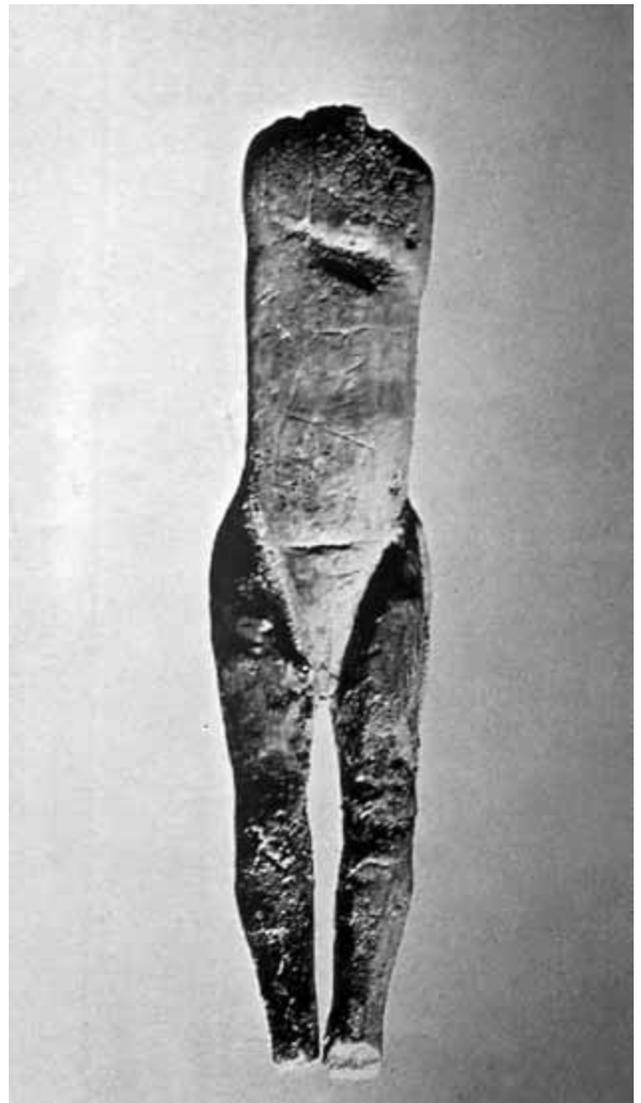


კლეიტონ ეშელმანი

ამონარიდები წიგნიდან **ღვთის ამნებები**ⁱ

მაგდალენელი

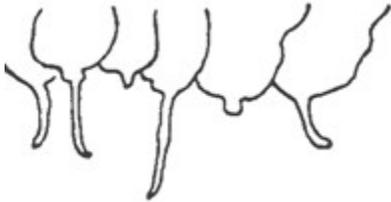
წელსზემოთ, ის მეტწილად საფლავის ქვაა და ეს მხოლოდ მიმდარებს სიყვარულს იმისა, რაც ვართ, მოსიარულე რალაც დრუნჩით საზარდულის ადგილას, ყნოსვით ცინცხალი ლურჯის მაძებარი მიხაკის მრემ ნაპრალ ძვლებს შორის რანიც მისი ფეხებია. თვალსაწიერი მას არ გააჩნია, არც რამ ახსნა აქვს, მხოლოდ ერთი თხოვითი ნასერი მენჯის ზემოთ. რალაც წაართვეს, ამოაცალეს, თუ ამოიღეს მისგან – მის ჭრილობაზე თითს რომ ვატარებ ციციქნა კბილების მნკრის ვგრძნობ მხოლოდ, თითქოს მათ უკან იყოს სამოთხე პირისა და ენის. მისი დიდება ეს არის, არაფერი აქვს სურათის უკან. წითელი, მის გულმკერდს რომ ასხია ის არის, რაც რჩება როცა ქცევის ყელსაბამს ჩამოაშორებ. ის არის რაც რჩება ცეცხლისა და წყლის და მიწის კვალად, ჰაერის სიმკვრივე რაც ჩემს სირბილეს მხოლოდით ხმოვანებას აყურადებს, წარსულ დროს სიტყვისა *ვამბობ* ის რომ მუცლით შემოჭერია.ⁱⁱ



ჩანაწერები ლე ტუკ დ'ოდუბერის მღვიმის სტუმრობისასⁱⁱⁱ

ედღვნება რობერ ბეგუნს

თავმოკრული ტუკის მჭიდრო დაკბილული
დერეფნებით, ჯოგებად ქვის
თეთრი დვრილების, რძე მოჟონავთ
გრძელქვაძუძუსწვეთებად, გადაყინული



აი ვოლპი მინისქვეშა, მასში
ვეება დარაჯი გველთევზა,
ან უცნობი, წევს დახვეული –

შთაგებეჭდოს (ბეჭდად გედოს?) ეს
უხსოვარი „სისასტიკის თეატრი“^{iv} –
მისი სადამსჯელო გრძნეულება



ვოლპის პირი – მდინარის
ენა გწევს, შეყავხარ –

გლექდნენ ლე ტუკ დ'ოდუბერის
სასტიკი ქვები –
დგომი მღვიმისა

ირიბი საკვამურით აღმა, კიბით კლდის სახეში
ჩამჯდარ რკინის სოლებამდე, კატის საძრომში

მუცელზე,
მიხობხავდე, შენს წინააღმდეგ
მი-ჩა-და-თან
და მინა გაკერებს
თავის წევის წამით იგრძნო
ძალას გაგრძნობინებდეს ზაფრა

ადგილს
მიხმობისა

– ჩაკერებული –
ხორცის ლანგარი
მინის მსხვრეული
ეტლისგან დაღეჭილი



*

„ფანტასტიკური ფიგურები“ – აქ ისინი უფრო მხეცებს
წააგვანან, ვიდრე ადამიანებს – ცალი
რქა ცალი ყური – {ერთი დიდი,
ერთიც მცირე ფიგურა

როგორც ლასკოში?
(დიდი და მცირე გრძნეული?)

პირველი მინიშნება ოსტატსა
და შეგირდზე? („ტანისტი“^{vi} გრეივისის თანახმად)

გროტესკული არქეტიპი^{vii}

ქარბორბალა წარმოქმნადმყოფი
ადამიანი და მილევადი ცხოველი
ერთურთს ერთვიან, ჩაექსოვიან –



გროტესკი = მოძრავი

(ცხოვრება მაშინაა გროტესკული როცა
მას სწრაფმდენ აღქმებად ვიხელთებთ –
სრული სიჩქარით – ისტორია
თხზავს თავის თავს)

მღვიმის ბრუნვა-შესახვევები
ამძაფრებენ სურათთა გრიგალს –
აგრეთვე ეს წყალქვეშა მდინარეც,

მღვიმე, გარკვეულწილად,
მრავალწილად, მიედინება,
ყოველმხრივერთდროულად,
მდინარეს აძევს, მისით
ჭოლილი, თავდაპირველად წყლის
მონაკადმა შექმნა –
მღვიმე
ჩონჩხია წარღვნის

სურათები მის კედლებზე,
ამდენად, წილნაყარია, გრეხა-გადაგვარებით,
უწინდელ გრეხა-გადაგვარების –

აქ შეიძლება სინთეზირება:

1) აბსტრაქტული ნიშნები
განდობილი მოძრაობა
დავანებული

3) ნატურალისტურ ფორმებში
(ბიზონი, ცხენები და ა.შ.)

2) გროტესკული ჰიბრიდები

(ხელსაყრელია – თუმც უადგილო – ასე სისტემატიზება ძალთა, რომელნიც ერთ ნაკადად
განიცდებოდნენ, დაუგვეგვად, მყისიერად, ისევე, როგორც ადგილმდებარეობები,
რომლებიც მღვიმეში მოსახატად შეირჩეოდა – რის მიხედვით? ჩრდილი ან კედლის
მოყვანილობა ცხოველს წააგავდა? ნებისმიერი ჩანაფიქრი დამთხვევაა – უფლება არა
გვაქვს გამოცდილების იმ არეალის სისტემატიზირებისა, რომლისაც მხოლოდ აისბერგის
მსხვრეული წვერი მოგვიჩანს – და მაინც, ისე ჩანს, რომ „სურათი“ იმ წერტილში ხდება,

სადაც „ნატურალისტურად“ ნაკვეთი გარეთხა კლდეში მანამდე ნაკვეთ „აბსტრაქტულ“ ვულვას კვეთს, ასე, რომ პოეზიის საფუძვლები ადგილზეა, ძვ.წ. 30000 წელს –

სურათ-ხატი შეჯვარებაა,
ან ერთიანი, განცალკევებული
სხეულის უარყოფა,
სურათ-ხატი არის წერტილი
სადაც მზერა კვეთს მზერას –

ცოცხლობდე, როგორც პოეტი,
საკუთარ თვალებთან საუბარს ნიშნავს)

ტუკის მღვიმის შთაბეჭდილებას ეს ურთიერთმიმართება ქმნის
მდინარეს

ჰიბრიდულ ფიგურებსა
და თიხის ბიზონებს შორის –

ისეა, თითქოს მდინარე (წყლის ჩონჩხი = თავად მღვიმე) ინთხეოდეს სურათებად ჰიბრიდი „მფარველებით“ (ანრი ბრეის ვარაუდი) ვიდრე, საბოლოო დარბაზში, ორ ბიზონთან არ დაბრძანდება – მაშასადამე, ნატურალიზმი ერთგვარი შეჩერებაა – ნატურალიზმი უწყვეტ და მოსალოდნელ ბუნებასთან გვაბრუნებს (თუმცა ამ ბიზონებში არის რაღაც არაბუნებრივი, რაზეც მოგვიანებით ვიტყვი) – გამოვყავართ გროტესკულის რღვევიდან, *ტრანსგრესიიდან* (ბატაის ცოტა ზედმეტად კათოლიკური ტერმინი რომ მოვიხმოთ) (თუმცა, ბახტინის თანახმად, სხვა შრეზე, გროტესკი მეტად ღრმა უწყვეტობის ნიშანია, კავშირისა *სამყაროებს*, სამეფოებს, ნაყოფიერებასა და კვდომას, ხრწნასა და ხოტბას შორის –))

ერთი მხრივ: შეჯვარების პირას მყოფი ბიზონები

დასტურყოფენ გენერაციულ სანყისს

იმას რასაც დღეს *საგანთა*

ბუნებრივ წესრიგად მივიჩნევთ

(თუმცა, ეკოლოგიური დაბინძურების პირობებში, „გენერაციას“ მუტაციამდე მივყავართ, ახალი „გროტესკი“!)

*

ქვის საშვილოსნო გეჭიდებოდეს

იყო სიცოცხლის ზღვაობის ჭიდილში

ქვაში *ტყვევნილი*

საკმარისია, *საკუთარი ცხოველი იდინო*

(ქვის თეთრი ძუძუების „საქორწინო დარბაზიდან“ გამოსული – იქ დადგომა შეიძლება და ძუძუები კონებად კიდია შენს თავზე – ვერტიკალურად უნდა აცოცდე სპირალური საკვამურით (ან რკინის კიბე გამოიყენო), რათა კატის საძრომით ზედა სართულზე მოხვდე, დერეფანში, რომელშიც ოთხზე უნდა იხობო – შემდეგ მორიგი მოგრძო კატის საძრომით – რომელშიც მუცელზე გართხმული უნდა გაძვრე, ადამიანის ზომის გვირაბით – აღმოჩნდები დერეფანში, სადაც შეგიძლია ფრთხილად, მოკუზულმა, დროდადრო ცოცვით იარო ვერტიკალურ ნაპრალებსა და მცირე კედელშვერილებს შორის) –

ფირზე რომ ასახო სხეულის განლაგებები მთელი ამ პროცესის განმავლობაში, ალბათ წმინდა ვიტეს ცეკვად დადგმულ ადამიანის ცხოვრების ეტაპებს მიიღებდი: საშვილოსნოს არხით გამოსვლიდან მოხუცებულობამდე, – ოღონდ ქრონოლოგიური წყობის გარეშე, ნაყარი გადამლაშებული და მოჭიმული განლაგებებისა, რომლებიც აძლიერებენ გონებაში *სახვითი დაწნევის* ძალას –

ლე ტუკ დ'ოდუბერში ყოფნისას ვიგრძენი დამსხვრეული ცხენის სულთმობრძავი წამოჭრა პიკასოს გერნიკას მაგვარ მღვიმიერ სცენაზე,

დროდადრო ფეხების უკან მოტოვება მსურდა, ანდა წინ, სიბნელეში, უთავოდ წასვლა, ჩემი მუცელი საცეცა, სატაციან ფეხებს ნატრობდა, შიგნეულობა მელობებოდა, ჩემს შიგნით რალაცას

აბჯარასხმულ მატლად ქცევა სურდა,

თავიდან გამოზრდილი ცალი საცეცით,

ვფიცავ, უკვე 12 წლის წინ გარდაცვლილი დედაჩემის ხერხემლის ხრწნა ვიგრძენი, კატის საძრომში გახვეულმა ვიგრძენი, უკან-უკან როგორ მეკვროდა ენა, და სახვითი ძალა ამბობდა, რომ მსურდა *ჩემგან თავი გამომეხრჩო*, ჩემივე ხრჩობა მეშვა, და მერე ჩემი უსაგნო მამაკაცური ძუძუთი მეკვება ჩემივე ხრჩობა – უსაგნო? არა, რადგან ლე ტუკ დ'ოდუბერი აღვიძებს მოგონებებს, რომელთა ცალი სახე გამომეტყველებს ივდითსა და ოლოფერნეს თავის მოკვეთის წამს, ნაზავს ძაგების შიშის ტკბობის და აღტკინების, გიბიძგებს შეაღწიო შენში მდებარე ღრმულებში, სადაც მკვდრების საუბარი მოისმის –

ლე ტუკ დ'ოდუბერში მომესმა, ჩემში რალაცამ როგორ ჩამჩურჩულა, ღმერთი მენამა და რალაც სხვამ ჩამჩურჩულა, რომ ეს მოწოდება იყო 6000 წლის ბერიკაცის ხრინწი, რომელმაც ისურვა, კვლავ ეთაყვანონ –

და თუ ის, რასაც აქ ვამბობ, ბუნდოვანია, იმის გამოა, რომ ორივე ხმას თავის გამოცემა ამ სრულებით პირადი და სრულებით უპიროვნო ქვის ნაწლავებით უწევდა, სადაც ჩემი შრე-ზეწრები დვრილებით დანაოჭებას განიცდიდნენ – ისე, თითქოს ამ გადმოსახედიდან შეიძლებოდეს სიცოცხლის ანატომიის ასე დახასიათება: დვრილა ქვების ჩანწეხილი მილაკები, რომელთაგანაც უსასრულო და ურთიერთ თავისკვეთა და შობა მომდინარეობს –



მაგრამ ყველა ეს ფანტასტიკური სურათი შეწყდა, როგორც კი თვალი დარბაზის ქერიდან ნაცვენ მასალას აყუდებულ წყვილ თიხისგან ნაძერწ ბიზონს ვკარი –

თითქოს ბიზონები და მათი „საბრძანისები“ დარბაზის ძირის შეშუპებიდან გამოსაჩენად ამოწურესო –

მძაფრი სისასტიკით დამეუფლა *დაგვირგვინების* განცდა, მამრი სადაცაა შეაჯდება მდედრს, თუმც მისგან ცხადად რამდენიმე სანტიმეტრით უკან და ზემოთ, ისე რომ მისი სხეულის არცერთ ნაწილს არ ეხება, და ასო არ აქვს –

რომ ჯვარდებოდნენ, და რომ არ აჩნდეთ ღრმა ნაპრალები მათ თიხის ტანებს, ათასობით წლის წინ შეეზრდებოდნენ და გაუჩინარდებოდნენ თავიანთ შთამომავლობაში, ისინი კი ჯერაც აქ არიან, თითქოს მიქელანჯელოს ღმერთი და კაცი ისე გამოესახოს, რომ თითის წვერებს ერთმანეთს არ ახებდნენ, მხოლოდ ხელს იწვდიდნენ ერთმანეთისკენ, შეყინულები, დაღლილები იმ ნაპერწკლისადმი ლტოლვით, რომელიც არასდროს დაინთო, ისე, რომ მსოფლიოს ყველა წყლის წვეთის სიმძიმე ამ ლტოლვაშია, ამ ლტოლვის სიმძიმეშია სიცოცხლის ქუმარიტი სამძიმო, სამძიმო, რომელშიც, თითქოს კვერცხივით ნელ ცეცხლზე იხარშებოდნენ, ჩალაგებულან არშობილები, არშობილი ბიზონი და

არშობილი კაცი, სათესლე პარკის ბაგაში, ძვლის სათესლე პარკში, გენერაციის ამ დილეგში, რომლიდანაც პატიმრები გამომყვანი მდედრების ირისის რბილ მანქანისებრ დგუშებზე ამოხტომას ლამობენ –

ამ წერტილში, სადაც ეგ ნახტომი უნდა მოხდეს, ლე ტუკ დ'ოდუბერი ამბობს, რომ ძევს სიცარიელე, და ეს აღუვსები სივრცე ორ მსხმოიარე ძელს შორის აქ განიცდება, როგორც უფსკრულის პირველწყარო, თითქოს იმათ გონებში, ვინც გამოიყვანა და განათავსა ეს წყვილი ბიზონი, განაყოფიერებამ თავი გამოიხსნა, და კავშირისგან ეს გამოსხნაა ქმნილების დემონი, კაცსა და ქალს აქამდე რომ არ ასვენებს –

ოთხზე ვიხიხეთ ამ სცენის გარშემო, დამდაბლებულებმა, ერთ მწკრივად, სცენაზე დაბლა, მოდის 11 ადამიანი არსება, ხელში სანათებით, თითქოს ციციანათელები მომლოცველობდნენ, რათა თაყვანი სცენ, წრიულ მხოხავებმა, უფსკრულის შობის ამ ერთ ალაგას –

მეტ ხანს რომ დავრჩენილიყავი, სხვებთან ერთად მეც რომ არ გავუჩინარებულიყავი მონტესკიე-ავანტესის ტყის ცოცხალ სურნელებაში, დარწმუნებული ვარ, შევნიშნავდი ბიზონის თიხის ღრმა ნაპრალებიდან გამოფარფატე ციციქნა ფრთიან ქმნილებებს, გამოსხნილ სახვით ჩვილებს, ოდისევსამდელ ოდისებს, რომლებიც ჯერაც ეხეტებიან თაღებქვეშ იმისა, რასაც ჩვენ ხელოვნებას ვუწოდებთ, ახალ უფსკრულთა მაძიებლები, რათა ზედ მოატვიფრონ თავიანთი ფრთების კამერტონები...

განლაგება II: არანეას თანავარსკვლავედი

მდედრი ობობა თავისი აბლაბუდის შუაგულში, ჰაერში გამოკიდული, ამავედროულად მყარად განთავსებული მინასა და ცას შორის. დედამინის ბუნებითი გონი უწყვეტლივ ბრუნავს და რთავს. მისი ერთადერთი „გადანწყვეტილება“ – საიდან დაიწყოს ქსელის ქსოვა. მცირე მამრი შეაბიჯებს, სინჯავს, ამონმებს ძაფს. წრის შუაგულში, შეჯვარების შემდეგ, მდედრი კლავს მოსულს.

*

არაქნე არ არის არიადნე, მაგრამ ამ ორის ხატება ერთმანეთს გადაჭდობია: დედამინის მარადმბრუნე ბუნებითი გონი გულისხმობს ქალბატონს, რომელსაც აბარია ლაბირინთი, რომელიც განდობილმა უნდა განვლოს. შემოქმედებითი ცხოვრების ლაბირინთში შესაძლოა „ორ ბუნებას შორის დაუნდობელი ბრძოლის“ აქროლება – სიცოცხლისა და სიკვდილის ჭიდილის გარდაქმნა ორგანოებულ კავშირად დედა-ქურუმთან, ვისი მთვარეული ძალებიც ზღვის მოქცევას აბარია.

*

1963^{viii}: თვალისმომჭრელი, წითელი, ყვითელი და მწვანე ფერის ობობა იჯდა ხურმის ხეზე გაბმული აბლაბუდის შუაგულში, ოკუმურას ეზოში. ჩვევად მექცა „ობობასთან ჯდომა“ – სკამსა და პატარა მაგიდას გარეთ გავიტანდი, აბლაბუდის ქვეშ, და იქ ვკითხულობდი. რამდენიმე კვირაში სიცივე დაიჭირა, წვიმდა და ძლიერი ქარი უბერავდა. ერთ შუადღეს აბლაბუდა მორღვეული დამხვდა, ობობა კი გამქრალიყო. დამეუფლა განცდა, რომელსაც მხოლოდ საყვარლის დაკარგვის მწუხარებას თუ შევადრიდი. ვიტყვი, და მომდევნო დღეების მანძილზე გულზიდვა და უაზრობის განცდა მდევედა.

მომდევნო კვირას გადავწყვიტე, ჩემს მოტოციკლს მოვჯდომოდი და გარი სნაიდერი მომენახულებინა, რომელიც მაშინ ჩრდილო-დასავლეთ კიოტოში ცხოვრობდა. გარი შინ არ დამხვდა, ჩაით ჯოან კაიგერი გამიმასპინძლდა და, შუადღის მიწურულს, გავუდექი შინისაკენ ასე ნახევარი საათის გზას. სამხრეთით, ჯუნიკენდოორის გზატკეცილს გავდიოდი, როდესაც მოტოციკლის საჭემ კუროს რქებად იწყებდა, მე კი კუროს ვაჭენებდი. ტყესაკაფი კომპანია ჩვილი იესოს ბაგად და სამ მოგვად იქცა. თავს ვაიძულე, ცნობა არ დამეკარგა, რომ საგზაო მოძრაობაში ვიმყოფებოდი, და შესახვევის მაძებარმა თვალი ნიჯოს სასახლეს ვკარი, ტურისტული ავტობუსებისთვის განკუთვნილი მოზრდილი ავტოსადგომით. ჩემი კუროციკლიდან გადმოსულმა თითქოს მივიღე ბრძანება, ოთხკუთხა სასახლისა და მისი სასიმაგრო თხრილისთვის წრე დამერტყა. თხრილში გამდინარ წყალში დავინახე რაღაც, რაც ჯოან კაიგერის თვალის კაკლები მეგონა. სასახლის ჩრდილო-დასავლეთ კუთხეში ისევ მივიღე ბრძანება, მალლა ამეხედა: ჩემ თავსზემთ, ასე ათ მეტრში, ხასხასა წითელი ობობა ეკიდა, ზრდასრული ადამიანის

ზომის, ფეხებს ისე ამოძრავებდა, თითქოს აბლაბუდას მიბზოდა და სიმყარეს უსინჯავდა. ასე ოცდაათ წამში სურათმა გაქრობა იწყო...

მაშინვე ვიგრძენი, რომ ტოტემური ძღვენი გადმომეცა, რომელსაც უნდა წარემართა პოეზიასთან ჩემს ურთიერთობას. ჩემივე სხეულისგან უნდა შემქმენა ძლიერი ყალიბი, რომელშიც შევძლებდი, მეცხოვრა და მენადირა.

*

50,000 წლის წინათ, ტოტებითა და ყვავილებით შეკრულ სანოლზე დაბრძანებული, ჩანასახის პოზაში დაბმული გვამი, ჟანგმინით ამოვსებული ორმოსაკენ მიაქვთ ზაგროსის მთებში.^x ორმოს წითელი პირი იღებს დაბმულ ძღვენს – „მერე ხურავს თვისი ყურადღების სარქველებს – ქვასავით –.“^x თავისი წითელი შიგნეულის ძალით, ის საშვილოსნოდ ექცევა დამარხულს. პირველყოფილ ადამიანებში მტკიცეა რწმენა, რომ სული, ან ახალშობილი პიროვნება, შედედებული მენსტრუალური სისხლის ნაყოფია. ჩემს ობობა-ხილვაში არანეას მუცლის სიმწვანე და სინითლე გაუჩინარდა: ხილვითი ობობა სრულად წითელი იყო.

*

30,000 წლის წინათ, ექვსი ღრმული ამოკვეთეს, ჩანერილი სპირალის მოყვანილობის, ჟანგმინით მოთხვრილ ლა ფერასიში აღმოჩენილ ლოდზე. შუფინის და პეშ-მერლის მღვიმეებში ნაპოვნი წითელი წრეები, ვულვასებრ ღიობებს რომ ეკვრის გარს, – აგრეთვე წითელი ვულვას სიმბოლოები ლა პასიეგასა და ელ კასტილოში, – იმაზე მიუთითებს, რომ სახეთმეტყველების დასაბამებთან, შემოქმედითი მაგია მენსტრუაციასთან იყო დაკავშირებული.^{xi}



*

კრეტულ ლაბირინთში ვხედავ არა მხოლოდ ობობას გარემოცული აბლაბუდის უხსოვარ აჩრდილს, არამედ პალეოლითის ხანის კაცს, რომელიც ტოვებს საცხოვრისს და ჯოგებს ადევნებულ მონარიდედ იქცევა, და ასე აბიჯებს სიკვდილისა და მსხვერპლშენიერვის მითოსში. საცხოვრისიდან შორს, ახალი „შუაგული“ ისინჯებოდა. როგორც ადამიანისა და ცხოველის შეკავშირებამ, მინოტავრმა, შესაძლოა, პირველად 32,000 წლის წინათ გაიჟღერა, შოვეს მღვიმეში გამოსახულმა. ხარისთავა კაცები დაქრიან ყალყზე დამდგარ

ცხოველებს შორის ლე ტრუა ფრერსა და გაბილუში. თავისი სხვის მოკვლით, კაცი აგრეთვე საკუთარ ოდენ-ბიოლოგიურ ქმნილება მესაც კლავდა. როდესაც ცხოველს გვერდში შუბს ასობდა, რაღაც გაგებით თავად იჭრებოდა ცხოველში, ხოლო იქიდან ცხოველის თავითა და საკუთარი ტანით აღმოცენდებოდა – რათა შემდეგ გაეგლო გრძელი კვალი შინისაკენ, ქალებსა და ბავშვებთან, ცხოველით გონებამოცულს და მისი ხორციით ხელებმოთხვრილს.



*

ალქიმიკოსი ფულკანელი წერს: „ამდენად, ლაბირინთის სურათ-ხატი მოგვენიჭა, როგორც ნამუშევრის შექმნის მთლიანობის ემბლემა, იმ ორი მთავარი სირთულით, რომელიც ამ შექმნას ახლავს: ერთია შუაგულამდე მისასვლელი გზა – სადაც ჩაღდება დაუნდობელი ბრძოლა ორ ბუნებას შორის – მეორეა გზა, რომელიც ლაბირინთიდან გამოსალწევად უნდა განვლოს ხელოვანმა. *არიადნეს ძაფი* ამ დროს ხდება მისთვის აუცილებელი, რათა თავგზა არ აებნეს თავისი ამოცანის კლაკნილ ბილიკებზე და გამოუვალ მდგომარეობაში არ აღმოჩნდეს.“

*

ანტონ ერენცვაიგი: „ნებისმიერი შემოქმედებითი ძიება, ახალი სურათისა თუ იდეის, შესაძლებლობათა ხშირად ასტრონომიული რიცხვის გათვალისწინებას გულისხმობს. ამათ შორის სწორი არჩევანი თითოეული ძიებისას წამოჭრილი შესაძლებლობის ცნობიერი ანონ-დანონვით ვერ გაკეთდება; ამის ცდა მხოლოდ გზას აგვაცდენდა. შემოქმედებითი ძიება მრავალი საკვანძო წერტილის მქონე ლაბირინთს ჰგავს. თითოეული ამ წერტილიდან მრავალი შესაძლო ბილიკი გამოსხივდება ყველა მიმართულებით, რომელთაც მორიგ გზაგასაყართან მივყავართ, საიდანაც ახალი გზატკეცილების და შარაგზების ქსელი მოჩანს. საკვანძო წერტილებისა და გამოსხივებული ბილიკების მთლიანი ქსოვილისთვის მალეიდან თვალის შევლება რომ შეგვეძლოს, ეს თითოეულ არჩევანს გაგვიოლებდა. მაგრამ ეს ასე არასდროს ხდება. მთლიანი გასავლელი გზის რუკაზე დატანა რომ შეგვეძლოს, საძიებელიც აღარაფერი დაგვრჩებოდა. ხოლო შემოქმედებით მოაზროვნეს ამ გადანყვეტილებისათვის საჭირო ცოდნის უქონლად უწევს, თვისი სავალი გზა განსაზღვროს. ეს დილემა შემოქმედების არსს განეკუთვნება.“

*

ყველა ხელოვანი წინაყარია არიადნესთან. „მოცემული“ ცხოვრების „შემოქმედებითად“ გარდაქმნა გულისხმობს არა მხოლოდ წყვილად თუ „შიდა“ ცხოვრებაში შეღწევას, არამედ საკმაო წინააღმდეგობის გამომუშავებასაც საკუთარი თავის გამოსაცდელად და საკუთარი შემოქმედების ფოკუსის ჩამოსაყალიბებლად. განიცდის რა სულის მონიჭებას (რაც წარმოადგენს არიადნეს სინამდვილეს), მან გამოცდილება შემოქმედებით ნაწარმოებში უნდა განათავისუფლოს, უნდა აღმოცენდეს იმ მტკიცებაზე მეტი, რომ რაღაც „მოხდა“ როცა „შიგნით“ იყო.

*

არსებობს არქეტიპული ლექსი, და მისი უძველესი მოყვანილობა, სავარაუდოდ, ლაბირინთია. მასში უეცრად იჭრები, მარადმწვანე სამყაროს უკან იტოვებ და თავს მღვიმიერ უძრაობასა და წყვდიადში ამოყოფ. ლექსის პირველი სიტყვები გულისხმობენ და მიიწვევენ იმასთან შეჯახებისაკენ, რისაც მწერალს მხოლოდ ოდნავი ცნობა აქვს, ან, შესაძლოა, სანამ არ წამოიჭრება, მზად არ იყოს მასთან შესახვედრად, ვიდრე მიმობხვეული და ოღრო-ჩოღრო გზებით არ მოატანს მის აღქმამდე. პოეზია უცნობისაკენ მიიკლაკნება და ელტვის, განახორციელოს რაღაც, რაც პოეტის საწყისი აღქმის მიღმა ძევს. იმას, რის ცოდნასაც პოეზია ეშურება, შეიძლება მისი პირვანდელი ბიძგის განუსაზღვრელი შინაგანება ენოდოს. თუკი „ბოლო სტრიქონი“ თუ „დასკვნა“ თავში წერის დაწყებისას მომდის, ვისწავლე, ის უმალ მოვათავსო ლექსში, რომ ცხვირწინ არ მეკიდოს, სატყუარა, რაც ნაწერს აიძულებს, გამრუდდეს, რათა ამ „უკანასკნელ სტრიქონს,“ როგორც ასეთს, აზრი არ დაეკარგოს.

*

პოეზიის შემთხვევაში, „ორი ბუნების დაუნდობელი ბრძოლა“ შეიძლება გავიგოთ, როგორც პოეტის სურვილი, აღმოაჩინოს რაღაც ახალი თუ უნიკალური წინააღმდეგ ტრადიციის ჩრდილოვანი სურვილისა, დაამარცხოს ახალი და განაგრძოს საკუთარი პირველადობის მტკიცება. ეს ბრძოლა „დაუნდობელია,“ რამდენადაც განხორციელება, რომლის მოგვრაც ლექსის დაწერას ძალუძს, გარდაუვლად ნაწილობრივია. მინოტავრი, უკეთეს შემთხვევაში, შეიძლება დაკოჭლდეს, ვერ განიგმირება, და პოეტი ლაბირინთს ვერასდროს დატოვებს გმირის სიამაყით აღვსილი და ხელუხლებელი. თუ გაუმართლა, გამოხობდება, „დაჭრილი“ – სეზარ ვაიეხოს შეძახილის დარად ლექსში „დაძაბულობა და სიმაღლე“ – უფრო ხშირად, ის საერთოდ ვერ აღწევს ლაბირინთიდან. პოეტი არასდროს ტოვებს ამ ტოტალურ ლექსთან ჭიდილის ალაგს, რადგან ასეთი ლექსი დასტურყოფდა, რომ შეუსატყვისობა სურვილსა და სურვილის აღსრულებას შორის გადაჭრილია. მაგრამ რამდენადაც, საბოლოოდ, ჩემი სურვილია, არა მხოლოდ დავაკვირდე რეალობას, არამედ ის შევქმნა, დამარცხება მიწერია, თუკი ჩემი ლექსის მისწრაფება რეალობას ეხება. როდესაც ლექსიდან წარმოვსდგები, დაკვირვებად ბიოლოგიურ წყებას ვუბრუნდები, და მასთან ვარ ნაზიარები, მის აბსოლუტურ მოკვდაობასთან.

*

უძველესი მინა-საშვილოსნოები ალბათ ის მღვიმიეები იყო, რომლებშიც განდობის მონაფე „მუცლადყოფნის ინკუბაციური ძილის მაგიური ბაძვით“ იძინებდა. ჩვენთვის ცნობილია,

რომ შამანური განდობა გულისხმობდა ინკუბაციის ხანგრძლივ პერიოდებს, რომლებიც დაღუპვას, დაკრძალვას და ხელახალ შობას განასახიერებდნენ. ეს ინკუბუსი გადახრილი, გაქრისტიანებული მეგობარი არ იყო, არამედ განდობილის სხეულს წამომდგარი ანგელოზი, შესაძლოა, მთხრელი კრაზანას და მუხლუხოს გადაკვეთის ფსიქიკურ ბაძვად. ნიშნები, გროტესკები და ცხოველები ზედა პალეოლითის მღვიმეებში შესაძლოა გამოსახული სიზმრის მოკავშირეები ყოფილიყვნენ, სიზმრისა თუ განდობის, ან ორივე ამათგანის ჩანაწერი. ის, რომ სახეთმეტყველების ეს ნიმუშები ხშირად მღვიმის მიუწვდომელ და გაუვალ, „მჭიდრო“ ადგილებში გვხვდება, არა მხოლოდ ხაზს უსვამს ქვესკნელში მოგზაურობას, არამედ მუცლადყოფნის შესატყვისობასაც მღვიმის სხეულსა და განდობილის სხეულს შორის.

*

ჰანს პეტერ დური: „თავიანთი არსის შესამეცნებლად [ლამემავლებს] უწევდათ ამ ადგილას დაშვება, დაბრუნება იმის საშვილოსნოში, ვინაც შვა ყოველივე, არა მხოლოდ ადამიანის, არამედ ყველა ბუნებითი ქმნილების წარმოშობის ადგილას.

ჭვრეტის აქტი ამავედროულად სიყვარულის აქტი იყო, რაც დედასთან ინცესტი იქნებოდა, თავად ინცესტი რომ აქ ქარწყლდებოდეს წარმოშობის ადგილას, ისევე, როგორც წინალობები, რომლებიც ინცესტს ახლავს. წარმოშობის ადგილას ცოდვა არ არის. სადაც აღარ არსებობს წესები, ვერც მათი დარღვევა იარსებებს. წარმოშობის ადგილის შეცნობა გულისხმობს: საგანთა ერთმანეთისგან განცალკევების აღმოფხვრა.

მოგვიანებით, კლასიკური საბერძნეთის ხანაში, ხალხი საუბრობდა „ცოდნაზე, როგორც მესხიერებაზე.“ სინამდვილეში, ეს შესუსტებული ფორმაა იმისა, რაც არქაულ ხანაში „განცალკევების სამყაროს“ რეალურ უკან მოტოვებასა და საგანთა გამაერთიანებელ წიაღში დაბრუნებას გულისხმობდა, სადაც აღარ არის ცოდნა არც ცოდნის, არც ცოდნის საგნის შესახებ, არც მალლა, არც დაბლა, არც ცხოველები და არც ადამიანები, არც კაცები, არც ქალები.

არქაული ადამიანები... განჭვრეტდნენ, რომ საჭიროა სამყაროს დატოვება, რომ მხოლოდ მაშინ შეიძლება „მოთვინიერდე“ თუ ჯერ „ველური“ იყავი, რომ ჭეშმარიტ სამყაროში მხოლოდ მაშინ იცხოვრებ, თუ დაამტკიცე, რომ სიკვდილისთვის მზად ხარ.

იმისათვის, რომ წესრიგის ფარგლებში ცხოვრება შეძლო, ანუ საიმისოდ, რომ ცნობიერად და განზრახ მოთვინიერდე თუ გაშინაურდე, ჯერ აუცილებლად უნდა გეცხოვროს უდაბნოში. მხოლოდ იმას ესმის, რას ნიშნავს *შვინით*, ვინც *გარეთ* არის ნამყოფი.“

*

„საგანთა მადრთიანებელი წიალის“ დაგეგმილი, უშუალო წვდომა დღეს, გვეჩვენება, მხოლოდ ტომური საზოგადოებების ბინადარი ცალკეული, განვრთნილი პირებისთვისაა შესაძლებელი. თანამედროვე სამყაროში ხელოვანის მიერ გარდამქმნელი ხილვების გამონწვევის საკითხი რემბოსთან არ იღებს სათავეს, მაგრამ 1871 წელს, 17 წლის ასაკში, მან სწორედ ეს ჩახლართული დილემა გამოხატა: „ამჟამად, რამდენადაც შემძლია, იმდენად ვრყენი ჩემს თავს. რატომ? მინდა, პოეტი ვიყო, და იმაზე ვმუშაობ, რომ მხილველად ვიქცე: თქვენ ამას ოდნავაც ვერ გაიგებთ“ – ის თავის რიტორიკის მასწავლებელს, ჟორჟ იზამბარს სწერდა – „და მე თითქმის ვერ შევძლებ, აგისხნათ. ამოცანა ისაა, ყველა გრძნობათა აღრევის გზით, შეუცნობლამდე მივალნიო. ტანჯვები უსაზღვროა, მაგრამ ძლიერი უნდა იყო, პოეტად დაბადებული, და მე აღმოვაჩინე, რომ პოეტი ვარ. ეს სულაც არაა ჩემი ბრალი. არასწორი ნათქვამია: მე ვფიქრობ. უნდა ითქვას: ნაფიქრი ვარ... მე არის სხვა.“

რემბოს დილემა ასეთია: გრძნობს, რომ სჭირდება, ისწავლოს, როგორ იყოს ის, რაც, საკუთარი მტკიცებით, განესაზღვრა, რომ ისედაც არის. მტკიცება, რომ პოეტია, უბიძგებს იმისაკენ, რომ ეს პოეზია ჩამოშალოს და მხილველად იქცეს (ამ ეტაპზე, თრობით), თანაც იცის, რომ კეთილგანწყობილი იზამბარიც კი ვერ მიუხვდება ჩანაფიქრს. არაცნობიერი, როგორც ქმედითი, გზამკვლევი ძალა რემბოს განსაზღვრებიდან ყურის ძირში მოჩანს – მისი უცნობი „მე“ მისი ფიქრის არა სუბიექტი, არამედ ობიექტია. ამის მიუხედავად, „მთვრალი ნავიცი“ და „გამონათებანიცი“ გაბედული, გამომგონებელი ეგოს (რომელმაც სწრაფად გაითავისა, კენეთ რექსროთის თქმით: „პოეზიის ყველა მატერიალური ელემენტის რადიკალური დისასოციაცია, ანალიზი, და რეკომბინაცია“) ნაყოფია და არა ეგოს, რომელიც დაუბრუნდა „წარმოშობის ალაგს“ და სიმბოლური დანაწევრების გამოცდილების კვალად ხელახლა ააშენა თავი. რაც ნიშნავს, რომ რემბოს „აღრევა“ მეტად ესთეტიკურია, ვიდრე ფსიქოლოგიური. სულაც, შეიძლება ითქვას, რომ მისი სურვილი, შეჭრილიყო იმაში, რაც თავად „არ“ იყო, მხოლოდ მას შემდეგ გახდა შესაძლებელი, რაც პოეზიის წერას შეეშვა, ხოლო აფრიკის უდაბნოში მოგზაურობა, სულ მცირე, ჩვენი ცოდნით, მხოლოდ ფიზიკურ შრეზე მოხდა.

იშვიათი გამონაკლისებით, მეცხრამეტე და მეოცე საუკუნის პოეტებს არ გააჩნიათ წვდომა ისეთ გარემოზე, რომელიც ჰანს პეტერ დურის მიერ დახასიათებული გონების მდგომარეობებისაკენ მიმართულ შამანურ შეგირდობას შეაძლებინებდა. ბევრი ჩვენგანი დაეთანხმებოდა ანტონენ არტოს: „ვისაც თავის საკუთარ თავთან განდობა არ სურს, სხვა ვერავინ აქცევს განდობილად.“ როდესაც პოეტები ახერხებენ მისტიკურ „გარეშეში“ გაჭრას, ასეთი გამოცდილებები, ხშირად, დაუგეგმავი, ხანმოკლე და, არქაული გადმოსახედიდან, არასაკმარისია. ვგულისხმობ უოლტ უიტმენის ეროტიკულ შერწყმას, რომელიც „ჩემი თავის სიმღერის“ მეხუთე განყოფილებაშია ზედმინეწით გადმოცემული, ან რილკეს უცაბედი შეხება იმასთან, რასაც „ბუნების სხვა მხარე“ უწოდა „გამოცდილებაში“, ან ბლეიკის ხმას, რომელიც ალენ გინსბერგს, იმჟამად ახალბედა პოეტს, 1948 წელს ჩაესმა. ავტორის ხმით წართქმული „ჰე მზესუმზირას“ გაგონებამ ისე იმოქმედა ახალგაზრდა პოეტზე, რომ მომდევნო ოციოდე წელიწადი – ნარკოტიკების, მოგზაურობისა და საკუთარი და სხვათა გრძნობების მიმართ ჰომოეროტიკული სილიავის

მეშვეობით – ამ გამოცდილების განმეორების მცდელობას მოახმარა. მის მიერ განვლილი გზა საგულისხმოდ ეხმიანება რემბოს გზას: რემბოს აფრიკული მოგზაურობა და გინსბერგის აღმოსავლეთით მომლოცველობა იყო არა გზა მეს გაუქმებისაკენ, არამედ თავად მოსდევდა ადრეულ და მოულოდნელ ძალისხმიერ გამოცდილებებს.

რალაც გაგებით, პოეტის დღევანდელი გაპერიფერიულება ჰაგაზუსას პაროდიად გვესახება – შუა საუკუნეების კუდიანისა, რომელიც ბაღების უკან, სოფლის ველური ბუნებისგან გამომყოფ ზღრუბლზე იჯდა. მალამოების, შელოცვებისა და სამკურნალო მცენარეების მეშვეობით, ჰაგაზუსა ფრენით კვეთდა ზღვარს ველურ მდგომარეობასა და კულტურას შორის და, ამდენად, ის ეხმიანება შამანს, რომელიც, ზედა პალეოლითის მღვიმეებში ნაპოვნ ჰიბრიდულ/გროტესკულ გამოსახულებებზე დაყრდნობით, გვაფიქრებს, რა შეიძლებოდა ყოფილიყო „შიგნით“ და „გარეთ“ 20,000 წლის წინ.

თანამედროვე წარმოდგენას დემონურ „გარეშე“ გაფრენასა და ადამიანურ „შინ“ დაბრუნებაზე ვხვდებით გარი სნაიდერის ლექსში – „რა უნდა იცოდე, იმისთვის რომ პოეტი იყო“:

ტრაკზე აკოცე ეშმაკს და მძღნერი ქამე;

მოტყანი მისი რქოვან-ფხიანი ყლე,

მოტყანი კუდიანი,

და ყველა ციური ანგელოზი,

და კეთილსურნელოვანი და ოქროვანი ქალწულები –

და მერე გიყვარდეს ადამიანი: ცოლები ქმრები და მეგობრები.

*

1996 წლის ზაფხულს, ნახევარი საათით, განათების გარეშე, სულ მარტო დამტოვეს ლე პორტელის მღვიმეში. ეს არც თუ დიდი დროა, მაგრამ საკმარისი საიმისოდ, რომ თვალები უკუნ სიბნელეს მიჩვეოდნენ. თავიდან თვალები დავხუჭე (მაინტერესებდა, ამით რამე თუ შეიცვლებოდა; არაფერი შეიცვალა) და ქუთუთოებს მუშტებით ვიზელდი, რაც ე.წ.

ფოსფენს – გასაოცარ, გრაფიკულ ნაკადს წარმოქმნიდა. შემდეგ თვალები გავახილე და წყვილად ჩავაშტერდი. ასე ათი წუთის შემდეგ, შუქის ციციქნა წერტილები გამოჩნდა, როგორც უძრავად გაყინული თოვლის ფანტელები. დავუფიქრდი სინათლის იმ სამ შრეს, რომელზედაც, ჩემი განცდით, ვიმყოფებოდი: სინათლე ჩემს თავში, სინათლე მღვიმის წყვილად და ვარსკვლავები ღამის ცაზე. პრეისტორიის გარკვეულ მონაკვეთში (შესაძლოა, გზამკვლევი რუკების შედგენის მიზნით), ესენი „ციურ სხეულებად“ იქცნენ, ცხოველებად, ადამიანებად და საგნებად წარმოდგენილები. დიურერის 1515 წლის ზოდიაქოს რუკა ღამის მუცელს გვაჩვენებს, რომელშიც ნანლავებივით გადახლართულა ქმნილებათა სამყარო. ცხოველები ჩვენ თავსზემოდ და ჩვენს ქვემოთ; მათ ჩენზე მეტი იციან, და ნაკლები. ეს არის მათი საღვთო ბუნება და მათი ტრაგიკული მოწყვლადობა.

*

ძველ კრეტულ მითში, მინოტავრს ასტერიონი ეწოდებოდა – სიტყვიდან „ასტერ“ – ვარსკვლავური. ის იყო „ერთდროულად ხარი და ვარსკვლავი.“ დიონისესა და არიადნეს, როგორც საღვთო წყვილის საბოლოო ცადაყვანა – ღამის ცაზე მას შეურყვნელი, ზეციური, ადამიანური სახით ვხედავთ, რაც მიგვანიშნებს, რომ თავად კოსმოსია ლაბირინთი და წარმოსახვით შესაძლებელია მასში შეღწევა.

*

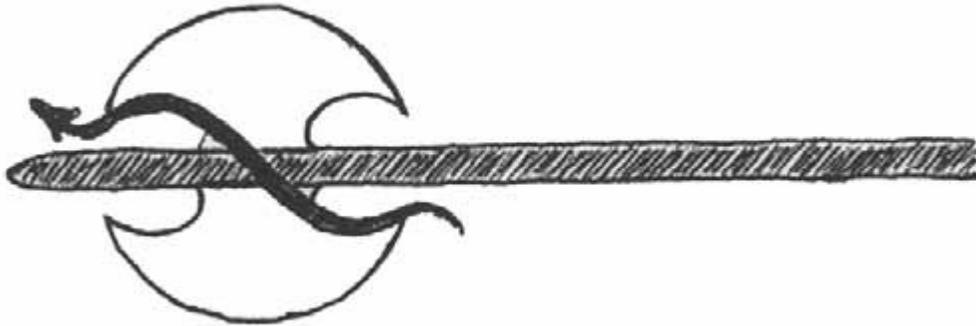
ლე ტუკ დ'ოდუბერის მღვიმის ქვედა დარბაზში, სადაც თიხის ბიზონების ქანდაკებები მდებარეობს, გვხვდება მოზარდის ფეხისგულის ორმოცდაათიოდე ანაბეჭდი; ისინი სათავეს დარბაზის სიღრმეში უნდა იღებდნენ, ბიზონებთან ახლოს, ხოლო შემდეგ იშლებიან, მიმოხეულ მწკრივებად, შესასვლელის მიმართულებით – თითოეული მწკრივი, შესაძლოა, წარმოადგენდეს ცალკეული ადამიანის მიმოხვეულ გზას. რიტუალური ცეკვა? ამ მოცეკვავეებს ბიზონის ტყავი ემოსათ, რქები ედგათ თავზე? ლე ტუკ დ'ოდუბერის შესასვლელიდან შვიდას მეტრში, გამოქანდაკებული ბიზონი ფიზიკურ პერიფერიაზე განლაგებულ ახალ „ცენტრად“ იქცევა. სადაც კი „ცენტრს“ მიაგნებ, შესაძლოა მიაგნო დარღვეული, ერთ დროს მაკავშირებელი აბლაბუდის ლაბირინთულ აჩრდილსაც.

*

ნაქსოსის კუნძულზე, არიადნეს ფერიცვალების აღსანიშნავად, თეზევსი და მისი თოთხმეტი თანამგზავრი ცეკვავს ლე ტუკ დ'ოდუბერისებრ მბრუნავ ცეკვას რქიანი საბრძანისის გარშემო, რაც იმ ნამდვილი ხარის რქებს მოგვაგონებს, რომლებშიც კრეტელი კურო-მოცეკვავეები ხტებოდნენ მზე მეფისა და მთვარე დედოფლის საკრალური ქორწინებისას. „რქიანი საბრძანისი“ საშოს ძაბრსაც მოგვაგონებს (ხოლო თავად ლაბირინთი – საშვილოსნოს ყელს, დაღარულ „არბორ ვიტას“ ანუ სიცოცხლის ხედ ნოდებული განტოტებებით, სადაც, შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ, შთანმთქავი თეთრი უჯრედები იმალებიან და ურჩხულებივით უცდიან ოდისევსურ თესლს, რომლის მღელვარე მოგზაურობასაც ქალის ბუნების ათენასეული ასპექტი განაგებს.)

*

რქიანი საბრძანისი, აგრეთვე, ორმაგი ცული, ანუ ლაბრისია: ტარით შეკავშირებული ნამგალა მთვარისებრი პირები ლაბირინთის გლიფებია. მასში ბილიკი გველივით მიედინება და, გამოყენებულ მასალაზე დაყრდნობით, შუაგულში მდებარე დაპირისპირება წარმოადგენს გადასვლას რკინიდან ხეში და ხიდან რკინაში – არაორგანულის ორგანულ მასალასთან შეპირისპირება:



*

როგორც არიადნეს წინარე გამოხატულება, არიჰაგნე („უუბინოესი“) დამართავი კუდიანი თუ გრძნეული ქალი იყო, რომელიც ლაბირინთსა და მის გროტესკულ ბინადართან სიყვარულობდა. როდესაც მატრიარქალურ ქარგილს პატრიარქალური ცნობიერება დაეუფლა, არიადნე იქცა „ქალწულად, რომელიც უნდა გადაარჩინონ,“ რომელსაც „შეუყვარდა“ გმირი თეზევსი და მას გადასცა „ნართის გორგალი“ ან ძაფი, რომლის მეშვეობითაც ის ლაბირინთში შეღწევასა და გამოღწევას შეძლებდა, და, შიგნიმყოფი, განგმირავდა მძინარე მინოტავრს. ამრიგად, მისი ცენტრალური არსებისგან დაცლილ ლაბირინთს ცხოველება გამოეცალა.

*

მეოცე საუკუნეში, გამოცარიელებულმა ლაბირინთმა უძირო წარსულის გაუვალობასთან ბენვისოდენა კავშირი იტვირთა. ერთი მხრივ, თავდაპირველი განხეთქილებისა თუ გამოყოფის კრიზისის კვალად გაუთავებელი გაორება მივიღეთ. არიადნეს მითი, ვფიქრობ, ძირეულად იხელთებს ჩარლზ ოლსონის „ცალ ცენტრზე მბრუნავი სიცოცხლის“ ხილვას, ვიდრე იდუმალი „საპირწონე არ ცხადდება ასე 3400 წლის წინ.“ ოლსონის წარმოდგენით, „გარემდებარე რეალობის დამარცხებისა და დაქვემდებარების ჰეროიკულმა მცდელობამ“ გამოიწვია მიგრაციული ტალღები (რუკებზე ისინი საცეცებს მოგვაგონებენ), რომლებიც მთლიან პლანეტას მოედო.

*

გარსია ლორკას ესე „დუნდეს“ შესახებ ამ სისხლის ჭინკას თუ ალისისხლას^{xii}, რომლის ხელოვანში შეჭრაც ხშირად უდევს საფუძვლად უმაღლესი ხელოვნების შექმნას, განსაზღვრავს, როგორც ჭიდილს ჭრილობასთან, რომელიც არასდროს შუშდება. ეს იმას ხომ არ ნიშნავს, რომ გარსია ლორკა, ნებისით თუ უნებლიედ, არიადნეს მორევშია მომწყვდეული, და იმ სისხლს ეპასუხება, ათასობით წლის მანძილზე რომ აჯადოებდა და რისხვას გვრიდა მამრებს, რომელიც მთვარისა და ზღვის მიმოქცევის რიტმს აყოლილი ჩნდებოდა, მერე კი – ძალადობის გარეშე – ქრებოდა, მხოლოდ იმისთვის, რომ შემდეგ ხელახლა, და ხელახლა, გამოჩენილიყო?

*

ტანტრულ სქესობრივ მაგიაში, დიდი განაწესის ორი შემადგენელი შეიძლება იყოს *შუკრა* (თესლი) და *რაკტა* (თვითური სისხლი). ალქიმიური ოქროს მზადების გოგირდოვანი ნითელი შემადგენელი ალბათ ხანდახან ეს მდედრობითი არსი იყო (*რუბედო*, ანუ ძონის ძვირფასი თვალი, რომელსაც სისხლი სდის და ოქროდ აქცევს სამყაროს, და ამასთანავე შეერთებაა გათეთრებული დედოფლისა და ნითელქმნილი მეფის – ამგვარ ნაზავს შეიძლება *გავარდისფრება* ეწოდოს). ლაბირინთის ზოგიერთ გამოსახულებაში, შუაგულში გვხვდება არა მინოტავრი, არამედ ვარდი, ნიშანი იმისა, რომ ფერიცვალება მომხდარია. შვიდი დღის, ქალის თვითური ციკლის მანძილზე, ძველი მეფე განილევა, თავისი თავისგან, თავისთავებისგან ირეცხება, იკარგება მის „აბაზანაში“, მის ანაბასისში. დიონისური განდობილი, რომელიც ამ ვარდს ესისხლხორცება, გამოისახება ვარდის წვერებით, როგორც მის ქვეშ გამოსახული არიადნეს ვარდის წნული გვირგვინის შევსება.

*

დედამიწის მარადმბრუნავი ბუნებითი გონი გაპროვინებებად აქსოვს თავს კაცობრიობის განმავლობაში. ბიოლოგიური საფრთხე ყოველთვის ცენტრალურია და, სახეთმეტყველებით, „მორიელის კლასობანად“ – ანუ პოეზიად წოდებულ წარმოსახვით აზარტულ თამაშად – სუბლიმირდება. შესაძლებელია ისეთი თვალსაზრისის განსაზღვრა, რომელიც სიცოცხლის უწყვეტობას დაგვანახებს, სიცოცხლის უდაბლესი ფორმებიდან, ადამიანური ბიოლოგიისა და სექსუალობის გზით, უპირველეს გამოსახულებებამდე ჩვენი მდგომარეობისა, რომელიც ახლა, როგორც ჩანს, ბიო-ტრაგიკულადაა გადაჯაჭვული ცხოველურ-ჰომინიდური სამყაროდან ჩვენს გამოცალკეებას, რათა ავდევნებოდით ცნობიერებად წოდებულ კატასტროფულ სასწაულს. თუ ლაბირინთი ორპირი ცულია, ის შეგვიძლია გავიგოთ, როგორც კაცობრიობის გატანჯული მცდელობა, გააშუაგულოს

უნყვეტი გაორება, გამონვეული გააზრებით, რომ ყოველი წინგადადგმული ნაბიჯი, ამავდროულად, უკან გადადგმული ნაბიჯია. და ცულის ტარი? ფალოცენტრულობა, რომელიც მენსტრუალურ/ოვულარულ ციკლებს შინაგანი და გარეგანი ცერემონიის ხელსაწყობად აქცევს, ცერემონიისა, რომელიც აზიანებს, მაგრამ არ აღადგენს.

- i ამერიკელი პოეტის, კლეიტონ ეშელმანის შემოქმედების უმთავრესი ნიგნი – **Juniper Fuse: Upper Paleolithic Imagination and the Construction of the Underworld** – მისი ოცდაათწლიანი კვლევის დაგვირგვინებაა: ნიგნი პოეზიის, კვლევითი და წარმოსახვითი პროზის, პირადი ჩანაწერების, ილუსტრაციის მეშვეობით იკვლევს ზედა პალეოლითის ხანაში მოხატულ საფრანგეთის მღვიმეებს. ნიგნის ჟანრის განსასაზღვრად ეშელმანი ხშირად იყენებდა ტერმინს „ანატომია“ – რაც ნორთოროპ ფრაისგან არის ნასესხები – ასე მოიხსენიებდა ის უილიამ ბლეიკის „სამოთხისა და ჯოჯოხეთის ქორწინებას“ როგორც ჰიბრიდ, სინთეზურ ნაწარმოებს, სადაც ცალკეული, განსხვავებული ნაწილები ერთიან ანატომიას ქმნის. ამავე ჟანრს მიაკუთვნებს ეშელმანი ანტონენ არტოს გვიან შემოქმედებას (რომლის ინგლისურად თარგმნას შემოქმედების მრავალი წელი დაუთმო). სხვაგვარი, ეშელმანის პოეტური კვლევა ერთგვარი გაგრძელებაა ამერიკული პოეტური ტრადიციისა – ეზრა პაუნდის, ჰილდა დულიტლისა და ჩარლზ ოლსონის კვალად – რომელიც პოეზიას ადამიანური წარსულის უხსოვარი სიღრმის აღმოჩენას აკისრებს. ამ შემთხვევაში, ეშელმანმა პოეტური ყურადღება წარმოსახვის ჩვენთვის ცნობილ უძველეს გამოხატულებებს მიაპყრო – რაც შესაძლოა არა მხოლოდ ხელოვნებისა და სახვითი აზროვნების, არამედ მეტაფორის და, შესაბამისად, პოეზიის დასაბამი იყოს. ნიგნის სათაურის შესახებ ეშელმანი წინათქმაში წერს: „ლასკოს მღვიმეში აღმოჩენილი 130 ხელის სანათის პატრუქი ექვს მილიმეტრიანი ღვიის ტოტებისგანაა დამზადებული. მღვიმის თავზე მაღალი ღვიის ხე დაეცა, ფესვებით მიწის დიდი მასა ამოყარა და ღრმული შექმნა. 1940 წლის 8 სექტემბერს, ახლომდებარე ავტოფარეხში მომუშავე მარსელ რავიდა წარმოქმნილ ორმოსთან მისმა მყეფარე, ეკალბარდში მომწყვდეულმა ძაღლმა მიიყვანა. როდესაც ძაღლის გამოხსნას ცდილობდა, რავიდამ ქვეშ მკვდარი ვირი, იმის ქვეშ კი ვერტიკალური ჩასასვლელი აღმოაჩინა. 12 სექტემბერს ის თავის ამხანაგთან, ჟაკ მარსალთან ერთად დაბრუნდა და, დანის მეშვეობით, თავქვე, ასე ექვსიოდე მეტრის სიღრმეზე გათხარა მიწა, რის შემდეგაც მღვიმეში ჩაემხო. – ღვია, როგორც მღვიმის მნათი!“
- ii ის (დედანი: she) რომელსაც ეს ლექსი გულისხმობს, „ურცხვ ვენუსად“ ნოდებული, ზედა პალეოლითის ხანის ქანდაკებაა. ასე 1864 წელს აღმოჩენილი, ის ზედა პალეოლითის ხანის უძველეს აღმოჩენას წარმოადგენს – ამიტომ, ვიფიქრე, კარგი იქნებოდა ეშელმანის ნიგნიდან შერჩეული ჩემი ნაკრებიც ამ ლექსით დამეწყო. ლექსის სახელი – **Magdalenian** – მიუთითებს მაღლენის ხანაზე (ძვ. წ. 15000–ძვ. წ. 8000 წწ.) ზედა პალეოლითის დასასრულს. ის მამონტის ეშვისგანაა გამოთლილი, დაახლოებით რვა სანტიმეტრის ზომის. თუმცა, უშუალოდ ლექსში, პოეტი მას არც ვენუსს უკავშირებს, არც სხვა არქეტიპულ ქალებს ადამიანის მითოსიდან, გავბედე და ქართულად ლექსს „მაგდალენელი“ დავარქვი და არა „მაღლენი“ ან „მაღლენელი.“ ეშელმანის ნიგნში ჩართულია ქანდაკების ფერადი ილუსტრაცია, ქვეშ წარწერით: „თითქოს დროისა და სივრცის გადმოღმა მოიწვედეს მაყურებლისკენ.“
- iii **Le Tuc d'Audoubert** – შუა თუ გვიანი მაღლენის ხანის მღვიმე, ვოლპის მღვიმეებად ნოდებული სამიდან ერთი (ვოლპი მიწისქვეშა მდინარეა, რომელიც მიწის ზემოთ ლე ტუკ დ'ოდუბერის შესასვლელის პირას ამოდის). მღვიმე თავადმა ანრი ბეგუენმა, სამ ვაჟთან ერთად, 1912 წელს აღმოაჩინა (სამი მღვიმიდან ერთ-ერთს „სამი ძმის“ სახელი სწორედ მათ საპატივცემულოდ ჰქვია). აღმოჩენის შვილიშვილს და მღვიმეების მაშინდელ ზედამხედველს, რობერს, უძღვნის ამ თხზულებას ეშელმანი. ეს თხზულება, თავისმხრივ, საკვანძო აღმოჩნდა მთლიანი ნიგნის ჩანაფიქრისთვის, როგორც ნიმუში ზემოხსენებული

„ანატომიისა“ – ნიგნი, გარკვეულწილად, ამ ნაწარმოების გარშემო, მის ნიმუშზეა აგებული.

- iv ცნება ანტონენ არტოს „თეატრი და მისი ორეულიდან“.
- v „ორი ფანტასტიკური ცხოველი: ნახევრად კატები, ნახევრად ხარები, ... შუა ფიგურას შემზარავი თავი ება, ზედ ცალი, მოკლე რქით ... ვფიქრობ, ესენი წმინდა ნაკრძალის მცველები უნდა იყვნენ“ (ბეგუენის და ანრი ბრეის აღწერიდან).
- vi გალურ ირლანდიაში კურთხეული მეფის თავის ტანისტთან, ხელდასხმულ შემცვლელთან, ურთიერთობა რობერტ გრეივსს აქვს აღწერილი „თეთრ ქალღმერთში“.
- vii ეს ფრაზა, რომელიც „ფანტასტიკური ფიგურების“ დანახვისას სპონტანურად მოუვიდა აზრად, მოგვიანებით ეშელმანის კვლევის ცენტრალურ ცნებად იქცა, რამდენადაც ის უკავშირდება მიხაილ ბახტინის „გროტესკულ რეალიზმს“ – ფრანსუა რაბლეს სამყაროს კონტექსტში. „ბახტინის თანახმად, სიტყვა *გროტესკი* მეტხუმეტე საუკუნის ბოლოს გაჩნდა, იმპერატორ ტიტუსის აბანოებში ნაპოვნი რომაული ორნამენტების აღსაწერად – აბანოები გროტებში მდებარეობდა და ტერმინი გულისხმობს, რომ ორნამენტები თავად ამ გროტების გამოხატულებას წარმოადგენდა“ – ამდენად, „გროტესკის“ შესატყვისად მესახება *მღვიმიერი*. „თუმცა თავდაპირველად ზედსართავი მცენარეული, ცხოველური და ადამიანური ფორმების (რომლებიც თითქოს ერთმანეთს ბადებდნენ) ახირებულს შერწყმას ახასიათებდა, კლასიკურმა კანონმა ის მალე მიუჩინა ბარბაროსულს, არა თამაშებრივ ელემენტს, არამედ უცხო, უკანონო, პირუტყვს, კაცობრიობის უმნიფარ და „პრიმიტიულ“ წარსულს. რაბლეს რომანების კარნავალური ატმოსფეროს „გროტესკულ რეალიზმად“ განსაზღვრით, ბახტინმა არა მხოლოდ იხსნა ეს ცნება, არამედ გამოკვეთა ისტორიული ანტიკური კულტურისთვის მისი მნიშვნელობა.“ ეშელმანის გროტესკული არქეტიპი მიგვანიშნებს, რომ ამდაგვარი პოეტური აღქმა პირველადია ადამიანის ცნობიერებაში – და ემყარება არა ადრეულ ფორმებს, არც მაღალი ფორმის დაღმასვლის ნიშანია, არამედ ადამიანის სამყაროსთან ურთიერთობის ორგანული გამოხატულება – სხეული, რომელიც ცნობიერებასავით უსრული და გამტარია, მარადქმნადი, მარად შერწყმის მდგომარეობაში მყოფი.
- viii ამ ამბავს – როგორც პოეზიის, წარმოსახვის თუ მითიურ/საკრალურ სამყაროში განდობის, სამყაროსგან ჰოყოფის რადიკალურ მომენტს – თავისი შემოქმედების მანძილზე, არაერთხელ უბრუნდება და სხვადასხვა ხარისხის ზედმინევნიტ ყვება ეშელმანი (ის მაშინ კიოტოში ბინადრობდა თავის პირველ ცოლთან, ბარბარასთან ერთად. იქ შეიქმნა ეშელმანის პირველი მნიშვნელოვანი პოეტური ნაწარმოებები, მაგალითად „იორუნომადოს ნიგნი“ კრებულიდან „ხვიარები“ (Coils)); ამდენად, ამავე შემთხვევის სხვა, უფრო დეტალური აღწერების წყალობით, ჩვენთვის ცნობილია მისი ეჭვი, რომ პოეტმა ჯონ კაიგერმა, მაშინ გარი სნაიდერის მეწყვილემ, ჩაიში LSD ჩაუნვეთა ეშელმანს, რამაც გამოიწვია აქ გადმოცემული ჰალუცინაციები. ხილვისკენ ნების გრძელი და ურთულესი პროცესის გარკვეულ ეტაპზე ენთეოგენური სუბსტანციის გამოყენება უცხო არასდროს ყოფილა მხილველურ თუ შამანურ ტრადიციებში.
- ix ამ პასაჟის განსავრცობად მომყავს ციტატა ამავე ნიგნში შესული სხვა ესეიდან, „თხრობის ჩანასახი ზედა პალეოლოთის სახეთმეტყველებაში“: „როდესაც თხრობის ჩანასახის სამხილებს ვეძებთ, ვაწყდებით ასე 60,000 წლის წინანდელ ნეანდერტალელს, რომელიც თავის მიცვალებულს ჟანგმინით დაზოლილ

ორმოში მარხავს, ფიჭვის რტოებზე დაბრძანებულს და ველური ყვავილებით დაფარულს. გვამს ისე უკრავდნენ კიდურებს, თითქოსდა ჩანასახის პოზაში მარხავდნენ, რაც გვაფიქრებს, რომ ნეანდერტალელს ჰქონდა მინის, როგორც საშვილოსნოს, ისევე როგორც სამარხის განცდა. აგრეთვე შესაძლოა, რომ ამ გზით ის ცდილობდა, მოჩვენების ნარმოქმნისთვის შეეშალა ხელი, – ხანდახან ეს დაბმული გვამები მძიმე ფილებით იფარებოდა. ერთადერთი ნიშანი, რომელსაც ნეანდერტალელები სამარხებში ტოვებდნენ იყო მცირე, ჯამის ფორმის ღრმულები ფილების ქვედა მხარეს ან ქვის ლოდებზე, და თუმცა ეს თასისებრი ნაკვეთები ქალის სამოს მოგვაგონებს, შესაძლოა, მათში უფრო მძლავრი „თხრობითი“ ელემენტი იყოს, ვიდრე უბრალო ჩაღრმავება, ორი წლის ბავშვი რომ ტოვებს კედელში ფანქრით, რითაც მატერიაზე ზემოქმედებს, ცვლილება შეაქვს გარე სამყაროში.“

x ემილი დიკინსონის ლექსიდან, „სული თავად ირჩევს თავის საზოგადოებას.“

xii „თვითმყოფადი ნარმოსახვის გამოთავისუფლების საწყისებს ასე 35,000 წლის წინანდელ ხანაში ვაწყდებით. სამხილების დიდი ნაწილი საფრანგეთის სამხრეთ-დასავლეთსა და ესპანეთის ჩრდილოეთში მოიპოვება, და ის ჩვენს უშუალო წინაპარს, კრომანიონელ ადამიანს ეკუთვნის. ესენია რბილ თიხაზე თითოთ ნაჯღაბნები, ამოკვეთილი იარაღები და ხელსაწყოები, ქანდაკება, ქვაში ნაკვეთი ფორმები და მხატვრობა კლდოვან თავშესაფრებსა და მღვიმეებში. თუკი ზედა პალეოლითური ნარმოსახვითი სპექტრის ერთ ბოლოში ვხვდებით ჯამის ფორმის ღრმულებს, კლდეში ნაკვეთ საშობებსა და ბუნდოვან ცხოველურ ნაწილებს, მეორე ბოლოშია უშველებელ, პოლიქრომულ ფრესკებზე ზედმინევენით გამოსახული ცხოველები, რომელთა მხატვარიც მიმართავს დაჩრდილვას, პერსპექტივას, კონტურს და მოძრაობას.“ („თხრობის ჩანასახი ზედა პალეოლოთის სახეთმეტყველებაში“) –

„ჩემი რწმენით, ის, რასაც სახეთმეტყველებას და, შედეგად, ხელოვნებას, ვუნოდებთ, ჰომინიდის ცხოველისგან განხეთქილებით გამოწვეული კრიზისის შედეგია, რამაც ნარმოშვა ადამიანთა და ცხოველთა დაკავშირებული, თუმცა განსხვავებული სამეფოები. თუ რატომ იყო ამ განხეთქილების შედეგი სწორედ სახეთმეტყველება, დროისა და ადგილმდებარეობის გათვალისწინებით, ალბათ მჭიდროდ უნდა უკავშირდებოდეს გამყინვარების ხანის ადამიანის მდგომარეობას – გადარჩენისთვის ის დიდწილად ცხოველზე იყო დამოკიდებული (თუმცა კრომანიონელი იშვიათად გამოსახავდა კეთილშობილ ირემს, საკვების მის ძირითად წყაროს), აგრეთვე გასათვალისწინებელია სასტიკი და ხანგრძლივი ყინვის ზემოქმედება სხეულზე, რომელიც თავდაპირველად ზომიერ და სულაც ტროპიკულ პირობებში ჩამოყალიბდა. თითქოსდა უეცრად, დაახლოებით 32,000 წლის წინათ, ამ ადამიანებმა იმ ცხოველურობის, რომელსაც კარგავდნენ (ან უკვე დაეკარგათ), და რომელზეც, ამავდროულად, სრულად იყვნენ დამოკიდებულნი, მღვიმის კედლებზე განთავსება იწყეს – ხშირად, მღვიმის ისეთ სიღრმეში, სადაც თავად არ ბინადრობდნენ, ლამის შეუღწევად ადგილებში. ცნობიერება, იმ მნიშვნელობით, რომლითაც აქ ვიყენებ, როგორც ჩანს ერთიანი ცხოველური ჯაჭვიდან მოწყვეტის, „დაცემის“ ანასხლეტია, როდესაც სქესობრივი ენერჯის გარკვეული ნაწილი ნარმოსახვით ენერჯიად გარდაიქმნა, და ამ დანაკარგის წილი სიზმრის, ოცნებისა და წარმოდგენის სახით კომპენსირდა – პროცესებით, რომელთაც გადარჩენასთან უშუალო კავშირი არ აქვთ.“

xii დუენდეს, ესპანურენოვან სამყაროში გავრცელებულ ჭინკის მაგვარ არსებას, რომელსაც ლორკამ ჩვენს დროში უმნიშვნელოვანესი პოეტური დატვირთვა შესძინა – პოეტურ ქმნილებაზე მისი ზემოქმედება

გაუტოლა ანგელოზისა და მუზისას – რომლის სახელსაც, როგორც წესი სხვადასხვა ენაზე არც თარგმნიან და დუენდედვე ტოვებენ, ეშელმანი ასე თარგმნის – „bloodmare” – სათარგმნად რთული ეს ტერმინი მე ასე ვთარგმნე, „ალისისხლა“ – როგორც ალის და სისხლისგან შემდგარი კონსტრუქტი.