოფეტი 1996: 131) უმღერის თავის „ქვრივის მოგონებებში“ («Les Mémoires d'un veuf») (ვერლენი 1999).

აპოლინერის შემოქმედების მკვლევარმა და კომენტატორმა მიშელ დეკოდენმა (იასნოვი 2000: 20) ხაზი გაუსვა „მირაბოს ხიდის“ რეფრენის მეორე ტაეპის – «Les jours s'en vont je demeure» (აპოლინერი 1981: 15) – კავშირს ფრანსუა ვიიონის, ლექსის უბადლო ოსტატის (დიუფურნე 1993: 14; წერედიანი 1986: 5-16), „დიდი ანდერძის“ ერთ-ერთ სტრიქონთან: «Allé s'en est, et je demeure» (ვიიონი 1993: 94) („გაქრა [ახალგაზრდობა – ი. გ.]. მე დავრჩი. მე, ვაგლახ, დავრჩი“ (ვიიონი 1986: 46)). ფრანგულ ენაში «je demeure» („მე ვრჩები, ვცოცხლობ, ვარ“) ერთმება «je meurs»-ს („მე ვკვდები, ვქრები, მივდივარ“). ანტითეზაზე აგებული ამგვარი თამაში – სიცოცხლისა და სიკვდილის ბრძოლა, რომელიც ერთ სიტყვაში ისხამს ხორცს – ერთ მთლიანობაში აქცევს უნაპირო ადამიანურ სევდასა და ჭეშმარიტ პოეტურ ნიჭს.

„მირაბოს ხიდის“ ავტორი არა მარტო ხედავს, თუ როგორ მიაქვს ცხოვრების მდინარეს მისგან სიყვარული, აქცევს რა ბედს დანაკარგებისა და განუხორციელებელი ოცნებების ჩამონათვლად: პოეტური აზროვნება ეძებს დანახულის ანალოგიებსაც და სწორედ ეს ძიება აახლოებს აპოლინერს შარლ ბოდლერთან, რომელსაც, როგორც ვიცით, მუდამ ტანჯავდა დროის წარმავლობის შეგრძნება. აპოლინერი სხვადასხვა დროს აღნიშნავდა კიდევ საკუთარ ნათესაობას ბოდლერთან: ეს გამოიხატებოდა აპოლინერის სიყვარულში ფერწერისადმი – ისევე როგორც აპოლინერი, ბოდლერიც „ღრმა პროფესიულ დონეზე ჩასწვდა ფერწერის საკითხებს, პირადად იცნობდა მხატვრებს და ჩახედული იყო მათ „ლაბორატორიაში“, უნარი შესწევდა

საფუძვლიანად გაეანალიზებინა მათი ქმნილებები“ (ბუაჩიძე 1983: 8); მის ინტერესში შუა საუკუნეების პოეტებისა და მწერლებისადმი და „თანამედროვე სულისკვეთებაში“, რომელსაც, როგორც ვიცით, პირველად სწორედ ბოდლერში შეესხა ხორცი.

ფრანგმა მწერალმა და აპოლინერის შემოქმედების მკვლევარმა დანიელ ოსტერმა შენიშნა, რომ „ალკოპოლებში“ აპოლინერი ორფევსად გვევლინება, რომელიც მოგონებათა ჯოჯოხეთში ჩადის წიგნის პირველივე ლექსში „ზონა“ (ოსტერი 2001: 34). ის ორი წელი, რომელიც წინ უსწრებდა „ალკოპოლების“ გამოსვლას, აპოლინერისთვის მართლაც ჯოჯოხეთი იყო. სამმა რამემ განაპირობა პოეტის სულიერი დაძაბულობა, შფოთვა და პოეტური სუბლიმაციის მტანჯველი ძიება, რამაც იგი ლირიკული შედეგების შექმნამდე მიიყვანა. ეს იყო განშორება მარი ლორანსენთან, „ჯოკონდას“ მოპარვასთან დაკავშირებული ისტორია და შეხვედრა ბლეზ სანდრართან (1887-1961), XX საუკუნის ერთ-ერთ ყველაზე დიდ პოეტთან, რომლის შემოქმედებაც „ტანჯვისა და სიკეთის მისტიკითაა“ გაუღენთილი (მორანი 2001: 11).

„ჯოკონდა“ ლუვრიდან 1911 წლის 21 აგვისტოს მოიპარეს, აპოლინერი კი 7 სექტემბერს დააპატიმრეს. მასზე ეჭვი მიიტანეს იმის გამო, რომ ვინმე უერი პიერესთან მეგობრობდა, რომელიც ერთხანს მისი მდივანიც კი იყო. პიერე ლუვრიდან იპარავდა ხოლმე მცირე ზომის ხელოვნების ნიმუშებს, რომელთაც შემდეგ იაფად ასაღებდა. ამ საქმეში პიკასოს სახელმაც გაიუღერა. აპოლინერის პატიმრობა ხანმოკლე გამოდგა: 12 სექტემბერს ის უკვე თავისუფალი იყო. მართალია, პიერე მართლმსაჯულებას გაექცა, მაგრამ დაუსწრებლად სწორი ჩვენება მისცა, ხოლო აპოლინერის ლიცეუმელმა მეგობარმა ანუ ტუსენ-ლუკამ, უკვე ვეკილმა, სასამართლოში დაიცვა ძველი მეგობარი. მიუხედავად ამისა, საქმე მხოლოდ 1912 წლის თებერვალში დაიხურა.

მთელმა ამ მტანჯველმა პერიოდმა აპოლინერს ცხადად დაანახა ის, რასაც იგი ზოგჯერ საკუთარ თავს უმაღავდა, კერძოდ კი თავისი მოქალაქეობრივი „არასრულფასოვნება“, რაც თავის მხრივ შოვინისტურ გამოხდომებსა და გააფთრებულ თავდასხმებს იწვევდა იმათ მხრიდან, ვინც უცხოელში საზოგადოებისა და კულტურისთვის საშიშროებას ხედავდა. თანამედროვეთა მესხიერებიდან ჯერ კიდევ არ წაშლილიყო დრეიფუსის საქმე, ხოლო აპოლინერის ინტერესი სლავური და ებრაული კულტურისა და ტრადიციებისადმი მხოლოდ და მხოლოდ აღვივებდა მისი ლიტერატურული

მტრების ცრუპატრიოტიზმს. სამი წლის შემდეგ დაწყებულმა ომმა კიდევ უფრო გაართულა მისი მდგომარეობა. ამიტომ გასაგებიცაა, თუ რატომ ესწრაფოდა აპოლინერი საფრანგეთის მოქალაქეობის მიღებას.

პარიზის სანტეს ციხეში ყოფნისას აპოლინერმა დაწერა ლექსების შესანიშნავი ციკლი „სანტეში“ («À la Santé»), რომელიც მნიშვნელოვანია „აღკოპოლების“ მთლიანი გაგებისთვის. ამ ციკლში ციხე გაიგივებულია საფლავთან, ხოლო შიშველი პატიმარი ლაზარეა, რომელიც საფლავში ჩადის. აპოლინერი საკუთარ თავს ეძებს და თვალსაწიერიდან იკარგება; ის უკვე მხოლოდ საკუთარი სახელიდაა. «Guillaume qu' es-tu devenu» („გიიომ ეს რა დაგემართა“), – კითხულობს იგი (აპოლინერი 1981: 126). ეს გაქრობა ციკლის მეორე ლექსში კიდევ უფრო აქცენტირებულია: ამჯერად გიიომს სახელიც აღარ აქვს, ის მხოლოდ ნომერია, დასაბამითვე უსახელო ადამიანი. როგორც დამნაშავე, აპოლინერია მოკვეთილია სხვებისგან და საკუთარი თავისგან.

ამ ციკლში – ლექსების ციკლში „სანტეში“ – აპოლინერი, მიჰყვება რა „ციხის ლირიკის“ ტრადიციას (პირველ რიგში ვერლენისას), ქმნის შედევრს კლასიკური პოეზიის სტილში, რომლის შემდგომ ერთი ნაბიჯიდა რჩებოდა ჭეშმარიტად ახალ პოეტურ ესთეტიკამდე, ახალ მწვერვალებამდე. ეს ნაბიჯი გადაიდგა 1912 წელს, როდესაც აპოლინერმა გამოაქვეყნა „ზონა“ და „ვანდემიერი“.

ცნობილია, რომ „ზონის“ დაწერას წინ უსწრებდა აპოლინერისა და მისი მეგობრების ჩვეული შეკრება რობერ დელონეს სახელოსნოში, სადაც ბლეზ სანდრარმა, „XX საუკუნის დიდმა და გამორჩეულმა ხელოვანმა“ (ბალაშოვი 1974: 143) თავისი პოემა „აღდგომა ნიუ-იორკში“ წაიკითხა. 1912 წლის აპრილში ერთი ამოსუნთქვით დაწერილმა სანდრარის ამ პოემამ პირველად გაუხსნა გზა იმ რიტმიკას, იმ ტონალობას, პოეტური ცნობიერების იმ ნაკადს, რომელთა გარეშეც დღეს წარმოდგენელია ფრანგული პოეზია. როგორც სანდრარის ბელგიელი ბიოგრაფი რობერ გოფენი გადმოგვცემს, „აღდგომის“ მოსმენის შემდეგ აპოლინერს წამოუძახია: „დიდებულია! რაა ამასთან შედარებით ლექსების წიგნი, რომელსაც მე ვამზადებ!“-ო (ჰარტვიგი 1971: 241). მაგრამ სწორედ ამ „წიგნში“ – „აღკოპოლებში“ – დაიბეჭდა „ზონა“ და „ვანდემიერი“, რომლებითაც აპოლინერმა, იპოვა რა ადეკვატური პოეტური ფორმა უმძლავრესი ლირიკული გრძნობისთვის, პოეზიაში გადატრიალება მოახდინა. „ზონაში“

აპოლინერმა გვიჩვენა, რომ შესაძლებელია ბიოგრაფიის, თანამედროვეობისა და პოეზიის შეხამება-მორგება და ეს სინთეზი იმდენად ზუსტი, ახალი და მგრძობიარე აღმოჩნდა, რომ, აპოლინერის პოლონელი ბიოგრაფის, იულია ჰარტვიგის თქმით, სწორედ „ზონა“ – და არა „აღდგომა ნიუ-იორკში“ ან „ტრანსციმბირული რკინიგზის პროზა“ – იქცა „თაობის პოემად“ (ჰარტვიგი 1971: 243) და ერთგვარ პოეტურ მანიფესტად. როგორც ი. ჰარტვიგი წერს, „პოემა იქცა ბიბლიად არა მხოლოდ აპოლინერის თანამედროვე პოეტებისთვის, არამედ შემდგომი თაობებისთვისაც“ (ჰარტვიგი 1971: 242).

ყველა ეს მოვლენა მიმდინარეობდა აპოლინერის მარი ლორანსენთან მტანჯველი განშორების ფონზე. „ჯოკონდასთან“ დაკავშირებულმა ამბებმა კიდევ უფრო დააშორა აპოლინერი საყვარელ ქალს. ამანვე შეუწყო ხელი იმას, რომ აპოლინერის ძმას, ალბერს დაეტოვებინა პარიზი, სადაც იგი ბანკში მუშაობდა, და ოჯახის შეგინებული ღირსებით შეურაცხყოფილი მექსიკაში გაქცეულიყო (სადაც გარდაიცვალა კიდევ 1919 წელს). ამერიკამ პოეტს ენი პლეიდენი წაართვა და ახლა მეორე ძვირფას ადამიანს ართმევდა. ანჟელიკა აღშფოთებული იყო და სძულდა გიიომი, ხოლო მადამ ლორანსენს იგი ათვალწუნებული ჰყავდა.

მადამ ლორანსენის სიკვდილმა 1913 წლის აღდგომის დამეს, ზუსტად „აღკოპოლების“ გამოსვლის წინა დღეს, მცირე ხანს კვლავ დაახლოვა მარი და გიიომი. მხოლოდ მცირე ხანს. ერთი წლის შემდეგ კი ყველაფერი დასრულდა: 1914 წლის ივნისში მარი ლორანსენი ცოლად გაჰყვა ახალგაზრდა გერმანელ მხატვარს ოტო ფონ ვეტიენს (ლერე 1981: 25), ხოლო ერთი თვის შემდეგ დაიწყო ომი, რომელმაც ჯვარი დაასვა აპოლინერის მთელ წინანდელ, ასე თუ ისე წყნარ ცხოვრებას.

იმ სამმა წელმა, რომელიც მას გარდაცვალებამდე რჩებოდა, უცებ თავბრუდამხვევი სისწრაფით დაიწყო ათვლა: ომი, რომელშიც იგი ნამდვილი – და არა ყალბი და მოჩვენებითი – პატრიოტული გრძობით გამსჭვალული წავიდა, რითიც ასევე შეეცადა დაემსახურებინა ასერივ ნანატრი საფრანგეთის მოქალაქეობა; თანამშრომლობა პარიზულ პრესასთან, რომელიც ისევ გრძელდებოდა; ლექსები და პროზა, რომელიც ფრონტზე იწერებოდა, რომ აღარაფერი ვთქვათ იმ უამრავ წერილზე, რომელსაც აპოლინერი უზახენიდა საყვარელ ქალებს, მეგობრებსა თუ საქმიან პარტნიორებს; დასასრულ, ახალი სასიყვარულო ისტორიები, ისეთივე დაძაბული, როგორც მთელი მისი სამხედრო-

ლიტერატურული ცხოვრება – გატაცება ჯერ მაღალი წრის წარმომადგენლით, ლუიზ დე კოლინი-მატიონით (ასე დაიბადა სამოცდათექვსმეტი პოეტური გზავნილი – „ლექსები ლუსადმი“, რომელიც დაიწერა 1914 წლის ოქტომბრიდან 1915 წლის სექტემბრამდე, ხოლო გამოქვეყნდა 1947 წელს სახელწოდებით „ჩემი ტრფობის აჩრდილი“ («Ombre de mon amour»); შემდეგ ახალგაზრდა ალჟირელი ქალით, მადლენ პაჟესით (ლექსები და წერილები მადლენისადმი 1952 წელს გამოქვეყნდა სათაურით „ნაზი, ვით მოგონება“ («Tendre comme le souvenir»). ეს წერილები, როგორც ლ. კამპა აღნიშნავს (კამპა 2006: 15), უაღრესად მნიშვნელოვანი და ღირებული საბუთია აპოლინერის ცხოვრებისა და შემოქმედების გასაგებად); დასასრულ, ქორწინება წითურ ლამაზმანთან, უაკლინ კოლბთან, რომელთან ერთადაც აპოლინერმა მხოლოდ ნახევარი წელი დაჰყო, მანამ სანამ მოულოდნელად გარდაიცვლებოდა ესპანური გრიპით 1918 წლის 9 ნოემბერს.

1914 წლის 6 დეკემბერს აპოლინერი 38-ე საარტილერიო პოლკში ჩაირიცხა (სკოვრონეკი 2006: 104), რომელიც საფრანგეთის სამხრეთში, ქალაქ ნიმში იდგა*, 1915 წლის აპრილიდან მოყოლებული თითქმის ერთი წელი დაჰყო ფრონტის წინა ხაზზე, მიიღო ოფიცრის ჩინი და დიდი ხნის ნანატრი მოქალაქეობა, ხოლო ერთი კვირის შემდეგ, 1916 წლის 17 მარტს, იგი ჭურვის ნამსხვრევით თავში დაიჭრა.

ამ ცხოვრების ქრონიკა დაედო საფუძვლად ლექსების წიგნს „კალიგრაფები. მშვიდობისა და ომის ლექსები (1913-1916)“ («Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre (1913-1916)»), რომელიც 1918 წელს გამოვიდა. უნდა აღინიშნოს, რომ ომი ახალი შთაგონების წყარო გახდა აპოლინერის პოეზიისთვის (სკოვრონეკი 2006: 105). „წიგნის ექვსი ნაწილი [...] – ესაა აპოლინერის მიერ „აღკოპოლების“ შემდგომი წლების მანძილზე განცდილისა და გადატანილის ექვსი წრე, ხოლო თავის მთლიანობაში – ავტობიოგრაფიული დღიური-აღსარება“, – წერდა დიდი რუსი მკვლევარი ს. ველიკოვსკი 1985 წელს (ველიკოვსკი 1985: 23-24). შემდგომ

* უნდა აღინიშნოს, რომ ნიმმა და იქაურმა გარემომ გამორჩეული როლი ითამაშა აპოლინერის ცხოვრებაში. პიერ რიშარი, წერილში „აპოლინერი და ნიმი“ (რიშარი 1981: 10), აცხადებს, რომ აპოლინერის ნიმური პერიოდი (1914 წლის დეკემბერი-1915 წლის აპრილი) გადამწყვეტი აღმოჩნდა მისი შემდგომი ცხოვრებისა და პოეზიისთვის. ამავე აზრს გამოთქვამს ჟან-შარლ ლერეც (ლერეც 1981: 23-25, 40-41).

კი ამ დღიურის ექვსი ნაწილის ერთგვარი „ქრონომეტრაჟი“ მოგვცა: I ნაწილი («Ondes») – ომის წინა პერიოდი, თამამი პოეტური ექსპერიმენტი, რომელიც საომარმა მოქმედებებმა შეწყვიტა; II ნაწილი («Étendards») – პერიოდი ომის გამოცხადებიდან ფრონტზე წასვლამდე 1915 წლის აპრილში; III ნაწილი («Case d'armes») – ახალწვეულის ზიარება საბრძოლო მოქმედებებთან (1915 წლის ზაფხული); IV ნაწილი («Lueurs des tirs») – ჯარისკაცის ხელობაში გაწაფვა (1915 წლის შემოდგომა); V ნაწილი («Obus couleur de lune») – ნებაყოფლობითი გადასვლა ქვეით ჯარში ოფიცრის ჩინით და სანგარში მცხოვრები ჯარისკაცის ხვედრი (1915-1916 წლების ზამთარი); VI ნაწილი («La tête étoilée») – საფეთქელში დაჭრის წინა პერიოდი, გამომჯობინება და ხელახალი ჩართვა პარიზის ცხოვრებაში (ველიკოვსკი 1985: 25). ფრანგი მწერლისა და კრიტიკოსის მიშელ ბიუტორის აზრით, „კალიგრამები“, თავისი ექვსი ნაწილით და მათში თემების ურთიერთგადაძახილითა და ფორმათა მსგავსებით, კუბს გვაგონებს:

«[...] ce qui nous frappera d'abord, par rapport au recueil précédent, c'est la division du volume en six sections de longueur à peu près égale, avec leurs pages de sous-titre qui lui donnent une respiration, un rythme, selon une ordonnance généralement chronologique, chacune ayant sa couleur particulière, mais étant liée étroitement aux autres par la reprise de thèmes et de formes similaires. Ce sont les six faces d'un cube, la première tournée vers l'avant-guerre, la dernière vers la victoire.»

„[...] ის, რაც იმთავითვე გაგვაოცებს ლექსების წინა კრებულთან [იგულისხმება „ალკოჰოლები“ – ი. გ.] მიმართებაში, ესაა წიგნის დაყოფა ექვს, დაახლოებით თანაბარი სიგრძის ქვესათაურებიან სექციად, – რომელნიც წიგნის სუნთქვას, რიტმს განაპირობებს, – ძირითადად ქრონოლოგიური წყობით; თითოეულს თავისი გამორჩეული ფერი აქვს, მაგრამ მჭიდროდაა დაკავშირებული სხვა სექციებთან მსგავსი თემებისა და ფორმების გამეორებით. ეს კუბის ექვსი წახნაგია, რომელთაგანაც პირველი მიმართულია ომის წინა პერიოდისკენ, ხოლო უკანასკნელი – გამარჯვებისკენ“ (ბიუტორი 2001: 10).

აპოლინერი კალიგრამებმა („ლირიკულმა იდეოგრამებმა“, როგორც მაშინ ეძახდნენ) ჯერ კიდევ 1914 წელს გაიტაცა და პატარა წიგნის გამოცემასაც ფიქრობდა სათაურით „მეც მხატვარი ვარ“ («Et moi aussi je suis peintre»). შემთხვევითი არაა, რომ ეს სწორედ 1914 წელს მოხდა: სწორედ ამ წელს დაიბეჭდა სტეფან მალარმეს „კამათლების გაგორება“ («Un coup de dé»). ამ

პოემაში, რომელიც მაღარმეს სიცოცხლეში მხოლოდ ჟურნალში დაიბეჭდა, ავტორმა სცადა – პირველად უახლეს პოეზიაში – მონტაჟის მეთოდით ერთმანეთთან შეეთავსებინა ერთი და იგივე პოეტური ტექსტის სხვადასხვა შრიფტი (მაღარმე 2001: 403-429). მაღარმე იყენებს ტიპოგრაფიის ყველანაირ შესაძლებლობას, იღებს სხვადასხვა ზომისა და ფორმის შრიფტს და ფურცელზე ბევრ ცარიელ ადგილს ტოვებს, თითქოს იმისთვის, რათა მკითხველმა შეისვენოს და ცოტათი დაფიქრდეს (ლევერი 1990: 53; ჟუბერი 2006: 93).

როგორც ცნობილია, XIX საუკუნის ბოლოს ვაგნერიზმის დამკვიდრებაში ყველაზე მეტად ფრანგ მწერლებს მიუძღვით წვლილი. ვაგნერისეული ტოტალური ხელოვნების არსი სიმბოლისტებმა თავიანთ შემოქმედებას დაუდეს საფუძვლად. ამგვარი ტოტალურობისკენ ისწრაფოდა მაღარმეც, „პარნასის უკანასკნელი და სრულყოფილი წარმომადგენელი, მისი მწვერვალი, მისი განსახიერება და გვირგვინი“ (ჟიდი 1994: 89). მაგრამ მაღარმეს ძიებები, მისეული პარადოქსის ხელოვნება ბევრისთვის გაუგებარი აღმოჩნდა. უფრო მეტიც, „კამათლების გაგორების“ – ამ ჰერმეტიკული პოეტური ნაწარმოების – დაბეჭდვის შემდეგ მან მუქარის წერილებიც კი მიიღო (მაღარმე 1997: 9). თუმცა, როგორც შ. მორონი აღნიშნავს, მაღარმესეული ენის „ბუნდოვანება [...] იშვიათად სცილდება კონტურთა „დეფორმაციებს“ სეზანის ფერწერაში“ (მორონი 1977: 65). ფრანგი მკვლევარი პ. დიურანი აღნიშნავს, რომ მაღარმეს ფრაზა (როგორც მის პოეზიაში, ისე პროზაში) იშვიათად შეესატყვისება ნორმატიულ სინტაქსურ მოდელს და მართლაც იდუმალ ვერბალურ კომბინაციებს ქმნის, თუმცა მაღარმეს პოეზიის ჰერმეტიზმზე საუბარი მას დაუშვებლად მიაჩნია (დიურანი 1998: 25, 75). მაგრამ დავუბრუნდეთ პოეზიის მაღარმესეულ გაგებას. როგორც მკვლევარი მ. ჯაოშვილი წერს, „[...] “მუსიკა და მწერლობა“ კიდევ ერთხელ ადასტურებს მაღარმეს დიდ ინტერესს ტოტალური ხელოვნებისადმი. ფრანგი პოეტი სინთეზურობის მიღწევას ერთ დარგში – პოეზიაში ცდილობს. მას სურდა თითოეული სიტყვა იმდენად მრავლისმთქმელი და შთამბეჭდავი გაეხადა, რომ მოეხდინა ერთდროულად პოეტური და მუსიკალური ეფექტი. მაღარმეს სურდა პოეტურ ნაწარმოებში პაუზების სისტემის დამკვიდრებაც, რაც გრაფიკულად თეთრი ფერით აღინიშნებოდა. ძიების ასეთმა ფორმამ წარმოშვა ახალი პოეტური კონცეფცია „უსიტყვო პოეზია,“ (ჯაოშვილი 1988: 311). გ. ბენი აღნიშნავს: „ახალმა ლირიკამ საფრანგეთში აიდგა ფეხი. [...] მაღარმე პირველია

[ახალ ლირიკოსებს შორის – ი. გ.] ვინც თავისი ლექსების დეფინიცია და თეორია მოგვცა, და ამით კომპოზიციის ფენომენოლოგიას დაუღო სათავე“ (ბენი 1992: 305).

ამგვარად, სინთეზურობის მაღარმესეულმა პოეტურმა ძიებებმა (ბუაჩიძე 1979: 184-217) და მისმა „კამათლების გაგორებამ“, სიმბოლისტა მიდგომებმა ფურცელზე ტექსტის ტიპოგრაფიული განთავსება-განლაგებისადმი, კუბიზმის „სინთეზურმა“ ფაზამ, ისევე როგორც ფუტურისტების დამოკიდებულებამ ნაბეჭდი ტექსტისადმი და „თავისუფლებაში არსებული სიტყვების“ თეორიამ, იმ როლმა, რომელსაც ნელ-ნელა იკავებდა სარეკლამო აფიშა, ახალი ბიძგი მისცა აპოლინერის სიმულტანურ ძიებებს (ლისტა 2008: 71; კუიზანო, უიროდო 1996: 55-56). მისი „კალიგრამებში“ ხორცშესხმული პოეტურ-ფერწერული ექსპერიმენტები უფრო აშკარად ეხმიანება კუბისტურ-ფუტურისტულ ეთეტიკას, ვიდრე ეს „ალკოპოლებში“ იყო.

მკვლევარი და მთარგმნელი გ. ეკიზაშვილი აღნიშნავს: აპოლინერის „კალიგრამებში“ პოეზიის სათუთი ჰანგი ადგილს უთმობს თვალთ ხილულს. თანამედროვეობაც ხომ ამასვე ითხოვდა: “ყოველივე მხოლოდ თვალისთვის“ [...]“ (ეკიზაშვილი 2000: 64).

აპოლინერმა გარკვეულწილად შეძლო თავისი ჩანაფიქრის განხორციელება „კალიგრამებში“, სადაც ერთად აღმოჩნდა ლექსებიც და საკუთრივ კალიგრამებიც. ავტორის ფერწერული გატაცებები ვლინდებოდა არა მხოლოდ აპოლინერი-კრიტიკოსის მუშაობაში ან პოეზიაში ფერწერის შემოტანის მცდელობაში, არამედ მის ხელწერაშიც, რომელიც გრაფიკულად „გადმოსცემდა“ ამა თუ იმ ცხოვრებისეულ გარემოებას (იასნოვი 2000: 24): შეგვიძლია გავიხსენოთ „რაინული ლექსების“ ლამის გოტიკურ შრიფტთან მიახლოებული ასო-ნიშნები, სადაც ვხედავთ ასოების «f», «l» და «t» სწორ, მაღალ ხაზებს; „ბესტიარიუმის“ მომრგვალებული ასოები აკურატულად გამოყვანილი «s»-ებითა და «x»-ებით; ჯარისკაცის ერთნაირი, ლამის ერთ ხაზად გადაქცეული სტრიქონები, როგორც ესაა ლუსადმი მიწერილ ბოლო, 1916 წლის 18 იანვრით დათარიღებულ წერილში, როცა პოეტს ასოების ლამაზად წერისთვის არ სცალია და ხელის ერთი მოსმით აქვს გადახაზული ორმაგი «t» სიტყვაში «lettre» – „წერილი“.

ჰოსპიტლიდან გამოწერილი აპოლინერი კვლავ დაუბრუნდა პარიზის კულტურულ-ლიტერატურულ ცხოვრებას, რომელიც ნელ-ნელა ჩვეულ კალაპოტს უბრუნდებოდა. ის კვლავინდებურად თანამშრომლობს ჟურნალებთან და გამოსაცემად ამზადებს ახალ წიგნებს. ერთ-ერთი წიგნი, „მოკლული პოეტი“, რომელზეც მან ჯერ კიდევ 1913 წელს დაიწყო მუშაობა, 1916 წელს გამოიცა და ხანგრძლივი გამოჯანმრთელების შემდეგ ლიტერატურაში აპოლინერის დაბრუნების მაუწყებელი გახდა. წიგნის „ერესიარქი და კომპანია“ „ფანტაზმები“, როგორც მათ უწოდებდა აპოლინერი (იასნოვი 2000: 25), ბევრად უფრო გაჯერებული და დახვეწილია ამ წიგნში შემავალ ნოველებში, რომლებშიც განსაკუთრებული ადგილი დაიკავა ისტორიულმა სიუჟეტებმა. მათ დამუშავებაში განსაკუთრებული ძალით გამოვლინდა აპოლინერის – ასოციაციური კავშირების ოსტატის – გამორჩეული ნიჭი და ერუდიცია (იასნოვი 2002: 14). ამ წიგნით, პროზაიკოსი აპოლინერი რაბლეს, ვოლტერისა და ჟარის მემკვიდრედ გვევლინება.

1917 წლის 24 ივნისს მონმარტრზე, რენე მობელის სახელობის კონსერვატორიაში, აპოლინერის სკანდალური პიესის (ალექსანდრიანი 1990: 17), „ტირესიას მკერდის“ პრემიერაზე, დიდი ხნის შემდეგ კვლავ შეიკრიბნენ მისი მრავალრიცხოვანი მეგობრები, ხოლო იმავე წლის 26 ნოემბერს ცნობილ თეატრ „ვიე კოლომბიეში“ აპოლინერმა წაიკითხა საჯარო ლექცია თემაზე „ახალი ცნობიერება და პოეტები“ («L' Esprit nouveau et les poètes») და ეს ტექსტი ფაქტობრივად მის პოეტურ ანდერძად იქცა. აღნიშნული ტექსტი, როგორც ჰ. ფრიდრიხი აღნიშნავს, „უმნიშვნელოვანესი თეორიული მაკავშირებელია რემბოსა და მეოცე საუკუნის ლირიკას შორის“ (ფრიდრიხი 1990: 276). „რაკი პოეზია და შემოქმედება იდენტურია, პოეტი იმას ჰქვია, ვინც შემოქმედია. პოეტი ის ადამიანია, რომელიც ახალ, თუნდაც მტანჯველ, სიხარულს ეძებს. პოეტი შეიძლება იყო ყველა სფეროში – საკმარისია მხოლოდ შემართება და აღმოჩენებისკენ სწრაფვა. რამდენადაც წარმოსახვა ყველაზე ნაყოფიერი სფეროა, ნაკლებ შესწავლილი და უსასრულობაში განფენილი, გასაკვირი არაა, რომ პოეტის სახელს უმეტესად ის იმსახურებს, ვინც ახალი სიხარულის ძიებაშია, და ეს სიხარული წარმოსახვის გოლიათურ სივრცეებში ნიშანსვეტივითაა აღმართული“, – აცხადებდა აპოლინერი (აპოლინერი 1986: 297). სწორედ ამაზე სწერდა იგი ფრონტიდან მადლენ პაჟესს: „პოეტის ცხოვრება, რა

თქმა უნდა, უჩვეულობითაა აღსავსე [...], მე შემიძლია სიხარული მივანიჭო ადამიანებს და ამას ვაცნობიერებ“ (აპოლინერი 2006: 109).

აპოლინერის გარშემო კვლავ მოიყარეს თავი ახალგაზრდა პოეტებმა. ის მათი მასწავლებელი, მათი ორიენტირი იყო (ოდუაენი 1995: 10-11). „იგი მუდამ გამოირჩეოდა ადამიანთა ერთად შეკრების უნარით“ («he always had a quality of keeping people together»), იტყვის გერტრუდ სტაინი (სტაინი 1961: 60). „ყველა სხვაზე მეტად, დღეს სწორედ აპოლინერმა მოხაზა ახალი გზები, გვიჩვენა ახალი ჰორიზონტები. იგი მთელ ჩვენს სიყვარულს, მთელ ჩვენს მოწიწებას იმსახურებს“, – აცხადებდა პიერ რევერდი (იასნოვი 2000: 25), ჟურნალ „ნორ-სიუდის“ დამაარსებელი, რომლის შემოქმედებითაც ახალი ერა იწყება ფრანგულ პოეზიაში (ჟიუენი 1999: 25). აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ რევერდის მიერ დაარსებული ჟურნალი „საერთო ლაბორატორიად იქცა ყველაზე ურთიერთგანსხვავებული [პოეტური – ი. გ.] ექსპერიმენტებისთვის“ (ველიკოვსკი 1968: 164) და კუბიზმიდან შობილი ახალი პოეზიისა და ახალი პოეტური თაობისთვის (ბრეტონი, სუპო, არაგონი) ერთგვარი დასაყრდენი გახდა (ალექსანდრიანი 1990: 17).

თავისი ხანმოკლე ცხოვრების მიწურულს აპოლინერმა აღიარება მოიპოვა. თითქოს დაკმაყოფილდა მისი ორი მთავარი სურვილიც. მან ბოლოს და ბოლოს იპოვა სიყვარული ჟაკლინ კოლბის სახით. რაც შეეხება მის გატაცებას მისტიფიკაციით, უნდა ითქვას, რომ ბედი პოეტს სიკვდილის შემდეგაც საკადრისად გაეხუმრა. 1918 წლის 13 ნოემბერს, როცა წმინდა თომა აკვინელის ეკლესიიდან კუბო გამოჰქონდათ, პარიზის ქუჩები ურიცხვმა ადამიანმა აავსო. ხალხის ქუჩაში გამოსვლა არა აპოლინერის სიკვდილს, არამედ რამდენიმე ხნით ადრე დადებულ ზავს უკავშირდებოდა. აბობოქრებული ხალხი გაჰყვიროდა: «À bas Guillaume! À bas Guillaume!» („ძირს ვილჰელმი! ძირს ვილჰელმი!“), და ეს სიტყვები, რომლის ადრესატიც გერმანიის იმპერატორი ვილჰელმ II იყო, ძალაუნებურად აღმოჩნდა უკანასკნელი ძახილი, რომლითაც პარიზმა გააცილა აპოლინერი (რისპაი 2005: 17; ოდუაენი 1995: 10). გერტრუდ სტაინი, რომელიც ოდგა პიკასოს ნაამბობს იხსენებს, ოდნავ სახეცვლილ ვერსიას გვაწვდის (სტაინი 1961: 59-60). ე. ჰემინგუეიც გერტრუდ სტაინის მონათხრობს ეყრდნობა წიგნში „განუყრელი დღესასწაული“ (ჰემინგუეი 1996: 22).

ტრისტან ტცარა ამაღელვებელი სიტყვებით გამოეთხოვა „ყველაზე მგზნებარე, ყველაზე ცოცხალ“ პოეტს (ტცარა 1996: 250), ხოლო ჟან კოქტომ, რომელიც იმ დღეს მეგობართან გამოსამშვიდობებლად მივიდა, შემდგომში დაწერა: „მისი სილამაზე ისეთი სხიმოსილი იყო, ასე გვეგონა, ახალგაზრდა ვერგილიუსს ვხედავდით. დანტეს სამოსით შემოსილმა სიკვდილმა ხელი მოჰკიდა მას და ბავშვივით წაიყვანა“ (იასნოვი 2000: 26).

თუკი გავიხსენებთ, რომ სწორედ ვერგილიუსი იყო იმ სიყვარულის მომღერალი, რომელსაც წინ ეღობებოდა ცხოვრება თავისი ავანტიურებითა და ომებით (გასპაროვი 1979: 28-34), მაშინ ეს მეტაფორა არ იქნება შემთხვევითი, ხოლო ტიტანთა გადაძახილი ერთი ეპოქიდან მეორეში, როგორც ეს კულტურაში ხდება, კანონზომიერ მნიშვნელობას შეიძენს.

II ნაწილი

1. „ალკოჰოლების“ გენეზისი

1913 წლის იანვარში აპოლინერი, ჰერვარტ ვალდენის მიწვევით, ბერლინში ჩადის თავის მეგობართან, მხატვარ რობერ დელონესთან (1885-1941) ერთად, რომელიც გამოფენას აწვობს ჟურნალ „შტურმის“ გალერეაში. ჟურნალიც და გალერეაც ჰერვარტ ვალდენს ეკუთვნის. გამოფენას ხსნის აპოლინერის ლექცია „თანამედროვე მხატვრობაზე“, რომელიც ერთ თვეში ამავე ჟურნალში იბეჭდება (ბერნიე, შნაიდერ-მონური 1995: 122). გამოფენის კატალოგში შესულია მისი ლექსი „ფანჯრები“ (ეს ლექსი წლების შემდეგ „კალიგრამებში“ შევა), რომელიც დელონეს – აპოლინერის სიტყვებით, საფრანგეთში „არაობიექტური ხელოვნების“ პირველი ექსპერიმენტატორის – „სავსებით ახალი ესთეტიკითაა“ შთაგონებული (რიშარი 1996: 28). 17 იანვარს სწორედ გერმანიის დედაქალაქში შეიტყობს აპოლინერი რაიმონ პუანკარეს საფრანგეთის რესპუბლიკის პრეზიდენტად არჩევის ამბავს. მართალია, ერთი შეხედვით არავითარი კავშირი არ უნდა არსებობდეს ამ კულტურულ-მხატვრულ დონისძიებასა (დელონეს გამოფენა, რომელსაც წინ უსწრებდა აპოლინერის მოხსენება თანამედროვე ფერწერაზე) და პოლიტიკურ აქტს (პუანკარეს პრეზიდენტად არჩევა) შორის, მაგრამ ეს უბრალო დამთხვევა ფრიად საყურადღებოა.

სახელმწიფოს მეტაურად თავისი პატრიოტიზმით ცნობილი ადამიანის არჩევა ნაციონალური გრძნობების აფეთქების ჩარჩოებში თავსდება. როგორც ცნობილია, ეს ჩვეული ამბავია საფრანგეთისთვის. პატრიოტიზმის ტალღა მთელ ევროპას ედება. ჯერ კიდევ არ ჩამცხრალა 1911 წელს აგადირის ამბებით* გამოწვეული ფრანკო-გერმანული დაძაბულობა. გარდა ამისა, 1913 წლის აპრილში ადგილი აქვს საზღვართან დაკავშირებულ რამდენიმე ინციდენტს. მსგავს ინციდენტებს აქვს ადგილი 1913 წლის ბოლოსაც. ივლისში გერმანია ზრდის სამხედრო ბიუჯეტს და შეიარაღებული ძალების რაოდენობას. 7 აგვისტოს კი საფრანგეთი სამ წლამდე ზრდის სავალდებულო სამხედრო სამსახურის ხანგრძლივობას. იმ ომები, რომელიც ბალკანეთზე მძვინვარებს 1912

* აგადირი ქალაქია მაროკოში, ატლანტის ოკეანეზე. 1911 წელს ამ პორტში გერმანული წყალქვეშა ნავი „პანტერა“ შევიდა ფრანგული ჯარების ფესსა და მეკნესში შესვლის საპასუხოდ. ამ ინციდენტმა დიდი დაძაბულობა გამოიწვია.

და 1913 წლებში, ცხადად აჩენს დიდი სახელმწიფოების იმპერიალისტურ მადას და ერთი შეხედვით გაწონასწორებული პოლიტიკური სტაბილურობის სიმყიფეს ევროპაში.

სამაგიეროდ, ლიტერატურა და ხელოვნება, თავისი ყველაზე ნოვატორული ტენდენციებით, არ ცნობს არანაირ საზღვრებს. იდეები და ნაწარმოებები უდიდესი სისწრაფით გადადის პარიზიდან მოსკოვში, რომიდან ლონდონსა თუ ბერლინში. ფუტურიზმი, რომელსაც იტალიელმა ფილიპო ტომაზო მარინეტიმ (1876-1944) დაუდო სათავე პარიზში 1909 წელს, მუდამ თავისი ინტერნაციონალური მოწოდებით გამოირჩევა და მანიფესტო უმეტესობას რამდენიმე ენაზე გამოსცემს. გერმანული ჟურნალი „შტურმი“, რომელმაც დელონე და აპოლინერი ბერლინში მიიწვია, რეგულარულად ბეჭდავს ფრანგულ და იტალიურ ნაწარმოებებს. მაგალითად, 1913 წლის აპრილში ამ ჟურნალში იბეჭდება აპოლინერის ლექსი „ზონა“. ბრიუსელში, ამსტერდამში, ლონდონში, კელნში, მიუნხენში, ბერლინში, პრელაში, ბუდაპეშტში, მოსკოვსა და სხვა ქალაქებში ეწყობა კუბისტ მხატვართა გამოფენები. მონმარტრსა და მონპარნას მწერალთა და ხელოვანთა ნაკადი აწყდება. „ბატო-ლაფუარისა“ და „ლა რიუმის“ სახელოსნოები თანამედროვე მხატვრობის მექად იქცევა.

პარადოქსულია ის ფაქტი, რომ XX საუკუნის დასაწყისის ევროპაში (1913 წელია), რომელიც გამალებულ შეიარაღებაშია და ომზე ფიქრობს, თანამედროვე და ავანგარდული ხელოვნების ინტერნაციონალურობა თვალშისაცემ რეალობას წარმოადგენს. 1880 წელს რომში დაბადებული პოლონურ-იტალიური წარმომავლობის* ფრანგი პოეტი გიომ აპოლინერი – ესპანელი პაბლო პიკასოს და იტალიელი ფილიპო ტომაზო მარინეტის, დანიელი პეტერ მადსენის და პოლონელი ლუი მარკუსის, შვეიცარიელი ბლეზ სანდრარის და რუსების: სერჟ ფერას, მიხაილ ლარიონოვისა** და სონია დელონეს მეგობარი, პოეტი, რომლის ნაწარმოებებიც ითარგმნებოდა და მრავალ უცხოურ ჟურნალსა და ანთოლოგიაში იბეჭდებოდა, ადამიანი, რომელიც ევროპული კულტურული

* გიომ აპოლინერის მამა იტალიელი გახლდათ, დედა – პოლონელი, პაპის კამერჰერის, აპოლინერ დე კოსტროვიცკის ქალიშვილი. კოსტროვიცკი წარმოშობით მინსკიდან იყო. მისი ცოლი (გიომ აპოლინერის ბებია) იტალიური წარმომავლობის გახლდათ.

** მიხაილ ლარიონოვი (1881-1964) – რუსი მხატვარი, რომელმაც თავის მეუღლესთან, მხატვარ ნატალია სერგეევნა გონჩაროვასთან (1881-1962) ერთად შექმნა „რეინისტული“ აბსტრაქცია 1912 წელს.

მემკვიდრეობით იკვებებოდა და უშრეტი ცნობისმოყვარეობით ეკიდებოდა ყოველგვარ ესთეტიკურ სიახლეს – ყველაზე კარგად განასახიერებს ამ კოსმოპოლიტიზმს.

1913 წელს, პარიზში, აპოლინერი აქტიურად მონაწილეობს პოეტებისა და მხატვრების დებატებში. ჯერ კიდევ არ ჩამცხრაღა ის სკანდალი, რომელიც კუბისტების – ფართო პუბლიკის წინაშე კუბისტები მხოლოდ 1911 წელს წარდგინეს – გამოფენამ გამოიწვია. ამ სკანდალს და კუბისტების „ანტიმხატვრულსა და ანტიეროვნულ“ ხელოვნებას დეპუტატთა პალატაც კი გამოეხმაურა (დეკოდენი, ლევერი 1996: 51).

მოკლედ გადავაგლოთ თვალი კუბიზმის ისტორიას.

პოლ სეზანმა (1839-1906), რომელმაც გადამწყვეტი გავლენა იქონია XX საუკუნის ხელოვნებაში ისეთ მიმდინარეობებზე, როგორცაა ფოვიზმი, კუბიზმი, აბსტრაქციონიზმი, და ზანგურ-აფრიკულმა ხელოვნებამ*, რომელსაც ჯერ კიდევ ფოვისტები იცნობდნენ, ბიძგი მისცა პაბლო პიკასოსა („ავინიონელი ქალიშვილები“, 1906-1907) და ჟორჟ ბრაკის ძიებებს. ბრაკის 1908 წლის პეიზაჟების დანახვაზე, ერთ-ერთი კრიტიკოსი, ლუი ვოსელი, აცხადებს, რომ ბრაკის ტილოები „პატარა კუბებისგან“ შემდგარ კონსტრუქციას აგონებს (დეკოდენი, ლევერი 1996: 51). ასე დაიბადა სიტყვა „კუბიზმი“. 1909 წლიდან იწყება კუბიზმის ანალიტიკური ფაზა. პიკასო და ბრაკი მრავალ წახნაგად ჩეხენ ერთსა და იმავე საგანს და მას რამდენიმე კუთხით წარმოგვიდგენენ. მათი ტილოები ზოგჯერ აბსტრაქციამდეც კი მიდის („პერმეტული“ კუბიზმი), მაგრამ ციფრების, შემდეგ კი, 1912 წელს, კოლაჟის გამოყენება-დანერგვას კვლავ შემოაქვს სინამდვილე ახალი ფორმით, რითაც იწყება კუბიზმის ე. წ. „სინთეზური“ ფაზა. იმავდროულად, სხვა, ახალბედა მხატვრები ამ ახალი ესთეტიკის შესაძლებლობებს ცდიან და პარიზში აწყობენ გამოფენებს, რომელსაც ნამდვილი სკანდალი მოჰყვება: ძმები დიუმანები, ალბერ გლეზი (1881-1953) და ჟან მეტცენჟე (1883-1956), რომლებიც 1912 წელს აქვეყნებენ თეორიულ ტრაქტატს „კუბიზმის შესახებ“ («Du cubisme»), ლუი მარკუსი, ანდრე

* ამის თაობაზე მკვლევარი გ. ბუაჩიძე შენიშნავს: „ისტორიულ პერსპექტივაში ევროპულ ცივილიზაციაზე ზანგური მუსიკის გავლენას წინ უსწრებდა ზანგური მცირე ზომის ქანდაკების „აღმოჩენა“, რამაც პიკასოს ესთეტიკაში გადატრიალება მოახდინა და სახვით ხელოვნებაში კუბიზმს გაუკვლია გზა“ (ბუაჩიძე 1983: 127).

ლოტი (1885-1962), ხუან გრისი (1887-1927), რომლის ფერწერული შემოქმედებაც სანიმუშოა კუბისტური ესთეტიკის თვალსაზრისით, ფერნან ლეჟე (1881-1955), რომლის ფერწერა „არაჩვეულებრივი კოლორიტულობით“ გამოირჩევა (კამიუ 1986: 319) და რომლის კონტრასტულ ფორმებს კუბიზმში „შეაქვს სინათლისა და იმპროვიზაციის ელემენტი“ (სეფორი 1990: 317), რობერ დელონე (ეს უკანასკნელი ქმნის უფრო ნათელ, ფერადოვან კუბიზმს, რომელსაც აპოლინერი ორფიზმს უწოდებს) და სხვები. პაბლო პიკასოს კვალდაკვალ, ზოგიერთ მოქანდაკეს სკულპტურაში გადააქვს კუბიზმის თეორიული პრინციპები: ესენი არიან ალექსანდრ არსიპენკო (1887-1964), რომლის „ტორსი“ (1909) შეიძლება პირველ კუბისტურ სკულპტურულ ნამუშევრად მივიჩნიოთ (ფერიე 2000: 947), დიუმან-ვიონი (რაიმონ დიუმანი) (1876-1918), რომლის ცნობილი სკულპტურული ნამუშევარი „ცხენი“ (1914) – ცხოველისა და მანქანის ერთგვარი ნაზავი – ფუტურიზმისა და კუბიზმის სინთეზს წარმოადგენს, ოსიპ ზადკინი (1890-1967). პირველი მსოფლიო ომის შემდეგ, კუბიზმის ყოველი მიმდევარი, გარკვეულწილად, სცილდება კუბიზმს და საკუთარ გზას ირჩევს. იგივე შეიძლება ითქვას არაერთ სხვა ხელოვანზეც, რომელთაც, პოლანდიიდან მოყოლებული რუსეთის ჩათვლით, კუბიზმის გავლენა განიცადეს. მათ შორის, პირველ რიგში უნდა მოვიხსენიოთ ჰოლანდიელი პიტ მონდრიანი, რუსი კაზიმირ მალევიჩი და რუსი კონსტრუქტივისტები ნაუმ გაბო, ანტონ პევსნერი, ვლადიმირ ტატლინი, ალექსანდრ როდშენკო (ლარუსი 1999: 222-226; ლარუსი 2000: 286-287; ლარუსი 1996: 408; გარძანტი 1997: 257; ფერიე 2000: 132; დეკოდენი, ლევერი 1996: 50-52).

კუბიზმის ოფიციალურ დაბადებას ხშირად უკავშირებენ პაბლო პიკასოს (1881-1973) ცნობილ ტილოს „ავინიონელი ქალიშვილები“ (იხ. დანართი № 1). აი, როგორ იხსენებს დანიელ ანრი კანვაილერი (1884-1979) დიდ მხატვართან საუბარს და ნიუ-იორკის თანამედროვე ხელოვნების მუზეუმში დაცული ამ მონუმენტური (2 მ. 40 / 2 მ. 30) ტილოს შექმნის ისტორიას:

„პიკასო: „ავინიონელი ქალიშვილები“, როგორ მალიზიანებს ეს სახელწოდება. ეს სალმონმა მოიგონა. გახსოვდეთ: ადრე ამ სურათს ეწოდებოდა „ავინიონის საროსკიპო“! ავინიონი – ეს სახელი მუდამ ახლობელი, კარგად ნაცნობი იყო ჩემთვის. ის დაკავშირებულია ბარსელონაში ჩემს ცხოვრებასთან. მაშინ პალე დ’ ავინიონიდან სულ რამდენიმე ნაბიჯზე ვცხოვრობდი. იქ ვყიდულობდი ქაღალდს და აკვარელის საღებავებს. გარდა ამისა, მაქს ჟაკობის

ბებიაც წარმოშობით ავინიონელი იყო და ჩვენ სულ ვოხუნჯობდით ამ სურათის გამო: ერთი ქალი მაქსის ბებია იყო, მეორე – ფერნანდა*, მესამე – მარი ლორანსენი.

თავდაპირველად სხვა ჩანაფიქრი მქონდა: სურათზე მამაკაცებიც უნდა ყოფილიყვნენ დახატული, თუმცა თქვენ ხომ ნახეთ ესკიზები. აი, სტუდენტი – ხელში თავის ქალა რომ უჭირავს, აგერ მეზღვაურიც. ქალებმა ეს-ესაა ისაუბრეს. ხილით სავსე ლარნაკი მაგიდაზე დგას. მაგრამ შემდეგ, როგორც ხედავთ, სურათი შეიცვალა“.

რამდენიმე ხნით ადრე პიკასომ მითხრა, ამ სურათის ხატვა 1906 წელს კი არა, 1907 წლის გაზაფხულზე დავიწყეო. სურათზე მუშაობის დრო, მისი თქმით, ორ სხვადასხვა პერიოდად იყოფოდა. რავინიანის ქუჩაზე ეს ტილო საბოლოოდ დასრულებული ვნახე. მაშასადამე, მეორე პერიოდი პირველს მაშინვე მოჰყოლია და 1907 წლის ზაფხულის დასაწყისისათვის სურათი უკვე დამთავრებულიც ყოფილა. სწორედ ამ პერიოდს მიეკუთვნება კუბიზმის დაბადებაც, ე. ი. ის თარიღდება 1907 წლის აპრილითა თუ მაისით“ (კანვაილერი 1975: 216).

პიკასოს ახალი ძიებების შედეგმა მისი მეგობრები გააოგნა და შეაცბუნა, თუმცა, ტ. ტცარას თქმით, პიკასო მთელი ცხოვრება აოცებდა ადამიანებს (ტცარა 1980: 537). მატისმა და ლეო სტაინმა ირონიულად შენიშნეს, როგორც ჩანს, პიკასო მეოთხე განზომილებას ეძებსო. გააფთრებულ მატისს განუცხადებია, ეს ტილო ხელოვნების ხელყოფა, ახალი მოძრაობის მასხრად აგდების მცდელობაა და პიკასოს სანანებლად გავუხდი ამ მისტიფიკაციასო, ხოლო გაოცებულ ბრაკს პიკასოსთვის ასეთი რამ უთქვამს: „რადაც ისეთია, თითქოს გინდოდეს [...] ნავთი დაგვალევიო“ (პენროუზი 1982: 158-159). გამონაკლისი იყო პიკასოს მეგობარი ვილჰელმ უდე, გერმანელი კოლექციონერი და ხელოვნების კრიტიკოსი, რომელმაც იმთავითვე სწორად შეაფასა მხატვრის ნამუშევარი და თავისი ენთუზიაზმი კანვაილერს გადასდო, როდესაც პიკასოს ამ უცნაური, „რადაც ასირიული“ სტილის ტილოზე მისწერა (პენროუზი 1982: 160-161). შემდგომში ნელ-ნელა ყველამ (გარდა ლეო სტაინისა) აღიარა ამ ფერწერული ტილოს განუმეორებელი ხიბლი და ისტორიული მნიშვნელობა.

* იგულისხმება ფერნანდ ოლივიე, ფრანგი მხატვარი, პაბლო პიკასოს ერთ-ერთი მუზა და საყვარელი, ავტორი მოგონებათა წიგნისა „პიკასო და მისი მეგობრები“ (ოლივიე 1933).

ამ ტილოზე აპოლინერიც აღტაცებით ღაპარაკობს თავის ჩანაწერებში (რიდი 1996: 28-29).

იტალიელი ფუტურისტი მხატვრებისგან განსხვავებით (მათ გამოფენა მოაწვევს პარიზში 1912 წელს), კუბისტები არ ქმნიდნენ მყარად შეკრულ, ორგანიზებულ ჯგუფსა თუ სკოლას, რომელიც საკუთარ პრინციპებს თეორიულად ჩამოაყალიბებდა. ჟორჟ ბრაკისა („დიდი ნიუ“ და 1907-1908 წლების პეიზაჟები) და პაბლო პიკასოს („ავინიონელი ქალიშვილები“, 1907 წელი) პირველი ძიებებიდან მოყოლებული, ის, რაც კუბისტებს აერთიანებს, კითხვებისა და ექსპერიმენტების თანხვედრაა. ყოველი მათგანი საკუთარი გზით მიდის და არ უნდა გაგვიკვირდეს აპოლინერის განცხადება, მართალია კუბიზმმა ტრიუმფს მიაღწია, მაგრამ იგი დაიშალაო. 1912 წლის 11 ოქტომბერს აპოლინერი გამოდის საჯარო მოხსენებით „კუბიზმის გახლეჩაზე“ (დეკოდენი 1997: 14). 1912 და 1913 წლებში ბრაკი და პიკასო კოლაჟით განაახლებენ საკუთარ ტექნიკას; ოგიუსტენ ერბენი აბსტრაქციისკენ იხრება; მარსელ დიუშანი (1887-1968) ხატავს თავის ცნობილ ტილოს, პარიზული კუბო-ფუტურიზმის თვალსაჩინო ნიმუშს „კიბეზე ჩამომავალი ნიუ“; რობერ დელონე ინტერესდება სინათლით, ნათელი ფერების ურთიერთკავშირით, გეომეტრიული ფორმებით და საუბრობს „წმინდა მხატვრობაზე“. მთელი ეს პროდუქცია აღიქმება, როგორც კავშირის გაწყვეტა ევროპულ ტრადიციასთან, რომელიც, რენესანსიდან მოყოლებული, მხატვრობისაგან ბუნების მიბაძვას მოითხოვს.

სიმულტანურობის (სიმულტანეიზმის) ანუ ერთდროულობის (თანადროულობის) საკითხი დღის წესრიგში დგას და პოლემიკა მით უფრო მწვავეა, რომ ეს სიტყვა სხვადასხვა მნიშვნელობის მატარებელია. ზოგიერთი კუბისტისთვის ეს ნიშნავს საგნის დაჩეხვას, მისი სხვადასხვა მხარის ერთ სიბრტყეზე წარმოსახვას და, აქედან გამომდინარე, პერსპექტივის მოშლას (იხ. დანართი №№ 2, 3). რობერ დელონესთვის ეს ფერების დინამიკური კონტრასტებია (იხ. დანართი № 4), ხოლო ფუტურისტებისთვის – მოძრაობის თანამიმდევრულ ნაწილებად დაშლა და დროსა და სივრცეში დაშორებული ელემენტების ერთ მთლიანობაში მოთავსება (იხ. დანართი №№ 5, 6, 7).

განა შეიძლებოდა პოეტები გულგრილნი ყოფილიყვნენ იმის მიმართ, რაც მხატვრობაში ხდებოდა? 1905 წლიდან მოყოლებული, მხატვრებსა და მწერლებს ერთმანეთთან მჭიდრო კავშირი აქვთ. ისინი ერთმანეთს ხვდებიან მონმარტრის კაფეებსა და კაბარეებში ანდა პიკასოს „ბატო-ლაფუარის“ სახელოსნოში,

რომელიც მას 1912 წლამდე ეკავა. აპოლინერი, ანდრე სალმონი და მაქს ჟაკობი, რომელსაც ცნობილი ფრანგი მწერალი და ესეისტი, ნობელის პრემიის ლაურეატი ჟ.-მ. გ. ლე კლეზიო 1981 წელს ჟაკობის ლექსების კრებულითვის დაწერილ წინასიტყვაობაში „ესოდენ ახლო და [იმავე დროს] ესოდენ შორეულ“ პოეტს, „სიტყვის მოგვს“ უწოდებს (ლე კლეზიო 1999: 13), ამ სახელოსნოს ხშირი სტუმრები იყვნენ. 1912 წელს ხელოვანები გადადიან მონპარნასზე. აპოლინერი და ბლეზ სანდრარი რობერ და სონია დელონეების* სახელოსნოს ყველაზე ერთგული სტუმრებიც იყვნენ. გარდა ამისა, გიომ აპოლინერი და ანდრე სალმონი იმავდროულად იყვნენ ხელოვნების კრიტიკოსებიც, რომლებიც ზედმიწევნით კარგად ერკვეოდნენ თანამედროვე მხატვრობაში. აქვე უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ 1912 წელს ანდრე სალმონმა გამოაქვეყნა ნაშრომი „ახალგაზრდა ფრანგული მხატვრობა“ («La Jeune Peinture française»), ხოლო აპოლინერმა 1913 წელს გამოსცა წიგნი „კუბისტი მხატვრები. ფიქრები ესთეტიკაზე“ («Les Peintres cubistes. Méditations esthétiques»).

მხატვრობაში რევოლუციური მოდელის ძიება იმ დროს ხდება, როდესაც პოეზიაში არც ერთი დომინანტური მიმდინარეობა არ იკვეთება. არსებობს გარკვეული ლიტერატურული ჯგუფები, რომლებიც პრეტენზიას აცხადებენ პოეზიაში ლიდერობაზე.

XIX საუკუნის ბოლო წლებიდან მოყოლებული, სხვადასხვა გზით მიმდინარეობს 1900-იანი წლების მოდერნიზმის ძიება და მისი თეორიული პრინციპების შემუშავება.

ზოგიერთების, კერძოდ კი ნეოკლასიციზმის მომხრეთა აზრით, მისი შემუშავება და რეალიზაცია უნდა მომხდარიყო XVII და XVIII საუკუნეების ფორმებსა და თემებზე დაბრუნებით და „სულელური XIX საუკუნის“ უკუგდებით (ლეონ დოდეს ეს ფორმულა (1922 წ.) მისი ერთ-ერთი კრიტიკული ნაშრომის სათაურია). აღნიშნული ფორმულა ერთგვარად აჯამებს შარლ მორასისა და მისი მიმდევრების კონცეფციებს, რომელთაც მიაჩნდათ, რომ 1789 წლის რევოლუციამ და შემდეგ XIX საუკუნემ ფრანგული ტრადიცია წელში გატეხა პოლიტიკური, სოციალური და კულტურული თვალსაზრისით (დეკოდენი 1997: 16).

* რობერ დელონე (1885-1941) და მისი მეუღლე, ოდესაში დაბადებული სონია ტერკი-დელონე (1885-1979) აპოლინერის უახლოესი მეგობრები იყვნენ.

ნატურიზმი, რომლის პრინციპებიც მორის ლე ბლონმა და სენ-ჟორჟ დე ბუელიემ ჩამოაყალიბეს, მიზნად ისახავდა ებრძოლა ვაგნერისა და ნიცშეს გავლენის წინააღმდეგ. სენ-ჟორჟ დე ბუელიე თავის 1897 წლის „მანიფესტში“ (რომელიც „ფიგაროს“ 1897 წლის 10 იანვრის ნომერში დაიბეჭდა) საკუთარ მიზანს ასე აყალიბებდა:

«Nous chanterons les hautes fêtes de l' homme. Pour la splendeur de ce spectacle, les poètes convoqueront les plantes, les étoiles, les vents et les animeaux. Une littérature naîtra qui glorifiera les marins, les laboureurs nés des entrailles du sol et les pasteurs qui habitent près des aigles. De nouveau, les poètes se mêleront aux tribus [...]».

„ჩვენ ვუმღერებთ ადამიანის დიად ზეიმს. ამ დიდებული სანახაობისთვის პოეტები მოუხმობენ მცენარეებს, ვარსკვლავებს, ქარსა და ცხოველებს. იშვება ლიტერატურა, რომელიც განადიდებს მეზღვაურებს, მშრომელებს, შობილთ მიწის საშოდან, და მწყემსებს, რომელნიც არწივთა მახლობლად ბინადრობენ. პოეტები კვლავ შეუერთდებიან ტომებს [...]“ (ვარუსფელ-ონფრუა, ეჟეა, რენსე, გო, ვალეტი 1996: 419).

უნდა ითქვას, რომ საინტერესო პროგრამაა, თუმცა მას არ უშვია დიდი პოეტები. მაგრამ იმის თქმა შეიძლება, რომ ამ მანიფესტმა გამოხმაურება ჰპოვა ანდრე ჟიდის „მიწის საზრდოში“ და ისეთ პოეტთა შემოქმედებაში, როგორებიც არიან ფრანსის ჟამი და პოლ ფორი.

„ნუველ რევიუ ფრანსეზის“ და ანდრე ჟიდის ირგვლივ გაერთიანებული ჯგუფის აზრით, „თანამედროვე კლასიციზმი“ (ანრი გეონის ფორმულა, 1904 წ.) უნდა შექმნილიყო სიმბოლიზმის მიერ პოეზიაში შეტანილი წვლილისა და ფრანგული პოეტური ტრადიციის გაერთიანებით (ასეთად ჩანს პოლ კლოდელისა ან პოლ ვალერის შემოქმედება).

ჟიულ რომენი თავისი უნანიმიზმის თეორიით, რომელზეც გავლენა იქონია ფრანგულმა სოციალიზმმა და უოლტ უიტმენის (1819-1892) პანთეისტურმა პოეზიამ, „გოლიათი“ უიტმენისა (ჩუკოვსკი 1969: 5), რომელმაც ნამდვილი რევოლუცია მოახდინა ამერიკულსა და მსოფლიო პოეზიაში (მენდელსონი 1970: 26; მენდელსონი 1965: 7, 5), უმღეროდა თანამედროვე ქალაქის ღირიზმს, სამყაროს სპონტანურ სილამაზეს, ინდივიდის ურთიერთობას სოციალურ ჯგუფებთან და თვითონ სოციალურ ჯგუფთა კავშირს. ჟიულ რომენი და მისი თანამოაზრენი – რენე არკოსი, შარლ ვილდრაკი, ჟორჟ დიუამელი – ოცნებობდნენ ერთგვარ ძმურ პოეზიაზე, რომელიც კაცობრიობის ეპოპეაში უნდა

გადაზრდილიყო. უნანიმიზმი ემყარება იმ ფაქტის კონსტატაციას, რომ ჩვენ, ადამიანები, არა ვართ „მარტოობის არქიპელაგები“ და რომ ადამიანთა შეკავშირება, მათი გაერთიანება შესაძლებელი და აუცილებელია (დეზიუსი, კარლსონი, ტორნანდერი 1990: 236; დარკოსი 1992: 369-370). ამაზეა აგებული უიულ რომენის მთელი შემოქმედება, მათ შორის მისი ოცდაშვიდტომიანი „რომანი-მდინარე“ „კეთილი ნების ადამიანები“ (1932-1947).

ფანტაზისტების (სიტყვიდან «fantaisie» – „ფანტაზია“, „ახირება“) ჯგუფი გაერთიანებული იყო პოლ-ჟან ტულეს (1867-1920) ირგვლივ, რომლის „შემოქმედება 10-იანი და 20-იანი წლების მოდერნიზმის ერთ-ერთი ფორმის გამოხატულებას წარმოადგენს“ (დეკოდენი 1999: 13). ფანტაზისტებიც ცდილობდნენ შეემუშავებინათ „თანამედროვე კლასიციზმი“, რომელიც მკაცრ ფორმასა და ვერბალურ ოსტატობას გულისხმობდა. ტულეს პოეტური კრებული „კონტრრიმები“ («Les Contrerimes») ამის ნათელ მაგალითს წარმოადგენს (ტულე 1999). ამავე ჯგუფში იყვნენ ფრანსის კარკო და ლეონ-პოლ ფარგი (დარკოსი 1992: 368-369).

მხოლოდ 1912 წლიდან და განსაკუთრებით 1913 წელს გამოიკვეთება პოეზიაში „ახალი ცნობიერება“ (აპოლინერის ფორმულა). მართალია, ფუტურისტულ პოეზიას არ ჰყავს მიმდევრები საფრანგეთში, მაგრამ მარინეტის იდეები და პრინციპები ცნობილი ხდება მისი 1912 და 1913 წლების მანიფესტების წყალობით. მარინეტი ქადაგებს სინტაქსისა და პუნქტუაციის უგულვებელყოფას; არსებითი სახელისა და ზმნის განსაკუთრებულ ხმარებას, რათა მეტი ძალმოსილება მიენიჭოს უბრალო და პირდაპირ, „დაუმუშავებელ“ სურათ-ხატებს, რომელნიც ერთმანეთს უნდა მოსდევდეს და „ანალოგიათა ჯაჭვებს“ ქმნიდეს; მატერიის ღირიზმს, რომელიც გამორიცხავს ადამიანურ გრძნობებს. აქედან გამომდინარე, ლექსი არის „თავისუფლებაში არსებული სიტყვები“, რომლებიც ტიპოგრაფიულად ფეთქდება და აღინუსხება ფურცელზე (დეკოდენი 1997: 17; ლისტა 2008: 114-118, 121; ბონინო 2009: 39-46, 111-134). ამ იდეებს დიდი ყურადღებით ეკიდება აპოლინერი. სწორედ ამ მიმართულებით წარიმართება მისი – XX საუკუნის ფრანგული პოეტური ავანგარდის ლიდერის – პოეტური ძიებები და ექსპერიმენტები.

ლიტერატურაში არ არსებობს „კუბისტური სკოლა“. მწერლები პროტესტს უცხადებენ ამ სახელწოდებას და მათი „კუბისტური სკოლისადმი“

მიკუთვნებულობის ჰიპოთეზას. ამის მიუხედავად, პოეტებმა მხატვრებისგან გადმოიღეს რევოლუციური მოდელი შინაარსის, ფორმისა და მიზნის თვალსაზრისით. აქ ჩვენ კვლავ ვაწყდებით სიმულტანურობის (სიმულტანეიზმის*) საკითხს და მის სხვადასხვა თვისებას. ზოგიერთი პოეტის აზრით, საქმე ეხება ლექსის საორკესტრო პარტიტურასავით განლაგებას, ისე რომ შესაძლებელი გახდეს მისი (ლექს-პარტიტურის) სრული, მთლიანი წაკითხვა. სხვებისთვის (მაგალითად, ანრი-მარტენ ბარზენისთვის – დრამატიზმის დამაარსებლისთვის) ეს იქნება ლექსის პოლიფონიური სცენური წარმოდგენა. ბლუზ სანდრარისა და სონია დელონესთვის, რომლებიც 1913 წლის ოქტომბერში აქვეყნებენ „პირველ სიმულტანურ წიგნს“ „ტრანსციმბირული რკინიგზის პროზა“ (ბერნიე, შნაიდერ-მონური 1995: 102-105), ეს არის ამოცანა, რომელიც მდგომარეობს ნაწარმოების შექმნის პროცესში პოეტისა და მხატვრის ტოტალურ, ამომწურავ თანამშრომლობაში და ამ სინთეზის ისეთნაირად ჩვენებაში, როგორც შეიძლება დავინახოთ, მაგალითად, აფიშა ან სურათი. ხოლო აპოლინერისთვის ესაა „სიმულტანური ლექსები“, „ლექსები-საუბრები“ და კალიგრაფები („ღირიკული იდეოგრაფები“), ანუ ის ლექსები, რომელთაც იგი გააერთიანებს „ტალღებში“ («Ondes»), თავისი პოეტური კრებულის, „კალიგრაფების“ («Calligrammes») პირველ ნაწილში.

შეიმჩნევა პოეტური ძიებისა და დუდილის სხვა ნიშნებიც. პიერ-ჟან ჟუვის „ლაპარაკი“ («Parler») უფრო მეტად აჩენს უნანიმიზმის აღმავლობას, ვიდრე უიულ რომენის „ოდები და ლოცვები“ («Odes et prières»). ჩნდება სხვადასხვა ლიტერატურული სკოლები: ანრი გიბოს დინამიზმი, ნიკოლა ბოდიუენის პაროქსიზმი და ა. შ.

1913 წელი გამოგონებისა და სიახლის წელია რომანის სფეროშიც. ამ წელს ქვეყნდება მარსელ პრუსტის „სვანების მხარეს“, როჟე მარტენ დიუ გარის „ჟან ბარუა“, ალენ-ფურნიეს „დიდი მოლნი“. სწორედ 1913 წელს აარსებს ჟაკ კოპო „ვიე-კოლომბიეს“ თეატრს, რომელიც ახლებური გეგმითა და ბეტონის

* პოეტური ხერხი, ძირითადად აპორიული, რომელიც შემოვიდა და დამკვიდრდა XX საუკუნის დასაწყისში ანრი-მარტენ ბარზენის „დრამატიზმთან“ („ძალთა ტრილოგია“, 1908 წ.) და ჟურნალ „პოემ ე დრამ“-ის ჯგუფთან ერთად, რომელიც აგრძელებს რენე გილისა და მისი „ინსტრუმენტალიზმის“ ძიებებს. სხვადასხვა, მრავალი დამოუკიდებელი ხმის სიმულტანური (ერთდროული) შემოტანა ლექსში მიზნად ისახავს რეალობის „პოლიფონიური“ სირთულისა და სიჭრელის ასახვას.

გამოყენებით ააგო არქიტექტორმა ოგიუსტ პერემ. მოკლედ რომ ვთქვათ, მხატვრული გამოსახვის ყველა ფორმაში შეიმჩნევა შემოქმედებითი დუდილი, რომელსაც დროებით შეაჩერებს პირველი მსოფლიო ომი.

1913 წელს ოცდათორმეტი წლის გიიომ აპოლინერი უკვე ცნობილი ფიგურაა ხელოვნების, ლიტერატურისა და ჟურნალისტიკის სფეროში. რაც შეეხება მის ლექსებს, ამ დროისთვის მას გამოცემული აქვს მხოლოდ ერთი პატარა კრებული (ასოც ეგზემპლარად) – „ბესტიარიუმი ანუ ორფეუსის კორტეჟი“ («Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée»). და ეს მაშინ, როცა აპოლინერის მეგობარი ანდრე სალმონი უკვე მესამე პოეტურ კრებულზე მუშაობს, ხოლო ოცდარვა წლის ჟიულ რომენმა სადაცაა მეხუთე კრებული უნდა გამოსცეს. უნდა ითქვას, რომ აპოლინერი თორმეტი წლის ასაკიდან ლექსებს აქვეყნებდა ისეთ ჟურნალებში, როგორებიც იყო „ლა რევიუ ბლანში“, „ლა პლიუმი“, „ვერ ე პროზი“, „ლა ფალანჟი“, „სუარე დე პარი“, ხოლო თავისი პოემა „უიღბლო შეყვარებულის სიმღერა“ დასაბეჭდად „მერკიურ დე ფრანსს“ გაუგზავნა, სადაც პოემა დაიბეჭდა კიდევ. ამ დროისთვის აპოლინერი არც ერთ სკოლასა თუ ლიტერატურულ ჯგუფთან არაა გაერთიანებული. 1909 წელს წაკითხულ მოხსენებაში „დღევანდელი დღის პოეტები“ (აპოლინერი 1991: 913-916), იგი ახალი პოეზიის რუპორად ასახელებს „ორ ფუნდამენტურ ჯგუფს“: ერთი მხრივ, ესაა უნანიმიზმი, ხოლო მეორე მხრივ – 1903 წელს აპოლინერის მიერვე დაარსებული ჟურნალის, „ფესტენ დ' ეზოპის“ თანამშრომელთა ჯგუფი (აქვე აღვნიშნოთ, რომ ამ ჟურნალის მხოლოდ ცხრა ნომერმა იხილა დღის სინათლე). ამგვარად, აპოლინერი პირდაპირ, ქარავმების გარეშე, ხაზს უსვამდა თავის ორიგინალობასა და პირველობას, მაშინ როცა დიდი მოცულობის პოეტური კრებული ჯერ არ ჰქონდა გამოცემული (იგი სხვადასხვა გაზეთში აცხადებდა, რომ ახლო მომავალში ლექსების პირველი დიდი კრებულის გამოცემას აპირებდა).

1909 წელს ას ეგზემპლარად გამოცემულ „ხრწნაშეპარულ ჯადოქარს“ დიდად არ შეუწყვია ხელი მისი, როგორც პროზაიკოსის, აღიარებისთვის, თუმცა მოთხრობების კრებულმა „ერესიარქი და კომპანია“ აპოლინერს ერთგვარი აღიარება მოუპოვა. მეორე მხრივ, აპოლინერმა, თავისი თანამშრომლობით „სიყვარულის ოსტატებისა“ (მარკიზი დე სადი, არეტინო, ნერსია, კლილენდი და სხვები) და „ბიბლიოფილის სკივრის“ კოლექციითა გამომცემლებთან, რობერ და

ჟორჟ ბრიფოებთან, სახელი გაითქვა, როგორც ერუდიტმა და ეროტიკული ლიტერატურის სპეციალისტმა.

1909 წლიდან აპოლინერი ჟურნალისტურ მოღვაწეობას იწყებს. ჟურნალებში „ენტრანსიჟანი“ და „პარი-ჟურნალი“ აქვეყნებს სტატიებს ლიტერატურაზე, მიჰყავს ქრონიკა. სულ მალე ხელოვნების კრიტიკოსად აგრძელებს მუშაობას ჟურნალ „ენტრანსიჟანში“, სადაც იმუშავებს 1910 წლის თებერვლის ბოლოდან 1914 წლის მარტის დასაწყისამდე (ოთხ წელიწადში აპოლინერმა სამასზე მეტი სტატია დაწერა). აპოლინერის კრიტიკული სტატიები, სადაც იგი არ მალავს თავის სიმპათიებს, მრავალსიტყვაობით გამოირჩევა, მაშინ როცა „სუარე დე პარიში“ გამოქვეყნებულ მის სტატიებს ანგაჟირება ატყვია. ეს ჟურნალი ანდრე ბიის ინიციატივით 1912 წლის თებერვალში დააარსეს სალმონმა, აპოლინერმა, ტიუდესკმა და რენე დალიზმა.

1911 წლის ბოლოს და 1912 წელს დაწერილი სტატიებითა და საჯარო მოხსენებებით აპოლინერი კუბიზმის თეორეტიკოსი და დამცველი ხდება. სინამდვილეში მას ფერწერაში, ისევე როგორც მხატვრული შემოქმედების ყველა სფეროში, უფრო მეტად ნაწარმოებები აინტერესებს, ვიდრე სისტემები. მისი მერყევი პოზიცია ფუტურისტ მხატვრებთან მიმართებაში გამოწვეულია შემდეგი მიზეზით: აპოლინერს მიაჩნია, რომ ფუტურისტ მხატვრებს, რომელთაც 1912 წლის თებერვალში პარიზში გამოფენა მოაწვევს, „უფრო ფილოსოფიური და ლიტერატურული იდეები აქვთ, ვიდრე პლასტიკური“ და რომ ისინი მეტისმეტი ყურადღებით ეკიდებიან „სიუჟეტს“, რის გამოც უმალ „ილუსტრატორები“ გახდებიან, ვიდრე შემოქმედნი (აპოლინერი 1991: 406-412; აპოლინერი 1993: 273-279). სრულიად საპირისპიროა მიშელ სეფორის აზრი. მას მიაჩნია, რომ „ფუტურისტების გამოსვლა ასპარეზზე სუფთა, ჯანსაღი ჰაერის უზარმაზარ მოქროლვას ჰგავდა. მათი რევოლუციური იდეა გამომდინარეობდა მათივე ძირითადი ამოცანიდან – სივრცითი დინამიზმიდან. ხელოვნების სფეროში არაფერია აბსურდული და ფუტურისტებიც დადაისტებზე უფრო ადრე მიუახლოვდნენ აბსურდის ხელოვნებას. ფერწერაში მოძრაობის შეტანის მცდელობა [...] სარისკო საქმეა და მაინც მათ მიაღწიეს ამას, შეძლეს ყველაფრის გამოსახვა მოძრაობაში“ (სეფორი 1990: 318). თავად კუბიზმს აპოლინერი სცილდება, რადგან მიაჩნია, რომ ამ მიმდინარეობის წარმატება ახალი აკადემიზმის წარმოშობის საფრთხეს ქმნის. იგი კუბიზმის თანამიმდევრული დოქტრინის ჩამოყალიბების ნაცვლად აქცენტს აკეთებს იმ

განსხვავებულ გზებზე, რომელიც კუბისტმა მხატვრებმა აღმოაჩინეს, და „ახალი მხატვრობის“ აღსანიშნავად შემოაქვს სიტყვა „ორფიზმი“. მისი აზრით, ეს საკმაოდ ზოგადი ტერმინია და აღნიშნავს იმ მხატვართა ძიებებს, რომელნიც ცდილობენ „შექმნან წმინდა მხატვრობა“ (დეკოდენი 1997: 22) ანუ ხელოვნება, რომელიც ტრადიციული, სახვითი ფერწერისთვის იქნება ის, რაც მუსიკაა ლიტერატურისთვის. ამ დროს აპოლინერი მუშაობს წიგნზე, რომელიც 1913 წლის მარტში, „ალკოჰოლებზე“ ერთი თვით ადრე გამოვა. მას უნდა წიგნს უწოდოს „ფიქრები ესთეტიკაზე“, ქვესათაურით „კუბისტი მხატვრები“. მაგრამ გამომცემელმა სათაურად „კუბისტი მხატვრები“ გაიტანა, ხოლო ქვესათაურად – „ფიქრები ესთეტიკაზე“.

რაც შეეხება აპოლინერის პირად ცხოვრებას, მას ორი რამ შეემთხვა, რამაც დიდი ტკივილი მიაყენა. პირველი – ეს იყო მისი დაპატიმრება და სანტეს ციხეში ჩასმა, სადაც აპოლინერმა ექვსი დღე დაჰყო – 1911 წლის 7 სექტემბრიდან 12 სექტემბრამდე.

როგორც ცნობილია, 1911 წლის 21 აგვისტოს ლუვრიდან „ჯოკონდა“ მოიპარეს. პრესა აბობოქრდა. აღმოჩნდა, რომ სხვა მუზეუმებიდანაც გამქრალიყო არაერთი ექსპონატი. აპოლინერი და პიკასო შეშფოთდნენ, რადგან სწორედ მათთან იყო ის სტატუეტები, რომელიც ჟერი პიერემ მოიპარა ლუვრიდან. აპოლინერმა მათი დაბრუნება მოინდომა და შუამავლობისთვის „პარი-ჟურნალს“ მიმართა, მაგრამ ეს ამბავი გახმაურდა. აპოლინერს ბრალად ნაქურდალის დამალვა დასდეს და დააპატიმრეს. პატიმრობიდან იგი მხოლოდ ექვსი დღის შემდეგ გაანთავისუფლეს. შემდგომში გამოვიდა მისი გამამართლებელი პეტიცია, რომელსაც ხელს აწერდნენ აპოლინერის მეგობარი მწერლები, მხატვრები და ჟურნალისტები. ამის მიუხედავად, აპოლინერს მთელი სისასტიკით შეუტია უკიდურესმა მემარჯვენე პრესამ (რუო 2006: 12), რომელიც ქსენოფობიითა და ანტისემიტიზმით გამოირჩეოდა და რომელმაც აპოლინერი გაურკვეველი წარმოშობის ებრაელად და ხელოვნების ნაწარმოებთა გამტაცებლების საერთაშორისო ბანდის წევრად გამოიყვანა. ამ დაპატიმრების გამო აპოლინერმა დიდი სულიერი ტანჯვა გადაიტანა, რაც ცხადად იკითხება „ზონაში“ და ლექსების ციკლში „სანტეში“. არაკეთილმოსურნეობის ამგვარმა გამოვლენამ მას უეცრად აღმოაჩინინა, რომ ის ადგილი, რომელიც პოლონურ-იტალიური წარმოშობის ფრანგ პოეტს ეკავა ფრანგულ საზოგადოებაში, შეიძლება კითხვის

ნიშნის ქვეშ დამდგარიყო. გასაკვირი არაა, რატომ ესწრაფოდა იგი საფრანგეთის ქვეშევრდომობას.

მეორე ამბავი, რომელმაც პოეტზე დიდად იმოქმედა, იყო მარი ლორანსენთან განშორება. 1911 წლის ბოლოს აპოლინერისა და მარი ლორანსენის ურთიერთობა გაუარესდა. პოეტი აცნობიერებს, რომ ეს არის „სიყვარულის დასასრული“ (აპოლინერი 2006: 101), რასაც, მისივე სიტყვებით, კარგად გამოხატავს ლექსები „მარი“ («Marie»), „სანადირო ბუკები“ («Cours de chasse») და „მირაბოს ხიდი“. კრიზისმა 1912 წლის ზაფხულის დასაწყისში იფეთქა. ცხარე კამათის შემდეგ მარი დინარში გაემგზავრა. ფერნან ფლერეს ცდა, შეერიგებინა ლორანსენი და აპოლინერი, მარცხით დასრულდა. აპოლინერი ძლიერ იტანჯება, ტოვებს ოტეის და გადადის ბერტიეს ბულვარზე მდებარე სახლში, რომელიც მის მეგობრებს, სერჟ ფერას და მის დას, ბარონესა და ეტინგენს ეკუთვნით. პოეტი უღონო, „ყველაფრისგან დაღლილია“ (ადემა 1968: 208). აგვისტოს ბოლოს აპოლინერი უბრუნდება ლიტერატურულ მოღვაწეობას და გადაწყვეტს საბოლოოდ დატოვოს ოტეი. სწორედ მაშინ იქირავებს იგი ბინას სენ-ჟერმენის ბულვარზე, 202-ე ნომერში, სადაც გადავა კიდევ 1913 წლის 1 იანვარს.

ამგვარად, 1912 წლის ბოლო და 1913 წლის დასაწყისი აპოლინერისთვის ცვლილებათა პერიოდია ყველა სფეროში: ცვლილებებია მის ყოველდღიურ ცხოვრებაში – პოეტი ოტეიდან სენ-ჟერმენ-დე-პრეში ინაცვლებს. ცვლილებებია აპოლინერის პირად ცხოვრებაში – მარი ლორანსენთან კავშირის ბოლოქარ წლებს მოსდევს მარტობა, რომელიც პრაქტიკულად ომამდე გრძელდება. ხელოვნების სფეროში აპოლინერი სულ უფრო და უფრო ინტერესდება რობერ დელონეს მხატვრული ძიებებით. პოეტს მიაჩნია, რომ სწორედ ამ მხატვრულმა ძიებებმა შეიძლება მიგვიყვანოს მისთვის ასერიგ ნანატრ „წმინდა ფერწერამდე“. დასასრულ, იცვლება მისი პოეზიაც: თუკი 1910-1912 წლები მის პოეტურ პროდუქციაში აღინიშნა მოკლე სალექსო ფორმითა და მუსიკალურობით, ამ პერიოდში იგი ამთავრებს „ვანდემიერს“, „კორტეჟს“ («Cortège») და 1912 წლის ბოლოს წერს „ზონას“. მალე აპოლინერი აქვეყნებს „ფანჯრებს“ («Les Fenêtres») და „ხეს“ («Arbre»), რითაც იწყებს ლექსები-საუბრებისა და სიმულტანური ლექსების სერიას.

1913-1914 წლებში დაწერილ ლექსებზე აპოლინერი მადლენ პაუესს მისწერს: „ისინი მიეკუთვნება სრულიად ახალ ესთეტიკას, რომლის მამოძრავებელ ძალას

შემდგომ ველარ მივაგენი“-ო (აპოლინერი 2006: 105). პოეზიაში ესაა სიახლე, რომელიც, ისევე როგორც კუბიზში ფერწერაში, არც ერთ ჯგუფსა თუ სკოლას არ შეიძლება მივაკუთვნოთ. აპოლინერი სცილდება ბარზენს და დრამატიზმს (ბარზენი ამტკიცებდა, აპოლინერი დრამატიზმისკენ მე გადმოვიბირეო). მის მიერ 1913 წლის ივლისში ფუტურისტული მანიფესტების სერიაში გამოქვეყნებულმა მანიფესტმა „ფუტურისტული ანტიტრადიცია“ შეიძლება გვაფიქრებინოს, რომ მიუხედავად წინანდელი მერყეობისა, იგი ხელახლა შეუერთდა მარინეტის რადიკალურ მოძრაობას. სინამდვილეში ამ ტექსტის ყურადღებით წაკითხვა გვიჩვენებს, რომ აპოლინერი – როგორც რადიკალურიც არ უნდა იყოს მის მიერ გამოყენებულ ფორმულათა ფუტურისტული ორთოდოქსია – არ იკეტება ამ სისტემაში. 1913 წლის 15 დეკემბრის „სუარე დე პარიში“ აპოლინერი ფუტურისტული მანიფესტების შესახებ შემდეგს დაწერს:

„მე გამოვაქვეყნე მანიფესტი, რომელიც მაინცდამაინც ფუტურისტული არაა და რომელიც ხოტბას ასხამს ამა თუ იმ ახალ მცდელობას. მისი გამოქვეყნებით ფუტურისტებმა უბრალოდ დაამტკიცეს, რომ მათთვის მნიშვნელოვანი იყო მოდერნიზმის ძიების საერთო მცდელობისას განზე გამდგარნი არ ყოფილიყვნენ, იმ მოდერნიზმისა, რომელიც მართალია მთელ მსოფლიოში, მაგრამ ყველაზე მკაფიოდ საფრანგეთში გამოვლინდა“ (დეკოდენი 1997: 27).

ეს იყო მოდერნიზმი, რომლისთვისაც აპოლინერს უნდოდა ორფიზმი ეწოდებინა.

პოეტისგან, რომელსაც ახალი გამოქვეყნებული ჰქონდა „კუბისტი მხატვრები. ფიქრები ესთეტიკაზე“, მკითხველებისა და კრიტიკის ერთი ნაწილი ელოდა ისეთ ნაწარმოებს, რომელშიც ყველაზე ნოვატორული მიმართულებები აირეკლებოდა, და საკმაოდ გაოცდა, როდესაც დაინახა, რომ „ალკოჰოლებში“ თავმოყრილი ლექსები არ შეესაბამებოდა პაბლო პიკასოს მიერ შესრულებულ აპოლინერის კუბისტურ პორტრეტს, რომელიც ფრონტისპისზე იყო გამოსახული. როგორც კრებულის ქვესათაურად მოცემული წარწერა – „ლექსები 1898-1913“ – მიგვითითებს, კრებული მხოლოდ ახალ ლექსებს არ შეიცავს. „ალკოჰოლები“ მოიცავს პოეტური შემოქმედების თხუთმეტ წელიწადს – ესაა პერიოდი, რომელიც იწყება სიმბოლიზმის დასასრულით და მოიცავს ახალი ცნობიერების ძიებათა წლებს. ამ დროის მანძილზე აპოლინერმა დაწერა და მოხაზა ორასორმოდღაათ ლექსზე მეტი. ამათგან ნაწილი ჟურნალებში იყო გამოქვეყნებული, ნაწილი კი გამოუცემელი გახლდათ.

1904 წელს აპოლინერმა ჩაიფიქრა ლექსების პატარა კრებულის გამოცემა. „ფესტენ დ' ეზოპის“ 1904 წლის იანვრის ნომერში იგი ბეჭდავს ლექსებს „სინაგოგა“ («La Synagogue») და „ქალები“ («Les Femmes») და ამგვარ შენიშვნას ურთავს: „ეს სამი ლექსი შედის კრებულში, რომელიც მალე გამოვა და რომელსაც „რაინის ქარი“ ჰქვია“ (შენიშვნაში შეცდომით ორის მაგივრად სამი ლექსი წერია) (დეკოდენი 1997: 28). ეს განცხადება 1904 წლის მანძილზე რამდენჯერმე მეორდება.

1905 წელს პოეტის გეგმები იზრდება. ახლა უკვე „რევიუ იმორალისტის“ აპრილისა და „ლეტრ მოდერნის“ მაისის ნომერებში ამგვარი განცხადება ჩნდება: „მალე გამოვა „რაინის ქარი“ „უიღბლო შეყვარებულის სიმღერასთან“ ერთად. გიიომ აპოლინერი“ (დეკოდენი 1997: 29).

მისი განზრახვა ნათელია. უამრავ ლექსს შორის – საქმე დაახლოებით ას ლექსს ეხება – აპოლინერმა უპირატესობა მიანიჭა იმ ლექსებს, რომელიც გერმანიაში და გერმანიიდან ჩამოსვლის შემდეგ დაწერა. პოეტი თვლის, რომ მოახერხებს ახალი, ორიგინალური კრებულის შედგენას. წარმატებამ, რომელიც 1903 წელს ჟურნალ „ლა პლიუმის“ მიერ მოწყობილ ლიტერატურულ სადამოხე წაკითხულმა რამდენიმე რაინულმა ლექსმა მოუტანა აპოლინერს, იგი საბოლოოდ დაარწმუნა ამ მოსაზრებაში.

შემდგომ, 1905 წელს, როცა აპოლინერმა საბოლოოდ გააცნობიერა, რომ დაკარგა ენი პლეიდენი, – ინგლისელი ქალი, რომელიც გერმანიაში უყვარდა, – მას კრებულში შეაქვს „უიღბლო შეყვარებულის სიმღერაც“ («La Chanson du mal-aimé»). მაგრამ ეს არ გახლდათ პოემის ის ვერსია, რომელიც დღეს გვაქვს „ალკოპოლებში“. ჩაფიქრებულმა კრებულმა მიიღო იმგვარი წიგნის ფორმა, რომელშიც, როგორც წესი, თვალწარმტაცი და სენტიმენტალური პეიზაჟები და მელანქოლიური ტონალობა ჭარბობს.

მაგრამ ლექსების კრებულს „რაინის ქარი“ («Le Vent du Rhin») დღის სინათლე არ უნახავს. გაზეთ „უილ ბლასის“ რუბრიკაში „ანთოლოგია“ გუსტავ კანი (1859-1936) 1908 წლის 4 მაისს ბეჭდავს აპოლინერის ლექსს „ნაკვერჩხალი“ («Le Brasier») და აცხადებს, რომ 1908 წლის ოქტომბერში გამოვა აპოლინერის ლექსების კრებული, სახელად „უიღბლო შეყვარებულის რომანი“. რატომ „რომანი“? გუსტავ კანის მხრიდან რაიმე უზუსტობას ხომ არ აქვს ადგილი?

იქნებ ეს აპოლინერის ახალი გეგმაა? ჩვენ ამაზე არაფერი ვიცით გარდა იმისა, რომ ეს კრებულიც ისევე არ გამოსულა, როგორც არ გამოვიდა „რაინის ქარი“.

1907 წელს აპოლინერის სულიერი ცხოვრება და პოეტური ხედვა საფუძვლიანად შეიცვალა. ამას წინ უსწრებდა კრიზისული პერიოდი, რომელმაც პიკს 1906 წელს მიაღწია: პოეტს გამუდმებით თან სდევდა ფიქრი, რომ ენი პლეიდენის დაკარგვის შემდეგ ვედარასოდეს შეძლებდა სიყვარულს. ამას ემატებოდა ერთგვარი შემოქმედებითი ატონია. მაგრამ აი, 1907 წლის მაისში აპოლინერი კვლავ აღმოაჩენს სიყვარულს, როდესაც მარი ლორანსენს შეხვდება და განთავისუფლდება განცდილი მარცხის მოგონებისგან. პოეტი წერს ლექსებს „კოცონი“ და „ნიშნობა“ («Les Fiançailles»). ამას ემატება „ონიროკრიტიკის“ («Onirocritique») პროზაული ტექსტი, რომელიც შემდგომში „ხრწნაშეპარული ჯადოქრის“ ფინალად გადაიქცევა: ამ ტექსტებში ცეცხლის, სულიერი გარდაქმნისა და ხანგრძლივი ძილისგან გამოღვიძების თემა იკვეთება, რაც საყურადღებოა. „ნიშნობის“ პირველ მონახაზში ეს ნათლად იკითხება:

«[...] après la fuite et la mort de mes vérités poétiques

Je m' éveillai au bout de cinq ans [...]»

(დეკოდენი 1997: 30)

პოეტი გრძნობს, რომ დაძლია დეპრესია და შემოქმედებითი კრიზისი. იგი ხვდება, რომ მისწვდა „ერთსა და იმავე დროს ახალ და ჰუმანისტურ ლირიზმს“, როგორც თავად წერს ზემოთ ნახსენებ „კოცონზე“, „ნიშნობასა“ და „ონიროკრიტიკაზე“. ესაა ლირიზმი, რომელიც, თუკი სიყვარულით ისაზრდოებს, იქნება არა გრძნობათა, არამედ წარმოსახვის ანარეკლთა, „სიცრუეთა“ ლირიზმი, ანარეკლებისა, რომლებიც „ამრავლებენ“ სინამდვილეს (დეკოდენი 1997: 164-166).

აპოლინერის ცხოვრებაში მომხდარი ამ დიდი შემოტრუნების ბოლო ნიშანი ისაა, რომ იგი თავს ანებებს ბანკში მუშაობას და დროს მხოლოდ ლიტერატურასა და ჟურნალისტიკას უთმობს. ის იცვლის საცხოვრებელ ადგილსაც: ვეზინედან მონმარტრზე გადადის, რომ მეგობარ მხატვრებთან ახლოს იყოს.

პაბლო პიკასოს შემოქმედებითმა აღმავლობამ და მხატვრულმა ძიებებმა (პიკასო ამ დროს „ავინიონელ ქალიშვილებზე“ მუშაობს) დიდად შეუწყო ხელი აპოლინერის გამოცოცხლებას. ხშირად უთქვამთ, აპოლინერმა „ავინიონელი

ქალიშვილების“ სიახლეს და პაბლო პიკასოს შემოქმედებით ევოლუციას ვერაფერი გაუგო. საპირისპიროში რომ დავრწმუნდეთ, საკმარისია მოვიშველიოთ 1907 წლის 27 თებერვლით დათარიღებული ჩანაწერი მისი „დღიურიდან“ («Journal intime»):

„სადამოს ვისადილე პიკასოსთან, ვნახე მისი ახალი სურათი: ერთნაირი ფერებია, ვარდისფერი სხეულები და ყვავილები და ა. შ. ქალების თავები უბრალოა და ერთმანეთს ჰგავს, ასევე კაცების თავებიც. წარმტაცი ენაა, რასაც ვერანაირ ლიტერატურაში ვერ ნახავ. ჩვენი სიტყვები ხომ წინასწარაა მოფიქრებული. სავალალოა!“ (დეკოდენი 1997: 31-32; რიდი 1996: 29).

1908-1909 წლებში აპოლინერი უახლოვდება ჟიულ რომენს და ოცნებობს უნანიმისტური ტენდენციის კრებულზე „რესპუბლიკური წელიწადი“, სადაც რესპუბლიკური კალენდრის შესაბამისად თორმეტი ლექსი შევა. აპოლინერს ამათგან მხოლოდ ორი ლექსი აქვს მოხაზული: „ბრიუმერი“ («Brumaire»), რომელიც „ალკოჰოლებში“ „კორტეის“ სახით მოგვევლინება, და „ვანდემიერი“.

ასეთ პირობებში, არ უნდა გაგვიკვირდეს, რომ 1908 წლის ბოლოდან აპოლინერის მიზნები იცვლება. იგი სხვადასხვა ჟურნალში აქვეყნებს ლექსებს, რომელთაც ჩაფიქრებული წიგნის ბირთვი უნდა შეედგინათ. 1909 წელს „უიღბლო შეყვარებულის სიმღერა“ იბეჭდება „მერკიურ დე ფრანსში“, „რაინული ლექსები“ («Poèmes rhénans») „გუაღ დე პურპრში“, ხოლო ლექსები „მოხეტიალე აკრობატები“ («Saltimbanques») და „ბინდი“ («Crépuscule») – „არგონოტში“. და აი, 1910 წელს აპოლინერი აცხადებს, რომ უნდა შეკრიბოს თავისი ლექსები ახალი წიგნისთვის. წიგნს „არაყი“ («Eau-de-vie») ერქმევა.

გზა უკვე გაკვალულია. აპოლინერი ლექსების მკაცრ და შორს გამიზნულ შერჩევა-დახარისხებას იწყებს. იგი ტოვებს სიემაწვილისდროინდელ ლექსებს, რომელიც გერმანიაში დაწერა (მაგალითად, ლექსს „მთვარის ნათელი“ – «Clair de lune»); ტოვებს სხვა, მითოლოგიითა თუ ლეგენდებით შთაგონებულ ლექსებსაც, რომელიც ოცი წლისამ შეთხზა: „განდევილი“ («L' Ermite»), „თაღლითი“ («Le Larron»), „მერლინი და დედაბერი“ («Merlin et la vieille femme»). ასეთნაირად ჩაფიქრებული წიგნი აპოლინერის მთელი პოეტური კარიერის განმსაზღვრელი გახდება.

აპოლინერი განაგრძობს კრებულის გამდიდრებას, ძირითადად იმ ლექსებით, რომელიც „სიყვარულის დასასრულს“ ეხება (აპოლინერი 2006: 100-109; დეკოდენი

1997: 33). ასეთებია „მირაბოს ხიდი“, „მარი“, „სანადირო ბუკები“. ამ ლექსებში პოეტი მეღანქოლიურად დასტირის მარი ლორანსენთან განმორებას. კრებულში ასევე შევა ლექსების ციკლი „სანტეში“, რომელიც აპოლინერმა 1911 წლის სექტემბერში დაწერა ციხეში. 1911 წლის ბოლოსა და 1912 წლის დასაწყისში დაწერილ ამ ლექსებში აპოლინერი მკაცრი პროსოდიით წერს, რაშიც კრიტიკოსი მიშელ დეკოდენი ჟან მორეასის (1856-1910) გავლენას ხედავს (დეკოდენი 1997: 33).

1912 წელს წიგნი უკვე შეიკრა და „მერკიურ დე ფრანსის“ გამომცემლობას ჩაბარდა, რომელმაც ის უნდა გამოსცეს. მაგრამ წიგნის გამართვა ბოლომდე არ დასრულებულა, რადგან 1912 წლის ოქტომბერში, როდესაც აპოლინერი სტამბიდან პირველ ანაბეჭდებს მიიღებს, პოეტს კრებულში ოთხი დიდი ცვლილება შეაქვს, რაც განსაზღვრავს კიდევ წიგნის მომავალს:

1. კრებულის სათაური „არაყი“ («Eau-de-vie») იცვლება „ალკოჰოლებით“ («Alcools»). ამით აპოლინერს არ უნდოდა დაეთმო ერთ-ერთი ჯგუფისთვის (დეკოდენი 1997: 33), რომელსაც მიაჩნდა, რომ „არაყი“ კუბისტური სათაური იყო, ხოლო „ალკოჰოლები“ – ტრადიციული. აპოლინერმა შეცვალა ის სათაური, რომელსაც, ცოტა არ იყოს, ადვილად მისახვედრი სიმბოლისტური დატვირთვა ჰქონდა და რომელიც სხვებსაც ჰქონდათ გამოყენებული, და კრებულის სათაურად აირჩია უბრალო სიტყვა, რომელიც მრავლობით რიცხვში უჩვეულოდ უღერდა და უფრო მიესადაგებოდა მის პოეზიას.

2. ლექსი „ზონა“ («Zone»), რომელიც აპოლინერს ახალი გამოქვეყნებული ჰქონდა, წიგნის თავში მოათავსა, როგორც ერთგვარი ესთეტიკური და თემატური უპერტიურა.

3. ამის შემდეგ ხდება კრებულის სტრუქტურის შეცვლა და მონოსტიქის „მგალობელი“ («Chantre») კრებულში ჩართვა.

4. დასასრულ, აპოლინერი ანაბეჭდებიდან მთლიანად ამოიღებს პუნქტუაციას. ხშირად უთქვამთ, აპოლინერმა, უნდოდა რა თანამედროვე ცნობიერების პოეტთა წინა რიგებში ყოფილიყო, სასწრაფოდ შეასრულა მარინეტის მოწოდებაო (ვგულისხმობთ მარინეტის ახლადგამოსულ „ტექნიკურ მანიფესტს“, რომელშიც იგი პუნქტუაციის უსარგებლობას ქადაგებდა) (ბონინო 2009: 111-119). მიშელ დეკოდენი მარინეტის მანიფესტების გავლენას აპოლინერზე სათანადო მნიშვნელობას არ ანიჭებს და მიაჩნია, რომ აპოლინერი თავისთავად მივიდა

პუნქტუაციის ამოღების გადაწყვეტილებამდე; ამასთან, აღნიშნავს, რომ აპოლინერის ინდიფერენტული დამოკიდებულება პუნქტუაციისადმი ბევრად უფრო ადრეულია და მის ყველა ხელნაწერში ჩანს (დეკოდენი 1997: 34). „ალკოჰოლებში“ პუნქტუაციის პრობლემასა და იმ შედეგს, რომელსაც მისი არგამოყენება გვაძლევს, ქვემოთ განვიხილავთ.

პირველი ანაბეჭდების შესწორებების შემდეგ „ალკოჰოლებმა“ საბოლოო სახე მიიღო.

წიგნის ბეჭდვა 1913 წლის 20 აპრილს დასრულდა, რის შემდეგაც „ალკოჰოლები“ აპრილის ბოლო დღეებსა და მაისის დასაწყისში უკვე გაყიდვაში გამოვიდა.

2. „ალკოჰოლების“ კომპოზიცია

როგორ გადაწყვიტა აპოლინერმა პოეტურ კრებულში ლექსთა განლაგება?

ლექსების ქრონოლოგიური თანამიმდევრობით განლაგება შესაძლებელი იყო და ეს შეიძლება გამართლებული ყოფილიყო ლექსების შინაარსითა და დაწერის თარიღით. მაგრამ საქმე იმაშია, რომ აპოლინერს არ უნდოდა საკუთარი ცხოვრების ისტორია მოეთხრო, მიუხედავად იმისა, რომ ერთხელ განაცხადა, ყოველი ჩემი ლექსი ჩემი ცხოვრების ერთ რომელიმე მოვლენას აღნიშნავსო (დეკოდენი 1997: 171). და მაინც, თუკი პოეტმა მაინც მოგვითხრო თავისი ცხოვრების ისტორია, ეს ერთგვარი დანაწევრებული ბიოგრაფიის სახით განახორციელა თავის კრებულში.

რაც შეეხება თარიღებს, რომელიც „ალკოჰოლებშია“ მოცემული, ესენია: 1909 წლის 13 ივლისი, რომელსაც ვკითხულობთ ლექსის „ლექსი წაკითხული ანდრე სალმონის ქორწილში“ სათაურში; 1901 წლის სექტემბერი–1902 წლის მაისი „რაინული ლექსების“ ბოლოს; 1911 წლის სექტემბერი ციკლის „სანტეში“ ბოლოს. ხოლო ის თარიღი, რომელიც ფიგურირებს „უიღბლო შეყვარებულის სიმღერის“ ეპიგრაფში:

«Et je chantais cette romance

En 1903 [...]»

(აპოლინერი 1981: 17)

მხოლოდ აფექტური ღირებულების მატარებელია და არ შეიძლება ზუსტ ორიენტირად გამოდგეს. დღეს ჩვენ ვიცით, რომ ეს პოემა ვერ დაიწერებოდა ვერც 1903 და, ალბათ, ვერც 1904 წელს. არ გამოდგება ორიენტირად არც

„ალკოჰოლების“ ერთ-ერთი ლექსის სათაური „1909“. უფრო მეტიც, აპოლინერმა საერთოდ ამოიღო თარიღებისა და ადგილების აღმნიშვნელი მითითებები, რომელიც თან ერთვოდა ზოგიერთ ლექსს ჟურნალებში მათი პირველი გამოქვეყნებისას. მოკლედ რომ ვთქვათ, „ალკოჰოლებში“ ლექსების თანამიმდევრობითი განლაგება შორსაა მათი დაწერის ან იმ ფაქტებისა და მოვლენების თანამიმდევრობისგან, რომელზეც ესა თუ ის ლექსი შეიძლება მიგვითითებდეს. მოვიყვანოთ ერთ მაგალითს: „ალკოჰოლების“ პირველ ფურცლებზე ერთმანეთს მოსდევს „მირაბოს ხიდი“, რომელიც 1911 წლის ბოლოს დაიწერა, როდესაც აპოლინერისა და მარი ლორანსენის ურთიერთობა გაუარესდა; „უიღბლო შეყვარებულის სიმღერა“, რომელიც 1903 და 1904 წლებში პოეტის ლონდონში ჩასვლას გვახსენებს და რომლის საბოლოო ვარიანტიც 1905 წლით თარიღდება; „უცუნები“ («Les colchiques»), 1902 წელს დაწერილი გერმანული ლექსი; „სასახლე“ («Palais»), რომელიც 1904 ან 1905 წელს უნდა იყოს დაწერილი. გარდა ამისა, გერმანიით შთაგონებული სხვა ლექსები, რომელიც, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ყველა არ შესულა „ალკოჰოლების“ „რაინულ ლექსებში“ («Rhénanes»), კრებულშია გაფანტული ლექსიდან „უცუნები“ ლექსამდე „ავადმყოფი შემოდგომა“ («Automne malade»), ანუ ფაქტობრივად წიგნის თავიდან ბოლომდე.

გიომ აპოლინერი ვიქტორ ჰიუგოსავით (1802-1885) არ მოქცეულა, რომელმაც თავის პოეტურ კრებულში „განჭვრეტანი“ («Les Contemplations») „ერთი სულის“ ისტორია, „ცხოვრების ოცდახუთი წელი“ მოგვითხრო (ჰიუგო 1972: 634; დეკოდენი 1997: 37; დეზიუსი, კარლსონი, ტორნანდერი 1990: 48), რასაც მან მცირე ქრონოლოგიური გრიმის მეშვეობით მიაღწია. ჰიუგოს პოეზიის მკვლევარი ლ. შარლ-გურცი აღნიშნავს, რომ „განჭვრეტანი“ ჰიუგოს ლირიკული პოეზიის შედევრია, რამეთუ კრებული უნივერსალურ ავტობიოგრაფიასავით იკითხება“ (შარლ-გურცი 2001: 11). როგორც ცნობილია, ხიბლით და ჯადოთი აღბეჭდილი (ბოდლერი 1996: 37) ამ ლირიკული კრებულის გამოცემის იდეა ჰიუგოს, რომელსაც ე. ჩ. სუინბერნი (1837-1909) „ჩვენი ეპოქის უდიდეს პოეტს“ უწოდებს (სუინბერნი 1986: 303), გადასახლებაში, კუნძულ გერნსიზე მოუვიდა, სადაც იგი „ოკეანის სუნთქვამ ეპიკურ ხასიათზე დააყენა“ (მურავიოვა 1964: 245). აპოლინერს არ უჩვენებია არც საკუთარი სულიერი გზა, როგორც ეს „ბოროტების ყვაილებით“ განახორციელა შარლ ბოდლერმა (1821-1867),

რომელიც ამტკიცებდა, რომ „წიგნი *თავის ერთიანობაში* უნდა განიხილებოდეს“ და რომელსაც უნდოდა ეღიარებინათ, რომ „წიგნი სულაც არაა ალბომი და მას დასაწყისი და დასასრული აქვს“ (ბოდლერი 1961: 799). „ალკოჰოლებში“ ვპოულობთ მარტობისა და სევდის მოზღვავენებს, რაც ყველაზე კარგად ჩანს კრებულის პირველივე ლექსში „ზონა“. კოსმიური სიმთვრალე, რომლითაც ეს ლექსია გაუღენთილი, კრებულის ბოლო ლექსში „ვანდემიერი“ კვლავ იმავე ძალით იფეთქებს. როგორც აპოლინერის შემოქმედების მკვლევარი მარი-ჟან დიური (Marie-Jeanne Durry) ამბობს, „ზონა“ გამომშვიდობებაა, ხოლო „ვანდემიერი“ – მოწოდება (დიური 1956-1964: 42). „ალკოჰოლებში“ მარტობისა და სევდის მოზღვავენების ეტაპათვის თვალის გადგენება ნამდვილად გაგვიჭირდება. ალბათ არაფერს მოგვცემს იმის აღნიშვნა, რომ აქ ორი სახის აღმავლობა გვაქვს: ერთი მხრივ კრიზისის ინტენსიფიკაცია, ხოლო მეორე მხრივ – რწმენის მოზღვაება. „კრიზისული“ ლექსები ხომ მთელ კრებულშია გაფანტული, მაშინ როცა კრიზისის ინერცია მოითხოვს, რომ ამგვარი ლექსები წიგნში ნელ-ნელა გაუჩინარდეს.

მიშელ დეკოდენის აზრით (დეკოდენი 1997: 37), ასევე არაფერს მოგვცემს გარკვეულ ანსამბლ-ერთიანობათა განსაზღვრისა და გამოყოფის ცდა, როგორც ამას ბერნარ ლეშერბონიე გვთავაზობს. კრებულის პირველი ოთხი ლექსის ერთგვარი უვერტიურის შემდეგ ლეშერბონიე გამოყოფს შემდეგ ერთიანობებს:

1. „წარმოსახვის ალკოჰოლები“ (ლექსიდან „სასახლე“ ლექსამდე „მიცვალებულთა სახლი“);
2. „ხეტიალის ალკოჰოლები“ (ლექსიდან „კლოტილდა“ ლექსამდე „გამომშვიდობება“);
3. „პოეზიის ალკოჰოლები“ (ლექსიდან „კარი“ ლექსამდე „ნაკვერჩხალი“);
4. „რაინული ლექსები“;
5. „პოეტური თრობა“ (ლექსიდან „ნიშანი“ ლექსამდე „ვანდემიერი“) (ლეშერბონიე 1983: 13-18).

მიშელ დეკოდენი არ იზიარებს ამ მოსაზრებას, რადგან, როგორც თვითონ აღნიშნავს, გარდა იმისა, რომ „რაინული ლექსები“ წყვეტს „პოეტური თრობის“ ციკლს, ლექსები „ავადმყოფი შემოდგომა“ და „სასტუმროები“ («Hôtels») სავსებით სამართლიანად შეგვიძლია მივაკუთვნოთ „ხეტიალის ალკოჰოლების“ ციკლსაც. „ლექსი წაკითხული ანდრე სალმონის ქორწილში“ («Poème lu au

mariage d' André Salmon») შეიძლება სულაც „პოეზიის ალკოჰოლების“ ციკლს მივაკუთვნოთ. წიგნის შუაგულში მოთავსებულ „პოეზიის ალკოჰოლების“ ლექსებსა და „პოეტური თრობის“ ციკლს შორის თეორიული ნიუანსები მეტად არასაკმარისია (დეკოდენი 1997: 38).

ქრონოლოგიასა თუ თემებზე დაფუძნებული „ალკოჰოლების“ კომპოზიციის არსებობის თეორიული დამტკიცება მუდამ აწყდება ცვალებადი სტრუქტურებისა და მიკროსტრუქტურების არსებობას. მით უმეტეს, როცა ამტკიცებენ, რომ კრებულში ლექსები ფარული, ერთი შეხედვით შეუმჩნეველი წესრიგითაა განაწილებული. ამ შემთხვევაში მკვლევარები ეყრდნობიან ლექსს „ბოზა ქალი“ («La tzigane») – „ალკოჰოლების“ რიგით 25-ე ლექსს და, მაშასადამე, კრებულის ცენტრს (გავიხსენოთ, რომ „ალკოჰოლებში“ ორმოცდაათი ლექსი შედის); ანდა იმ ფაქტს ეყრდნობიან, რომ მარიმ (ლორანსენმა) და ენიმ (პლეიდენმა) პოეტს შთააგონეს ის ლექსები, რომელთაც კრებულში მე-7, მე-14, 21-ე და ა. შ. პოზიცია უკავიათ, ამ დროს კი ანგარიშს არ უწევენ იმ ფაქტს, რომ ანი და მარი სხვაგანაც ფიგურირებენ.

ფორმალური ხასიათის უფრო მოხერხებულ თანამიმდევრობაზეც უფიქრიათ. გამოითქვა მოსაზრება, რომ „ალკოჰოლების“ არქიტექტონიკა შეიძლება აისხნას გრძელი და მოკლე ლექსების მონაცვლეობით. უეჭველია, ამაზე აპოლინერმაც იფიქრა, რასაც ცხადყოფს „ზონის“ კრებულში შეტანის შემდეგ განხორციელებული ცვლილებები პირველი ლექსების თანამიმდევრობაში. თავიდან კრებული „უიღბლო შეყვარებულის სიმღერით“ იწყებოდა, რომელსაც მოსდევდა ლექსები „უცუნები“, „სასახლე“, „ბინდი“, „მირაბოს ხიდი“, „ანი“ («Annie»). შემდგომ „მირაბოს ხიდმა“ წინ გადაიწია და „უიღბლო შეყვარებულის სიმღერის“ წინ დაჯდა. დასასრულ, როცა კრებულის პირველ ადგილზე „ზონა“ აღმოჩნდა, „მირაბოს ხიდი“ რიგით მეორე ადგილზე დაჯდა, „უიღბლო შეყვარებულის სიმღერამდე“; რაც შეეხება ლექსს „მგალობელი“, მან „სასახლესა“ და „ბინდს“ შორის დაიკავა ადგილი. ეს ყველაფერი ერთი შეხედვით აძლიერებს გრძელი და მოკლე ლექსების წონასწორობაზე აგებული განაწილების ჰიპოთეზას. მაგრამ საქმე იმაშია, რომ ავტორი ამ პრინციპს კრებულში სისტემატურად არ მისდევს, თანაც კრებულის ამგვარი ელემენტარული შედგენის მცდელობა სრულიად უცხოა „ალკოჰოლებისთვის“.

ამასთანავე, ასე მხოლოდ ლექსების განაწილების ახსნა იქნება შესაძლებელი და არა მათი ერთიანი ჯაჭვისა.

იგივე შეიძლება ითქვას „ალკოჰოლებში“ ტრადიციული რითმიანი ლექსისა და ვერლიბრის მონაცვლეობაზე აგებულ ლექსების განაწილებაზე. ჩვენ მიგვაჩნია, რომ ამგვარი განაწილება ვერ იქნება სისტემატური მეთოდი ამ კრებულისთვის, რადგან ლექსიდან „გამომშვიდობება“ («L' Adieu») „ღამის ქარამდე“ («Le vent nocturne») ერთმანეთს მოსდევს შვიდი ტრადიციული პროსოდით დაწერილი რითმიანი ლექსი.

ამ მოჩვენებითი უწყესრიგობის ფონზე დიდია „ალკოჰოლების“ კომპოზიციის კუბისტურ ტექნიკასთან დაახლოების ცდუნება. კუბისტური ტექნიკა მდგომარეობს დანაწევრებასა (მთელის ნაწილებად, ფრაგმენტებად დაყოფას) და ხედვის კუთხის გამრავლებაში. შეიძლება თუ არა „ალკოჰოლები“ კუბისტური კომპოზიცია იყოს, ისევე როგორც პაბლო პიკასოს მიერ შესრულებული აპოლინერის კუბისტური პორტრეტი, რომელმაც წიგნის პირველი გამოცემა დაამშვენა? ამგვარი ჰიპოთეზა მაცდუნებელია, მით უმეტეს, რომ ამ კრებულზე მუშაობის წლები, – 1910-1912 წლები, – ის პერიოდია, როცა აპოლინერი ფიქრობს კუბიზმზე და ხელოვნებაში მის მიერ შეტანილ წვლილზე. მიშელ დეკოდენს მიაჩნია, რომ ამგვარი ასიმილაციისგან თავშეკავება გემართებს (დეკოდენი 1997: 39). თვითონ გიიომ აპოლინერმა რამდენჯერმე შეახსენა იმათ, ვინც მის შემოქმედებას „ლიტერატურულ კუბიზმად“ მიიჩნევდა, რომ კუბიზმი მხატვრების საქმე იყო და რომ კუბიზმის ტექნიკა წერას (და ზოგადად ლიტერატურას) არ შეესატყვისებოდა.* მიშელ დეკოდენს მიაჩნია, რომ კუბისტურ გეომეტრიას მხოლოდ ბუნდოვანი ანალოგიები აკავშირებს იმ მეთოდთან, რომლითაც „ალკოჰოლებია“ აგებული. ჩვენ მიგვაჩნია, რომ წიგნის კომპოზიციის თავისებურება სწორედ კუბისტური პრინციპებიდან გამომდინარე უნდა აიხსნას, მით უმეტეს, რომ კრებულის ყველაზე დიდ, მნიშვნელოვან და ნოვატორულ ლექსებს კომპოზიციის თვალსაზრისით აშკარად კუბისტური ტექნიკის კვალი ატყვია. გარდა ამისა, უაღრესად მნიშვნელოვანია პუნქტუაციის არარსებობა „ალკოჰოლებში“, რასაც ისევე კუბიზმთან მივყავართ. ამ საკითხს

* „ღა უენ პოეზი ფრანსეზში“ (1917 წ.) ფრედერიკ ლეფვერმა განაცხადა, რომ აპოლინერი (ისევე როგორც პიერ რევერდი) მას შეეწინააღმდეგა, როდესაც ლეფვერმა იგი „ლიტერატურული კუბიზმის“ სკოლას მიაკუთვნა (დეკოდენი 1997: 40).

ჩვენ ქვემოთ განვიხილავთ. თუმცა აქვე აღვნიშნავთ, რომ პუნქტუაციის არქონა ლექსის ვიზუალური აღქმისა და ინტერპრეტაციის მეტ თავისუფლებას იძლევა. აი, რას წერს ამაზე ფრანგი მწერალი და კრიტიკოსი მიშელ ბიუტორი:

«Avec cette suppression, Apollinaire obtient une nouvelle «couleur» typographique et nous oblige à une lecture différente, détachant chaque vers. Le fait, en particulier, que nous ne soyons pas prévenus par un point de la fin de la phrase nous amène à laisser celle-ci en suspens, alors que, dans une lecture normale, nous baisserions automatiquement la voix. Chacune de ces lignes, au lieu de subir la modulation de la phrase française, va se présenter à plat, telle qu'elle est imprimée; les poèmes seront formés de facettes planes qui vont s'agencer selon différents angles de par leur «sens». On voit à quel point cette décision est déjà reliée au cubisme.»

„პუნქტუაციის ამოღებით აპოლინერი ახალ ტიპოგრაფიულ „ფერს“ იღებს და გვაკითხვს განსხვავებულად, თითოეული ტაქტის გამოკვეთით. კერძოდ, ის ფაქტი, რომ ფრაზის ბოლოს წერტილი არაა დასმული, გვაიძულებს ფრაზა დაუმთავრებელი დავტოვოთ, მაშინ როცა ნორმალური კითხვისას ჩვენ ავტომატურად დაუწევდით ხმას. თითოეული სტრიქონი, ნაცვლად იმისა, რომ ფრანგული ფრაზის მოდულაცია განიცადოს, მთელი ნაბეჭდი სიბრტყით წარმოგვიდგება. ამის შემდეგ ტაქტები ჩამოყალიბდება სწორი წახნაგებით და „აზრის“ მიხედვით სხვადასხვა კუთხით დალაგდება. უკვე აქედან ჩანს, თუ როგორ კავშირშია ეს გადაწყვეტა კუბიზმთან“ (ბიუტორი 2001: 9-10).

დავუბრუნდეთ „ალკოჰოლების“ საერთო კომპოზიციას.

მაშასადამე, „ალკოჰოლებში“ აპოლინერი ზუსტ სქემას არ გაჰყოლია, მაგრამ შეიძლება ითქვას, რომ აქ მან ყველაფერი მოგვცა: სალექსო ფორმებისა თუ ლექსის სიგრძეთა მონაცვლეობანი, ბიოგრაფიული მითითებები, თემატური განვითარება, ესთეტიკური თუ გრძნობათა ნათესაობა, სადაც დისონანსებმა (და არა პოეტის მხრიდან გამიზნულმა, სისტემატურმა კვალის არევათ) თავისი საქმე შეასრულა. კრებულში ერთმანეთის გვერდით თავსდება ქსელები, ხოლო გარკვეული ანსამბლ-მთლიანობანი ერთმანეთს პასუხობს. გერმანული პერიოდის ლექსები, ერთად აღებული, კრებულის დანარჩენ ნაწილს შეავიწროვებდა. ცხრა ასეთი ლექსია გაერთიანებული „რაინულ ლექსებში“, სხვები კი განაწილებულია „უცუნებიდან“ (კრებულის მე-4 ლექსი) „ავადმყოფ შემოდგომამდე“ (ესაა ბოლოდან მე-4 ლექსი: აქაც შეიმჩნევა სიმეტრია). სიმეტრია იგრძნობა მარი ლორანსენისადმი განცდილი „სიყვარულის დასასრულზე“ დაწერილ ლექსებში: „მირაბოს ხიდი“ კრებულის რიგით მე-2 ლექსია, რასაც ეხმიანება ბოლოდან მე-2

ლექსი „სანადირო ბუკები“. მაგრამ „მარი“, რომელიც ამავე ციკლში შედის, წიგნის პირველი მესამედის ბოლოშია მოთავსებული. სევდის მოზღვაეების ორ დიდ ლექსს – „ზონასა“ და „უიღბლო შეყვარებულის სიმღერას“ – ფინალურ „ვანდემიერამდე“ ეხმიანება და ერთგვარად პასუხობს ცეცხლისა და განახლების ორი დიდ ლექსი „ნაკვერჩხალი“ და „ნიშნობა“, რომლებიც წიგნის მეორე ნახევარშია მოთავსებული. მითიური თემატიკით შთაგონებული სამი გრძელი ლექსი, რომელიც ალექსანდრიული ლექსითაა დაწერილი – „მერლინი და დედაბერი“, „თაღლითი“, „განდგილი“ – და რომლებიც ერთ-ერთი ძველი ლექსებია „ალკოჰოლების“ ლექსებს შორის, მართალია ერთმანეთთან ახლოსაა კრებულში, მაგრამ არა უშუალოდ ერთმანეთზე მიჯრილი, რითაც გარკვეული ანსამბლი შეიქმნებოდა.

მეორე მხრივ, თემატური ხაზები ქმნიან ძაფს, რომელიც, რაც არ უნდა დუნე იყოს, მაინც ერთმანეთთან აკავშირებს და აკავებს ამ დიდ მასივებს. გერმანიაში ეოფნისას დაწერილი ლექსების კრებულში გაფანტვა სწორედ ერთ-ერთი ასეთი ძაფია. ასეთივე კავშირია „ზონის“ „ცხოვრებასავით მწველ ალკოჰოლსა“ (აპოლინერი 1981: 14) და „ვანდემიერის“ კოსმიურ სიმთვრალეს შორის.

მართალია, წიგნი სევდითა და მეღანქოლითაა გამსჭვალული, მაგრამ სევდა-ნადველისა და მეღანქოლის ნაკადს კონტრაპუნქტიც ახლავს – ფანტაზიისა და თამაშის ნაკადი, რომელიც ლექსიდან „მგალობელი“ ლექსამდე „ქალბატონი“ («La dame») მოიცავს ლექსებს „ანი“, „თეთრი თოვლი“ («La Blanche neige»), „სალომე“ («Salomé»), „როზმონდი“ («Rosemonde»).

რასაკვირველია, ეს თემატური ხაზები მუდმივ ურთიერთქმედებაშია. მაგალითად, ლექსი „მარიზიბილი“ («Marizibill») ფანტაზიისა და მეღანქოლის ნაზავია. იგივე შეიძლება ითქვას ლექსებზე „სასტუმროები“ და „ზარები“ («Les cloches»).

დასასრულ, უნდა აღვნიშნოთ, რომ „ზონა“ ორმაგ სტატუსს ატარებს: ესაა ერთსა და იმავე დროს „ალკოჰოლების“ ორმოცდაათი ლექსის რიგით პირველი ლექსი, რომელსაც ეხმიანება ბოლო ლექსი „ვანდემიერი“, და კრებულის პროლოგი, რომელიც – გარდა იმისა, რომ ავტორის პოეტური ხელოვნების ილუსტრაციაა – არის იმ წარსულის გახსენებაც, რომლის „მოგონებებსაც“ „ალკოჰოლების“ ლექსები წარმოადგენს, და მოიცავს ფატალიზმსა და კოსმიურ სიმთვრალეს. ესაა ძირითადი თემების ათვლის წერტილი. აქვეა ფანტაზია,

სიტყვათა თამაში («s' il sait voler qu' on l' appelle voleur», «gagner de l' argent dans l' Argentine») (აპოლინერი 1981: 9 და 12). გარდა ამისა, კრებულის სათაურის – „ალკოჰოლები“ – კომენტარიც „ზონაშია“ მოცემული („გათრობს სასმელი ალკოჰოლი გიკიდებს ხანძარს შენი / ცხოვრებაც ალკოჰოლია“ (აპოლინერი 1984: 143)). განა თვით კონსტრუქციაც ლექსისა, რომელიც ღამის მარშის ფონზე იშლება და მოკლე კადრებითაა აგებული, არ გვიქმნის კრებულისთვის დამახასიათებელი უწყვეტი-წყვეტილი (continu-discontinuu) თანამიმდევრობის პირველ შთაბეჭდილებას?

„ალკოჰოლების“ არქიტექტონიკა ყველა ამ ელემენტის მოქნილ ნარევსა და, აპოლინერის მიერ პაბლო პიკასოს ფერწერის მიმართ გამოყენებული ფორმულით რომ ვთქვათ, „დელიკატური კონტრასტების“ (აპოლინერი 1991: 25) არანაკლებ მოქნილ თამაშში მდგომარეობს.

ეს ეხმიანება იმას, რასაც აპოლინერი წერდა პოლ ფორის პოეზიაზე: „ეს ბუნებრივი მრავალსახეობა და ცოცხალი ფანტაზია ამკობს იმ უბრალოებას, რომელიც ყველაზე იშვიათ და დახვეწილ პოეტურ თვისებას წარმოადგენს. ეს პოეტს საშუალებას აძლევს ყველაფერი დაუშვას თავის ხელოვნებაში; ეს უბრალოება პოეტს უდიდეს რწმენას ანიჭებს საიმისოდ, რათა მან ღირიზმის სიმთვრალეს მისცეს თავი“ (აპოლინერი 1991: 1021).

3. „ალკოჰოლების“ თემატიკა

„ალკოჰოლების“ ლექსების ქრონოლოგიურად არეული წყობა არამც და არამც არ ასუსტებს მის თემატურ ქსოვილს. გარკვეულწილად შეიძლება ითქვას, რომ ქრონოლოგიურად არეული წყობა კიდევ უფრო გამოკვეთს თემატურ კავშირებს. კრებულის ყველა ძირითადი თემის ათვლის წერტილი „ზონაა“, რომლის განსაკუთრებულ სტატუსსაც – კრებულის თავში მოთავსებული ლექსისა და ერთგვარი სიმფონიური უვერტიურის სტატუსს – ჩვენ უკვე ხაზი გავუსვით.

ღრთის სრბოლასა და მოგონებათა აკვიატებაზე წერა მხოლოდ ფორმალური ელემენტური მეტაქოლია არაა. ეს ადამიანისა და პოეტის – გიიომ აპოლინერის ფუნდამენტური გამოცდილებიდან მოდის. 1916 წლის 4 აგვისტოს ჟან-ივ ბლანისადმი მიწერილ წერილში აპოლინერი აცხადებს:

„მე არასდროს მქონია იმ ადგილის მიტოვების სურვილი, სადაც მიცხოვრია, და ყოველთვის იმას ვნატრობდი, რომ აწმყო, როგორც არ უნდა ყოფილიყო ის, განუწყვეტლივ გაგრძელებულიყო.“

ჩემში მხოლოდ დროის სრბოლა ბადებს მელანქოლიას. იგი ისეთ ფორმალურ წინააღმდეგობაში, ისეთ შეუთავსებლობაშია ჩემს გრძნობასა და პიროვნებასთან, რომ ჩემი პოეზიის წყაროსაც კი წარმოადგენს“ (აპოლინერი 1951: 72).

ამით ყველაფერია ნათქვამი: ესაა წამის შეჩერების ცდა, ოცნება მარადიულ აწმყოზე, რომელიც ალბათ ადამიანის „მე“-ს პერმანენტულობის, მისი იდენტურობის ერთადერთი გარანტიაა; ადამიანური ცხოვრების პირობა, რომელიც, პირიქით, დროს ექვემდებარება; „მელანქოლია“, ან, როგორც აპოლინერი ამბობს, არსებობის სიძნელე, რომლის პასუხსაც ეძებს პოეზია.

„ალკოჰოლების“ სამყარო სრბოლის, დინების, გაქცევის სამყაროა, სადაც ყველაფერი ქრება, უჩინარდება. მირაბოს ხიდზე უძრავად მდგარი პოეტი სენას გაჰყურებს. როგორც მდინარე მიჰყვება თავის დინებას, ასე მიჰყვება წლებს სიყვარული და მოგონება. ლექსში „მაისი“ («Mai») ვხედავთ ნავს, რომელიც რაინზე მიცურავს და ნაპირზე დარჩენილ ქალებს შორდება. დაკარგული სიყვარული შორეთში დარჩენილ პეიზაჟს ემსგავსება. ამ დროს გზაზე თვალს ეფარებიან ბოშები – მარადიული მოხეტიალენი – და ჯარისკაცები, ლექსი კი ქარის შეუმჩნეველი ქროლვით მთავრდება:

«Sur le chemin du bord du fleuve lentement
Un ours un singe un chien menés par des tziganes
Suivaient une roulotte traînée par un âne
Tandis que s' éloignait dans les vignes rhénanes
Sur un fifre lointain un air de régiment
Le mai le joli mai a paré les ruines
De lierre de vigne vierge et de rosiers
Le vent du Rhin secoue sur le bord les osiers
Et les roseaux jaseurs et les fleurs nues des vignes»

(აპოლინერი 1981: 95)

„მარი“ ერთი ადგილიდან მეორეზე გადასვლის, ცვლილების ლექსია. მის დინამიკას შეუმჩნეველად გადაყვავართ სტრიქონიდან სტრიქონზე, ერთი სურათ-

ხატიდან მეორეზე. აქ ყველაფერი „მიდის“, „მიედინება“, იმ მდინარესავით, რომელიც

«[...] s'écoule et ne tarit pas»

(აპოლინერი 1981: 56)

ლექსში „სანადირო ბუკები“ ვკითხულობთ:

«Les souvenirs sont cors de chasse

Dont meurt le bruit parmi le vent»

(აპოლინერი 1981: 135)

ლექსი „ავადმყოფი შემოდგომა“ («Automne malade») თითქოს გრაფიკულად იმეორებს დროის დინებას, მსვლელობას:

«Les feuilles

Qu' on foule

Un train

Qui roule

La vie

S'écoule»

(აპოლინერი 1981: 132)

ზემოთ ნახსენები ლექსები „სანადირო ბუკები“ და „ავადმყოფი შემოდგომა“ ერთსა და იმავე განწყობას გადმოსცემს. ლექსი „შემოდგომა“ («Automne») თავისი ნისლში ჩაძირული სოფლით, სადაც „გზას მიუყვება ორი ნაცრისფერი სილუეტი“ (აპოლინერი 1981: 84), აგებულია იმავე სქემაზე, რომელზედაც ლექსი „უცუნები“: აქ ძროხები ბალახს ძოვენ მინდორზე, სადაც უცუნები ყვავის, „იწამლებიან“ (ეს მცენარე პოეტისთვის საწამლაგთან ასოცირდება, რადგან მისი ფერი შეყვარებულის თვალის უბეებს ახსენებს) და ნელ-ნელა თვალს ეფარებიან. ეს ლექსები ტიპოგრაფიული თვალსაზრისითაც (იხ. დანართი №№ 8, 9) თითქოს ნელ-ნელა პატარავდება, მცირდება, იკუმშება („შემოდგომა“ ორი სამტაეპიანი და ერთი ორტაეპიანი სტროფისგან შედგება, ხოლო „უცუნები“ – სამი სტროფისგან, რომელთაგან პირველი შეიდტაეპიანი სტროფია, მეორე ხუთტაეპიანი, ხოლო მესამე სამტაეპიანი):

„შემოდგომა“

I სტროფი – 3

II სტროფი – 3

„უცუნები“

7

5

თუკი შემოდგომა აპოლინერის „მენტალური სეზონია“, როგორც ამას აცხადებს ლექსში „ნიშანი“ («Signe») (აპოლინერი 1981: 111), თუკი მოძრაობისა თუ დინების სურათ-ხატები ხშირად გვხვდება აპოლინერთან („ზონაში“ ნახსენები „საბრალო ემიგრანტები“ (აპოლინერი 1981: 12), მოხეტიალე აკრობატები ამავე სახელის ლექსში, შანხაიდან გადმოხვეწილი მარიზობილის მისვლა-მოსვლა ტროტუარსა და ტავერნას შორის და ა. შ.), თუკი პოეტი მელანქოლიანარევი სიამოვნებასაც კი გრძნობს იმის გამო, რომ „სიყვარულის დასასრული“ დადგა, ასეთია მისი წარმოდგენა სამყაროზე, იმ ცხოვრებაზე, რომელიც სხვა არაფერია, თუ არა დაუსრულებელი გამომშვიდობება განვლილ დღეებთან („მე ვრჩები დღე კი დღეს ენაცვლება“) (აპოლინერი 1984: 144) და მათი დაბრუნების ამო ლოდინი. ასეთი აზრი იკითხება ლექსში „გამომშვიდობება“:

«J' ai cueilli ce brin de bruyère
L' automne est morte souviens-t' en
Nous ne nous verrons plus sur terre
Odeur du temps brin de bruyère
Et souviens-toi que je t' attends»
(აპოლინერი 1981: 61)

ამაოა ლოდინი, რამეთუ წარსული მართლა მოკვდა:

«Les cadavres de mes jours
Marquent ma route et je les pleure»
(აპოლინერი 1981: 117)

ამბობს აპოლინერი ლექსში „ნიშნობა“. ადამიანის ცხოვრება სხვა არაფერია, თუ არა საკუთარ თავთან გათიშვა, საკუთარი იდენტურობის დაუსრულებელი ძიება.

ყველაზე მეტად **სიყვარულს** ატყვია დროის სრბოლის კვალი. მიზეზი იმისა, რომ პოეტი „უიღბლო შეყვარებულია“, ჭეშმარიტი სიყვარულის შეუძლებლობაა, ვინაიდან „მამაკაცსა და ქალს მარადისობა სხვადასხვანაირად ესმით“, ამბობს აპოლინერი „ხრწნაშეპარულ ჯადოქარში“ (აპოლინერი 2006: 88). იგულისხმება, რომ მამაკაცისა და ქალის სიყვარული დროსა და ხანგრძლივობაში განსხვავდება და რომ კაცისთვის ქალი „ყაღბი“ არსებაა: „ქალები ტყუიან ტყუიან“, – წერს აპოლინერი თვრამეტი წლის ასაკში ერთ-ერთ ლექსში

(აპოლინერი 2005: 15). ბოლო სტრიქონები მისი რომანისა „მჯდომარე ქალი“, რომელიც ავტორმა გარდაცვალების წინა დღეს დაასრულა, მოქმედი გმირის, ელვირას სიყალბეში გვარწმუნებს (აპოლინერი 1995: 148-149). „ალკოჰოლების“ ავტორისთვის ბედნიერი სიყვარული არ არსებობს.

დაკარგული დროის საძიებლად წასვლა, აპოლინერის აზრით, ისევე ამაოა, როგორც დაკარგული სიყვარულის პოვნის იმედი. „მიჰქრის კვირა და მიჰქრიან დღენი / ვეღარ ვიბრუნებთ წარსულს / არც სიყვარული ბრუნდება ჩვენი“ (აპოლინერი 1984: 144). დროის დინებისგან ერთადერთი თავდაცვა მხოლოდ და მხოლოდ მისი წაშლა და მარადიულ აწმყოსთან შერწყმაა. „ალკოჰოლების“ ერთ-ერთ ლექსში „მიცვალებულთა სახლი“ პოეტი ამ შეუძლებელ ოცნებას გვიმუღავნებს: დამე მიცვალებულებსა და ცოცხლებს თავს ერთად უყრის და თავის მხიარულსა და მეღანქოლიურ კალთაში იფარებს. თითქოს უბრალო ფანტაზიაა, მაგრამ ამაღელვებელი ამბავიცაა, თუკი მის დასასრულს ყურადღებით წავიკითხავთ. ის ადამიანები, რომელნიც ამ გიჟურ ღამეს შეესწრნენ, შეიცვალნენ, სხვანაირები გახდნენ:

«Car y a-t-il rien qui vous élève
Comme d' avoir aimé un mort ou une morte
On devient si pur qu' on en arrive
Dans les glaciers de la mémoire
À se confondre avec le souvenir
On est fortifié pour la vie
Et l' on n' a plus besoin de personne»

(აპოლინერი 1981: 46)

აქ ყოველი სიტყვა საყურადღებოა. შეერწყა მოგონებას – ეს ნიშნავს აღმოჩნდე დროის მიღმა, იმგვარ მარადიულობაში, რომელიც სიკვდილის მარადიულობას ჰგავს; ეს ნიშნავს ბოლომდე მიხვდე, თუ ვინ ხარ; ესაა გაუტოლდე უზენაესს, ღმერთს, რომელიც დროის მიღმა, „თვითმყოფობაში“ («aséité» – აპოლინერის მიერ „თაღლითში“ გამოყენებული ტერმინი) არსებობს. ეს თემა, რომელიც „ალკოჰოლებში“ ზემოთ ნახსენებ ლექსში ჩნდება, აპოლინერს მთელი ცხოვრება თან სდევდა. პოეტს მუდამ აჯადოებდნენ ის ადამიანები, რომელნიც სიკვდილს გაექცნენ. „ზონაში“ ქრისტეს ამაღლება ეხმიანება ბიბლიური წინასწარმეტყველების, ენოქისა და ელიას და აპოლონიუს

ტიანელისა* და სიმონ მოგვის** სასწაულებრივ ამადლებას, ემპედოკლეს გაუჩინარებას ეტნაზე, მარადიულ ურიას, უკვდავ მერლინს, მეფე არტურს და ლუი II ბავარიელს. „ისინი, ვინც არ მომკვდარან“, – ამბობს აპოლინერი ზემოთ ჩამოთვლილ, ლეგენდებით მოსილ ბიბლიურ თუ ისტორიულ პირებზე თავის „ხრწნაშეპარულ ჯადოქარში“ (აპოლინერი 2006: 72).

თუკი სიკვდილის გამოწვევა და მარადიულობასთან ზიარება მოჩვენებითი გამოსავალია ადამიანური არსებობის პირობის გათვალისწინებით (რადგან ჩვენი არსებობა დროს ემორჩილება), შესაძლებელია სიმულაციური დემარშებიც, როგორცაა, მაგალითად, სივრცისა და დროის წაშლა სიმულტანურობის პოეტურ ექსპერიმენტში. „ზონაში“, რომელშიც აპოლინერი მეხსიერების ერთგვარ მონტაჟს მიმართავს, მთელი წარსული გადაგვეშლება თვალწინ ერთმანეთის მიყოლებით მოთავსებული სურათ-ხატების მენტალურ ფილმში; მაგრამ ლექსის დასასრული, რომელიც გილიოტინის ნაჯახივით გაიხმინებს,

«Adieu adieu / Soleil cou coupé»

(აპოლინერი 1981: 14)

თითქოს ჰერმეტულად ლუქავს მოგონების მარცხს.

როგორც არ უნდა იყოს ლექს „თაღლითის“ ინტერპრეტაციები (ვინაა ეს თაღლითი? სიმბოლური პერსონაჟი? ან იქნებ ქრისტე?), ერთი რამ ცხადია: ლექსში ნახსენებია ძველი ცივილიზაციები: ქალდეა, ბიბლიური სამყარო, საბერძნეთი, რომის იმპერია, ადრეული ლათინური ამერიკა... დასასრულ, ეხმინება რა „ზონას“, კრებულის ფინალური ლექსი „ვანდემიერი“ ლირიკული თრობის თხრობაა, სადაც პოეტი „მთვრალია რადგან მთელი სამყარო დალია“ (აპოლინერი 1981: 142). მაგრამ, ისევე როგორც „ზონაში“, დგება ახალი დღე, რომელიც ყოველდღიურ ბანალურობასთან დაბრუნებით წერტილს უსვამს დიონისურ ექსპერიმენტს:

«Et la nuit de septembre s'achevait lentement

Les feux rouges des ponts s'éteignaient dans la Seine

Les étoiles mouraient le jour naissait à peine»

* აპოლინიუს ტიანელი – ჩვენი წელთაღრიცხვის I საუკუნის მცირე აზიელი ნეოპიტაგორელი ფილოსოფოსი და მორალისტი, რომელსაც გრძნეულის სახელიც ჰქონდა.

** სიმონ მოგვი – ებრაული რელიგიური სექტის წარმომადგენელი, სამარიელი ჯადოქარი, რომელსაც, გადმოცემით, უნდოდა წმინდა პეტრესგან შეესყიდა სასწაულის ჩადენის ნიჭი. აქედან მოდის სიტყვა „სიმონია“ – წმიდა საგნებით ან საეკლესიო თანამდებობებით ვაჭრობა.

(აპოლინერი 1981: 142)

„ალკოჰოლებში“ ყველგან ჩანს **სიკვდილი**. უკვე დასახელებულ მაგალითებს შეგვიძლია მივუმატოთ უსახელო მიცვალებული ლექსიდან „ქალბატონი“, მნათეს სიკვდილი ლექსში „ქალები“, იოანე ნათლისმცემლის სიკვდილი ლექსში „სალომე“, ლორელაის სიკვდილი, ასევე „უიღბლო შეყვარებულის სიმღერაში“ ნახსენები „დამხრჩვალნი მოცურავეები“ (აპოლინერი 1981: 24 და 30), სანტეს ციხეში გატარებული საათები, რომელიც „დაკრძალვასავით ნელა გადის“ (აპოლინერი 1981: 130) და ა. შ.

სიკვდილი ყველაფრის ბოლოა, დროის ჯაჭვის უკანასკნელი, გარდაუვალი რგოლია. ის ასევე ერთი სამყაროდან მეორეში გადასვლაა, სახეცვლილებაა, მარადიული დაბრუნების პირობაა. ლექსში „მერლინი და დედაბერი“

«Merlin guettait la vie et l' éternelle cause
Qui fait mourir et puis renaître l' univers»

(აპოლინერი 1981: 65)

მცენარე ზამთარში ჭკნება, რათა გაზაფხულზე ახალი სიცოცხლე დაიწყო; ასეა სიყვარულიც, რომელიც, „უიღბლო შეყვარებულის სიმღერის“ ეპიგრაფის თანახმად,

«[...] à la semblance
Du beau Phénix s' il meurt un soir
Le matin voit sa renaissance»

(აპოლინერი 1981: 17)

ასევეა ისააკ ლაკდემიც – მარადიული ურია, რომელიც მოთხრობაში „პრადელი მგზავრი“ («Le Passant de Prague») თავის თანამგზავრს გაუმხელს:

„ყოველ ოთხმოცდაათ ან ას წელიწადში საშინელი სნეულება მატყდება თავს, მაგრამ ვიკურნები და ცხოვრების შემდგომი ახალი საუკუნისთვის საჭირო სასიცოცხლო ძალებს აღვიდგენ“ (აპოლინერი 1988: 83).

ამ სივრცის შუაგულში მოთავსებულია **მზე**, რომლის ყოველდღიური ამოსვლა და ჩასვლა ჩვენს დროს განსაზღვრავს. მზის ფერი, განსაკუთრებით ამოსვლისა და ჩასვლისას, სისხლისა და ცეცხლის კონოტაციას შეიცავს. „ნიშნობაში“ ვხვდებით „ზონის“ «cou coupé»-ს და მის ინვერსიულ ფორმულირებას:

«Il vit décapité sa tête est le soleil»

(აპოლინერი 1981: 119)

ასევე ვხვდებით მზის დისკოს ლექსში „თეთრი თოვლი“:

«Le doux printemps longtemps après Noël

Te médaillera d' un beau soleil»

(აპოლინერი 1981: 57),

ანდა „სისხლისფერ სინათლეს“ ლექსში „მერლინი და დედაბერი“ (აპოლინერი 1981: 65), სისხლსა და ჭრილობებს აპოლინერის ერთ-ერთ ყველაზე ბუნდოვან ლექსში „ლულ დე ფალტენენი“ («Lul de Faltenin»), რომელშიც შეიძლება ზღვაზე მზის ჩასვლა დავინახოთ (აპოლინერი 1981: 76-77).

მზისგან განუყოფელია **ჩრდილი** თავისი სხვადასხვა ფორმით, მაგალითად, ბინდით, რომელიც ერთ-ერთი ლექსის სათაურიცაა. უფრო მეტიც, ლექსში „ბინდი“ ვხვდებით მეორე ჩრდილსაც – წყალში არეკლილ გამოსახულებას:

«Frôlée par les ombres des morts

Sur l' herbe où le jour s' exténue

L' arlequine s' est mise nue

Et dans l' étang mire son corps»

(აპოლინერი 1981: 37)

ეს შეიძლება იყოს სიბნელე, რომელიც სინათლის კაშკაშს ენაცვლება, დამეული აჩრდილი ან სულაც ჩვენივე ჩრდილი, რომელსაც მზეს შობს, ჩვენი განუყოფელი ორეული. ლექსში „ნიშანი“ იგი პოეტის მეუღლეა:

«Une épouse me suit c' est mon ombre fatale»

(აპოლინერი 1981: 111)

ხოლო „უიღბლო შეყვარებულის სიმღერაში“ იგი წარმოდგება, როგორც

«Ténébreuse épouse que j' aime

Tu es à moi en n' étant rien

Ô mon ombre en deuil de moi-même»

(აპოლინერი 1981: 26)

ლექსში „თაღლითი“ იგი არის „ორაზროვანი და ნაზი“, „სხეულის თაღხით მოსილი ორეული“ (აპოლინერი 1981: 74), ხოლო ლექსში „მიცვალებულთა სახლი“ ის სიცოცხლის ნიშანია. აქ გარდაცვლილები

«[...] riaient de leur ombre et l' observaient

Comme si véritablement

C' eût été leur vie passée»

(აპოლინერი 1981: 40)

ლექსის „კლოტილდა“ ერთ-ერთ სტროფში მზისა და ჩრდილის ამ ერთიანობას პოეტი ადამიანის ბედს უწოდებს:

«Il y vient aussi nos ombres
Que la nuit dissipera
Le soleil qui les rend sombres
Avec elles disparaîtra»
(აპოლინერი 1981: 47)

საკუთარი ფერფლიდან აღმდგარი ფენიქსი და ისააკ ლაკდემი ხელახლა იბადებიან. „ლენდორ როუდელი ემიგრანტის“ («L' Émigrant de Landor Road») პერსონაჟიც, რომელიც გაწყვეტს საკუთარ წარსულთან დამაკავშირებელ ჯაჭვს, იცვამს „გარდაცვლილი ლორდის“ სამოსს, შემდეგ კი თავიდან იშორებს საკუთარ მოგონებებს, «ces tisseuses têtues qui sans cesse interrogent», «une tapisserie sans fin / Qui figurait son histoire» (აპოლინერი 1981: 87).

„კოცონი“ და „ნიშნობა“ ის ლექსებია, რომლებშიც მთელი ძალით იფეთქებს სიკვდილისა და განახლების, ძილისა და გამოღვიძების თემა. „კოცონის“ გმირი საკუთარ „წარსულს“ „კეთილშობილ ცეცხლში“ ისვრის, ეს წარსული კი „თავის ქალებია“; ცეცხლიდან იშვება მისი „განახლებული სიცოცხლე“ (აპოლინერი 1981: 89), მსგავსად ფენიქსისა „ზონაში“. „ნიშნობის“ გმირი ცხოვრებას უბრუნდება ხანგრძლივი ძილის შემდეგ. იგი უკან მოიტოვებს „დღეების ცხედრებს“ (აპოლინერი 1981: 117) და „სანატრელ ცეცხლში“ (აპოლინერი 1981: 122) იწვის. „ნიშნობა“ ახალი პოეტური ხელოვნების დასაწყისიცაა და ჩვენ მას ისევ დაუბრუნდებით. ეს ორი ლექსი ერთდროულად ჩაისახა. შავი ვარიანტები გვიჩვენებს, რომ სტრიქონთა გარკვეული რიგი ერთი ლექსიდან მეორეშია გადასული (დეკოდენი 1997: 91). ამ ლექსების მნიშვნელობას აპოლინერმაც გაუსვა ხაზი, როცა 1915 წელს (ლექსების დაწერიდან შვიდი წლის შემდეგ) მადლენ პაჟესისადმი მიწერილ წერილში მათ „ყველაზე ახალ, ყველაზე ღირიკულ, ყველაზე ღრმა“ ლექსებს უწოდებს (აპოლინერი 2006: 109).

უნდა ითქვას, რომ ეს ლექსები დროის დინებასა და წარსულზე გამარჯვებით არ მთავრდება. მათი დასასრული ორაზროვანია: „კოცონში“ ვხედავთ საკუთარი „მე“-ს, საკუთარი ვინაობის გარკვევის მოლოდინს:

«J' aimerais mieux nuit et jour dans les sphingeries
Vouloir savoir pour qu' enfin on m' y dévorât»
(აპოლინერი 1981: 93)

„ნიშნობაში“ ვხედავთ გაურკვეველობას, ეჭვს, რომელიც ახალი ცხოვრების დაწყების წინ ჩნდება.

აპოლინერთან ცხოვრებისეულ და სასიყვარულო კრიზისს მუდამ თან ახლავს ესთეტიკური განახლება. „ალკოჰოლებში“ მრავალწახნაგოვანი პოეტური ხელოვნება ვითარდება. ქრონოლოგიურად, თავიდან ესაა პოეტის ძახილი „უიღბლო შეყვარებულის სიმღერაში“, პოეტისა, რომელიც ტანჯვის მიუხედავად საკუთარ ძალმოსილებას ხმამაღლა გვიცხადებს:

«Moi qui sais des lais pour les reines
Les plaintes de mes années
Des hymnes d' esclave aux murènes
La romance du mal-aimé
Et des chansons pour les sirènes»

(აპოლინერი 1981: 32)

„ნიშნობაში“ აპოლინერი უარს ამბობს საკუთარ ადრინდელ შთავგონებაზე და „ძველ ლექსებით თამაშზე“, რომელიც „დაივიწყა“ (აპოლინერი 1981: 118). იმ ახალ სიყვარულს, რომელიც მარი ლორანსენის გაცნობით დაიწყო, პასუხობს ახალი პოეტური სუნთქვა მის შემოქმედებაში. ის უკვე შემოქმედი და, მისივე ლექსიკონით რომ ვისარგებლოთ, „სიცრუეთა“ გამომგონებელია (დეკოდენი 1997: 93), სურათ-ხატთა ბატონ-პატრონი. როგორც ეს „ვანდემიერშია“, პოეტი, თავისი განუზომელი ზრდით, გიგანტად ქცევით, საკუთარ თავს სამყაროსთან აიგივებს. ის სამყაროს ნაწილია და, იმავედროულად, თავადაა სამყარო.

ისეთ იდუმალ ლექსში, როგორიცაა „ერთი საღამო“ («Un soir»), მოციქულის მოწამეობა სასიყვარულო ტანჯვას გვაგონებს, ხოლო ურბანული პეიზაჟი მძიმე და სულისშემხუთველია. მაგრამ ბოლო სტროფი, რომელიც ასე მთავრდება:

«Les chemins sont fleuris et les palmes s' avancement
Vers toi»

(აპოლინერი 1981: 112)

ხელახალი დაბადების, ახალი სიცოცხლის მაუწყებელია, რაც „სიმღერის“ ფინალურ სტროფს ეხმიანება.

„ნიშნობის“ თემაში, – ახალი ცხოვრების, ახალი შემოქმედებითი იმპულსების თემაში, – რომელზეც აპოლინერი მუდმივად ფიქრობს, საპროგრამო „ზონას“ მოდერნიზმის ნოტა შემოაქვს. ახალი პოეზია, თანამედროვე სამყაროს რიტმის შესატყვისი, რა თქმა უნდა, ჯერ კიდევ „სიმღერითა“ და „ნიშნობითა“

ილუსტრირებული. ამ პოეზიას ესხმება ხორცი კრებული პირველივე სტრიქონებიდან და იგი იმგვარ აქცენტს ატარებდა, რომელიც იმ დროს გამოწვევად მიიღეს. თუმცა, უნდა ითქვას, რომ აპოლინერის შემთხვევაში საქმე უფრო აწმყოს გადაქცევას ეხება პოეზიის წყაროდ, ვიდრე წარსულზე უარის თქმას; პოეზია ხომ ყველგანაა ამქვეყნად: თვითმფრინავში, აფიშაზე, გაზეთში, მეტროში, სადგურზე, კაფესა თუ ქუჩაში.

ამგვარად, „ალკოპოლები“ თემატიკა თავმოყრილია ადამიანის „მე“-სა და მისი ვინაობის ძიების, ადამიანის საკუთარ წარსულთან გათიშვის (რაც ხაზგასმულია «je»-ს ხშირი გადასვლით «tu»-ში) პრობლემის გარშემო; ეს პრობლემა სამყაროს ხედვისა და პოეტური კონცეფციის საკითხსაც მოიცავს. აღნიშნული საკითხი ნათლადაა დასმული ლექსში „კორტეჟი“, რომელიც კუბისტური მოზაიკისა და სიურრეალისტური ნახატის სინთეზს გვაგონებს:

«Un jour je m' attendais moi-même
Je me disais Guillaume il est temps que tu viennes
Pour que je sache enfin celui-là que je suis
Moi qui connais les autres»

(აპოლინერი 1981: 49)

„ო ერთხელ მე როდესაც ჩემს თავს ველოდი
ვთქვი ახლა დროა რომ მოხვიდე ჩემო გიიომ
და შენი თავი ბოლოს და ბოლოს
როგორც სხვებს იცნობ ისე გაიცნო“

(აპოლინერი 1984: 146)

პოეტური ძალაუფლების პარადოქსი იმაში მდგომარეობს, რომ ის სხვების გაცნობის საშუალებას, თვით წარსულის გაცოცხლების შესაძლებლობას იძლევა:

«Tous ceux qui survenaient et n' étaient pas moi-même
Amenaient un à un les morceaux de moi-même
On me bâtit peu à peu comme on élève une tour
Les peuples s' entassaient et je parus moi-même
Qu' ont formé tous les corps et les choses humaines»

(აპოლინერი 1981: 50)

„ვინც მოდიოდა ამ ქვეყანაზე მათგან არც ერთი მე არ

ვიყავი

მაგრამ მოჰქონდათ იმის ნაწილი რაც მერე უნდა
 ვყოფილიყავი
 მე ვშენდებოდი როგორც გოდოლი მე მაშენებდნენ
 აუჩქარებლად
 იქ ირეოდა ერი მრავალი და გავჩნდი ასე ბოლოს და
 ბოლოს
 როგორც ნაყოფი ბევრი ნაყოფის და ხორცშესხმულის
 კვლავ ხორცშესხმული“

(აპოლინერი 1984: 148)

მაგრამ პოეტური ძალაუფლება უძღურია საიმისოდ, რომ პოეტმა საკუთარი თავი შეიცნოს; მას მხოლოდ წამის დაჭერა ძალუძს:

«Temps passés Trépassés Les dieux qui me formâtes
 Je ne vis que passant ainsi que vous passâtes
 Et détournant les yeux de ce vide avenir
 En moi-même je vois tout le passé grandir»

(აპოლინერი 1981: 50)

„დრო გარდასაული მზეგადასულნი ღმერთი რომელმაც
 ჩამიდგა სული

ჩემში ცოცხლობენ და მოძრაობენ არ უწერიათ მათ
 აღსასრული

მზად ვარ მომავალს ვაქციო ზურგი ბუნდოვანია
 დაუმკვიდრებლად

ჩემში გარდასულ საუკუნეთა ჩაუქრობელი ღვივის დიდება“

(აპოლინერი 1984: 149)

III ნაწილი

1. პოეტური ალქიმია „ალკოჰოლებში“

საკმაოდ გავრცელებული აზრის მიხედვით, აპოლინერი სპონტანური პოეტად ითვლება. თავადაც, ერთგვარი კოკეტობით, ამ აზრის დამკვიდრებას შეუწყო ხელი, როდესაც, მაგალითად, განაცხადა, რომ „ლექსი წაკითხული ანდრე სალმონის ქორწილში“ ომნიუსში დაწერა, როცა მერიაში მიდიოდა საქორწინო ცერემონიაზე დასასწრებად, თანაც ამ დროს რენე დალიზი განუწყვეტლივ ესაუბრებოდა (სუპო 1927: 28-29). მაგრამ ამ ლექსის ხელნაწერი ისეა გადაშლილი და სავსე შესწორებებით, რომ სავსებით აბათილებს ამგვარ მტკიცებას.

ამის მიუხედავად, აპოლინერი იმპროვიზაციის დიდი ნიჭით გამოირჩევა, რაც აშკარად ჩანს მეგობრებისთვის მიწერილ მის გალექსილ წერილებში. 1915 წლის 1 თებერვალს აპოლინერი წერილს სწერს ლუს და სთხოვს, შეასწოროს ვერსიფიკაციაში დაშვებული შეცდომა, რომელიც წინა დღეს ლუსთვის გაგზავნილ „პატარა უპრეტენზიო გალექსილ მოთხრობაში“ გაიპარა:

„რაკი წერილებში ტრადიციულ რითმიან ლექსებს ვიყენებ და მათ კალმის ერთი მოსმით ვწერ (თითქოს საქმე პროზას ეხებოდეს), ამიტომ ეჭვიანობა მიპყრობს ხოლმე და მინდა არც ერთი შეცდომა არ გაიპაროს ვერსიფიკაციაში“ (აპოლინერი 2006: 151-152).

ის ლექსები, რომელიც თავიდანვე გამოსაქვეყნებლადაა განკუთვნილი, ხანგრძლივი მომწიფების პროცესს გადის. როგორც „ბესტიარიუმის“ ერთ-ერთ ლექსში, „მუხლუხაშია“ («La chenille») ნათქვამი:

«Le travail mène à la richesse.

Pauvres poètes, travaillons!

La chenille en peinant sans cesse

Devient le riche papillon»

(აპოლინერი 1981: 158)

აპოლინერის პოეტურ ლაბორატორიაში ხშირად არათუ ლექსის ჩასახვა-დაწერის პროცესია ხანგრძლივი, არამედ დაწერის შემდეგ ლექსის მაშინვე გამოქვეყნებაც იშვიათად ხდება. პოემა „უიღბლო შეყვარებულის სიმღერა“ იშვა აპოლინერის ლონდონში ორჯერ – 1903 წლის ნოემბერსა და 1904 წლის მაისში – ჩასვლის შედეგად. ამის მიუხედავად, ლექსმა საბოლოო სახე 1906 წელს

მიიღო და მხოლოდ 1909 წელს გამოქვეყნდა. ასევე „ვანდემიერის“ პირველი მონახაზი 1909 წლით თარიღდება, მაგრამ ლექსმა საბოლოო სახე მიიღო და გამოქვეყნდა მხოლოდ 1912 წელს. ჩვენთვის უცნობია, თუ რომელი წლით თარიღდება „მიცვალებულთა სახლის“ პირველი მონახაზი. იგი პოეტს 1902 წლის მარტ-აპრილში მიუნხენში ყოფნამ შთააგონა. პირველად 1907 წელს გამოქვეყნდა პროზაული „ფანტაზიის“ სახით, შემდეგ უკვე ლექსად გამოვიდა 1909 წელს.

მოკლე ლექსების გარკვეული რიცხვი, ისევე როგორც ლექსები „თაღლითი“, „განდებილი“, „მერლინი და დედაბერი“ ერთი ამოსუნთქვით უნდა იყოს დაწერილი. მაგრამ უნდა ითქვას, რომ აპოლინერის პოეტურ ლაბორატორიაში ლექსი მეტწილად იბადება ხანგრძლივი ალქიმის შედეგად. ამ ალქიმის ძირითადი ოპერაციებია: ლექსის **შემოკლება, დაჭრა, კოლაჟის შექმნა, დანაწევრება.**

ა) ხშირია შემთხვევა, როდესაც ლექსის პირველი ვერსია (მით უმეტეს პირველი მონახაზი ან შავი ვარიანტი) შემოკლებას ექვემდებარება და მთელ რიგ პასაჟებს კარგავს. „ზონის“ დასასრული («Tu regardes les yeux pleins de larmes»-იდან მოყოლებული) (აპოლინერი 1981: 12) ხელნაწერში არსებული ოთხმოცდაათოთხმეტი სტრიქონიდან „ალკოჰოლებში“ ოცდათხუთმეტი სტრიქონამდეა დაყვანილი. „ვანდემიერის“ რამდენიმე პასაჟი ხელნაწერშივეა გადაშლილი. ასევე, „უიღბლო შეყვარებულის სიმღერის“ ბოლო ნაწილის „ალკოჰოლებისეული“ ხუთი სტროფი («Les démons du hasard...»-იდან «Face tournée au ciel changeant»-ამდე) (აპოლინერი 1981: 30-31) პოემის პირველ ვერსიაში ოცდაორი იყო.

ბ) იმ სტრიქონებს ან სტროფებს, რომელიც გამოუქვეყნებელ ან დაუმთავრებელ ლექსებში შედის, აპოლინერი ახალი ლექსისთვის იყენებს. მაგალითად, „უიღბლო შეყვარებულის სიმღერის“ შემდეგი ორი სტრიქონი:

«Moi qui sais des lais pour les reines

Et des chansons pour les sirènes»

(აპოლინერი 1981: 21, 32)

ამოღებულია ლექსიდან, რომელიც 1901 წლის 24 ივნისითაა დათარიღებული და ეძღვნება ლინდა მოლინა და სილვას (აპოლინერი 2008: 31). ასევე ლინდასადმი

მიძღვნილი კიდევ ერთი ლექსის – ლექსი „გამომშვიდობება“ («Adieux») – ტაეპიდან:

«Et des pauvres fameux pour vous vendraient leur
ombre»

(აპოლინერი 2008: 38)

მცირეოდენი ცვლილებით დაიბადა „უიღბლო შეყვარებულის სიმღერის“ ორი სტრიქონი:

«[...]les pauvres fameux
pour elle eussent vendu leur ombre»

(აპოლინერი 1981: 19)

ლექსის „მგზავრი“ («Le voyageur») შემდეგი ტაეპი:

«Un oiseau langoureux et toujours irrité»

(აპოლინერი 1981: 53)

ამოღებულია აპოლინერის ერთ-ერთი დაუმთავრებელი ლექსიდან, რომელიც „მელანქოლიურ გუშაგშია“ შესული (აპოლინერი 2005: 85).

„სანტეს“ ციკლის მესამე ლექსის შავი ვარიანტიდან გაჩნდა „მარის“ ბოლო სტრიქონი და „მირაბოს ხიდის“ ყველასათვის ცნობილი რეფრენი:

«Dans une fosse comme un ours
Chaque matin je me promène
Tournons tournons tournons toujours
Quand donc finira la semaine
Quand donc finiront les amours
Vienne la nuit sonne l' heure
Les jours s' en vont je demeure»

(დეკოდენი 1997: 46)

ლექსის „კოცონი“ შემდეგი სტრიქონი:

«Quand bleuirá sur l' horizon la Désirade» (აპოლინერი 1981: 92)

გამოყენებულ იქნა 1899 წლით დათარიღებულ ერთ-ერთ ლექსში, საიდანაც აპოლინერმა სამი სტრიქონი ამოიღო ლექსისთვის „ლენდორ როუდელი ემიგრანტი“:

«Le bon vent qui poussa d' abord nos galéasses
Laisait en nos cheveux de longs baisers mouillés
Des émigrants tendaient vers le port leurs mains lasses

Et d' autres en pleurant s' étaient agenouillés
 Puis quand on ne vit plus la rade
 Nous demandâmes aux marins sera-ce tôt
 Que bleura sur l' horizon la Désirade»
 (დეკოდენი 1997: 46)

აპოლინერის ზოგიერთი გამოუქვეყნებელი ლექსი ნაწილებად იქნა დაჩეხილი ამ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით. ლექსიდან „გაზაფხული“ («Le printemps»), რომელიც „მელანქოლიურ გუშაგშია“ შეტანილი (აპოლინერი 2005: 68-72), დაიბადა „ნიშნობის“ პირველი სამი სტროფი და ერთი ტაეპი («Ô Vierge signe pur du troisième mois») (აპოლინერი 1981: 114 და 121). ლექსს „სიყვარულით და ტკივილით სავსე ქალაქები“ («Les villes sont pleines d' amour et de douleur»), რომელიც ასევე „მელანქოლიურ გუშაგში“ შედის (აპოლინერი 2005: 76-77), იგივე ბედი ხვდა წილად და სათავე დაუდო „გზავრის“ მესამე ტაეპს (აპოლინერი 1981: 52), „ლენდორ-როუდელი ემიგრანტის“ მეცხრე სტროფს (აპოლინერი 1981: 86) და „ნიშნობის“ ციკლის მეოთხე, მეექვსე და მეშვიდე ლექსს (აპოლინერი 1981: 117, 119 და 120). ლექსის „გასაღები“ («La clef») მეთერთმეტე, მეთორმეტე და მეცამეტე ტაეპები (აპოლინერი 2005: 64) აპოლინერმა გამოიყენა ლექსში „რაინული შემოდგომა“ («Rhénane d' automne») (აპოლინერი 1981: 104-106). იგივე ლექსმა დასაბამი მისცა ორ ლექსს: ამ გრძელი ლექსიდან (აპოლინერი 2005: 64-67), რომელიც მოგვითხრობს ქალის ხეტიალზე და მის დაბრუნებაზე მშობლიურ მხარეში იმ დღეს, როცა მარხავენ მის სატროფოს, აპოლინერმა მართლაც ამოიღო ხუთივე ტაეპი ერთსტროფიანი ლექსისთვის „გამომშვიდობება“ (აპოლინერი 1981: 61) და კიდევ ოთხი სხვა ტაეპი, რომელიც გვაქვს ლექსში „ქალბატონი“ (აპოლინერი 1981: 113). ასევე, ლექსი „ნიშანი“ (აპოლინერი 1981: 111) სხვა არაფერია, თუ არა ლექსიდან „შემოდგომა და ექო“ («L' automne et l' écho») ამოღებული და ოდნავ სახეშეცვლილი პირველი ორი სტროფი (აპოლინერი 2005: 104-105).

გ) დაჭრის ტექნიკა აშკარად იგივე შედეგს იძლევა, რასაც მატისისეული ან კუბისტური კოლაჟის ტექნიკა. აპოლინერის მიერ მთელი სტროფების ხელახალი გამოყენება სწორედ ამ მეთოდიდან მომდინარეობს. „ალკოჰოლებში“ ამის უამრავი მაგალითი გვაქვს. ფრინველების ეპიზოდი „ზონაში“ («Pupille Christ de l' œil...»-იდან «avec la volante machine»-ამდე) (აპოლინერი 1981: 9-10) პირველ

ხელნაწერ რედაქტირებულ ტექსტში არ ფიგურირებს და აშკარაა, რომ შემდგომია ჩამატებული (დეკოდენი 1997: 48).

იგივე მეთოდია გამოყენებული ვერლიბრით დაწერილ ლექსში „მგზავრი“: აქ ჩამატებულია ალექსანდრიული ლექსით დაწერილი ოთხი სტროფი (აპოლინერი 1981: 53-54) და შემდეგი სამი ტაეპი:

«Deux matelots qui ne s' étaient jamais quittés

Deux matelots qui ne s' étaient jamais parlé

Le plus jeune en mourant tomba sur le côté»

(აპოლინერი 1981: 53)

ლექსი „1909“ («1909») (აპოლინერი 1981: 124-125) წარმოადგენს ორი საკმაოდ განსხვავებული ნაწილის კოლაჟს: ესაა აღწერა ქალისა, რომელიც მეტაფორულად საფრანგეთს და, იმავედროულად, წელიწადს განასახიერებს, და ინდუსტრიული ცხოვრების გამოძახილი, რომელიც „ვანდემიერის“ პირველი მონასახიდანაა ამოღებული (დეკოდენი 1997: 48).

„უიღბლო შეყვარებულის სიმღერა“ წარმოადგენს კოლაჟის გამოყენების ზღვრული შემთხვევის მაგალითს, რადგან პოემის მთელი კომპოზიცია კოლაჟთა თამაშზეა აგებული. სამი კოლაჟი პირდაპირ ქვესათაურებითაა გამოტანილი: „დილის სიმღერა“, „ზაპოროჟიელი კახაკების პასუხი“ და „შვიდი ხმალი“. დანარჩენ კოლაჟთა მიკვლევა შესაძლებელია ტექსტის შიდა ანალიზის გზით (პერსპექტივის ცვლილებები, სურათ-ხატთა თამაში), პირველ რიგში კი იმ ფაქტის წყალობით, რომ პოემის ხელნაწერი ერთმანეთისგან დამოუკიდებელი ნაწილებისგან შედგება (დეკოდენი 1997: 48; პირონი 1987: 12-13). ასეთი კოლაჟებია: სამი სტროფი „სვებენიერ მეფეებზე“ (აპოლინერი 1981: 18), თემატური სტროფი «Moi qui sais des lais...» (აპოლინერი 1981: 21 და 32) და ფინალური ოთხი სტროფი, რომელიც იენისის პარიზს გვიხატავს:

«Juin ton soleil ardente lyre

Brûle mes doigts endoloris

Triste et mélodieux délire

J' erre à travers mon beau Paris

Sans avoir le cœur d' y mourir

Les dimanches s' y éternisent

Et les orgues de Barbarie

Y sanglotent dans les cours grises
 Les fleurs aux balcons de Paris
 Penchent comme la tour de Pise

Soirs de Paris ivres du gin
 Flambant de l' électricité
 Les tramways feux verts sur l' échine
 Musiquent au long des portées
 De rails leur folie de machines

Les cafés gonflés de fumée
 Crient tout l' amour de leurs tziganes
 De tous leurs siphons enrhumés
 De leurs garçons vêtus d' un pagne
 Vers toi toi que j' ai tant aimée»

(აპოლინერი 1981: 31-32)

შედგად, „სიმღერამ“ მოქნილი სტრუქტურა მიიღო და ეს მოხდა პოემაში ახალი ნაწყვეტების ჩართვით (მაგალითად, ნაწყვეტი „სვებედნიერ მეფეებზე“, რომელიც ზემოთ ვახსენეთ) და სხვა ადგილების შემოკლებით. პოემის საბოლოო ვარიანტში პირველ ხუთ სტროფს (ლონდონი) პასუხობს ბოლო ხუთი სტროფი (პარიზი); ოთხ შემდგომ სტროფს („სვებედნიერი მეფეები“) ეხმიანება ის ოთხი სტროფი („შეშლილი მეფეები“), რომელიც წინ უსწრებს ფინალს. შემდგომ სიმეტრია ნაკლებად გეომეტრიულია, თუმცა კი „შვიდი ხმალი“ ეხმიანება „დილის სიმღერას“ და წინასწარგამიზნულად კონტრასტს ქმნის მასთან, მაშინ როდესაც „ზაპოროჟიელი კაზაკების პასუხი“ ცენტრიდან ოდნავ გადატანილია.

საყურადღებოა ის ფაქტი, რომ კოლაჟის გამოყენების მხრივ აპოლინერს დიდი წინამორბედი ჰყავს ლოტრეამონის (1846-1870) სახით, ლოტრეამონისა, რომელმაც, მას შემდეგ, რაც „1870 წელს [...] წინასწარმეტყველურად მოხაზა მომავალი ლიტერატურის სურათი“ (ფრიდრიხი 1990: 264), დიდი ვნებათაღელვა გამოიწვია ლიტერატურულ წრეებში (ტერე 1997: 11). თუმცა, უნდა აღინიშნოს, რომ „მალდორორის სიმღერებში“ კოლაჟის გამოყენება სხვა მიზანს ემსახურება (ეპატაჟი, ამბოხი სამყაროსა და ლიტერატურული ნორმების წინააღმდეგ და ა. შ.). მკვლევარი ლ. ლორია წერს: „ტექსტის ქაოტური დანაწევრებისათვის

ლოტრეამონი ძალზე მოულოდნელ ხერხებს მიმართავს, მოზრდილი ციტატები მეცნიერული წიგნებიდან მხატვრული თხრობის ელემენტებადაა გამოყენებული. ამ მხრივ ლოტრეამონი დადაისტებისა და სიურრეალისტების წინამორბედია (მხედველობაში გვაქვს ე. წ. „კოლაჟის“ მეთოდი)“ (ლორია 1972: 248).

„კალიგრამების“ არაერთი ლექსი (მაგ., „კრისტინის ქუჩის ორშაბათი“) კოლაჟის ტიპურ ნიმუშს წარმოადგენს.

დ) შეიძლება ისეც მოხდეს, რომ ლექსის პირველი მონახაზი, მისი შემდგომი გადამუშავების პროცესში, ორ ცალკეულ ლექსად დაიყოს (დანაწევრება). ლექსებს „მოხეტიალე აკრობატები“ და „ბინდი“ ვხვდებით ერთი და იმავე, შესწორებებით სავსე ლექსის შავ ვარიანტში და არც ერთ მათგანს სათაური არა აქვს (დეკოდენი 1997: 48-49). ეს არ ჰგავს ორი სხვადასხვა ლექსის მონახაზს და აშკარაა, რომ ამ ვარიანტიდან იშვიათად ხემათ ნახსენები ლექსები, რომელთაც ერთი ტოპოსი აქვს (აპოლინერი 1981: 68 და 37).

გვრჩება ისეთი შთაბეჭდილება, თითქოს აპოლინერის ყველა ნაწერი ერთ მთლიან მარაგს ქმნიდეს, რომელიც პოეტს შეუძლია თავისი ნებისამებრ გამოიყენოს. და თუკი „ალკოპოლები“ ერთიანი ნაწარმოებია და არა უბრალოდ ლექსების კრებული, ეს მეტწილად იმ პოეტური ნიადაგის დამსახურებაა, რომელზეც წარმოსახვა და გამოცდილება თავის კვალს ტოვებს.

აპოლინერის ლექსი ზოგჯერ გამოქვეყნების შემდეგაც განიცდის ცვლილებებს. „ალკოპოლებამდე“ მის პოეტურ ლაბორატორიაში, მის პოეტურ ფაბრიკაში არაერთმა ლექსმა გაიარა ამგვარი გადამუშავება. ლექსი „სასახლე“ პირველად 1905 წლის ნოემბერში დაიბეჭდა „რევიუ ლიტერერ დე პარი ე დე შამპანში“ სათაურით „როზმონდის სასახლეში“ («Dans le palais de Rosemonde»). „ალკოპოლებამდე“ ლექსმა სტრუქტურა შეიცვალა და რვიდან თერთმეტ სტროფამდე გაიზარდა, თანაც აპოლინერმა სტროფები გადაანაცვლა. უფრო მეტიც, მეხუთე სტროფში ოთხი, ალექსანდრიული ლექსით დაწერილი ტაეპის რიტმი წყდება მესამე სტრიქონის გახლეჩით.

«Qui donc attendez-vous? Mes plus belles
voisines

De rêveuses pensées en marche à l' Orient»

(დეკოდენი 1997: 50)

საბოლოო, „ალკოპოლების“ ვარიანტში ამგვარ სახეს მიიღებს:

«Qui donc attendez-vous

De rêveuses pensées en marche à l' Orient

Mes plus belles voisines»

(აპოლინერი 1981: 35),

სადაც ბუნდოვანია პასუხი, რომელიც საწყის კატრენში ნათელი იყო.

აპოლინერთან, სხვადასხვა ცვლილების შედეგად შემოსული ამ სახის უჩვეულო ელემენტები მრავლად გვაქვს. „ზარების“ («Les cloches») ბოლო ტაეპი პირვანდელ ვერსიაში რვამარცვლიანია, ისევე როგორც ლექსის დანარჩენი თხუთმეტი ტაეპი, მაგრამ «Et même, j' en mourrai peut-être» (რვამარცვლიანი ტაეპი) „აღკოპოლებში“ გახდება:

«J' en mourrai peut-être»

(აპოლინერი 1981: 98)

ხუთ მარცვლამდე დაყვანილი ეს ტაეპი ლექსის პროსოდიულ წყობას მთლიანად წყვეტს და თავისი სიმოკლით მის პათეტიკურ სიძლიერეს უწყობს ხელს:

«Demain Cyprien et Henri

Marie Ursule et Catherine

La boulangère et son mari

Et puis Gertrude ma cousine

Souriront quand je passerai

Je ne saurai plus où me mettre

Tu seras loin Je pleurerai

J' en mourrai peut-être»

(აპოლინერი 1981: 98)

„ვანდემიერში“ «Ô Rome»-ს, რომელიც ოთხმოცდამეთხუთმეტე ტაეპში წყვეტს აღექსანდრიული ლექსით დაწერილ სტრიქონთა რიტმს (აპოლინერი 1981: 139), პირველ ანაბეჭდებამდე ასეთი სახე ჰქონდა:

«Moi qui t' adore ô Rome ô Rome où je suis né»

(დეკოდენი 1997: 51)

ისევე როგორც სხვა ლექსებში, აპოლინერი აქაც წაშლის საკუთარი იდუმალებით მოცული წარმოშობის კვალს.

ლექსში „სასტუმროები“ ადგილი აქვს სტრიქონთა გადაწყობა-გადალაგებას. ხელნაწერის ვერსია, რომელიც ასე იკითხება:

«Table de nuit
 Ô La Vallière,
 Qui boite et rit
 De mes prières»
 (დეკოდენი 1997: 51)

„აღკოპოლებში“ ამგვარ სახეს მიიღებს:

«Ô La Vallière
 Qui boite et rit
 De mes prières
 Table de nuit»
 (აპოლინერი 1981: 133)

მოვიყვანო კიდევ ერთ მაგალითს.

„სუარე დე პარის“ 1912 წლის თებერვლის ნომერში დაბეჭდილი „მირაბოს ხიდის“ შემდეგი სტროფი სამი ათმარცვლიანი ტაეპისგან შედგება და ასე იკითხება:

«Sous le Pont Mirabeau coule la Seine
 Et nos amours, faut-il qu' il m' en souviennne?
 La joie venait toujours après la peine»
 (დეკოდენი 1997: 52)

„აღკოპოლებში“ ამავე სტროფის მეორე სტრიქონის ორად – ოთხმარცვლიან და ექვსმარცვლიან ნაწილებად («Et nos amours / Faut-il qu' il m' en souviennne») (აპოლინერი 1981: 15) – გაყოფა იწვევს რიტმისა და რითმათა თამაშის გაწყვეტას (ლექსის საბოლოო ვარიანტში მეორე ტაეპი არაფერს ერითმება), რასაც ემატება პუნქტუაციის არარსებობა. ეს ყველაფერი ქმნის გაურკვევლობის, ეჭვისა და ცვალებადობის განცდით (რაზეც მიუთითებს «Et nos amours») დატვირთულ ვერბალურ ნაკადს. დასასრულ, სტროფებში მეორე და მესამე სტრიქონების არათანაბარი გაწყვეტა და ფურცლის თეთრ სივრცეზე ტაეპების ზიგზაგისებური განლაგება თითქოს გრაფიკულად იმეორებს წყლისა და დროის ნაკადის დინებას. ამ შთაბეჭდილებას ვიზუალურად კიდევ უფრო აძლიერებს სტროფების მკრთალი მოხაზულობა (იხ. დანართი № 10). ამგვარმა შესწორებებმა შვა ლექსის სრულიად ახალი სტრუქტურა – „ფორმა-გრძნობა“. თუმცა ეს ჯერ კიდევ არაა საკუთრივ კალიგრამა.

აპოლინერის პოეტიკა მაკრატილისა და წებოს პოეტიკაა: ეს ნიშნავს ლექსების დანაწევრებას, დაშლას და შემდეგ კვლავ შეერთებას, აწყობას, ანუ ლექსის „ფაბრიკაციას“. საყურადღებოა ის ფაქტი, რომ თავად სიტყვა „ფაბრიკაციას“ სამგვარი მნიშვნელობა აქვს: 1. რაიმე ნაკეთობის ფაბრიკული წესით დამზადება; 2. საერთოდ, რისამე დამზადება და 3. (გადატანითი მნიშვნელობით) რაიმე ნაყალბევის შეთხზვა (ჭაბაშვილი 1984: 514). ამ ფაქტორზე ყურადღებას ვამახვილებთ იმის გამო, რომ „ალკოპოლების“ გამოცემის შემდეგ კრიტიკოსთა ერთი ნაწილი სწორედ ამგვარ „ფაბრიკაციაზე“ ალაპარაკდა (დეტალურად ამაზე ჩვენ ქვემოთ გვექნება საუბარი).

როგორც არ უნდა იყოს, ამგვარია აპოლინერის მაგიური მეთოდი, რომელიც მას საშუალებას აძლევს პოეზიაში გადმოიტანოს იმ დროის ფერწერული (ამ შემთხვევაში კუბისტური) ძიებები. „ალკოპოლებში“ ავტორის სიმულტანური ექსპერიმენტები ხორცს იხამს და ამის მაგალითებს წარმოადგენს „ლექსი წაკითხული ანდრე სალმონის ქორწილში“, „ზონა“ თუ „კორტეჟი“, რომელზეც ზემოთ ვისაუბრეთ.

ასეთია პოეტის წარმოსახვის დინამიკა, რომელიც მათგანიზებულ ფუნქციას ასრულებს და რომელსაც, როგორც ეს შესანიშნავად აჩვენა მკვლევარმა ჟან ბიურგოსმა (დეკოდენი 1997: 53-54) (ჩვენ ამაზე ქვემოთ გვექნება საუბარი), მოდერნისტული სტილისა და ლექსში შეტანილი შესწორებების მსგავსად, ხშირად მოულოდნელი, გასაოცარი შედეგი ახლავს.

ამის შემდეგ გვიჩნდება კითხვა: როგორ ეპყრობოდა აპოლინერი სიტყვას? როგორი დამოკიდებულება ჰქონდა სიტყვასთან?

2. სიტყვათა პოეზია

სიტყვები აპოლინერზე დაუძლეველ ჰიპნოზს ახდენს, ერთგვარად აჯადოებს მას. ყმაწვილობიდანვე ადგენდა იშვიათი სიტყვების სიებს, ლექსიკონებიდან იწერდა, თუმცა ხშირად მათი მნიშვნელობის ჩანიშვნის მოთხოვნილება არ აწუხებდა. აპოლინერის დღიურები და სამუშაო ჩანაწერები ასევე შეიცავს სხვადასხვა განსაზღვრებას, ამონაწერებს ლექსიკონებიდან, რომელსაც ზოგჯერ ასეთი შენიშვნა ახლავს: „არ უნდა დამავიწყდეს ამ სიტყვის ლექსში გამოყენება“ (დეკოდენი 1997: 54). ლამაზი ხმოვანების ან უცნაური სიტყვის აღმოჩენა აპოლინერისთვის სიმთვრალის ტოლფასია. ანდრე ბიისგან ვიცით, რომ

პოეტი უდიდეს აღტაცებას გრძნობდა, როცა ხმამაღლა გაჰყვიროდა სიტყვა „გუსენვილს“ (დეკოდენი 1997: 54).

აპოლინერის სიტყვებისადმი ამგვარი მიდრეკილება არანაირ საზღვარს არ ცნობს. მას მიაჩნია, რომ სალაპარაკო ენა სალიტერატუროზე წინ უნდა დავაყენოთ (დეკოდენი 1997: 54). აპოლინერის ლექსიკონში ყველანაირი რეგისტრის სიტყვას შევხვდებით, იქნება ეს ტრივიალური, დახვეწილი, ბანალური, იშვიათი, ადვილად გასაგები თუ ძნელსაცნაური სიტყვა. ამ ლექსიკით აპოლინერი მოულოდნელ, გასაოცარ ამაღლებებს ქმნის. „უიღბლო შეყვარებულის სიმღერის“ ცენტრალურ ნაწილში – იქ, სადაც ერთმანეთს აწყდება ტკივილისა და მწუხარების სურათ-ხატები და უნდა გამოჩნდეს შვიდი ხმალი, რომელიც პოეტის გულს განგმირვას უქადის – უიღბლო შეყვარებულის დარდი გამოხატულია ხუმრობით: აპოლინერი მიმართავს ჩვეულებრივ ფრაზეოლოგიურ შესიტყვებას «avoir le cœur gros» („გულდარდიანად ყოფნა“), თუმცა იქვე იყენებს ვულგარულ სიტყვას «le cul» („საჯდომი“), ქმნის ალიტერაციით გაჯერებულ სინტაგმას «un cul de dame damascène» („დამასკოელი ქალის საჯდომი“) და თავად ფრაზეოლოგიურ შესიტყვებაზე თამაშობს:

«Et moi j' ai le cœur aussi gros
Qu' un cul de dame damascène»
(აპოლინერი 1981: 26)

პოეტის ლექსიკონში მუდამ ვხვდებით ყველაზე განსხვავებულ, ურთიერთსაპირისპირო რეგისტრებს.

ზოგჯერ პოეტი მკითხველისგან თანამონაწილეობას ითხოვს. ამ დროს მკითხველმა უნდა იცოდეს, რომ ლექსში „მერლინი და დედაბერი“ მთვარე „მხიარულია“ («hilare») იმიტომ, რომ ლიონელ ფოლეს შენიშვნის თანახმად (დეკოდენი 1997: 55), ძველი ბერძენი ფილოსოფოსი ემპედოკლე (დაახლ. 490-430 ძვ. წ.), რომელიც რ. როლანისთვის (სემუშკინი 1985: 24) „უნივერსალური ადამიანის იდეალია“, მთვარეს «hilaeira»-ს ანუ „თბილს“ უწოდებს მისი სინათლისა და, იმავე დროს, კეთილგანწყობის გამო. მაგრამ აპოლინერის ფორმულა («le rire de la lune hilare») (აპოლინერი 1981: 66) პირველი წაკითხვისთანავე უჩვეულო სურათ-ხატის დანახვის შესაძლებლობასაც გვაძლევს. ზოგჯერ, როგორც ესაა, მაგალითად, „ზონასა“ («les directeurs les ouvriers et les belles sténodactylographes») (აპოლინერი 1981: 8) ან „უიღბლო

შეყვარებულის სიმღერაში“ («les tramways») (აპოლინერი 1981: 31), პოეტური ხატი სწორედ ბანალური ლექსიკიდან იბადება.

სემანტიკურ ორაზროვნებას – ისეთს, როგორც გვაქვს «la lune hilare»-ში – აპოლინერი ხშირად მიმართავს. ზოგჯერ მას განვითარება-განვრცობა, ახსნა-განმარტება ახლავს (მაგ.: «s’ il sait voler qu’ on l’ appelle voleur» ლექსში „ზონა“ (აპოლინერი 1981: 9); / «Ses rosiers et ses vêtements n’ ont pas de boutons» ლექსში „ანი“ (აპოლინერი 1981: 38); / «Chaque rayon de lune est un rayon de miel» ლექსში „მთვარის ნათელი“ (აპოლინერი 1981: 123)), თუმცა შესაძლოა თავისი უცნაურობით მკითხველის დაბნევის მიზეზიც გახდეს. მაგალითად, თუკი ლექსში „როზმონდი“ («Rosemonde») «Rosemonde» და «Rose du Monde» აშკარად ეხმიანება ერთმანეთს შემდეგ სტროფში:

«Je la surnomma Rosemonde
 Voulant pouvoir me rappeler
 Sa bouche fleurie en Hollande
 Puis lentement je m’ en allai
 Pour quêter la Rose du Monde»
 (აპოლინერი 1981: 88),

იმისათვის, რათა გავიგოთ ქარაგმა «Sa bouche fleurie en Hollande», უნდა ვიცოდეთ, რომ „პირი“ პოლანდიურად არის «mond».

ლექსში „კარი“ («La Porte») ნახსენები «Ange^{*} frais débarqués à Marseille hier matin» – ზვიგენებია, რომლებიც სივრცეში ორ მეტრს აღწევენ, მაგრამ ეს ტაეპი, თავის ერთიანობაში მომდევნო სტრიქონთან, იმავდროულად ზეციურ არსებებსაც გვახსენებს:

«Ange^{*} frais débarqués à Marseille hier matin
 J’ entends mourir et remourir un chant lointain»
 (აპოლინერი 1981: 64)

სიტყვის მეტაფორული შესაძლებლობანი, რომელზეც აპოლინერი თამაშობს, ართქმული პოეტური კონოტაციების წყაროა. უკიდურეს შემთხვევაში, სიტყვა სხვადასხვა მნიშვნელობის მატარებელია არა ორაზროვნების მეთოდური ძიების გამო, არამედ უუქსტაპოზიციითა და დამატებითობით. მაგალითად, „ლენდორ როუდელი ემიგრანტის“ პერსონაჟი

* ზვიგენის ერთგვარი სახეობა, რომელიც ხმელთაშუა ზღვაში ბინადრობს.

«[...] se maria comme un doge

Aux cris d' une sirène moderne sans époux»

(აპოლინერი 1981: 87)

და უკვე ნათელია, რომ ეს სირენა – «sirène moderne» – ჩვენი დღევანდელი გემის სირენაა, ხოლო «sirène sans époux» მითოლოგიური არსებაა, რომლის სიმღერაც მეზღვაურებს აჯადოებდა. ჩვენ ამას სიტყვის შესაძლო მნიშვნელობათა შერწყმით ვიგებთ. აუცილებელი არაა ლექსში რამდენიმე მნიშვნელობას ვეძებოთ, უბრალოდ უნდა მივიღოთ ლექსის ენის პოლისემიური სიმულტანურობა.

იქნებ უფრო შორს უნდა წავიდეთ იმის ძიებაში, რასაც მარი-ჟან დიურიმ აპოლინერის „შემოქმედებითი კალამბური“ («calembour créateur») უწოდა (დეკოდენი 1997: 59)? შესაძლოა, ეიფელის კოშკი „ზონაში“ მწყემსი ქალია («bergère») (აპოლინერი 1981: 7) არა მხოლოდ იმიტომ, რომ მის ფერხით „ხიდების ფარაა“ (აპოლინერი 1981: 7), არამედ იმიტომაც, რომ იგი სენის ნაპირზე დგას (la berge ხომ ფრანგულად მდინარის ნაპირს ნიშნავს). ამასვე ადასტურებს სურათ-ხატების მჭიდრო, გადაბმული ქსელი. როგორც ჟან-კლოდ შვეალიე შენიშნავს, „კალამბური მხოლოდ ხაზგასმული კონტექსტებით ცოცხლობს“ (დეკოდენი 1997: 59). „აღკოჭოლების“ პოეზია არაა წინასწარგამიზნულად კოდირებული ტექსტი. ის, რაც ჩვენ კალამბურად წარმოვიგვიგება და ასეთადაც ვკითხულობთ, სხვა არაფერია, თუ არა პოეტური სიტყვის ერთ-ერთი დინამიკური მოდალობა.

აპოლინერთან ასევე ხშირად გვხვდება **ექოლალია** (ბგერის, ბგერათა ჯგუფის, სიტყვის ან უღერადობის გამეორება). „ზონაში“ ემიგრანტებზე წერია:

«Ils espèrent gagner de l' argent dans l' Argentine»

(აპოლინერი 1981: 12)

„მირაბოს ხიდში“ «la vie est lente» ერთიმემა «violente»-ს:

«Comme la vie est lente

Et comme l' Espérance est violente»

(აპოლინერი 1981: 15)

ლექსში „თეთრი თოვლი“ გვაქვს:

«Ah! tombe neige

Tombe et que n' ai-je»

(აპოლინერი 1981: 57)

ლექსში „განდევილი“ ვკითხულობთ:

«les humains savent tant de jeux l' amour la mourre»

(აპოლინერი 1981: 79)

ხოლო შემდგომ ორ ტაეპში ომოფონია ქიაზმაში გადადის:

«L' amour jeu des nombrils ou jeu de la grande oie

La mourre jeu du nombre illusoire des doigts»

(აპოლინერი 1981: 79)

ლექსში „მაისი“ მესამე ტაეპი – «Vous êtes si jolies mais la barque s' éloigne» – ეხმიანება «le joli mai en barque»-ს, რომელიც პირველ სტრიქონში გვაქვს:

«Le mai le joli mai en barque sur le Rhin

Des dames regardaient du haut de la montagne

Vous êtes si jolies mais la barque s' éloigne

Qui donc a fait pleurer les saules riverains»

(აპოლინერი 1981: 95)

ლექსში „ბოზა ქალი“ («La tzigane») ვკითხულობთ:

«Nous lui dîmes adieu et puis

De ce puits sortit l' Espérance»

(აპოლინერი 1981: 78)

ალიტერაციები და ჟღერადობათა განმეორებანი ამავე პოეტური ოპერაციის შედეგია. მართალია, აპოლინერი მათ სისტემატურად არ მიმართავს, მაგრამ ლექსში ხანდახან ერთადაა თავმოყრილი, როგორც ეს გვაქვს „უიღბლო შეყვარებულის სიმღერაში“:

«Les satyres et les pyraustes

les égyptans et les feux follets

Et les destins damnés ou faustes

[...]

Douleur qui doubles les destins

La licorne et le capricorne

[...]

(აპოლინერი 1981: 25)

ანდა „ზონაში“:

«C' est Ferdine la fausse ou Léa l' attentive»

(აპოლინერი 1981: 14)

ამ ტაქსს წინ უსწრებს სტრიქონი:

«La nuit s' éloigne ainsi qu' une belle Métive»

(აპოლინერი 1981: 14),

სადაც «attentive» ერიოთება «Métive»-ს. ამგვარი სონორული გამეორებანი გვაძლევს იგივე «cou coupé»-ს, „ზონის“ კლაუზულას, ძალაუნებურად რომ გვაოცებს. მსგავსი სონორული გამეორებები სხვა ლექსებში იშვიათია ან სრულებით არაა.

მაღარმესა ან ვალერის საპირისპიროდ, გიომ აპოლინერს არ გააჩნია ენის თეორია. მისთვის ენა ამოუწურავი რეზერვუარია, რომელიც ურიცხვ აღმოჩენას მაღავს. აპოლინერისეული ვერბალური ალქიმიის საიდუმლო სწორედ საჭირო სიტყვის მიგნების უნარსა და ლექსიკის სონორულ თვისებებში მდგომარეობს. ამ მხრივ, ფრანგული ენა პოეტს ექსპრესიულ საშუალებათა გამორჩეულად მდიდარ „თამაშს“ სთავაზობს.

ვერბალური ალქიმიის საიდუმლოს გარდა, აქ **ბუნდოვანების** საიდუმლოც იმალება. ეს ბუნდოვანება არ უკავშირდება იმ ენის მეთოდურ ძიება-შექმნას, რომელიც პოეზიისთვისაა სპეციფიკური (როგორც ეს სტეფან მაღარმესა და პოლ ვალერისთანაა). იგი მხოლოდ სიტყვების, მათი მნიშვნელობისა და უღერადობის დაუსრულებელი შერევიდან იბადება. „განდევგის“ ბოლოს, ნაყოფის წითელი ფერი მიგვანიშნებს იმაზე, რომ მოცხარის ბუჩქი „სისხლიანია“ («sanglant»), მაგრამ როცა ნახსენებია «la sainte cruauté des passiflores», ეს ფრაზა გაუგებარი იქნება იმ მკითხველისთვის, რომელიც «passiflores»-ში «les fleurs de la Passion»-ს, „ვნების ყვავილებს“ ვერ ამოიცნობს:

«Car je ne veux plus rien sinon laisser se clore

Mes yeux couple lassé au verger pantelant

Plein du râle pompeux des groseillers sanglants

Et de la sainte cruauté des passiflores»

(აპოლინერი 1981: 83)

ასევე გაუგებარი იქნება „მგზავრის“ შემდეგი სტრიქონი იმათთვის, ვინც არ იცის, რომ ლექსში ნახსენები ვერიპოსის სრუტე* დინებას იცვლის:

«La vie est variable aussi bien que l' Euripe»

(აპოლინერი 1981: 52)

სამაგიეროდ, თუკი „ზონაში“ ნახსენები პიეები («les pihis») (აპოლინერი 1981: 9), რომელთაც „მხოლოდ ცალი ფრთა აქვთ და წყვილ-წყვილად დაფრინავენ“ («Qui n' ont qu' une seule aile et qui volent par couples») (აპოლინერი 1981: 9), და ლექსში „კარი“ («La porte») ნახსენები თევზები – პი-მუები («couples allant dans la profonde eau triste») (აპოლინერი 1981: 64) აოცებს იმ მკითხველს, რომელმაც არ იცის, რომ ლაპარაკია ჩინური მითოლოგიის ფრინველებსა და თევზებზე, ის კონტექსტით მაინც შეძლებს იმის წარმოდგენას, თუ როგორ სულიერ არსებებზეა აქ ლაპარაკი. აპოლინერს უფრო მეტად სიტყვის უცნაურობა და უჩვეულობა იზიდავს, ვიდრე ბუნდოვანება. მას ის პოეტური მუხტიც ხიბლავს, რომელსაც ესა თუ ის სიტყვა ატარებს. „კალიგრამების“ ერთ-ერთ ლექსში „გამარჯვება“ («La Victoire») აპოლინერი იტყვის:

«La parole est soudaine et c' est un Dieu qui tremble»

(აპოლინერი 2001: 182).

3. შედარება, მეტაფორა, პოეტური სურათ-ხატი

აპოლინერს არ გააჩნია თეორია პოეტური სურათ-ხატის შესახებ. იგი ყველა რეგისტრით თამაშობს: იყენებს ყველაზე ელემენტარულ შედარებასაც, რომელიც კავშირ «comme»-ით ან ერთ-ერთი მისი შემცვლელითაა შემოყვანილი და რომელიც ერთ სიტყვას მეორესთან აიგივებს, და ყველაზე დახვეწილ სურათ-ხატსაც.

ლექსის „უცუნები“ თხუთმეტ ტაეპში «comme» ხუთჯერ გვხვდება (აპოლინერი 1981: 33).

„უიღბლო შეყვარებულის სიმღერაში“ გვაქვს:

«fidèle comme un dogue / Au maître»;

«belle comme une panthère»;

* კონტინენტურ საბერძნეთსა და ნეგრეპონტის კუნძულს შორის მდებარე სრუტე. დინება აქ დღემდე ოთხჯერ იცვლის მიმართულებას, ზღვის მოქცევათა მიხედვით. სრუტის სახელიც აქედან წარმოდგა: «Euripos», რაც „ცვლადს“, „მერყევს“ ნიშნავს.

«heureux / Comme un petit enfant candide»

(აპოლინერი 1981: 21, 24 და 25)

ლექსში „მარი“:

«tes cheveux / Crépus comme mer qui mouline»

(აპოლინერი 1981: 55)

ლექსში „მერლინი და დედაბერი“ ვკითხულობთ:

«Le soleil ce jour-là s' étalait comme un ventre

Maternel [...]

Les nuages coulaient comme un flux menstruel»

[...]

«Et leurs mains s' élevaient comme un vol de colombes»

(აპოლინერი 1981: 65 და 67)

ლექსში „სანადირო ბუკები“ ვკითხულობთ:

«Notre histoire est noble et tragique

Comme le masque d' un tyran»

(აპოლინერი 1981: 135)

ჩვენ ვხედავთ, თუ როგორ შეიძლება მოიცვას ამგვარი მეთოდის უბრალოებამ მრავალი სხვადასხვა შინაარსი, შტამპიდან (როგორიცაა, მაგალითად, «belle comme une panthère», «heureux comme un petit enfant candide») ყველაზე დახვეწილ თუ მოულოდნელ ფორმებამდე.

ზოგჯერ შეიძლება შეგვხვდეს უზვეულო, უფრო მეტიც, გამომწვევი შედარება, როგორც ესაა „უიღბლო შეყვარებულის სიმღერაში“:

«Et moi j' ai le cœur aussi gros

Qu' un cul de dame damascène»

(აპოლინერი 1981: 26),

სადაც სევდა-კაემანი განეიტრალებულია შედარების ვულგარული, სასაცილო ხასიათითა და ალიტერაციით.

„ზონაში“ გვხვდება შედარება, რომელიც ძალაუნებურად გვაოცებს თავისი უბრალოებითა და სიზუსტით:

«Et tu bois cet alcool brûlant comme ta vie

Ta vie que tu bois comme une eau-de-vie»

(აპოლინერი 1981: 14)

ეს შედარებები და მათი ეკვივალენტები («Nous semblions entre les maisons / Onde ouverte de la mer Rouge / Lui les Hébreux moi Pharaon» „უიღბლო შეყვარებულის სიმღერის“ დასაწყისში) (აპოლინერი 1981: 17) ადგილს უთმობს გაიგივებას, როგორც ეს ბოდლერისეულ შესაბამისობათა შემთხვევაშია. მაგალითად, «les souvenirs sont cors de chasse» ლექსში „სანადირო ბუკები“ (აპოლინერი 1981: 135); «tes mains feuilles de l'automne» ლექსში „მარი“ (აპოლინერი 1981: 55); ხოლო „რაინულ შემოდგომაში“ გვაქვს:

«L'automne est plein de mains coupées

Non non ce sont des feuilles mortes»

(აპოლინერი 1981: 105)

შედარება და გაიგივება ზოგჯერ ერთად გვხვდება ერთსა და იმავე ნაწყვეტში, რაც კარგად გვიჩვენებს, რომ ორივე მათგანი ერთი აფექტიდან წარმოდგება. „მარიზიბილის“ ბოლოში ვკითხულობთ:

«Indécis comme feuilles mortes

Leurs yeux sont des feux mal éteints

Leurs cœurs bougent comme des portes»

(აპოლინერი 1981: 51)

ლექსში „მაისი“ გვაქვს:

«Les pétales tombés des cerisiers de mai

Sont les ongles de celle que j' ai tant aimée

Les pétales flétris sont comme ses paupières»

(აპოლინერი 1981: 95)

„უიღბლო შეყვარებულის სიმღერაში“ ვკითხულობთ:

«Nous semblions entre les maisons

Onde ouverte de la mer Rouge

Lui les Hébreux moi Pharaon»

(აპოლინერი 1981: 17)

აქ იმის დადგენაც შეიძლება, რომ გაიგივებანი უფრო ხშირია, ვიდრე შედარებები. მათი ფორმულირება აპოლინერთან სულ უფრო და უფრო ლაკონური ხდება, სანამ არ გახდება «Bergère ô tour Eiffel», «Pupille Christ de l'œil» (სადაც გვაქვს თამაში: pupille-cristallin-Christ de l'œil) ან «Soleil cou coupé» ლექსში „ზონა“ (აპოლინერი 1981: 7, 9 და 14).

ჩვენ შეგვიძლია თვალი გავადევნოთ აპოლინერის «Soleil cou coupé»-ს შექმნის პროცესს. ამგვარმა უჩვეულო ბოლო ტაეპმა თავგზა აუბნია ლექსის პირველ მკითხველებს და არაერთი კრიტიკოსი დააინტრიგა (დეკოდენი 1997: 67). ზემოთ ნახსენები პროცესისთვის თვალის გადევნება შეუქს ჰფენს აპოლინერის წერიტი მუშაობის სტილს. ლექსში „დუხოხორები“ («Les Doukhobors»), რომელიც აპოლინერმა თვრამეტი წლის ასაკში დაწერა, ვკითხულობთ:

«Le soleil qui radiait
Dut paraître à leurs yeux extasiés,
[...]
Le cou tranché d' une tête immense, intelligente,
Dont le bourreau n' osait montrer
La face et les yeux larges pétrifiés,
À la foule ivre,
Et quel sang, et quel sang, t' éclabousse, ô monde,
Sous ce cou tranché!»

(აპოლინერი 2005: 135-136)

„ზონის“ შავი ვარიანტი რაღაც ელემენტებს შეიცავს ზემოთ მოყვანილი სტრიქონებიდან:

«Le soleil est là c' est un cou tranché
Comme l' auront peut-être un jour quelques-uns
des pauvres que j' ai rencontrés

Le soleil me fait peur, il répand son sang sur Paris»

(დეკოდენი 1997: 68)

„სუარე დე პარიში“ უკვე იმ თამამ, მოულოდნელ ფორმულირებას აღმოვაჩინებთ, რომელიც შემდეგ სახეშეცვლილი წარმოდგება „ზონის“ ფინალში:

«Soleil levant cou tranché»

(დეკოდენი 1997: 68)

დასასრულ, ფორმულირება მეტ ექსპრესიულობას შეიძენს ერთი მხრივ ზედსართავ «levant»-ის ამოგდებით, რომელიც განმარტებას წარმოადგენდა (ვინაიდან «Soleil levant» ჰგავს «cou coupé»-ს), მეორე მხრივ კი «tranché»-ს «coupé»-თი შეცვლით, რის შემდეგაც ტაეპი ისე იკითხება, თითქოს ნაჯახის ორმაგი დარტყმა გვესმოდეს: «Soleil cou coupé».

არაერთხელ გამოთქმულა მოსაზრება, რომ ამგვარი რაკურსები აპოლინერს 1912 წელს მარინეტის მანიფესტში* გამოთქმულმა მითითებებმა და მოწოდებებმა უკარნახა (დეკოდენი 1997: 68). მაგრამ აპოლინერს ჯერ კიდევ „სიმღერაში“ აქვს გამოყენებული ტაეპი:

«gin / Flambant de l' électricité»,

ხოლო ლექსებში „ლულ დე ფალტენენი“ და „მგზავრი“ აქვს ტაეპები:

«leurs yeux étoiles bestiales»,

«Vagues poissons arqués fleurs surmarines»

(აპოლინერი 1981: 31, 77 და 52)

მართლაც, ამგვარი მიმართულება აპოლინერის შემოქმედებაში ბუნებრივად აგრძელებს კანონიკურ, ე. წ. ჰომეროსულ შედარებას, ისევე როგორც საკუთრივ ამ მიმართულებას აქვს თავისი გაგრძელება წმინდა სურათ-ხატში, შედარებისა ან გაიგივების საყრდენი წერტილის გარეშე. ასეა ლექსის „ნაკვერჩხალი“ მეორე სტროფში:

«Le galop soudain des étoiles

N' étant que ce qui deviendra

Se mêle au hennissement mâle

Des centaures dans leurs haras

Et des grand' plaintes végétales»

(აპოლინერი 1981: 89),

ანდა მონოსტიქის „მაგალობელი“ ერთადერთ ტაეპში, რომელსაც ეს პროცესი დასასრულამდე მიჰყავს. აღნიშნული ლექსი მიშელ დეკოდენს აპოლინერისეული სურათ-ხატის ჭეშმარიტ ნიმუშად მიაჩნია (დეკოდენი 1997: 69):

«Et l' unique cordeau des trompettes marines»

(აპოლინერი 1981: 36)

ა) კალამბური და კალიგრამა

არაერთხელ გაუსვამთ ხაზი იმ „ვერბალური გაუმადრობისთვის“, რომელიც ახალგაზრდა აპოლინერს ახასიათებს, განსაკუთრებით მაშინ, როცა სტავლოში ეცნობა და ითავისებს ბელგიური არდენების ფრანგულს. ამასთან დაკავშირებით

* იგულისხმება მარინეტის „ფუტურისტული ლიტერატურის ტექნიკური მანიფესტი“, რომელიც 1912 წელს გამოქვეყნდა.

მიშელ ბიუტორი შენიშნავს: „[...] იგი ისმენს ამ სხვანაირ ფრანგულს, [...] ითავისებს ყველა ვალონურ სიტყვას, [...] უცქერს ამ ახალ პეიზაჟს, [...] იწერს ყველაფერს, რასაც კი გაიგონებს სასტუმროებსა თუ ფუნდუკებში, ცდილობს შეისისხლხორცოს ეს სხვანაირი – ჩრდილოური აქცენტი, რათა გააწონასწოროს სამხრეთული აქცენტი და უკეთ დაეუფლოს ცენტრის – პარიზულ აქცენტს“ (ბიუტორი 2006: 936). თავისი ალიტერაციებით, ონომატოპეებით, კალამბურებით, არქაიზმებითა და პარონომაზიებით, აპოლინერი მხიარულ, მოხეიძე, დინამიკურ და ზოგჯერ იდუმალ ენას ქმნის. მ. ბიუტორი მართებულად მიუთითებს იმ ფაქტზე, რომ აპოლინერს „მძაფრად ჰქონდა გაცნობიერებული ენის *ფიზიკური* სინამდვილე; [...] მას ჰქონდა საუცხოო უნარი არ დაევიწყა, რომ სიტყვები უპირველეს ყოვლისა გვესმის და მათ ვხედავთ“ (ბიუტორი 2006: 937).

იყო თუ არა აპოლინერი პოლიგლოტი, როგორც ამტკიცებენ ხოლმე? დანიელ ოსტერს (ოსტერი 2001: 41) მიაჩნია, რომ არ იყო, მაგრამ აპოლინერმა საკმაოდ კარგად იცოდა იტალიური და ასევე გერმანულიც; წინააღმდეგ შემთხვევაში, 1901 წელს რაინის მხარეში მასწავლებლად ვერ წავიდოდა. მიშელ დეკოდენმა ხაზი გაუსვა აპოლინერის მუდმივ ინტერესს ენებისა და მათი ცხოვრებისადმი (ოსტერი 2001: 42); მან სტატიებიც კი დაწერა გერმანული და ლათინური ენების და თვით ესპერანტოს შესახებ. ცნობილია, რომ მისი პირველი დღიურები შეიცავს უცხო სიტყვების მთელ სიებს და რომ მან უამრავი სიტყვა ისესხა XII და XIII საუკუნეების ენიდან. აპოლინერი უჩვეულო სიხარულს განიცდიდა, როცა ეცნობოდა და ითავისებდა არტილერისტთა სპეციფიკურ ენას, რაც კარგად ჩანს მის „კალიგრამებსა“ და წერილებში (აპოლინერი 2001; აპოლინერი 2006).

აპოლინერისთვის **კალამბური** მთელი ცხოვრება სიტყვებთან კავშირის ძირითადი საშუალება იყო. ჟან-კლოდ შვეალიეს თქმით, „კალამბური თამაშობს იმ სხვადასხვა მნიშვნელობაზე, რომელსაც იღებს ორი ომოფონური სეგმენტი, როდესაც იცვლება კონტექსტი“ (ოსტერი 2001: 42). კალამბურის გამოყენება ნიშნავს ვერბალურ საშუალებათა მინიმალური რაოდენობით მაქსიმალური ეფექტის მიღწევას, სიტყვის მნიშვნელობისა და უღერადობის მაქსიმალურ გამოვლენა-გამოყენებას:

l' amour / la mourre; puits / puis; un cul de dame damascène; ancre / encre; Lou / loup
(აპოლინერი 1981: 79, 78, 26; აპოლინერი 2001: 134, 79).

როგორც ზემოთ აღნიშნეთ, ამ კალამბურს მარი-ჟან დიურიმ „შემოქმედებითი კალამბური“ უწოდა (დეკოდენი 1997: 59), რომელიც თავისი თვისებებით, ესთეტიკითა და ეფექტით შეიძლება შევადაროთ კოლაჟს, კუბისტურ მხატვრობას ან მარსელ დიუმანის „რედი-მეიდებს“; მაგრამ ეს კალამბური პირველ რიგში ალბათ იმ დროის გამოცხადებაა, როდესაც სიტყვებით თამაში მთელი მეცნიერება და ხელოვნება გახლდათ. ეს იყო უპირველესი საშუალება სიტყვის მნიშვნელობის გამოყოფა-ხაზგასმისა (ოსტერი 2001: 42).

კალამბურს, რომელიც თავისი ბუნებით მეტაფიზიკური და იმავდროულად მატერიალისტურია, სიტყვა გადაჰყავს თავად ამ სიტყვის ერთგვარ მიღმა მხარეში და ამით გრაფიკულ-ვერბალური მიკროკოსმოგონიას ქმნის.

რაც შეეხება კალიგრამას, ესაა კალამბური თვალისთვის. როგორც კ. დებონი აღნიშნავს, კალიგრამა (იგივე „ლექსი-ნახატი“) „მკითხველს მაყურებლად აქცევს“ (დებონი 2004: 13). აპოლინერის ჰალსტუხი-კალიგრამა (აპოლინერი 2001: 53) ნიშნავს, რომ ჰალსტუხი-საგანი არის ასევე ჰალსტუხი-სიტყვაც. კალამბური და კალიგრამა ორი ურთიერთსაპირისპირო პროცესია: სიტყვიდან მიკროსამყაროს გამოყოფა (კალამბური) და ამ სამყაროს სიტყვაშივე ჩაბრუნება (კალიგრამა).

უფრო მეტიც, კალამბური და კალიგრამა წარმოადგენს კუბისტების, აპოლინერისა და ფუტურისტებისთვის ასერიგ ძვირფასი სიმულტანურობის საუკეთესო მხარეს. სიტყვის პოლისემიაზე თამაში – უკვე აღმნიშვნელშივე სიმულტანურობის შემოტანაა. ეს უკანასკნელი ყველაზე ხშირად მიიღწევა მასზე (აღმნიშვნელზე) სხვა სიტყვების დამატებით (მაგალითად, მარინეტის სტილში: «Midi 3/4 flûtes glapissement embrasement toumbtoub alarme» და ა. შ.) ანდა იმგვარი კომპოზიციების მეშვეობით, რომელსაც მასიურად იყენებდნენ სიურრეალისტები (მაგალითად, «explosante-fixe») (ოსტერი 2001: 44). 1913 წლიდან ფუტურისტული ჟურნალი „ლანჩერბა“ ხშირად აქვეყნებდა კალიგრამებს. იტალიელი პოეტი ფრანჩესკო კანჯულო სიტყვა «fumare»-ს ბეჭდავდა სულ უფრო და უფრო მზარდი სიდიდის კორპუსით, რათა ვიზუალურად ეჩვენებინა კვამლის გაფართოების პროცესი. როცა 1914 წელს აპოლინერი გადაწყვეტს ექვსი „ლირიკული იდეოგრამის“ გამოქვეყნებას სათაურით „მეც მხატვარი ვარ“, ამით იგი სწორედ „ტიპოგრაფიული სიმულტანურობის“ ძიებებს უერთდება, რომლის

საწყისსაც იგი სტეფან მაღარმეს „კამათლების გაგორებაში“ ხედავს (ოსტერი 2001: 44). როგორც ტ. ტცარა აღნიშნავს მართებულად, კალიგრამებით აპოლინერი კიდევ უფრო აახლოებს პოეზიას მხატვრობასთან (ტცარა 1980: 399).

როდესაც ლექსში „მოგზაურობა“ («Voyage») (აპოლინერი 2001: 58) აპოლინერი დაკარგულ სიყვარულს წარმოგვიდგენს: 1) სიტყვებით «adieu amour nuage qui fut» და 2) ტიპოგრაფიულად – სიტყვათა იმგვარი განლაგებით, რომელიც ღრუბლის ფორმას იღებს, ამით იგი კალამბურის ვიზუალურ შედეგებს იღებს. სწორედ აქ იმალება კალიგრამების სიმულტანურობის ჭეშმარიტი ხასიათი: ვკითხულობთ იმ ფორმაში, რომელსაც ვხედავთ, ვხედავთ იმას, რასაც ვკითხულობთ.

აპოლინერი ფიქრობდა, რომ კალიგრამების ანუ „ლირიკული იდეოგრამების“ ტექნიკის წყალობით შესაძლებელი იქნებოდა „მთელი ლექსის (...) წაკითხვა მხოლოდ ერთი შეხედვით, თვალის ერთი შევლებით, ისევე როგორც ერთი შეხედვით დავინახავთ ხოლმე აფიშის [...] ელემენტებს“ (ოსტერი 2001: 45).

ამგვარი იდეოგრამების პრინციპი ენათესავება რუსული ხალხური თოჯინების, ეგრეთ წოდებული „მატრიოშკების“ ინკლუზია/ექსკლუზიის პრინციპს. კალიგრამა ციტირებას მიმართავს, მიგვანიშნებს, იმას ასახელებს, რაც თითქოს აქ არაა, მაგრამ რაც მაინც აქაა. სამყარო წიგნია და მეც, გიიომ აპოლინერი, პოეტი, საკუთარი თავისა და მთელი კაცობრიობის მოხეტიალე კალიგრამა – წარმოვადგენ ადამიანთა ისტორიას. მე საკუთარ თავს ვშიფრავ, საკუთარ თავს ვსწავლობ მათ ისტორიაში.

4. ვერსიფიკაციისა და კომპოზიციის პრობლემა „ალკოჰოლებში“

„ალკოჰოლების“ ჩასახვის პერიოდი (გავისხენოთ კრებულის ქვესათაურში მითითებული 1898-1913 წლები) – ეს არის ლექსის კრიზისის პერიოდი, როდესაც გამოდის არაერთი თეორიული თუ პოლემიკური ხასიათის ნაშრომი. პოეტები გამაღებულ შემოქმედებით ძიებაში არიან. ისმება კითხვები პარნასული პროსოდის წესთა დასაბუთებულობასა და მართებულობაზე, ახალი ლექსის ესთეტიკაზე, ვერლიბრის ბუნებასა და ნაყოფიერებაზე და, საერთოდ, პოეზიის შესაძლო რეფორმებზე.

1897 წელს ახალგაზრდა კრიტიკოსი ადოლფ ბოშო წერს, რომ ჭეშმარიტი პოეტი სისტემას არ უნდა დაემორჩილოს. როგორც იგი აცხადებს, „ყოველი

ნაწარმოების შექმნისას პოეტი, თითქმის ყოველდღიურად, სპეციალურ ტექნიკას იგონებს, რასაც იგი აღწევს მხატვრული გამოსახვის უცნობ საშუალებათა საკუთარი საჭიროებისამებრ გამოყენებით“. პოეტი არის „შემოქმედი, უზენაესი მბრძანებელი რიტმებისა და ბგერებისა“, ახალ-ახალი რითმებისა. ის შორს უნდა იყოს ე. წ. „პოეტური“ ენის ჩარჩოებში ჩაკეტილგან და ლექსიკის ყველა რესურსი უნდა გამოიყენოს. „საფრანგეთი, – ასკენიდა ბოშო, – ელოდება პოეტს: ყველაფერი მზადაა მის მოსასვლელად“ (დეკოდენი 1997: 69-70).

უნდა ითქვას, რომ უაღრესად საინტერესო, შორს გამიზნული მოსაზრებებია გამოთქმული. სწორედ ამ მიმართულებით წარიმართება შემდგომში პოეტების, პირველ რიგში კი გიომ აპოლინერის შემოქმედებითი ექსპერიმენტები. 1915 წლის 30 ოქტომბერს აპოლინერი სწერს ჟან-ივ ბლანს, რითაც ერთგვარად ადოლფ ბოშოს მოსაზრებებსაც ეხმიანება:

„რაც შეეხება „ალკოჰოლების“ თავისუფალ პოეზიას, ჭეშმარიტი ლირიზმი დღესდღეობით არ შეიძლება არსებობდეს პოეტის სრული თავისუფლების გარეშე. მაშინაც კი, როცა ტრადიციული ლექსით წერს, ამ თამაშისკენ პოეტს საკუთარი თავისუფლება უბიძგებს. ამ თავისუფლების გარეშე პოეზია საერთოდ ვერ იარსებებდა. თუკი არ ვაღიარებთ ამ არსებით ჭეშმარიტებას, ჩვენი გონება ჩაისშობა იმ პირობითობის ჩარჩოებში, რომელიც უკვე ვეღარ იარსებებს; ის ვერ შეძლებს შემდგომ განვითარებას“ (აპოლინერი 1951: 39).

ჯერ კიდევ 1908 წელს აპოლინერი ჟან რუაიერზე დაწერილ სტატიაში აცხადებდა:

„[...] ამჟამად მოდაში მყოფი პროსოდიის ძველი პროსოდიის გახლავთ, რომლის წესებსაც ზოგიერთები ალაღბედზე არღვევენ. მაგრამ უნდა ითქვას, რომ მათ ეშლებათ: ვერლიბრი პოეზიის პროზაული გამარტივება არ გახლავთ. თუკი ყოველი პოეტის შემოქმედებაში მის პიროვნულობას ეძებენ, არ უნდა გაგვიკვირდეს, თუ პიროვნულ პროსოდიასაც შევხვდით. პოეტთაგან ყველაზე უსიცოცხლონიც კი იამაყებენ იმ ძალისხმევით, რომელიც მათ ლირიზმს გააკეთილშობილებს, თან ტრადიციულ სალექსო მეტრიკასაც არ შეარყევს და ამავე დროს მას წინ გაუსწრებს“ (დეკოდენი 1997: 70).

არ უნდა გაგვიკვირდეს, როცა აპოლინერი ამტკიცებს, რომ მას არ გააჩნია „პოეტური სისტემა“ ან, უფრო სწორად, „უამრავი“ პოეტური სისტემა აქვს (აპოლინერი 1951: 29). სალექსო ტაეპების, რითმული და სტროფული სისტემების

ურთიერთგანსხვავებულობა და მათი ჰარმონიული სინთეზი „ალკოპოლებში“ მართლაც გასაოცარია.

„ალკოპოლებში“ ყველაზე ხშირად ალექსანდრიული ლექსი გვხვდება, რომელიც მთლიანად ან მნიშვნელოვან ნაწილებში ოცდაოთხ ლექსშია გამოყენებული (ეპიზოდურად ის სხვა ლექსებშიც გვხვდება). რვამარცვლიანი ლექსი, რომელიც აპოლინერის საყვარელ ლექსადაა მიჩნეული, იმავე გაანგარიშებით ოც ლექსშია გამოყენებული. ბევრად უფრო იშვიათია შვიდმარცვლიანი, ექვსმარცვლიანი და ოთხმარცვლიანი ლექსები. ლექსში „ლორელი“, პოეტი იყენებს „ფრანგულ პოეზიაში უიშვიათეს საზომს“ (ბუაჩიძე 1989: 225) – თოთხმეტმარცვლიან ლექსს. ამავე ლექსში გვხვდება ცამეტმარცვლიანი ლექსი, რომელიც „საერთოდ არ იცის ფრანგულმა პროსოდიაში“ (ბუაჩიძე 1989: 225), და ჩვიდმეტმარცვლიანი ლექსი. რაც შეეხება ვერლიბრს, იგი სხვადასხვა ფორმით მხოლოდ თერთმეტ ლექსში გვხვდება (ვერლიბრში ვგულისხმობთ ლექსს ან ტაქტა ჯგუფს, რომლის სხვადასხვა მოცულობაც ერთ განსაზღვრულ ნაწილებში არც ერთ თანამიმდევრულ სისტემას არ ემყარება).

ამას დავამატოთ ის, რომ სამიდან ორი ლექსი, მთლიანად ან ნაწილობრივ, შედგება მკაცრი სტრუქტურის სტროფებისგან, რომელთა შორისაც ჭარბობს ალექსანდრიული ლექსით დაწერილი კატრენი, რვამარცვლიანი ლექსით დაწერილი კატრენი და იგივე რვამარცვლიანი ლექსით დაწერილი ხუთტაქტი. დისტიქი (ორტაქტი) მთლიანად მხოლოდ ერთ ლექსშია („ლორელი“) გამოყენებული (სხვაგან ის ეპიზოდურად გვხვდება). ძალზე იშვიათად გვხვდება სამტაქტი. „ალკოპოლებში“ გვაქვს ერთი მონოსტიქიც („მგალობელი“, რომელიც ზემოთ უკვე ვახსენეთ). აქედან გამომდინარე, გვრჩება შთაბეჭდილება, რომ აპოლინერი, ასე თუ ისე, მაინც ერთგული რჩება ფრანგული პროსოდის ტრადიციებისა.

მაგრამ არ უნდა დავივიწყოთ წესიდან გადახვევა, რასაც აპოლინერი ძალიან ხშირად მიმართავს, თითქოსდა იმისთვის, რათა კონტრასტის მეშვეობით საზი გაუსვას წინა, ტრადიციული პროსოდით დაწერილ ტაქტებს. ჩვენ ამის რამდენიმე მაგალითი განვიხილეთ, როცა ლექსის „ფაბრიკაციაზე“ ვსაუბრობდით. წესებისა და სიახლის ამგვარი სინთეზის მაგალითებია: ბოლო ტაქტი ლექსისა „ზარები“, რომელიც მოულოდნელად წყვეტს თხუთმეტი რვამარცვლიანი ტაქტის ნაკადს (აპოლინერი 1981: 98); „უცუნების“ და

„სასახლის“ ალექსანდრიული ლექსით დაწერილი სტრიქონები, რომლებიც ორ-ორ ექვსმარცვლიან ტაეპადაა გაყოფილი (აპოლინერი 1981: 33, 35). მსგავსი მაგალითების მოძებნა „ალკოჰოლებში“ არ გაგვიჭირდება. ლექსის „კლოტილდა“ («Clotilde») კატრენების ბოლოში მალულად ჩართულია ერთი რვამარცვლიანი ტაეპი, მაშინ როდესაც ამ ბოლო კატრენის პირველი სამი ტაეპი შვიდმარცვლიანი ლექსითაა დაწერილი:

«Les déités des eaux vives
Laissent couler leurs cheveux
Passe il faut que tu poursuives
Cette belle ombre que tu veux»
(აპოლინერი 1981: 47)

„მარის“ რვამარცვლიანი ლექსით დაწერილი ხუთტაეპედებში ჩართულია ერთი ატიპური, ალექსანდრიული ლექსით დაწერილი ტაეპი:

«Oui je veux vous aimer mais vous aimer à peine»
(აპოლინერი 1981: 55)

ტრადიციული პროსოდით დაწერილ აპოლინერის ლექსზე თავისუფლად შეგვიძლია ვთქვათ იგივე, რასაც თვითონ წერდა პოლ ფორის „პოეტურ ხელოვნებაზე“:

„ის, რამაც ფრანგული პოეზიის საამურობა და კეთილშობილება შექმნა, არ დავიწყებიათ: პირიქით, ყველაფერმა ამან უცებ ახალი ძალით იფეთქა. [...] პოლ ფორმა იფიქრა, რომ ლექსში, სტროფში, რითმაში სიტყვათა ხმოვანებას უფრო დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა, ვიდრე იმ ასო-ნიშნებს, რომელიც ამ ხმოვანებას ქმნის. მან ჩათვალა, რომ წერა მხოლოდ და მხოლოდ მნემოტექნიკური საშუალება იყო და რომ მხედველობას, სრულიად უსაფუძვლოდ, ისეთივე მნიშვნელოვანი როლი მიანიჭეს, როგორი მნიშვნელოვანიც იყო სმენის როლი“ (დეკოდენი 1997: 72).

„ნიშნობის“ ციკლის ერთსა და იმავე ლექსში გვხვდება გადასვლა პროზაული თხრობიდან («À la fin les mensonges ne me font plus peur») – ეს ტაეპი ალექსანდრიული ლექსის სტატუსს მხოლოდ თორმეტ მარცვალს უნდა უმაღლოდეს – დიდი მოქნილობით გამორჩეულ ალექსანდრიულ ლექსზე («Les rues sont mouillées de la pluie de naguère»), სადაც სიტყვების «rues», «mouillées», «pluie» ბოლო ბგერები თითქოს უბრალოდ აგრძელებს წინამავალ მარცვალს,

რაც ერთგვარად მერყევს ხდის თორმეტმარცვლიანი ლექსის რიტმს (აპოლინერი 1981: 120).

რომ მოვისმინოთ, თუ როგორ კითხულობს აპოლინერი „მირაბოს ხიდს“, „მარის“ ან „მეზავრს“, მივხვდებით, თუ რამდენად ავტონომიურია მისთვის თითოეული ტაეპი. ეს ავტონომიურობა გამომდინარეობს სინტაქსური, სემანტიკური ან უბრალოდ ბგერითი ერთიანობიდან. აპოლინერი ანჟამბემანზეც* არ ამბობს უარს. ზოგჯერ ანჟამბემანი მხოლოდ სტრიქონის სიმოკლითაა გამოწვეული და გრამატიკულ ჯგუფებს უწევს ანგარიშს. მაგალითად, ასეა ლექსში „ბინდი“:

«Un charlatan crépusculaire
Vante les tours que l' on va faire
[...]
Sur les tréteaux l' arlequin blême
Salue d' abord les spectateurs
[...]»

(აპოლინერი 1981: 37)

სხვაგან ანჟამბემანი რითმის დაშლა-რღვევისა და გაქრობის მიზეზია, როგორც ეს გვაქვს „უიღბლო შეყვარებულის სიძღერის“ დასაწყისში:

«Un voyou qui ressemblait à
Mon amour vint à ma rencontre
Et le regard qu' il me jeta
Me fit baisser les yeux de honte»

(აპოლინერი 1981: 17)

ზოგჯერ მთელი სტროფი ანჟამბემანთა თამაშზეა აგებული. უფრო მეტიც, „როზმონდის“ თითოეული ხუთტაეპედი (ლექსი სამსტროფიანია) ერთადერთი, ანჟამბემანებით აწყობილი წინადადებისგან შედგება. ამ ანჟამბემანებს სტრიქონი სალექსო ტიპოგრაფიულ ფორმამდე დაჰყავს:

«Longtemps au pied du perron de
La maison où entra la dame
Que j' avais suivie pendant deux
Bonnes heures à Amsterdam

* ლექსში ტაეპის ერთი ან რამდენიმე სიტყვის გადატანა მომდევნო ტაეპში.

Mes doigts jetèrent des baisers

[...]»

(აპოლინერი 1981: 88)

ა) ვერლიბრი

აპოლინერთან ანალოგიური ოპოზიცია იგრძნობა ვერლიბრის ხმარებისას. ერთი მხრივ იგი იყენებს მოკლე ტაქსს, რომელიც სიმბოლისტური ვერლიბრის მსგავსად მხოლოდ სტროფში არსებობს. ლექსში „ანი“ ვკითხულობთ:

«Sur la côte du Texas

Entre Mobile et Galveston il y a

Un grand jardin tout plein de roses

Il contient aussi une villa

Qui est une grande rose

[...]»

(აპოლინერი 1981: 38)

„ტეხასის სანაპიროზე

მობილსა და გალვესტონს შორის

არის ვარდებით სავსე ბაღი

იქ ერთი ვილაა

დიდი ვარდის მსგავსი

[...]“

(აპოლინერი 2001: 126)

აპოლინერისთვის ამ ტიპის ლექსს ხშირად ნარატიული ფუნქცია აკისრია, როგორც ესაა ლექსებში „ანი“ ან „რაინული შემოდგომა“:

«Les enfants des morts vont jouer

Dans le cimetière

Martin Gertrude Hans et Henri

Nul coq n' a chanté aujourd' hui

Kikiriki»

(აპოლინერი 1981: 104)

„დღეს ირბენენ და ითამაშებენ

სასაფლაოზე მკვდრების ბავშვები

ჰანსი ჰერტრუდა მარტინი ანრი

მაგრამ მამალი დღეს ყოელიყოს
 არ დაიყვილებს“
 (აპოლინერი 1984: 157)

სრულიად განსხვავებულია სალექსო სტრიქონის ის ტიპი, რომელსაც ვხვდებით უკვე ლექსში „სინაგოგა“ («La synagogue»), 1901-1902 წლების ლექსში. შემდეგ ამ ტიპის სტრიქონი ჩნდება 1908 წლის („ნაკვერჩხალი“ და „ნიშნობა“) და 1909 წლის ლექსებში („კორტეჟი“, „ლექსი წაკითხული ანდრე სალმონის ქორწილში“), ბოლოს კი „ზონაში“.

საქმე ეხება გრძელ ტაქსს, რომელიც მარცვალთა რაოდენობით ხშირად აღექსანდრიული ლექსის საზომსაც კი გადადის. ლექსიკა და სინტაქსური სტრუქტურა უმეტეს შემთხვევაში პროზაული ხასიათისაა, ხოლო თვით სალექსო სტრიქონის სიგრძე გრამატიკული ან სემანტიკური გამონათქვამის სიგრძეს უტოლდება:

«Te voici à Amsterdam avec une jeune fille
 que tu trouves belle et qui est laide» („ზონა“);
 «Le vieux Rhin soulève sa face ruiselante et se détourne
 pour sourire» („სინაგოგა“)
 (აპოლინერი 1981: 12 და 96)

აქვე უნდა აღვნიშნოთ ისიც, რომ ლექსში „სინაგოგა“ ფრაზისა და მისი მნიშვნელობის ურთიერთგადაჯაჭვა რამდენიმე სტრიქონზე ხდება ისეთი ანუამბემანებით, როგორცაა, მაგალითად, «Ottomar et Abraham aiment tous deux / Lia» (აპოლინერი 1981: 96). საქმე იმაშია, რომ ამ დროისთვის აპოლინერი ჯერ კიდევ ამ პოეტური იარაღით მოქმედების პირველ ნაბიჯებს დგამს. ჩვენ ვფიქრობთ, რომ ამგვარი მოდელი, ისევე როგორც ლექსში გადმოცემული განწყობა, მან ალბათ უიულ ლაფორგის (1860-1887) გვიანდელი პოეზიიდან აიღო, ლაფორგისა, რომელმაც ერთ-ერთმა პირველმა დაარღვია ტრადიციული ფრანგული პროსოდის წესები (პია 1979: 8) და რომელსაც, დიდი მექსიკელი პოეტისა და ესეისტის ოქტავიო პასის (1914-1998) თქმით, „ასე მოსწონდა შეუთავსებლის შეთავსება“ (პასი 2002: 20). საგულისხმოა, რომ სწორედ ლაფორგის გავლენაზეა ლაპარაკი, რომელსაც ვერ გაექცა არა მარტო აპოლინერი, არამედ ვერ გაექცნენ იმ დროის ინგლისურენოვანი პოეტებიც – ანგლო-ამერიკული მოდერნიზმის თვალსაჩინო წარმომადგენლები ელიოტი და პაუნდი. როგორც ოქტავიო პასი

აღნიშნავს, დაახლოებით იმავე ხანებში განიცადეს ჟიულ ლაფორგის გავლენა ლათინოამერიკელმა პოეტებმაც. აი, რას წერს ამაზე ო. პასი: „1905 წელს არგენტინელმა ლეოპოლდო ლუგონესმა [...] გამოაქვეყნა ლექსების კრებული „მწუხრი ბაღში“, სადაც ესპანურენოვან პოეზიაში პირველად ჩნდება ლაფორგის პოეზიისათვის დამახასიათებელი თვისებები: ირონია, სასაუბრო და ლიტერატურული ენების შეხვედრა, არაჩვეულებრივი ხატოვანება [...]“ (პასი 2002: 19).

ეს ის პოეტური იარაღია, რომელიც შემდგომში, აპოლინერთან და ბლეს სანდრართან ერთად, ფრანგული პოეტური მოდერნიზმის უპირველესი გამომსახველობითი ფორმა გახდება 1913-1925 წლებში. ამ მოდერნიზმს ედგა სათავეში ჯერ აპოლინერი, შემდეგ კი სანდრარი, რომელიც დიდი ავტორიტეტით სარგებლობდა ახალგაზრდა პოეტებს შორის. როდესაც სანდრარი 1924 წელს ბრაზილიაში ჩავიდა, ახალგაზრდა ბრაზილიელმა პოეტებმა მას დაუვიწყარი შეხვედრა მოუწვევეს. ისინი აღაფრთოვანა სანდრარის მიერ წაკითხულმა ლექციებმა (აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ სანდრარი ბრწყინვალედ ფლობდა პორტუგალიურს), რაც აისახა კიდევ მათ პოეზიაში (ტერტერიანი 1983: 13).

ბ) რითმა

აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ აპოლინერის რითმულ სისტემაშიც იმავე შეუზღუდაობას ვხედავთ.

აპოლინერი მეტწილად იყენებს ჯვარედინ რითმას (ABAB), რომელიც „ალკოპოლების“ ორმოცდაათიდან ცხრამეტ ლექსში გვხვდება. წყვილ-წყვილად მონაცვლე რითმები (AABB) მხოლოდ რვა ლექსშია გამოყენებული, ხოლო რითმათა მოდელი ABBA კიდევ უფრო იშვიათად გვხვდება. ზოგჯერ ერთსა და იმავე ლექსში რითმათა ერთი მოდელი მეორესთანაა შერეული. მაგალითად, „სასახლის“ მეორე სტროფი დაწერილია ABBA მოდელით, მაშინ როცა დანარჩენი კატრენები ABAB მოდელს მიჰყვება (აპოლინერი 1981: 34-35). თვით „სინაგოგის“ ვერლიბრით დაწერილ სტროფებშიც კი რითმათა ორი სისტემაა გამოყენებული (აპოლინერი 1981: 96-97). რითმათა ერთ მოცემულ სისტემაში შეიძლება შევხვდეთ ვაჟური და ქალური რითმების მონაცვლეობას, მხოლოდითი რიცხვის სახელის გარითმვას მრავლობითთან, ტრადიციული ფრანგული პროსოდის მიერ აკრძალული რითმის (მაგალითად, სიტყვა, რომელიც შემდგომ

ტაეში იმავე კვლავ გამეორებულ სიტყვას ერთმება, ან ერთმარცვლიანი წინდებულის რითმად გამოყენება) ხმარებას, ასონანსებს, ალიტერაციებსა თუ უბრალო სონორულ მსგავსებათ, რაც აპოლინერისეული ვერსიფიკაციის განუყოფელ ნაწილად იქცევა.

ამგვარად, იქნება ეს სტროფი, ტაეპი თუ რითმა, აპოლინერი ყველა შესაძლო ტექნიკას ერთმანეთში ურევს, ყველა ტექნიკას ერთმანეთში აერთიანებს, რითაც საინტერესო, უჩვეულო, გასაოცარ სინთეზს ქმნის. მას სიახლე შემოაქვს ტრადიციაში ახალი ელემენტების ჩართვით, მიმართავს რა დაუსრულებელ ვარიაციებს ორ უკიდურეს ზღვარს შორის: ეს ორი უკიდურესი ზღვარი გახლავთ მკაცრი წესი და ტოტალური თავისუფლება. გ. ბუაჩიძე აღნიშნავს (ბუაჩიძე 1989: 223), რომ ყოველივე ეს მკითხველის ინტერესის მუდმივ მობილიზებას ახდენს. როგორც შენიშნავს ტრისტან ტცარა (1896-1963), რომელზეც „ალკოჰოლებმა“ დიდი გავლენა იქონია (ბეარი 1996: 6), აპოლინერის ლექსი, პირველ რიგში, ყურისთვისაა განკუთვნილი (ტცარა 1980: 391). ფერნან ფლერესგან ვიცით, რომ აპოლინერი ლექსებს ღიღინით წერდა (დეკოდენი 1997: 80).

მაშასადამე, აპოლინერის ერთადერთი სისტემა – ერთი რომელიმე განსაზღვრული სისტემის არქონაა.

IV ნაწილი

1. გერმანიის ადგილი „ალკოჰოლებში“

1901 წლის მაისში გიომ აპოლინერი თავისი ასულისთვის ფრანგულის მასწავლებლად აიყვანა ერთ-ერთმა მდიდარმა გერმანელმა არისტოკრატმა, ვიკონტ მილჰაუს ქვრივმა ელინორ პოლტერჰეფმა, რომელიც კელნის არისტოკრატიულ ოჯახს მიეკუთვნებოდა და პარიზში ცხოვრობდა, თუმცა დროდადრო თავის მამულებშიც ჩადიოდა რაინის მხარეში. იმავე წლის აგვისტოს ბოლოს ვიკონტესამ ოჯახთან და აპოლინერთან ერთად გერმანიას მიაშურა – ჯერ პონეფს, შემდეგ კი „ნოი გლიუკის“ უზარმაზარ ვილას, ოცდაათი კილომეტრით ჩრდილოეთით.

ვიკონტესამ ინგლისელი გუვერნანტიც აიყვანა – ახალგაზრდა ლონდონელი ქალიშვილი ენი პლეიდენი.

გერმანიამ დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა ახალგაზრდა აპოლინერზე და ღრმა კვალი დაატყო მის შემოქმედებას. აქ გატარებულმა ერთმა წელმა აპოლინერს საშუალება მისცა ენახა დიუსელდორფი, კობლენცი, კელნი და ბონი, შემოევლო ვიურტემბერგი, ბავარია და ბოჰემია და თვით ვენასა და ბერლინშიც კი ჩასულიყო (რიშარი 1996: 26; პია 1995: 42). შეიძლება ითქვას, რომ გერმანული გამოცდილებით პოეტმა და მთხრობელმა აპოლინერმა ერთნაირად ისარგებლა. აქვე აღვნიშნოთ, რომ ჰანოვერის წყალობით იშვა წიგნის „ერესიარქი და კომპანია“ ერთ-ერთი მოთხრობა „ჰილდესჰაიმის ვარდი“, ხოლო ბოჰემიამ აპოლინერს ამ კრებულის საუკეთესო მოთხრობა, „პრადელი მგზავრი“ დააწერინა. თავისი დელიკატესებით ცნობილმა მიუნხენმა აპოლინერის ის ღორმუცელა და სმის მოყვარული პერსონაჟები შვა, რომელნიც „მოკლული პოეტის“ მეექვსე თავში ნოკერბერგის ლუდხანებში მიიჩქარიან (აპოლინერი 2003: 37-40). რაც შეეხება რაინის ნაპირებს, ჩვენ მათ დაუსრულებლად ვაწყდებით მთელ „ალკოჰოლებში“: სწორედ ამ ადგილებიდან დაიბადა „უცუნები“, „ღამის ქარი“ («Le vent nocturne») და ლექსების სერია, რომელიც „რაინული ლექსების“ სახელითაა წარმოდგენილი „ალკოჰოლებში“. ალბათ არ იქნება გადაჭარბება, თუკი ვიტყვით, რომ გერმანიიდან დაბრუნებული აპოლინერი უკვე სრულად ფლობდა პოეტის ხელობას. „რაინულ ლექსებში“ ნათლად ჩანს, რომ აპოლინერი უბადლოა ელეგიაში:

«La-haut le vent tordait ses cheveux déroulés

Les chevaliers criaient Loreley Loreley»

(აპოლინერი 1981: 100);

ასევე იდილიაში (ასეთია მისი „ქალები“, რომელიც „ლექსები-საუბრების“ ადრეულ ჩანასახად შეიძლება მივიხნოთ):

«*Il est mort écoutez La cloche de l' église*

Sonnait tout doucement la mort du sacristain

Lise il faut attiser le poêle qui s' éteint

Les femmes se signaient dans la nuit indécise»

(აპოლინერი 1981: 110);

სიმღერაში:

«*Mon beau tzigane mon amant*

Écoute les cloches qui sonnent»

(აპოლინერი 1981: 98);

ბურლესკურ პოეზიაში:

«*Benzel accroupi lit la Bible*

Sans voir que son chapeau pointu

À plume d' aigle sert de cible

À Jacob Born le mal foutu»

(აპოლინერი 1981: 102);

დასასრულ, თავად დიდ პოეზიაში, რომელსაც ვერანაირი ეპითეტი ვერ გადმოსცემს და რომელიც მუდამ აჯადოებს მკითხველს:

«*Mon verre est plein d' un vin trembleur comme une
flamme»*

«*Mon verre s' est brisé comme un éclat de rire»*

(აპოლინერი 1981: 94)

„ალკოჰოლების“ ცხრა რაინულ ლექსს შორის გვაქვს ერთი ლექსი, რომელიც 1901 წლის სექტემბერსა და 1902 წლის მაისს შორის (როგორც ეს ციკლის ბოლოს მიაწერა ავტორმა) არ უნდა იყოს დაწერილი. ესაა „რაინული შემოდგომა“, რომელიც დანარჩენი რაინული ლექსებივით გერმანული შთაგონებისაა, თუმცა დაწერით მერე უნდა იყოს დაწერილი. 1901 და 1902 წელს აპოლინერი, რომელიც საერთოდ დიდ ყურადღებას არ აქცევდა ტრადიციული ვერსიფიკაციის წესებს, ძალიან ფრთხილად ეპყრობოდა იმ პოეტურ

თავისუფლებას, რომლის აფიშირებაც ასე უყვარდა. სწორედ 1912 ან 1913 წელს, წესებისგან თავისუფალ აპოლინერს უნდა დაეწერა „რაინული შემოდგომა“, რომელშიც მკაფიოდ ჩანს მისი სურვილი, მხოლოდ მინიმალურად დაუმორჩილოს წესებს ლექსის ელემენტები:

«Les vieilles femmes
 Tout en pleurant cheminant
 Et les bons ânes
 Brailent hi han et se mettent à brouter les fleurs
 Des couronnes mortuaires

C' est le jour des morts et de toutes leurs âmes
 Les enfants et les vieilles femmes
 Allument des bougies et des cierges
 Sur chaque tombe catholique
 Les voiles des vieilles
 Les nuages du ciel
 Sont comme des barbes de biques»

(აპოლინერი 1981: 104)

„აცრემლებული დედაბრები
 მოდიან გზაზე
 ვეყვს ყროყინით მშვიდად კორტნიან
 დარბაისელი ვირები ირგვლივ
 ჭირისუფლების მოტანილ გვირგვინს

სულთა დღე არის დღე დღევანდელი
 ვისთვისაც ასე უცებ დაბნელდა
 ყოველ კათოლიკს აქ ბავშვებმა და დედაბრებმა
 უნდა დაუნთონ თავლის სანთელი
 უნდა ახსენონ თავისი მკვდრები
 თხის წვერს წააგავს
 ღრუბელი და ვუალი ბებრის“
 (აპოლინერი 1984: 157)

ჩვენს ჰიპოთეზას, რომ „რაინული შემოდგომა“ გვიან უნდა იყოს დაიწერილი, „ალკოჰოლების“ სხვა ლექსიც ამყარებს: ესაა „მიცვალებულთა სახლი“ (ჩვენ ის ზემოთ ვახსენეთ), რომელიც ასევე აპოლინერის გერმანული პერიოდის ლექსია და რომელიც აოცებს მკითხველს როგორც თავისი სიდიდით (ის პოეტური კრებულის რვა გვერს მოიცავს), ისე სტილითაც:

«S' étendant sur les côtés du cimetière
 La maison des morts l' encadrerait comme un cloître
 À l' intérieur de ses vitrines
 Pareilles à celles des boutiques de modes
 Au lieu de sourire debout
 Les mannequins grimâçaient pour l' éternité»
 (აპოლინერი 1981: 39)

„მირაბოს ხიდის“ შემდეგ, ამგვარი პოეზია აბნევს მკითხველს. საიდან მოდის ასეთი პირქუში სტრიქონები? პასუხი მარტივი, მაგრამ მოულოდნელია: პირდაპირ პროზიდან. მიუნხენის ერთ-ერთ სასაფლაოზე დაწერილი მოთხრობიდან, რომელიც აპოლინერმა 1907 წელს გამოაქვეყნა ჟურნალ „ლე სოლეიში“ სათაურით „მიცვალებულთა აღსანუსხი წიგნი“, აპოლინერმა – მას შემდეგ, რაც არათანაბარ სტრიქონებად დაყო თავისი პროზა – პირდაპირ „გამოჭრა“ „ალკოჰოლების“ ეს ლექსი, რომელშიც სტრიქონების გამოზომვა განპირობებულია მხოლოდ აზრით ან სუნთქვით ნაკარნახევი პაუზებით.

მსგავსი ეშმაკობა ნამდვილად არ იყო უცხო ხილი აპოლინერისთვის (ჩვენ ლექსის ამგვარ „ფაბრიკაციაზე“ ზემოთ ვისაუბრეთ), რომელიც, როგორც I თავში აღვნიშნეთ, თითქმის მთელი ცხოვრება მისტიფიკატორის რეპუტაციით სარგებლობდა. ეს ლექსი გერმანიაში ყოფნიდან ათი წლის შემდეგ გაჩნდა. რაინული მელოდიური ლექსების წერის დროს, 1901 და 1902 წლებში, პოეტი იმ რიტმების ერთგული იყო, რომელსაც ნერვალმა და ვერლენმა შეაჩვიეს. იმ დროს მისი სიმამაცე მეტრიკის სფეროში ალექსანდრიული ლექსით შემოიფარგლებოდა. სამაგიეროდ, იგი საკმაოდ აშკარა სითამამეს ამჟღავნებდა საკუთარი პოეზიის ელემენტთა არჩევაში. არტურ რემბოს (1854-1891) ძველი და აღფრედ ჟარის (1873-1907) შედარებით ახალი მაგალითი მას კიდევ უფრო არწმუნებდა იმაში, რომ ჭეშმარიტმა პოეტმა შეიძლება ყველაფერი პოეზიის წყაროდ აქციოს და ყველაფრით ისარგებლოს. ამას ემატება მისი ბუნებრივი ცნობისმოყვარეობა და ყოველგვარ სანახაობათა ტრფიალი. იგი მუდამ იწონებდა

თავს იმით, რომ შეეძლო შემოქმედებითი საზრდო ყველგან ეპოვა. მის წიგნებში (და არა მარტო ლექსებში) ჩანს, რომ იგი მართლაც დაკვირვების გასაოცარი უნარით გამოირჩეოდა. მაგრამ დაეუბრუნდეთ „ალკოჰოლების“ „რაინულ ლექსებს“. „სინაგოგაზე“ კარგად ალბათ აპოლინერის არც ერთი ლექსი არ გვიჩვენებს იმას, თუ როგორი საზრდო შეიძლებოდა ეპოვა მის ხელოვნებას – ადრეული წლებიდანვე – ყველაზე ბანალურ გარემოებებში, ქუჩის ყოველდღიურ წვრილმან შემთხვევებში. დიდაქტიზმში გადავარდნის გარეშე, „სინაგოგაში“ აპოლინერი უტყუარი ერთგულებით წარმოგვიდგენს ორ ებრაელს, რომელთაც მისი ყურადღება მიმიკებითა და საუბრის მოურიდებელი ტონით მიიქცევს:

«Ils se disputent et crient des choses qu' on ose à peine

traduire

Bâtard conçu pendant les règles ou Que le diable entre

dans ton père

Le vieux Rhin soulève sa face ruiselante et se détourne

pour sourire

Ottomar Scholem et Abraham Lœweren sont en colère

Parce que pendant le sabbat on ne doit pas fumer

Tandis que les chrétiens passent avec des cigares allumés

Et parce qu' Ottomar et Abraham aiment tous deux

Lia aux yeux de brebis et dont le ventre avance un peu»

(აპოლინერი 1981: 96)

ალბერ ტიბოდე ამბობდა, რომ რემბოს ლექსებში დაუღალავი მოხეტიალის ცხოვრება ჩანს (პია 1995: 49). ალბათ აპოლინერის პოეზიაც მოხეტიალე კაცის პოეზიაა. როცა ერთ დღეს თავისი პარიზული ქრონიკები შეაგროვა, განა თავად აპოლინერმა არ უწოდა თავის თავს „ორი ნაპირის მოხეტიალე“ (აპოლინერი 1993)?

აპოლინერის წიგნებში უხვადაა მიმოფანტული შტრიხები და ფერები, მოტივები და კომენტარები, რომელიც მოწმობს მის მიდრეკილებაზე, თავისუფალი გასაქანი მისცეს პოეტისა და მოხრობელის ნიჭს. ბავარიულ ატმოსფეროს ეპოულობთ არა მარტო „მიცვალებულთა სახლში“ ან „მოკლული პოეტის“ მეექვსე თავში, არამედ მის ქრონიკებსა და ლექსებშიც, რომელთაც

აზრდილივით დაჰყვება ვიტელსბახთა ათასწლოვანი დინასტიის ბოლო მეფეების – ლუდვიგ II-ისა და ოთონის შემლილობა.

1911 წლის აპრილში აპოლინერი „მერკიურ დე ფრანსში“ იხსენებს რეგენტს, პრინც ლუიტპოლდს, რომელიც მაშინ ოთხმოცდაათ წელს იყო მიტანებული და რომელსაც აპოლინერმა ოდესღაც მიუნხენში მოჰკრა თვალი (პია 1995: 50).

სწორედ ლუდვიგ II ბავარიელმა, ვაგნერის მეგობარმა და ყველაზე „სახელოვანმა“ შემლილმა მეფემ, შთააგონა აპოლინერს „მეფე მთვარე“, გმირი იმ ფანტასტიკური ნოველისა, რომელიც ეფუძნება „ბავარიელთა ხალხურ რწმენას, [...] რომ მათი უბედური და შემლილი მეფე შტარნბერგერზეეს მუქ ტალღებში არ დამხრჩვალა“ (აპოლინერი 2003: 145-146). სწორედ იგივე შემლილობა და ტრაგიკული აღსასრული მიაჩნია „სიმღერის“ ავტორს ბოროტი, იდუმალი ბედისწერის მაგალითად:

«Destins destins impénétrables
Rois secoués par la folie
[...]
Un jour le roi dans l' eau d' argent
Se noya puis la bouche ouverte
Il s' en revint en surnageant
Sur la rive dormir inerte
Face tournée au ciel changeant»

(აპოლინერი 1981: 30 და 31)

მდიდარი ფოლკლორით ცნობილმა კელნმა კიდევ უფრო მიიპყრო აპოლინერის ყურადღება. „ჩრდილოეთის რომად“ წოდებული ეს ძველი ქალაქი, რომლის ქალებმაც თავიანთი გრაციითა და სინაზით ოდესღაც პეტრარკა მოხიბლეს და სადაც ისტორია და ლეგენდა ერთმანეთთან მჭიდრო კავშირში იყო, განსაკუთრებული ძალით აირეკლა აპოლინერის შემოქმედებაში.

„ხრწნაშეპარულ ჯადოქარში“, ცრუ ბალთაზარი, ცრუ გასპარი და ცრუ მელქიორი, რომელთაც ვარსკვლავის მაგივრად ჩრდილი მიუძღვის მერლინის საფლავისკენ, რათა მას ძღვნად მარილი, გოგირდი და ვერცხლისწყალი მოართვან, „გერმანიიდან ჩამოსული აღმოსავლელი მეფეების სამი აზრდილია“ (აპოლინერი 2006: 37); ავტორი გულისხმობს კელნს, რომლის კათედრალშიც თითქოს მოგვი მეფეების უხრწნელი სხეულები ინახება (პია 1995: 51). 1907 წელს გამოქვეყნებული აპოლინერის ერთ-ერთი საიდუმლო, პორნოგრაფიული

ნაწარმოების სათაური „თერთმეტი ათასი ჯოხი“ («Les Onze mille verges») (აპოლინერი 2003) სხვა არაფერია, თუ არა კელნური ლეგენდის გამოდახილი; ესაა ლეგენდა წმინდა ურსულას მიერ დამოძღვრილ თერთმეტი ათას რაინელ ქალწულზე, რომელნიც, თავიანთ იღუმენტან და თერთმეტი ათას საქმროსთან ერთად, ჰუნებმა დახოცეს, როგორც ამას XVIII საუკუნეში ყვებოდა მამა კრუმბახი, ავტორი კელნში დაბეჭდილი გულუბრყვილო ნაშრომისა «Ursula vindicata» (პია 1995: 52).

ამ სხვადასხვა ლეგენდის გამოდახილს ვხვდებით „ალკოპოლების“ „კორტეჟში“, რომელშიც აპოლინერი, მკითხაობასთან ახლოს მყოფი შორსმჭვრეტელობით, წამოიძახებს:

«O Corneille Agrippa l' odeur d' un petit chien m' eut suffi
Pour décrire exactement tes concitoyens de Cologne
Leurs rois mages et la ribambelle ursuline
Quit' inspirait l' erreur touchant toutes les femmes»

(აპოლინერი 1981: 49)

„ო კორნელიუს აგრიპა ჩემთვის საკმარისია დავინახო
კელნის ქუჩებში
პატარა ძაღლი რომ დაგიხატო კელნი და მისი მოქალაქენი
ან დავინახო მრავალი მაგი ან ურსულინელ მონაზონთა
შავი ლაშქარი
ო შენ ქალებზე მათი მიხედვით მსჯელობდი ხოლმე და
ძალიან ხშირად ცდებოდი“

(აპოლინერი 1984: 147)

ჩვენ არ შევეცილებით კორნელიუს აგრიპას* ეპიგონებს იმის გადაჭრაში, თუ რომელ უნივერსალურ შეცდომაში შეიყვანა თერთმეტმა ათასმა ქალწულმა, რომელნიც წმინდა ურსულას ახლდნენ, გერმანელი სწავლული. რაც შეეხება აპოლინერს, ცხადია, რომ „ურსულას მიმდევართა მწკრივმა“ (აპოლინერი 1981: 49) იგი უფრო გაართო, ვინემ ააღელვა. ის უფრო მტკიცე ხასიათის ქალებს ეძებდა გამოკვეთილი, მოხდენილი სილუეტებით, როგორიცაა, მაგალითად, ლორელაი ან, მით უფრო, იულია ბლეზიუსი, რომელმაც სიყვარულის გამო

* კორნელიუს აგრიპა (1486-1535) – გერმანელი ექიმი, ფილოსოფოსი და ჰუმანისტი, რომელიც თავის ერთ-ერთ ტრაქტატში ამტკიცებდა ქალთა მორალურ უპირატესობას მამაკაცებზე.

თავისი ბედი ყაჩად შინდერჰანესისას დაუკავშირა და რომელიც რაინული ციკლის ლექსში „შინდერჰანესი“ მხიარულ, გიჟმაჟ ქალადაა წარმოდგენილი:

«Cette brigande est bientôt soûle
Et veut Hannes qui n' en veut pas
Pas d' amour maintenant ma poule
Sers-nous un bon petit repas»

(აპოლინერი 1981: 103)

აღნიშნული ლექსის დაწერის დროს შინდერჰანესისა და მისი ბანდის ისტორია უკვე ას წელს ითვლიდა, მაგრამ ჯერ ისევ გულს უჩუყებდა უბრალო ხალხს, ხელოსნებსა და მევენახეებს, რომელთა ცხოვრებასაც რაინისპირა სოფლებში აპოლინერი დიდი სიამოვნებით აკვირდებოდა. ზეპირმა ტრადიციამ ყაჩადი სამართლიანობის ერთგვარ დამცველად აქცია, რომლის გმირობებსაც სიმღერებში განადიდებდნენ. თანამემამულეებისთვის შინდერჰანესი ლამის ეროვნულ გმირად იყო ქცეული, რადგან მისი სიკვდილით დასჯა მაინცში იმ დროს დაემთხვა, როდესაც ქვეყანა ბონაპარტის წნეხის ქვეშ იყო. რაინის მხარეც, რაკი მისი შიში უკვე აღარ ჰქონდა, მგზნებარედ უმღეროდა ყაჩად შინდერჰანესს.

2. ენი და უიღბლო შეყვარებული

გერმანიაში აპოლინერს „რაინული ლექსები“ დააწერინა, გერმანიავე გახდა „უიღბლო შეყვარებულის სიმღერის“ დაწერის მიზეზი, რომელიც აპოლინერის ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი და მნიშვნელოვანი პოეტური ნაწარმოებია. ესაა ელეგიით გაუღენთილი სიმღერა შეყვარებულისა, რომლის წარუმატებელი სიყვარულის დაბადების მოწმეც რაინი გახდა. მას მერე, რაც ვიკონტესა მილჰაუსთან მოეწყო სამუშაოდ, აპოლინერს მგზნებარედ შეუყვარდა ახალგაზრდა ინგლისელი გუვერნანტი.

ის, რაც ჩვენთვისაა ცნობილი აპოლინერის ამ იდილიის შესახებ, – როგორც თავად მისი წერილების, ისე ენი პლეიდენისგან, – გვაფიქრებინებს, რომ ახალგაზრდა გუვერნანტს შეიძლება საბოლოოდ ხელი არ ეკრა პოეტის სიყვარულისთვის, ამ უკანასკნელს ქალი თავისი სიფიცხითა და ბობოქარი გრძნობებით რომ არ დაეფრთხო. მაგრამ რა მნიშვნელობა აქვს იმას, რომ აპოლინერმა სასიყვარულო სტრატეგია კარგად ვერ გათვალა: მან ლექსებში თავისუფალი გასაქანი მისცა დაკოდელი გულის ძახილს, რითაც ჩვენში იმაზე

მეტი კეთილგანწყობა მოიპოვა, ვიდრე ამას დახვეწილი დონჟუანიზმი მოუტანდა. ჩვენ მიგვაჩნია, რომ სასიყვარულო ტრიუმფით შთაგონებული პოეზია, რომელშიც კმაყოფილება ან გულმოყირჭება აირეკლებოდა, ისეთივე გულისშემძვრელი ვერ იქნებოდა, როგორც მისი უარყოფილი სიყვარულით შთაგონებული პოეზიაა.

ენი პლედენის აჩრდილი „ალკოპოლების“ გარკვეულ ნაწილს დასტრიალებს. ახალგაზრდა ინგლისელი ქალის სილუეტი არც ისე მკაფიოდ იკვეთება „რაინულ ლექსებში“, თუმცა გვაქვს პირდაპირი აღუზია მისი ხელებისა ან თვალებისა:

«Les pétales tombés de cerisiers de mai
Sont les ongles de celle que j' ai tant aimée
Les pétales flétris sont comme ses paupières»

(აპოლინერი 1981: 95)

მელანქოლიური აქცენტით აღბეჭდილი ეს აღუზია ერთი ლექსიდან მეორეში გადადის; ასე გრძელდება ის ლექსში „მაისი“:

«Le mai le joli mai en barque sur le Rhin
Des dames regardaient du haut de la montagne
Vous êtes si jolies mais la barque s' éloigne
Qui donc a fait pleurer les saules riverains»

(აპოლინერი 1981: 95)

ლექსში „ლორელაი“:

«Mon cœur me fait si mal il faut bien que je meure
Si je me regardais il faudrait que j' en meure»

(აპოლინერი 1981: 100)

ლექსში „ნაძვები“:

«Les sapins beaux musiciens
Chantent des noels anciens
Au vent des soirs d' automne»

(აპოლინერი 1981: 107)

ლექსში „ქალები“:

«_ Il me faut du sucre candi Leni je tousse
_ Pierre mène son furet chasser les lapins
Le vent faisait danser en rond tous les sapins

Lotte l' amour rend triste _ Ilse la vie est douce»

(აპოლინერი 1981: 110)

აპოლინერის რაინული ცხოვრების სიტკბობას სიმწარეც ახლდა. ენის უარყოფის გამო, მან ამ სიტკბობაში შხამის გემოც იპოვა. აპოლინერი ამაზე ღაპარაკობს „აღკოპოლებს“ ლექსში „უცუნები“ (რომლის სტრუქტურაზეც ჩვენ ზემოთ ვისაუბრეთ), რომელიც – მიუხედავად იმისა, რომ ავტორმა იგი რაინული ციკლიდან ამოიღო – სწორედ აპოლინერის გერმანულ პერიოდს მიეკუთვნება, ისევე როგორც პოეტური კრებულის რამდენიმე სხვა ლექსიც („ღამის ქარი“, „ბოშა ქალი“, „შემოდგომა“, „ავადმყოფი შემოდგომა“ და ა. შ.). „უცუნების“ პეიზაჟი სწორედ რაინული შემოდგომის პეიზაჟია, რომელიც აპოლინერის თვალში უკვე ყველანაირ სიყვარულთან ასოცირდება. 1911 წლის ლექსში* იგი შემოდგომას თავის „მენტალურ სეზონს“ უწოდებს (აპოლინერი 1981: 111). ყოველ შემთხვევაში, ალბათ 1901 წლიდან, მას მერე, რაც ნახა, რომ მისი სიყვარული მხოლოდ ცალმხრივი იყო. „უცუნების“ სტრიქონები სწორედ ამ მწარე სიმართლეს გამოხატავს, ისევე როგორც „ავადმყოფი შემოდგომის“ სტრიქონები მისტირის ხმადაბლა იმ დღეთა სრბოლას, რომელიც სიყვარულმა ვერა და ვერ გაათბო:

«Le pré est vénéneux mais joli en automne
 Les vaches y paissant
 Lentement s' empoisonnent
 Le colchique couleur de cerne et de lilas
 Y fleurit tes yeux sont comme cette fleur- là
 Violâtres comme leur cerne et comme cet automne
 Et ma vie pour tes yeux lentement s' empoisonne»

(აპოლინერი 1981: 33)

«Les feuilles
 Qu' on foule
 Un train
 Qui roule
 La vie

* ესაა ლექსი, რომლის პირველი სათაური („სტანსი“) და სტილი ჟან მორეასს გვაგონებს; თავიდან გამოქვეყნდა ჟურნალ „შეპერაზადის“ VI ნომერში, 1911 წელს. შემდგომ ეს ლექსი აპოლინერმა „აღკოპოლებში“ შეიტანა სათაურით „ნიშანი“.

S'écoule»

(აპოლინერი 1981: 132)

მაგრამ როგორი მელანქოლიურიც არ უნდა იყოს აპოლინერის რაინული სტრიქონები, ისინი მაინც ახლოს ვერ მივა „უიღბლო შეყვარებულის სიმღერის“ ტრაგიკულ, კაეშნიან ატმოსფეროსთან. ენისთან ახლოს, ვიკონტესა მილჰაუსთან ყოფნისას, აპოლინერი უნიანობით, სიფიცხით გამოირჩეოდა, მაგრამ ჯერ სასოწარკვეთილი არ იყო. გარდა ამისა, ის სიახლე, რომელსაც გერმანია სთავაზობდა, დროდადრო ავიწყებდა ხოლმე მტანჯველ ვნებას. რამდენიმედღიანი შეგებულება საშუალებას აძლევდა ჩასულიყო და ენახა კელნი ან დიუსელდორფი.

ენისთან თუ არა, კელნი მაინც მიეცემოდა ოცდაერთი წლის ახალგაზრდის მგზნებარებას თავისუფალი გასაქანი. მისი ლექსი კელნის კათედრალზე (აპოლინერი 2005: 48-50) შეიცავს ქალის სახელს მარიზიბილი, რომელიც გამოგონილი პერსონაჟი არ უნდა იყოს. უდავოა, რომ საქმე გვაქვს იმავე მარიზიბილთან ან მარი-სიბილთან, რომლის სახელსაც ატარებს „ალკოპოლების“ ერთ-ერთი შესანიშნავი პატარა ლექსი (ჩვენ ის ზემოთ ვახსენეთ):

«Dans la Haute-Rue à Cologne

Elle allait et venait le soir

Offerte à tous en tout mignonne

Puis buvait lasse des trottoirs

Très tard dans les brasseries borgnes

Elle se mettait sur la paille

Pour un maquereau roux et rose»

(აპოლინერი 1981: 51)

აპოლინერის მიზანი არაა, ჩვენი ყურადღება ამ წითური ებრაელისკენ მიმართოს, რომელიც „ნივრის სუნით ყარდა“ (აპოლინერი 1981: 51): მას რამდენიმე ზედსართავი სახელიც ჰყოფნის საიმისოდ, რომ ეს პერსონაჟი ხელშესახებად წარმოგვიდგინოს; პირიქით, ჩვენს გონებას მარიზიბილის მქრქალი სილუეტის იპყრობს. პატარა მეძავს დაუფასდა ის, რომ პოეტისადმი „ძალზე კეთილგანწყობილი“ (აპოლინერი 1981: 51) აღმოჩნდა: პოეტმა იგი შთამომავლობას შემოუნახა. თუკი აპოლინერმა მისი მხოლოდ ბუნდოვანი

სახება დაგვიტოვა, დანამდვილებით შეიძლება იმის თქმა, რომ ეს ტროტუარის ან ტავერნის ცუდი განათების გამო არ მომხდარა. ვინაიდან, როგორც უტყუარიც არ უნდა იყოს ის ურბანული გარემო, რომელშიც აპოლინერი წარმოგვიდგენს პატარა მეძავს, მარიზიბილი მხოლოდ კელნიდან როდი მოდის: იგი კითხვისა და ხელოვნების წარმატებული შერწყმის შედეგაცაა. შეიძლება არ ვიცოდეთ გოგონას ნამდვილი სახელი, თუმცა ჩვენ უკვე ვიცნობთ რამდენიმე მსგავს გოგონას მას მერე, რაც ტომას დე კვინსი (1785-1859) ენზე გველაპარაკა, ხოლო მარსელ შვობმა (1867-1905) მონელის ჩურჩულით ნათქვამი მონოლოგი მოგვასმენინა (პია 1995: 59).

1902 წლის აგვისტოს ბოლოს პარიზში დაბრუნებული აპოლინერი ამოდ გადაეშვა სხვადასხვა ხანმოკლე სასიყვარულო ისტორიაში, რადგან ენი პლეიდენის მოგონება გამუდმებით თან სდევდა. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, 1903 წლის სექტემბერში, შემდეგ კი 1904 წლის მაისში იგი ლონდონში ჩავიდა ახალგაზრდა ქალის მოსანახულებლად, მაგრამ მისგან ვერაფერი მიიღო: ვერც მისი გული დაიპყრო და ვერც მის ხელს ეღირსა. მან მხოლოდ იმას მიაღწია, რომ ანისთვის კიდევ უფრო საშიში გახდა და ახალგაზრდა ინგლისელი ქალიც ბოლოს შეერთებულ შტატებში გაემგზავრა ისე, რომ მისამართიც არ დაუტოვა ამ საშიშ „კოსტროს“, რომელიც, როგორც ენის ეგონა, ვინმე გენერალ დურაკინის ვაჟი იყო და მალე მემკვიდრეობა უნდა მიეღო (პია 1995: 59). როგორც ცნობილია, აპოლინერი ერთხანს რუს თავადად ასაღებდა თავს (ეს მისი მორიგი დემარში იყო და საკუთარი თავის მისტიფიკაციით შემოსვას ემსახურებოდა).

სამი წლის მანძილზე აპოლინერს მხოლოდ ენი უტრიალებდა თავში. აქედან გამომდინარე, რა არის გასაკვირი იმაში, რომ მისი ლექსების პირველ კრებულში ასეთი ძალით აღიბეჭდა ტკბილ-მწარე მოგონებები გაქცეულ ინგლისელ ქალზე? „უიღბლო შეყვარებულის სიმღერა“ სხვა არაფერია, თუ არა უნაყოფო ძიების ლირიკული მოთხრობა, რომელშიც ერთმანეთს ერწყმის წელიწადის დროები და ადგილები, რაინის ტალღების ხმაური და ლონდონის ნისლი. აპოლინერს თავიდან უნდოდა პოემისთვის „უიღბლო შეყვარებულის რომანი“ დაერქმია, რომლის დაწერაც, როგორც ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ და როგორც ეს აშკარად ჩანს, დროშია გაწეული.

3. „უიღბლო შეყვარებულის სიმღერის“ კომპოზიცია

„უიღბლო შეყვარებულის სიმღერა“ არის ყველაზე დიდი ლირიკული ნაწარმოები, რომელიც კი ოდესმე დაუწერია აპოლინერს: ის ორმოცდაცხრამეტი სტროფისგან შედგება. სტროფები ხუთტაეპიანია და დაწერილია რეამარცვლიანი ლექსით. სიდიდიდან გამომდინარე (პოემა მოიცავს „ალკოჰოლების“ თექვსმეტ გვერდს), ესაა პოეტური კრებულის ერთ-ერთი მთავარი ნაწარმოები. „ალკოჰოლების“ გამოცემამდე ოთხი წლით ადრე, ჟურნალ „მერკიურ დე ფრანსის“ 1909 წლის 1 მაისის ნომერში აპოლინერმა გამოაქვეყნა ამ პოემის ოდნავ სახეცვლილი ვერსია.

როდის დაიწერა „სიმღერა“? ჩვენთვის უცნობია პოემის დაწერის ზუსტი თარიღი, მაგრამ მისი პირველი მონახაზებისა და ხელნაწერების მეშვეობით შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ პოემის დაწერა რამდენიმე წლით უსწრებს მის პირველ გამოქვეყნებას. აპოლინერი მას 1903 წლით ათარიღებდა, რითაც უნდოდა ყურადღება გაემახვილებინა უფრო მის შინაარსზე, რომელიც „აღნიშნავს ოცი წლის ასაკში მოსულ პირველ სიყვარულს“ (აპოლინერი 2006: 104), ვიდრე პოემის დამთავრებაზე (პირონი 1987: 9). ამიტომ უმჯობესი იქნება მივყვეთ იმ მოვლენებს, რომელიც „სიმღერის“ შთაგონების წყაროდ იქცა.

ისევე როგორც აპოლინერის სასიყვარულო ლექსების დიდი ნაწილი, „უიღბლო შეყვარებულის სიმღერა“ ნაწილობრივ ავტობიოგრაფიულია. მასში გადმოცემულია ის იმედგაცრუება, რომელიც პოეტმა ენი პლეიდენისადმი სიყვარულის შედეგად იწვნია. ამაზე ბევრი დაიწერა, ამიტომ ძალიან მოკლედ შევეხებით წინარე ფაქტებს.

თავიდან ენიმ უკმაყოფილების გარეშე მიიღო ახალგაზრდა, საინტერესო და გაბედული კაცის არშიყობა. უფრო მეტიც, ჩვენ გვაქვს საფუძველი ვიფიქროთ, რომ იდილია სენტიმენტალურ სტადიაზე არ დარჩენილა. სწორედ ასეთი დასკვნა გამოგვაქვს აპოლინერის გულახდილობიდან მის იმ დროის მიმოწერაში. რაინისპირა ჰონეფიდან, 1902 წლის ივლისში, აპოლინერი მეგობარს, ჯეიმს ონიმუსს უყვება გერმანიის ამბებს და იხსენებს, თუ როგორ შესთავაზა ვიკონტესამ, გერმანიაში წასვლის წინ, მისი მანქანით ემგზავრა.

„მე დაეთანხმდი და 1901 წლის 22 აგვისტოს გავემგზავრე. მას მერე მთელი გერმანია ვნახე, ვიწეპი გუგერნანტთან, ოცდაერთი წლის ინგლისელ ქალთან, რომელიც მოხდენილია, მაგარი ძუძუებით და საჯდომით (!). ვნახე რაინი, ბონი, კელნი, ჰანოვერი, ბერლინი, დრეზდენი. მიუნხენში სამი თვე დაყავი“ (პირონი 1987: 10).

ტირანულ, ეჭვიან, ხშირად ფიცხსა და მრისხანე შეყვარებულს ალბათ უნდა შეეშინებინა ენი. მათი ჩხუბი შერიგებით მთავრდებოდა, თუმცა მათ შორის ხანგძლივი კავშირი აშკარად შეუძლებელი იყო.

1902 წლის 21 აგვისტოს აპოლინერსა და ვიკონტესას შორის დადებულ ხელშეკრულებას ვადა ეწურება. აპოლინერი ტოვებს მილჰაუების სახლს და ბრუნდება პარიზში, დედასა და ძმასთან. ენიც ბრუნდება თავის ოჯახში, რომელიც ლონდონში, ლენდორ როუდის ქუჩაზე ცხოვრობს.

ამ ხანმოკლე კავშირის მიუხედავად, ახალგაზრდა აპოლინერს უარი არ უთქვამს ინგლისელ გუვერნანტზე. ერთ წელზე მეტი გავა, სანამ აპოლინერს – იმ ალბანელი ლიტერატორისა და მეგობრის, გვარად კონიცას წყალობით, რომელთანაც მიმოწერა გააბა – ლონდონში ჩასვლის საშუალება მიეცემოდეს. ასე ნახავს აპოლინერი ხელახლა, 1903 წლის ნოემბერში, ენის და მასთან ოჯახშიც კი მივა, თუმცა ქალის მშობლებს ის მაინცდამაინც კარგად არ მიუღიათ (პირონი 1987: 11). ენის შერთვის გეგმა ჩაიშლება, რადგან ანგლიკანურ, პურიტანულ ოჯახში აღზრდილი ახალგაზრდა ქალი ოჯახის წინააღმდეგ ვერ მიდის და უარს ეუბნება ცოლობაზე. ლონდონში ხანმოკლე ყოფნის შემდეგ აპოლინერი პარიზში ბრუნდება. სასიყვარულო მარცხით გამოწვეული ტკივილი „სიმღერის“ პირველივე სტროფებში აირეკლება:

«Un soir de demi-brume à Londres [...]»

(აპოლინერი 1981: 17)

მაგრამ აპოლინერს ქალის დაბრუნების იმედი არ დაუკარგავს. მათი მიმოწერა ისევ გრძელდება. 1904 წლის მაისში აპოლინერი კვლავ ლონდონშია, სადაც ენი პლეიდენის თხოვნით ჩავიდა, რადგან თავად ქალს არ შეეძლო პარიზში ჩასვლა. აპოლინერის ეიფორია კარგად ჩანს რენე დალიზისადმი მიწერილ წერილში:

„ლონდონში საუცხოო თვე გავატარე. ვნახე ღვთაებრივი ინგლისელი გოგოები და ჩემი ქალიც, ყველაზე ლამაზი. ამინდი დიდებული იყო. ჰოდა, მეც არაჩვეულებრივი, დიდებული რომანი-ფელეტონები ვიკითხე“ (პირონი 1987: 11).

ენის სიყვარულით სავსე წერილი, რომელიც მან პარიზში დაბრუნებულ აპოლინერს გაუგზავნა 26 მაისს, ამტკიცებს, რომ იმ მომენტისთვის არანაირი განშორება არ იგეგმებოდა (პირონი 1987: 12).

თუმცა მათ უკვე არ ეწერათ ხელახლა შეხვედრა. სანამ მატარებელი დაიძვრებოდა ვიქტორია სტეიშენიდან, ენი, რომელმაც აპოლინერი სადგურში გააცილა, ახალგაზრდა კაცის მხერამ გააოგნა:

„არასოდეს დამავიწყდება მისი სახის გამომეტყველება, როდესაც იგი ვაგონის კართან დაიხარა, რათა ჩემთვის შემოეხედა, მანამ სანამ მატარებელი დატოვებდა სადგურს. მას სახეზე ისეთივე იერი ედო, როგორც ნოი-გლიუკიდან გამგზავრებისას; მისი ჩამუქებული თვალები ხავერდისა გეგონებოდათ...“. ენი პლეიდენის ეს წერილი რობერ გოფენს მოჰყავს წიგნში „პოეზიაში შესვლა“ (გოფენი 1948: 138).

სულ მალე ენი ამერიკაში გაემგზავრა, გუვერნანტად რომ ემუშავა. მას ფიქრიც არ შეეძლო ქორწინებაზე, რომელსაც მისი მშობლები ეწინააღმდეგებოდნენ. იგი ყოყმანობდა, სანამ ამერიკაში წასვლას გადაწყვეტდა. „მე პატარა, ერთობ სულელი ქალი ვიყავი“ (გოფენი 1948: 138), იტყვის იგი მოგვიანებით, როდესაც რობერ გოფენმა მის კვალს კალიფორნიაში მიაგნო. „ჩვენ გონებით ერთმანეთისგან შორს ვიყავით“, იტყვის თავის მხრივ აპოლინერი (პირონი 1987: 12).

პოეტს ისღა დარჩენოდა, რომ „სიმღერა“ სიყვარულის საბოლოო დაკარგვით დაემთავრებინა, რაც რამდენიმე კვირით უკან გადასწია:

«Juin ton soleil ardente lyre

Brûle mes doigts endoloris»

(აპოლინერი 1981: 31)

ეს კი საშუალებას გვაძლევს ვივარაუდოთ, რომ პოემის დაწერა დაახლოებით 1904 წლის ზაფხულში უნდა დამთავრებულიყო.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, „სიმღერა“ პირველად გამოქვეყნდა „ამერიკურ დე ფრანსის“ 1909 წლის 1 მაისის ნომერში; პოემის ხელნაწერი დაბეჭდვამდე რამდენიმე თვე იღო ჟურნალის რედაქციაში. აშკარაა, რომ პოემის ზოგიერთი ნაწილი ადრე დაიწერა. მაგალითად, თემატურ სტროფში

«Moi qui sais des lais pour les reines

Les complaints de mes années

Des hymnes d' esclave aux murènes

La romance du mal-aimé

Et des chansons pour les sirènes»

(აპოლინერი 1981: 21, 32)

გამოყენებულია უფრო ადრინდელი – გერმანიამდელი ტაეპები, რადგან 1901 წლის ივნისში ჩვიდმეტი წლის ლინდასადმი მიძღვნილ ლექსში ვკითხულობთ:

«Et moi qui tiens en ma cervelle
La vérité plus que nouvelle
Et que, plaise à Dieu, je révèle
De l'enchanteur qui la farda
Du sens des énigmes sereines,
Moi qui sais des lais pour les reines
Et des chansons pour les sirènes»

(პია 1995: 61)

მიუხედავად თავდაჯერებულობისა, რომელსაც პოეტი ჯერ კიდევ ამ სტრიქონებში უსვამდა ხაზს, ახალგაზრდა ტრუვერმა სირინოზები ვერ მოხიბლა. ლინდამ მხოლოდ ცალი ყური მიაპყრო ახალგაზრდა აპოლინერს; ენიმ კი ისიც ვერ შეძლო, რომ პოეტი აღმოეჩინა ამ ახალგაზრდა შეყვარებულ კაცში.

როგორც პასკალ პია აღნიშნავს, „აღკოპოლების“ ბევრი ლექსის ღირებულების მიუხედავად, „უიღბლო შეყვარებულის სიმღერა“ მათ ხშირად სჯობნის და ოდნავ ჯაბნის კიდევ თავისი ზომით, რაც აპოლინერის პოეზიაში გამონაკლისია და, შესაბამისად, ხაზგასასმელია (პია 1995: 61). პოემის სიდიდე გამართლებულია, თუკი მხედველობაში მივიღებთ იმ ფაქტს, რომ ესაა რამდენიმე წლის ქრონიკა, როგორც ეს რიუტბეფის (1230-1285) მწუხარებით აღსავსე ლექსების შემთხვევაშია (დეზიუსი, კარლსონი, ტორნანდერი 1990: 11-12). სიდიდიდან გამომდინარე, „უიღბლო შეყვარებულის სიმღერაში“ მზით განათებული და ღრუბლიანი, ადვილად გასაველელი და გაუვალი ადგილებია. ჩვენ მასში შეგვიძლია უსასრულოდ ვიმოძრაოთ. დრო პოემაში ხანდახან თითქოს დინებას ანელებს, ხან კი თავბრუდამხვევი რიტმით იწყებს აჩქარებას:

«Les démons du hasard selon
Le chant du firmament nous mènent
À sons perdus leurs violons
Font danser notre race humaine
Sur la descente à reculons»

(აპოლინერი 1981: 30)

სივრცისა თუ კლიმატის ცვლილებები შეიძლება შეუმჩნეველი დარჩეს იმ მკითხველისთვის, რომელსაც სტრიქონთა მუსიკა იპყრობს ან სურათ-ხატების

ელვარება აღაფრთოვანებს; მაგრამ იმ მკითხველს, რომელიც რამდენჯერმე გადაიკითხავს პოემას და კითხვისას შეეყოვნდება, ამგვარი ცვლილებები არ გამოეპარება. „სიმღერის“ ყველაზე ყურადღებიანმა მკითხველმა და კომენტატორმა, მკვლევარმა ლ. კ. ბრენიგმა ძალზე კარგად იგრძნო ადგილებისა და დროების სხვადასხვაობა, რომელსაც თავისთავად მოიცავს სიყვარულის ისტორიის მოთხრობა. „პირველი სტროფების გარემოს სწორედ შემოდგომის საღამოს ნახევრად ნისლიანი ამინდი და ლონდონი ქმნის. დეკემბერში [1903 წლისა] აპოლინერი უკვე პარიზში იყო. ამგვარად, თუკი ვიფიქრებთ, რომ ნაწარმოები დაიწერა ერთი ამოსუნთქვით, როგორ უნდა ავსსნათ დასკვნა, რომელიც იწყება სტროფით:

«Juin ton soleil ardente lyre
 Brûle mes doigts endoloris
 Triste et mélodieux délire
 J' erre à travers mon beau Paris
 Sans avoir le cœur d' y mourir»
 (აპოლინერი 1981: 31)

იქნებ ეს წმინდად წარმოსახვითი ივნისია? ჩვენ ეს არ გვჯერა“ (პია 1995: 62).

ეს არც ჩვენ გვჯერა; აქ საქმე შეიძლება ეხებოდეს მხოლოდ და მხოლოდ 1904 წლის ივნისს, როდესაც პოეტმა უკვე დანამდვილებით იცოდა, რომ ვეღარ ნახავდა ანის, რომლისგანაც მას უკვე მთელი ოკეანე ყოფდა. მართლაც, წარმოსახვა მხოლოდ დამატებით მოეწვინა „უიღბლო შეყვარებულის სიმღერის“ კომპოზიციას. უდავოდ წარმოსახვას უნდა უმადლოდეს პოემა თავის მოქარგულ აგებულებას, რომელსაც პოეტის ვნების სიმძაფრე ატყვია. რაც შეეხება წარმოსახვის ხვედრით წილს, ჩვენ მას პირველი წაკითხვისთანავე აღმოვაჩინთ: ზაპოროჟიელი კაზაკებისა ან ალექსანდრეს ვერცხლისფარებიანი მეომრების შემოჭრა სწორედ წარმოსახვის შედეგია. მაგრამ, პოემის მოტივთა და რემინისცენციათა ამგვარ სიჭრელეში, მუდმივად ჩნდება პოეტის პირადი მოგონებები, რომელთაგანაც საერთოდ შედგება მთელი პოემა. მხოლოდ მისი ქრონოლოგიური არეულობა გვიშლის ხელს იმაში, რომ მაშინვე აღმოვაჩინოთ უიღბლო შეყვარებულის აღსარება. ეს მტკივნეული აღსარებაა: იგი ჩვენამდე მხოლოდ ნაფლეთებით აღწევს, ხანდახან უფრო ბუტბუტითაა ნათქვამი, ვიდრე მკაფიო სიტყვებით, და დროდადრო ქვითინიც ურევია. რეგისტრის უეცარი ცვლილებებით ეს აღსარება ფარდას ხდის პოეტის გიჟურ ვნებას. აღსარება არ

იწყება იმ სიყვარულის დასასრულით, რომელსაც ყვება, და არც ამ სიყვარულის დასაწყისის გახსენებითაც. უიღბლო შეყვარებული მხოლოდ მეთექვსმეტე სტროფში ლაპარაკობს ამ სიყვარულის გარიჟრაჟზე, „დილის სიმღერის“ ტაეპებში. ამ კოლაჟის ჩასმა, ცრემლებით განბანილ სახეზე დიმილის, სიხარულის გამოჩენას ჰგავს:

«Viens ma tendresse est la régente
De la floraison qui paraît
La nature est belle et touchante
Pan siffle dans la forêt
Les grenouilles humides chantent»
(აპოლინერი 1981: 20)

სტროფები, რომელიც ამ სიმღერას მოსდევს, გვიჩვენებს, რომ ის მოგონებები, რომელსაც დილის სიმღერა აღძრავდა, პოეტს გულს უკლავდა. როდესაც 1903 წლის შემოდგომაზე, „ლონდონის ნისლიან საღამოს“ (აპოლინერი 1981: 17), იგი იხსენებდა წინა წლის რაინულ გაზაფხულს და იმედებს, რომელსაც იმუამად ელოლიავენოდა, მაშინდელი სიტყვები გზააბნეული უბედური ბავშვისას ჰგავს. უარყოფა, რომელსაც ენი უპირისპირებდა მის მგზნებარე ძალისხმევას, კარგად მიესადაგებოდა ტემზის ნაპირების სევდას, ნისლს, რომლის მიღმაც ქალაქის სინათლეები სისხლიან ჭრილობებად წარმოუდგებოდა:

«Au tournant d' une rue brûlant
De tous les feux de ses façades
Plaies du brouillard sanguinolent
Où se lamentaient les façades
Une femme lui ressemblant

C' était son regard d' inhumaine
La cicatrice à son cou nu
Sortit saoule d' une taverne
Au moment où je reconnus
La fausseté de l' amour même»
(აპოლინერი 1981: 18)

სურათი „რეალისტურია“, თუმცა პოეტი მას მაშინვე გარდაქმნის, როგორც კი წარმოგვიდგენს ფანჯრებიდან გამოსულ სინათლეთა («feux») წითელი ათინათით განათებულ ქუჩას. ამ სინათლეებს იგი აკავშირებს ჭრილობებთან («plaies du brouillard sanguinolent / où se lamentaient les façades»), მით უმეტეს, რომ არ უნდა დაგვავიწყდეს პოეტის იმპლიციტური მინიშნება საკუთარ სულიერ მდგომარეობაზე (აპოლინერი 1981: 18). სასოწარკვეთილ პოეტს ლონდონის ურბანული გარემო საკუთარ ჭრილობებსა და ტკივილს აგონებს.

იმისათვის, რათა ხაზი გაუსვას თავისი ბედისწერის სისასტიკეს, პოეტი საკუთარ უბედობას ადარებს იმ ნეტარებას, რომელიც წილად ხვდათ ლეგენდარულ მეფეებს – ოდისევსს, „სამშობლოსა და მეუღლის მონატრულს“ (ჰომეროსი 1986: 11; ჰომეროსი 1990: 31), და დუშმანტას:

«Lorsqu' il fut de retour enfin
 Dans sa patrie le sage Ulysse
 Son vieux chien de lui se souvint
 Près d' un tapis de haute lisse
 Sa femme attendait qu' il revînt

L' époux royal de Sacontale
 Las de vaincre se réjouit
 Quand il la retrouva plus pâle
 D' attente et d' amour yeux pâlis
 Caressant sa gazelle mâle

J' ai pensé à ces rois heureux
 Lorsque le faux amour et celle
 Dont je suis encore amoureux
 Heurtant leurs ombres infidèles
 Me rendirent si malheureux»

(აპოლინერი 1981: 18)

ძველბერძნული ან ინდური ლეგენდის გამოჩენამ „სიმღერის“ გულწრფელობაში ეჭვი არ უნდა შეგვატანინოს. ეს დამოწმებანი ნაწილია პოემის მოქარგული, მოტივებითა და რემინისცენციებით მდიდარი ფაბულისა.

ამ პოემაში, რომელიც, უხეშად რომ ვთქვათ, „აკინძულია“ კოლაჟებით (რასაც ყველაზე კარგად ადასტურებს პოემაში ჩართული, პირდაპირ სათაურებით გამოტანილი სამი კოლაჟი), აპოლინერი მკითხველს თავგზას უბნევს მოულოდნელი გადასვლებით ერთი მოტივიდან მეორეზე. შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ამგვარი ბმა ნაწილია იმ გაოცების ესთეტიკისა, რომლის მაგალითებსაც აპოლინერის პოეზიაში ხშირად ვხვდებით.

პოემის მეექვსე და მეშვიდე სტროფები, რომლებშიც ლეგენდარული მეფეებია (ოდისეუსი და დუშმანტა) ნახსენები, წარმოადგენს იმას, რასაც შუა საუკუნეების რიტორიკაში «*exempla*»-ს უწოდებდნენ (პირონი 1987: 49). საქმე გვაქვს მოკლე ნარაციასთან, რომლის დროსაც მეფეებს თითო ფრაზა (და, შესაბამისად, თითო სტროფი) ეთმობა; ნარაციას მოთხრობისთვის ჩვეული ტონი ატყვია (*Lorsque... Quand*) (აპოლინერი 1981: 18). ავტორი ძველ ლეგენდებს ეყრდნობა, თითქოს მათი სიძველე მათი ჭეშმარიტების გარანტი იყოს. ამ ლეგენდებით პოეტი ხაზს უსვამს ბედის წყალობას, ბრძენი ოდისეუსისა და დუშმანტას ბედნიერებას, როდესაც ხანგრძლივი განშორების შემდეგ ისინი მეუღლეთა ერთგულებაში დარწმუნდნენ.

მეშვიდე სტროფი, როგორც აღვნიშნეთ, ძველ ინდურ თქმულებას ეხმაურება: ჩაკუნტალა იყო დედოფალი, რომელიც მეუღლემ, მეფე დუშმანტამ შერისხა და განდევნა; თუმცა დედოფალი მისი ერთგული დარჩა და ბოლოს მეფის სიყვარული დაიბრუნა. ძველი ინდოელი პოეტი კალიდასა (IV-V სს.), რომელმაც ამ სიუჟეტზე დრამა დაწერა, გვიამბობს, რომ ჩაკუნტალა ტყეში ცხოვრობდა ქურციკებთან ერთად, რომ მან ერთი ქურციკი მოიშინაურა. ამ დეტალს აპოლინერი იყენებს. ინდური ლეგენდა საფრანგეთში ცნობილი იყო ტეოფილ გოტიეს (1811-1872) ბალეტის „ჩაკუნტალას ბეჭდის“ (1858) წყალობით (პირონი 1987: 50).

„სიმღერა“ ერთგვარ რაფსოდიად წარმოგვიდგება, რომელიც სხვადასხვა მასალისგან, თემებისა და მოტივების ნაკრებისგან შედგება. კომპოზიციის ერთიანობაში არსებული გარღვევა იწვევს ტონის სხვადასხვაობასაც. მკითხველს აოცებს რეგისტრთა მრავალფეროვნება: სანტიმენტალურობას მოსდევს მგზნებარება, ვიიონისებურ აღსარებას – ძველი ფრანგული ფაბლიოებისთვის ჩვეული სიმსუბუქე. პოემის ამგვარი არასწორხაზოვნება ტექსტს წყვეტილ სეგმენტებად ხლეჩს: სიყვარულის დიალექტიკა თავის თავში მოიცავს მოგონებასა და სინანულს, დავიწყების სურვილს და ერთგულების

მოთხოვნილებას. პოემის ცენტრალურ ნაწილში (თუმცა სხვაგანაც) პოეტი სვამს პესიმისტურ კითხვებს ადამიანური ყოფის პირობის შესახებ.

როდესაც აპოლინერი ლეგენდასა თუ იგავს მიმართავს, ის ამ დროს საკუთარ სტიქიაშია; ლეგენდებს აპოლინერი არაერთ პოეტურ მიღწევას უნდა უმაღლოდეს, ამიტომ ვერ ვუსაყვედურებთ იმის გამო, რომ ასე ხშირად მიმართავს საკუთარ მესხიერებას:

«Mon beau navire ô ma mémoire»

(აპოლინერი 1981: 19)

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ სტრუქტურა ამ სურათ-ხატისა, რომელსაც მეტაფორის მეორე ნაწილი შორისდებულთ შემოჰყავს, ძალზე დამახასიათებელია „ალკოჰოლებისთვის“: «Voie lactée ô sœur lumineuse», «ô mes tonneaux des Danaïdes», «ô marguerite exfoliée», «Ô matelots ô femmes sombres» (აპოლინერი 1981: 24, 25, 53). ასე იწყება თავად „ალკოჰოლებიც“: «Bergère ô tour Eiffel le troupeau des ponts bêle ce matin» (აპოლინერი 1981: 7).

„სიმღერის“ მეათე სტროფიდან პოეტი ერთგვარად დისტანცირდება თავისი წარსულისგან, რომელიც ლონდონურმა გარემომ კიდევ უფრო მტანჯველი გახადა. დავიწყების თემა ერთხანს მოგონების თემას ენაცვლება:

«J' ai hiverné dans mon passé
 Revienne le soleil de Pâques
 Pour chauffer un cœur plus glacé
 Que les quarante de Sébaste
 Moins que ma vie martyrisés

Mon beau navire ô ma mémoire
 Avons-nous assez navigué
 Dans une onde mauvaise à boire
 Avons-nous assez divagué
 De la belle aube au triste soir

Adieu faux amour confondu
 Avec la femme qui s' éloigne
 Avec celle que j' ai perdue
 L' année dernière en Allemagne

Et que je ne reverrai plus

Voie lactée ô sœur lumineuse
Des blancs ruisseaux de Chanaan
Et des corps blancs des amoureuses
Nageurs morts suivrons-nous d' ahan
Ton cours vers d' autres nébuleuses»
(აპოლინერი 1981: 19)

„სიმღერა“ კიდევ დიდხანს მოგვხიბლავს ამ ძნელსაცნაური სტროფების გამოც. თუმცა, აპოლინერის პოემა მაშინაა ყველაზე ამაღელვებელი, როდესაც ლეგენდები თუ მითები გვერდზე ინაცვლებს და მას ისღა რჩება, რომ უბრალო ენით გველაპარაკოს:

«Mais en vérité je l' attends
Avec mon cœur avec mon âme
Et sur le pont des Reviens-t' en
Si jamais revient cette femme
Je lui dirai Je suis content»
(აპოლინერი 1981: 24)

მას მერე, რაც ენი შორს გაემგზავრა, აპოლინერმა მას კიდევ უმღერა. ვინ იცის, იქნებ უნდოდა თავადაც გადაეღახა ოკეანე და მთელი ამერიკა შემოეგლო მის მოსაძებნად, როგორც ამას გვაფიქრებინებს „ალკოჰოლების“ ლექსი „ლენდორ როუდელი ემიგრანტი“, რომლის სათაურიც თავსატეხს წარმოადგენდა, მანამ სანამ არ გახდა ცნობილი, რომ „ლენდორ როუდი“ ერქვა ქუჩას კლეფემში, ლონდონის გარეუბანში, სადაც ენი პლეიდენი ცხოვრობდა, როდესაც მას აპოლინერმა ჩააკითხა (პია 1995: 67).

როდესაც აპოლინერი თავის ემიგრანტს ათქმევინებს:

«Mon bateau partira demain pour l' Amérique
Et je ne reviendrai jamais
Avec l' argent gagné dans les prairies lyriques
Guider mon ombre aveugle en ces rues que j' aimais»
(აპოლინერი 1981: 85),

ვის უნდა გულისხმობდეს პოეტი, თუ არა საკუთარ თავს?

მაგრამ იგი იძულებული იყო, ენი მხოლოდ სიზმარში ენახა, გონებაში წარმოედგინა იგი

«Sur la côte du Texas

Entre Mobile et Galveston [...]

„ტეხასის სანაპიროზე

მობილსა და გალვესტონს შორის [...]“

(აპოლინერი 1981: 38; აპოლინერი 2001: 126),

„ვარდებით სავსე დიდ ბაღში“, რომელიც ჩვენს თვალწინ იხატება ლექსში, რომელსაც აპოლინერმა მისგან გაქცეული ქალის სახელი უწოდა:

«Une femme se promène souvent

Dans le jardin toute seule

Et quand je passe sur la route bordée de tilleuls

Nous nous regardons»

(აპოლინერი 1981: 38)

„ბაღში ხშირად

ერთი ქალი სეირნობს მარტო

და როცა მე ჩავივლი გზაზე ცაცხვებს შორის

ჩვენ ერთმანეთს ვუყურებთ“

(აპოლინერი 2001: 126)

პოეტმა მხოლოდ ლექსებში შეძლო გააჰყოლოდა სანაპირო გზას, ტეხასიდან ლუიზიანამდე, რომლის პოვნაც – რათა ენის ადგილსამყოფელი მიახლოებით მაინც სცოდნოდა – მან ალბათ იღბალს შესთხოვა და თვალდახუჭულმა თითი ალაღბედზე დაადო შეერთებული შტატების რუკას.

მან იცოდა, რომ ვეღარ ნახავდა ენის. ამის ილუზიას არც მომავლის განჭვრეტის უნარი უქმნიდა. ის არ მოტყუებულა, როცა წერდა იმ ხუთ ტაეპს, რომელიც ქმნის „გამომშვიდობებად“ წოდებულ მოკრძალებულ ლექსს:

«J' ai cueilli ce brin de bruyère

L' automne est morte souviens-t' en

Nous ne nous verrons plus sur terre

Odeur du temps brin de bruyère

Et souviens-toi que je t' attends»

(აპოლინერი 1981: 61)

ა) პოემის სტროფული ერთიანობა

„სიმღერა“ დაწერილია ხუთტაეპედით. რითმა და ასონანსი გვერდიგვერდ გვხვდება. აქედან გამომდინარე, აშკარაა, რომ ვერსიფიკაციის წესები მკაცრად არაა დაცული. რითმათა კომბინაცია არის შემდეგი: a b a b a. ვაჟური და ქალური რითმების მონაცვლეობა მუდამ არაა დაცული. რვამარცვლიანი საზომი ყველგან დაცულია.

ფრანგულ პოეზიაში ხუთტაეპედი ბევრად უფრო იშვიათია, ვიდრე კატრენი და რვატაეპედი. იგი შუა საუკუნეებში ძალზე კანტიკუნტად გვხვდება და სტროფულ სისტემაში მხოლოდ XV საუკუნეში იმკვიდრებს ადგილს. რომანტიკოსებამდე ხუთტაეპედი პოეზიაში დიდად არ გამოიყენება და უდავოდ ლამარტინის დამსახურებაა, რომ იგი თანამედროვე პოეზიაში ჩნდება: ბოდლერსა და გოტიეს, რომელთაც ხუთტაეპედი გამოიყენეს, მოსდევენ ლეკონტ დე ლილი, სიული პრიუდომი, ვერლენი, მეტერლინიკი, ანრი კოლა და სხვები.

აპოლინერმა ხუთტაეპედი თავის ერთ-ერთ საყვარელ სალექსო ფორმად აქცია. მასთან ეს ფორმა პირველად ჯერ კიდევ სტავლოს პერიოდში (1899) გვხვდება – მაშინ, როცა ის ჯერ ახალბედა პოეტია (აპოლინერი 2005: 13-16); შემდგომ აპოლინერი ამ სალექსო ფორმას 1916 წელსაც იყენებს. დროის ამ შუალედში, აპოლინერის პოეტური კარიერა, შეიძლება ითქვას, ხუთტაეპედიითაა მოფენილი. ამ სალექსო ფორმას განსაკუთრებული ადგილი უკავია „ალკოპოლებში“, რომელშიც ხუთტაეპედით რვა ლექსია დაწერილი (აპოლინერი 1981: 17, 51, 55, 61, 76, 88, 89, 107).

რაც შეეხება „სიმღერაში“ რვამარცვლიანი ხუთტაეპედის ეფექტურობას, ჩვენ მიგვაჩნია, რომ იგი მართებულადაა გამოყენებული და სწორედ პოემისთვის საჭირო დიქციას შეესატყვისება. ხუთტაეპედი ხაზს უსვამს და ერთგვარად გამოყოფს ნაწარმოების დინამიკას, მის ნარატიულ დინებას, რაც უდავოდ პოემის წარმატების ერთ-ერთი მიზეზია.

V ნაწილი

1. წარმოსახვის სტრუქტურები

ჟან ბიურგოსმა (დეკოდენი 1997: 95) თავის ნაშრომში „წარმოსახვის პოეტიკისთვის“ («Pour une poétique de l' imaginaire») გვიხვენა, თუ რამდენად მნიშვნელოვანია ყურადღების გამახვილება უფრო მეტად სურათ-ხატის დინამიკაზე, ვიდრე საკუთრივ სურათ-ხატზე, და ამ გზით პოეტური ნაწარმოების სინტაქსის გამოყოფაზე. ჩვენ აქ გავყვებით აპოლინერის პოეზიის ბიურგოსისეულ ანალიზს და თან მას „აღკოპოლებს“ მივუსადაგებთ. ეს ანალიზი მოცემულია თავში „პოეტური ტექსტის გარდაუვალ მარშრუტზე“.

პირველი მარგანიზებული თემა, რომელსაც ბიურგოსი გამოყოფს, არის გარეგნულის გამოაშკარავება, თამაში ნამდვილსა და ყალბს შორის. ეს თემა აპოლინერის შემოქმედებაში იკვეთება „ხრწნაშეპარული ჯადოქრიდან“ და „ერესიარქის“ პირველი მოთხრობებიდან მოყოლებული „მოკლულ პოეტამდე“ და „კალიგრამებამდე“. „სიყვარულის სიყალბე“, „ყალბი სიყვარული“, „ყალბი ქალები“ „უიღბლო შეყვარებულის სიმღერაში“, სიზმარში ნანახი ნადიმი ლექსში „სასახლე“, „ყალბი ცენტურიონები“, „შენიღბული მშობიარე ქალები“, „სიცრუენი“ „ნიშნობაში“, „ვანდემიერის“ იქსიონი (აპოლინერი 1981: 18, 19, 30, 34-35, 115, 120, 137) ნათლად გვიხვენებენ „გარეგნულისა და სინამდვილის გადმოყირავების თამაშს“, რაზეც საუბრობს ჟან ბიურგოსი (დეკოდენი 1997: 95).

აპოლინერის შემოქმედების მეორე ასპექტი, რომელიც უნდა გამოვეყოთ, არის დაჭრა, დანაწევრება. თვით ლექსების თანამიმდევრობა „აღკოპოლებში“, რაზეც ამდენი კითხვა დასმულა, ამის ნათელ გამოხატულებას წარმოადგენს, ისევე როგორც აპოლინერისეული ლექსის კომპოზიციის თავისებურება: წინა ტექსტების დანაწევრება და შემდეგ კვლავ შეკვრა, შეერთება, რაც ნამდვილი კოლაჟის შთაბეჭდილებას გვიქმნის. ამის ნათელი მაგალითებია „აღკოპოლების“ ყველაზე გრძელი ლექსები: „უიღბლო შეყვარებულის სიმღერა“, „კოცონი“, „ნიშნობა“, „კორტეჟი“, „მგზავრი“, „სანტეში“ და ისეთი პატარა ლექსიც, როგორცაა „ქალბატონი“ (აპოლინერი 1981: 17-32, 89-93, 114-122, 48-50, 52-54, 126-131, 113). იგივე დანაწევრების მეთოდია გამოყენებული ერთი ლექსის ან ერთი სტროფის შიგნითაც. ეს შეიძლება იყოს მოგონებათა ნაკადი „ზონაში“, თორმეტმარცვლიანი ტაეპის («Oui je veux vous aimer mais vous aimer à peine») შეყვანა

„მარის“ რვამარცვლიან ტაეპებში ან ლექსში იმ ტაეპების ჩართვა, რომელიც თითქოს წყვეტს ლექსის მთლიანობას, ნარატიულ ჯაჭვს. ასეთი ტაეპებია, მაგალითად, «Quand bleuirea sur l' horizon la Désirade», რომელიც ჩართულია ლექსის „კოცონი“ ბოლო ნაწილში ან «N' entendra-t-on jamais sonner minuit» ლექსში „1909“. ეს უკანასკნელი ძალზე საინტერესო და გასაოცარი ტაეპია, ვინაიდან შეიცავს მინიშნებას სათაურის ინტერპრეტაციასა და ლექსის შესაძლო წაკითხვაზე: ეს შეიძლება იყოს მინიშნება ახალი წლის შუაღამეს საათის თორმეტჯერ დარეკვაზე, მაშინ როცა ახალგაზრდა ქალი შესაძლოა ახალ წელს განასახიერებდეს (აპოლინერი 1981: 7-14, 55, 92, 124).

სურათ-ხატები, რომელიც ზოგჯერ გულდასმით და დახვეწილადაა ერთიმეორეზე გადაბმული (წითელი ზღვის გადალახვა, რომელიც ორი სტროფი გრძელდება „სიმღერის“ დასაწყისში), შეიძლება ერთად იყოს თავმოყრილი გარკვეული შესვენებებით, წყვეტილად (ბოლო ნაწილი ლექსისა „კოცონი“) (აპოლინერი 1981: 17, 92-93).

ამ ყველაფრის ასახსნელად უნდა გავითვალისწინოთ აპოლინერის მიდრეკილება მოულოდნელობისადმი, უფრო მეტიც, ბუნდოვანებისადმი, მისი ფანტაზია. უნდა გავითვალისწინოთ ის ინტერესიც, რომელსაც აპოლინერი იჩენდა პოლ სინიაკისა (1863-1935) და ჟორჟ სერას (1859-1891) პუნტილიზმისადმი, რომელსაც აპოლინერი „დაყოფას“ («la division») ეძახდა და რომელიც თანამედროვე მხატვრობის ბაზისად მიაჩნდა. აპოლინერი დიდი ინტერესით მოეკიდა ამ ფერწერული სკოლის პრინციპებს. ერთ-ერთ სტატიაში იგი ჟორჟ სერას, რომლის ფერწერადაც, როგორც ფ. კაშენი აღნიშნავს, დიდი გავლენა იქონია ფოვისტებზე, კუბისტებზე, ფუტურისტებსა და აბსტრაქციონისტებზე (კაშენი 1998: 110-111), „ფერწერის მიკრობიოლოგს“ უწოდებს (აპოლინერი 1993: 145). აღარაფერს ვამბობთ იმ ინტერესზე, რომელსაც პოეტი კუბისტების მიმართ იჩენდა, იმ კუბისტებისა, რომელნიც ნაწილებად შლიან საგანს, რათა იგი ხელახლა ააწყონ (აპოლინერი 1991: 28, 1523-1524).

ამასთან, მხოლოდ სამყაროს ხედვა როდი ყალიბდება ამგვარად, ეს სხეულისა და ცხოვრების გამოსახვა-წარმოჩენაცაა. პოეტი, რომელიც საკუთარ თავს ელოდება ლექსში „კორტეჟი“ („რათა გავიგო ბოლოს და ბოლოს ვინ ვარ“), თავის თავს ნაწილებად შექმნილს ხედავს და ნელ-ნელა კოშკივით

აღმართება („მე ვშენდებოდი როგორც გოდოლი“) (აპოლინერი 1981: 49; აპოლინერი 1984: 148).

„ნიშნობაში“ ეს ფენომენი შებრუნებულია: აქ ვხედავთ თავის მოკვეთის გამომსახველ სურათ-ხატებს. სხვაგან მრავალი განმეორებით ვხედავთ ჭრილობებს („ლულ დე ფალტენენი“), მოკვეთილ ხელებს („რაინული შემოდგომა“), მოჭრილ თავებს („სასახლე“) ან იოანე ნათლისმცემლის მოკვეთილ თავს ლექსში „სალომე“. მოგონებები ერთმანეთს მოსდევს და თავს ერთად იყრის (თითქოს უწყვეტი ფილმი იყოს) „კოცონში“ ნახსენები თავის ქალებივით, რომელშიც ეს უკანასკნელნი წარსულის ნაშთს წარმოადგენს (აპოლინერი 1981: 119, 76-77, 105, 35, 62-63, 89).

დაჭრა-დანაწევრება – ჟან ბიურგოსი აქ საუბრობს „ადამიანებისა და საგნების დაშლაზე, დემონტაჟზე“ – იწვევს შემადგენელი ნაწილების სივრცეში გაბნევა-გაფანტვას. ეს კი გაფართოების, სივრცის დაკავებისა და, ჟან ბიურგოსის სიტყვებით რომ ვთქვათ, „გიგანტიზაციის“ პერსპექტივით უნდა გავიაზროთ (დეკოდენი 1997: 98). არღეკინი ლექსში „ბინდი“ ხდება „ტრისმეგისტი“, სამჯერ დიდი, ისევე როგორც მეფეები „ვანდემიერის“ პირველ სტროფში (აპოლინერი 1981: 37, 136). „[ჩვენ] გავიზარდეთ და შეიძლება ბევრს აერიოს / ჩვენი თვალები და ვარსკვლავები“, – წერს აპოლინერი („ლექსი წაკითხული ანდრე სალმონის ქორწილში“) (აპოლინერი 1984: 156). „ნიშნობაში“ პოეტი „მზეთა მატარებელია“ და „ვარსკვლავთა შორის იწვის“, ხოლო „ვანდემიერში“ იგი მთვრალია, რადგან „მთელი სამყარო დალია“ (აპოლინერი 1981: 116, 142). თვითონ პოეტი იქცევა გიგანტად. კორტეჟები, ფრინველები „ზონაში“, გიგანტები, „ათასი თეთრი ტომი“ „კორტეჟში“ მიგვანიშნებს გაფართოებაზე, სივრცის დაკავებაზე (აპოლინერი 1981: 7-14, 48-50). სხვაგანაც მრავლადაა სურათ-ხატები, რომელიც გამრავლებას, ექსპანსიას, გავრცელებას გამოხატავს: „ქუჩების პოლკი / ხიდების კავალერია“ „მგზავრში“; ხიდებისა და ავტობუსების ჯოგები „ზონაში“; ჩამოცვენილი ფოთლების – მოკვეთილი ხელების სიმრავლე „რაინულ შემოდგომაში“; ბრბო, რომელიც განუწყვეტლივ მოძრაობს „ყველა მიმართულებით“ ლექსში „ლენდორ-როუდელი ემიგრანტი“ (აპოლინერი 1981: 53, 7, 10, 195, 85) და ა. შ.

სივრცეში დამკვიდრებას თან ახლავს სამყაროს ათვისების, აწმყოში შეღწევის მოთხოვნილება და სიმულტანურობის ექსპერიმენტი, რაც ახალ პოეტურ ესთეტიკას მოითხოვს. ეს ესთეტიკა „ალკოპოლებში“, რა თქმა უნდა,

გამოკვეთილია (აქ ის კონფლიქტშია სამყაროსთან, რომელიც დაუდგრომლობითა და ცვლილებითაა დაღდასმული), თუმცა მთელი ძალითა და მასშტაბით მას მხოლოდ „კალიგრამებთან“ ერთად შეესხმება ხორცი.

კვლევის ამ სამ მორგანიზებელ ასპექტს ემატება მეოთხეც: საპირისპირო პოლუსთა შეერთება-შერწყმა. აპოლინერთან დღე და ღამე არა დროის თანამიმდევრულ მონაკვეთებად, არამედ ურთიერთსაპირისპირო, დამატებით სქემებადაა წარმოდგენილი. მზე ერთდროულად პასუხობს აღმასვლის ფორმას (ლექსის „კოცონი“ მეორე ნაწილი და „ნიშნობა“) და დაღმასვლის, დაცემის ფორმას („ლულ დე ფალტენენი“) (აპოლინერი 1981: 91, 114-122, 76-77). ცეცხლი (რომელიც ფენიქსს ხელახლა შობს) განმწმენდ და, იმავე დროს, დესტრუქციულ ფუნქციას ასრულებს. ის წინააღმდეგობები, რომელიც ზოგიერთმა კრიტიკოსმა აღმოაჩინა როგორც აპოლინერის ესთეტიკაში, ისე მის ფსიქოლოგიაშიც (დეკოდენი 1997: 99), სწორედ ამ ასპექტიდან გამომდინარეობს. „კორტეჟის“ დასასრული წარსულის განდიდებას წარმოადგენს:

«Près du passé luisant demain est incolore»

„წარსული ცოცხლობს ის არის მკვდარი რაც ჯერ არ არის
და არ შობილა“

(აპოლინერი 1981: 50; აპოლინერი 1984: 149)

მაშინ, როდესაც სხვა ლექსებში პოეტი წარსულს სიკვდილთან აიგივებს (აპოლინერი 1981: 117). ერთ-ერთი ტაეპი ლექსისა „კარი“, რომელიც ასე იკითხება: «cet employé pour qui seul rien n' existe» (აპოლინერი 1981: 64), შავ ვარიანტში იყო «pour qui seul tout existe» (დეკოდენი 1997: 99), რაც სემანტიკურად სრულიად საწინააღმდეგო რამაა. ეს არის ერთგვარი ანტითეზური თამაში, რომელიც – ჟან ბიურგოსის ციტატა რომ მოვიშველიოთ – „სურათ-ხატს აფიქსირებს მხოლოდ მისი საპირისპირო პოლუსის ფონზე“ (დეკოდენი 1997: 100).

ეს ის პოეტია, რომელიც ლექსში „მგზავრი“ იხვეწება: „ატირებული ვაკაკუნებ გამიღეთ კარი“ (აპოლინერი 1984: 150); პოეტი, რომელიც ლექსში „კარი“ საკუთარ თავზე ამბობს: „უბრალო როგორიც მე ვარ რომელიც ბევრს არაფერს წარმოვადგენ“ (აპოლინერი 1981: 64). მეორე მხრივ, ეს გახლავთ პოეტი, რომელიც დარწმუნებულია საკუთარ ძალაში „უიღბლო შეყვარებულის სიმღერის“ ბოლო სტროფსა თუ „ნიშნობაში“ (აპოლინერი 1981: 32, 120).

აქ საქმე ეხება არა საპირისპირო პოლუსთა, წინააღმდეგობათა სინთეზირებას, არამედ იმ გადაულახავი ანტაგონიზმის მიღებას, რომელიც გიიომ აპოლინერის პოეზიის შემოქმედებით კერას წარმოადგენს. ესაა ჩრდილი და სინათლე, სიახლოვე და სიშორე, მარტოობა და სამყაროსთან ერთიანობა, რასაც კარგად აჯამებს „კორტეჟის“ ნაწევები, რომელიც კრიტიკოსებს ხშირად მოჰყავთ:

«Et moi aussi de près je suis sombre et terne
 Une brume qui vient d' obscurcir les lanternes
 Une main qui tout à coup se pose devant les yeux
 Une voûte entre vous et toutes les lumières
 Et je m' éloignerai m' illuminant au milieu d' ombres
 Et d' alignements d' yeux des astres bien-aimés»

(აპოლინერი 1981: 48)

„მე აქ ვარ აქ ვარ უფერული მოწყენა მზარავს
 მე ვარ ბურუსი რომ აბნელებს ქუჩაში ფარანს
 ხელი ვარ თქვენს წინ აღმართული ვერ იხედებით
 რომ ელობება თქვენსკენ მზის სხივს მე ვარ კედელი
 გარშემორტყმული მე მივდივარ ურიცხვი ლანდით
 თქვენი თვალების ვარსკვლავების ნათელი დამდის“

(აპოლინერი 1984: 145)

2. „ალკოჰოლები“ – პოეტური ავტობიოგრაფია

„ყოველი ჩემი ლექსი ჩემი ცხოვრების ერთი რომელიმე ამბის მოგონებას წარმოადგენს“, – მისწერა აპოლინერმა ანრი მარტინოს (დეკოდენი 1997: 102). საყურადღებოა, რომ აპოლინერი ამბობს სიტყვა „მოგონებას“ და არა „მოთხრობას“ ან „აღწერას“, რაც თავის მხრივ მკითხველს ათავისუფლებს „ალკოჰოლების“ წმინდა ბიოგრაფიული წაკითხვის ცდუნებისგან. თუმცა ეს არ გამორიცხავს შეკითხვებს ამა თუ იმ ლექსის კავშირზე პოეტის ცხოვრებისეულ გარემოებებთან.

ზოგიერთი ლექსი შესაძლებელია დაემორჩილოს ბიოგრაფიულ ინტერპრეტაციას. „ზონაში“ ნახსენები ყველა ფაქტი შეგვიძლია ამოვიცნოთ და დავათარილოთ; თუმცა ამ ლექსის სახით განსაკუთრებულ შემთხვევასთან გვაქვს საქმე, ვინაიდან – როგორც „ალკოჰოლების“ ერთგვარი უფერტიურა – „ზონა“

არის წარსულში დაბრუნება, წარსულის გახსენება, მეხსიერების ერთგვარი მონტაჟი. ციკლის სათაური „სანტეში“ («À la Santé») (რომელიც აპოლინერმა თავიდან უფრო გარკვევით დაასათაურა: „სანტეს ციხეში“ («À la prison de la Santé»), თუმცა შემდეგ სათაური შეცვალა) და თარიღი, რომელიც მას ბოლოში ახლავს („1911 წლის სექტემბერი“) აშკარად მიგვანიშნებს აპოლინერის ექვსდღიან პატიმრობაზე. „ზონის“ ორი ტაეპი ამ ამბის აშკარა მინიშნებას წარმოადგენს:

«Tu es à Paris chez le juge d' instruction
Comme un criminel on te met en état d' arrestation»

(აპოლინერი 1981: 12)

„შენ ხარ პარიზში წავიკითხეს რაღაც ოქმები
და ჩაგამწყვდიეს საპატიმროში ვით სახელმწიფო
ბოროტმოქმედი“

(აპოლინერი 1984: 140)

„ლექსი წაკითხული ანდრე სალმონის ქორწილში“ – ეს სათაური ერთდროულად იმ გარემოებასაც გვახსენებს, რომელმაც ლექსის დაწერა გამოიწვია, და თარიღიც ახლავს: „1909 წლის 13 ივლისი“. „რაინული ლექსების“ ბოლოში გაკეთებული მინაწერი („1901 წლის სექტემბერი-1902 წლის მაისი“) აპოლინერის გერმანიაში, რაინის მხარეში, მილჰაუებთან ერთწლიანი ყოფნის ზუსტი მინიშნებაა.

შემთხვევითი არაა, რომ ლექსში „ქალები“ ვკითხულობთ:

«[...] Le facteur vient de s' arrêter
Pour causer avec le nouveau maître d' école»

(აპოლინერი 1981: 109)

რადგან ბენერშიაიდში, ნოი-გლიუკის მეზობელ სოფელში, აპოლინერის იქ ყოფნის დროს მართლა ჩამოვიდა ახალი მასწავლებელი (დეკოდენი 1997: 103). სამაგიეროდ ბუნდოვანი და ძნელად ასახსნელია მინიშნება მევენახის სახლზე, ვინაიდან ამ მხარეში ყურძენი უფრო შორს მოჰყავთ და არა უშუალოდ ბენერშიაიდის მიდამოებში (დეკოდენი 1997: 103).

ლექსში „კარი“ ვხედავთ ახალგაზრდა ვილჰელმის დაბნეულობას, როცა ცხრაშეტი წლის ასაკში ის ცხოვრებისეულ სიძნელეებს შეეჩეხა. მაგრამ უნდა ითქვას, რომ ინფორმაცია ერთგვარად დაშიფრულია და შეიძლება ვიფიქროთ,

რომ ლექსის სტრიქონები 1906 წლის შემდეგ დაიწერა, ანუ იმ ეპიზოდთან დაახლოებით შეიძლება წლის შემდეგ, რომლის მინიშნებასაც გვაძლევს სტრიქონები. ამ ლექსის შედარება ახალგაზრდა აპოლინერის 1899 წლის ჩანაწერთან ბევრის მოქმედია. აი, ეს ჩანაწერიც:

„ბურანში მყოფი ა... საწოლზე იწვა ოთახის მშვიდ სიჩუმეში, რომელიც შუადღის ტრაპეზს მოსდევს ხოლმე, და ფიქრობდა: რატომ არ დავიბადე სხვებივით მდიდარი? რატომაა მომავალი იღუმალის, გაურკვეველი, მაშინ როცა სხვა ოჯახის შვილები – მდიდრები – საკუთარ მომავალში მხოლოდ ქეიფების, ქორწილების მონაცვლეობას ხედავენ, რასაც ემატება მათი ფატალური ჭკუათხელობა დაქორწინების ჟამს. მე კი... ჯობდა ლიცეუმში მათემატიკა მეზუთხა და შემდეგ მეცადა ინჟინერი გამოვსულიყავ, ცხოვრებაში უზრუნველყოფილი ადგილი მქონოდა. არა, არა, მუშაობის მაგივრად ლექსებს ვწერდი, ვოცნებობდი, ლიტერატურა მიტაცებდა. ოჰ, მაგის... ოჰ, მაგის... ეს ბოლო სიტყვები ხმადაბლა იქნა წარმოთქმული. კედლის საათმა ორჯერ დარეკა. იგი წამოდგა. სიგარეტს მოუკიდა, კვლავ განაგრძობდა ფიქრს. დედამისი...“ (დეკოდენი 1997: 103-104).

შეიძლება ითქვას, რომ ეს ლექსის ერთგვარი სცენარია. ორივე ტექსტის (ლექსისა და ზემოთ მოყვანილი სტრიქონების) ერთმანეთთან შედარება ნათელს ჰყენს პოეტურ ოპერაციას. პროზის მეყსეულ, უშუალო ფორმულირებას მოსდევს ლექსში ბუნდოვანი მელანქოლიისა და თავგზააბნეულობის ნახავი, ხოლო ყოველივე ამას ფონად გასდევს თავისი უცნაურობით გამორჩეული სურათ-ხატები. გარდასულის პოეტური თქმა მისი ხელახლა შექმნაა. პოეტს თავიდან უფრო გრძელი ლექსი ჰქონდა ჩაფიქრებული, როგორც ამას მისი შავი ვარიანტი გვიჩვენებს (დეკოდენი 1997: 104), მაგრამ უარი თქვა იმ ესთეტიკური ფორმის სასარგებლოდ, რომელიც ლექსის ბოლო სტრიქონს გამორჩეულ ძალას ანიჭებს: მკაფიო, კატეგორიული ფინალური სტრიქონი ლექსის სტროფსა და საერთო ტონს ემიჯნება. ამასთან, აპოლინერმა მესამე სტრიქონი «pour qui seul tout existe» შეცვალა «pour qui seul rien n' existe»-ით, რომელიც კარგად ეხამება იმ მიტოვებულობის განცდას, მთელ ლექსს რომ გასდევს (აპოლინერი 1981: 64).

ზოგან კიდევ უფრო იღუმალის მინიშნებების ნახვაც შეიძლება. ასეა, მაგალითად, ლექსში „თაღლითი“, სადაც ვკითხულობთ:

«Ton père fut un sphinx et ta mère une nuit

Qui charma de lueurs Zacinthe et les Cyclades»

(აპოლინერი 1981: 69)

ჩვენ ვხედავთ მინიშნებას აპოლინერის იდუმალებით მოცულ მამაზე და დედამისის ღამეულ ცხოვრებაზე. შესაძლებელია დავუშვათ, რომ ლექსი „1909“ შეიცავს მინიშნებას აპოლინერის ცხოვრებაზე 1909 წელს, თუმცა ეს მხოლოდ დაფარული სახით იქნება, ისევე როგორც პოეტის რომელიმე ბუნდოვანი რეპლიკა, რომელიც არაა განკუთვნილი საიმისოდ, რომ სხვამ გაიგოს. თუკი ჩვენთვის ცნობილია, რომ აპოლინერი ნამყოფია ამსტერდამში, რა შეიძლება გვითხრას ამაზე ლექსმა „როზმონდი“? შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ პოეტს ამ ლექსის დაწერა კალენდრის ნახატმა შთააგონა; ასევე შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ლექსი შთაგონებულია ქუჩაში უცნობ ქალთან შემთხვევითი შეხვედრით. ასეა თუ ისე, ლექსის ჩასახვა-ორგანიზების პროცესს ხშირად სწორედ წარმოსახვა ახორციელებს და „ალკოჰოლების“ სტრუქტურაც სწორედ გრძნობათა გეოგრაფიას ემყარება: ოტეი, მირაბოს ხიდი და სენის სანაპიროები ლექსში „ვანდემიერი“, მიუნხენი ლექსში „მიცვალებულთა სახლი“, რაინის ხეობა, ლექსის სათაური „ლენდორ როუდელი ემიგრანტი“, ლექსის სათაური „ანი“ წარმოადგენს ერთსა და იმავე დროს მეხსიერებისა და პოეტური შემოქმედების საყრდენ წერტილებს.

აპოლინერი ხშირად შლიდა იმ ორიენტირებს, რომელიც მის ხელნაწერებში ფიგურირებდა, რითაც კვალი აგვირია. „მარიში“ (აპოლინერი 1981: 55-56) ნახსენები ქალი მარი ლორანსენია და 1912 წელს დაწერილი ეს ლექსიც აპოლინერისა და მარი ლორანსენის განშორებაზე მიგვანიშნებს. მაგრამ მესამე ტაეპი («C' est la maclotte qui sautille») (აპოლინერი 1981: 55), რომელშიც ნახსენებია ხალხური ცეკვის ერთ-ერთი სახეობა, დაფარულად მიგვანიშნებს სხვა მარიზე – ახალგაზრდა არდენელ ქალზე, რომელიც ავტორს სტავლოში ყოფნისას შეუყვარდა. ადგილისა და თარიღის აღმნიშვნელი მითითებანი ისეთი ლექსების ბოლოში, როგორებიცაა „უცუნები“ ან „ღამის ქარი“, აპოლინერმა საერთოდ ამოიღო. „ვანდემიერის“ ოთხმოცდამეთხუთმეტე ტაეპი, რომელიც ორი სიტყვისგან შედგება («Ô Rome»), როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ხელნაწერში უფრო გრძელი და გასაგები იყო («Ô Rome, Ô Rome où je suis né»), თუმცა ავტორმა ის შეამოკლა (დეკოდენი 1997: 106).

„ზონის“ ხელნაწერიდან არაერთი მინიშნება თუ საიდუმლო „გაქრა“ მაგალითად:

«Et moi en qui se mêle le sang slave et le sang latin

Je regarde ces pauvres Polonais [...]»

(დეკოდენი 1997: 106)

„ზონიდან“ ასევე გაქრა მინიშნებები სტატუეტების მოპარვის ამბავსა და მარი ლორანსენთან განშორებაზე.

ამგვარი თვითცენზურის პროცედურები საკმაოდ ხშირია „ალკოჰოლებში“, იმდენად ხშირიც კი, რომ ეს ავტორის ძირითად მიდრეკილებად შეიძლება მივიჩნიოთ. ამგვარ ნაბიჯს აშკარად ფსიქოლოგიური სარჩული უდევს საფუძვლად, თუმცა იმავდროულად ეს ესთეტიკური მოთხოვნისგანაც: აპოლინერი კომპოზიციისა და ნაწარმოების ერთიანობის თვალსაზრისით ამოკლებს ხოლმე ლექსის პირველ მონახაზს, რომელიც ზოგჯერ ნაკლებად ჰომოგენურია. სწორედ ასე გაქრა „ზონის“ ხელნაწერიდან ორმოცდაათზე მეტი ტაეპი.

„უიღბლო შეყვარებულის სიმღერა“ სწორედ ამ პრობლემის შუაგულშია. პოემა კრიტიკოსებმა დაწვრილებით შეისწავლეს, რათა მასში ბიოგრაფიული მითითებანი ენახათ. მათ აღმოაჩინეს, მაგალითად, რომ პოემის ცენტრალურ ნაწილში სტრიქონები

«L' hiver est mort tout enneigé

On a brûlé des ruches blanches»

(აპოლინერი 1981: 26)

გარდა იმისა, რომ უჩვეულოდ ლამაზი ტაეპებია, მიგვანიშნებს მეტეოროლოგიურ ფაქტზეც: 1901-1902 წლების ზამთარი რაინის მხარეში ძალიან გაიჭიმა და თოვლის გასაღებლად იძულებულნი გახდნენ ცეცხლი შეენთოთ გაყინული სკებისთვის (დეკოდენი 1997: 107). ადვილი მისახვედრია, რომ

«Celle que j' ai perdue

L' année dernière en Allemagne

Et que je ne reverrai plus»

(აპოლინერი 1981: 19)

არის ენი პლეიდენი. სამაგიეროდ, ბინდითაა მოცული, თუ რომელ წელს შეიძლება დაწერილიყო „დილის სიმღერა“, რომელიც, თავისი საზეიმო განწყობით, პოემის დანარჩენი ნაწილისგან ასე მკვეთრად გამოირჩევა.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, პოემა რეალური ფაქტებიდან იშვა. მოგონებამ და წარმოსახვამ კვლავ აღადგინა გარდასული, რომლისგანაც პოემის მასალად შენარჩუნებულ იქნა მხოლოდ ტანჯული შეყვარებულის მტკივნეული გამოცდილება. წარსულზე წერა ხომ ერთგვარად მისი აღდგენაა. ადამიანი, რომელიც „მე“-თი ლაპარაკობს, ერთსა და იმავე დროს არის თვითონაც და სხვაც; როგორც ეს „ზონაშია“, ზოგჯერ ერთსა და იმავე წინადადებაში იგი არის „მე“ («je») და იმავე დროს „შენ“ («tu») (აპოლინერი 1981: 7-14).

მაშასადამე, აპოლინერის ბიოგრაფიის განსაზღვრებად „ალკოჰოლების“ ლექსებს უნდა მივმართოთ, თუმცა დიდი სიფრთხილით.

ა) გავლენათა კვალი „ალკოჰოლებში“

აპოლინერი მუდამ უარყოფდა იმას, რომ „დიდი მკითხველი“ იყო. ასე აცხადებს იგი ანრი მარტინოსადმი მიწერილ წერილში (დეკოდენი 1997: 169-171). გარდა ამისა, 1916 წლის 14 თებერვლის წერილში აპოლინერი ანდრე ბრეტონს (1896-1966), რომელმაც მასწავლებლის – აპოლინერის – კვალდაკვალ გააფართოვა პოეზიის საზღვრები (ჟუფრუა 2001: 14-15), ამავე საკითხზე სწერს და ჩვენთვის ძალზე საინტერესო ინფორმაციას აწვდის (დეკოდენი 1997: 114).

პოეტის თქმით, სასკოლო ანთოლოგიებმა დიდი როლი ითამაშა მის ცხოვრებაში. ყველაზე დიდი გატაცებით კითხულობდა რაინდულ რომანებს, ვიიონს, რასინს, ლა ფონტენსა და პეროს. აპოლინერი აღიარებს, რომ ყურადღებითა და მონდომებით იგი ეცნობოდა მხოლოდ სპეციალურ ლიტერატურას: კატალოგებს, გრამატიკის სახელმძღვანელოებს, ნაშრომებს ლინგვისტიკაზე, სამედიცინო გაზეთებსა თუ მოგზაურობათა აღწერებს. ასევე გატაცებით კითხულობდა პოპულარულ რომანებსაც (პოლ ფევალი). ბოლოს კი აღნიშნავს, დანარჩენი წიგნების უმეტესობა ფრაგმენტებში მაქვს წაკითხული და, მართალია, მდიდარი ბიბლიოთეკა მაქვს, მაგრამ კითხვა ჩემს ცხოვრებაში მაინცდამაინც დიდ ადგილს არ იჭერსო (დეკოდენი 1997: 114; პია 1995: 147).

ამ აღიარებიდან აპოლინერის ლიტერატურული ინტერესის სამი არსებითი შტრიხი იკვეთება. პირველ რიგში, გამოსაყოფია იმ ბავშვობისდროინდელი წიგნებისა და ჯადოსნური ზღაპრების გამოძახილი, რომელშიც ახალგაზრდა ვილჰელმმა, როგორც ჩანს, გარდასულისა და წარმოსახვის ის ნარევი აღმოაჩინა, რომელზეც შემდგომ პოეტმა აპოლინერმა დააფუძნა თავისი პოეზია.

მეორეც, ამ წერილში ჩანს ფრაგმენტული კითხვის მნიშვნელობა, რაც სწორედ რომ შეესაბამება სამყაროსა და ცხოვრების აპოლინერისეულ დანაწევრებულ აღქმას, რაზეც ჩვენ ზემოთ ვისაუბრეთ. ეს თვითონაც კარგად იცოდა, როცა იმავე წერილში სწერდა ანდრე ბრეტონს:

„ლექსების დანაწევრებული ფორმა, რომელზეც თქვენ საუბრობთ, ჩემი გრძნობისთვის წარმოადგენს სწორედ იმას, რისი გამოთქმაც შემძლია ამ უსასრულოდ ცვალებად ცხოვრებაზე. მე ცხოვრებას ასე შევიგრძნობ“ (დეკოდენი 1997: 115).

დასასრულ, წერილში ჩანს პოეტის ლტოლვა იმისკენ, რასაც თვითონ უწოდებს „სპეციალურ წიგნებს ყველაფრის შესახებ“ (დეკოდენი 1997: 114). სწორედ ამ მრავალსახეობიდან მოდის ის უხარმაზარი ერუდიცია, რომლითაც აპოლინერი გამოირჩეოდა.

მიუხედავად იმისა, რასაც ამბობს, აპოლინერი მაინც ხარბად კითხულობს ყველაფერს, რაც საერთოდ იბეჭდება. თუმცა მას ზოგჯერ უფრო გადარბენით კითხვა, ფურცვლა უყვარს, ვიდრე ყურადღებით წაკითხვა. აპოლინერს ძალზე ემარჯვება ვრცელი ნაშრომიდან მხოლოდ ერთი სიტყვის ან საინტერესო დეტალის დამახსოვრება. მადლენ ბუასონი წიგნში „აპოლინერი და ანტიკური მითოლოგიები“ («Apollinaire et les mythologies antiques») გვიჩვენებს, თუ რა ნაყოფიერი აღმოჩნდა აპოლინერის მუშაობა მითოლოგიურ და რელიგიების დიდტანიან ლექსიკონებზე (ბუასონი 1989). ამ მუშაობის შედეგს აღმოვაჩინოთ არა მხოლოდ „ალკოჰოლებში“, არამედ აპოლინერის მთელ შემოქმედებაში.

თუკი აპოლინერის კითხვა-მუშაობის პროცესს თვალს გავადევნებთ და ვნახავთ, თუ რას კითხულობდა იგი (ეს შეგვიძლია მისი შენიშვნებისა და ჩანაწერების მეშვეობით განვახორციელოთ), ჩვენ შევძლებთ განვსაზღვროთ და დავადგინოთ „წიგნების გამოძახილთა“ (დეკოდენი 1997: 116) ხვედრითი წილი მის პოეზიაში. ამგვარი გამოძახილი თუ რემინისცენცია ხომ უხვადაა აპოლინერის პოეზიაში. „ზონის“ პიეებს (მითოლოგიური ფრინველები) და პი-მიუებს (მითოლოგიური თევზები) ლექსში „კარი“ აპოლინერი სავარაუდოდ წააწყდა „ჟურნალ აზიატიკის“ 1896 წლის იანვარ-თებერვლის ნომერში. როგორც მიშელ დეკოდენი წერს (დეკოდენი 1997: 116), „ზაპოროჟიელი კაზაკების პასუხი“ თითქმის სიტყვა-სიტყვითაა გადმოწერილი „კრიპტადის“ კოლექციის ერთ-ერთი

ტომიდან,* საიდანაც აპოლინერმა ასევე ისესხა ის ლანძღვა-გინება, რომლითაც „სინაგოგაში“ ორი ებრაელი უმასპინძლდება ერთმანეთს (ჩვენ უკვე ვილაპარაკეთ ამ ლექსის განსაკუთრებულ კოლორიტზე). ნ. ბალაშოვი მიიჩნევს, რომ აპოლინერი უშუალოდ კაზაკებისა და სულთნის მიმოწერას** დაეყრდნო, რომელიც XIX საუკუნეში რამდენჯერმე გამოიცა რუსეთში უკრაინულად და რუსულად (ბალაშოვი 1966: 281-282), თუმცა აპოლინერმა არ იცოდა არც რუსული და, მით უმეტეს, არც უკრაინული (პირონი 1987: 77). მას რელიგიური წიგნების გადაფურცვლა მაინც უნდა დასჭირვებოდა, რათა შეეტყო ორმოცი სებასტელი მოწამის შესახებ, რაც გამოიყენა კიდევ „უიღბლო შეყვარებულის სიმღერაში“ – ნაწარმოებში, რომელიც მიმართულია იქეთკენ, რათა „კორტეჟში“ ხაზი გაესვას კორნელიუს აგრიპას (რომელმაც 1509 წელს გამოაქვეყნა ტრაქტატი ქალთა სქესის კეთილშობილებასა და უპირატესობაზე) რადიკალურ „ცდომილებას“, „რომელიც ყველა ქალს ეხება“ (აპოლინერი 1981: 49). აპოლინერს ასევე ლექსიკონების გადაშლა უნდა დასჭირვებოდა, რათა მოეძია სიტყვები «l'hématidrose» (სისხლიანი ოფლი) და «l'aséité» (ღმერთის თვითმყოფობა).

აპოლინერი ბევრს კითხულობდა, ხშირად დადიოდა ბიბლიოთეკებში, განსაკუთრებით მაზარინის სახელობის ბიბლიოთეკაში (1900-1901 წლებში) და მოგვიანებით პარიზის ეროვნულ ბიბლიოთეკაში. ის ხშირად სტუმრობდა ბონის ბიბლიოთეკასაც, როდესაც რაინის მხარეში ცხოვრობდა. ძალიან უყვარდა წიგნებსა და ჟურნალებში ქექვა, ადვილად იმახსოვრებდა უცნაურ და პიკანტურ დეტალებს. ის მკითხველი, რომელსაც შეიძლება არ გაახსენდეს ემპედოკლე, ხომ უსათუოდ პოეტის ფანტაზიას მიაწერს „მხიარული მთვარის სიცილს“ (აპოლინერი 1981: 66), რაზეც ზემოთ ვისაუბრეთ? ასეა თუ ისე, ამაში პოეტის ფანტაზიის ნაყოფს დაინახავს მკითხველი თუ ერუდიციას, იგი საბოლოო ჯამში აცნობიერებს აპოლინერის პოეზიისთვის დამახასიათებელ ერთგვარ ბუნდოვანებას. სწორედ ამაზე მიგვანიშნებს აპოლინერი, როდესაც ჟერარ დე

* ამ კოლექციაში შედიოდა მასალები ევროპულ ეროტიკულ ფოლკლორზე. კოლექციის 11 ტომი 1883-1911 წლებში გამოიცა.

** აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ ამ წერილების ავთენტურობა, როგორც ამას მ. პირონი აღნიშნავს, არაა დადასტურებული (პირონი 1987: 77).

ნერვალზე (1808-1885) წერს: „ზოგიერთ პოეტებს აქვთ უფლება აუხსნელნი დარჩნენ“ (აპოლინერი 1955: 38-39).

მართალია, აპოლინერი ბევრ მნიშვნელოვან ნაწარმოებს ხარვეზებით იცნობს, მაგრამ გავლენები და რემინისცენციები მის ლექსებში მაინც შეინიშნება. ანტუან ფონგაროს აზრით (დეკოდენი 1997: 118), აპოლინერი ვიქტორ ჰიუგოს პოეზიას იმაზე კარგად იცნობდა, ვიდრე ამას აღიარებდა. მისივე აზრით, „ალკოპოლებში“ ტეოფილ გოტიეს, ტეოდორ დე ბანვილისა და ჟიულ ლაფორგის კვალიც ჩანს. სკოტ ბეიტსმა და მადლენ ბუასონმა აღმოაჩინეს მსგავსებანი ანრი დე რენიეს (1864-1936) ლექს „გალერასა“ («La Galère») და აპოლინერის რამდენიმე ლექსს შორის (დეკოდენი 1997: 118). ის ციტატები, რომელსაც ვხვდებით მის ჩანაწერებსა და შენიშვნებში, ხშირად სხვა სიმბოლისტი პოეტების ლექსებიდან მომდინარეობს, რომელთაც აპოლინერი საერთოდ ჟურნალებში კითხულობდა და არა გამოცემებში. იგრძნობა არტურ რემბოს (1854-1891) გავლენაც. რაც შეეხება პოლ ვერლენს, მისი გავლენა მხოლოდ „სანტეს“ ციკლსა ან „მოხეტიალე აკრობატების“ სურათ-ხატებში როდი ჩანს. არავითარი ეჭვი არაა, რომ პირუეტი, რომლითაც მთავრდება ლექსი „ქალბატონი“:

«Et trotte trotte

Trotte la petite souris»

(აპოლინერი 1981: 113)

ესმიანება ვერლენის ლექსს „ყალბი შთაბეჭდილება“ («Impression fausse»), პოეტური კრებულიდან „პარალელურად“ («Parallèlement»):

«Dame souris trotte,

Noire dans le gris du soir,

Dame souris trotte

Grise dans le noir»

(ვერლენი 1998: 269)

პოლ ვერლენის გავლენა „სანტეს“ ციკლის ტონალობასა და ლექსიკონშიც შეინიშნება.

შეიძლება თუ არა აქედან დავასკვნათ, რომ „ალკოპოლების“ პოეზია ეკლექტიკური, ერუდიციით დატვირთული პოეზიაა, როგორც ამას ზოგიერთი კრიტიკოსი ამტკიცებდა 1913 წელს, კრებულის გამოსვლის შემდეგ? მით უმეტეს, რომ რაც უფრო წინ მიდის მკვლევართა ძიებანი, მით უფრო მტკიცდება ამგვარი

თვალსაზრისი. პასუხს ამ კითხვაზე თვითონ აპოლინერი გვაძლევს, როცა იგი ნერვალზე საუბრობს „მერკიურ დე ფრანსის“ 1911 წლის 16 ივლისის „ანექლოტურ ცხოვრებაში“:

„მომხიბლავი ვინმეა! ძმასავით შევიყვარებდი. დაე, ნურავის შეეშალოს, ამგვარი საუბარი (აპოლინერმა ეს-ესაა ილაპარაკა ნერვალის საუბრის მანერის „განსაკუთრებულ ეშხზე“) არაა ის, რასაც დღეს ერუდიციას უწოდებენ. უბრალოდ, ეს გახლდათ ნიშანი მგზნებარე წარმოსახვისა, რომლის მოსაუბრემდე მიტანასაც ცდილობდა ნერვალი, თანაც ყველაზე იშვიათ ცნებებს არჩევდა. რაც შეეხება იმას, რასაც ნერვალი წარმოსახვაში ხედავდა, ამაზე პოეტი არც პირველივე შემხვედრს და, ალბათ, არც არავის არ ესაუბრებოდა. ნერვალი საკუთარ წარმოსახვას საუბრის დროსაც კი ფხიზელ მდგომარეობაში ამყოფებდა, იმ ისტორიული თუ ლიტერატურული უცნაურობების წყალობით, რომელზეც იგი, უდავოა, არასოდეს ფიქრობდა“ (აპოლინერი 1955: 38-39).

აქ პოეტი ნერვალზე საუბრობს, თუმცა საკუთარ თავსაც გულისხმობს. ერუდიცია ან, უფრო სწორად, „ის, რასაც დღეს ერუდიციას უწოდებენ“, გახდა როგორც გრძნობიერებისა და წარმოსახვის კომპონენტი, ისე კომუნიკაციის საშუალებაც. წაკითხული წიგნების გამოძახილი და რემინისცენციები ზედმეტი ტვირთი როდია, რომელიც ადამიანს აფერხებს. ეს ყველაფერი, ისევე როგორც გამოცდილება, მენტალური პეიზაჟის შემადგენლობაში შედის. შეიძლება ითქვას, რომ ნანახი და წაკითხული აპოლინერის წარმოსახვით ჰორიზონტზე ერთმანეთს უტოლდება.

ლექსი მკითხველის თვალწინ ეკრანივით იშლება, რომელზეც იგი ხედავს სურათ-ხატების რამდენიმე წყებას, რაც მის მახვილ თვალზეა დამოკიდებული. ლექსის წაკითხვა პირველ საფეხურზე შეიძლება მოიცავდეს გარკვეულ იდუმალებას და აქ შეიძლება არ იყოს ჩართული ლიტერატურული მინიშნებები ან რეფერენციები. უფრო დაკვირვებული წაკითხვა მათი სხვადასხვა ხარისხით გაცნობიერების პროცესს წარმოადგენს. ტუსენ ლუკასადმი მიწერილ, 1908 წლის 11 მაისით დათარიღებულ წერილში აპოლინერი ამბობს, ჩემი მასწავლებლები იყვნენ ავტორები ბრეტონული ციკლიდან მოყოლებული ვიიონამდე, დანარჩენი ლიტერატურა კი ჩემი გემოვნებისთვის მხოლოდ ფილტრის როლი ასრულებს (დეკოდენი 1997: 121).

აპოლინერს ჟურნალ „ლა ფალანჟის“ 1907 წლის 15 დეკემბრის ნომერში მოჰყავს ანრი მატისის (1869-1954) სიტყვები:

„მე არასდროს გავქცევივარ სხვათა გავლენას. ამას ლაჩრობად და საკუთარ თავთან არაგულწრფელობად ჩავთვლიდი“, – მითხრა მატისმა.“

ეს აპოლინერს საშუალებას აძლევს დაასკვნას:

„ამ მხატვრის ცნობიერება გახლავთ შედეგი სხვა მხატვრულ ცნობიერებათა ცოდნისა. საკუთარ პლასტიკურ სიახლეს მატისი ინსტინქტსა და საკუთარი თავის ცოდნას უნდა უმაღლოდეს.

როდესაც ვსაუბრობთ ბუნებაზე, არ უნდა დავივიწყოთ, რომ მისი შემადგენელი ნაწილი ვართ, რომ საკუთარ თავს ისეთივე ცნობისმოყვარეობითა და გულწრფელობით უნდა შევხედოთ, როგორითაც ვაკვირდებით და ვსწავლობთ ცას, ხეს ანდა რაიმე იდეას. ჩვენსა და სამყაროს დანარჩენ ნაწილს შორის არსებობს კავშირი, რომელიც ჩვენ უნდა აღმოვაჩინოთ [...]“ (აპოლინერი 1991: 100-103).

ეს უკვე „ვანდემიერის“ ფუნდამენტური თემაა. საქმე ეხება შემოქმედის სამყაროს შუაგულში, მის შემადგენელ ნაწილად ყოფნას.

3. აპოლინერის პოეტური ხელოვნება

ნაწარმოებში ადამიანის ყოფნის საკითხი და პოეტური პროდუქციის ლიტერატურული თუ არალიტერატურული ხასიათი ააშკარავებს პოეტური ექსპერიმენტისა და ხელოვნების კონცეფციის ურყევობას, მაშინაც კი, როდესაც წერის სტილი სხვადასხვა ფორმას იღებს. ეს მტკიცდება იმ ტექსტების ანალიზით, რომელშიც აპოლინერმა საკუთარი ესთეტიკური შეხედულებები გამოხატა. სწორედ აქედან შეგვიძლია გამოვყოთ პოეტური ხელოვნების ის სახე-ასპექტი, რომელთან მიმართებითაც შეიძლება წარმოვაჩინოთ მთლიანად „ალკოჰოლების“ პერსპექტივა.

პირველი საკითხი ეხება შემოქმედის (პოეტისა თუ მხატვრის) დამოკიდებულებას ბუნებასთან. შემოქმედი იკვებება გარე სამყაროთი, რომელიც მისთვის სურათ-ხატების ამოუწურავ მარაგს წარმოადგენს; თუმცა ხელოვანის როლი მხოლოდ სამყაროს რეპროდუცირებით როდი ამოიწურება. 1906 წელს ერთ-ერთ ანკეტაზე პასუხის გაცემისას აპოლინერმა განაცხადა:

„მე იმ ხელოვნებას ვემსრობი, რომელიც ფანტაზიას, წარმოსახვას, გრძნობასა და ფიქრს ემყარება. ეს ის ხელოვნებაა, რომელიც რაც შეიძლება დაშორებული უნდა იყოს ბუნებას, უფრო მეტიც – მას ბუნებასთან არაფერი

საერთო არ უნდა ჰქონდეს. ჩემის აზრით, ამგვარია რასინის, ბოდლერის, რემბოს ხელოვნება“ (დეკოდენი 1997: 163).

სწორედ ეს აზრი დევს აპოლინერის მიერ „კუბისტ მხატვრებში“ გამოთქმულ შემდეგ მოსაზრებაში:

„ხელოვანნი, უპირველეს ყოვლისა, არიან ადამიანები, რომელთაც სურთ გახდნენ არაადამიანური (inhumains).

„არაადამიანურობის (l' inhumanité) კვალის ძიება მათთვის მძიმე შრომას წარმოადგენს, რამეთუ ეს ის კვალია, ბუნებაში რომ არსად გვხვდება.

ეს კვალი ჭეშმარიტებაა და მის იქით სხვა სინამდვილეს ჩვენ არ ვიცნობთ“ (აპოლინერი 1991: 8).

სიტყვა „არაადამიანურობა“ ჩვენში ერთგვარ დაბნეულობას იწვევს. 1909 წელს აპოლინერი უფრო მეტს იტყვის, როცა განაცხადებს, რომ დ' ანუნციომ (1863-1938) „ყველა სხვა თანამედროვე მწერალზე უკეთ შეძლო ერთმანეთთან შეეთავსებინა ის, რაც მხოლოდ და მხოლოდ შედეგებში შეიძლება შეუთავსდეს ერთმანეთს: ღრმა დაკვირვება და კარგად გაწონასწორებული ნაწარმოები“ (დეკოდენი 1997: 124).

ხელოვნება ბუნების მიბაძვაზე არ დაიყვანება. აპოლინერმა რამდენჯერმე გააკრიტიკა იმპრესიონიზმი. მისი აზრით, ეს სკოლა წარმოადგენს XVI საუკუნეში დაბადებული ფერწერული რეალიზმის უკანასკნელ ბასტიონს. სამაგიეროდ, აპოლინერი თვლის (აპოლინერი 1993: 246-248; დეკოდენი 1997: 124), რომ თანამედროვე ფერწერის მამამთავრები არიან პუანტილისტები (პოსტიმპრესიონისტები), სერა და სინიაკი, რომლებიც ნაწილებად შლიან ბუნებას და იმავდროულად მისით არიან შთაგონებულნი. თავის მანიფესტში „ახალი ცნობიერება და პოეტები“ აპოლინერი წერს: „რაკი პოეზია და შემოქმედება იდენტურია, პოეტი იმას ჰქვია, ვინც შემოქმედია. პოეტი ის ადამიანია, რომელიც ახალ, თუნდაც მტანჯველ, სიხარულს ეძებს (აპოლინერი 1986: 297).

მაგრამ „წარმოსახვის გოლიათური სივრცეები“ (ეს ფორმულირებაც ამავე ნაშრომში გვხვდება) (აპოლინერი 1986: 297), რომელიც პოეტის სამოქმედო არეალს წარმოადგენს, ფაქტობრივად რეალური სივრცის გაგრძელება-განგრცობაა. სიურრეალიზმის ცნობილი აპოლინერისეული დეფინიცია, რომელიც მან 1918 წელს მოგვცა „ტირესიას მკერდის“ წინასიტყვაობაში, პოეტს

ჯერ კიდევ 1913 წელს მოუვიდა აზრად: „როცა ადამიანმა მოინდომა სიარულისთვის მიებაძა, მან შექმნა ბორბალი, რომელიც არ ჰგავს ფეხს. ის ძალაუნებურად სიურრეალისტურად მოიქცა“ (აპოლინერი 2006: 94).

ამგვარი ხელოვნება ღრმად ადამიანური ხელოვნებაა (აპოლინერისეული სიტყვა „არაადამიანურობა“ ალბათ სხვა არაფერია, თუ არა ნიცშესეულ „ზეადამიანობასთან“ მიახლოება).

1903 წლის აპრილში, „გრანდ ფრანსში“ აპოლინერი წერს „ადამიანურად მსოფლიო ლიტერატურაზე, რომელიც ამჟამად იქმნება“ სიმბოლისტური ლიტერატურის საპირისპიროდ (დეკოდენი 1997: 125). „პარი-ჟურნალის“ 1910 წლის 17 იანვრის ნომერში აპოლინერი წერს მერედითის ლექსზე „თანამედროვე სიყვარული“ («L' Amour moderne»):

„ლექსი „თანამედროვე სიყვარული“ მართლაც „თანამედროვე“, მაგრამ ამასთან ძალიან ზოგადი ლექსიცაა. ეს თანამედროვეობა ადამიანურია მთელი თავისი უბრალოებითა და სილამაზით“ (დეკოდენი 1997: 125).

გარდა ამისა, აპოლინერი სიტყვა „ჰუმანისტურს“ («humaniste») იყენებს, როდესაც „ნიშნობისა“ და „ნაკვეთჩხალის“ ლირიზმს განსაზღვრავს (დეკოდენი 1997: 125).

ამ სიტყვას აპოლინერი უკავშირებს მეორე ზედსართავ სახელს – „ახალი“ («neuf»). სიახლე, თანამედროვე ცნობიერება წინააღმდეგობაში როდია ამ უნივერსალურ, მსოფლიო ჰუმანიზმთან. პირიქით, სიახლე და თანამედროვე ცნობიერება მისი წარუვალობის უტყუარი საწინდარია.

პოეტი ზურგს კი არ აქცევს თანამედროვე სამყაროს, პირიქით, იგი მას მთლიანად იღებს, როგორც ამას „ზონის“ დასაწყისი გვიჩვენებს. თუმცა კი, პოეტი მხოლოდ იმიტომ აცხადებს „ძველმა ქვეყანამ მოგაბეზრა მოქანცულს თავი“-ო, რათა რამდენიმე სტრიქონის შემდეგ თანამედროვეობის სიგელი პაპს გადასცეს („შენზე უფრო მოდერნული პიუს მეთვე არავინ არის / ახლა არავინ“) (აპოლინერი 1984: 131). თანამედროვე ცხოვრება აზრს იძენს იმდენად, რამდენადაც იგი დროის ჩარჩოებში თავსდება და მას ხორცი ესხმება მხოლოდ წარსულზე დაყრდნობით. იმ კრიტიკოსებს, რომელთაც სურდათ „ალკოპოლებში“ ერთმანეთისგან გაემიჯნათ „ტრადიციის გამგრძელებელი“ („მირაბოს ხიდისა“ თუ „თაღლითის“ ავტორი) და „გამომგონებელი პოეტი“ (პოეტი, რომელიც „ზონას“ დაწერს და პუნქტუაციას ამოიღებს), უბრალოდ დაავიწყდათ ან

მხედველობიდან გამორჩათ ის მომენტი, რომ ეს ორი ასპექტი ერთმეორისგან განუყოფელია: „ალკოჰოლების“ ავტორი გამომგონებელი და სიახლის შემომტანია იმდენად, რამდენადაც იგი საკუთარ თავს ტრადიციის მოხარკედ თვლის.

აპოლინერი ამას ნათლად ამბობს თავისი წიგნის „კუბისტი მხატვრები. ფიქრები ესთეტიკაზე“ დასაწყისში:

„ადამიანს არ ძალუძს, საითაც კი წავა, ყველგან თან ატაროს მამის ცხედარი. იგი მას სხვა მიცვალებულების საზოგადოებაში ტოვებს. ადამიანს მამა ახსოვს, ენანება, მასზე აღტაცებით ღაპარაკობს. თუკი მამა გავხდით, არ უნდა ველოდოთ იმას, რომ ერთ-ერთი ჩვენი შვილი ჩვენს ცხედარს საკუთარ ორეულად აქცევს.

ჩვენი ფეხები მხოლოდ ამაოდ სცილდება მიწას, რომელიც მიცვალებულებს ფარავს“ (აპოლინერი 1991: 6).

მოდერნიზმის სრულყოფილი დეფინიციაა, ისეთი, ბოდლერი რომ გულისხმობდა (ბოდლერი 1976: 694-697). პოეტი არ უნდა ბაძავდეს წარსულს („საკუთარი მამის ცხედარი“), ვინაიდან ასეთ შემთხვევაში აკადემიზმში ჩაეფლობა. მაგრამ მას ასევე არ ძალუძს განთავისუფლდეს იმ წარსულისგან, რომელმაც იგი შექმნა („ჩვენი ფეხები მხოლოდ ამაოდ სცილდება მიწას...“). აწმყო ხომ წარსულითაა ნასაზრდოები და ის თავის მხრივ მომავალს ასაზრდოებს. აპოლინერის ესთეტიკური პოზიციები, კერძოდ, მისი დისტანცირება ავანგარდული მიმდინარეობებისაგან (ვგულისხმობთ წარსულის უარყოფელ ფუტურისტებს და ესთეტიკაში მეტისმეტად შეყვარებულ ფანტაზისტებს) შემთხვევითი არაა. აპოლინერის ესთეტიკური პოზიციები მის წარმოსახვასა და თემატიკას შეესაბამება. პოეტი, ისევე როგორც მისი წიგნის „ფიქრები ესთეტიკაზე“ დასაწყისში ნახსენები ახალი ტიპის მხატვარი, „საკუთარ მხერაში ერთად მოაქცევს წარსულს, აწმყოსა და მომავალს“ (აპოლინერი 1991: 7).

აპოლინერისთვის სიმულტანურობის საკითხი მხოლოდ ავანგარდულ ჯგუფებს შორის პოლემიკის გამართვით როდი ამოიწურება. სიმულტანურობა მისთვის ცხოვრებასა და სამყაროზე წარმოდგენაა.

თანამედროვე პოეტი – ახალი ორფეუსი – ჰგავს პაბლო პიკასოს:

„ეს ახალი ადამიანი [...] სამყაროს ელემენტებს, დეტალებს იმეგარი მოუხეშაობით გვიჩვენებს, რომელიც იმავდროულად გრაციოზულიც შეიძლება იყოს. იგი ახალშობილია, რომელიც სამყაროში წესრიგს ამყარებს საკუთარი

თავისთვის და ასევე იმისთვისაც, რომ სხვა ადამიანებთან ურთიერთობა გაიადვილოს“ (აპოლინერი 1991: 24).

მაინც რას ნიშნავს აპოლინერისთვის პოეზია და პოეტობა?

ამას „ლექსი წაკითხული ანდრე სალმონის ქორწილში“ გვეუბნება: „მე ვიცი ქვეყნის განახლება მას შეუძლია ვინც პოეზიით / მზეს ესაღმება“; შემდგომ კი: „პოეზიაში გარკვეულები [...] ვიმორჩილებთ / სიტყვებს რომლებსაც შეუძლიათ მთელი / სამყაროს ან აშენება ანდა დანგრევა“ (აპოლინერი 1984: 154, 156).

აპოლინერისთვის პოეზია წინასწარმეტყველებაა. შეიძლება ითქვას, რომ იგი უყოყმანოდ იკავებს ადგილს „პლედის“ პოეტების გვერდით, რომელთაც მიაჩნდათ, რომ ღმერთი პოეტებშია, რომ იგი მათ „ღვთაებრივი სიშმაგით“ ადავსებს და „გულთმისნებად“ აქცევს (ოსტერი 2001: 67).

სწორედ ამას აცხადებს აპოლინერი „კალიგრამების“ ლექსში „ბორცვები“ («Les collines»):

«Sache que je parle aujourd' hui
Pour annoncer au monde entier
Qu' enfin est né l' art de prédire»
(აპოლინერი 2001: 29)

პოეტი, თითქოს ზიგმუნდ ფროიდის თეორიას ეხმიანებაო, წინასწარმეტყველურად გრძნობს მომავალს. იგი აცხადებს, რომ მალე გამოიკვლევენ „ცნობიერების სიღრმეებს“, რომელთა „უფსკრულებიდან ცოცხალ არსებებსა“ და „სხვადასხვა სამყაროს ამოიყვანენ“, რომ „თავად ადამიანში დაიწყებენ ძებნას იმაზე მეტისას ვიდრე ოდესმე უძებნიათ“, რომ ადამიანებს „ზუსტი რამეები ეცოდინებათ“, იმაზე ზუსტი, ვიდრე „მეცნიერებს ჰგონიათ რომ იციან“, რომ „სურვილი უდიდესი ძალაა“ (აპოლინერი 2001: 28-36).

ა) „ახალი ცნობიერება“

„ფიგაროს“ 1911 წლის 8 მარტის ნომერში ჟიულ რომენი აცხადებდა, რომ მისი მიზანი იყო მისულიყო ისეთ პოეზიამდე, რომელიც იქნებოდა „ყოველგვარ მოკაზმულობასა და მაკიაჟს მოკლებული და ზუსტად გადმოსცემდა ჩვენს სულიერ მდგომარეობას სინამდვილის შემეცნებისას“ (ვარუსფელ-ონფრუა, ეჟუა, რენსე, გო, ვალეტი 1996: 429). ის ლამის რელიგიური მოწიწება, ის ღვთაებრივი განცდა, რომელსაც სამყარო აღძრავდა ჟიულ რომენში, იმ ხანებში მხოლოდ უნანიმიზმს როდი ახასიათებდა. სპონტანური პოეზიისკენ სხვებიც

მიისწრაფოდნენ. უფრო მეტიც, უნანიმისტურ თეორიას უკეთ შეესხა ხორცი სხვა პოეტების მიერ, იქნებოდა ეს ბლევ სანდრარი, გიიომ აპოლინერი, სენ-ჟონ პერსი თუ ვიქტორ სეგალენი.

ამ პოეტებთან ერთად, პოეზიის საზღვრები ფართოვდება და მთელ პლანეტას მოიცავს. კოლონიური ავანტიურებისა და სამეცნიერო ექსპედიციების კვალდაკვალ, ეპოქა აღმოაჩენს ეგზოტიკის ხიბლს (კლოდელი იაპონიით მოიხიბლება, სეგალენი – ჩინეთით, სანდრარი – რუსეთით), რაც ასევე საკმაოდ მნიშვნელოვანი პოეტური და პროზაული პროდუქციის შთაგონების წყაროდ იქცევა. აპოლინერის სიტყვები მოხსენებიდან „ახალი ცნობიერება და პოეტები“ შეიძლება მათ სამოქმედო პროგრამად მივიჩნიოთ:

«Peut-on forcer la poésie à se cantonner hors de ce qui l'entoure, à méconnaître la magnifique exubérance de vie que les hommes par leur activité ajoutent à la nature et qui permet de machiner le monde de la façon la plus incroyable?» (ვარუსფელ-ონფრუა, ეჟეა, რენსე, გო, ვალეტი 1996: 429),

„საჭიროა თუ არა, ვაიძულოთ პოეზია, დაემალოს ყოველდღიურ გარემოს, უარი თქვას ამასოფლის დიდებულ სიუხვეზე, რომელსაც ადამიანები საკუთარი შრომით ქმნიან, რაც ხელს უწყობს მოახდინოს მსოფლიოს ჯერ არგაგონილი მექანიზაცია?“ (აპოლინერი 1986: 299).

ეპოქა ასევე აღმოაჩენს სიჩქარეს, რომელიც გარკვეულწილად განაახლებს სამყაროს აღქმას, და ტექნიკის ისეთ სიახლეებს, როგორიცაა ავიაცია თუ ავტომობილი. ეს სიახლენი შთაგონების წყაროდ იქცევა პოეტებისა და მხატვრებისთვის, რომელთა დიდი ნაწილი იმასვე აცხადებს, რასაც იმ დროს უკვე აპოგეაში მყოფი კუბიზმი: «l'art est une création, non une représentation» („ხელოვნება არის არა წარმოდგენა, არამედ შექმნა“) (ვარუსფელ-ონფრუა, ეჟეა, რენსე, გო, ვალეტი 1996: 429).

წარსული, რეალობა ლექსებში ფრაგმენტების, კოლაჟების სახით გადადის, რამეთუ თავად შეგრძნებაა ფრაგმენტული. ლექსი იმსხვრევა და იქცევა იმ სიტყვების ჯაჭვად, რომელთა კავშირიც ერთი შეხედვით შეიძლება ვერ დავინახოთ. გრამატიკა მინიმუმამდე დაიყვანება: არ უნდა იყოს სუბორდინაცია; აუცილებელია თხრობითი კილოს აწმყო დროის გამუდმებული ხმარება; ზმნის დატვირთვა მნიშვნელოვნად მცირდება და დაიყვანება ფორმებამდე «est; il y a» (ვარუსფელ-ონფრუა, ეჟეა, რენსე, გო, ვალეტი 1996: 429).

ამგვარი წყვეტილობის ესთეტიკა კარგად მიესადაგება ურბანულ ცხოვრებას, სანახაობათა, სინათლეთა, ქუჩათა ხიბლს.

ბ) პოეტის ახალი სტატუსი

სამყაროს პირისპირ მდგომი პოეტის სურათ-ხატი, რომელსაც აპოლინერი ამკვიდრებს, შეესაბამება თანამედროვე პერსპექტივას. მისი წარმოსახვა აგებულია ანტითეზური წყვილების სერიაზე: პოეტი იღებს მემკვიდრეობას, ტრადიციას, მაგრამ მისი ფუნქცია მომავლის განჭვრეტაა; იგი მარადიულ აწმყოშია, მაგრამ ასევე მიჯაჭვულია წარმავალ, არამდგრად წუთთანაც, ეს კი ქმნის დროის ორ პოლუსს, რომელიც ერთმანეთს ერწყმის სიმულტანურ სტრუქტურებში; პოეტი თამაშობს რეალობასა და ილუზიას შორის ყოფნაზე; ის ამკვიდრებს სამყაროსა („ყელგამოღადრულო მზეო“) და ადამიანის („მე ვშენდებოდი როგორც გოდოლი“) დანაწევრებულ ხედვას (აპოლინერი 1984: 143, 148), მაგრამ ასევე წარმოგვიდგება შეკრების, შეერთების, სინთეზის სიმბოლოდაც. ის განადიდებს გრძნობას, ხმას, ტალღებს (იქნება ეს სონორული, ელექტრული თუ ზღვის ტალღები) და სამყაროს მრავალსახეობას პოეტი-მოგვის, წინასწარმეტყველის თვალთ წარმოგვიდგენს.

გ) თანამედროვე ქალაქი და პოეტი

დიდი ქალაქი, მეტროპოლია, აპოლინერთან, როგორც ეს ვალერი ლარბოს (1881-1957) პოეზიაშია (ლარბო 2000; მალე 2000: 16-17), პოეტური მოდელის ფუნქციას ასრულებს (აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ჯერ კიდევ რემბოსთან, დიდი ქალაქი ინდუსტრიული ეპოპეის ცენტრალური პერსონაჟია) არა მხოლოდ იმიტომ, რომ ის სინათლესთან, დინამიზმთან, ენერგიასთან ასოცირდება, არამედ იმიტომაც, რომ ის თანამედროვეობის ფენომენია. როგორც ცნობილი რუსი მკვლევარი ს. ველიკოვსკი აღნიშნავს, აპოლინერთან, ყოველისმომცველი ცვლილებების შეცნობა, იქნება ეს ქალაქის ქუჩებისა თუ სულიერი მდგომარეობის მეტამორფოზი, თავისთავად წარმტაცი ლირიკული მოგზაურობაა ახალი საოცრებების სამყაროში და ეს საოცრებები არ ჩამოუვარდება იმათ, რომელსაც რემბოს პოეტური სამყარო შეიცავს (ველიკოვსკი 1987: 175-176). ქალაქი ახალი შეგრძნებისა და სამყაროს აღქმის, სურვილის გამოხატვის ცენტრალური ადგილია, რომელიც ახალ ფენომენტა სიმრავლით, მათი მრავალსახეობით გამოირჩევა და სხვაგვარი, ახალი რიტმით ცხოვრობს. ის

ხასიათდება ახალი არქიტექტურით (ხიდები, სადგურები, ანგარები, რაც ახალ თეატრალურობას ქმნის) და ირაციონალური ტიპის სიმრავლით (გიგანტიზმის, გიგანტიზაციის სული, უსახო ბრბო, თანამედროვე ტექნიკა და ა. შ.).

სწორედ ამ ქალაქით, აპოლინერის პოეზია კოსმოპოლიტური, ჰეტეროგენური, მრავალსახოვანია და ისტორიისა და ისტორიების კალეიდოსკოპად წარმოგვიდგება. ის წარმოგვიჩენს ძველი სამყაროს დასასრულსა და ახალი ძალების, ახალი სამყაროს აპოთეოზს.

დ) „მე რომელიც სხვებს ვიცნობ“

როგორც აღვნიშნეთ, აპოლინერის ერთ-ერთი მიდრეკილება, მისტიფიკაციასთან ერთად, მისნობა იყო. მიმეტიზმისადმი მიდრეკილება მას ალბათ წინასწარმეტყველების სფეროში მაქს ჟაკობთან მეტოქეობისკენ უბიძგებდა. ამ უკანასკნელს, თავისი ასტროლოგიური ცოდნით, შეეძლო მეგობრებისთვის ხელისგულზე ემკითხავა და შესაბამისი ძვირფასი ქვა ან თუნდაც ჰალსტუხი შეერჩია (პია 1995: 150). აპოლინერი ამაცობდა იმით, რომ შეეძლო სხვა ადამიანის ბუნება გამოეცნო, თუმცა საკუთარ ხასიათსა და ბედზე იგივეს ვერ იტყოდა. მან დაუზარებლად წარმოგვიდგინა თავისი ნიჭი და არცოდნაც ლექსში „კორტეჟი“, რომლის სახეიმო ტონის მიღმა შეიძლება ორაზროვანი ღიმილის გაკრთომაც დავინახოთ:

«Un jour

Un jour je m' attendais moi- même

Je me disais Guillaume il est temps que tu viennes

Pour que je sache enfin celui- là que je suis

Moi qui connais les autres

Je les connais par les cinq sens et quelques autres

Il me suffit de voir leurs pieds pour pouvoir refaire

ces gens à milliers

De voir leurs pieds paniques un seul de leurs cheveux

Ou leur langue quand il me plaît de faire le médecin

Ou leurs enfants quand il me plaît de faire le prophète

Les vaisseaux des armateurs la plume de mes confrères

La monnaie des aveugles les mains des muets

Ou bien encore à cause du vocabulaire et non de l' écriture
 Une lettre écrite par ceux qui ont plus de vingt ans
 Il me suffit de sentir l' odeur de leurs églises
 L' odeur des fleuves dans leurs villes
 Le parfum des fleurs dans les jardins publics
 [...]

Il me suffit de goûter la saveur du laurier qu' on cultive
 pour que j' aime ou que je bafoue
 Et de toucher les vêtements
 Pour ne pas douter si l' on est frileux ou non
 Ô gens que je connais
 Il me suffit d' entendre le bruit de leurs pas
 Pour pouvoir indiquer à jamais la direction qu' ils ont
 prise
 Il me suffit de tous ceux- là pour me croire le droit
 De ressusciter les autres
 Un jour je m' attendais moi-même
 Je me disais Guillaume il est temps que tu viennes
 Et d' un lyrique pas s' avançaient ceux que j' aime
 Parmi lesquels je n' étais pas»

(აპოლინერი 1981: 49-50)

„ერთხელ

ო ერთხელ მე როდესაც ჩემს თავს ველოდი
 ვთქვი ახლა დროა რომ მოხვიდე ჩემო გიიომ
 და შენი თავი ბოლოს და ბოლოს
 როგორც სხვებს იცნობ ისე გაიცნო

მე იმათ ვიცნობ მე მეხმარება ან ხუთი გრძნობა
 ან უფრო მეტი

საკმარისია დავინახო მათი ფეხები რომ დაგიხატოთ
 მათი სურათი

ან დავინახო თმის ერთი ღერი ან ნაბიჯები
 ახქარებული

ან დავინახო იმათი ენა თავი ექიმად თუ მოვაჩვენე
 ან დავინახო მათი ბავშვები თავი ჯადოქრად თუ
 მოვაჩვენე
 ან მფლობელების ვნახო გემები ანდა კალამი თანამოძმეთა
 ბრმათა ვიხილო ლითონის ფული ანდა ხელები ვიხილო
 მუნჯთა
 ან კიდევ უფრო უმჯობესია მე ლექსიკონით მივხვდები ამას
 და ვერ მივხვდები მათი ნაწერით
 თუკი წერილი ვიხილე მათი ვინც არის უკვე ოც წელზე
 მეტის
 თუ შევისუნთქე საკმეველი მათი ტაძრების
 ანდა ჰაერი ქალაქების მდინარეების
 ან სურნელება იმ ყვავილების ქალაქის პარკში
 რომ იშლებიან

[...]

საკმარისია დაფნის ფოთლებს ხელი შევაველო რომ
 სიყვარული მოვიდეს ჩემთან გავცინო ვინმეს და
 გავიცინო
 ანდა შევეხო სხვას ტანსაცმელზე რომ უეჭველად მივხვდე
 მაშინვე იგი მცივანა არის თუ არა
 ო ხალხი ხალხი რომელსაც ვიცნობ
 საკმარისია გავიგონო მათი ფეხის ხმა
 რომ გავარკვიო საით მიდიან
 ან თუნდაც ერთნი რომ დავინახო და დავიჯერო
 რომ მეორენი
 მე შემოიძლია გავაცოცხლო ჩემი მარჯვენით
 ერთხელ როდესაც ჩემს თავს ველოდი
 ვთქვი ახლა დროა რომ მოხვიდე ჩემო გიიომ
 მათ ვინც მე მიყვარს ჩაიარეს ჩემს წინ ჩვენებად
 მაგრამ იმათში მე არ ვიყავი“
 (აპოლინერი 1984: 146-148)

ცნობილია, რომ აპოლინერი ხშირად ცრუმორწმუნეობას ამჟღავნებდა (პია
 1995: 154). „ალკოპოლებში“ უხვადაა მიმოფანტული ამის დამადასტურებელი

საბუთები, უხვადაა ნიშნები, ხუთქიმიანი ვარსკვლავები თუ ავგაროზები. ლექსში „მერლინი და დედაბერი“ ქარს მოაქვს „ბალანი და უბედობა“ (აპოლინერი 1981: 66). ლექსში „თაღლითი“ ქაღდეველი ქალები მორთულნი არიან ყელსაბამებით, რომელიც მათ ავი თვალისგან იცავს და რომელზეც ჩამოკიდებულია

«La pierre prise au foie d' un vieux coq de Tanagre»

ხოლო ქორო ახსენებს ავგაროზთა მატარებელ ადამიანებს:

«Les piseurs d' eau barbues coiffés de bandelettes

Noires et blanches contre les maux et les sorts»

(აპოლინერი 1981: 70, 72)

აპოლინერის ცნობისმოყვარეობა და სახოვანებისადმი მიდრეკილება საკმარისი მიზეზია, რათა ახსნა მოვუძებნოთ მის ხშირ მიმართვას ანტიკური გრძნეულებისადმი. ვერ ვიტყვით, რომ მას სჯერა ჯადოქრობისა, პირიქით, ის უბრალოდ ფატალიზმს აღიარებს. ამის მიუხედავად, იგი ცდილობს განჭვრიტოს მომავალი, ჩასწვდეს მის საიდუმლოს, თუმცა სჯერა, რომ ადამიანის ბედის შეცვლა შეუძლებელია. ჯერ კიდევ 1902 წელს, გარდაუვალობის შეგრძნება მსჭვალავს ლექსის „ბოშა ქალი“ სტრიქონებს, რომელიც რაინის პირას დაიწერა:

«La Tzigane savait d' avance

Nos deux vies barrées par les nuits»

(აპოლინერი 1981: 78),

„იმ ბოშა ქალმა ჩვენ ორის ბედი

იგრძნო წინასწარ – მკვიდრი ღამეთა“

(აპოლინერი 2000: 111),

პოეტი თითქოს დარწმუნებულია, რომ მისი სიყვარული ენისადმი ამაოა.

სიტყვა „ბედისწერა“ ერთ-ერთი ის სიტყვაა, რომელიც ყველაზე ხშირად მეორდება „უიღბლო შეყვარებულის სიმღერაში“ და საერთოდ „ალკოპოლებში“:

«Amour vos baisers florentins

Avaient une saveur amère

Qui a rebuté nos destins

[...]

Douleur qui doubles les destins

[...]

Destins destins impénétrables»

(აპოლინერი 1981: 24, 25, 30)

იმის მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, თუ როგორ კონტექსტშია გამოყენებული ეს სიტყვა, შეიძლება დავასკვნათ, რომ პოეტისთვის სიტყვა „ბედისწერა“ ყველაზე ნეგატიურ, არასასიამოვნო აზრთანაა დაკავშირებული: თითქოს შეუძლებელია აპოლინერს ერთ დღესაც აზრი შეეცვალა და „იბლიანი ბედო“, ეთქვა.

მისთვის დამახასიათებელი პესიმიზმისგან თავდასაღწევად პოეტს ეკლესია და კათოლიკური რწმენა მშველელად და, მით უმეტეს, მსხნელად არ წარმოუდგება. მონაკოში სასულიერო პირთა სწავლებას მასზე არანაირი კვალი არ დაუტოვებია. თუკი აპოლინერი შემდგომში უბრუნდება ლოცვას (და არა ეკლესიას), ეს ძალზე არარეგულარულად და დაფარულად ხდება. ერთადერთი ლექსი, სადაც ის ღმერთს მოუხმობს, ციხეში დაწერილი ერთ-ერთი ლექსია:

«Que deviendrais-tu ô Dieu qui connais ma douleur

Toi qui me l'as donnée

Prends en pitié mes yeux sans larmes ma pâleur

Le bruit de ma chaise enchaînée

Et tous ces pauvres cœurs battant dans la prison

L'Amour qui m'accompagne

Prends en pitié surtout ma débile raison

Et ce désespoir qui la gagne»

(აპოლინერი 1981: 129)

მაგრამ ეს ლოცვა ალბათ უფრო ახლოსაა ვერლენის პოეზიასა და მაგალითთან, ვერლენისა, რომლის ლექსები „ზოგჯერ [...] მშვიდ ლოცვებს გვაგონებს, დაბალ ხმაზე გამეორებულს კატეხიზმში ვარჯიშისას“ (ვალერი 2005: 270), ვიდრე საკანში გამომწვევადეული პატიმრის გულწრფელ რწმენასთან.

ეკლესიის გამოჩენა „ზონის“ სტრიქონებში დაახლოებით ამავე მნიშვნელობის მატარებელია. მარისთან განშორებით გამოწვეული შოკის ქვეშ მყოფი აპოლინერი ბავშვობას იხსენებს; მას აგონდება რენე დალიზთან ერთად სენ-შარლის კოლეჯის სამლოცველოში გატარებული დამეები, მაგრამ ახლა ძალა არ ჰყოფნის საიმისოდ, რომ ეკლესიაში შევიდეს:

«Et toi que les fenêtres observent la honte te retient

D'entrer dans une église et de t'y confesser ce matin

[...]

L'angoisse de l'amour te serre le gosier

Comme si tu ne devais jamais plus être aimé
 Si tu vivais dans l'ancien temps tu entrerais dans un
 monastère
 Vous avez honte quand vous vous surprenez à dire
 une prière
 Tu te moques de toi et comme le feu de l'Enfer ton
 rire pétille»

(აპოლინერი 1981: 7, 10)

„შენ კი ფანჯრები რომ გიყურებენ რატომ არ შეხველ
 როგორც წესია
 რატომ გაქვც დილით თავი რად აარიდე ან აღსარებას
 ან ეკლესიას

[...]

შენ ყელზე გიჭერს სალტე ნაღველის სულშემსუთველი და
 შემზარავი
 ისე ხარ თითქოს ამიერიდან არ შეგიყვარებს ქვეყნად
 არავინ
 შენ რომ გეცხოვრა გარდასულ დროში მიაშურებდი ალბათ
 მონასტერს მოისვენებდი სულით და ხორციით
 ახლა კი გული რომ გეფლითება და გინდა ლოცვა გრცხვენია
 ლოცვის
 შენს თავს დასცინი და შენ სიცილი ჯოჯოხეთური სიცილი
 გახრჩობს“

(აპოლინერი 1984: 132, 136-137)

ჩვენ ეჭვი არ უნდა შევიტანოთ „ზონის“ გულწრფელობაში. თუმცა რწმენა, რომელიც ამ ლექსში მუდავნდება, არარეგულარულია და მასზე შეიძლება ითქვას იგივე, რაც აპოლინერის მიდრეკილებაზე მონასტრული ცხოვრებისადმი, რომელზეც პოეტი მინიშნებას აკეთებს „ზონის“ ამ ნაწყვეტში. შეიძლება გადაჭრით ითქვას, რომ ამგვარი სურვილი მას მეღანქოლიის მომენტებში უჩნდება.

4. პუნქტუაციის პრობლემა „აღკოპოლებში“

აპოლინერის პირველი უპუნქტუაციო ლექსები 1912 წლის ბოლოს ჩნდება ჟურნალ „სუარე დე პარიში“: 1912 წლის ნოემბერში იბეჭდება „ვანდემიერი“, ხოლო დეკემბერში – „ზონა“. ამავე ჟურნალმა ოქტომბერში დაბეჭდა „მარის“ პუნქტუაციიანი ვერსია.

1912 წლის ნოემბერში აპოლინერი ასწორებს „ალკოჰოლების“ პირველ ანაბეჭდებს, საიდანაც იგი ამოიღებს ყველანაირ სასვენ ნიშანს.

უპუნქტუაციო ლექსების გამოქვეყნებამ კრიტიკოსები ორად გაყო. უნდა ითქვას, რომ ამგვარი მოდერნისტული ნაბიჯი თავისთავად სიახლე გახლდათ, თუმცა ეს არ იყო აპოლინერის მიზნება-აღმოჩენა. კრიტიკოსებმა გაიხსენეს მაღარმეს მაგალითი. მარინეტის „ფუტურისტული ლიტერატურის ტექნიკური მანიფესტი“ (1912) პუნქტუაციის წინააღმდეგ ილაშქრებდა. ერთ-ერთმა პოეტმა, ფრანსუა ბერნუარმა 1911 წელს გამოაქვეყნა უპუნქტუაციო ლექსების კრებული „ფუჟი თამაში“, რომლის ერთი ეგზემპლარი, ავტორის სამახსოვრო წარწერით, აპოლინერსაც ჰქონდა (პირონი 1987: 16). გარდა ამისა, პუნქტუაციის ამოღებისკენ მას ბლეზ სანდრარის მაგალითმაც უბიძგა. პოემაში „აღდგომა ნიუ-იორკში“, რომელიც სანდრარმა პირველად რობერ დელონეს სახელოსნოში წაიკითხა, არ იყო პუნქტუაცია. ყველაფერს რომ თავი დავანებოთ, პირველი სტეფან მაღარმე იყო, ვინც მოწიფულობისას თავისი არაერთი ლექსიდან პუნქტუაცია ამოიღო (ბუაჩიძე 1979: 189).

რაც შეეხება თავად „ალკოჰოლების“ ავტორის გადაწყვეტილებას, ძველი მაგალითების მიბაძვის გარდა მიზეზად შეიძლება მოვიყვანოთ სხვა ახსნა-განმარტებები და მოსაზრებები.

პირველ რიგში, ალბათ უნდა გავიხსენოთ მისი წერის თავისებურება. „ის ყოველთვის დიდი ახირებით ეკიდებოდა პუნქტუაციას“, წერს მიშელ დეკოდენი, რომელიც შემდეგნაირად განაგრცობს ამ ფაქტის კონსტატაციას:

«Sur ses brouillons, il termine couramment un vers par un point; en revanche, il n' en met pas toujours à la fin des phrases. Ses lettres, ses manuscrits offrent le même désordre, qui pose à l' éditeur d' incessants problèmes. S' agit-t- il d' imprimer, son attention s' alarme à peine: nous avons de *Salomé* plusieurs versions dont les variations de ponctuation ne relèvent apparemment d' aucune intention précise.»

„ლექსის პირველ მონახაზებზე, იგი, როგორც წესი, წერტილით ასრულებს ტაქსს; სამაგიეროდ, ყოველთვის არ სვამს ხოლმე წერტილს ფრაზის ბოლოს. მისი წერილები და ხელნაწერები იმავე უწესრიგობას გვიჩვენებს, რაც

გამომცემელს გაუთავებელ პრობლემებს უქმნის. თუკი საკმე ლექსის დაბეჭდვას ენება, მისი ყურადღება დიდად არ მატულობს: ჩვენ გაგვაჩნია ლექსის „სალომე“ რამდენიმე ვერსია, რომელთა პუნქტუაციის ვარიაციები, როგორც ჩანს, არანაირი ზუსტი განზრახვიდან არ გამომდინარეობს“ (დეკოდენი 1960: 41).

მიშელ დეკოდენის შენიშვნა სავსებით სამართლიანია და სინამდვილეს შეესაბამება, თუმცა ეს ვერ გამოდგება პუნქტუაციაზე საერთოდ უარის თქმის მიზეზად.

უფრო დამაჯერებელი მიზეზი მოჰყავს თავად აპოლინერს, რომელიც 1913 წელს სწერს ანრი მარტინოს:

«Pour ce qui concerne la ponctuation, je ne l' ai supprimée que parce qu' elle m' a paru inutile et elle l' est en effet, le rythme même et la coupe des vers voilà la véritable ponctuation, et il n' en est point besoin d' une autre.»

„რაც შეეხება პუნქტუაციას, მე ის მხოლოდ იმიტომ ამოვიღე, რომ უსარგებლო მომეჩვენა და ის მართლაც უსარგებლოა, თავად რიტმი და ლექსის ცეზურაა ნამდვილი პუნქტუაცია და არანაირი სხვა პუნქტუაცია საჭირო არაა“ (დეკოდენი 1960: 40).

აპოლინერის ეს სიტყვები ამტკიცებს იმას, რასაც გვიმუდავნებს მისივე დიქცია პოეტის მიერ წაკითხული სამი ლექსის ჩანაწერში (რაზეც ჩვენ ზემოთ ვილაპარაკეთ), რაც 1913 წელს ფერდინან ბრიუნოს ინიციატივით განხორციელდა. აპოლინერი თითოეულ სტრიქონს ერთი ამოსუნთქვით წარმოთქვამს, თითქოს რიტმულ ერთიანობას ქმნისო. ერთი სტრიქონიდან მეორემდე არანაირი ტონის ცვლილება არ გვაქვს. ამგვარი მონოტონური, ერთიანი ნაკადი, ამგვარი დიქცია გულისხმობს ერთგვარობას, რომლის უკანაც არანაირი პუნქტუაცია არაა, ჩვენ „ფონეტიკურად ვაკავშირებთ იმას, რასაც აზრი აცალკევებს“ (კოენი 1966: 99).

ჩვენ მიგვაჩნია, რომ „ალკოჰოლებიდან“ პუნქტუაციის ამოღება უაღრესად მნიშვნელოვანი, წინასწარგამიზნული ნაბიჯია, რომლის მიზანიც კუბისტური პრინციპების პოეზიაში გადმოტანაა. ამ ტიპოგრაფიული გადაწყვეტით აპოლინერი ლექსში კუბისტური ესთეტიკის ეფექტს ქმნის.

პუნქტუაციის არქონა ლექსის ვიზუალური აღქმისა და ინტერპრეტაციის მეტ თავისუფლებას იძლევა. აი, რას წერს ამაზე ფრანგი მწერალი და კრიტიკოსი მიშელ ბიუტორი:

«La suppression de la ponctuation dans «Alcools», outre qu' elle a l' avantage de laisser communiquer des mots qu' une analyse grammaticale ultérieure pourra assigner à des phrases différentes, et par conséquent de rendre plus sensibles leurs relations locales, leur proximité sur la page devenant plus importante pour l' intonation que la façon dont apparaissent rétrospectivement leurs relations logiques, de laisser aux mots une polyvalence comparable à celle qu' ils pourraient avoir dans une peinture, soulignant par là même leur caractère visuel, a la propriété de simplifier considérablement l' aspect du texte.

[...]

Avec cette suppression, Apollinaire obtient une nouvelle «couleur» typographique et nous oblige à une lecture différente, détachant chaque vers. Le fait, en particulier, que nous ne soyons pas prévenus par un point de la fin de la phrase nous amène à laisser celle-ci en suspens, alors que, dans une lecture normale, nous baisserions automatiquement la voix. Chacune de ces lignes, au lieu de subir la modulation de la phrase française, va se présenter à plat, telle qu' elle est imprimée; les poèmes seront formés de facettes planes qui vont s' agencer selon différents angles de par leur «sens». On voit à quel point cette décision est déjà reliée au cubisme.»

„პუნქტუაციის ამოღებას „აკოლოლებში“ – გარდა იმ უპირატესობისა, რომ ამგვარი გადაწყვეტა ერთმანეთთან აერთებს სიტყვებს, რომელთა დაკავშირებაც ამა თუ იმ ფრაზასთან მხოლოდ შემდგომი გრამატიკული ანალიზითაა შესაძლებელი, და, შესაბამისად, უფრო თვალსაჩინოს ხდის მათ ლოკალურ კავშირებს, – რადგან სიტყვების სიახლოვე ფურცელზე უფრო დიდ მნიშვნელობას იძენს ინტონაციისთვის, ვიდრე ის ფორმა, რომლითაც რეტროსპექტულად წარმოჩნდება მათი ლოგიკური კავშირები, – უტოვებს რა მათ იმგვარ პოლივალენტურობას, როგორც სიტყვებს სურათში ექნებოდა, რითაც ხაზს უსვამს მათ ვიზუალურ ხასიათს – ახლავს ის თავისებურება, რომ მნიშვნელოვნად მარტივდება ტექსტის სახე.

[...]

პუნქტუაციის ამოღებით აპოლინერი ახალ ტიპოგრაფიულ „ფერს“ იღებს და გვაკითხვებს განსხვავებულად, თითოეული ტაქტის გამოკვეთით. კერძოდ, ის ფაქტი, რომ ფრაზის ბოლოს წერტილი არაა დასმული, გვაიძულებს ფრაზა დაუმთავრებელი დავტოვოთ, მაშინ როცა ნორმალური კითხვისას ჩვენ ავტომატურად დაუწყევდით ხმას. თითოეული სტრიქონი, ნაცვლად იმისა, რომ ფრანგული ფრაზის მოდულაცია განიცადოს, მთელი ნაბეჭდი სიბრტყით წარმოგვიდგება. ამის შემდეგ ტაქტები ჩამოყალიბდება სწორი წახნაგებით და

„აზრის“ მიხედვით სხვადასხვა კუთხით დალაგდება. უკვე აქედან ჩანს, თუ როგორ კავშირშია ეს გადაწყვეტა კუბიზმთან“ (ბიუტორი 2001: 9-10).

ამგვარად, ჩვენ მიგვაჩნია, რომ აპოლინერის მიერ წიგნიდან პუნქტუაციის ამოღების გადაწყვეტილება პოეზიის ფერწერასთან (კერძოდ, კუბიზმთან) დაახლოებისა და, შესაბამისად, პოეზიის განვითარების ახალი გზების პოვნის კიდევ ერთი სერიოზული მცდელობა იყო. ამ მიმართულებით ის უფრო შორს წავა შემდგომში, როდესაც კალიგრამებზე და მათ ტიპოგრაფიულ თავისებურებებზე დაიწყებს მუშაობას.

5. „ალკოჰოლების“ სიმბოლური გააზრებისთვის

როგორც აღვნიშნეთ, „ალკოჰოლები“ ერთიანი წიგნია, რომელიც თავის მთლიანობაში უნდა გავიაზროთ, ისევე როგორც შარლ ბოდლერის „ბოროტების ყვავილები“. მაგრამ თუკი ბოდლერმა საკუთარი სულიერი გზა თანამიმდევრულად, ეტაპობრივად გვიჩვენა თავის უკვდავ წიგნში, აპოლინერი ამას დანაწევრებულად აკეთებს. „ალკოჰოლებში“, პოეზიისა და კუბიზმის პრიზმაში გარდატეხილი მისი ცხოვრება დანაწევრებულად, გაფანტულად, დაჩეხილად, დაფარულადაა მოცემული. უფრო მეტიც, პოეტი განგებ მიმართავს კვალის არევას, რაც თითქოს იმისკენაა მიმართული, რომ მეტი იდუმალებით შეიმოსოს (მისტიფიკაციის წყურვილი, რაზეც უკვე ვისაუბრეთ). სწორედ ამას ემსახურებოდა თარიღებისა და სხვა მინიშნებების ამოღება.

დავუბრუნდეთ „ზონას“, რომლის განსაკუთრებულ სტატუსსაც უკვე რამდენჯერმე გავუსვით ხაზი.

მას შემდეგ, რაც პოეტი ახალი ცოდნის შეძენის, ახალი ინფორმაციის მიღების სურვილს გამოთქვამს („ძველმა ქვეყანამ მოგაბეზრა მოქანცულს თავი“), ლექსი ორი მიმართულებით ვითარდება: ჯერ გვაქვს აღმასვლა (ტაეპები 2-70: ეიფელის კოშკი, მზე-საყვირი, ქრისტე-ავიატორი, თვითმფრინავი, ვარსკვლავები, იკაროსი, ხე, მოჯირითე ანგელოზები...), შემდეგ კი – უეცარი დაბრუნება მიწაზე (71-ე ტაეპი: „შენ ხარ პარიზში და ბრბოს მიჰყვები მარტოსული და / მოხეტიალე“) და ქვესკნელში ჩასვლა („ჯოჯოხეთის ცეცხლი“, „სილამაზის მიმწუხრი“, „ზღვის სიდრმეთა ბინადარი რვაფეხები“... და ასე გრძელდება ბოლომდე, „გაურკვეველი იმედის“ ჩამსახველ ქრისტემდე). ჩვენ სავსებით სამართლიანად შეგვიძლია ლექსის მეორე ნაწილში დავინახოთ ჯოჯოხეთში დანტესეული ჩასვლის სქემა, მით უმეტეს, რომ ალუზიები დანტეზე აპოლინერის

შემოქმედებას ნამდვილად არ აკლია. იძირება რა ქვეცნობიერის სიღრმეებში, რადგან მან დაკარგა „გზა მართალი“ და ბნელსა და „უსიერ ტევრში“ აღმოჩნდა, აპოლინერი აქ მინი-ჯოჯოხეთებს აწყდება, რომლის რკალებსაც სათითაოდ მოივლის (აპოლინერი 1984: 131-143), (აპოლინერი 1981: 7-14), (დანტე 1985: 153).

„ზონა“ (და, შესაბამისად, „ალკოპოლებიც“) არის ქვეცნობიერში ჩაღრმავებით ყველაფრის თქმის, აღიარების მტკივნეული ძალისხმევა, მიმართული იქითკენ, რომ გიიომმა ბოლოს და ბოლოს დაძლიოს სირცხვილი („რატომ გაექვეც დილით თავი რად აარიდე ან აღსარებას / ან ეკლესიას“) და განთავისუფლდეს. ამ აღსარებას უნდა მოჰყვეს აღდგომა, ხელახალი შობა, „მე“-ს გამოჩენა-გამომჟღავნება იმ „შენ“-იდან, რომელსაც გიიომი ეფარება. იგი უნდა აღდგეს, როგორც ღმერთი, რომელიც „კვდება პარასკევობით და კვირით მოდის / აღმდგარი მკვდრეთით“) (აპოლინერი 1984: 132, 134).

„ზონის“ მეორე ნაწილში ვხედავთ სიღრმისკენ ლტოლვას, სურვილის ელემენტარული ფორმებისკენ სწრაფვას, ქვეცნობიერის ძალებისადმი მინდობას. აი, გიიომის თვალწინ გაიელვებენ მესხიერების სიღრმიდან ამოტივტივებული „ამოთხვრილი სისხლში ქალები“, სიყვარული, ეს „სამარცხვინო ავადმყოფობა“, ევროპის გზაჯვარედინებზე ხეტიალი, ახალ ადგილზე დამკვიდრებული, თუმცა მაინც მუდამ მოხეტიალე პოეტის „მე“; ლუვრიდან მოპარული სტატუეტების საქმე, „სიცრუე და ასაკი“, ნაღვლიანი ემიგრანტები (თავადაც ხომ მთელი ცხოვრება ემიგრანტივით გაატარა და მხოლოდ სიკვდილამდე ორი წლით ადრე მიიღო საფრანგეთის მოქალაქეობა!), ნაძირალების თავშესაყრელი ბუნაგები, ბინძური ბარები; ქალი, რომლის გულისამრევი სიცილი ახლაც ყურში ჩაესმის გიიომს... ესაა საკუთარი სულის სიღრმეში სვლა, რომელსაც ფონად გასდევს პარიზის „უსიერი ტევრის“ გადაკვეთა (აპოლინერი 1984: 137), (აპოლინერი 1981: 10, 12), (დანტე 1985: 153).

გარდა ამისა, მთელი ეს მოგზაურობა მიმდინარეობს მზის ოცდაოთხსაათიანი ციკლის სრული რეპროდუქციის ფონზე (დილა → ღამე → განთიადი).

„ზონა“ წარმოგვიდგება, როგორც იკაროსისა და ქრისტეს დიფერენციაციის ადგილი: იკაროსი, ესაა ზეადსვლა, შემდეგ დაცემა; ქრისტე კი – დაცემა, რასაც მოსდევს ზეადსვლა, ამაღლება. იკაროსისეული გაფრენის შემდეგ ლექსი უკვე ვეღარ მიაღწევს ქრისტეს ზეადსვლას და გზაც პოეტის სულის სიღრმეებში,

მისი ბუნდოვანი იმედების კატაკომბებისკენ გრძელდება, მით უმეტეს, რომ განთიადის მაუწყებელი მზე დაცემასთან ასოცირდება („მშვიდობით მშვიდობით / ყელგამოლადრულო მზეო“) (აპოლინერი 1984: 143).

მართალია, განახლება (ძველ სამყაროზე გამარჯვება და ახალი სამყაროს, განთავისუფლებული „მე“-ს გამოჩენა) „ზონაში“ მხოლოდ ნაწილობრივ მიიღწევა, მაგრამ ამ გაქანებას ბიძგი ეძლევა, ასეთ შემთხვევაში კი მართებულია ჩვენი ინტერპრეტაცია, რომლის მიხედვითაც „ალკოჰოლები“ არის ჯოჯოხეთში ჩასვლის გაგრძელება, სიზმარეული ჩვენებების წყება, მთელი წარსულის გახსენება, ის მაგიური გზა, რომელმაც პოეტი წარსულისაგან უნდა გაანთავისუფლოს. აპოლინერი ჰგავს არლეკინს „მიცვალებულთა აჩრდილებს შორის“ ლექსიდან „ბინდი“. ის გადაკვეთს ჯოჯოხეთს, რათა მივიდეს „სიზმარეულ“ მოგონებებამდე, „ბაღის სიღრმეში“ დამალულ ფიქრებამდე („სასახლე“), მანამ სანამ „მიცვალებულთა გარემოცვაში“ აღმოჩნდება – იქ, სადაც „მანეკენები სამარადისოდ დაღმეჭილან“ („მიცვალებულთა სახლი“). ესაა მაგიური სივრცე, სადაც გარდაცვლილთა აჩრდილები და ცოცხლები თანაბარი უფლებებით სარგებლობენ (აპოლინერი 1981: 37, 34-35, 39-40).

„ზონის“ შემდეგ, და მთელი წიგნის მანძილზე, აპოლინერი საკუთარ თავს ორფევსად აღიქვამს, რომელიც მესხიერების ჯურღმულებში ჩადის და ფენიქსივით სურს აღდგომა, გაცოცხლება, ხელახალი დაბადება მას შემდეგ, რაც მის ნაკერჩხლებში მთლიანად დაიწვება.

როგორც მარი-ჟან დიური აღნიშნავს (დიური 1956-1964: 42), „ზონა“ წარსულთან, ძველ სამყაროსთან გამოთხოვებაა, ხოლო „ვანდემიერი“ – ახალ სამყაროში ცხოვრების სურვილი, მომავლისკენ მიმართული დიონისური ძახილი.

„ალკოჰოლების“ ისტორიულ პლანში გააზრებისთვის, უნდა გავისხენოთ ის პერიოდი, რომელიც წინ უსწრებდა წიგნის გამოსვლას. 1913 წელს აპოლინერი იმყოფება მაღარმესეული რევოლუციისა და ევროპის ისტორიული კრიზისის გადაკვეთის წერტილზე. ეს ის კრიზისია, რომელმაც, მეცნიერული დოგმების შერყევითა და ადამიანის სურვილის პირველი აჩურჩულებით (იმ სურვილისა, რომლის უპირველეს რუპორებადაც მალე სიურრეალისტები მოგვევლინებინ), თითქმის წინაისტორიულ მდგომარეობაში ჩააყენა ევროპელი ადამიანი. ევროპა მოულოდნელად საკუთარ დანაწევრებულ იდენტობას აღმოაჩენს, ხოლო ღმერთის სიკვდილის შემდეგ კიდევ ერთი ტრაგიკული სიკვდილის – ეპოსის სიკვდილის – მოწმე გახდება. აპოლინერი, იმ თაობასთან ერთად, სწორედ ამ

დაბნეულობას, ჩაკეტილობას, საკუთარ თავში გარკვევის მცდელობას გამოხატავს და, ამასთან ერთად, ევროპული ცივილიზაციის დეკადანსსაც გვიჩვენებს, რომელიც საკუთარ თავს ბასტარდ მწერლებსა და გმირებში, შეჯვარებულ კულტურაში ხედავს. აპოლინერთან ერთად ევროპა საკუთარ უღონობაზე, გაფანტულ-დაქუცმაცებულ გრძნობებზე, ფესვების ძიებასა და ყოველდღიური ცხოვრების შიშზე გველაპარაკება.

ყოველგვარი ახალი ენა – იქნება ეს აპოლინერის „კალიგრამების“ პირველი ლექსების, ჯოისის (1882-1941) „ულისესა“ თუ ეზრა პაუნდის (1885-1972) „კანტოსის“ ენა, პაუნდისა, რომელმაც გადამწყვეტი როლი ითამაშა XX საუკუნის I ნახევრის ინგლისურენოვანი ლიტერატურის განვითარებაში (ბიუტორი 1992: 311) – გამოხატავს ეპოსის მონატრებას და ამ მონატრების გადმოტანას ენაში, როგორც ეპოპეაში. სიმულტანურობის ნამდვილი მიზანიც ხომ ფორმაში მასშტაბურობის შეტანაა და სწორედ ეს უბიძგებს აპოლინერს იმისკენ, რომ კუბისტ პიკასოსთან ეპიკური სული აღმოაჩინოს (ოსტერი 2001: 125). „მირაბოს ხიდისა“ ან „რაინული ლექსების“ რომანტიკულ სტერეოტიპებს მიღმა ჩანს, რომ ენა ამიერიდან დასავლური სამყაროს ერთადერთ უტოპია ხდება. აპოლინერის მნიშვნელობა უდავოდ ამ მასშტაბურობის ძიებაში, ეპოსის სიკვდილით შობილი უტოპიურობის ამ მტკივნეულ გაცნობიერებაშია. ეს იქნება დრამა აპოლინერისა, რომელიც საკუთარ ცხოვრებასა და შემოქმედებას ახალი, თანამედროვე გმირის ძიებად აქცევს. მაგრამ ეს ეპოქა – ეპოქა XIX საუკუნის სულის დაფვისა, ევროპული ინდუსტრიული საზოგადოებისთვის ჩვეული წინააღმდეგობებისა, ერთგვარი იდეოლოგიური უძრაობისა (აღამიანებს ჯერ კიდევ არ შესწევთ იმგვარი ამბოხის უნარი, რომლითაც სულ მალე სიურრეალისტები გამოიჩინენ თავს) – მხოლოდ და მხოლოდ „მოწამებს“ იღებდა. აპოლინერი ალბათ იყო კიდევაც ამ გარდამავალი ეპოქის „მოწამე“.

6. აპოლინერი და ფუტურიზმი

ფუტურიზმის ოფიციალური დაბადების თარიღად 1909 წლის 20 თებერვალი მიიჩნევა.

ამ დღეს „ფიგაროს“ პირველ გვერდზე „ფუტურიზმის მანიფესტის“ გამოქვეყნებით, იტალიელი პოეტი ფილიპო ტომაზო მარინეტი საფუძველს უყრის XX საუკუნის ერთ-ერთ ყველაზე რადიკალურ ავანგარდულ მხატვრულ მიმდინარეობას. მარინეტი ბრწყინვალედ ფლობდა მანიფესტური ქანრის

ხელოვნებას და იგი ფუტურისტული ბრძოლისა და კულტურული აგიტაციის ძირითად იარაღად აქცია. მისი მოწოდება რადიკალურია: ძირს ძველი, მუხეუმებში დავანებული შედეგები, გაუმარჯოს თანამედროვე ქალაქისა და სინქარის სილამაზეს! (ლისტა 2008: 13, 116; კამპა 1996: 32). მარინეტის, ამ „ხელოვნების ბაკუნინის“ (ლისტა 2008: 75) გარშემო მალე ჯგუფდებიან იტალიელი პოეტები, რომელნიც პოეზიის განახლებასა და ვერლიბრს ემხრობიან. მალე ამ მოძრაობას უერთდებიან იტალიელი მხატვრებიც: უმბერტო ბონონი, კარლო კარა, ლუიჯი რუსოლო, ჯაკომო ბალა და ჯინო სევერინი, რომელნიც 1910 წელს აქვეყნებენ „ფუტურისტი მხატვრების მანიფესტს“ და ქადაგებენ „ფერწერულ დინამიზმს“. იწყება ფუტურისტული სადამოებისა და საჯარო ლექციების სერიები მთელი ევროპის მასშტაბით (პარიზი, ლონდონი, ბერლინი, ბრიუსელი). 1914 წელს მარინეტი მოსკოვშიც ჩადის ლექციის წასაკითხად და აცხადებს, რომ ფუტურიზმი „მომავლის რელიგიაა“ (ლისტა 2008: 75). ამას მოსდევს სხვა, როგორც მხატვრული, ისე საზოგადოებრივ-პოლიტიკური მოწოდებების შემცველი მანიფესტების გამოქვეყნებაც. ფუტურიზმი, გარდა ლიტერატურისა და მხატვრობისა, მოიცავს სხვა სფეროებსაც: ქანდაკებას, არქიტექტურას, მუსიკას, კინოს, თეატრსა და თვით მოდასაც.

რა თქმა უნდა, აპოლინერი იცნობდა დადაისტი ჰუგო ბალის (1886-1927) ფონეტიკურ ლექსებს. ასევე, 1914 წლის მაისში იგი მიესალმა იტალიელი ფუტურისტი პოეტის, ფრანჩესკო კანჯულოს (1888-1977) ერთგვარი ონომატოპეური სიმფონიის, «Piedigrotta»-ს გამოქვეყნებას. აპოლინერი იცნობდა პრეფუტურისტ ალდო პალაცესკის პოეზიასაც. პალაცესკი, ავტორი რამდენიმე ონომატოპეური ლექსისა და 1913 წელს გამოქვეყნებული მანიფესტისა „კონტრტკვილი“ («Il Controdolore») (ბონინო 2009: 144-155), თავისი „საუცხოო სიძულვილით ყველა თელილი ბილიკისადმი“, მარინეტის დიდ აღტაცებას იწვევდა (ოსტერი 2001: 51).

დანიელ ოსტერს მიაჩნია (ოსტერი 2001: 52), რომ აპოლინერისა და იტალიური ფუტურიზმის ურთიერთდამოკიდებულების საკითხი მოჩვენებით პრობლემას წააგავს, რომელსაც დემონტაჟის სიამოვნება ახლავს. აპოლინერი ისეთივე ფუტურისტია, როგორც ვინი, ჰიუგო ან ბოდლერი. თუკი, მარინეტის მანიფესტებიდან გამომდინარე, ფუტურიზმი შეიძლება განისაზღვროს შემდეგი

ასპექტებით: რადიკალური კავშირის გაწყვეტა წარსულთან, კაცობრიობის მექანიზაცია, ხელოვნების მორგება თანამედროვე ცხოვრების აჩქარებულ რიტმთან, საიდანაც გამომდინარეობს დისკურსის ტოტალური გადაფასებისა (ფუტურიზმში წინა პლანზე ინაცვლებს პარატაქსი, არსებითი სახელებისა და ზმნების ინფინიტივური ფორმებისთვის განსაკუთრებული მნიშვნელობის მინიჭება, „თავისუფლებაში არსებული სიტყვები“, სიმულტანურობა) და ახალი ადამიანის – შეყვარებული მეომრის – გამოჩენისა, ასეთ შემთხვევაში აპოლინერი ნაწილობრივ ფუტურისტია. აქვე უნდა გავიხსენოთ მისი ცნობილი „ფუტურისტული ანტიტრადიცია“, რომელიც 1913 წლის ივნისში გამოვიდა და რომელიც შემდეგ მარინეტის ფუტურისტულ მანიფესტო კრებულში შევიდა. ამ მანიფესტში „ზონის“ ავტორი «merde»-ით ამკობს როგორც დანტეს, ისე უიტმენს, შექსპირსა და პოს* (რომელნიც, უნდა აღინიშნოს, სწორედ რომ ძალზე ფუტურისტები არიან), მარინეტის კვალდაკვალ ითხოვს სინტაქსის, პუნქტუაციის, სნობური ეგზოტიკის, კოპირების, კრიტიკისა და სატირის მოსპობას. ამის შემდეგ აპოლინერი ვარდებს აყრის (რადგან ვარდების ღირსად მიაჩნია) ადამიანთა ჯგუფს, სადაც შედიან: თვითონ აპოლინერი, ანდრე ბიი, პიერ-ჟან ჟუვი, მარსელ დიუშანი, მარი ლორანსენი, ვასილი კანდინსკი, ფრანსის პიკაბია, ალდო პალაცესკი, უმბერტო ბოჩონი, კარლო კარა და სხვები. ამ მანიფესტიდან გამომდინარე, შეიძლება ვიფიქროთ, რომ აპოლინერი რადიკალურად ემიჯნება ძველს, მაგრამ ჩვენ მიგვაჩნია, რომ მისი პოზიცია უფრო ფუტურიზმისთვის დამახასიათებელი ეპატაჟის კონტექსტს შეესატყვისება, ვიდრე მანიფესტის ავტორის ნამდვილ მოწოდებასა და ესთეტიკას. აქვე უნდა ითქვას ისიც, რომ „კრომველის“ წინასიტყვაობა, გუსტავ ფლობერის მიმოწერა და რემბოს „ერთი სეზონი ჯოჯოხეთში“ ჰიპერფუტურისტული ნაწარმოებებია.

თავის ნაშრომში „სიმბოლისტურ ღირებულებათა კრიზისი“, მიშელ დეკოდენი აღნიშნავს, რომ აპოლინერის აღნიშნული მანიფესტი ფუტურისტული რადიკალიზმის აშკარა იმიტაციაა, თან დასძენს: „ფრანგული ფუტურიზმი არ არსებულა. თვით ამ მოძრაობის დამაარსებელთა ექსცესებმა შეაფერხა ფუტურიზმის გავრცელება პარიზის ავანგარდულ წრეებში, სადაც უფრო კონსტრუქციული კუბიზმი გადაამწყვეტ გაფლენას ახდენდა“ (ოსტერი 2001: 53).

* მათ გვერდით დგანან ასევე ბოდლერი, დ'ანუნციო, როსტანი, მონტენი, ვაგნერი, ბეთჰოვენი და ა. შ.

თუკი ფუტურიზმი, როგორც ამას კორადინი და სეტინელი წერენ 1914 წელს „ფუტურიზმის მანიფესტში“, მდგომარეობს „ყველა, უკვე არსებული და მომავალი ხელოვნებისგან ქაოსური, არაესთეტიკური, აგრესიულად თავხედური ნაზავის შექმნაში“ (ოსტერი 2001: 53), ამ შემთხვევაში აპოლინერი არ შეიძლება ფუტურისტად მივიჩნიოთ.

თუკი ფუტურიზმის მიზანია, როგორც ამას მარინეტი წერს „ფუტურისტული ლიტერატურის ტექნიკურ მანიფესტში“ (1912), ადამიანის „მე“-ს დესტრუქცია, ლიტერატურის მოსპობა და მისი შეცვლა „მატერიის ლირიკული აკვიატებით“, ხელოვნების, როგორც ინდივიდუალური პროდუქტის, მოკვდინება იმ საბაბით, რომ „გამომსახველობა, რომელიც ხელოვნების ბაზას წარმოადგენს, კერძო ნაწარმოებებიდან ცხოვრებისეულ აქტებში გადავიდა“ (არდენგო სოფინი)*, თუკი ფუტურიზმი გულისხმობს „სამყაროს ხსნას სიყვარულის ტირანიისგან“, რადგან მობეზრდა „ეროტიკული ავანტიურები, ავხორცობა, სენტიმენტალიზმი და ნოსტალგია“ (მარინეტი), თუკი ფუტურიზმს სურს ძველ – „რომანტიკულ, პასეისტურ და დეკადენტურ“ სილამაზეს შეუნაცვლოს სრულიად ახალი სილამაზე – „გეომეტრიული და მექანიკური ბრწყინვალეობა“ (ოსტერი 2001: 53; ბონინო 2009: 135-143), ამ შემთხვევაში აპოლინერი არაა ფუტურისტი.

თუკი ფუტურიზმი ქადაგებს არა მხოლოდ ომის – „სამყაროს ერთადერთი ჰიგიენის“ – განდიდებას, არამედ „ქალისადმი ზიზღსაც“, თუკი მას უნდა არა მხოლოდ მუხეუმების დანგრევა, არამედ „ფემინიზმისა და ყველანაირი ოპორტუნისტული და უტილიტარული სილანჩის“ მოსპობაც, აპოლინერი არაა ფუტურისტი. მაგრამ თუკი ფუტურიზმი, როგორც ამას ლუჩანო ფოლგორე წერს 1917 წელს, არის „წინ სწრაფვა“, „სიახლის დაუღალავი სიყვარული“, იმგვარი ხელოვნების შექმნა, რომელიც ახალ ფორმებს, უცნობ მხარეებს ეძებს და რომელიც შეესატყვისება თანამედროვე ცხოვრების მრავალსახოვან სილამაზეს (ოსტერი 2001: 54), მაშინ აპოლინერი ნამდვილად ფუტურისტია.

ყოველ შემთხვევაში, არსებობს უფრო აშკარა ნათესაობა აპოლინერსა და ფუტურიზმს შორის: ესაა თანამედროვეობის, მანქანის გაღმერთება. 1911 წლის მაისში პაპმა პიუს X-მ დალოცა ავიატორი ბომონი, რომელმაც წმინდა პეტრეს მოედანს გადაუფრინა. ედმონ როსტანი და ჟან ეკარი აღექსანდრიული ლექსით ქება-დიდებას ასხამენ ამ ტექნიკურ-თეოლოგიურ მოვლენას. 1912 წელს მარინეტი

* არდენგო სოფინი, „მომავლის ესთეტიკის პირველადი პრინციპები“ (1920).

აქვეყნებს „პოლიტიკურ რომანს ვერლიბრში“ „პაპის მონოპლანი“, რომელშიც მოთხრობილია იტალიაზე გადაფრენა, პაპის მოტაცება და მისი ადრიატიკის ზღვაში ჩაგდება. მონოპლანი აგრესიულობისა და ტიტანიზმის მეტაფორა ხდება (ოსტერი 2001: 55).

ძრავა ადამიანის იდეალად იქცევა. „ზონაში“ აპოლინერი – როსტანსა და მარინეტის შორის შუაგზაზე – ქრისტეს ავიატორად გარდაქმნის და აღწერს თანამედროვე ინდუსტრიულ ქალაქს, მოგვიანებით კი დაწერს ლექსებს თვითმფრინავებზე, ქვემეხებზე, ჭურვებზე, ტელეგრაფზე, ელექტროობაზე. მაგრამ აპოლინერის მოდერნიზმი მაშინვე უბრუნდება ოლიმპს, ბიბლიას, ლეგენდას, მაშინ როდესაც მარინეტი აცხადებდა: „უნდა შემზადდეს ნიადაგი ადამიანის ძრავასთან მომავალი, უცილობელი გაიგივებისთვის“ (ოსტერი 2001: 55). როგორც რობერტო ტასარი წერდა 1975 წელს ჟურნალ „ეროპში“, მარინეტის ფუტურიზმი ილტვოდა „მანქანასა და ეკონომიკურ სისტემას შორის [...] კავშირის გაწყვეტისკენ, რათა მშრომელებისთვის ეჩვენებინა არა ეკონომიკის გაკვეთილი (როგორც ეს მარქსიზმმა გააკეთა), არამედ გაკვეთილი, რომელიც შეიძლება მივიღოთ აბსტრაქტული მანქანის მითიდან, იმ მანქანისა, რომელიც ტრისტანისეული სიყვარულის საგნად ქცეულა“. აპოლინერი კი ამდენს არც ითხოვდა.

უფრო გადამწყვეტი გავლენა აპოლინერის პოეტიკაზე იქონია მისმავე შეხედულებებმა და დაკვირვებებმა მხატვრობაზე, განსაკუთრებით რობერ დელონეს მხატვრობაზე.

გავიხსენოთ, რომ კუბიზმი აპოლინერისთვის იყო რეაქცია იმპრესიონიზმის წინააღმდეგ. აპოლინერი კუბიზმს „ჩვენი ეპოქის ყველაზე ამაღლებულ მხატვრულ მიმდინარეობას“ უწოდებს (აპოლინერი 1993: 282).

„ალკოჰოლების“ მომზადების პერიოდში რობერ დელონე, რომელიც შემდეგ აბსტრაქციონიზმისკენ გადაიხარა, აპოლინერის ესთეტიკას გამოხატავს. როცა პოეტი 1912 წლის 20 მარტს წერს მის ტილოზე „ქალაქი პარიზი“, იგი აღტაცებით აცხადებს: „უნდა გავბედო ამის აღიარება. დელონეს მხატვრობაში საქმე უკვე აღარ გვაქვს ძიებებთან, არქაიზმთან ან კუბიზმთან“ (აპოლინერი 1993: 298). 1912 წლის 14 ოქტომბერს კი წერს: „დელონე სიხუმეში ქმნიდა და იგონებდა წმინდა ფერების ხელოვნებას, იმ ხელოვნებას, რომელიც მხატვრობისთვის იქნება იგივე [...], რაც მუსიკაა პოეზიისთვის“ (აპოლინერი 1993: 343). ამგვარად, შეიძლება ითქვას, რომ ორფიზმი ლოგიკური გაგრძელებაა

ევოლუციისა: იმპრესიონიზმი → დივიზიონიზმი → ფოვიზმი → კუბიზმი → ორფიზმი. როგორც ფ. ლეჟე აღნიშნავს (ლეჟე 1997: 27, 32, 314), XX საუკუნის ფერწერულ რევოლუციას ბიძგი იმპრესიონისტებმა მისცეს.

სწორედ რობერ დელონეს უძღვნის აპოლინერი „თანამედროვე ფერწერის“ შესახებ ლექციის დიდ ნაწილს 1913 წელს. უნდა ითქვას, რომ 1912 წელს რობერ დელონე ვასილი კანდინსკის (1866-1944) სწერდა: „ხელოვნებაში უწესრიგობის მტერი გახლავართ. სიტყვა „ხელოვნება“ ჩემთვის ჰარმონიას ნიშნავს.“ რობერ დელონეს კუბიზმი პერსპექტივისა და საგნის მოჩვენებით დაშლად მიაჩნდა და იმ დროს ქადაგებდა გადასვლას „არასაგნობრიობაზე“, თანაც „სიმულტანური კონტრასტის“ ტექნიკის შემუშავების პროცესში გახლდათ. ეს ტექნიკა ილუსტრირებულია „ფანჯრების“ სერიით, სადაც დელონე წარმოაჩენს „ფერების დინამიზმს“. ეს იყო „წმინდა“, „ლირიკული“ მხატვრობა, სიუჟეტისგან თავისუფალი, პრიზმული, მუსიკას რომ ჰგავს, „სამყაროსა და ცხოვრების პოეტური“ ხედვა (ოსტერი 2001: 58; აპოლინერი 1993: 343, 346-347). აპოლინერმა ამ მხატვრობას „ორფიზმი“ უწოდა. პოეტიკის ენით ეს ნიშნავს დესკრიფციის უარყოფას, ინდივიდუალურისა და კოლექტიურის სინთეზს, პოლიფონიას და არა მონოდიას. ფუტურისტული ჟურნალი „ლაჩერბა“, რომელიც 1913 წელს ფლორენციაში დააარსეს ჯოვანი პაპინიმ და არდენგო სოფიიმ და რომელიც ფუტურიზმის ოფიციალური ბეჭდვითი ორგანო იყო (კამპა 1996: 32), წესით უნდა მისაღმებოდა „ზონის“, როგორც პოეზიაში ამ „სიმულტანური სინთეზის“ ნიმუშის, გამოქვეყნებას. თუმცა აპოლინერის პოეტური ძიების ამგვარმა შედეგმა ყველა ვერ დააკმაყოფილა. როგორც დანიელ ოსტერი შენიშნავს, ფრანსის პიკაბიასა და გაბრიელ ბიუფეს იმედგაცრუება დაუფლებიათ აპოლინერის მიერ „ზონის“ და „ალკოჰოლების“ სხვა ლექსების წაკითხვის შემდეგ:

„რამდენად შორს ვიყავით [...] ახალი ცნობიერებისგან, კუბიზმსა და ორფიზმს შორის დიფერენციაციებისგან! მომეჩვენა, რომ აპოლინერი ღრმა ფესვებით უკავშირდებოდა [...] რომანტიზმს“, – წერდა გაბრიელ ბიუფე-პიკაბია (1881-1985) 1937 წელს გამოცემულ წიგნში „მოგონებები გიომ აპოლინერზე“ (ოსტერი 2001: 59).

მაგრამ უნდა ითქვას, რომ „სიმულტანური სინთეზი“ ან „წმინდა პოეზია“ (უსიუჟეტო პოეზია), რომელიც რობერ დელონეს ფერწერულ ძიებებს პასუხობს, ილუსტრირებულია არა „ზონით“, არამედ აპოლინერის ლექსით „ფანჯრები“,

ისევე როგორც მისი „ლექსები-საუბრებით“, რომელიც, აპოლინერისვე სიტყვებით, მიმართულია „გარე სინამდვილისკენ, რომელიც თავად ხელოვნების ორფიზმია“ (ოსტერი 2001: 60).

ა) აპოლინერის პოეზია „ალკოჰოლების“ შემდგომ

უნდა აღინიშნოს, რომ ფუტურიზმის სემანტიკური ველი – თუნდაც ამ მოძრაობის ლიდერის მანიფესტებიდან გამომდინარე – ბრძოლის ველია: დესტრუქცია, მსხვერპლად შეწირვა, დანგრევა, მოკვლა, განადგურება. 1909 წლის „ფუტურიზმის მანიფესტის“ ძირითად მოთხოვნათა ჩამონათვალში მარინეტი პირდაპირ აცხადებს:

«Nous voulons glorifier la guerre _ seule hygiène du monde _, le militarisme, le patriotisme, le geste destructeur des anarchistes, les belles Idées qui tuent, et le mépris de la femme.»

«Nous voulons démolir les musées, les bibliothèques, combattre le moralisme, le féminisme et toutes les lâchetés opportunistes et utilitaires.»

„ჩვენ გვსურს განვადიდოთ ომი – სამყაროს ერთადერთი ჰიგიენა, მილიტარიზმი, პატრიოტიზმი, ანარქისტების დამანგრეველი ქესტი, ის ლამაზი იდეები, რომელიც კლავს, და ქალისადმი ზიზღი.“

„ჩვენ გვსურს დავანგრიოთ მუზეუმები, ბიბლიოთეკები, ვებრძოლოთ მორალიზმს, ფემინიზმს და ყველანაირ ოპორტუნისტულ და უტილიტარულ სილანჩრეს“ (ლისტა 2008: 116; ბონინო 2009: 43).

აი, რას წერს ამის თაობაზე უგო პისკოპო 1975 წლის მარტის „ეროპში“, სტატიაში „ჯგუფის მნიშვნელობა და ფუნქცია ფუტურიზმში“:

„ფუტურისტებისთვის ომი არა მეტაფორა, არამედ წამოწყებული ცდების ლოგიკური შედეგი და გადამწყვეტი გამარჯვების შესაძლებლობაა. მათ სწორედ ომის მეშვეობით შეუძლიათ განთავისუფლდნენ შეურაცხყოფილი მამის მოჩვენების საზარელი შიშისგან (...). იმის მტკიცებაც არ იქნება გადაჭარბებული, რომ ისინი აწმყოში წარსულის კოშმარის ქვეშ ცხოვრობენ და რომ ამ ფუნდამენტური გაურკვევლობის გამო ისინი ერთი ნახტომით მომავალში გადადიან (...“ (ოსტერი 2001: 74-75).

მარინეტიმ, ბოჩონიმ, კარამ, პაპინიმ, სოფინიმ და სხვა ფუტურისტებმაც არ დაახანეს და უნიფორმა მოირგეს (ფერიე 2000: 163).

მხოლოდ ერთი სიტყვაც კმარა იმისათვის, რათა განვსაზღვროთ აპოლინერის პოზიცია და სულიერი მდგომარეობა 1914 წელს: მუტაცია. მაგრამ

ამ მუტაციას მოსდევს გაოგნებაც და ერთგვარი სიჩუმეც: მოჭარბებული გრძნობებისა და ეიფორიის გამო ადამიანი სიტყვებს ვერ პოულობს. გავიხსენოთ დანტეს – კიდევ ერთი გზააბნეულის – სიჩუმე პირველ ქებაში („უსიერ ტევრში, ამ ცხოვრების ნახევარგზაზე / ანაზღეულად გამოფხიზლდი გზადაკარგული. / ენა ვერ იტყვის, თუ რამდენად იყო ტყე იგი / უკაცრიელი, უდაბური და გაუვალი“) (დანტე 1985: 153). მოვუსმინოთ აპოლინერს:

«On ne peut rien dire

Rien de ce qui se passe

Mais on change de Secteur

Ah! voyageur égaré»

(აპოლინერი 2001: 93)

ლექსში „პატარა ავტომობილი“ (რომელიც „კალიგრამებში“ შედის) ჩვენ ვხედავთ ერთგვარ ეპიკურ პრეისტორიაში გზააბნეულ აპოლინერს (ეს უკვე არაა „ზონაში“ პოეტის გზააბნეულობა). მობილიზაციის დღეა, იგი ვერგილიუს-რუვერთან* ერთად დოვილიდან პარიზს მიემგზავრება. იწყება ფუტურისტების მიერ ნაწინასწარმეტყველები დიდი ისტორია:

«Le 31 du mois d' août 1914

Je partis de Deauville un peu avant minuit

Dans la petite auto de Rouveyre

[...]

Nous dîmes adieu à toute une époque»

(აპოლინერი 2001: 67)

„1914 წლის 31 აგვისტოს

რუვერის პატარა ავტომობილით

მე გამოვედი დოვილიდან შუაღამემდე

[...]

ჩვენ მთელ ეპოქას დავემშვიდობეთ“

(აპოლინერი 1984: 176)

ჯოჯოხეთი წამოიძარტა და მისმა ბესტიარიუმმაც ლავასავით იფეთქა. დრო და მანძილი წაიშალა. ომი – ხელახლაშობაა.

«Des géants furieux se dressaient sur l' Europe

* აპოლინერის მეგობარი, მხატვარი და მწერალი ანდრე რუვერი (1879-1962).

Les Aigles quittaient leur aire attendant le soleil
 Les poissons voraces montaient des abîmes
 Les peuples accouraient pour se connaître à fond
 [...]

 Je m' en allais portant en moi toutes ces armées qui
 se battaient»

(აპოლინერი 2001: 67)

„გამხეცებული გოლიათები ევროპაზე წამოიმართნენ
 და არწივებმა ბუდეები მიატოვეს მზის მოლოდინში
 უფსკრულებიდან ამოდიოდა გაუმაძღარი თევზების გუნდი
 ყოველი ერი ერთმანეთის შესაცნობად ეშურებოდა
 [...]

 მე მივდიოდი და მიმყვებოდა ლეგიონები ერთმანეთს რომ
 ანადგურებდნენ“

(აპოლინერი 1984: 176)

„მე“-ს დესტრუქცია და სიკვდილი სამყაროს ხელახალ შექმნას ნიშნავს; „მე“, რომელიც ახალ პოლიფონიას ვიბრაციით გრძნობს, სამყაროს ერწყმას:

«Je sentais en moi des êtres neufs pleins de dextérité
 Bâtir et aussi agencer un univers nouveau»

(აპოლინერი 2001: 68)

„მე ვგრძნობდი ჩემში არსებანი ახლადშობილნი
 ახალ სამყაროს აგებდნენ და აწესრიგებდნენ“

(აპოლინერი 1984: 177)

მით უმეტეს, რომ მას უკვე დიდი ხანია მობეზრდა ძველი სამყარო:

«À la fin tu es las de ce monde ancien»

(აპოლინერი 1981: 7)

„ძველმა ქვეყანამ მოგაბეზრა მოქანცულს თავი“

(აპოლინერი 1984: 131)

„პატარა ავტომობილი“ ტიტანთა ახალი რასისა და განთავისუფლებული „მე“-ს შობას მოგვითხრობს:

«Nous comprîmes mon camarade et moi

Que la petite auto nous avait conduits dans une époque

Nouvelle

Et bien qu' étant déjà tous deux des hommes mûrs

Nous venions cependant de naître»

(აპოლინერი 2001: 69)

„ჩვენ მე და ჩემი ამხანაგი მაშინვე მივხვდით

რომ იმ პატარა ავტომობილმა ჩამოგვიყვანა

სხვა ეპოქაში და საუკუნე იდგა ახალი

და თუმც ვიყავით დასრულებული მამაკაცები

ჩვენ ხელმეორედ დღეს დავიბადეთ“

(აპოლინერი 1984: 178)

სიკვდილის, ნგრევისა და კვლავდაბადების განცდა მხოლოდ აპოლინერისთვის როდია დამახასიათებელი. ამ დროს ეზრა პაუნდი, გოტფრიდ ბენი (1886-1956), „ახალი პოეტური მატერიკების კოლუმბი“ (მაიაკოვსკი 1988: 630) ველიმირ ხლებნიკოვი (1885-1922) თუ რუსული ფუტურიზმის „შესანიშნავი პროპაგანდისტი“ (მეტჩენკო 1987: 5) ვლადიმირ მაიაკოვსკიც (1893-1930) იგივეს გრძნობენ, იგივეს განიცდიან (ოსტერი 2001: 77), რაც მათ შემოქმედებაშიც აისახება.

უეცრად, ომი ადამიანს ახალ ფუნქციას აკისრებს, ის ადამიანის „მე“-ს სამოქმედო ასპარეზი ხდება. 1914 წლის 18 დეკემბერს აპოლინერი რობერ და ჯეინ მორტიეებს სწერს: „აქ [ნიმში – ი. გ.] ყველაზე ლაზათიანი ცხენით გასეირნებაა, ეწევი, ბრბოში გამოირჩევი, სუნთქავ, გრძნობ, რომ რაღაცას წარმოადგენ, ხვდები, რომ ის ძალა ხარ, რომელსაც თავისუფლება ეფუძნება“ (ოსტერი 2001: 78).

ომში აპოლინერს საშინლად ენატრება ეპოსის სამყარო. ჰეგელმა (1770-1831) შესანიშნავად გვიჩვენა, თუ რატომ არ გამოდგებოდა ჩვენი ინდუსტრიული ეპოქა, თავისი „მანქანური და ფაბრიკული წარმოებით“, ისევე როგორც სახელმწიფო მოწყობის მოდელით, პირვანდელი ეპიკური პოეზიის ფონად (ჰეგელი 1971: 434). ამ მანქანებითა და ქარხნებით გაწყდა ის ცოცხალი ჯაჭვი, რომელიც ადამიანს ბუნებასთან აკავშირებს, მაშინ როდესაც – როგორც ეს ძველ ეპიკურ სამყაროში იყო – „ის ყველაფერი, რაც ადამიანს სჭირდება გარეგანი ცხოვრებისთვის, – სახლ-კარი, კარავი [...], საწოლი, ხმალი და შუბი, გემი, რომლითაც ზღვები უნდა გადასეროს [...], – [...] მისთვის არ უნდა იქცეს გამოუსადეგარ საშუალებად, პირიქით, მთელი თავისი გრძნობითა და არსებით

მან ეს ყველაფერი საკუთარი ცხოვრების ნაწილად უნდა აღიქვას [...]“ (ჰეგელი 1971: 434).

დანიელ ოსტერს მიაჩნია (ოსტერი 2001: 80), რომ ფუტურისტების მიერ ახალი ეპოქისა და მანქანის გადმერთება შეიძლება წარმოგვიდგეს, როგორც ეპიკური განზომილების აღდგენის სასაცილო მცდელობა. ლაპარაკია იმ განზომილებაზე, იმ მასშტაბზე, რომელსაც ინდუსტრიული ეპოქა, რომელიც თავისი ბუნებით ანტისაზოგადოა და ადამიანს იხოლაციაში, წნეხში აქცევს, ვერ მიიღებს.

ფუტურისტული ეპოსის ამ მარცხს აპოლინერი პასუხობს საომარი ეპოსის მოჩვენებითი წარმატებით. 1915 წლის 7 აპრილს პოეტი სწერს ლუს: „აქ მშვენიერი ცხოვრებით – ველური ცხოვრებით – ვცხოვრობთ, შორეული დასავლეთის კოვოებივით“ (აპოლინერი 2006: 260). როგორც ჰეგელი აღნიშნავს, ომის დროს მთელი ერი იწყებს ამოძრავებას და, თავის ამგვარ საერთო მდგომარეობაში, ახალ აღმავლობას განიცდის, მას მოქმედების სტიმული ეძლევა, რადგან ამ შემთხვევაში სწორედ საკუთარ თავს, საკუთარ მთლიანობასა და სისრულეს იცავს (ჰეგელი 1971: 440). აღნიშნულ კონტექსტში, ღირიკული ინდივიდი ამ ყველაფერს საკუთარი ჰეროიკული მდგომარეობის პირველქმნილ სინორჩეში ყოფნად აღიქვამს.

„კალიგრამების“ ექვსი ნაწილი, გარდა იმისა, რომ ეს აპოლინერის იმ პერიოდის ცხოვრების ერთგვარი ქრონომეტრაჟია (როგორც ამას I თავში აღვნიშნავდით), სწორედ ამ ეპოსში შედწევის მცდელობას წარმოადგენს.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ყოველგვარი ახალი ენა – ამ შემთხვევაში აპოლინერის „კალიგრამების“ პირველი ლექსებისა და მისი ე. წ. „საომარი ლექსების“ ენა – გამოხატავს სწორედ ეპოსის მონატრებას და მისი დაბრუნების სურვილის რეალიზაციას ენაში, როგორც ეპოპეაში.

7. „ალკოჰოლების“ ხვედრი და შემდგომი ცხოვრება

„ალკოჰოლებმა“ გამოსვლისთანავე დიდი აჟიოტაჟი და გარკვეული წარმატება მოიპოვა. ტირაჟის რაოდენობა 567 ეგზემპლარი იყო. პირველ წელს (1913 წლის 30 ივნისიდან 1914 წლის 30 ივნისამდე) გაიყიდა 235 ეგზემპლარი. ამ ციფრმა შემდგომი ორი წლის მანძილზე (ომის დროს) დაიკლო.

წიგნს ელოდნენ. 1913 წელს აპოლინერი კოლეგების წრეში ძალიან ცნობილი ჟურნალისტი და ხელოვნების კრიტიკოსი იყო, რომელსაც ახალი გამოქვეყნებული ჰქონდა „კუბისტი მხატვრები“. მისი მოთხრობების კრებული

„ერესიარქი და კომპანია“, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, 1910 წელს გონკურების პრემიაზე იყო წარდგენილი. 1911 წელს ციხეში მოხვედრის შემდეგ აპოლინერი კიდევ უფრო მოექცა ყურადღების არეალში.

კრიტიკა ძალიან ბევრი გამოითქვა და დაიწერა. რეპორტიორებმა, რომლებიც მეტწილად აპოლინერის მეგობრები იყვნენ, არ დაახანეს წიგნის რეკლამირება. პრესაში ერთმანეთს მოჰყვა სხვადასხვა, ჩვენთვის საყურადღებო და მნიშვნელოვანი სტატია. კრიტიკოსთა დადებით ან მკაცრსა თუ განქიქების შემცველ შეფასებაში აშკარად იკვეთება „აღკოპოლების“ მიერ გამოწვეული ერთგვარი გაურკვეველობა. ჯეკ მერსერო 1913 წლის 2 ნოემბრის „პარი-ჟურნალში“ დაწერს, რომ „აღკოპოლები“ „1913 წელს გამოსული საუკეთესო ლექსების კრებულია“. იგი აპოლინერს ფანტაზისტთა სკოლას აკუთვნებს. ფრანსის კარკოსთვისაც (1913 წლის 30 ივლისის „ენტრანსიუანი“) აპოლინერი ფანტაზისტი პოეტია (დეკოდენი 1997: 130). ანრი ბაშლენი (დეკოდენი 1997: 130) საკუთარ თავს უფრო გაოგნებულს, თავბრუდასხმულს უწოდებს, ვიდრე აღტაცებულს, და მერყეობს ჰიპნოზურ მდგომარეობასა და თავშეკავებას, უფრო მეტიც, გაღიზიანებას შორის (1913 წლის 1 ივლისის „ეკო ლიტერერ დიუ ბულვარი“). კრიტიკა დაბნეული და შეწუხებულად კია იმ შეუსაბამობებით, რასაც, მისი აზრით, წიგნი შეიცავს. ეს შეუსაბამობანია: ხან უბრალო და ყოველდღიური, თვით პროზაული ლექსიკა, ხანაც დახვეწილი, ბუნდოვანი და ძნელსაცნაური; სურათ-ხატთა სხვადასხვაგვარობა (ყველაზე ბანალურიდან ყველაზე მოქნილ თუ იშვიათ სურათ-ხატამდე); ლექსები, რომელიც არც ერთ მკაცრ პრინციპს არ ემყარება; თემები, სადაც ერთმანეთთან ოპოზიციაშია პიროვნული ღირებულებები და ლიტერატურული შთაგონება. აი ის, რამაც კრიტიკა დააბნია და ერთგვარად შოკში ჩააგდო. ხშირად გაისმის სიტყვები „უცნაური“ და „უცნაურობა“. მტრულად განწყობილი ან, უბრალოდ, ეჭვით მოცული კრიტიკოსი მხოლოდ ამაზე ჩერდება, სხვა კრიტიკოსები კი კრებულის ყველაზე დახვეწილ ლექსებსა თუ სტრიქონებში არაერთგვაროვნებას აღმოაჩენენ, რასაც სისუსტედ ან ექსცენტრიულობად აღიქვამენ. ყველაზე მეტად პუნქტუაციის ამოღება იწვევს გაოცებასა და ღია ირონიასაც კი.

ჟურნალებში იბეჭდება ყველაზე მნიშვნელოვანი რეცენზიები „აღკოპოლებზე“. კრიტიკოსები ერთსა და იმავე ეჭვს, დაბნეულობას გამოხატავენ. მაგალითად, პიერ ლიევი 1913 წლის „მარჟის“ ზაფხულის ნომერში, აპოლინერის წიგნით გამოწვეულ თრობას (რომელიც მას აცბუნებს და

შფოთვით აღავსებს) უპირისპირებს ჟან-ლუი ვოდუაიეს „ლექსების“ ნათელ სილამაზეს. დომინიკ კომბეტი გონებაარეულია აპოლინერის ლექსთა „სუფთა, მწველი და მათრობელა ალკოჰოლის“ იშვიათი გემოთი. ანრიეტ შარასონი 1913 წლის 2 ივლისს „ტან პრეზანში“ წერს, თუმცა ეს პოეზია შორსაა ჩემი გემოვნებისგან, მისი ცდუნებისადმი უგრძობელი მაინც არ დავრჩენილვარო (დეკოდენი 1997: 131).

უფრო რადიკალურად განწყობილი ანრი კლუარი ნეოკლასიკურ ჟურნალში „რევიუ კრიტიკ დეზ იდე ე დე ლივრ“ წერს, რომ აპოლინერი „ჯახირობს“ და რომ ის „სხვა არაფერია, თუ არა ხორცშესხმული განსწავლულობა“ (დეკოდენი 1997: 131).

ყველაზე უხეში თავდასხმა განახორციელა ჟორჟ დიუამელმა 1913 წლის 16 ივნისის „მერკიურ დე ფრანსის“ გვერდებიდან. მის სტატიაში „ალკოჰოლები“ შედარებული იყო „ძველმანებით მოვაჭრის ფარდულთან“, „ბუნატთან“, რომელშიც „თავი ამოყო“ „სხვადასხვანაირმა ნივთმა“. ამ ნივთთაგან ზოგიერთს გარკვეული ღირებულება აქვს, მაგრამ არც ერთი ნივთი არაა გამყიდველისა: აპოლინერი, ძველმანებით მოვაჭრესავით, „თავიდან ყიდის“, „ასაღებს“ იმას, რასაც წააწყდა სხვა პოეტებთან, რომელთა მიმართაც „მეტისმეტი სიყვარულითაა“ გამსჭვალული: ვერლენთან, მორეასთან, არტურ რემბოსთან, მაქს ჟაკობთან თუ ანდრე სალმონთან (დეკოდენი 1997: 176-180; ანდრე 1982: 90).

ამგვარ გესლიანობას თავისი გამომწვევი მიზეზი ჰქონდა: ალბათ ეს იყო პასუხი (ორი წლის დაგვიანებით) აპოლინერის მიერ „ნუველ რევიუ ფრანსეზში“ შიულ რომენის პიესის, „არმია ქალაქში“ გაკრიტიკებისთვის. გარდა ამისა, დიუამელის კრიტიკა მისი მეგობრების, იმუამად უნანიმისტთა ჯგუფის წევრების – რომენის, ვილდრაკის, არკოსის, პიერ-ჟან ჟუვის – სასარგებლოდაც იყო მიმართული. დიუამელის სტატიამ აპოლინერს განსაკუთრებით დიდი ტკივილი მიაყენა იმიტომაც, რომ ის „ნუველ რევიუ ფრანსეზში“ დაიბეჭდა – ჟურნალში, რომელთანაც აპოლინერი რეგულარულად თანამშრომლობდა. მას ერთხანს დიუამელის დუელში გამოწვევაც კი უნდოდა.

მაგრამ უნდა ითქვას, რომ დიუამელი იმას ამბობდა, – თუმცა, უფრო აგრესიული ფორმით, – რასაც სხვებიც ფიქრობდნენ. ანრი მარტინო 1913 წლის ივლის-აგვისტოს „დივანში“ იგივე შედარებას აკეთებს და ამბობს, რომ „ალკოჰოლების“ ავტორში ხედავს „მომხიბლავ მეძველმანეს“, „ძალიან დახვეწილ ერუდიტს, რომელიც ერთობა და უცნაურობისადმი საკუთარი

მიდრეკილების აფიშირებას არ უფრთხის“ (დეკოდენი 1997: 132). აპოლინერმა მისწერა ანრი მარტინოს, რითაც ერთგვარად დიუამელსაც საკადრისი პასუხი გასცა:

„[...] მე უცნაურობა კი არა, ცხოვრება მხიბლავს. როდესაც ადამიანს გააჩნია იმის უნარი, რომ ირგვლივ მიმოიხედოს, იგი ყველაზე საინტერესო, მიმზიდველ რამეებს იხილავს. [...] კითხვის დიდი მოტრფიალე არ გახლავართ და ბავშვობიდან მოყოლებული თითქმის მუდამ ერთსა და იმავეს ვკითხულობ. [...] ვფიქრობ, სრულიადაც არ მიმიბაძავს არავისთვის, ვინაიდან ყოველი ჩემი ლექსი ჩემი ცხოვრების ერთი რომელიმე მომენტის მოგონებას წარმოადგენს. [...] მე იმ მეზღვაურებივით ვარ, რომლებიც ზღვის პირას, პორტში ატარებენ დროს, რომელიც ადამიანისთვის ამდენ მოულოდნელობას მაღავს, სადაც სანახაობა მუდამ ახალია და ადამიანს არ ღლის. ჩემი აზრით, „ბევლმანებით მოვაჭრე“ ძალზე უსამართლო ეპითეტია იმ პოეტისთვის, რომელმაც თხუთმეტწლიანი ხანგრძლივი პერიოდის მანძილზე ასე ცოტა ლექსი დაწერა“ (დეკოდენი 1997: 169-171).

აპოლინერს იშვიათად თუ განუსაზღვრავს ესოდენ ნათლად საკუთარი პოეტური ხელოვნება და წარმოსახვის ველი (თუმცა, უნდა აღინიშნოს, რომ იგი, ერთგვარი კეკლუცობით, აკნინებს კითხვის როლის მნიშვნელობასა და გავლენას).

კრიტიკოსთაგან ყველაზე მართებული და მიუკერძოებელი აღმოჩნდა ანრი გეონი, რომელმაც 1913 წლის აგვისტოს „ნუველ რევიუ ფრანსეზში“ გამოქვეყნებულ სტატიაში შესანიშნავად წარმოაჩინა აპოლინერის ორიგინალობა და გავლენების კვალი მის კრებულში.

ანდრე ბიი ერთგვარად გამოეხმაურა ჯეკ მერსეროს და 31 დეკემბრის „პარი-მიდიში“ დაწერა, პოეზიაში მხოლოდ გიომ აპოლინერის „ალკოჰოლებმა“ შემოიტანაო ახალი სუნთქვა (დეკოდენი 1997: 133). ანდრე ბიის შეეძლო დაესახელებინა ბლეს სანდრარის „ტრანსციმბირული რკინიგზის პროზაც“, რომელიც ახალი გამოსული იყო. ფაქტობრივად, ანდრე ბიი საერთო შეხედულებას აჯამებდა. მართლაც, განა კრიტიკა, თავისი ამა თუ იმ წინასწარ შეგონებული აზრითა თუ სიმპათიით, მეტ-ნაკლებად ნათლად არ ადასტურებდა მნიშვნელობას „ალკოჰოლებისა“, იმ წიგნისა, რომელმაც XX საუკუნის ფრანგული პოეზიის განვითარების გადამწყვეტ მომენტში იხილა ღლის სინათლე? უდავოდ ასეა.

ერთ-ერთ წერილში ანდრე ბიი აპოლინერს სწერდა: „თქვენ ჩემი, თითოეული ჩვენგანის მასწავლებელი ხართ“ (დეკოდენი 1997: 136).

1916 წლიდან, ავანგარდული მოძრაობის გაძლიერების, პოეტურ სცენაზე პიერ რევერდის, პიერ ალბერ-ბიროს, ჟან კოქტოსა და ახალი, სიურრეალისტური თაობის წარმომადგენელთა – ანდრე ბრეტონის, ლუი არაგონის, ფილიპ სუპოს, პოლ ელუარის – გამოჩენის შემდეგ, რომელთაც, ო. პასის თქმით, „უნდა შეექმნათ არა მარტო ახალი ხელოვნება, არამედ ახალი ადამიანიც“ (პასი 2001: 102), სულ უფრო მეტი ინტერესით მოეკიდნენ აპოლინერის ბოლო პერიოდში დაწერილ ლექსებს (რომელნიც მეტწილად 1918 წელს გამოსულ „კალიგრამებშია“ თავმოყრილი) და მის „სიურრეალისტურ დრამას“ „ტირესიას მკერდი“ (ბანკარი 1996: 10-11; მუჟენი, ჰადად-ვოტლინგი 2002: 852-853). ა. ბრეტონმა და ფ. სუპომ „სიურრეალიზმი“ სწორედ აპოლინერის – მასწავლებლის – პატივსაცემად უწოდეს თავიანთ მიმდინარეობას, რასაც ა. ბრეტონი აღნიშნავს კიდევ 1924 წელს გამოქვეყნებულ „სიურრეალიზმის მანიფესტში“ (ბრეტონი 2001: 35).

მაგრამ ეს იმას როდი ნიშნავს, რომ „ალკოჰოლები“ დავიწყებას მიეცა. ტირაჟის ამოწურვის შემდეგ წიგნი ხელახლა გამოიცა „ნუველ რევიუ ფრანსეზის“ გამომცემლობაში. მას მერე „ალკოჰოლები“ მუდმივად გამოდიოდა ჯერ ზემოთ ნახსენებ, შემდეგ კი გალიმარის გამომცემლობაში. 1918 წელს სიურრეალიზმის მომავალი წინამძღოლი ანდრე ბრეტონი ქება-დიდებას ასხამს „ალკოჰოლების“ „ლირიკულ შედეგებს“ და ხაზს უსვამს არაერთი ლექსის „სრულყოფილებას“ (ბრეტონი 1988: 203-215). მოგვიანებით ბრეტონი იტყვის, რომ აპოლინერი „ხორცშესხმული ლირიზმი“ იყო:

„ის იყო ავტორი „უიღბლო შეყვარებულის სიმღერისა“ და „ზონისა“, „ლენდორ როუდელი ემიგრანტისა“ და „სენ-მერიელი მუსიკოსის“, დამცველი *ლექსი-მოვლენისა* ანუ იმ კონცეფციის მქადაგებელი, რომლის მიხედვითაც ყოველი ახალი ლექსი ავტორის მხატვრულ საშუალებათა ტოტალური გადადნობის შედეგს უნდა წარმოადგენდეს და რომ ლექსმა საკუთარი ბედი უკვე გაკვალულ გზებს მიღმა უნდა ეძებოს [...]“ (ბრეტონი 1952: 23).

1924 წელს კრას გამომცემლობაში დაბეჭდილ „ახალი ფრანგული პოეზიის ანთოლოგიაში“ ანონიმი ავტორი (რომელიც სინამდვილეში ფილიპ სუპო გახლდათ) აპოლინერზე დაწერს: „აპოლინერის პირველ და მის საუკეთესო ლექსების კრებულში – „ალკოჰოლებში“ – კარგად იგრძნობა ჰაინეს გავლენა,

მაგრამ უფრო მოკრძალებული, ნაკლებად ხაზგასმული და ნაკლებად დაძაბული ირონიით. უიტმენის გავლენაც ჩანს, თუმცა იანკებისთვის ჩვეული მაღალფარდოვანობა ნაკლებად იგრძნობა. [...]

მხოლოდ დღეს მიუზღავენ აპოლინერს იმას, რაც ეკუთვნის: დღეს აღიარებენ, რომ მისი სავსებით უპრეტენზიო პოეზია თავის ადამიანურ სილამაზეს საკუთარ უბრალოებას უმაღლის. როგორც საფრანგეთში, ისე საზღვარგარეთაც, აპოლინერი ჩვენი დროის ერთ-ერთ უდიდეს პოეტადაა მიჩნეული“.

რამდენიმე წლის შემდეგ, 1928 წელს, ფილიპ სუპო უფრო მეტსაც იტყვის:

„მისი დამსახურებაცაა, რომ პოეზიამ გამოცოცხლება შეძლო. აპოლინერი რომ არ ყოფილიყო, რამდენი ფანტაზისტი თუ ნეოკლასიკოსი პოეტის დაბადებას ვერ ვნახავდით? საკმარისი იყო, აპოლინერს ერთი ლექსი დაეწერა, რათა სხვებს ლექსები დაეწერათ; საკმარისი იყო მას ერთი ისეთი წიგნი გამოეცა, როგორც „ალკოჰოლებია“, რათა მთელ მის თანადროულ პოეზიას მიმართულება ეპოვა“ (დეკოდენი 1997: 137).

თუკი სიურრეალიზმის დამაარსებელნი, რომელნიც უარყოფდნენ „ლიტერატურას“ ამ სიტყვის ტრადიციული გაგებით და ცდილობდნენ მჭიდროდ დაეკავშირებინათ ერთმანეთთან პოეზია და ცხოვრება (ბონე 1999: 166), ასე ხაზგასმით აღნიშნავენ „ალკოჰოლების“ მნიშვნელობას, არც ტრადიციისადმი უფრო ერთგული პოეტები დარჩენილან უგრძნობელნი. ჟურნალ „პონ მირაბოში“, მიშელ მანოლი 1939 წელს აპოლინერს იგონებს და მას მასწავლებელს უწოდებს (დეკოდენი 1997: 137-139). რენე-გი კადუ, რომელიც, ისევე როგორც მანოლი, „რომფორის სკოლის“ წარმომადგენელია, აპოლინერზე ისეთივე მოწიწებით ლაპარაკობს, როგორითაც ანდრე ბრეტონი და ფილიპ სუპო ლაპარაკობდნენ:

„იმ მცენარეულ წვეთა შორის, რომელიც გაზაფხულის დადგომას გვაუწყებს, აშუამად ეს მხეცური „ალკოჰოლები“ გვაქვს, რომელიც გაზაფხულის ხეს ახალი ძალით ავსებს. ეს ძალა მიწიდან ამოდის და ნელ-ნელა ჩვენს თითებში აღწევს: აპოლინერი ჩვენში შემოდის, ის ჩვენს ბაგეებს მართავს. [...]“ (კადუ 1980: 169).

როგორც ნ. თარგამაძე აღნიშნავს, „თანამედროვე მკითხველს აპოლინერის შემოქმედებაში უპირველეს ყოვლისა ხიბლავს მისი გულწრფელი დამოკიდებულება ცხოვრებასთან, მისი რეალიზმი, ის უბრალოება, რომელიც ყოველი დროის ადამიანისათვის გასაგებს ხდის პოეტის წუხილსა თუ

სიხარულს. აპოლინერის პოეზია [...] ცხოვრების სინამდვილეს, ყოველგვარი პათოსისა და შელამაზების გარეშე“. ესაა „სერიოზულისა და კომიკურის სინთეზი, ლექსის აწყობა მოვლენათა მოზაიკით, მრავალთემიანობა, პოეტური თვალსაწიერის ვრცელი გეოგრაფიული არე, პროზაული სურათების მაღალი პოეზიის რანგში აყვანა, ერთი სახასიათო შტრიხით ფართო პანორამის შექმნა, ზოგადთან საკუთარი „მეს“ ორგანულად დაკავშირება, მაღალი მატერიების „გაადამიანურება“, [...] კონტრასტებზე აგებული თანამედროვე პოეტური სახეები, ასოციაციური აზროვნება, [...] სიყვარულისა და სიკეთის რწმენა“ (თარგამაძე 1988: 154-155). ჩვენ ვერ დავეთანხმებით მკვლევარ პ. ორეკიონის მოსაზრებას, თითქოს აპოლინერი ამოვარდნილია პოეზიის განვითარების კალაპოტიდან და კვლავაც „მარტოა, მასწავლებლებისა და მემკვიდრეების გარეშე“ (ორეკიონი 1956: 20). პირიქით, – როგორც ნ. ბალაშოვი წერდა 1967 წელს, – „აპოლინერის შემოქმედება დღეს უკვე კლასიკაა“. მის მხატვრულ აღმოჩენა-მიგნებებს განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა XX საუკუნის მსოფლიო პოეზიის განვითარებისთვის (ბალაშოვი 1967: 203).

ასე წარმართა „ალკოჰოლების“ ბედი XX საუკუნეში. აპოლინერის წიგნი, თავისი ამა თუ იმ ასპექტით, კადუს თქმისა არ იყოს, იქცა „მცენარეულ წვენიად“, იმ ბიძგად, რომელმაც წარმართა ყველაზე ურთიერთსაწინააღმდეგო პოეტური ექსპერიმენტები – ყველაზე გაბედულიც და ყველაზე ტრადიციულიც. მორის ნადოს (ნადო 1964: 35) სიტყვებით რომ ვთქვათ, რომელიც მან სიურრეალისტების მისამართით გამოიყენა, აპოლინერის პოეტურმა კრებულმა მოდელის, „წამქეხების“ როლი ითამაშა.

აპოლინერის უნივერსალურობა გამოიხატება იმ ფაქტითაც, რომ „ალკოჰოლების“ ლექსები (განსაკუთრებით „მირაბოს ხიდი“ და „გამომშვიდობება“) უჩვეულოდ იზიდავდა მუსიკოსებსაც. მათ შორის შეგვიძლია დავასახელოთ „ექსტა ჯგუფის“ წევრები ფრანსის პულენკი და არტურ ონეგერი; ერიკ სატის მოწაფე რობერ კაბე; პოპულარული კომპოზიტორები ვან პარისი, ლეო ფერე, ლუი ბესიერი და ბევრი სხვა. მათ აპოლინერის ლექსებზე მუსიკა დაწერეს, მუსიკად გარდაქმნეს აპოლინერის ხმა.

დაე, ასწავლონ ბავშვებს სკოლებში „ნაძვები“; დაე, ქუჩებში იმღერონ „მოხეტიალე აკრობატები“ და ამ დროს არც კი იცოდნენ ტექსტის ავტორის სახელი; დაე, აპოლინერის „უცუნებზე“ იმდენივე კრიტიკული ანალიზი დაიწეროს, რამდენიც მანამდე ბოდლერის „კატებზე“ დაიწერა! ამგვარი ფაქტები

სომ იმაზე მეტყველებს, რომ „ალკოჰოლები“ ერთ-ერთი ის პოეტური კრებულია, რომელიც ყველაზე დიდი ტირაჟით გამოიცა XX საუკუნეში და მრავალ ენაზე ითარგმნა.

შეიძლება ითქვას, რომ ხორცი შეესხა აპოლინერის სურვილს, რომლის თაობაზეც იგი შუაგული ომის დროს ფრონტიდან სწერდა ჟან-ივ ბლანს:

«Moi je n' espère pas plus que 7 amateurs de mon œuvre mais je les souhaite de sexe et de nationalité différents et aussi bien d' état: je voudrais qu' aimassent mes vers un boxeur nègre américain, une impératrice de Chine, un journaliste boche, un peintre espagnol, une jeune femme de bonne race française, une jeune paysanne italienne et un officier anglais des Indes.»

„მე არცა მაქვს იმედი, რომ ჩემი შემოქმედების მოყვარულთა რაოდენობა შვიდ ადამიანს აღემატებოდეს, მაგრამ ის კი მინდა, რომ ეს ადამიანები სხვადასხვა სქესისა და ეროვნების, სხვადასხვა საზოგადოებრივი მდგომარეობისანი იყვნენ: მე ვისურვებდი, რომ ჩემი ლექსები უყვარდეს ამერიკელ ზანგ ბოქსორს, ჩინეთის იმპერატრიცას, ბოშ* ჟურნალისტს, ესპანელ მხატვარს, ჯიშიან ახალგაზრდა ფრანგ ქალს, ახალგაზრდა იტალიელ გლეხის ქალს და ინდოეთში მომსახურე ინგლისელ ოფიცერს“ (აპოლინერი 1951: 53).

* გერმანელების სალანძღავი მეტსახელი პირველი მსოფლიო ომის დროს.

დასკვნა

1913 წელს ჯერ კიდევ არ დამდგარიყო „უამი მგზნებარე გონებისა“ (აპოლინერი 2001: 184). ძველი სამყარო, რომელმაც აპოლინერს თავი მოაბეზრა (ამ განცხადებით იწყება „ალკოჰოლები“), იყო სიმბოლისტური სალონებისა და ბურჟუაზიის სამყარო. ისევე როგორც პოეტის თანამედროვეთა უმეტეს ნაწილს (ჟიულ რომენი, ბლეს სანდრარი, ანრი-მარტენ ბარზენი, ანდრე სალმონი და სხვ.), აპოლინერს უნდოდა ბოლო მოეღო ჩაკეტილი, ჰერმეტიული პოეტიკისა და მეტაფიზიკური ბრწყინვალეებისთვის და სალონური პოეზია მომავლის პოეზიით შეეცვალა. „ალკოჰოლებით“ (და, განსაკუთრებით, 1918 წელს გამოქვეყნებული „კალიგრამებით“), რომელიც ფერწერის ახალ მიმდინარეობებთან – პირველ რიგში კი კუბიზმთან – პოეზიის დაახლოებისა და, შესაბამისად, მისი განვითარების ახალი გზების პოვნის პირველი სერიოზული მცდელობა გახლდათ, მან ეს ამოცანა შეასრულა.

თუმცა, მანამდე პოეტმა გრძელი გზა განვლო. აპოლინერის პოეტური ძიებების ხანა – ეს იყო ეპოქა, როდესაც ევროპაში არ არსებობდა ისეთი ჭეშმარიტი მწერალი, რომელსაც გოტფრიდ ბენტან ერთად არ დაესვას კითხვა: „როგორ იქმნება ფორმები?“, ანდა პოეტი, რომელსაც ეზრა პაუნდთან ერთად არ განეცხადებინოს: „ჩვენ ყველანი ფუტურისტები ვართ იმდენად, რამდენადაც გიიომ აპოლინერთან ერთად მიგვაჩნია, რომ შეუძლებელია ყველგან თან დაატარებდე მამის ცხედარს“ (ოსტერი 2001: 123). ისევე როგორც ბენი და პაუნდი, აპოლინერი იმყოფება მაღარმესეული რევოლუციისა და ევროპის ისტორიული კრიზისის გადაკვეთის წერტილზე. ეს ის კრიზისია, რომელმაც მეცნიერული დოგმების შერყევით, ძალადობის მომძლავრებით და ადამიანის სურვილის პირველი აჩურჩულებით (იმ სურვილისა, რომლის უპირველეს რუპორებადაც მაღე სიურრეალისტები მოგვევლინებინ) თითქმის წინაისტორიულ პოზიციაში ჩააყენა ევროპელი ადამიანი.

1913 წელს დღის წესრიგში მთელი სიმწვავეთ დადგა სიმულტანურობის საკითხი, პოლემიკა კი მით უფრო მწვავე იყო, რომ ეს სიტყვა სხვადასხვანაირად ესმოდათ. ზოგიერთი კუბისტისთვის სიმულტანიზმი ნიშნავდა საგნის სხვადასხვა მხარის ერთ სიბრტყეზე წარმოსახვას და, აქედან გამომდინარე, პერსპექტივის მოშლას. რობერ დელონესთვის სიმულტანიზმი ფერების დინამიკური კონტრასტები იყო, ხოლო ფუტურისტებისთვის –

მოძრაობის თანამიმდევრულ ნაწილებად დაშლა და დროსა და სივრცეში დაშორებული ელემენტების ერთ მთლიანობაში მოთავსება.

ფერწერაში რევოლუციური მოდელის ძიება იმ დროს ხდებოდა (1900-იანი წლები), როცა პოეზიაში არც ერთი დომინანტური მიმდინარეობა არ იკვეთებოდა. სიმბოლიზმმა და პარნასულმა სკოლამ ოფიციალური არსებობა დაასრულეს. იყვნენ პოეტთა გარკვეული დაჯგუფებები, რომლებიც პრეტენზიას აცხადებდნენ პოეზიაში ლიდერობაზე. მხოლოდ 1912 წლიდან, განსაკუთრებით კი 1913 წელს, გამოიკვეთა პოეზიაში „ახალი ცნობიერება“ (აპოლინერის ფორმულა). მართალია, ფუტურისტულ პოეზიას, რუსეთისგან განსხვავებით, საფრანგეთში არ გამოუჩნდა მიმდევრები, მაგრამ მარინეტის იდეებსა და მოწოდებებს მაშინვე დიდი ყურადღებით მოეკიდა აპოლინერი. თავის მანიფესტებში მარინეტი ქადაგებდა სინტაქსისა და პუნქტუაციის უგულვებელყოფას; არსებითი სახელისა და ზმნის განსაკუთრებულ მნიშვნელობას, რათა მეტი ძალით წარმოჩენილიყო უბრალო, პირდაპირი, „დაუმუშავებელი“ სურათ-ხატები, რომელთაც „ანალოგიათა ჯაჭვები“ უნდა შეექმნა; მატერიის ლირიზმს, რომელიც გამორიცხავდა ადამიანურ გრძნობებს. აქედან გამომდინარე, მარინეტისთვის ლექსი იყო „თავისუფლებაში არსებული სიტყვები“, რომელიც ტიპოგრაფიულად ფეთქდებოდა და აღინუსხებოდა ფურცელზე. სწორედ ამ მიმართულებით წარიმართა აპოლინერის – XX საუკუნის ფრანგული პოეტური ავანგარდის ლიდერის – პოეტური ძიებები.

მართალია, პოეზიაში, და ზოგადად ლიტერატურაში, არ არსებობს „კუბისტური სკოლა“, მაგრამ პოეტებმა სწორედ მხატვრებისგან გადმოიღეს რევოლუციური მოდელი ფორმისა და შინაარსის თვალსაზრისით, რადგან მხატვრობამ წინ გაუსწრო პოეზიას აღმოჩენათა გზაზე. ზოგიერთი პოეტისთვის სიმულტანიზმი ნიშნავდა ლექსის საორკესტრო პარტიტურასთან მიმსგავსებას, ისე, რომ შესაძლებელი გამხდარიყო მისი (ლექს-პარტიტურის) სრული, მთლიანი წაკითხვა. სხვებისთვის (მაგალითად, ანრი-მარტენ ბარზენისთვის) სიმულტანიზმი გულისხმობდა ლექსის პოლიფონიურ სცენურ წარმოდგენას. ბლუზ სანდრარისა და სონია დელონესთვის (რომლებმაც 1913 წლის ოქტომბერში გამოაქვეყნეს „ტრანსციმბირული რკინიგზის პროზა“ – „პირველი სიმულტანური წიგნი“), ეს იყო ამოცანა, რომელიც მდგომარეობდა ნაწარმოების შექმნის პროცესში პოეტისა და მხატვრის ყოველისმომცველ თანამშრომლობაში და ამ სინთეზის ისეთნაირად ჩვენებაში, როგორც შეიძლება დაეინახოთ, მაგალითად, აფიშა ან

სურათი. აპოლინერმა ამ ძიებებს უპასუხა „სიმულტანური ლექსებით“, „ლექსები-საუბრებით“ და კალიგრამებით, რომ აღარაფერი ვთქვათ ლექსში კოლაჟის გამოყენებაზე, რომელსაც დაახლოებით იმავე ხანებში მიმართეს კუბისტმა მხატვრებმა.

სწორედ ამ მოვლენებისა და მხატვრული ძიებების ფონზე ხდებოდა „ალკოჰოლების“ მომწიფება. თუკი პაბლო პიკასოს „ავინიონელ გოგოებს“ (1907) კუბიზმისა და, შესაბამისად, XX საუკუნის ფერწერული რევოლუციის სათავეებთან აყენებენ, უდავოა, რომ XX საუკუნის ფრანგულ პოეზიაში ამგვარი რევოლუციური როლი გიიომ აპოლინერის „ალკოჰოლებმა“ შეასრულა.

აპოლინერის ლექსი, მეტწილად, ხანგრძლივი პროცესის შედეგად იბადება, რომელიც მოიცავს: ლექსის შემოკლებას, დაჭრას, კოლაჟის შექმნას და დანაწევრებას. ეს განსაკუთრებით ცხადი ხდება „ზონის“ ან „უიღბლო შეყვარებულის სიმღერის“ ანალიზის დროს. ლექსის დანაწევრებულობა აპოლინერის პოეტიკის ერთ-ერთი ძირითადი მახასიათებელია. იგი ძველ (გამოქვეყნებულ თუ გამოუქვეყნებელ) ტექსტებს ანაწევრებს და ამ ნაწილებს საჭიროებისამებრ იყენებს, ქმნის რა ამით ერთგვარ პოეტურ კოლაჟებს. ამავე დანაწევრების პრინციპითაა აგებული საკუთრივ „ალკოჰოლებიც“. კუბისტებისა და აპოლინერის შემდეგ, კოლაჟს დადაისტი და სიურრეალისტი პოეტები აიტაცებენ.

მეტწილად იგივე ეკლექტიკას ვხედავთ აპოლინერის სტროფულ და რითმულ სისტემაშიც.

საჭიროა აღინიშნოს, რომ პოეზიის ფერწერასთან მიახლოების თვალსაზრისით (ეს კი ისევ და ისევ სიმულტანურობის ძიებას ეხმაურება), აპოლინერი უფრო შორს წავიდა 1913 წლის შემდეგ, როდესაც დაწერა კალიგრამები და იტალიელ ფუტურისტ პოეტებს შორის გავრცელებულ ერთ-ერთ ხერხს – ტიპოგრაფიულ ხერხს მიმართა, რაც გულისხმობდა, მაგალითად, სიტყვაში შემავალი ასო-ნიშნების წარმოდგენას სულ უფრო მზარდი ან კლებადი კორპუსით, სიტყვის მნიშვნელობისა და მისი ვიზუალური აღქმის თანხვედრის მიზნით. ამან აპოლინერს საშუალება მისცა, პოეზიაში გადმოეტანა იმ დროის ფერწერული, კერძოდ, კუბო-ფუტურისტული ძიებები („ალკოჰოლებში“ კუბიზმის გავლენა ჩანს, ხოლო „კალიგრამებში“ – ფუტურიზმისა).

აპოლინერი ხშირად მიმართავს კალამბურსაც. კალამბურის გამოყენება ნიშნავს ვერბალურ საშუალებათა მინიმალური რაოდენობით მაქსიმალური

ეფექტის მიღწევას, სიტყვის მნიშვნელობისა და ქლერადობის მაქსიმალურ გამოვლენა-გამოყენებას. კალამბური თავისი თვისებებით, ესთეტიკითა და ეფექტით შეიძლება შევადაროთ კოლაჟს, კუბისტურ მხატვრობას ან მარსელ დიუშანის „რედი-მეიდებს“. უფრო მეტიც, კალამბური და კალიგრაფია წარმოადგენს კუბისტების, აპოლინერისა და ფუტურისტებისთვის ასერივ მნიშვნელოვანი სიმულტანურობის საუკეთესო მხარეს. სიტყვის პოლისემიაზე თამაში – უკვე აღმნიშვნელშივე სიმულტანურობის შემოტანაა. ეს უკანასკნელი ყველაზე ხშირად მიიღწევა აღმნიშვნელზე სხვა სიტყვების დამატებით (მაგალითად, მარინეტის სტილში: «Midi 3/4 flûtes glapissement embrasement toumbtoubtoubt alarme» და ა. შ.) ანდა იმგვარი კომპოზიციების მეშვეობით, რომელსაც მასიურად იყენებდნენ სიურრეალისტები (მაგალითად, «explosante-fixe»).

ამდენად, კალამბურისა და, მით უმეტეს, კალიგრაფის გამოყენებით აპოლინერი კიდევ უფრო აახლოებს პოეზიას მხატვრობასთან.

„ალკოჰოლებში“ თავმოყრილია თხუთმეტწლიანი პოეტური ძიების შედეგი. ესაა პერიოდი, რომელიც იწყება სიმბოლიზმის დასასრულით და მოიცავს „ახალი ცნობიერების“ ძიებათა წლებს. „ალკოჰოლები“ მეტწილად ელემიური ტონალობით აღბეჭდილი, კუბისტური ესთეტიკით აგებული წიგნია. ამ მოსაზრებას ამყარებს ისიც, რომ „ალკოჰოლები“ უპუნქტუაციო წიგნია. პუნქტუაციის ამოღების გადაწყვეტილება აპოლინერს შემთხვევით არ მიუღია. ამ ნაბიჯით იგი შეეცადა, პოეზიისთვის კუბისტური ესთეტიკის პრინციპები მოერგო. პუნქტუაციის არქონა ლექსის ვიზუალური აღქმისა და ინტერპრეტაციის მეტ თავისუფლებას იძლევა. როგორც მ. ბიუტორი შენიშნავს, უპუნქტუაციო ლექსში სიტყვები უფრო პოლივალენტურია და ვიზუალურ დატვირთვას იღებს. სტრიქონებში ტაეპები ჯერ წახნაგებად, შემდეგ კი აზრის მიხედვით, სხვადასხვა კუთხით ლაგდება. უკვე აქედან ჩანს, თუ რა მჭიდრო კავშირშია კუბიზმთან პოეტის ამგვარი გადაწყვეტა.

უპუნქტუაციო ლექსების გამოქვეყნებამ კრიტიკოსები ორად გაყო. ამგვარი მოდერნისტული ნაბიჯი თავისთავად სიახლე გახლდათ, თუმცა ეს არ იყო აპოლინერის მიგნება. კრიტიკოსებმა გაიხსენეს მალარმეს მაგალითი. მარინეტის „ფუტურისტული ლიტერატურის ტექნიკური მანიფესტი“ პუნქტუაციის წინააღმდეგ ილაშქრებდა. ერთ-ერთმა პოეტმა, ფრანსუა ბერნუარმა 1911 წელს გამოაქვეყნა უპუნქტუაციო ლექსების კრებული „ფუჟი თამაში“. გარდა ამისა,

პუნქტუაციის ამოღებისკენ აპოლინერს ბლუზ სანდრარის მაგალითმაც უბიძგა. თუმცა პირველი სტეფან მაღარმე იყო, ვინც მოწიფულობისას თავისი არაერთი ლექსიდან პუნქტუაცია ამოიღო.

კუბისტური ტექნიკა მდგომარეობს დანაწევრებასა (მთელის ნაწილებად, ფრაგმენტებად დაყოფასა) და ხედვის კუთხის გამრავლებაში. „ალკოპოლებზე“ მუშაობის წლები, – 1910-1912 წლები, – ის პერიოდია, როცა აპოლინერი ბევრს ფიქრობს კუბიზმზე და ხელოვნებაში მის რევოლუციურ როლზე. მართალია, თვითონ აპოლინერი აღნიშნავდა, რომ კუბიზმი მხატვრების საქმე იყო და რომ კუბისტური ტექნიკა პოეზიას არ შეესატყვისებოდა, თუმცა წიგნის კომპოზიციის თავისებურება სწორედ კუბისტურ პრინციპებზე დაყრდნობით უნდა აიხსნას, მით უმეტეს, რომ წიგნის ყველაზე დიდ, მნიშვნელოვან და ნოვატორულ ლექსებს კომპოზიციის თვალსაზრისით აშკარად კუბისტური ტექნიკის კვალი ატყვია.

ის ლამის რელიგიური მოწიწება, რომელსაც სამყარო აღძრავდა ჟიულ რომენში, იმ ხანებში მხოლოდ უნანიმიზმს როდი ახასიათებდა. სპონტანური პოეზიისკენ სხვებიც მიისწრაფოდნენ. უფრო მეტიც, უნანიმისტურ თეორიას უკეთ შეესხა ხორცი სხვა პოეტების – ბლუზ სანდრარის, გიომ აპოლინერის, სენ-ჟონ პერსისა თუ ვიქტორ სეგალენის მიერ.

ამ პოეტებთან ერთად, პოეზიის საზღვრები გაფართოვდა და მთელი პლანეტა მოიცვა. კოლონიური ავანტიურებისა თუ სამეცნიერო ექსპედიციების კვალდაკვალ, ევროპამ აღმოაჩინა ეგზოტიკის ხიბლი (კლოდელი იაპონიით მოიხიბლა, სეგალენი – ჩინეთით, სანდრარი – რუსეთით), რაც ძალიან მნიშვნელოვანი პოეტური და პროზაული პროდუქციის შთაგონების წყაროდ იქცა. გარდა ამისა, ეპოქამ აღმოაჩინა სინქარეც, რომელმაც გარკვეულწილად განაახლა სამყაროს აღქმა, და ტექნიკის ისეთი სიახლეებიც, როგორიც იყო ავიაცია თუ ავტომობილი (რომელიც ფუტურისტებმა გააღმერთეს). ეს სიახლენი შთაგონების წყაროდ იქცა პოეტებისა და მხატვრებისთვის.

წარსული, რეალობა ლექსებში ფრაგმენტების, კოლაჟების სახით გადავიდა, რადგან თავად შეგრძნებაა ფრაგმენტული. ლექსი დაიმსხვრა და იმ სიტყვების ჯაჭვად იქცა, რომელთა შორისაც კავშირი ერთი შეხედვით შეიძლება ვერ დავინახოთ. გრამატიკა მინიმუმამდე დავიდა. ამგვარი წყვეტილობის ესთეტიკა კარგად მიესადაგება ურბანულ ცხოვრებას, მის ხიბლს.

აპოლინერთან დიდი ქალაქი, როგორც ეს მანამდე არტურ რემბოსა თუ ვალერი ლარბოს პოეზიაში იყო, პოეტური მოდელის ფუნქციას ასრულებს არა

მხოლოდ იმიტომ, რომ ის სინათლესთან, დინამიზმთან, ენერგიასთან ასოცირდება, არამედ იმიტომაც, რომ ის თანამედროვეობის ფენომენია. აპოლინერთან, ყოვლისმომცველი ცვლილებების შეცნობა („ფუტურიზმი მომავლის რელიგია“, აცხადებდა მარინეტი), იქნება ეს ქალაქის ქუჩებისა თუ ადამიანის სულიერი მდგომარეობის მეტამორფოზი, თავისთავად წარმტაცი ლირიკული მოგზაურობაა ახალი საოცრებების სამყაროში. ქალაქი ახალი შეგრძნებებისა და სამყაროს აღქმის, სურვილის გამოხატვის ცენტრალური ადგილია, რომელიც ახალ ფენომენტა სიმრავლითა და მრავალსახეობით გამოირჩევა. აპოლინერის პოეზიაც ამ ქალაქით კოსმოპოლიტური, ჰეტეროგენული, მრავალსახოვანია და ისტორიისა და ისტორიების კალეიდოსკოპად წარმოგვიდგება. ის წარმოგვიჩენს ძველი სამყაროს დასასრულსა და ახალი ძალების, ახალი სამყაროს აპოთეოზს.

აპოლინერის აზრით, თანამედროვე ცხოვრება აზრს იძენს იმდენად, რამდენადაც იგი დროის ჩარჩოებში თავსდება და მას ხორცი ესხმება მხოლოდ წარსულზე დაყრდნობით. იმ კრიტიკოსებს, რომელთაც სურდათ „ალკოჰოლებში“ ერთმანეთისგან გაემიჯნათ ტრადიციის გამგრძელებელი („მირაბოს ხიდისა“ თუ „თაღლითის“ ავტორი) და პოეზიაში სიახლის შემომტანი (პოეტი, რომელიც „ზონას“ დაწერს და პუნქტუაციას ამოიღებს), ავიწყდებათ, რომ ეს ორი ასპექტი ერთიმეორისგან განუყოფელია: „ალკოჰოლების“ ავტორი სიახლის შემომტანია იმდენად, რამდენადაც იგი საკუთარ თავს ტრადიციის მოხარკედ თვლის.

აპოლინერი ამას ნათლად ამბობს თავისი წიგნის, „კუბისტი მხატვრები. ფიქრები ესთეტიკაზე“ დასაწყისში:

„ადამიანს არ ძალუძს, საითაც კი წავა, ყველგან თან ატაროს მამის ცხედარი. იგი მას სხვა მიცვალებულების საზოგადოებაში ტოვებს. ადამიანს მამა ახსოვს, ენანება, მასზე აღტაცებით ლაპარაკობს. თუკი მამა გავხდით, არ უნდა ველოდოთ იმას, რომ ერთ-ერთი ჩვენი შვილი ჩვენს ცხედარს საკუთარ ორეულად აქცევს.

ჩვენი ფეხები მხოლოდ ამაოდ სცილდება მიწას, რომელიც მიცვალებულებს ფარავს“.

მოდერნიზმის სრულყოფილი დეფინიციაა. ეს ნიშნავს იმას, რომ პოეტი არ უნდა ბაძავდეს წარსულს („საკუთარი მამის ცხედარი“), ვინაიდან ასეთ შემთხვევაში აკადემიზმში ჩაეფლობა. მაგრამ მას ისიც არ შეუძლია, რომ მთლიანად განთავისუფლდეს იმ წარსულისგან, რომელმაც იგი შექმნა („ჩვენი

ფეხები მხოლოდ ამოდ სცილდება მიწას...“). აწმყო ხომ წარსულითაა ნასაზრდოები და ის თავის მხრივ მომავალს ასაზრდოებს. აპოლინერის ესთეტიკური პოზიციები, კერძოდ, მისი გარკვეული დისტანცირება ავანგარდული მიმდინარეობებისაგან (იგულისხმება წარსულის უარყოფელი ფუტურისტები და ესთეტიკაში მეტისმეტად შეყვარებული ფანტაზისტები) შემთხვევითი არაა. აპოლინერის ესთეტიკური პოზიციები თანხმობაშია მის წარმოსახვასა და თემატიკასთან. პოეტი, ისევე როგორც მისი წიგნის, „ფიქრები ესთეტიკაზე“ დასაწყისში ნახსენები ახალი ტიპის მხატვარი, „საკუთარ მხერაში ერთად მოაქცევს წარსულს, აწმყოსა და მომავალს“.

ამის დასტურია ისიც, რომ აპოლინერი, რომელმაც გაიზიარა მარინეტის მოსაზრებები პუნქტუაციასთან დაკავშირებით, ფუტურიზმს მთელ რიგ საკითხებში გაემიჯნა.

თუკი ფუტურიზმი შეიძლება განისაზღვროს შემდეგი ასპექტებით: რადიკალური კავშირის გაწყვეტა წარსულთან, კაცობრიობის მექანიზაცია, ხელოვნების მორგება თანამედროვე ცხოვრების აჩქარებულ რიტმთან, საიდანაც გამომდინარეობს დისკურსის ტოტალური გადაფასებისა (ფუტურიზმში წინა პლანზე ინაცვლებს პარატაქსი, განსაკუთრებული მნიშვნელობის მინიჭება არსებითი სახელებისა და ზმნების ინფინიტივური ფორმებისთვის, „თავისუფლებაში არსებული სიტყვები“, სიმულტანეობა) და ახალი ადამიანის – შეყვარებული მეომრის – გამოჩენისა, ასეთ შემთხვევაში აპოლინერი ნაწილობრივ ფუტურისტია.

თუკი ფუტურიზმი მდგომარეობს „ყველა, უკვე არსებული და მომავალი ხელოვნებისგან ქაოსური, არაესთეტიკური, აგრესიულად თავხედური ნაზავის შექმნაში“, ამ შემთხვევაში აპოლინერი არ შეიძლება ფუტურისტად მივიჩნიოთ.

თუკი ფუტურიზმის მიზანია (როგორც ამას მარინეტი წერდა 1912 წელს „ფუტურისტული ლიტერატურის ტექნიკურ მანიფესტში“) ადამიანის „მე“-ს დესტრუქცია, ლიტერატურის მოსპობა და მისი შეცვლა „მატერიის ლირიკული აკვიატებით“, ხელოვნების, როგორც ინდივიდუალური პროდუქტის, მოკვდინება, თუკი ფუტურიზმი გულისხმობს „სამყაროს ხსნას სიყვარულის ტირანიისგან“, რადგან მობეზრდა „ეროტიკული ავანტიურები, ავხორცობა, სენტიმენტალიზმი და ნოსტალგია“ (მარინეტი), თუკი ფუტურიზმს სურს ძველ – „რომანტიკულ, პასეისტურ და დეკადენტურ“ სილამაზეს შეუნაცვლოს სრულიად ახალი

სილამაზე – „გეომეტრიული და მექანიკური ბრწყინვალება“, ამ შემთხვევაში აპოლინერი არაა ფუტურისტი.

თუკი ფუტურიზმი ქადაგებს არა მხოლოდ ომის – „სამყაროს ერთადერთი ჰიგიენის“ – განდიდებას, არამედ „ქალისადმი ზიზღსაც“, თუკი ის მოითხოვს არა მხოლოდ მუხეუმების დანგრევას, არამედ „ფემინიზმისა და ყველანაირი ოპორტუნისტული და უტილიტარული სილაჩრის“ მოსპობასაც, აპოლინერი არაა ფუტურისტი. მაგრამ თუკი ფუტურიზმი არის „წინ სწრაფვა“, „სიახლის დაუღალავი სიყვარული“ (ლუჩანო ფოლგორე), იმგვარი ხელოვნების შექმნა, რომელიც ახალ ფორმებს, უცნობ მხარეებს ეძებს და რომელიც შეესატყვისება თანამედროვე ცხოვრების მრავალსახოვან სილამაზეს, მაშინ აპოლინერი ნამდვილად ფუტურისტია.

არსებობს უფრო აშკარა ნათესაობა აპოლინერსა და ფუტურიზმს შორის: ესაა თანამედროვეობის, მანქანის გადმერთება. „ზონაში“ აპოლინერი ქრისტეს ავიატორად აქცევს და აღწერს თანამედროვე ინდუსტრიულ ქალაქს, მოგვიანებით კი დაწერს ლექსებს თვითმფრინავებზე, ქვემეხებზე, ჭურვებზე, ტელეგრაფზე, ელექტროობაზე. მაგრამ აპოლინერის მოდერნიზმი მაშინვე უბრუნდება ოლიმპს, ბიბლიას, ლეგენდას.

ფუტურიზმთან აპოლინერს ომის თემაც აკავშირებს. სიკვდილის, ნგრევისა და კვლავდაბადების განცდა კარგად იგრძნობა აპოლინერის ომის პერიოდის ლექსებში (რომელნიც „კალიგრამებშია“ თავმოყრილი). იგივე განცდა ჩანს ეზრა პაუნდის, გოტფრიდ ბენის, ველიმირ ხლებნიკოვისა თუ ვლადიმირ მაიაკოვსკის ომის პერიოდის შემოქმედებაშიც.

აპოლინერის პოეტიკაზე (როგორც „ალკოჰოლების“, ისე „კალიგრამების“ შემთხვევაში) უფრო გადამწყვეტი გავლენა იქონია მისმავე შეხედულებებმა და დაკვირვებებმა მხატვრობაზე, განსაკუთრებით კუბიზმზე და მისგან შობილ ორფიზმზე. კუბიზმი აპოლინერისთვის იყო რეაქცია იმპრესიონიზმის წინააღმდეგ. აპოლინერი კუბიზმს „ჩვენი ეპოქის ყველაზე ამაღლებულ მხატვრულ მიმდინარეობას“ უწოდებს.

„ალკოჰოლები“ ერთიანი წიგნია, ისევე როგორც შარლ ბოდლერის „ბოროტების ყვავილები“. მაგრამ თუკი ბოდლერმა საკუთარი სულიერი ევოლუცია თანამიმდევრულად, ეტაპობრივად გვიჩვენა, აპოლინერი ამას დანაწევრებულად აკეთებს. პოეზიისა და კუბიზმის პრიზმაში გარდატეხილი

მისი ცხოვრება, „ალკოჰოლებში“ დანაწევრებულად, გაფანტულად, დაჩეხილად და მოცემული.

სიმბოლურ პლანში, „ალკოჰოლები“ არის ქვეცნობიერში ჩაღრმავების გზით წარსულისთვის ნათლის მოფენის, ყველაფრის თქმის, ყველაფრის აღიარების მცდელობა. ამ აღსარებას უნდა მოჰყვეს პოეტის განთავისუფლება, აღდგომა, ხელახალი შობა.

„ზონის“ შემდეგ, და მთელი წიგნის მანძილზე, აპოლინერი საკუთარ თავს ორფევსად აღიქვამს, რომელიც მესხიერების ჯურღმულებში ჩადის და ფენიქსივით სურს აღდგომა, გაცოცხლება, ხელახალი დაბადება მას შემდეგ, რაც მის ნაკვერჩხლებში მთლიანად დაიწვეება.

აპოლინერი სიურრეალიზმის უშუალო წინამორბედად ითვლება. აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ ანდრე ბრეტონი და ფილიპ სუპო, რომ არაფერი ვთქვათ ტრადიციისადმი უფრო ერთგულ პოეტებზე (მიშელ მანოლი, რენე-გი კადუ და სხვ.) აპოლინერის შემოქმედებას მაღალ შეფასებას აძლევდნენ და ხაზგასმით აღნიშნავდნენ, რომ „ალკოჰოლების“ წყალობით ფრანგულმა პოეზიამ საჭირო მიმართულება იპოვა.

აპოლინერმა ახალი სუნთქვა შემოიტანა ფრანგულ პოეზიაში: მან შექმნა ღირიზმისა და თანამედროვეობის, ბიოგრაფიისა და პოეზიის ნაზავი. ეს ტენდენცია მთელი შემდგომი პერიოდის პოეტური ძიებების განმსაზღვრელი ფაქტორი გახდა. შეიძლება ითქვას, რომ აპოლინერმა მიაგნო ადეკვატურ პოეტურ ფორმას უმძლავრესი ღირიკული გრძნობის გამოსახატავად და, თავისი „ზონითა“ თუ „ვანდემიერით“, ფრანგულ პოეზიაში ნამდვილი გადატრიალება მოახდინა.

აპოლინერი XX საუკუნის მოტრფიალე პოეტია, ახალი ხელოვნების პიონერი, ახალი პოეტური ცნობიერების მქადაგებელი. მან ქრისტე ავიატორად აქცია, მოგვიანებით კი უმღერა ინდუსტრიულ პარიზს, ტექნიკას, ელექტროობას, მანქანებს, ტელეგრაფს, მეცნიერებას, ფოტოგრაფიას.

აპოლინერის „ალკოჰოლები“, თავისი ამა თუ იმ ასპექტით, იქცა იმ ბიძგად, რომელმაც წარმართა ყველაზე ურთიერთსაწინააღმდეგო პოეტური ექსპერიმენტები – ყველაზე გაბედულიც და ყველაზე ტრადიციულიც.

მისი პოეზია დღესაც ახალია, განსაკუთრებით თავისი პოლიფონიური ხმით, თავისი მრავალაზროვანი ენით.

აპოლინერის შემოქმედება დღეს უკვე კლასიკაა. მისმა მხატვრულმა აღმოჩენა-მიგნებებმა განსაკუთრებული გავლენა იქონია XX საუკუნის ევროპული და მსოფლიო პოეზიის განვითარებაზე.

ბ ი ბ ლ ი ო გ რ ა ფ ი ა

1. ადემა 1968: Pierre-Marcel Adéma, «Guillaume Apollinaire», Paris, La Table Ronde, 1968.
2. ალექსანდრიანი 1990: Sarane Alexandrian, «Breton», Paris, Éditions du Seuil, collection Écrivains de toujours, 1990.
3. ანდრე 1982: Pierre Andreu, «Vie et mort de Max Jacob», Paris, La Table Ronde, 1982.
4. აპოლინერი 1951: Guillaume Apollinaire, «Lettres à sa marraine», Paris, Gallimard, 1951.
5. აპოლინერი 1955: Guillaume Apollinaire, «Anecdotes», Paris, Gallimard, 1955.
6. აპოლინერი 1981: Guillaume Apollinaire, «Alcools», suivi de «Le Bestiaire» illustré par Raoul Dufy et de «Vitam impendere amori», Paris, Gallimard, collection Poésie, 1981.
7. აპოლინერი 1984: „ფრანგი პოეტები“, ფრანგულიდან თარგმნა გივი გეგეჭკორმა, გამომცემლობა „მერანი“, თბილისი, 1984.
8. აპოლინერი 1986: გიომ აპოლინერი, „ახალი ცნობიერება და პოეტები“, თარგმნა მათა დიასამიძემ, in ჟურნალი „საუნჯე“, თბილისი, 1986/3, მაისი-ივნისი (72), გვ. 293-299.
9. აპოლინერი 1988: Guillaume Apollinaire, «Œuvres en prose», t. I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, dernier tirage, 1988.
10. აპოლინერი 1991: Guillaume Apollinaire, «Œuvres en prose», t. II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991.
11. აპოლინერი 1993: Guillaume Apollinaire, «Chroniques d'art, 1902-1918», textes réunis avec préface et notes par L.-C. Breunig, Paris, Gallimard, collection Folio/Essais, 1993.
12. აპოლინერი 1993: Guillaume Apollinaire, «Le flâneur des deux rives», suivi de «Contemporains pittoresques», Paris, Gallimard, collection L'Imaginaire, 1993.
13. აპოლინერი 1995: Guillaume Apollinaire, «La Femme assise», Paris, Gallimard, collection L'Imaginaire, 1995.
14. აპოლინერი 2000: „100 ფრანგული ლექსი“, ფრანგულიდან თარგმნა ბადრი თევზაძემ, ს. ს. „გამომცემლობა აჭარა“, ბათუმი, 2000.
15. აპოლინერი 2001: გიომ აპოლინერი, „ლექსები“, ფრანგულიდან თარგმნა ილია გასვიანმა, in ჟურნალი „საუნჯე“, თბილისი, 2001/3-4, მაისი-აგვისტო (116).

16. აპოლინერი 2001: Guillaume Apollinaire, «Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre (1913-1916)», préface de Michel Butor, Paris, Gallimard, collection Poésie, 2001.
17. აპოლინერი 2003: Guillaume Apollinaire, «Le Poète assassiné», édition présentée, établie et annotée par Michel Décaudin, Paris, Gallimard, collection Poésie, 2003.
18. აპოლინერი 2003: Guillaume Apollinaire, «Les onze mille verges ou les amours d'un hospodar», roman, préface de Michel Décaudin, Paris, Éditions J'ai lu, 2003.
19. აპოლინერი 2005: Guillaume Apollinaire, «Le Guetteur mélancolique», suivi de «Poèmes retrouvés», notice de Michel Décaudin, Paris, Gallimard, collection Poésie, 2005.
20. აპოლინერი 2006: Guillaume Apollinaire, «Lettres à Madeleine» («Tendre comme le souvenir»), édition revue et augmentée par Laurence Campa, Paris, Gallimard, collection Folio, 2006.
21. აპოლინერი 2006: Guillaume Apollinaire, «L'Enchanteur pourrissant» illustré par André Derain, suivi de «Les mamelles de Tirésias» et de «Couleur du temps», texte établi et préfacé par Michel Décaudin, Paris, Gallimard, collection Poésie, 2006.
22. აპოლინერი 2006: Guillaume Apollinaire, «Lettres à Lou», préface et notes de Michel Décaudin, Paris, Gallimard, collection L'Imaginaire, 2006.
23. აპოლინერი 2008: Guillaume Apollinaire, «Poèmes à Lou», précédé de «Il y a», préface de Michel Décaudin, Paris, Gallimard, collection Poésie, 2008.
24. აპოლინერი 2008: Guillaume Apollinaire, «Les Exploits d'un jeune don Juan», Paris, Éditions Gallimard, collection Folio, 2008.
25. აპოლინერი 2008: Guillaume Apollinaire, «Poésies libres», préfacé et annoté par Michel Décaudin, Paris, Pauvert, 2008.
26. ბალაშოვი 1966: N. I. Balachov, «Apollinaire et les Zaporogues», «Europe», novembre-décembre 1966.
27. ბალაშოვი 1967: Н. И. Балашов, «Аполлинер и его место во французской поэзии», in Гийом Аполлинер, «Стихи», перевод М. П. Кудинова, статья и примечания Н. И. Балашова, издательство «Наука», Москва, 1967.
28. ბალაშოვი 1974: Н. И. Балашов, «Блез Сандрар и проблема поэтического реализма XX века», in Блез Сандрар, «По всему миру и вглубь мира», перевод М. П. Кудинова, статья и примечания Н. И. Балашова, издательство «Наука», Москва, 1974.
29. ბანკარო 1996: Marie-Claire Bancquart, «La poésie en France du surréalisme à nos jours», Paris, ellipses, collection «thèmes & études», 1996.

30. ბეარი 1996: Tristan Tzara, «Dada est tatou. Tout est Dada», introduction, établissement du texte, notes, bibliographie et chronologie par Henri Béhar, Paris, GF-Flammarion, 1996.
31. ბენი 1992: გოტფრიდ ბენი, „თანამედროვე ლირიკის პრობლემები“, გერმანულიდან თარგმნა ლამარა ნაროუშვილმა, in ჟურნალი „საუნჯე“, თბილისი, 1992/2, მარტი-აპრილი (104), გვ. 304-317.
32. ბერნიე, შნაიდერ-მონური 1995: Georges Bernier, Monique Schneider-Maunoury, «Robert et Sonia Delaunay. Naissance de l'art abstrait», Paris, Éditions Jean-Claude Lattès, 1995.
33. ბივორი 2007: Olivier Bivort, «L'Art poétique du XIX siècle», in «Europe», # 936, avril 2007, p. 109-119.
34. ბიუტორი 1992: Michel Butor, «La tentative poétique d' Ezra Pound», in Michel Butor, «Essais sur les modernes», Paris, Éditions Gallimard, collection Tel (207), 1992, p. 311-337.
35. ბიუტორი 2001: Guillaume Apollinaire, «Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre (1913-1916)», préface de Michel Butor, Paris, Gallimard, collection Poésie, 2001, p. 7-17.
36. ბიუტორი 2006: Michel Butor, «Monument de rien pour Apollinaire», in «Répertoire III», in «Œuvres complètes de Michel Butor» (sous la direction de Mireille Calle-Gruber), II, Paris, Éditions de la Différence, 2006, p. 933-965.
37. ბოგომოლოვი 1990: Н. А. Богомолов, «Жизнь среди стихов», in Валерий Брюсов, «Среди стихов, 1894-1924. Манифесты, статьи, рецензии», Москва, издательство «Советский писатель», 1990.
38. ბოდლერი 1961: Charles Baudelaire, «Œuvres complètes», t. I, édition établie par Yves-Gérard Le Dantec et Claude Pichois, Paris, Éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1961.
39. ბოდლერი 1976: Charles Baudelaire, «La Modernité», in Charles Baudelaire, «Œuvres complètes», t. II, édition établie par Yves-Gérard Le Dantec et Claude Pichois, Paris, Éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976, p. 694-697.
40. ბოდლერი 1996: შარლ ბოდლერი, „ვიქტორ ჰიუგოს საბრალონი“, in შარლ ბოდლერი, „რომანტიკული ხელოვნება“, ფრანგულიდან თარგმნა სიბილა გელაძემ, თბილისი, „ლომისი“, სერია „რჩეულთა ბიბლიოთეკა“ (16), 1996, გვ. 36-49.

41. ბონე 1999: Marguerite Bonnet, «L’homme est soluble dans sa pensée», avec le concours de Philippe Bernier, in André Breton, «Poisson soluble», préface de Julien Gracq, édition de Marguerite Bonnet, Paris, Éditions Gallimard, collection Poésie, 1999.
42. ბონინო 2009: «Manifesti futuristi», a cura di Guido Davico Bonino, BUR, Milano, 2009.
43. ბრეტონი 1952: André Breton, «Entretiens 1913-1952» (avec André Parinaud), Paris, Gallimard, 1952.
44. ბრეტონი 1988: André Breton, «Œuvres complètes», t. I, édition établie par Marguerite Bonnet, Paris, Éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988.
45. ბრეტონი 2001: André Breton, «Manifestes du surréalisme», Paris, Éditions Gallimard, collection Folio/Essais (5), 2001.
46. ბროსი 2001: Jean Cocteau, «Vocabulaire. Plain-Chant et autres poèmes (1922-1946)», préface de Jacques Brosse, Paris, Éditions Gallimard, collection Poésie, 2001.
47. ბუასონი 1989: Madeleine Boisson, «Apollinaire et les mythologies antiques», Fasano, Schena _ Paris, Nizet, 1989.
48. ბუაჩიძე 1979: გასტონ ბუაჩიძე, „თეთრი მაღარმე“, in სტეფან მაღარმე, „ლექსები და პროზა“, 1919 წელს ქუთაისში გამომცემული წიგნის ფაქსიმილე და ახალი თარგმანები, წიგნი შეადგინეს გასტონ ბუაჩიძემ და მიხეილ ქურდიანმა, წინასიტყვაობა და შენიშვნები დაურთო გასტონ ბუაჩიძემ, გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, ქუთაისის ფილიალი, 1979, გვ. 184-217.
49. ბუაჩიძე 1983: გასტონ ბუაჩიძე, „წახნაგები“, გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1983.
50. ბუაჩიძე 1989: Г. С. Буачидзе, «Аполлинер и пути развития французской поэзии» (К проблеме традиции и новаторства), Тбилиси, «Издательство Тбилисского университета», 1989.
51. ბუდაგოვა 1988: Людмила Будагова, «...Творить, творить без устали...», in Витезслав Незвал, «Избранное», в двух томах, том I, перевод с чешского. Составление, предисловие и примечания Л. Будаговой, Москва, издательство «Художественная литература», 1988, стр. 5-22.
52. გარდანგი 1997: «Encyclopédie de l’art» (Encyclopédies d’aujourd’hui, Le Livre de Poche), La Pochothèque, Paris, Garzanti, 1997.

53. გასვიანი 2005: ილია გასვიანი, „არტურ რემბოს ცხოვრების გზა: 19 წელი ჯოჯოხეთში“, in სამეცნიერო-ლიტერატურული აღმანახი „ექო სახიერი“, VI, ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, ფილოლოგიის ფაკულტეტი, ეროვნულ ლიტერატურათა, ლიტერატურულ ურთიერთობათა და თარგმანის კათედრა, სლავისტიკის სასწავლო-სამეცნიერო ცენტრი, თბილისი, 2005, გვ. 172-177.

54. გასპაროვი 1979: М. Гаспаров, «Вергилий _ поэт будущего», in Вергилий, «Буколики. Георгики. Энеида», перевод с латинского, вступительная статья М. Гаспарова, комментарии Н. Старостиной и Е. Рабинович, Москва, издательство «Художественная литература», 1979, стр. 5-34.

55. გინდინი 1973: С. И. Гиндин, «Поэзия В. Я. Брюсова» (к 100-летию со дня рождения), Москва, издательство «Знание», 1973.

56. გოფენი 1948: Robert Goffin, «Entrer en poésie», Bruxelles, À l'enseigne du Chat-qui-pêche, 1948.

57. გოფეტი 1996: Guy Goffette, «Verlaine d'ardoise et de pluie», Paris, Gallimard, L'un et l'autre (collection dirigée par J.-B. Pontalis), 1996.

58. გუნცაძე 2005: ნანა გუნცაძე, „არტურ რემბოს წარმოსახვითი სამყარო“, in „შრომები“, II, თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, რუსისტიკის, სლავთმცოდნეობისა და კულტურათმორისი კომუნიკაციის ინსტიტუტი, სლავისტიკის ცენტრი, თბილისი, თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2005, გვ. 27-38.

59. გუნცაძე 2005: ნანა გუნცაძე, „სინამდვილის ტრაგიკული განცდა და ამბოხი ღმერთის წინააღმდეგ“, in სამეცნიერო-ლიტერატურული აღმანახი „ექო სახიერი“, VI, ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, ფილოლოგიის ფაკულტეტი, ეროვნულ ლიტერატურათა, ლიტერატურულ ურთიერთობათა და თარგმანის კათედრა, სლავისტიკის სასწავლო-სამეცნიერო ცენტრი, თბილისი, 2005, გვ. 178-193.

60. დანტე 1985: დანტე ალიგიერი, „ღვთაებრივი კომედია“, in კონსტანტინე გამსახურდია, თხზულებათა ანტომეული, ტომი X, „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1985.

61. დარკოსი 1992: Xavier Darcos, «Histoire de la littérature française», Paris, HACHETTE/Éducation, 1992.

62. დებონი 2004: Claude Debon commente «Calligrammes» de Guillaume Apollinaire, Paris, Éditions Gallimard, Foliothèque (121), 2004.
63. დეზიუსი, კარლსონი, ტორნანდერი 1990 (1): «Dix siècles de littérature française» (1), du Moyen Âge au XVIII siècle, par Pierre Deshusses, Léon Karlson, Paulette Thornander, Paris, Bordas, 1990.
64. დეზიუსი, კარლსონი, ტორნანდერი 1990 (2): «Dix siècles de littérature française» (2), XIX-XX siècles, par Pierre Deshusses, Léon Karlson, Paulette Thornander, Paris, Bordas, 1990.
65. დეკოდენი 1960: Michel Décaudin, «Le Dossier d'*Alcools*», édition annotée des préoriginales avec une introduction et des documents, Paris, Minard, 1960.
66. დეკოდენი, ლევერი 1996: «Histoire de la Littérature Française» (dirigée par Claude Pichois), «De Zola à Guillaume Apollinaire, 1869-1920», par Michel Décaudin et Daniel Leuwers, Paris, GF-Flammarion, nouvelle édition révisée 1996.
67. დეკოდენი 1997: Michel Décaudin commente «*Alcools*» de Guillaume Apollinaire, Paris, Éditions Gallimard, Foliothèque (23), 1997.
68. დეკოდენი 1999: Paul-Jean Toulet, «Les Contrerimes», édition de Michel Décaudin, Paris, Éditions Gallimard, collection Poésie, 1999.
69. დიურანი 1998: Pascal Durand commente «Poésies» de Stéphane Mallarmé, Paris, Éditions Gallimard, collection Foliothèque, 1998.
70. დიური 1956-1964: Marie-Jeanne Durry, «Guillaume Apollinaire: *Alcools*», t. I, II, III, Paris, SEDES, 1956-1964.
71. დიუფურნე 1993: François Villon, «Poésies», texte présenté et commenté par Jean Dufournet, Paris, GF-Flammarion, 1993.
72. ეკიზაშვილი 2000: „აპოლინერი“, in „პარიზის სკლინი, 1850-1914“, თბილისი, 2000, გვ. 59-64.
73. ერენბურგი 1933: Илья Эренбург, «Мой Париж», текст и фотографии Ильи Эренбурга, редактор Б. Ф. Малкин, фотомонтаж и оформление художника Эль Лисицкого, Москва, Изогиз, 1933.
74. ვალერი 2005: პოლ ვალერი, „ვიიონი და ვერლენი“, in ჟურნალი „საუნჯე“, თბილისი, 2005, № 1-2, იანვარი-აპრილი, გვ. 259-272.

75. ვარუსფელ-ონფროუა, ეჟეა, რენსე, გო, ვალეტო 1996: Nicole Warusfel-Onfroy, Fernand Égéa, Dominique Rincé, Olivier Got, Bernard Valette, «Histoire de la littérature française» (XVIII, XIX, XX siècles), Paris, Éditions Nathan, 1996.
76. ველიკოვსკი 1968: «Я пишу твоё имя, Свобода» (Французская поэзия эпохи сопротивления), составление и статьи об авторах С. Великовского, Москва, издательство «Художественная литература», 1968.
77. ველიკოვსკი 1985: Самарий Великовский, «Книги лирики Аполлинера», in Гийом Аполлинер, «Избранная лирика», вступительная статья, составление С. И. Великовского, комментарии Ю. А. Гинзбург, Москва, издательство «Книга», 1985, стр. 5-30.
78. ველიკოვსკი 1987: Самарий Великовский, «Подстраиваясь к ходу цивилизации. Гийом Аполлинер», in «В скрещенье лучей. Групповой портрет с Полем Элюаром», Москва, издательство «Советский писатель», 1987.
79. ვერლენი 1997: Paul Verlaine, «La bonne chanson et autres poèmes», Paris, Bookking International, 1997.
80. ვერლენი 1998: Paul Verlaine, «Œuvres poétiques complètes», édition présentée et établie par Yves-Alain Favre, Paris, Éditions Robert Laffont, 1998.
81. ვერლენი 1999: Paul Verlaine, «Les Mémoires d'un veuf», avant-propos de Jacques Borel, Paris, Gallimard, collection L'Imaginaire, 1999.
82. ვიიონი 1986: ფრანსუა ვიიონი, „ლექსები“ („მცირე ანდერძი“, „დიდი ანდერძი“, „ლექსები“), ფრანგულიდან თარგმნა დავით წერედიანმა, თბილისი, გამომცემლობა „მერანი“, 1986.
83. ვიიონი 1993: François Villon, «Poésies», texte présenté et commenté par Jean Dufournet, Paris, GF-Flammarion, 1993.
84. თაკვარელია 2002: ლია თაკვარელია, „ე. თ. ა. ჰოფმანი და მისი რომანი „ეშმაკის ელექსირი“, in ჟურნალი „საუნჯე“, თბილისი, 2002, 1-2, იანვარი-აპრილი (118), გვ. 151-176.
85. თარგამაძე 1988: გიომ აპოლინერი, „ლექსები“, ფრანგულიდან თარგმნა და შესავალი წერილი დაურთო ნანა თარგამაძემ, ჟურნალი „საუნჯე“, თბილისი, 1988/3, მაისი-ივნისი (84).
86. იასნოვი 2000: Гийом Аполлинер, «Мост Мирабо» (двухязычное издание), перевод, статья и комментарии Михаила Яснова, Санкт-Петербург, издательство «Азбука», 2000.

87. იასნოვი 2002: Михаил Яснов, «О прозе Аполлинера», in Гийом Аполлинер, «Гниющий чародей. Убиенный поэт», перевод, предисловие и комментарии Михаила Яснова, Санкт-Петербург, «Издательство Ивана Лимбаха», 2002, стр. 5-15.
88. კადუ 1980: René-Guy Cadou, «Le Testament d'Apollinaire», témoignage, Montemart, Rougerie, 1980.
89. კამიუ 1986: მარი-ელენ კამიუ, „ფერნან ლეჟეს არაჩვეულებრივი დინამიზმი“, ფრანგულიდან თარგმნა როენა ყენიამ, in ჟურნალი „საუნჯე“, თბილისი, 1986/1, იანვარი-თებერვალი (70), გვ. 319-320.
90. კამპა 1996: Laurence Campa, «Autour du futurisme», in «Magazine littéraire», # 348, novembre 1996, p. 32-34.
91. კამპა 2006: Guillaume Apollinaire, «Lettres à Madeleine» («Tendre comme le souvenir»), édition revue et augmentée par Laurence Campa, Paris, Éditions Gallimard, collection Folio, 2006.
92. კანვაილერი 1975: „დანიელ ანრი კანვაილერის ჩანაწერებიდან“, თარგმნა ლიანა ჩხეიძემ, in ჟურნალი „საუნჯე“, გამომცემლობა „მერანი“, თბილისი, 1975/5, სექტემბერი-ოქტომბერი, გვ. 216-219.
93. კაშენი 1998: Françoise Cachin, «Seurat. Le rêve de l'art-science», Paris, Éditions Gallimard, collection Découvertes/Peinture, 1998.
94. კოენი 1966: Jean Cohen, «Structure du langage poétique», Paris, Flammarion, 1966.
95. კოსიკოვი 2002: Георгий Косиков, «Несколько штрихов к портрету Альфреда Жарри (вместо послесловия)», in Альфред Жарри, «Убю король» и другие произведения, составление, общая редакция и послесловие Г. К. Косикова, комментарии С. Дубина, Москва, «Издательство Б.С.Г.-ПРЕСС», 2002, стр. 473-488.
96. კუიზანო, ჟიროდო 1996: Nicole Chuisano, Lucien Giraud, «Apollinaire», Paris, Éditions Nathan, collection dirigée par Henri Mitterand, série «Les écrivains» dirigée par Dominique Rincé, 1996.
97. ლარბო 2000: Valery Larbaud, «Les Poésies de A. O. Barnabooth», préface de Robert Mallet, Paris, Éditions Gallimard, collection Poésie, 2000.
98. ლარუსის ენციკლოპედიური ლექსიკონი 1999: «Dictionnaire de la Peinture», sous la direction de Michel Laclotte, Jean-Pierre Cuzin, avec la collaboration d'Arnauld Pierre, Paris, Larousse, HER, 1999.

99. ლარუსის ენციკლოპედიური ლექსიკონი 2000: «Le Petit Larousse illustré 2000», Larousse/HER, 2000.
100. ლარუსის ენციკლოპედიური ლექსიკონი 1996: «Larousse. Dictionnaire encyclopédique des collèges», Larousse Bordas 1996.
101. ლევერი 1990: Daniel Leuwers, «Introduction à la poésie moderne et contemporaine», avec la collaboration de Jean-Louis Backés, Paris, Bordas, 1990.
102. ლევესკი 1973: Jacques-Henry Lévesque, «Alfred Jarry», Paris, Éditions Seghers, 1973.
103. ლეკიურერი 1985: Michel Lecreur, «La comédie humaine de Marcel Aymé», collection Essai, Lyon, La Manufacture, 1985.
104. ლე კლეზიო 1999: Max Jacob, «Derniers poèmes en vers et en prose», préface de Jean-Marie Gustave Le Clézio, Paris, Éditions Gallimard, collection Poésie, 1999.
105. ლეჟე 1997: Fernand Léger, «Fonctions de la peinture», édition établie, présentée et annotée par Sylvie Forestier, Paris, Éditions Gallimard, collection Folio/Essais, 1997.
106. ლერე 1981: Jean-Charles Lheureux, «Guillaume Apollinaire le Mal Aimé», in «Apollinaire à Nîmes», hommage à Guillaume Apollinaire à l'occasion du centenaire de la naissance du poète (sous la direction de Cyprien Jullian), Nîmes, Jeunesses musicales de France, 1981, p. 21-41.
107. ლერისი 1997: Max Jacob, «Le Cornet à dés», préface de Michel Leiris, Paris, Éditions Gallimard, collection Poésie, 1997.
108. ლეშერბონიე 1983: «Alcools», textes, commentaires et guides d'analyse, par Bernard Lecherbonnier, Paris, Intertextes-Nathan, 1983.
109. ლისტა 2008: Giovanni Lista, «Le Futurisme. Une avant-garde radicale», Paris, Éditions Gallimard, collection Découvertes/Arts, 2008.
110. ლორია 1972: ლია ლორია, „ლოტრეამონი“, in ჟურნალი „ხომლი“, თბილისი, გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1972, № 7, გვ. 246-252.
111. მაიაკოვსკი 1988: Владимир Маяковский, «В. В. Хлебников», in В. В. Маяковский, «Сочинения в двух томах», том второй, Москва, издательство «Правда», 1988.
112. მალარმე 1997: Stéphane Mallarmé, «Poésies», Paris, Bookking International, 1997.
113. მალარმე 2001: Stéphane Mallarmé, «Igitur. Divagations. Un coup de dés», préface d'Yves Bonnefoy, Paris, Éditions Gallimard, collection Poésie, 2001.

114. მაღე 2000: Robert Mallet, «Poésies de Barnabooth», in Valery Larbaud, «Les Poésies de A. O. Barnabooth», Paris, Éditions Gallimard, collection Poésie, 2000, p. 7-17.
115. მენდელსონი 1965: Морис Мендельсон, «Жизнь и творчество Уитмена», Москва, издательство «Наука», 1965.
116. მენდელსონი 1970: Морис Осипович Мендельсон, «Я с вами, люди других поколений», in Уолт Уитмен, «Избранные произведения», Москва, издательство «Художественная литература», 1970, стр. 3-27.
117. მერფი 2007: Steve Murphy, ««Pauvre Lelian»? Pour une redécouverte des richesses de Verlaine», in «Europe», # 936, avril 2007, p. 3-13.
118. მეტჩენკო 1987: А. Метченко, «Слово о Маяковском», in В. В. Маяковский, «Сочинения в двух томах», том первый, Москва, издательство «Правда», 1987, стр. 5-20.
119. მორანი 2001: Blaise Cendrars, «Du monde entier. Poésies complètes 1912-1924», préface de Paul Morand, Paris, Éditions Gallimard, collection Poésie, 2001.
120. მორონი 1977: Charles Mauron, «Mallarmé», Paris, Éditions du Seuil, collection Écrivains de toujours, 1977.
121. მუჟენი, ჰადად-ვოტლინგი 2002: «Dictionnaire mondial des littératures», sous la direction de Pascal Mouglin et Karen Haddad-Wotling, Paris, Larousse/VUEF, 2002.
122. მურავიოვა 1964: ნატალია მურავიოვა, „ჰიუგო“, გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1964.
123. ნადო 1964: Maurice Nadeau, «Histoire du surréalisme», Paris, Éditions du Seuil, collection Points, 1964.
124. ოდუენი 1995: Philippe Audoin, «Les surréalistes», Paris, Éditions du Seuil, collection Écrivains de toujours, 1995.
125. ოლივიე 1933: Fernande Olivier, «Picasso et ses amis», Paris, Stock, 1933.
126. ორეკიონი 1956: Pierre Orecchioni, «Quelques thèmes de la sensibilité rhénane chez Apollinaire», in «La Revue des lettres modernes», janvier 1956, vol. III, # 19.
127. ოსტერი 2001: Daniel Oster, «Guillaume Apollinaire», présentation et anthologie, Paris, Éditions Seghers, collection Poètes d'aujourd'hui, 2001.
128. ოსტინი 1989: Stéphane Mallarmé, «Poésies», introduction, établissement du texte, notes, bibliographie et chronologie par Lloyd James Austin, Paris, GF-Flammarion, 1989.
129. პასი 2001: ოქტავიო პასი, „სიურრეალიზმი“, ესე, in ჟურნალი „ცისკარი“, თბილისი, 7/2001, გვ. 99-104.

130. პასი 2002: ოქტავიო პასი, „თარგმანი – სიტყვიერება და სიზუსტე“, in „ქართულად ნათარგმანები“, თანამედროვე მსოფლიო ლიტერატურა, 1987/2001, ლიტერატურული გაერთიანება „არილი“, თბილისი, 2002, გვ. 6-21.
131. პენროუზი 1982: Roland Penrose, «Picasso», traduit de l'anglais par Jacques Chavy et Paul Peyrelevalde, Paris, Flammarion, 1982.
132. პია 1979: Jules Laforgue, «Les Complaintes et les premiers poèmes», édition présentée, établie et annotée par Pascal Pia, Paris, Éditions Gallimard, collection Poésie, 1979.
133. პია 1995: Pascal Pia, «Apollinaire», Paris, Éditions du Seuil, collection Écrivains de toujours, 1995.
134. პირონი 1987: «Guillaume Apollinaire. *La chanson du mal-aimé*», édition commentée par Maurice Piron, Paris, A.-G. Nizet, 1987.
135. პოვერი 1996: Jean-Jacques Pauvert, «Un pornographe, ou les deux Guillaume», in «Magazine littéraire», # 348, novembre 1996, p. 48-53.
136. უიდი 1994: ანდრე უიდი, „სტევან მაღარმე“ (ციკლიდან «In Memoriam»), in ანდრე უიდი, „ხელოვნების საზღვრები“, ფრანგულიდან თარგმნეს სოფიკო ბენდიაშვილმა და ნინო ქაჯაიამ, თბილისი, „ლომისი“, სერია „რჩეულთა ბიბლიოთეკა“ (12), 1994, გვ. 81-90.
137. უიუენი 1999: Pierre Reverdy, «Plupart du temps (1915-1922)», édition complète, préface d'Hubert Juin, Paris, Éditions Gallimard, collection Poésie, 1999.
138. უუბერი 2006: Jean-Louis Joubert, «La poésie», Paris, Armand Colin, collection Cursus, 2006.
139. უუფრუა 2001: Alain Jouffroy, «Introduction au génie d'André Breton», in André Breton, «Clair de terre», Paris, Éditions Gallimard, collection Poésie, 2001, p. 7-17.
140. რიდი 1996: Peter Read, «La révolution cubiste», in «Magazine littéraire», # 348, novembre 1996, p. 28-30.
141. რისპაი 2005: Jean-Luc Rispail, «Les surréalistes. Une génération entre le rêve et l'action», Paris, Gallimard, collection Découvertes/Littératures, 2005.
142. რიშარი 1981: Pierre Richard, «Apollinaire et Nîmes», in «Apollinaire à Nîmes», hommage à Guillaume Apollinaire à l'occasion du centenaire de la naissance du poète (sous la direction de Cyprien Jullian), Nîmes, Jeunesses musicales de France, 1981, p. 9-20.
143. რიშარი 1996: Lionel Richard, «Une saison en Allemagne», in «Magazine littéraire», # 348, novembre 1996, p. 26-29.

144. რუო 2006: Jean Rouaud, «L'éclat poétique», in Guillaume Apollinaire, «Si je mourais là-bas» (Poèmes de la Grande Guerre), Bruxelles, Éditions Complexe, 2006.
145. სამოილოვი 1964: Д. Самойлов, «Витезслав Незвал», in Витезслав Незвал, «Лирика», перевод с чешского, составление Н. Николаевой, предисловие Д. Самойлова, Москва, издательство «Художественная литература», 1964, стр. 5-26.
146. სემუშკინი 1985: Анатолий Семушкин, «Эмпедокл», Москва, издательство «Мысль», 1985.
147. სეფორი 1990: მიშელ სეფორი, „აბსტრაქტული ფერწერა“, in ჟურნალი „საუნჯე“, თბილისი, 1990/3, მაისი-ივნისი (96), გვ. 314-320.
148. სკოვრონეკი 2006: Nathalie Skowronek, «L'ombre de mon amour», in Guillaume Apollinaire, «Si je mourais là-bas» (Poèmes de la Grande Guerre), Bruxelles, Éditions Complexe, 2006.
149. სუინბერნი 1986: ელჯერნონ ჩარლზ სუინბერნი, „ესეები და გამოკვლევანი“, ინგლისურიდან თარგმნა კოტე გეწადემ, in ჟურნალი „საუნჯე“, თბილისი, 1986/1, იანვარი-თებერვალი (70), გვ. 303-314.
150. სტაინი 1961: Gertrude Stein, «The Autobiography of Alice B. Toklas», New York, Random House, 1961.
151. სუპო 1927: Philippe Soupault, «Guillaume Apollinaire ou Reflets de l'incendie», Marseille, Les Cahiers du Sud, 1927.
152. ტერე 1997: Marie-Louise Terray commente «Les Chants de Maldoror», «Lettres», «Poésies I et II» d'Isidore Ducasse, comte de Lautréamont, Paris, Éditions Gallimard, Foliothèque (68), 1997.
153. ტერტერიანი 1983: Инна Тертерян, «Поэтический карнавал», in «Поэзия Бразилии» (перевод с португальского), составление и комментарии Владимира Резниченко, Москва, «Художественная литература», 1983, стр. 3-32.
154. ტულე 1999: Paul-Jean Toulet, «Les Contrerimes», édition de Michel Décaudin, Paris, Gallimard, collection Poésie, 1999.
155. ტცარა 1980: Tristan Tzara, «Picasso et la poésie», in Tristan Tzara, «Œuvres complètes», tome 4 (1947-1963), texte établi, présenté et annoté par Henri Béhar, Paris, Flammarion, 1980, p. 384-406.

156. ტცარა 1980: Tristan Tzara, «Picasso et la peinture de circonstance», in Tristan Tzara, «Œuvres complètes», tome 4 (1947-1963), texte établi, présenté et annoté par Henri Béhar, Paris, Flammarion, 1980, p. 534-537.
157. ტცარა 1996: Tristan Tzara, «Lampisteries», in Tristan Tzara, «Dada est tatou. Tout est Dada», introduction, établissement du texte, notes, bibliographie et chronologie par Henri Béhar, Paris, GF-Flammarion, 1996.
158. ფავრი 1998: Paul Verlaine, «Œuvres poétiques complètes», édition présentée et établie par Yves-Alain Favre, Paris, Éditions Robert Laffont, collection Bouquins, 1998.
159. ფერიე 2000: «L'aventure de l'art au XX siècle» (peinture, sculpture, architecture), sous la direction de Jean-Louis Ferrier, avec la collaboration de Yann Le Pichon, préface de Pontus Hulten, 1007 pages, Éditions du Chêne, 2000.
160. ფორესტიე 1998: Louis Forestier, «Fragments, en guise de préface», in Arthur Rimbaud, «Œuvres complètes. Correspondance», édition présentée et établie par Louis Forestier, Paris, Éditions Robert Laffont, collection Bouquins, 1998, p. I-XXXV.
161. ფრიდრიხი 1990: ჰუგო ფრიდრიხი, „თანამედროვე ლირიკის სტრუქტურა (ბოდლერიდან ჩვენს დრომდე)“, I ნაწილი, გერმანულიდან თარგმნა ლამარა ნაროუშვილმა, in ჟურნალი „საუნჯე“, თბილისი, 1990/3, მაისი-ივნისი (96), გვ. 261-284.
162. ფრიდრიხი 1990: ჰუგო ფრიდრიხი, „თანამედროვე ლირიკის სტრუქტურა“, IV ნაწილი, გერმანულიდან თარგმნა ლამარა ნაროუშვილმა, in ჟურნალი „საუნჯე“, თბილისი, 1990/6, ნოემბერი-დეკემბერი (99), გვ. 270-305.
163. შარლ-ვურცი 2001: Ludmila Charles-Wurtz commente «Les Contemplations» de Victor Hugo, Paris, Éditions Gallimard, Foliothèque (collection dirigée par Bruno Vercier), 2001.
164. ჩუკოვსკი 1969: Корней Чуковский, «Мой Уитмен», Москва, издательство «Прогресс», 1969.
165. წერედიანი 1986: ფრანსუა ვიიონი, „ლექსები“ („მცირე ანდერძი“, „დიდი ანდერძი“, „ლექსები“), ფრანგულიდან თარგმნა, შესავალი და შენიშვნები დაურთო დავით წერედიაანმა, თბილისი, გამომცემლობა „მერანი“, 1986.
166. ჭაბაშვილი 1984: „უცხო სიტყვათა ლექსიკონი“, რედაქტორი მ. ჭაბაშვილი, თბილისი, 1984.

167. ჯაოშვილი 1988: მანანა ჯაოშვილი, „რიჰარდ ვაგნერი და ფრანგული მწერლობა“, in ჟურნალი „საუნჯე“, თბილისი, 1988/1, იანვარი-თებერვალი (82), გვ. 308-312.

168. ჰარტვიგი 1971: Юлия Хартвиг, «Аполлинер», перевод с польского Ю. Абызова и Б. Персова, перевод стихов Д. Самойлова, предисловие Б. Песиса, издательство «Прогресс», Москва, 1971.

169. ჰეგელი 1971: Георг Вильгельм Фридрих Гегель, «Поэзия», in Георг Вильгельм Фридрих Гегель, «Эстетика», под редакцией Мих. Лифшица, Москва, издательство «Искусство», 1971.

170. ჰემინგუეი 1996: ერნესტ ჰემინგუეი, „განუყრელი დღესასწაული“, ინგლისურიდან თარგმნა ვახტანგ ჭელიძემ, თბილისი, გამომცემლობა „საქართველო“, 1996.

171. ჰიკმეტი 1960: Витезслав Незвал, «Избранное», перевод с чешского, под общей редакцией С. Щипачева, предисловие (стр. 5-11) Назыма Хикмета, составитель Н. Николаева, Москва, «Издательство Иностранной Литературы», 1960.

172. ჰიუგო 1972: Victor Hugo, «Poésie», I, préface de Jean Gaulmier, présentation et notes de Bernard Leuilliot, Paris, Éditions du Seuil, collection L'Intégrale, 1972.

173. ჰომეროსი 1986: ჰომეროსი, „ოდისეა“, ძველბერძნულიდან თარგმნეს ზურაბ კიკნაძემ და თამაზ ჩხენკელმა, თბილისი, გამომცემლობა „ნაკადული“, 1986.

174. ჰომეროსი 1990: Homère, «Odysée», traduction de Leconte de Lisle, préface et commentaires de Paul Wathelet, Paris, Presses Pocket, 1990.

ღანაძო № 1



Pablo Picasso, *Les Femmes d'Alger (O. J. R. Version O)*, 1907, New York, The Museum of Modern Art

ღანაძო № 2



Pablo Picasso, *La famille d'arlequins*, 1908, Ascona (Suisse), collection E. Von Der Heydt



Pablo Picasso, *La jeune fille à la mandoline*, 1910, New York, The Museum of Modern Art

ღანატი № 3



Georges Braque, *Maisons à l'Estaque*, 1908, Berne, Kunstmuseum

ღანაძო № 4



Robert Delaunay, *La Ville de Paris*, 1910-1912, Paris, Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou

ღანაოთი № 5



Marcel Duchamp, *Nu descendant un escalier #2*, 1912-1913, Philadelphie, Museum of Art

ღანაძოვი № 6



Giacomo Balla, *Dynamisme d'un chien en laisse*, 1912, Buffalo, Albright-Knox Art Gallery

ღანაძობი № 7



Gino Severini, *Danseuse bleue*, 1912, Milan, coll. part.



Gino Severini, *Le pan-pan au «Monico»*, 1911-1950, Paris, Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou

Automne

Dans le brouillard s'en vont un paysan cagneux
Et son bœuf lentement dans le brouillard d'automne
Qui cache les hameaux pauvres et vergogneux

Et s'en allant là-bas le paysan chantonne
Une chanson d'amour et d'infidélité
Qui parle d'une bague et d'un cœur que l'on brise

Oh! l'automne l'automne a fait mourir l'été
Dans le brouillard s'en vont deux silhouettes grises

Les colchiques

Le pré est vénéneux mais joli en automne
Les vaches y paissant
Lentement s'empoisonnent
Le colchique couleur de cerne et de lilas
Y fleurit tes yeux sont comme cette fleur-là
Violâtres comme leur cerne et comme cet automne
Et ma vie pour tes yeux lentement s'empoisonne

Les enfants de l'école viennent avec fracas
Vêtus de hoquetons et jouant de l'harmonica
Ils cueillent les colchiques qui sont comme des mères
Filles de leurs filles et sont couleur de tes paupières
Qui battent comme les fleurs battent au vent dément

Le gardien du troupeau chante tout doucement
Tandis que lentes et meuglant les vaches abandonnent
Pour toujours ce grand pré mal fleuri par l'automne

Le Pont Mirabeau

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

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

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

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

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

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

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

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