

ეკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი  
ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი

თამარ ირემაძე

**იმაჟიზმის ესთეტიკა და ეზრა პაუნდის ადრეული პოეზია (1911-1915)**

დარგი/სპეციალობა 1005 – ფილოლოგია  
ფილოლოგიის დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად წარდგენილი

დ ი ს ე რ ტ ა ც ი ა

სამეცნიერო ხელმძღვანელი:  
ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი,  
პროფესორი ირაკლი ცხვედიანი

ქუთაისი

2019

## შინაარსი

შესავალი -----	3
თავი 1. იმაჟიზმი როგორც ანგლო-ამერიკული მოდერნისტული პოეზიის მიმდინარეობა -----	16
1.1. იმაჟიზმის გენეზისი და ეტაპები. თეორიულ-ესთეტიკური პრინციპები -----	16
1.2. ეზრა პაუნდი და ტომას ერნესტ ჰიუმი: ლიტერატურული ტრადიცია, ვერლიბრი და პოეტური ხატი -----	52
თავი 2. ეზრა პაუნდის „ახალი მეთოდი“ და იმაჟიზმის ესთეტიკა: “The Luminous Detail” - -----	89
თავი 3. ეზრა პაუნდი, იმაჟიზმის ესთეტიკა და ორიენტალიზმი -----	127
3.1. იმაჟიზმი და იაპონიზმი: ეზრა პაუნდი და ჰაიკუ -----	127
3.2. ეზრა პაუნდის „იდეოგრამული მეთოდის“ პოეტიკა -----	147
დასკვნა -----	161
ბიბლიოგრაფია -----	171

## შესავალი

ეზრა ლუმის პაუნდი ერთ-ერთი ყველაზე უფრო რთული და წინააღმდეგობრივი ფიგურაა მე-20 საუკუნის ინგლისურენოვანი ლიტერატურის ისტორიაში. პაუნდის პოლიტიკურმა ოდისეამ და ექსტრემისტულმა მსოფლმხედველობამ თუ ექსტრავაგანტულმა სოციალურ-ეკონომიკურმა იდეებმა ვერ დაჩრდილა მისი, როგორც დიდი პოეტისა და მოდერნიზმის მეტრის, მნიშვნელობა და ადგილი დასავლეთის ახალ ლიტერატურულ კანონში. ის იყო სრულიად განსაკუთრებული ფიგურა მე-20 საუკუნის I ნახევრის ანგლო-ამერიკულ პოეზიაში: პოეტი, ესეისტი, მთარგმნელი და კრიტიკოსი, რომელიც მთელი თავისი არსებით - პოლიტიკური მოღვაწეობითა თუ შემოქმედებითი ნატურით, საბოლოო ჯამში, ახალი ზემოციური პროექტის - დასავლეთისა და აღმოსავლეთის „დაქორწინებით“ ახალი კულტურულ-ისტორიული რენესანსის შექმნის - განხორციელებას მიეღობოდა. მოდერნიზმის შორის მის კოლოსალურ ავტორიტეტზე თუნდაც ის ფაქტიც მეტყველებს, რომ თვით ტომას ელიოტმა მას ჯერ თავისი შედეგრი *ბერწი მიწა* (*The Waste Land*, 1922) მიანდო სარედაქციოდ<sup>1</sup>, შემდეგ კი ეს პოემა მასვე მიუძღვნა ეპიგრავით: “For Ezra Pound, il miglior fabbro“ - „ეზრა პაუნდს, ჩემზე დიდ ოსტატს“.

ანგლო-ამერიკული პოეტური კულტურის წინაშე პაუნდის დამსახურებათა რიცხვს მიეკუთვნება ანგლო-ამერიკული მოდერნიზტული პოეზიის ძირითადი მიმდინარეობის - იმაჟიზმის - ფორმირება. ტომას ერნესტ ჰიუმთან ერთად ეზრა პაუნდმა ჩამოაყალიბა იმაჟიზმის თეორიულ-ესთეტიკური საფუძვლები და მის ცენტრალურ ფიგურად მოგვევლინა.

---

<sup>1</sup> პაუნდმა ლამის გაანახევრა ელიოტის პოემა; მისივე სიტყვებით რომ ვთქვათ, მან პოემის დაბადებაში ბეზიაქალის როლი შეასრულა, ჩაუტარა რა მას საკეისრო ოპერაცია:

These are the poems of Eliot  
By the Uranian Muse begot ...  
That on each Occasion  
Ezra performed the Caesarean Operation.

პოეტური მეტყველების სრული განახლების ტენდენცია XX საუკუნის პირველი ათწლეულების ანგლო-ამერიკულ პოეზიაში მნიშვნელოვანწილად სწორედ ეზრა პაუნდსა და იმაჟიზმს ('Imagism') უკავშირდება. იგი უპირისპირდება რომანტიკული, ვიქტორიანული და გეორგიანული პოეზიის ტრადიციებს და ცდილობს ბუნდოვანი აბსტრაქციის ჩანაცვლებას ზუსტი და კონკრეტული პოეტური სახეებით, ენის მინიმალიზმით.

### **კვლევის ობიექტი და ემპირიული მასალა.**

წინამდებარე სადისერტაციო ნაშრომის კვლევის საგანია ეზრა პაუნდის ადრეული - 1911 – 1915 წლებში, იმაჟიზმის აყვავების ხანაში შექმნილი - პოეზიის რთული, წინააღმდეგობრივი და ამბივალენტური ურთიერთმიმართება 1910-იანი წლების ანგლო-ამერიკული მოდერნისტული პოეზიის წამყვანი მიმდინარეობის - იმაჟიზმის - ესთეტიკასთან. კვლევის ობიექტიდან გამომდინარე, ძირითად საკვლევ ემპირიულ მასალას წარმოადგენს ეზრა პაუნდის ადრეული იმაჟისტური პოეზია, რომლის დიდი ნაწილიც თავმოყრილია პოეტურ კრებულებში: *Canzoni* (1911) (პაუნდი 1911), *Ripostes* (1912) (პაუნდი 1912 (გ)), *Cathay* (1915) (პაუნდი 1915) და *Lustra* (1916) (პაუნდი 1916). ბუნებრივია, კვლევის ობიექტად ამ კრებულთა შერჩევა არ არის შემთხვევითი: ეს სწორედ ის სანიშანსვეტო პოეტური კრებულებია, რომლებშიც ყველაზე მკაფიოდ გამოვლინდა ეზრა პაუნდის შემოქმედების ამ ეტაპზე მისი მხატვრული მეთოდის ისეთი ძირეული თავისებურებანი, როგორცაა: იმაჟისტური ტექნიკისა და ყოველდღიური სამეტყველო, რადიკალურად ეკონომიური ენის გამოყენება, „იდეოგრამული მეთოდი" და სხვ. ძირითადი საკვლევ ემპირიული მასალა ასევე მოიცავს იმაჟისტური პოეზიის ისეთ მნიშვნელოვან ანთოლოგიებს, როგორცაა: *Des Imagistes: An Anthology* (1914) (პაუნდი 1914) და ყოველწლიურ ანთოლოგიას *Some Imagist Poets*, რომელიც სამ ტომად გამოვიდა (1915-1917, Vol. 1) (ოლდინგტონი et al. 1915-1917).

ამასთანავე, საკვლევ ემპირიულ მასალას წარმოადგენს ეზრა პაუნდის და სხვა იმაჟისტების თეორიული ხასიათის შრომები, სადაც ჩამოყალიბებულია იმაჟიზმის ძირითადი თეორიულ ესთეტიკური პრინციპები: ეზრა პაუნდი: *The Spirit of Romance: A*

*Study of Mediaeval Poetry*, 1910 (პაუნდი 1910); *I Gather the Limbs of Osiris*, 1911-1912; “A Few Don’ts by an Imagiste”, 1913 (პაუნდი 1913 (ა)); “A Retrospect”, 1913 (პაუნდი 1913 (ბ)); *Instigations of Ezra Pound, together with an Essay on the Chinese Written Character by Ernest Fenollosa* (პაუნდი 1919); *Literary Essays of Ezra Pound* (პაუნდი 1968) და სხვ; ტომას ერნესტ ჰიუმი: “Notes on Language and Style” (ჰიუმი 1925); *Speculations: Essays on Humanism and the Philosophy of Art* (ჰიუმი 1936); *Further Speculations* (ჰიუმი 1962); ემი ლოუელი: *Tendencies in Modern American Poetry* (ლოუელი 1917); *Pictures of the Floating World* (ლოუელი 1919); ერნესტ ფენოლოზა: “An Essay on the Chinese Written Character by the Late Ernest Fenollosa, edited by Ezra Pound” (ფენოლოზა 1919); *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry: A Critical Edition* (ფენოლოზა at el. 2008) და სხვ.

### **ნაშრომის სამეცნიერო სიახლე და პრობლემის აქტუალობა.**

ეზრა პაუნდის ცხოვრებას და შემოქმედებას უკვე დაახლოებით ერთი საუკუნის განმავლობაში აურაცხელი რაოდენობის კვლევა მიეძღვნა. შთამბეჭდავია თუნდაც მისივე თანამედროვე იმ ცნობილ მკვლევართა და მწერალთა ნუსხა, რომლებმაც თავის დროზე მიმოიხილეს პაუნდის შემოქმედების ესა თუ ის ასპექტი. მათ შორისაა, მაგალითად, ჰილდა დულიტლი (ეიჩ. დი. 2014), ფრენკ სტიუარტ ფლინტი (ფლინტი 1915), ემი ლოუელი (ლოუელი 1917), ტომას სტერნზ ელიოტი (ელიოტი 1917; ელიოტი 1946; ელიოტი 1951; ელიოტი 1965 და სხვ.), ფრენკ რეიმონდ ლივისი (ლივისი 1932), უილიამ ბატლერ იეიტსი (ჰოისერმანი 1948), ელინ ტეიტი, ედვარდ ესლინ კამინგსი და სხვანი.

ეზრა პაუნდის თანამედროვე კრიტიკოსთა და მწერალთა აბსოლუტური უმრავლესობა ყურადღებას ამახვილებს პოეტის ნოვატორობაზე, მის უნიკალურ პოეტურ სტილზე, ორიენტალიზმით გატაცებასა და მინიმალური სიტყვებით მაქსიმალური სათქმელის გადმოცემის უნარზე. ისინიც კი, ვინც ბევრ რამეში არ ეთანხმებოდნენ ეზრა პაუნდს (მაგ., უილიამ ბატლერ იეიტსი), აღიარებდნენ პაუნდის პოეტური ენის უნიკალურობასა და ნოვატორობას.

ეზრა პაუნდის შემოქმედების შესახებ არსებულ მრავალრიცხოვან და მრავალწახნაგოვან სამეცნიერო კვლევებს შორის მრავლადაა შრომები, რომლებშიც ეზრა პაუნდის

ესთეტიკური შეხედულებანი, პოეტური ტექნიკა თუ მხატვრული მეთოდი გაანალიზებულია იმაჟიზმის, როგორც მხატვრული მიმდინარეობის, ესთეტიკის კონტექსტში. პაუნდისა და იმაჟიზმის ურთიერთმიმართების შესახებ არსებული სამეცნიერო ლიტერატურა შეიძლება რამდენიმე ძირითად ჯგუფად დაიყოს:

1. პაუნდის მთლიანი შემოქმედებისა თუ მისი რომელიმე კონკრეტული ეტაპისადმი მიძღვნილი მონოგრაფიები, სადაც პაუნდის პოეზიის ადრეული, იმაჟისტური პერიოდი მრავალწახნაგოვანი კვლევის მხოლოდ ერთი ასპექტია; ასეთია, მაგალითად: პიტერ აკროიდის *Ezra Pound and His World* (აკროიდი 1980); ჰიუ კენერის *The Pound Era* (კენერი 1973); მისივე *The Poetry of Ezra Pound* (კენერი 1985); რ. ბისლის *Ezra Pound and the Visual Culture of Modernism* (ბისლი 2010); მ. ელიგზანდერის *The Poetic Achievement of Ezra Pound* (ელიგზანდერი 1979); ა. მუდის *Ezra Pound: Poet: A Portrait of the Man and His Work* (მუდი 2007); ჯ. უილჰელმის *Ezra Pound in London and Paris, 1908–1925* (უილჰელმი 2008) და სხვ.; ჯონ სტივენ ჩაილდსის *Modernist Form: Pound's Style and Early Cantos* (1986), სადაც პაუნდის პოეტური სტილის ზოგიერთი კომპონენტის შესწავლას იმაჟიზმთან მიმართებაში მხოლოდ ერთი თავი "Metonymy, Imagism, and The Foundations of Pound's Style" ეთმობა (ჩაილდსი 1986). ამ ტიპის შრომებში, როგორც წესი, პაუნდის იმაჟისტური პერიოდის პოეზია ან ზოგად შტრიხებშია გაანალიზებული (აკროიდი, კენერი, ბისლი, ელიგზანდერი, მუდი, უილჰელმი), ან ფრაგმენტულია და ფართო პრობლემატიკის რომელიმე კონკრეტულ საკითხს უღრმავდება (ჩაილდსი); ცხადია, ამ ტიპის შრომებში კვლევა ვერ მოიცავს ამ კომპლექსური საკითხის ყველა წახნაგსა თუ ნიუანსს;
2. სამეცნიერო შრომები, რომლებიც უშუალოდ ეზრა პაუნდისა და იმაჟიზმის ურთიერთმიმართების ერთი რომელიმე ცალკეული ასპექტისა თუ წახნაგის სიღრმისეულ, ამომწურავ და დეტალურ ანალიზს ეძღვნება; ასეთია, მაგალითად, ჯონ ალასტერის დისერტაცია *The Luminous Detail: The Evolution of Ezra Pound's Linguistic and Aesthetic Theories From 1910-1915*, სადაც იმაჟიზმის კონტექსტში ძირითადად გაანალიზებულია პაუნდის ლინგვისტური და თეორიულ-

ესთეტიკური შეხედულებების ევოლუცია 1910-1915 წლებში; დისერტაციის ავტორის კვლევითი ინტერესების ფარგლებში არ შედის პაუნდის იმპისტური მხატვრული პრაქტიკის ანალიზი (ალასტერი 2014); იგივე შეიძლება ითქვას რეკა მიჰალკას სადოქტორო დისერტაციაზე *Japonism and Modernism: Ezra Pound and His Era*, რომელშიც მოდერნიზმის ესთეტიკის კონტექსტშია შესწავლილი აღმოსავლური პოეტური ტრადიციისადმი პაუნდის დამოკიდებულება - იაპონური პოეტური ფორმების რეცეფცია-ტრანსფორმაცია პაუნდის პოეზიაში, თუმცა, რაღა თქმა უნდა, ყურადღების მიღმა რჩება პაუნდის ადრეული იმპისტური პოეზიის სხვა არანაკლებ მნიშვნელოვანი ასპექტები; დისერტანტის კვლევითი ინტერესების სფეროში ასევე არ შედის პაუნდის ადრეული პოეზიისა და იმპიზმის ესთეტიკის ურთიერთმიმართების სხვა არაერთი საკვანძო საკითხი;

3. ეზრა პაუნდის ცხოვრებისა და შემოქმედებისადმი მიძღვნილი სამეცნიერო ნარკვევების კრებულები თუ გზამკვლევები, სადაც ცალკეული სტატიები ფოკუსირებულია იმპიზმის ესთეტიკის კონტექსტში პაუნდის ადრეული პოეზიის ანალიზზე; ასეთია, მაგალითად: პაუნდის იმპისტური პოეზიისადმი მიძღვნილი სტატია ადამსისა და ტრიფონოპულოსის რედაქციით გამოცემულ წიგნში *The Ezra Pound Encyclopedia* (ადამსი et al. 2005); ბ. ეიჰერნის ნარკვევი "Pound before Paris: 1908-1920" ირა ნეიდელის რედაქციით გამოქვეყნებულ სამეცნიერო ნარკვევების კრებულში *Ezra Pound in Context* (ეიჰერნი 2010); ე. ლიუსის აკადემიური ესე "Imagism" ამავე კრებულიდან (ლიუსი 2010); ჰ. უაიტმეიერის "Early Poetry 1908-1920" ი. ნეიდელის რედაქციით დასტამბულ გზამკვლევში *The Cambridge Companion to Ezra Pound* (უაიტმეიერი 1999) და სხვ. რაღა თქმა უნდა, ამ ტიპის შრომები მათ ავტორებს პაუნდის ადრეული/იმპისტური პერიოდის პოეზიის მხოლოდ ზოგადი მიმოხილვის საშუალებას აძლევს (ცხადია, ამგვარი მიმოხილვა სულაც არ გამორიცხავს საინტერესო წიადსვლებსა თუ მიგნებებს, მაგრამ, საბოლოო ანგარიშით, ეს მაინც ზოგადი ხასიათის მიმოხილვაა და არა კომპლექსური, სისტემური კვლევა);

4. სამეცნიერო ჟურნალებში გამოქვეყნებული სტატიები და კრიტიკული წერილები, სადაც გამოკვლეულია ეზრა პაუნდის ადრეული პოეზიისა და იმაჟიზმის ესთეტიკის ურთიერთმიმართების ცალკეული პრობლემური საკითხები; მაგ.: პ. ბელიუს “At the Mercy of Editorial Selection”: Amy Lowell, Ezra Pound, and the Imagist Anthologies” ჟურნალში *Journal of Modern Literature* (ბელიუ 2017); უ. ლიპკესა და ზ. როზრანის “Ezra Pound and Vorticism: A Polite Blast” ჟურნალში *Wisconsin Studies in Contemporary Literature* (ლიპკე et al. 1966); უ. მარტინის “The Sources of Imagist Aesthetic” ჟურნალში *PMLA* (მარტინი 1970); ს. პონდრომის “The Book of the Poets’ Club and Pound’s “School of Images”” ჟურნალში *Journal of Modern Literature* (პონდრომი 1973); პ. ფირჩოუს “Ezra Pound’s Imagism and the Tradition” ჟურნალში *Comparative Literature Studies* (ფირჩოუ 1981); ჩილტონი et al. 1990: Chilton R. & C. Gilbertson. “Pound’s “Metro’ Hokku”: The Evolution of an Image”. *Twentieth Century Literature*, Vol. 36, No 2 (Summer, 1990).
5. ზოგადი ხასიათის სამეცნიერო მონოგრაფიები, სახელმძღვანელოები, დისერტაციები, კრიტიკული ესეების და ნარკვევების კრებულები თუ გზამკვლევები მე-20 საუკუნის ლიტერატურის/მოდერნიზმის/იმაჟიზმის შესახებ, სადაც ეზრა პაუნდისა და იმაჟიზმის ან/და ამა თუ იმ იმაჟისტის პოეტის ურთიერთმიმართების გაშუქებას გარკვეული კუთხით ან ცალკე თავი ეთმობა, ან ფრაგმენტული ანალიტიკური პასაჟები; ასეთია, მაგალითად, თავადაც იმაჟისტი პოეტის, ემი ლოუელის ჯერ კიდევ იმაჟიზმის დროს - 1917 წელს - გამოცემული წიგნის *Tendencies in Modern American Poetry* ერთ-ერთი თავი "On Imagism", სადაც ავტორი, სხვა საკითხებთან ერთად, პაუნდისა და იმაჟიზმის ურთიერთმიმართებასაც ეხება (ლოუელი 1917); ასევე ფრაგმენტულადაა განხილული ეს საკითხი მაკგინესის ნარკვევში “Imagism” გზამკვლევიდან *A Companion to Modernist Literature and Culture* (მაკგინესი 2006); ასეთივეა მანტონის “Vorticism” იმავე გზამკვლევიდან (მანტონი 2006); დევიდ ეიერსის წიგნში *Modernism: A Short Introduction* ცალკე თავი - "H.D., Ezra Pound and Imagism" - ეთმობა ეიჩ დისა და ეზრა პაუნდის იმაჟისტური პოეზიის ანალიზს (ეიერსი 2004);



იგივე შეიძლება ითქვას იოშიკო კიტას სადოქტორო დისერტაციაზე *Imagism Reconsidered, with special reference to the early poetry of H. D.* (დურჰემის უნივერსიტეტი, 1995), სადაც მე-4 თავში "Ezra Pound and H.D.: Imagist Theory and Poetic Practice" ეზრა პაუნდის იმჟისტური პერიოდის თეორიულ-ესთეტიკური შეხედულებანი და პოეზია გაანალიზებულია ეიჩ დის შემოქმედებასთან ურთიერთკავშირში (კიტა 1995); ბარბერისის ნარკვევში "Ezra Pound's Imagist Aesthetics: *Lustra to Mauberly*" *ამერიკული პოეზიის ისტორიიდან* ზოგადადაა მიმოხილული პაუნდის იმჟისტური ესთეტიკის თავისებურებანი პოეტური კრებულიდან *Lustra* პოემამდე *ჰიუ სელვინ მობერლი* (ბარბერისი 1993); ი. ცხვედიანის ნარკვევში „ეზრა პაუნდი“ სახელმძღვანელოდან *XX საუკუნის I ნახევრის დასავლეთევროპული ლიტერატურის ისტორია* გარკვეული ყურადღება ეთმობა პაუნდის იმჟისტური პერიოდის შემოქმედებას (ცხვედიანი 2011); იგივე შეიძლება ითქვას მ. ებანოიდის ნარკვევზე „პაუნდი. კონფუციანელი პოეტი“ მისივე წიგნიდან *კლასიკის კვლევა არაკლასიკურის ეპოქაში*, სადაც გამოკვლეულია პაუნდის დამოკიდებულება იაპონური პოეტური ტრადიციისა და ფილოსოფიური აზრისადმი (ებანოიძე 2009); თ. კობახიძის მონოგრაფიაში *ტომას ელიოტი და მაღალი მოდერნიზმის ლიტერატურული ესთეტიკა* ავტორი ეზრა პაუნდის თეორიულ-ესთეტიკურ შეხედულებებსა თუ იმჟისტურ მხატვრულ პრინციპებს საჭიროებისამებრ ეხება ტომას ელიოტის პოეტური სამყაროს კვლევისას (კობახიძე 2015); ამ ტიპის შრომებს ასევე განეკუთვნება: ჯ. კორგის ნარკვევი "Imagism" გზამკვლევაში *A Companion to Twentieth-Century Poetry* (კორგი 2003); ჰიუზის მონოგრაფია *Imagism & The Imagists: A Study in Modern Poetry* (ჰიუზი 1931); კოფმანის *Imagism: A Chapter for the History of Modern Poetry* (კოფმანი 1951); ლივისის *New Bearings in English Poetry* (ლივისი 1932); მაინერის *The Japanese Tradition in English and American Literature* (მაინერი 1958); უ. პრეტის "Imagism and the Shape of English Poetry" სამეცნიერო ნარკვევების კრებულიდან *Homage to Imagism* (პრეტი 1992); ს. შვარცის მონოგრაფია *The Matrix of Modernism: Pound, Eliot, and Early Twentieth-Century Thought* (შვარცი 1988); პ. ჯოუნსის *Imagist Poetry* (ჯოუნსი 1972

(ა)); ჯ. ჰარმერის *Victory in Limbo: Imagism 1908 – 1917* (ჰარმერი 1975); ჯ. ჰარდინგის ნარკვევი “Modernist Poetry and the Canon” გზამკვლევიდან *The Cambridge Companion to Modernist Poetry* (ჰარდინგი 2007) და სხვ.

როგორც სამეცნიერო ლიტერატურის ანალიზი აჩვენებს, სხვადასხვა ტიპის სამეცნიერო შრომებში - მონოგრაფიებსა და სადოქტორო დისერტაციებში (თუ მათ ცალკეულ თავებში), სამეცნიერო ნარკვევების კრებულებში, გზამკვლევებსა თუ ცალკეულ სტატიებში - წინამდებარე დისერტაციის კვლევის ობიექტი ან მრვალწახნაგოვანი კვლევის მხოლოდ ერთ ასპექტს წარმოადგენს და ზოგად შტრიხებშია განხილული, ან ფრაგმენტულადაა გაშუქებული, ან მისი რომელიმე ცალკეული პრობლემური საკითხი თუ ასპექტია გაანალიზებული; პრაქტიკულად არ არსებობს მონოგრაფიული გამოკვლევა, რომელიც კონკრეტულად პაუნდის ადრეული პოეზიისა (1911-1915) და იმაჟიზმის ესთეტიკის ურთიერთმიმართებას კომპლექსურად შეისწავლიდა და პრობლემატიკის მთელ წრეს მოიცავდა. აღსანიშნავია ის გარემოებაც, რომ ქართულ ანგლისტიკასა და ამერიკანისტიკაში, ორიოდ ნარკვევს თუ არ ჩავთვლით, ფაქტობრივად, ამ თემაზე სამეცნიერო ხასიათის ნაშრომები არ არსებობს. წინამდებარე ნაშრომი საქართველოში შესრულებული პირველი სადოქტორო დისერტაციაა, რომელიც ეზრა პაუნდის შემოქმედებას ეძღვნება.

აქედან გამომდინარე, **ნაშრომის სამეცნიერო სიახლე** ისაა, რომ მასში კომპლექსურად, მონოგრაფიულად იქნება შესწავლილი ეზრა პაუნდის ადრეული პოეზიის (1911-1915) რთული, ამბივალენტური ურთიერთმიმართება იმაჟიზმის ესთეტიკასთან; **ნაშრომის სამეცნიერო სიახლეს** წარმოადგენს ისიც, რომ მასში ფართო კულტურულ-ისტორიული და მხატვრულ-ესთეტიკური კონტექსტის გათვალისწინებით განსაზღვრული იქნება ეზრა პაუნდის როლი იმაჟიზმის თეორიულ-ესთეტიკური პრინციპების ჩამოყალიბების საქმეში; გამოკვლეული იქნება, თუ როგორ ტრანსფორმირდება ეზრა პაუნდის მიერ ჩამოყალიბებული იმაჟიზმის თეორიულ-ესთეტიკური პოსტულატები როგორც თავად პაუნდის, ასევე სხვა იმაჟისტთა პოეტურ ტექსტებში.

საკვლევი პრობლემის აქტუალობას განსაზღვრავს ის ფაქტი, რომ ეზრა პაუნდი ანგლო-ამერიკული ლიტერატურული მოდერნიზმის ერთ-ერთი ცენტრალური ფიგურაა, რომლის პოეტური სტილიც ნოვატორულობით, ორიგინალურობითა და დახვეწილობით გამოირჩევა. მისი შემოქმედების იმაჟისტური პერიოდის პოეტიკისა და ვერსიფიკაციული ნოვაციების თავისებურებათა გააზრების გარეშე შეუძლებელია როგორც თავად პაუნდის მხატვრული მეთოდის შემდგომი ევოლუციის ანალიზი, ასევე კლასიკური პოეტური სენტიმენტების, კონვენციებისა და კლიშეების რღვევა-მოდინიფიცირების პროცესის სიღრმისეული გაგება ანგლო-ამერიკულ მოდერნისტულ პოეზიაში. ამავე დროს, იმაჟიზმი XX საუკუნის ანგლო-ამერიკული მოდერნისტული პოეზიის წამყვანი მიმდინარეობაა და ლიტერატურათმცოდნეთათვის განსაკუთრებით საინტერესო საკვლევ მასალას წარმოადგენს - აღნიშნული პოეტური მიმდინარეობის კვლევა ჯერაც ცხოველ ინტერესს იწვევს ლიტერატურის კრიტიკოსებს შორის. გარკვეულ სირთულეებს უკავშირდება იმაჟიზმის დეფინიციის და მისი ესთეტიკური არსისა თუ ტიპოლოგიური მახასიათებლების განსაზღვრის საკითხიც. ამდენად, ეზრა პაუნდის ადრეული პოეზიისა და იმაჟიზმის ესთეტიკის წინააღმდეგობრივი და ამბივალენტური ურთიერთმიმართების რთულ, ფაქიზ ნიუანსებში გარკვევა თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობის აქტუალურ პრობლემათა რიცხვს განეკუთვნება.

### **ნაშრომის მიზნები და ამოცანები.**

ნაშრომის მიზანია, წარმოვაჩინო იმაჟიზმის, როგორც ანგლო-ამერიკული მოდერნისტული პოეზიის მიმდინარეობის, თეორიულ-ესთეტიკური პრინციპები და განვსაზღვრო ეზრა პაუნდის როლი მათ ფორმირებასა და ევოლუციაში; შევისწავლო, თუ როგორ ტრანსფორმირდება იმაჟიზმის თეორიულ-ესთეტიკური პრინციპები პოეტის ადრეულ კრებულებში და განვსაზღვრო პაუნდის იმაჟისტური მეთოდის სპეციფიკა; დავადგინო პაუნდისეული იმაჟისტური პოეტური ხატის თავისებურებანი და მისი ვარიაციები იმაჟისტურ პოეზიაში; იმაჟიზმის ესთეტიკის კონტექსტში გავაანალიზო, თუ როგორია აღმოსავლური პოეტური ტრადიციის რეცეფცია პაუნდის ესთეტიკურ ნააზრევსა თუ მხატვრულ პრაქტიკაში; ვაჩვენო პაუნდის პოეტური სტილის ევოლუცია პრე-იმაჟიზმიდან იმაჟიზმამდე და გამოვკვთო ის ფაქტორები, რომელთაც განაპირობეს

პაუნდის იმაჟისტური მეთოდის ფორმირება; დავადგინო, თუ თავისი ადრეული ენობრივ-სტილური და ვერსიფიკაციული ექსპერიმენტებით კონკრეტულად რა სიახლეები შეაქვეს ეზრა პაუნდს ანგლო-ამერიკულ პოეზიაში.

ნაშრომის მიზანი განსაზღვრავს მის კონკრეტულ **ამოცანებს**:

1. საკვლევი პრობლემატიკის ზოგადთეორიული ასპექტის გაანალიზება;
2. XX საუკუნის პირველი ათწლეულების ინგლისურენოვან მოდერნისტულ პოეზიაში მიმდინარე თვისობრივად ახალი პროცესებისა და იმაჟისტური მოძრაობის იდეურ-ესთეტიკური პრინციპების ჩვენება;
3. ეზრა პაუნდის ადრეული პოეტური ნიმუშების სიღრმისეული ანალიზი იმაჟიზმის ესთეტიკასთან მიმართებაში;
4. ეზრა პაუნდის ესეებში ფორმულირებული თეორიული კონცეფციების შესწავლა და მის იმაჟისტურ პოეტურ ტექსტებში მათი მხატვრული ტრანსფორმაციის თავისებურებათა გამოკვლევა.

**კვლევის მეთოდოლოგია.** ნაშრომის მეთოდოლოგიური და თეორიული საფუძველია ეზრა პაუნდის შემოქმედების, ანგლო-ამერიკული მოდერნისტული პოეზიისა და იმაჟიზმის შემსწავლელი მკვლევარებისა და ლიტერატურის კრიტიკოსების მრავალრიცხოვანი სამეცნიერო შრომა, ასევე ლიტერატურათმცოდნეობითი ხასიათის სამეცნიერო ლიტერატურა, სადაც განხილულია ვერსიფიკაციის საკითხები ინგლისურენოვან მოდერნისტულ პოეზიასა და, კერძოდ, პაუნდისა თუ სხვა იმაჟისტთა პოეტურ ტექსტებში. კვლევისას ძირითადად დავყვდნობი სხვადასხვა ლიტერატურათმცოდნეობითი სკოლის კვლევითი მეთოდების კომბინირების პრინციპს: შედარებით-ტიპოლოგიური და სისტემური ანალიზის ზოგიერთ მეთოდს, „ახალი კრიტიკის“ კვლევით მეთოდოლოგიას (ე.წ. ‘close reading’), კულტუროლოგიული კვლევების (culture studies) ზოგიერთ ელემენტს. შესაბამისად, საკვლევი ობიექტის სპეციფიკადან გამომდინარე, გამოყენებული იქნება ინტერდისციპლინური კვლევის ელემენტებიც.

## **ნაშრომის თეორიული ღირებულება და პრაქტიკული მნიშვნელობა.**

ნაშრომის თეორიულ ღირებულებას განაპირობებს როგორც საკვლევ პრობლემათა ჩემს მიერ მოხაზული წრე, ასევე კვლევის მეთოდოლოგია. საკვლევ პრობლემისადმი ზემოაღწერილი კომბინირებული მიდგომა კომპლექსური კვლევისა და როგორც ტექსტუალური ნიუანსების, ასევე ზოგადი მხატვრული ტენდენციების დადგენის საშუალებას იძლევა.

ნაშრომის პრაქტიკულ მნიშვნელობას განაპირობებს ის ფაქტი, რომ კვლევის შედეგები და განზოგადებული დასკვნები შეიძლება გამოყენებულ იქნას ლიტერატურათმცოდნეთა მიერ ეზრა პაუნდის პოეზიისა და ანგლო-ამერიკული მოდერნისტული პოეტური მეტყველების ფორმების შემდგომი შესწავლისათვის, მე-20 საუკუნის ინგლისური და ამერიკული ლიტერატურის სალექციო კურსებისა და სპეცკურსებისათვის. იგი გარკვეულ სამსახურს გაუწევს სპეციალისტებს იმაჟისტ პოეტთა სტილის მხატვრულ თავისებურებათა გასარკვევად, საინტერესო იქნება საერთოდ ეზრა პაუნდის შემოქმედებითა და ინგლისურენოვანი მოდერნისტული პოეზიით დაინტერესებული პირებისათვის.

## **ნაშრომის სტრუქტურა.**

ნაშრომის სტრუქტურას განსაზღვრავს მისი მიზნები და კონკრეტული ამოცანები. იგი შედგება შესავლის, სამი თავისა და დასკვნითი ნაწილისგან. მას თან ერთვის გამოყენებული ლიტერატურის ნუსხა.

## **შესავალი**

თავი 1. იმაჟიზმი როგორც ანგლო-ამერიკული მოდერნისტული პოეზიის მიმდინარეობა

1.1 იმაჟიზმის გენეზისი და ეტაპები. თეორიულ–ესთეტიკური პრინციპები

1.2 ეზრა პაუნდი და ტომას ერნესტ ჰიუმი: ლიტერატურული ტრადიცია, ვერლიბრი და პოეტური ხატი

თავი 2. ეზრა პაუნდის „ახალი მეთოდი“ და იმაჟიზმის ესთეტიკა: “The Luminous Detail”

### თავი 3. ეზრა პაუნდი, იმაჟიზმის ესთეტიკა და ორიენტალიზმი

3.1 იმაჟიზმი და იაპონიზმი: ეზრა პაუნდი და ჰაიკუ

3.2 ეზრა პაუნდის „იდეოგრამული მეთოდის“ პოეტიკა

#### დასკვნა

ნაშრომის შესავალში განვსაზღვრავ კვლევის ობიექტს და საკვლევ ემპირიულ მასალას; განვიხილავ საკვლევ პრობლემატიკის შესახებ არსებულ სამეცნიერო-კრიტიკულ ლიტერატურას, ვასაბუთებ ჩემს მიერ არჩეული თემატიკის აქტუალობას, დისერტაბელურობასა და ნაშრომის სამეცნიერო სიახლეს; ვაყალიბებ დისერტაციის მიზნებსა და ამოცანებს, განვსაზღვრავ კვლევის მეთოდოლოგიურ და თეორიულ საფუძველს.

პირველ თავში - „**იმაჟიზმი როგორც ანგლო-ამერიკული მოდერნისტული პოეზიის მიმდინარეობა**“ განხილულია იმაჟიზმის – ანგლო-ამერიკული მოდერნისტული პოეზიის ძირითადი მიმდინარეობის – წარმოშობის გარემოებანი და ეტაპები, მისი კონცეპტუალურ-ესთეტიკური საფუძვლები. ამ თავში დიდი ყურადღება ეთმობა იმაჟიზმის ლიტერატურული წყაროების, იმაჟისტური პოეტური ხატისა და „თავისუფალი ლექსის“ სპეციფიკის ანალიზს, იმაჟისტ პოეტთა, განსაკუთრებით ტომას ერნესტ ჰიუმისა და ეზრა პაუნდის, თეორიულ-ესთეტიკურ შეხედულებებსა და პოეტურ პრინციპებს, იმაჟისტური პოეტური მეტყველების კონვენციური სალექსო ფორმებისაგან განმასხვავებელი ნიშნების ანალიზს.

მეორე თავში - „**ეზრა პაუნდის „ახალი მეთოდი“ და იმაჟიზმის ესთეტიკა: “The Luminous Detail”**“ - გაანალიზებულია პაუნდის პოეტური თარგმანებისა და ესეების სერია *მე შევადგოვოვ ოსირისის კიდურები*, სადაც პოეტმა ჩამოაყალიბა თავისი „ახალი მეთოდის“ – Luminous Detail“-ის - კონცეფცია; ნაჩვენებია, თუ რა ზეგავლენა იქონია პაუნდის „ახალმა მეთოდმა“ იმაჟიზმის ესთეტიკაზე, “The Luminous Detail“-ის კონცეფცია შესწავლილია იმაჟიზმის ესთეტიკის კონტექსტში.

მესამე თავში - „**ერა პაუნდი, იმაჟიზმის ესთეტიკა და ორიენტალიზმი**“ - ყურადღება გამახვილებულია „ორიენტალისტურ“ ტენდენციებზე პაუნდის იმაჟისტურ პოეზიაში; ნაჩვენებია, თუ რა ზეგავლენა იქონია პაუნდის „ორიენტალიზმზე“ ცნობილი ორიენტალისტის, ერნესტ ფენოლოზას შრომებმა, რომელთაც შთააგონეს პოეტს „დასავლეთისა და აღმოსავლეთის დაქორწინებით“ შეექმა ახალი კულტურულ-ისტორიული რენესანსი; გაანალიზებულია, თუ რა როლი ითამაშეს აღმოსავლურმა პოეტურმა კონცეპტებმა, ფორმებმა და ტრადიციებმა იმაჟიზმის ესთეტიკისა და პაუნდის მხატვრული მეთოდის ფორმირებაში; გამოკვლეულია, თუ რა ტრანსფორმაცია განიცადეს ჩინურმა და იაპონურმა სალექსო ფორმებმა იმაჟისტებისა და პაუნდის მინიმალისტურ პოეზიაში.

ნაშრომის ბოლოს შეჯამებულია კვლევის შედეგად გამოტანილი დასკვნები.

## თავი 1: იმაჟიზმი როგორც ანგლო-ამერიკული მოდერნისტული პოეზიის მიმდინარეობა

### 1.1 იმაჟიზმის გენეზისი და ეტაპები. თეორიულ-ესთეტიკური პრინციპები

მე-20 საუკუნის პოეზიის უმნიშვნელოვანესი ეტაპი ემთხვევა თანამედროვე ისტორიის კატაკლიზმებითა და ნგრევით აღბეჭდილ, დესტრუქციულ პერიოდს: 1910-იანი წლები იყო დრო, როცა I მსოფლიო ომი მძვინვარებდა ევროპაში, ხოლო დასავლეთის ინტელექტუალურ წრეებში ღრმად კრიზისული და დისონანსური განწყობილებანი ბატონობდა. სამყარო აღარ აღიქმებოდა ჰარმონიულ მთლიანობად, ქაოსი მოიაზრებოდა როგორც მისი თანდაყოლილი, იმანენტური და ბუნებრივი მდგომარეობა, ხოლო ომი - როგორც ამ ქაოსის შედეგი და არა - პირიქით. ეს იყო ათწლეული, როცა ძირფესვიანად შეირყა მრავალსაუკუნოვანი დასავლური ქრისტიანული ცივილიზაციის ფუძემდებლური ფასეულობები და არნახული მასშტაბები შეიძინა ტრადიციულ სულიერ ღირებულებათა რადიკალური გადაფასების პროცესმა, დასავლურ კულტურულ ცნობიერებაში დაინგრა საუკუნეებით განმტკიცებული და თითქოსდა შეურყეველი ბასტიონები - ძველი, დრომოჭმული რელიგიური, სოციალური, კულტურული მეტანარატივები თუ მხატვრულ-ესთეტიკური პარადიგმები, გაქრა რწმენა აბსოლუტური ჭეშმარიტებებისა და ღირებულებებისადმი, დასავლური საზოგადოებრივ-კულტურული მენტალობა კი ტოტალურმა ნიჰილიზმმა და სკეპტიკურმა რელატივიზმმა მოიცვა.

პარადოქსია, მაგრამ ფაქტია, რომ ასეთმა დესტრუქციულმა და დისჰარმონიულმა სოციალურ-პოლიტიკურმა და ინტელექტუალურმა ატმოსფერომ ხელი შეუწყო ახალი პოეტური სტილის დამკვიდრებისთვის ბრძოლას ინგლისსა და ამერიკაში, ხოლო ამგვარი ღრმად კრიზისული განწყობილებებიდან, უკიდურესად პირქუში მსოფლგანცდიდან და დესტრუქციული პროცესებიდან იშვა ახალი დიდი პოეზია, ისეთი შედეგები, როგორიცაა უილიამ ბატლერ იეიტსის გვიანდელი პოეზია, ეზრა პაუნდის შემოქმედება, ელიოტის ადრული პოეზია, რომელშიც მაღალმხატვრულ დონეზე გარდაისახა მთელი ეს ეპოქალური განწყობილებანი და მსოფლგანცდა. უდავოა, რომ ამ ეპოქის ინგლისურენოვანი პოეზიის გამორჩეული ნიმუშები გამსჭვალულია იმდროინდელ



ცივილიზაციაში გაბატონებული დამანგრეველი ემოციებით და მძაფრი შინაგანი წინააღმდეგობებით.

მე-20 საუკუნის პირველი ათწლეულების ანგლო-ამერიკული პოეზია გამოირჩევა ახალი ხმებითა და ექსპერიმენტებით ფორმის სფეროში, დემოკრატიზმითა (უოლტ უიტმენისა და ემილი დიკინსონის ხაზი) და ტრადიციული პოეტური კლიშეების გადასინჯვით. ამერიკელი პოეტები შეუდგნენ პოეტიკის რადიკალურ გარდაქმნას და ზოგიერთ შემთხვევაში პოეზიის სხვა ლიტერატურული ჟანრებისაგან განმასხვავებელი ნიშან-თვისებების წაშლასაც კი. „განახლება“ ("Make it new!") ის იმპერატივი იყო, რომელსაც ეზრა პაუნდი მის თანამედროვეთ უყენებდა. სწორედ სიახლეების ძიებისა და ნოვატორობისაკენ მისწრაფებაა მე-20 საუკუნის პირველი ათწლეულების ანგლო-ამერიკული პოეზიის ყველაზე გამოკვეთილი ნიშანი.

პოეტთა ახალი თაობა უპირისპირდებოდა ბრიტანული ვიქტორიანული პოეზიის ზეგავლენას, ტრადიციულ პოეტურ ფორმებს (მაგალითად, სონეტს) და მყარ სალექსო საზომებს. ამ დროისათვის ინგლისურენოვან პოეზიაში ყველაზე უფრო გავრცელებული სალექსო საზომი იამბური პენტამეტრი იყო (მაგ., იმ დროს ფრიად პოპულარული ალფრედ ლორდ ტენისონის პოეზია) და ბოლორიტმიანი ლირიკული ლექსი მეფობდა.

ვიქტორიანული ტრადიციისაგან დაშორება ჯერ კიდევ მე-19 საუკუნეში შეიმჩნევა უოლტ უიტმენისა და ემილი დიკინსონის პოეზიაში. სწორედ უიტმენმა დაამკვიდრა ე. წ. თავისუფალი ლექსი - იამბური სტრიქონი მან ფსალმუნებსა და სახარებებზე დამყარებული რიტმიკით ჩაანაცვლა. უიტმენტან ერთად მომდევნო თაობების პოეტებზე ზეგავლენას ახდენდა ემილი დიკინსონის იუმორით გაჟღენთილი და ტელეგრაფული სტილიც. მე-20 საუკუნის დასაწყისში უიტმენი და დიკინსონი სანიმუშო აღმოჩნდნენ იმ ინგლისურენოვანი პოეტებისათვის, რომლებიც ცდილობდნენ კონვენციური ბრიტანული პოეტური ფორმების ზეგავლენისაგან დაეღწიათ თავი. ისინი ნოვატორები იყვნენ არა მარტო ფორმის, არამედ შინაარსის თვალსაზრისითაც - მათ შეიტანეს პოეზიაში ყოველგვარი გრძნობების თავისუფალი გამოხატვა, რადიკალური პოლიტიკური და გენდერული თემატიკა.

ფაქტობრივად, მე-20 საუკუნის პირველი ათწლეულების ინგლისურენოვანი პოეზია აირეკლავს კონფლიქტს უკვე დამკვიდრებული ბრიტანული პოეტური ფორმების მომხრე პოეტებსა და ეზრა პაუნდის იმპერატივის მიმდევართა შორის.

მე-20 საუკუნის პირველი სამი ათწლეულის მოდერნისტი პოეტები განაგრძობდნენ უიტმენისებურ ექსპერიმენტებს შინაარსისა და ფორმის სფეროში. ეზრა პაუნდი (Ezra Lumis Pound, 1885-1972), ტომას სტერნზ ელიოტი (Thomas Stearns Eliot, 1888-1965), გერტრუდ სტაინი (Grtrude Stein, 1874-1946), უოლეს სტივენსი (Wallace Stevens, 1879-1932), უილიამ კარლოს უილიამსი (William Carlos Williams, 1883-1963), ეიჩ. დი. (H.D. , 1886-1961), მერიენ მური (Marianne Moore, 1887-1972), ედვარდ ესლინ კამინგსი (Edward Estlin Cummings, 1894-1962; თავად პოეტი ასე წერდა საკუთარ სახელსა და გვარს: e. e. cummings) და ჰარტ კრეინი (Hart Crane, 1899-1932) პოეტური მეტყველების სრული განახლებისაკენ მისწრაფვოდნენ. გამოეხმაურა რა უიტმენის მოწოდებას პოეზიაში სპეციფიკურად ამერიკული ხმის დამკვიდრებისაკენ, ბევრმა მათგანმა ლექსში რეგიონალური და დიალექტური მეტყველების ფორმებიც კი შეიტანა.

ლამის ყველა ზემოჩამოთვლილი ამერიკელი პოეტის კოსმოპოლიტიზმის მიუხედავად, ყოველი მათგანი აღიარებდა, რომ მათი სამშობლო შეიცავდა აუცილებელ ინგრედიენტებს ახალი პოეზიისა და პოეტიკისათვის. მაგალითად, ელიოტმა, რომელმაც ცხოვრების დიდი ნაწილი ლონდონში გაატარა, დონალდ ჰოლთან ინტერვიუში განაცხადა: „ჩემი პოეზიის ემოციური თავწყარო ამერიკიდან წარმოსდგება“. ეზრა პაუნდმაც უოლტ უიტმენისადმი მიძღვნილ ლექსში „ზავი“ აღიარა, რომ მის და უიტმენის პოეზიას საერთო ფესვი ჰქონდათ - ამერიკის შეერთებული შტატები.

თვით პაუნდი, სანამ საცხოვრებლად პარიზში გადავიდოდა, 12 წელი ინგლისში მოღვაწეობდა. წარმომავლობით იგი აიდაჰოს შტატიდან იყო და მთელი ცხოვრების მანძილზე გაჰყვა იქაური მეტყველების თავისებურებანი. ამერიკაში პაუნდმა რომანული ენები შეისწავლა და ასწავლიდა კიდევ მათ უნივერსიტეტში, მაგრამ მალევე დატოვა სამშობლო და ევროპაში გაემგზავრა. 1908 წელს იტალიაში თავისი პირველი ლექსების

კრებული გამოაქვეყნა; შემდეგ ლონდონში გადავიდა, სადაც იგი ტომას ერნესტ ჰიუმსა და ფ. ს. ფლინტს დაუკავშირდა. სწორედ ეს პოეტები იქცნენ იმაჟინიზმის ბირთვად.

პოეზიაში პაუნდი იცავდა ე. წ. „თავისუფალი ლექსის“ პრინციპებს; მისი ესთეტიკური კრედო ნათლად ჩანს ზემოთ უკვე მოხსენიებულ ლექსში „ზავი“, სადაც პოეტი თავის დიდ თანამემამულეს, „თავისუფალი ლექსის“ პიონერს და დამამკვიდრებელს ინგლისურენოვან პოეზიაში, ასე მიმართავს:

მე შენთან ზავს ვდებ, უოლტ უიტმენ --

საკმაოდ დიდხანს მეჯავრებოდი

მოვდივარ შენთან როგორც უკვე გაზრდილი ბავშვი

რომელსაც ყავდა ჯიუტი მამა;

ახლა საკმაოდ ბებერი ვარ მე იმისათვის რომ მეგობრები შევიძინო

შენ იყავი ის, ვინც პირველმა გაკაფა ახო,

ახლა კი დროა ჩუქურთმათა ამოკვეთისა.

ჩვენ ერთი სისხლი გვაქვს და ერთი ფესვი --

დაე, თანხმობა იყოს ჩვენს შორის ..<sup>2</sup>

პაუნდი, ერთი მხრივ, უიტმენს „ახალი“ ამერიკული პოეზიის „მამად“, „გზის გამკაფავად“ აღიარებს, თუმცა, მეორე მხრივ, აშკარაა მასთან მეტოქეობის, მამის გავლენის დამღვევის, უფრო შორს წასვლის სურვილიც. მისთვის უპირველესი ამოცანაა გასცდეს ამერიკის ფარგლებს, ამერიკულ პოეზიას შეათვისებინოს ევროპული ყაიდა, მოახდინოს, თუ შეიძლება ასე ითქვას, მისი ინტერნაციონალიზაცია, რაც უცხო იყო უიტმენის პოეტური ნატურისათვის (კოლუაშვილი 2017: 54).

პაუნდი ევროპაში თანდათან იქცევა მოდერნიზმის მეტრად, იმ ფიგურად, რომელიც ეჭვმიუტანელ ავტორიტეტს წარმოადგენდა მრავალი ამერიკელი თუ ევროპელი

---

<sup>2</sup> თარგმანი ზაალ ჩხეიძისა.

შემოქმედისათვის. იგი გვევლინება როგორც დიდი კულტურტრეგერი - შემოქმედებით ასპარეზზე ახლადგამოსულ ელიოტს ეხმარება მისი პირველი ლექსების დაბეჭდვაში, ხელს უწყობს ჯეიმზ ჯოისის რომანის *ხელოვანის პორტრეტი ახალგაზრდობისას* გამოცემას 1916 წელს, ხოლო ჟურნალ *ლიტლ რივიუში*, სადაც იგი უცხოური განყოფილების რედაქტორად მუშაობდა, აქვეყნებს ნაწყვეტებს *ულისედან*. მოგვიანებით, 20-იან წლებში, პაუნდი საფუძვლიანად ასწორებს - პრაქტიკულად, ანახევრებს - ელიოტის პოემას *უნაყოფო მიწა*, რომელსაც ელიოტი მიუძღვნის კიდევ პაუნდს წარწერით: „ჩემზე დიდ ოსტატს.“

ლონდონში ცხოვრებისას (1908-1920; 1921 წელს პაუნდი საცხოვრებლად გადადის პარიზში), იმაჟიზმით გატაცების პერიოდში, პაუნდი დაინტერესებულია ჩინური და იაპონური პოეზიით, სწავლობს იეროგლიფებს და ხელს მიჰყვება თარგმნას ჩინურიდან. იეროგლიფების სისტემის შესწავლით იგი ეზიარა „იდეოგრამულ“ პოეზიას, სადაც ნებისმიერი ცნება, მათ შორის ყველაზე აბსტრაქტულიც კი, გადმოცემულია კონკრეტული სახეების შეხამებით, რაც იმაჟისტთა პოეტური მეტყველების ქვაკუთხედად იქცა.

პოეტური მეტყველების სრული განახლების ტენდენციამ განსაკუთრებით მკვეთრად სწორედ იმაჟიზმში იჩინა თავი - პოეტურ მიმდინარეობაში, რომელიც უპირისპირდებოდა რომანტიკულ და ვიქტორიანულ პოეზიას და გეორგიანელ პოეტებს. საქმე ისაა, რომ ისეთმა ინგლისელმა პოეტებმა, როგორც იყვნენ მორის ჰიულეტი (Maurice Hewlett, 1861-1923), რადიარდ კიპლინგი (Rudyard Kipling, 1865-1936) და ალფრედ ლორდ ტენისონი (Alfred Lord Tennyson, 1809-1892), შექმნეს ე. წ. „ვიქტორიანული ლექსის“ გარკვეული ტიპი - პომპეზური, სენტიმენტალური, გულისამაჩუყებელი, პროპაგანდისტული, რაც უაღრესად პოპულარული იყო ფართო საზოგადოებაში. მათგან განსხვავებით პაუნდს და იმაჟისტებს უნდოდათ ფოკუსირება მოეხდინათ ინდივიდუალურ გამოცდილებაზე, კონკრეტულსა და კერძოზე; ისინი პრინციპულად უარყოფდნენ მოსაზრებას, რომ პოეზია უნდა ყოფილიყო ერთგვარი გალექსილი მორალური ესე (ცხვედიანი 2011 (ბ): 604-605). ასე მაგალითად, პაუნდის სარკასტული დამოკიდებულება ამგვარი დრომოქმული პოეტური ფორმებისა და

სენტიმენტებისადმი ნათლად ჩანს მის ლექსში "Our Contemporaries" („ჩვენი თანამედროვენი“) კრებულიდან *Lustra* (1916):

When the Tahitian princess  
Heard that he had decided,  
She rushed out into the sunlight and swarmed up a  
cocoanut palm tree,

But he returned to this island  
And wrote ninety Petrarchan sonnets.

ოდეს ტაიტაიტელმა პრინცესამ  
შეიტყო მისი გადაწყვეტილება,  
მზის შუქზე გარეთ გამოქანდა  
და ქოქოსის პალმაზე აძვრა,

ის კი მაინც ამ კუნძულს დაუბრუნდა  
და დაწერა ოთხმოცდაათი პეტრარკასებური სონეტი.<sup>3</sup>

ცხადია, „ჩვენ თანამედროვეებში“ პაუნდის დროს მოღვაწე ის პოეტები იგულისხმება, რომლებიც ყავლგასულ პოეტურ კლიშეებსა და ფორმებს ვერ გაცდნენ თავიანთ შემოქმედებაში.

იმაჟიზმი ინტერნაციონალური მოძრაობა იყო - ლონდონში დაფუძნებულნი, იმაჟისტები წარმომავლობით ძირითადად ინგლისიდან, ირლანდიიდან და ამერიკის შეერთებული შტატებიდან იყვნენ. შეიძლება ითქვას, რომ იმაჟიზმი პირველი ორგანიზებული ინგლისურენოვანი მოდერნისტული ლიტერატურული მიმდინარეობა, თუ ჯგუფია. იმაჟისტური პოეზიის პირველ ნიმუშებად ითვლება ტომას ერნესტ ჰიუმის (Thomas Ernest Hulme, 1883-1917) ორი ლექსი: "Autumn" („შემოდგომა“) და "City Sunset" („მზის ჩასვლა

---

<sup>3</sup> ინგლისურიდან თარგმნა თამარ რუხაძემ.

ქალაქში“). ეს ლექსები გამოაქვეყნა „პოეტთა კლუბმა“ 1909 წელს ლონდონში, კრებულში *Christmas MDCCCXVIII*. ჰიუმმა, რომელიც მათემატიკასა და ფილოსოფიას სწავლობდა, მონაწილეობა მიიღო ამ კლუბის დაფუძნებაში 1908 წელს. კლუბის ერთ-ერთ თავყრილობაზე მან წაიკითხა ლექცია თანამედროვე პოეზიის შესახებ, სადაც ჩამოაყალიბა ახალი პოეზიის ძირითადი პრინციპები. ჰიუმი გააკრიტიკა პოეტმა და კრიტიკოსმა, თავისუფალი ლექსისა და თანამედროვე ფრანგული პოეზიის დამცველმა და თავყანისმცემელმა ფრენკ სტიუარტ ფლინტმა (Frank Stuart Flint, 1885-1960). მოგვიანებით, მწვავე დებატების შემდეგ, ფლინტი და ჰიუმი დამეგობრდნენ. 1909 წელს ჰიუმმა დატოვა „პოეტთა კლუბი“ და დაიწყო შეხვედრები ფლინტსა და პოეტთა ჯგუფთან, რომელსაც ჰიუმი „სეცესიის კლუბს“ (“Secession Club”) უწოდებდა. ისინი იკრიბებოდნენ რესტორან „ეიფელის კოშკში“, რომელიც ლონდონის რაიონ სოჰოში მდებარეობდა. აქ განიხილავდნენ თანამედროვე პოეზიის რეფორმირების გეგმებს თავისუფალი ლექსის და იაპონური სალექსო ფორმების - ტანკასა და ჰაიკუს - საშუალებით. იაპონური სალექსო ფორმებით მათი დაინტერესება შეიძლება განვიხილოთ გვიანვიქტორიანულ და ედუარდის ხანაში ჩინური და იაპონური კულტურით საყოველთაო გატაცების კონტექსტში.

ეზრა პაუნდმა ეს ჯგუფი გაიცნო 1909 წლის აპრილში და უმაღლვე აღმოაჩინა საერთო საკუთარ შეხედულებებსა და ამ ჯგუფის წარმომადგენელთა იდეებს შორის. კერძოდ, პაუნდი მხარს უჭერდა სათქმელის კონდენსირებულად, უშუალოდ გამოხატვას პოეზიაში, რის მაგალითსაც იგი ხედავდა დანტე ალიგიერისა და გვიდო კავალკანტის შემოქმედებაში. მისი კონცეფციით, პოეტური ენა უნდა ყოფილიყო უშუალო ('direct'), მარტივი ('simple'), ნათელი ('clarity'), რიტორიკული ფიგურებისაგან თავისუფალი და ზუსტი ('precciseness'). სწორედ ეს კრიტერიუმები დაედო საფუძვლად იმაჟისტურ პოეზიას.

1911 წელს პაუნდმა „ეიფელის კოშკის ჯგუფს“ კიდევ ორი პოეტი - თავისი ყოფილი საცოლე, ჰილდა დულიტლი (Hilda Doolittle (1886-1961), რომელიც ფსევდონიმად იყენებდა საკუთარი გვარ-სახელის ინიციალებს - H. D.), და მისი მომავალი მეუღლე, რიჩარდ ოლდინგტონი (Richard Aldington, 1892-1962), გააცნო. ეს ორნი, ისევე როგორც

პაუნდი, დაინტერესებულნი იყვნენ ძველბერძნული პოეტური მოდელების, განსაკუთრებით საფოს პოეზიის შესწავლით. მათ ასევე იტაცებდათ იაპონური პოეზია. 1912 წელს, ბრიტანეთის მუზეუმში შეხვედრისას, პაუნდმა მათ განუცხადა, რომ ისინი იმაჟისტები იყვნენ.

1911 წელს, როცა ჰარიეტ მონრომ დაიწყო ჟურნალ *Poetry*-ის გამოცემა, მან უცხოელ რედაქტორად ეზრა პაუნდი მიიწვია. 1912 წლის ოქტომბერში პაუნდმა *Poetry*-ში გამოაქვეყნა ჰილდა დულიტლისა და რიჩარდ ოლდინგტონის სამი ლექსი რუბრიკით “Imagiste”. იმავე თვეში გამოაქვეყნდა პაუნდის წიგნი *Ripostes*, რომელსაც დანართის სახით თან ახლდა *The Complete Poetical Works of T. E. Hulme* (ტ. ე. ჰიუმის პოეტურ ნაწარმოებთა სრული კრებული). ამ დანართის შენიშვნებში ბეჭდვითი სახით პირველად ფიგურირებს სიტყვა “Imagiste”. ოლდინგტონის ლექსები “Choricos”, “To a Greek Marble”, “Au Vieux Jardin” დაიბეჭდა *Poetry*-ს 1912 წლის ნოემბრის გამოშვებაში, ხოლო დულიტლის “Hermes of the Ways”, “Orchard” და “Epigram” – 1913 წლის იანვრის ნომერში. ამგვარად ჩამოყალიბდა იმაჟიზმი, როგორც მიმდინარეობა. *Poetry*-ის აპრილის გამოშვებაში გამოაქვეყნდა იმაჟიზმის ცენტრალური ტექსტი - ეზრა პაუნდის ჰაიკუს ფორმით დაწერილი “In a Station of the Metro” („მეტროს სადგურში“):

The apparition of these faces in the crowd;

Petals on a wet, black bough.

(ამ სახეების გამოჩენა ბრბოში;

ყვავილის ფოთლები სველ, შავ რტოზე).

*Poetry*-ის მარტის ნომერში დაიბეჭდა ეზრა პაუნდის ორი ესე: “A Few Don’ts by an Imagiste” („იმაჟისტის რამენიმე აკრძალვა“) და “Imagisme”, სადაც ჩამოყალიბებული იყო იმაჟიზმის კონცეპტუალურ-ესთეტიკური პოზიციები. პაუნდი „სახეს“, „ხატს“ (‘image’) განსაზღვრავს როგორც ინტელექტუალურ და ემოციურ კომპლექსს, მოქცეულს დროის მოცემულ მომენტში: “... image is that which presents an intellectual and emotional complex in an instant of time”. პაუნდი ამტკიცებს, რომ უმჯობესია შექმნა ერთი ნაღდი „სახე“/„ხატი“

(‘image’) მთელი სიცოცხლის განმავლობაში, ვიდრე - მრავალტომიანი შრომები (ცხვედიანი 2011 (ა): 453-455).

მიუხედავად ხანმოკლე ისტორიისა, იმაჟიზმი მეოცე საუკუნის ანგლო-ამერიკული პოეზიის ისტორიაში ერთ-ერთ ყველაზე გავლენიან მიმდინარეობად ითვლება. 1900 - იანი წლების ლონდონის პოეტურ თავყრილობებს ტ. ს. ელიოტმა “point de repère of modern poetry” უწოდა (ელიოტი 1965: 58). ბევრი დაიწერა იმაჟიზმის როლზე ლიტერატურული მოდერნიზმის განვითარებაში: ტოპინის (1985), ისაკსის (1952), კოფმენის (1951) პრეტის (1992, 2001 (ა)), კარის (2013) და სხვათა შრომებში ნაჩვენებია, თუ როგორ მოამზადა იმაჟიზმმა საძირკველი მოდერნიზმისათვის. მკვლევარები მიიჩნევენ, რომ იმაჟიზმის კონტურები გამოიკვეთა 1908-1913 წლებში, ჯერ კიდევ პირველი იმაჟისტური კრებულის *Des Imagistes* (1914) გამოქვეყნებამდე (ჰადიანისი 2013: 35). ეს იყო თანამედროვე ინგლისურენოვანი პოეზიის დასაწყისი. იმაჟიზმი წარმოადგენდა ინგლისური პოეტური მეტყველების რეფორმაციის პირველ სერიოზულ მცდელობას. ის დაიწყო, როგორც რეაქცია კოლრიჯისა და უორდსუორთის, ზოგადად რომანტიკული მოძრაობის წინააღმდეგ, სწორედ ისევე, როგორც თავად რომანტიკოსებმა დაიწყეს ბრძოლა მათი წინამორბედების – ნეოკლასიკოსი პოეტების წინააღმდეგ, მაგრამ იმაჟისტური მოძრაობა უბრალო რეფორმაზე შორს წავიდა და დანერგა ახალი ინგლისური კადენცია – „თავისუფალი ლექსი“, რომელიც ეფუძნება ბუნებრივ სამეტყველო რიტმს. მან შეცვალა თეთრი ლექსი და იამბური პენტამეტრი – სალექსო საზომი, რომელიც დედოფალ ელისაბედის დროიდან მოყოლებული დომინირებდა ინგლისურ პოეზიაში. რთული და დახვეწილი ტექნიკური ექსპერიმენტების შედეგად იმაჟიზმმა პოეტური სიმბოლო ვიზუალურ, კონკრეტულ და კონცენტრირებულ ხატად აქცია, ვინაიდან, იმაჟიზმის ესთეტიკური თეორიის მიხედვით, „ბუნებრივი ობიექტი ყოველთვის ადეკვატური სიმბოლოა“ და მისი პრეზენტაცია უნდა მოხდეს სწორხაზოვანი მორალური ინტერპრეტაციის გარეშე, რადგან სახე თავისთავად ვერბალური გამოხატვის საშუალებაა.

იმაჟიზმის ზუსტი პროტოტიპის პოვნა შეუძლებელია ინგლისურენოვან ლიტერატურაში, თუმცა გარკვეული მხატვრულ-ესთეტიკური მოდელებისა თუ



პარადიგმების დაძვინჯვა კონტინენტურ ევროპაში შეიძლება. დებიუსისა და სტრავინსკის მუსიკით და გოგენისა და მატისის მხატვრობით ყველასათვის ნათელი გახდა, რომ ხელოვნება რადიკალური ცვლილებების ეტაპზე გადავიდა.

რენე ტოპინის<sup>4</sup> აზრით, იმაჟიზმზე დიდი გავლენა იქონია ფრანგულმა სიმბოლიზმმა. მკვლევარი ასევე მიიჩნევს, რომ იმაჟიზმი უნდა განვიხილოთ არა როგორც მხატვრულ-ესთეტიკური დოქტრინა ან პოეტური სკოლა, არამედ როგორც მცირერიცხოვან პოეტთა ასოციაცია, რომლებიც გარკვეული პერიოდი – კვირები, თუნდაც თვეები – შეთანხმებულნი იყვნენ რამდენიმე მნიშვნელოვან პრინციპზე“ (ტოპინი 1985: 116). მნელია დაეთანხმო მკვლევარის ამ მოსაზრებას, ვინაიდან, ჯერ ერთი, იმაჟიზმმა, როგორც მიმდინარეობამ, კვირები და თვეები კი არა, რამდენიმე წელი მაინც იარსება და მისი არსებობის ისტორიაში რამდენიმე ეტაპის გამოყოფაც კი შეიძლება: ე. წ. იმაჟიზმამდელი იმაჟიზმი, ანუ ის ეტაპი, როცა ჰიუმი, ფლინტი და პაუნდი თავიანთი თეორიულ-ესთეტიკური პოსტულატებითა და პოეტიკით მყარ ნიადაგს ქმნიან იმაჟიზმის ესთეტიკის დამკვიდრებისათვის 1912 წელს კონკრეტულ პოეტურ მიმდინარეობად მის ოფიციალურ გაფორმებამდე (დაახლ. 1908-1912); შემდეგი ეტაპი მოიცავს იმაჟიზმის ჩამოყალიბებისა და აღმასვლის ხანას (დაახლოებით 1912-1914 წლები) ჯგუფსა და ეზრა პაუნდს შორის მომხდარ განხეთქილებამდე, რომელიც წყალგამყოფად მოგვევლინა ამ ეტაპსა და გვიანდელ იმაჟიზმს შორის, როცა მიმდინარეობის წამყვან ფიგურად ემი ლოუელი იქცა. ვერ დავეთანხმებით ჯონ ალასტერს, რომ ეზრა პაუნდი იმაჟისტურ მოძრაობაში ჩაბმული იყო მხოლოდ 1912-1913 წლებში და ეს იყო მისი თეორიული ენობრივი და პოეტური კონცეფციების ევოლუციის სრულიად ახალი მნიშვნელოვანი ფაზა (ალასტერი 2014: 27). პაუნდი, ფაქტობრივად, იმაჟიზმის სათავეებთან იდგა: იგი ამ მიმდინარეობის ოფიციალურ გაფორმებამდე, ე. წ. იმაჟიზმამდელი იმაჟიზმის ეტაპზევე, ჯერ კიდევ 1909 წელს, დაუკავშირდა 1908 წელს ჰიუმის მიერ დაარსებულ პოეტთა ჯგუფს და, ჰიუმსა და ფლინტთან ერთად, აქტიური

---

<sup>4</sup> რენე ტოპინი (1905– 1981) – ფრანგი აკადემიკოსი, მთარგმნელი და კრიტიკოსი, რომელმაც ცხოვრების დიდი ნაწილი აშშ-ში გაატარა, სადაც ჰანტერ კოლეჯის რომანული ენების დეპარტამენტს ხელმძღვანელობდა.

მონაწილეობა მიიღო იმაჟიზმის თეორიულ-ესთეტიკური საფუძვლების მომზადებაში. პაუნდი იმაჟიზმს განუდგა 1914 წელს, როცა მან დატოვა ჯგუფი და შეუერთდა ვორტიციზმს, რომელსაც თავადვე დაარქვა ეს სახელი 1913 წელს. შეიძლება ითქვას, რომ ვორტიციზმის პაუნდისეული კონცეფცია სათავეს იღებს 1911-1912 წლებში გამოქვეყნებული მისი ესეების სერიიდან *I Gather the Limbs of Osiris* (*მე ვაგროვებ ოსირისის კიდურებს*) და მისი იმაჟისტური კონცეფციიდან. პიტერ ჯოუნსი ვორტიციზმს „იმაჟიზმის უფრო მკაცრ ფორმასაც“ კი უწოდებს (ჯოუნსი 1972 (ა): 21). გარდა ამისა, ძნელია დაეთანხმო მკვლევარს, რომ 1912-1913 წლები პაუნდის თეორიულ-ესთეტიკური შეხედულებების ევოლუციის ახალი მნიშვნელოვანი ეტაპია, ვინაიდან, ფაქტობრივად, საქმე გვაქვს იმ არსებითად იმაჟისტური იდეებისა და კონცეპტების განვითარებასთან, რომლებიც პაუნდმა ზემოხსენებულ ესეების სერიაში ჩამოაყალიბა და რომლებიც საფუძვლად დაედო იმაჟიზმის ესთეტიკას. ამრიგად, პრაქტიკულად შეუძლებელია 1908-1914 წლების პაუნდის თეორიულ-ესთეტიკური შეხედულებების ერთმანეთისაგან მკვეთრად გამიჯნულ ეტაპებად დაყოფა - ესაა პაუნდის შემოქმედებითი ევოლუციის ერთი მთლიანი ეტაპი, რომელიც ძირითადად იმაჟიზმის ესთეტიკას უკავშირდება. აქვე გასათვალისწინებელია ისიც, რომ მე-19 საუკუნის მეორე ნახევრიდან მოკიდებული ლიტერატურული პროცესის, მხატვრული მიმდინარეობებისა და სტილებისათვის ნიშანდობლივ კანონზომიერებად იქცა მათი მონაცვლეობის ინტენსიფიკაცია - წინა ეპოქებისაგან განსხვავებით, ისინი აღარ მოიცავდნენ ათწლეულებს და სწრაფად ურთიერთმონაცვლეობდნენ (მაგალითად, დეკადენტური მიმდინარეობებიდან ასეთია „პარნასის ჯგუფი“, სიმბოლიზმი, პრერაფაელიტიზმი, ესთეტიზმი და სხვ., ავანგარდული სახელოვნებო და სალიტერატურო მიმდინარეობებიდან ფუტურიზმი, დადაიზმი და სხვ.). მეორეც, რაც მთავარია, ამა თუ იმ პოეტური ჯგუფისა თუ გაერთიანების არსებობის ხანგრძლივობა არ გამოდგება მისი ხასიათის გამსაზღვრელ მთავარ კრიტერიუმად. იმაჟიზმი აშკარად იყო ერთიანი თეორიულ-ფილოსოფიური წანამძღვრებიდან ამოზრდილი მხატვრული მიმდინარეობა მკაფიოდ ჩამოყალიბებული ესთეტიკური პრინციპებით, მხატვრული კონცეფციითა და პოეტიკით.

როგორც უკვე აღინიშნა, იმაჟიზმის საწყისი ეტაპი დაკავშირებულია ტ. ე. ჰიუმის სახელთან, პოეტ ფილოსოფოსთან, რომელიც გარდაიცვალა 1917 წელს. ჰიუმზე ზეგავლენა იქონია ევროპელ ინტელექტუალთა გარკვეულმა სააზროვნო ტრადიციამ და სიმბოლისტურმა და პოსტსიმბოლისტურმა ფრანგულმა ლიტერატურამ. ის იბრძოდა თავისუფალი ლექსის ტრადიციის დამკვიდრებისთვის რიტორიკული და ამადლებული პოეტური მეტყველების საპირისპიროდ, ეძიებდა „ახალ სულს“ პოეზიაში, რომელსაც უნდა გამოეხატა თანამედროვე ადამიანის მგრძობელობა, თანამედროვე კულტურის, თეორიულ-ფილოსოფიური და მხატვრულ-ესთეტიკური აზროვნების მდგომარეობა და ხასიათი, რისთვისაც ძველი ფორმები და კონცენციები შეუფერებელი იყო. მსგავსად ფილოსოფოს ანრი ბერგსონისა, რომლისგანაც ჰიუმმა აიღო „წინააღმდეგობრივ სახეთა“ იდეა, ის ამტკიცებდა, რომ მხატვრულ ენა (მეტაფორები, შედარებები, ანალოგიები) ზედმეტი და უადგილო გამოყენებისგან არაეფექტური ხდება. პოეტის ამოცანაა აღმოაჩინოს ახალი ანალოგიები, რათა ენამ გამოხატულების სიცხადე არ დაკარგოს. როგორც ის აცხადებს თავის „ლექციაში თანამედროვე პოეზიაზე“, „პროზა არის მუზეუმი, სადაც ლექსის მკვდარი სურათები ინახება“.<sup>5</sup> 1909 წელს კრებულში *For Christmas MDCCCXVIII* გამოქვეყნებული ჰიუმის ორი ლექსი „შემოდგომა“ და „მზის ჩასვლა ქალაქში“ იმაჟიზმის ადრეულ ნიმუშებადაა მიჩნეული. ელოტი ჰიუმის ლექსებს უწოდებდა „ყველაზე ლამაზ ლექსებს ინგლისურ ენაზე“. ჰიუმის ყველაზე მეტად ცნობილი ლექსია „შემოდგომა“:

A touch of cold in the Autumn night—

I walked abroad,

And saw the ruddy moon lean over a hedge

Like a red-faced farmer.

I did not stop to speak, but nodded,

And round about were the wistful stars

---

<sup>5</sup> ციტირებულია პ. მაკგინესის სტატიიდან *Imagism* (იხ. მაკგინესი 2006: 186).

With white faces like town children.

მთვარე წითელსახიან ფერმერს ჰგავს, ხოლო ვარსკვლავები – ფერმკრთალ ქალაქელ ბავშვებს. ლექსი ეფუძნება შედარებებს და აღქმის თანმიმდევრულ პროცესს უფრო აღწერს, ვიდრე ერთდროულობასა და სახეთა შერწყმას. ამას მოსდევს პატარა ეპიფანია, რომლის ფუნქციაა „დიდმნიშვნელოვანის“ დამცრობა და არა პირიქით - უმნიშვნელოს გაბუქება.

1908–1909 წლები ჰიუმმა, რომელიც ახალი გარიცხული იყო კემბრიჯის უნივერსიტეტიდან სამიკიტნოში მომხდარ ჩხუბში მონაწილეობისთვის, ლონდონში თავის ირგვლივ შემოიკრიბა მგზნებარე ახალგაზრდა მწერალთა ჯგუფი. სწორედ მათ ჩამოაყალიბეს უკვე არაერთგზის ნახსენები „პოეტთა კლუბი“, რომელსაც გაუქმების შემდეგ ეზრა პაუნდი „სახეთა დავიწყებულ სკოლას“ (“The forgotten school of images“) უწოდებდა. ამ პერიოდში „პოეტთა კლუბის“ მიერ შექმნილ ნაწარმოებთაგან, ფაქტობრივად, მხოლოდ ჰიუმის „შემოდგომას“ შეიძლება ეწოდოს „იმაჟისტური“. ჰიუმი დაუკავშირდა ფლინტს და ეზრა პაუნდს, ლონდონში ახალჩამოსულ ამერიკელს.

ჟურნალ *ეგოისტისთვის* 1915 წელს დაწერილ „იმაჟიზმის ისტორიაში“ (“The History of Imagism“) ფლინტი აღწერდა ახალი ჯგუფის საქმიანობასა და „პოეტთა კლუბის“ წარმომადგენლებს, რომლებიც იკრიბებოდნენ სოჰოს რესტორანში 1909 წლის გაზაფხულზე. პირველ ასეთ შეხვედრას ესწრებოდნენ ჰიუმი, ფლინტი, ედვარდ სტორერი, ფრენსის ტანკრეტი, ჯოზეფ კემპბელი და ფლორენს ფარი. პაუნდი პირველად გამოჩნდა აპრილის შეხვედრაზე. მათი შეკრებების ძირითადი საუბრის თემა იყო პოეტური ტექნიკა, უცხოური სალექსო ფორმების მრავალფეროვნება ფრანგი სიმბოლისტების ვერლიბრით დაწყებული, გვიანდელი იაპონური ტანკათი და ჰაიკუთი დამთავრებული. განხილვის თემათა შორის იყო ფლინტისეული „წმინდა ძველებრაული ფორმები“ და პროვანსელ ტრუბადურთა სიმღერები, რომლებითაც აღფრთოვანებული იყო პაუნდი და მისი საუბრის მთავარი თემაც სწორედ ეს იყო. ჰიუმი მოითხოვდა „აბსოლუტურად ზუსტ პრეზენტაციას და სიტყვათმრავლობაზე უარის თქმას“ და მთელ დღეებს ზუსტი ფრაზების ძიებაში ატარებდა.

„სახეთა სკოლა" თეორიულ საკითხებზე მსჯელობით უფრო მნიშვნელოვანი იყო, ვიდრე პრაქტიკული პოეტური საქმიანობით. ჯგუფი თანდათან დაიშალა 1909 წლის ზამთარში. მასზე არავის სმენია 1912 წლის ნოემბრამდე, როდესაც ეზრა პაუნდმა გამოაქვეყნა საკუთარი ლექსების კრებული *Ripostes*, რომელსაც თან დაურთო ტ. ე. ჰიუმის პოეტურ ნაწარმოებთა სრული კრებული (*The Complete Poetical Works of T.E. Hulme*). დანართი სულ 5 ლექსისაგან შედგებოდა, რომელთაგან პირველი „მემოდგომა" იყო. კრებულისათვის დართულ განმარტებით შენიშვნაში პაუნდმა პირველად გამოიყენა სიტყვა „იმაჟისტი" (*Imagiste* - სიტყვის ფრანგული ვარიანტი, რაც სავარაუდოდ ხაზს უსვამდა იმაჟიზმის კავშირს ფრანგულ სიმბოლიზმთან), რათა დაეხასიათებინა პოეტთა ახალი ჯგუფი, თუმცა ის არ აცხადებდა, თუ ვის მიიჩნევდა ამ ჯგუფის წევრებად. სავარაუდოდ, პაუნდს მხედველობაში ჰყავდა სამი პოეტი: ჰილდა დულიტლი (ამერიკელი ქალი, რომელთანაც რომანი ჰქონდა ლონდონში ჩასვლამდე), რიჩარდ ოლდინგტონი (მოგვიანებით დაქორწინდა ჰილდა დულიტლზე) და საკუთარი თავი. ჰიუმი არ იყო ამ ახალი გუნდის წევრი, მაგრამ პაუნდი აცნობიერებდა მისადმი, როგორც მოძრაობის თავდაპირველი ხელმძღვანელისადმი, ვალდებულებას და მის ლექსებს, როგორც ახალი იმაჟისტური პოეზიის ნიმუშებს, უპირატესობას ანიჭებდა. პაუნდი გამორჩეულ პოეტურ ქმნილებებს ეძებდა ჰარიეტ მონროსთვის გასაგზავნად და იპოვა კიდევ ისინი ჰილდა დულიტლისა და რიჩარდ ოლდინგტონის ლექსების სახით. ისინი კენსინგტონში, ჩაიხანაში ხვდებოდნენ ხოლმე პაუნდს და თავიანთ ლექსებს კორექტირებისათვის აძლევდნენ მას. სწორედ ერთ–ერთი ასეთი შეხვედრის დროს, 1912 წლის გაზაფხულზე, პაუნდმა განუცხადა ორივე პოეტს, რომ ისინი იმაჟისტები იყვნენ (*Imagistes*).

რიჩარდ ოლდინგტონი თავის ავტობიოგრაფიაში წერს, რომ ეს იყო პირველი შემთხვევა, როდესაც მან გაიგონა ეს „პიკვიკისებური სიტყვა“ და ეგონა, რომ ეს სიტყვა პაუნდის „მეტისმეტად უცნაური ფანტაზიის ნაყოფი იყო“. პაუნდმა ექვსი ლექსი, სამი ოლდინგტონისა და სამივე ჰილდა დულიტლისა, გაუგზავნა ჟურნალ *Poetry*-ს და ჰარიეტ მონროს მიწერა: „კვლავ იღბლიანი გამოვდექი, რადგან გიგზავნი რამდენიმე თანამედროვე ამერიკულ მასალას, ვიმეორებ - თანამედროვეს, ვინაიდან ესაა

იმაჟისტების ლაკონური მეტყველება, თუმცადა მთავარი თემა შეიძლება კლასიკური იყოს... ობიექტური, უშუალო, ზედმეტი ზედსართავი სახელებისაგან განძარცვული, იმ მეტაფორებისაგან თავისუფალი, რომლებიც ხელს გვიშლის საგანზე დაკვირვებაში. ესაა პირდაპირი საუბარი, უშუალო, როგორც ბერძნული“.<sup>6</sup>

ჰარიეტ მონროსათვის ლექსების გაგზავნა ეზრა პაუნდს, ფაქტობრივად, ეიჩ. დი.-მ შთააგონა, როცა 1912 წლის ოქტომბერში, ბრიტანეთის მუზეუმის ჩაის ოთახში, მან პაუნდს თავისი რამდენიმე ლექსი წააკითხა. ეს ლექსები 1913 წლის ჟურნალ *Poetry*-ის იანვრის გამოცემაში დაიბეჭდა. ეს ლექსები იყო: "Hermes of the Ways", "Priapus" (მოგვიანებით დასათაურებულ იქნა, როგორც "Orchard") და "Epigram". აღნიშნული ლექსები, ეიჩ. დი.-სავე "Oread"-თან ერთად, იმაჟიზმის მეორე, გადამწყვეტი ფაზის სანიშანსვეტო ტექსტებს წარმოადგენდნენ. ეიჩ.დი.-ს ლექსები მეტი პოეტური დახვეწილობით გამოირჩეოდა, ვიდრე ჰიუმის. მათში აზრის გადმოცემის სიმარტივე ერწყმოდა კლასიკური ბერძნული ლირიკიდან წამოსულ მუსიკალურ ინტონაციას. პაუნდი იმდენად მონუსხული იყო ამ ლექსების მკაფიოობითა და ინტენსივობით, მათი „სიმტკიცით“, რომ აცხადებდა, იმაჟიზმი მათ გამოსავლენად დაარსდაო.

1913 წელს ეიჩ.დი.-ს სამი ლექსიც გამოვიდა შემდეგი კომენტარით: „უახლესი სკოლა, რომელსაც აქვს პრეტენზია, რომ სკოლა ეწოდოს, იმაჟისტურია... მათი ერთ-ერთი ლოზუნგია სიზუსტე. ისინი უპირისპირდებიან უამრავ თავმოუბმელ მწერალს, რომლებიც თავს იტვირთავენ ბუნდოვანი და დაუსრულებელი სიტყვათმრავლობით“.<sup>7</sup>

მართალია, ეიჩ.დი.-ს ლექსები მნიშვნელოვანი იყო ახალი მოძრაობისთვის, მაგრამ მისმა პოეზიამ საყოველთაო აღიარება მაინც ვერ მოიპოვა. პაუნდმა თავისი ლექსების ბევრჯერ გადამუშავების შემდეგ მიაღწია ფორმის სიზუსტეს და გადმოცემის სიმოკლეს. ბერძნულ ლირიკაზე დაყრდნობით შექმნილი „დორია“ ("Doria"), და „დაბრუნება“ ("The Return"), რომელიც დაწერილია ფრანგული სიმბოლისტური ლექსის ფორმით, პაუნდმა შეიტანა პოეტურ კრებულში *Ripostes*. მომდევნო ორი წლის განმავლობაში ის აქვეყნებდა

<sup>6</sup> ციტირებულია პ. ჯოუნსის წიგნიდან *Imagist Poetry* (ჯოუნსი 1972 (ა): 17).

<sup>7</sup> ციტ. ჯოუნსი 1972 (ა): 18.

იაპონური ჰაიკუს ფორმით დაწერილ იმაჟისტურ ლექსებს, რომელთაგან ყველაზე ცნობილია „მეტროს სადგურში“. რიჩარდ ოლდინგტონიც აქვეყნებდა ფლინტთან ერთად მოკლე, თავისუფალი ლექსის ფორმის ტექსტებს. ასე რომ, ორივე მათგანმა თავიანთი წვლილი შეიტანა ახალი ლიტერატურული გარემოს შექმნაში.

იმაჟისტური მიმდინარეობის ესთეტიკური პრინციპების დადგენა-განსაზღვრაში უმნიშვნელოვანესი როლი ითამაშა 1913 წლის მარტში გამოქვეყნებულმა ორმა მოკლე ესემ: ფლინტის „იმაჟიზმმა“ ("Imagisme") და ჰაუნდის „რამდენიმე აკრძალვამ" ("A Few Don'ts by an Imagiste"). ეს ესეები წარმოადგენს იმაჟიზმის ესთეტიკური პრინციპების თეორიული ფორმულირების პირველ სერიოზულ მცდელობას.

იმაჟიზმის ესთეტიკური პრინციპების ფორმულირება მოითხოვდა ჰარიეტ მონრომ, რომელმაც პირველად ახსენა სახელი „იმაჟისტი“ თავისი ჟურნალის მეორე გამოცემაში, რომელსაც თან ერთვის რედაქტორის შენიშვნა: „იმაჟიზმთან და იმაჟისტებთან დაკავშირებული ინფორმაციის საპასუხოდ, ვაქვეყნებთ ჩანაწერს, რომელიც ბატონ ფლინტს ეკუთვნის, მაგრამ დამოწმებულია ჰაუნდის მიერ. აქედან ჩანს, რომ იმაჟიზმი არ არის აუცილებლად დაკავშირებული ელინურ კულტურასთან ან კიდევ თავისუფალ ლექსთან, როგორც დადგენილ ფორმასთან" (ციტ. პრეტი 1963: 25).

იმაჟისტური ანთოლოგიების გამოცემისას პოეტთა მთავარი ბეჭდვითი ორგანოები იყო პერიოდული გამოცემები: *Egoist*, *An Individualist Review* და *The English Review*, რომელიც დაარსდა 1909 წელს ფორდ მედოქს ჰიუფერის მიერ. 1910 წლიდან არსებობდა მხოლოდ ყოველთვიური *Poetry Review* და მისი მემკვიდრე *Poetry and Drama*, რომელსაც სამ თვეში ერთხელ გამოსცემდა ჰაროლდ მონრო. ეს გამოცემები 1914 წელს ჩაანაცვლა ჟურნალმა *The Chapbook: A Monthly Miscellany*. მართალია, ეს პერიოდული გამოცემები ძალიან ეხმარებოდა იმაჟისტებს, მაგრამ მათ თავიანთი კონცეპტუალურ-ესთეტიკური პოზიციების გამოხატვისათვის საკუთარი წყარო ესაჭიროებოდათ. ჰაუნდს თვალი ეჭირა ერთ-ერთ გამოცემაზე სახელწოდებით *The New Freewoman: An Individualist Review*, რომლის მესაკუთრეც 1913 წელს დორა მარსდენი იყო. მომდევნო წელს ჟურნალის წარმომადგენელი ქალბატონები შეუთანხმდნენ იმაჟისტებს და გამომცემლობას

ერთობლივად დაარქვეს *ეგოისტი*, მაგრამ იმ პირობით, რომ ჟურნალი მთლიანად მიემდგნებოდა ისეთ საკითხებს, რომლებსაც დორა მარსდენი მოწინავე სტატიებს უძღვნიდა, კერძოდ კი - ფემინიზმს.

ფლინტის მოღვაწეობა დაიწყო პროტესტით, რომ იმაჟისტები არ მიეკუთვნებოდნენ რევოლუციურ სკოლას და მათ ერთადერთ მიზანს საუკეთესო პოეტურ ტრადიციებზე დაყრდნობით წერა წარმოადგენდა. გარდა ამისა, ფლინტმა შეიმუშავა სამი წესი, რომელიც არ მიეკუთვნებოდა წინამორბედ ლიტერატურულ ტრადიციებს და რომლითაც იმაჟისტებს უნდა ეხელმძღვანელათ პოეზიაში:

1. საგნისადმი უშუალო დამოკიდებულება, სუბიექტური იქნებოდა ეს დამოკიდებულება თუ ობიექტური.
2. უარის თქმა ისეთი სიტყვების გამოყენებაზე, რომლებიც არ მონაწილეობს საგნის რეპრეზენტაციაში.
3. რიტმის აგება მუსიკალური თანმიმდევრობის და არა მეტრონომული პრინციპით.

მეოთხე წესად ფლინტი მიიჩნევდა მოძღვრებას იმ კონკრეტული პოეტური ხატის შესახებ, რომელიც მოგვიანებით პაუნდმა განსაზღვრა როგორც „ინტელექტუალური და ემოციური კომპლექსი მოცემული დროის მომენტში“. მან ასე განმარტა ეს ლაკონიური ფორმულირება: „ეს არის პრეზენტაცია ისეთი კომპლექსის, რომელიც წამიერად განიჭებს უეცარი გათავისუფლების განცდას. ეს თავისუფლების განცდა ზოგჯერ სივრცეს ზღუდავს და ზრდის იმ განცდას, რომელსაც ხელოვნების დიადი ნიმუში გვანიჭებს. უმჯობესია შექმნა ერთი სახე ცხოვრებაში, ვიდრე მრავალტომიანი შრომები“ (ციტ. პრეტი 2001 (ბ): 26).

ამ სამმა წესმა, პაუნდისეულ განმარტებასთან ერთად, ნათელი მოჰფინა სიტყვა „იმაჟიზმის“ ირგვლივ არსებულ გაურკვევლობას. გარდა ამისა, პოეტები აცხადებდნენ, რომ იმაჟიზმი კლუბი იყო და, მამასადამე, იქ სხვებსაც შეეძლოთ გაწევრიანება. მართლაც, *Poetry*-ს გვერდებზე მომდევნო თვეების განმავლობაში გამოჩნდა მრავალი ამერიკელი პოეტის იმაჟისტური სტილით დაწერილი ლექსები, მაგრამ მოძრაობის ცენტრი კვლავ



ლონდონი იყო და იმაჟიზმზე ინგლისური ზეგავლენის გამძლიერებას ხელს უწყობდა ახალი ჟურნალი *Egoist*, რომლის გამოცემაც 1914 წლის იანვარში დაიწყო. პაუნდი და ოლდინგტონი მისი რედაქტორები იყვნენ. ჟურნალის გვერდებზე მომდევნო თვეების მანძილზე ქვეყნდებოდა ფლინტის, ოლდინგტონის, პაუნდის, ეიჩ.დი.-ს, ემი ლოუელისა და დ. ჰ. ლორენსის ლექსები. 1914 წელს, პირველი იმაჟისტური კრებულის გამოსვლისას, იმაჟიზმი, როგორც ლიტერატურული მოძრაობა, უკვე კარგად იყო განვითარებული.

პირველი კრებული, რომელიც პაუნდმა გამოსცა და ფრანგულ სახელს ატარებდა, *Des Imagistes*, ბევრი ისეთი ავტორის სახელს შეიცავდა, რომლებიც იმ დროისათვის უკვე აქტიურად იყვნენ იმაჟისტური მოძრაობის საქმიანობაში ჩართული. კრებულში სულ თერთმეტი პოეტი შედიოდა, რომელთაგან ოთხი – ოლდინგტონი, ეიჩ.დი., ფლინტი და პაუნდი – ჯგუფის სრულუფლებიან წევრებად ითვლებოდნენ. დანარჩენები ახალბედები იყვნენ: ემი ლოუელი, უილიამ კარლოს უილიამსი, სკიპუიზ ქენელი (*Skipwith Cannel*), ელინ აფუორდი (*Alen Upward*) და ჯონ კურნოსი. მათ შორის იყვნენ ორი იმდროისათვის ჯერ კიდევ უცნობი პროზაიკოსი – ჯეიმზ ჯოისი და ფორდ მედოქს ჰუეფერი (ამ უკანასკნელმა მოგვიანებით ფორდად შეიცვალა გვარი).

კრებულში შემავალი ოცდაათი უცნაური ლექსი ერთმანეთისაგან განსხვავდებოდა ხარისხითა და პოეტური ფორმით, „პროზაულით“ დაწყებული, ბოლორითმიანი თუ მეტრული ლექსით დამთავრებული, მაგრამ ყველა ლექსი იყო მოკლე, ძირითადად თავისუფალი ლექსის ფორმითა და სასაუბრო სტილით დაწერილი. ყველა ეს ლექსი განიცდიდა სამი პოეტური ტრადიციის – კლასიკური ბერძნული ლირიკის, იაპონური ჰაიკუსა და ფრანგული სიმბოლისტური პოეზიის – ზეგავლენას. ამ ლექსებს ცოტა რამ ჰქონდათ ერთმანეთთან საერთო. აშკარა იყო, რომ პაუნდი, როგორც რედაქტორი, ნაკლებად ცდილობდა, იმაჟიზმის ვიწრო-ესთეტიკურ ჩარჩოებში მოექცია ისინი. მას სურდა მოძრაობის ჰორიზონტისა და დიაპაზონის განვრცობა, რათა ყველა პოეტი ჩაერთო მასში. ამიტომაც, მას დაუპირისპირდა ჯგუფის რამდენიმე თავდაპირველი წევრი, მათ შორის ოლდინგტონი, რომელიც გრძნობდა, რომ იმაჟიზმი უკვე ძალიან ინკლუზიური გამხდარიყო და ემი ლოუელი, რომელიც პაუნდისაგან მეტ დემოკრატიულ მმართველობას მოითხოვდა და იმედოვნებდა, რომ თავად დაწინაურდებოდა. ემი

ლოუელის მოლაპარაკებები ამერიკელ გამომცემელთან ყოველწლიური იმაჟისტური კრებულის გამოცემის საკითხზე იმაჟიზმის მეორე ეტაპის დასასრულს წარმოადგენდა.

იმაჟიზმის ისტორიაში მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს ეზრა პაუნდისა და ემი ლოუელის კონფლიქტს. პიტერ ჯოუნსი აღნიშნავს, რომ პაუნდის წასვლა მოძრაობიდან გარდაუვალი გახადა ემი ლოუელის გამოჩენამ. ემი ლოუელი სათავეში ჩაუდგა ბოსტონსა და ლონდონში იმაჟისტური ანთოლოგიების გამოქვეყნების საქმეს, პაუნდმა კი უარი განაცხადა თანამონაწილეობაზე, რადგან, მისი აზრით, ამ ლექსებს აკლდა სიცხადე და ძალმოსილება. ამგვარად, მათი უთანხმოება განიხილება იმაჟისტური ანთოლოგიების გამოქვეყნების ჭრილში. რაც შეეხება მათ პოეტურ ტექნიკას, უთანხმოება პაუნდის მხრიდან მოდიოდა. იმაჟისტური პოეტიკის კრიტერიუმების წარმოსაჩენად უფრო დეტალურად უნდა განვიხილოთ ამ ორი პოეტის შეუთანხმებლობის მიზეზი. თავის ავტობიოგრაფიაში ჯონ გოულდ ფლექტერი იხსენებს პაუნდისა და ლოუელის საუბარს მოდერნისტულ პოეზიაზე, რომელიც გაიმართა 1913 წლის ივლისში ბერკლის უნივერსიტეტში. ფლექტერი ემი ლოუელის შეკითხვას „ზუსტად რას გულსხმობთ იმაჟიზმზე საუბრისას?“ პაუნდის სიტყვებით პასუხობს: „ეზრა გვთავაზობს რთულ განმარტებას ... ეს განმარტება შეიცავს ჩინურ იდეოგრამებს, აწ გარდაცვლილი პროფესორის, ერნესტ ფენოლოზას ესეს ჩინურ წერილობით ნიმუშზე, რომელიც პაუნდმა ახლახანს, ფენოლოზას სიკვდილის შემდეგ იპოვნა მის გამოუქვეყნებელ ნაწერებსა და სხვა ღრმააზროვან და ბუნდოვან მასალებს შორის. დაბოლოს, იმაჟიზმის ნიმუშად მას მოჰყავს საკუთარი ახლადდაწერილი ლექსი „მეტროს სადგურში“ (ფლექტერი 1988: 91).

ემი ლოუელის წერილმა პაუნდისადმი, სადაც ის მოდერნიზმის მამას ახალ, რეფორმირებულ იმაჟისტურ ჯგუფში იხმობდა, რომელშიც ლიდერობას ხმათა უმრავლესობა გადაწყვეტდა, გამოიწვია სიტყვიერი კამათი, რაც ლოუელის გამარჯვებით დასრულდა.

ბრძოლაში გამარჯვებული ნაკლებად ნიჭიერი პოეტი იყო. შედეგად, იმაჟიზმის ბოლო ეტაპი ნაკლებად იმედისმომცემი იყო წინა ეტაპებთან შედარებით. ემი ლოუელი ძალიან თავისუფლად ექცეოდა ლექსის ფორმას და თვით მისი საუკეთესო ლექსებიც კი

(მიუხედავად ემის მცდელობისა, რაც შეიძლებოდა გრძელი ყოფილიყო თითოეული მათგანი), მეტისმეტად შეკვეცილი ფორმის გამო, ძალიან ბუნდოვანია. ბოლო, მესამე ეტაპზე იმაჟისტური ლექსები იბეჭდებოდა *Poetry*-სა და ახალდაარსებულ *Little Review*-ში, ასევე ჟურნალში *Egoist*. 1915 წლის მაისში სწორედ ამ უკანასკნელმა გამოსცა „სპეციალური იმაჟისტური ნომერი“, ხოლო 1918 წელს *Little Review*-მ გამართა თავისუფალი ლექსის კონკურსი, რომელიც მოიგო ეიჩ. დი.-ს ტიპურმა იმაჟისტურმა ლექსმა. იმაჟიზმის ბოლო ეტაპს, 1915 – 1917 წლების პოეტურ მოღვაწეობას, პაუნდმა დაცინვით „ემიჟიზმი“ უწოდა. ამ პერიოდის ლიტერატურული პროდუქტია სამი პოეტური კრებული სახელწოდებით *Some Imagist Poets*. მოცემულ კრებულთა ავტორები ცდილობდნენ მნიშვნელოვანწილად დაეცვათ იმაჟისტური პრინციპები. შედეგად, იმაჟიზმის პირვანდელი სამი ესთეტიკური პრინციპი მათ განავრცეს ექვსამდე:

1. ყოველდღიური სასაუბრო ენისა და ზუსტი, არადეკორატიული სიტყვების გამოყენება;
2. ახალი რიტმების, როგორც ახალი განწყობილებების გამოხატულების, და არა ძველი რიტმების ზუსტი ასლის, შექმნა. ისინი არ ამტკიცებდნენ, რომ „თავისუფალი ლექსი“ პოეზიის წერის ერთადერთი მეთოდი იყო, თუმცა მიაჩნდათ, რომ პოეტის ინდივიდუალობა ხშირად „თავისუფალ ლექსში“ უკეთესად ჩანს, ვიდრე ტრადიციულ სალექსო ფორმებში. იმაჟისტების კონცეფციით, პოეზიაში ახალი კადენცია ნიშნავს ახალ იდეას.
3. აბსოლუტური თავისუფლება თემის არჩევისას;
4. პოეზიამ ზუსტად უნდა წარმოადგინოს დეტალები და არ მოჰყვეს ბუნდოვან განზოგადებებს;
5. რთული, მაგრამ მკაფიო და არა ბუნდოვანი პოეზიის შექმნა;
6. პოეზიის უმთავრესი არსი უნდა იყოს კონცენტრაცია.

ეს პრინციპები სავსებით საკმარისი იყო იმაჟიზმის ჭეშმარიტი არსის განსაზღვრისათვის. თვით პაუნდიც კი (რომელიც მიიჩნევდა, რომ „ემიჟისტები“ ცდებოდნენ, როცა უგულვებელყოფდნენ მეორე იმაჟისტურ პრინციპს, კერძოდ, უარის თქმას ისეთ სიტყვათა

გამოყენებაზე, რომლებიც არ მონაწილეობენ საგნის რეპრეზენტაციაში), აღარ ეწინააღმდეგებოდა მათ მიერ შემოთავაზებულ პრინციპებს. მეორე და მესამე იმაჟისტურ კრებულებს რომ დაეცვა ეს პრინციპები ისე თანმიმდევრულად, როგორც ეს პირველმა ანთოლოგიამ მოახერხა, მაშინ იმაჟიზმი თავისი არსებობის ბოლო ეტაპზეც პოეტური ხატის ახალ სივრცედსა და მკაფიოობას მიაღწევდა. 1916–1917 წლების პოეტური ანთოლოგიები საერთო პრინციპებისადმი მორჩილებას კი არ ასახავდა, არამედ ექვსი ავტორის განსხვავებულ სტილს. ემი ლოუელის “Patterns”, ეიჩ.დი.-ს “Eurydice” და ლორენსის “Terra Nuova”, მეორენაირად “Heaven and Earth”, მართალია, ჩინებული იყო, მაგრამ ვერ აკმაყოფილებდა კონცენტრაციისა და ეკონომიურობის იმაჟისტური დოქტრინის მოთხოვნებს.

1916-1917 წლებში ემი ლოუელის მიერ გამოცემულ პოეტურ კრებულში იგრძნობოდა ერთიანობის და იმაჟიზმის ესთეტიკურ პრინციპთა ერთგულების ნაკლებობის ტენდენცია. *Poetry*-ს 1917 წლის მარტის ნომრის მიმოხილვაც ადასტურებდა, რომ „საუბედუროდ, იმაჟიზმი ახლა უკვე აღნიშნავს ნებისმიერი სახის პოეზიას, რომელიც დაწერილია ურითმო, არაწესიერი ლექსით და „სახე/ხატი“, რომელიც ვიზუალურ განცდას უკავშირდებოდა, ახლა მხოლოდ გრაფიკულ შთაბეჭდილებას აღნიშნავს“ (ციტ. ჯოუნსი 1972 (ბ): 23).

მესამე ეტაპზე იმაჟიზმის ცენტრმა ინგლისიდან ამერიკაში გადაინაცვლა და მას სათავეში ამერიკელი პოეტი ქალი ემი ლოუელი ჩაუდგა. როგორც აღნიშნა, სწორედ ამ უკანასკნელის „შეჭრამ“ იმაჟისტთა წრეში გარდაუვალი გახადა პაუნდის წასვლა ჯგუფიდან. ემი ლოუელი ბოსტონიდან ინგლისში 1914 წელს იმ მგზნებარე სურვილით ანთებული ჩავიდა, რომ იმაჟისტური მოძრაობის სრულყოფილებიანი წევრი გამხდარიყო. იგი მანამდეც შეხვედროდა იმაჟისტებს და მათთან ერთად ფრანგული ლიტერატურის მდგომარეობაც განეხილა, ამჯერად კი მიზნად ისახავდა პაუნდის „დესპოტიზმის“ ჩანაცვლებას „წმინდა დემოკრატით“, რისთვისაც „ბოსტონის ჩაის წვეულებაზე“ თავისი კანდიდატურა წამოაყენა. მას სურდა, გამოეცა ყოველწლიური ანთოლოგია სახელწოდებით *რამდენიმე იმაჟიტი პოეტი (Some Imagist Poets)*, რაც მიუღებელი აღმოჩნდა პაუნდისათვის, რომელსაც ანთოლოგიის სათაური არ მოწონდა და მიაჩნდა,

რომ კრებულში შემავალი ლექსები აბუნდოვანებდნენ სიტყვა „იმაჟიზმის“ არსს. 1914 წლის 12 აგვისტოს ემი ლოუელს პაუნდი წერდა: „შენს იდეას იმ შემთხვევაში მივიჩნევ საუკეთესოდ, თუ ანთოლოგიას დაერქმევა *ვერლიბრი (Verse Libre)* ან რაღაც ამგვარი. თუ გსურს მაინცდამაინც სიტყვა „იმაჟიზმის“ ჩაკვებება, შეგიძლია იგი გამოიყენო ქვესათაურში: „იმაჟიზმისადმი მიძღვნილი ანთოლოგია ... “ (ციტ. პრეტი 2001: 35). ემი ლოუელი კვლავ *რამდენიმე იმაჟისტის პოეტის* დარქმევას მოითხოვდა ანთოლოგიისთვის და როცა თავისი ლექსების კრებულის *Sword Blades and Poppy Seed* რეკლამაში საკუთარი თავი მოიხსენია, როგორც „... „იმაჟისტების“ წამყვანი წევრი - პოეტთა ჯგუფის, რომელშიც შედიან უილიამ ბატლერ იეიტსი, ეზრა პაუნდი, ფორს მედოქს ფორდი და სხვები ...“, პაუნდმა პასუხად მიწერა: „ვფიქრობ, რომ უნდა შეწყვიტოთ თქვენი თავის იმაჟისტად მოხსენიება“. არსებითად, ეს იყო კონფლიქტი ორ რადიკალურად განსხვავებულ ესთეტიკურ პოზიციას შორის მოდერნიზმის გააზრებისას: პაუნდის შეხედულებით, პატარა, იერარქიულ ჯგუფს, ლიტერატურულ ელიტას უნდა გაეკონტროლებინა ლიტერატურული პროცესები, ლოუელი კი ემხრობოდა ლიტერატურისადმი დემოკრატიულ, კოლექტიურ მიდგომას, როცა ავტორები ერთმანეთთან თანამშრომლობით ხელს უწყობენ მოდერნისტული ლიტერატურის პოპულარიზაციას.

მიუხედავად პაუნდთან დაპირისპირებისა, უნდა აღინიშნოს, რომ ემი ლოუელმა გააფართოვა იმაჟიზმის საზღვრები. მან შემოიღო ახალი ფორმა – „პოლიფონიური პროზა“, ვერლიბრის ერთგვარი განშტოება. ემი ლოუელმა შეითვისა პოლ ფორტის სტილი, რომელიც თავის *ფრანგულ ბალადებში (Ballades francaises)* იყენებდა ლექსის ფორმას, მაგრამ პროზად ბეჭდავდა მათ – სწორედ ემი ლოუელმა დააკავშირა ეს ფორმა იმაჟიზმთან. მან აგრეთვე ისესხა ფლინტის ფრაზა „გაურითმავი კადანსი“, როგორც თავისუფალი ლექსის სწორი ინგლისური ექვივალენტი.

იმაჟიზმი, როგორც ლიტერატურული მიმდინარეობა, დასასრულს მიუახლოვდა 1917 წელს. დიდია იმაჟისტთა წვლილი XX საუკუნის I ნახევრის ანგლო-ამერიკული პოეზიის განახლების საქმეში. იმაჟისტების მთავარი შინაგანი ძალა მდგომარეობდა აზრის გადმოცემის ინდივიდუალურ „პოეტურ“ მანერაში. ჰქონდათ რა საერთო ესთეტიკური

მრწამსი, იმაჟისტებმა გაბედულად დაარღვიეს ტრადიციული პოეტური ნორმები და გააფართოვეს პოეტური წარმოსახვის ჰორიზონტი.

1917 წლის შემდეგ იმაჟიზმი აღარ წარმოდგენდა მოძრაობას. ის გამხდარიყო იარაღი, რომელიც ყველა პოეტს თავისებურად უნდა გამოეყენებინა. ისეთი ახალგაზრდა პოეტები, როგორც იყვნენ e. e. cummings (ედუარდ ესტლინ ქამინგსი) და არჩიბალდ მაკლიში, ახალი ტიპის იმაჟისტურ ლექსებს ემნიდნენ. მაკლიშის ცნობილი *Ars Poetica* იმაჟისტური მოძრაობის პოეტურ დეფინიციად და იმავდროულად მის ეპიტაფიადაც გამოდგება.

შესაძლოა, პაუნდიცაა ნაწილობრივ პასუხისმგებელი იმ ლაფსუსების გამო, რაც გვიანდელ იმაჟიზმს ახასიათებს, ვინაიდან მოძრაობიდან წასვლის შემდეგ მან განახორციელა შურიანი თავდასხმები იმაჟიზმზე ახალი და ხანმოკლე მოძრაობის - „ვორტიციზმის“ - უეცარი შექმნით. „ვორტიციზმი“ - ეს იყო ფორმალისტური და აბსტრაქციონისტული მოძრაობა ხელოვნების რამდენიმე დარგში - უმთავრესად ფერწერაში, სკულპტურასა და პოეზიაში. პაუნდი ამ მოძრაობის პოეტურ განხრას თუ განშტოებას კვლავ „იმაჟიზმს“ უწოდებდა. ჯონ გოულდ ფლექტერთან საუბრისას ერთხელ მან აღნიშნა, რომ ვორტიციზმი იყო უბრალოდ ძველი იმაჟისტური პრინციპების განვრცობა ხელოვნების ყველა დარგზე. იგი ასე განმარტავს „ვორტექსის“ ცნებას: “The image is not an idea. It is a radiant nod or cluster, it is what I can, and must perforce, call a Vortex, from which, and through which and into which ideas are constantly rushing”. მისი აზრით:

Every concept, every emotion presents itself to the vivid consciousness in some primary form. It belongs to the art of this form. If sound, to music. If formed words, to literature; the image, to poetry; form, to design; colour in position, to painting; form or design in three planes, to sculpture; movement to the dance or to the rhythm of music or verses (ციტ. უაიტმეიერი 1969: 36

(ყოველი ცნება, ყოველი ემოცია წარუდგენს საკუთარ თავს ცხად ცნობიერებას რომელიმე პირველადი ფორმით. ის ამ ფორმის ხელოვნებას მიეკუთვნება. ბგერა მუსიკას; ჩამოყალიბებული სიტყვები ლიტერატურას; სახე პოეზიას; ფორმა

დიზაინს; ფერი ფერწერას; სამკლანიანი ფორმა სკულპტურას; მოძრაობა ცეკვას ან მუსიკისა თუ ლექსების რიტმს“).

„პირველადი ფორმის“ („primary form“) განმარტების მიზნით პაუნდს მაგალითისთვის მოჰყავს თავისი ლექსის „მეტროს სადგურში“ შექმნის ამბავი, თუ როგორ ვერ პოულობდა საჭირო სიტყვებს ზუსტი ემოციის გამოსახატად. ის აცხადებს, რომ უმჯობესი იქნებოდა დაეხატა ის სახეები, რადგან ფერი ემოციის გამოხატვის ნამდვილად შესაფერისი საშუალება იყო. „ვორტექსი“ თავისთავად არის გასაოცარი ფსიქიკური გამოცდილება ან კიდევ ინტელექტუალური და ემოციური კომპლექსი. ესაა ემოციის უნიკალური თარგი, რომელის ობიექტივიზაციაც ხელოვანმა უნდა მოახდინოს:

“Intense emotion causes pattern to arise in the mind. ... Not only does emotion create the ‘pattern unit’ and the ‘arrangement of forms’, it creates also the Image” (ციტ. უაიტმეიერი 1969: 37).

(ძლიერი ემოცია გონებაში გარკვეულ მოდელს/ნიმუშს ბადებს ... ეს ემოცია არა მარტო ამ მოდელს ქმნის, არამედ 'ფორმების არანჟირებასაც' ახდენს, ის ქმნის ასევე სახეს).

სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ფერების, სახეების, მუსიკალური ტონალობების, სკულპტურული განზომილებების ობიექტური არანჟირება ხელოვნების ქმნილებაში გადმოსცემს სუბიექტურ ვორტექსს. „ვორტექსი“ იგივეა, რაც „კომპლექსი“ „ხატთან“ მიმართებაში. მას უბრალოდ ხელახლა დაერქვა სახელი, რათა მას მისი სასიცოცხლო ძალა აესახა (პაუნდი მიიჩნევდა, რომ „კომპლექსი“ ძალიან სტატიკური სიტყვა იყო): „სახე არ არის იდეა. ესაა სხივოსანი კვანძი თუ მტევანი, რომელსაც შემძლია ვუწოდო „ვორტექსი“, საიდანაც და რომლის საშუალებითაც იდეები გამუდმებით მოედინებიან“ (ციტ. უაიტმეიერი 1969: 37). თუ „მეტროს სადგურში“ იმაჟიზმის ნიმუშია, პაუნდისვე „The Game of Chess“ („ჭადრაკის პარტია“) მისი ვორტიცისტული ექვივალენტია<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> იმაჟიზმისა და ვორტექსის ურთიერთმიმართების შესახებ უფრო დაწვრილებით იხ. ანდერსონ არაუხოს ესე „I cling to the spar’: Imagism in Ezra Pound’s Vortex“ (არაუხო 2013: 65-80); ასევე შელი პუჰაკის „Image, Vortex, Radiant Node: Ezra Pound as Lens“ (პუჰაკი 2013: 81-96).

იმაჟიზმის ნაკლოვანებებს თვით იმაჟისტი პოეტებიც აღიარებდნენ. მაგალითად, უილიამ კარლოს უილიამსი აცხადებდა, რომ „იმაჟიზმი დამარცხდა, რადგან დაკარგა სტრუქტურული აუცილებლობა“; უოლეს სტივენსის თქმით, „ყველა საგანი ერთნაირი არაა. იმაჟიზმის ნაკლია, რომ იგი არ ცნობდა ამ ფაქტს“ (სტივენსი 1957: 161), თუმცა სტივენსის სხვა მოსაზრებიდან ჩანს, რომ ის კარგად იცნობდა იმაჟიზმის მიზანს: „შიშველი სახე/ხატი და სახე–სიმბოლო ერთმანეთისადმი კონტრასტულია: ესაა სახე მნიშვნელობის გარეშე და სახე, როგორც მნიშვნელობა“ (სტივენსი 1957: 161). უფრო მეტიც, სტივენსი აღნიშნავდა, რომ „იმაჟიზმი არ არის რაღაც ხელოვნური. ის ინსტინქტს ემორჩილება, მეტიც, იმაჟიზმი პოეზიის უძველესი ფაზაა. ის არის რაღაც მუდვიმი“ (სტივენსი 1957: 258). უილიამსი 1932 წელს პაუნდს წერდა: „მივუბრუნდი ლექსის წერას, რაც წარმოადგენს ჩვენი დაინტერესების ერთადერთ საგანს: აღარაფერი დაგვრჩენია, გარდა გეზის აღებისა რთული, რიცხობრივი მუსიკისა და სახის სიზუსტისაკენ“ (უილიამსი 1957: 126). ამ პოეტებისთვის იმაჟიზმი დამარცხდა, როგორც მოძრაობა, მაგრამ წარმატებული აღმოჩნდა, როგორც თეორია.

ფლინტი გამოყოფს იმაჟიზმის სამი ეტაპის ერთმანეთთან დამაკავშირებელ რგოლს. კერძოდ, მისი აზრით, ასეთი რგოლი იყო ედვარდ სტორერის მიერ გამოქვეყნებული იმაჟისტური ლექსების კრებული. შესაძლოა, ეს მოსაზრება გაზვიადებულადაც ჟღერდეს, მაგრამ სტორერს ეკუთვნის ისეთი ლექსებიც, რომლებსაც ფლინტი იმაჟიზმის სამაგალითო ნიმუშებად მიიჩნევდა:

Forsaken lovers

Burning to a chaste white moon,

Upon strange pyres of loneliness and drought.

მიუხედავად იმისა, რომ ამ ლექსის სათაურია „სახე“ ("Image"), და იგი დაწერილია თავისუფალი ლექსის ფორმით, როგორც თემით, ასევე განცდითი შინაარსით, ის უფრო გვიანრომანტიკულ ლექსს ჰგავს.

იმაჟისტების თქმით, „იმაჟიზმი“ არ გულისხმობს უბრალოდ სურათხატების პრეზენტაციას. „იმაჟიზმი“ – ესაა პრეზენტაციის და არა თემის ასახვის მეთოდი. ის



გულისხმობს ავტორის სათქმელის ზუსტ პრეზენტაციას. მაგალითად, თუ პოეტს სურს გადმოსცეს გადაუწყვეტელობის, ყოყმანის განწყობილება, ასეთ შემთხვევაში ლექსი მერყეობის განცდით უნდა იყოს გამსჭვალული. თუ პოეტს პეიზაჟის ცვალებადი ფერების ჩვენება სურს მკითხველისათვის, ან კიდევ ადამიანის ცვალებადი აზროვნებისა და ემოციისა, მისი ლექსი კვლავ ზუსტად უნდა წარმოადგენდეს ამ ყველაფერს. „ზუსტი“ არ გულისხმობს, რომ სიტყვა პირდაპირ უნდა აღწერდეს საგანს. იგულისხმება „ზუსტი“ სიტყვა, რომელიც მკითხველში იწვევს საგნის მიერ აღძრულ ზუსტად ისეთსავე ეფექტს, როგორსაც პოეტის წარმოსახვაში ლექსის წერის დროს. იმაჟისტები არ იყენებენ შედარებებს, თუმცა მათი პოეზია ხშირად მეტაფორულია. ამის მიზეზი ისაა, რომ ვიდრე საგანს პოეზიის განუყრელ ნაწილად აღიქვამენ, ისინი გრძნობენ, თუ როგორ ბუნდოვანდება ცენტრალური ეფექტი ერთი საგნის მეორესთან მუდმივი შეხამებით.

ჰიუმი განასხვავებს რომანტიკულსა და კლასიკურს. იგი მიიჩნევს, რომ ყოველგვარი რომანტიზმის საფუძველია ადამიანის მიერ იმის გაცნობიერება, რომ „ცალკეული ინდივიდი უსაზღვრო რეზერვუარია; და თუ შეგიძლია ხელახლა მოაწყო საზოგადოება დესპოტური რეჟიმის დანერგვით, მაშინ ეს შესაძლებლობები შანსს გაძლევს, განიცადო პროგრესი“ (ციტ. ჯოუნსი 1972 (ბ): 29). რაც შეეხება კლასიკურის დეფინიციას, ჰიუმის განმარტებით, „ადამიანი არის წინასწარ განსაზღვრული და შეზღუდული ცხოველი, რომლის ბუნება აბსოლუტურად უცვლელია. მხოლოდ ტრადიციითა და ორგანიზაციით შეიძლება რაიმე მართებული გამოვიდეს მისგან“ (ციტ. ჯოუნსი 1972 (ბ): 29). ჰიუმი თავს ესხმის სენტიმენტალობას, რადაც რომანტიკული ბუნება ხშირად გარდაიქნება ხოლმე: „მათთვის (რომანტიკოსებისათვის - თ. ი.) ლექსი არის რამდენიმე ისეთი ემოციის შემოტანა, რომლებიც თავს იყრის განუსაზღვრელი სიტყვის ირგვლივ“ (ციტ. ჯოუნსი 1972 (ბ): 29). ჰიუმი აცხადებს, რომ ის „ეწინააღმდეგება ისეთ დაუდევრობას, რომელიც ლექსს ლექსად არ მიიჩნევს მხოლოდ იმიტომ, რომ ის რაიმეზე არ მოსთქვამს“ (ციტ. ჯოუნსი 1972 (ბ): 29). უშუალო წარსულის პოეზია ჰიუმისთვის ამგვარ რომანტიკულ დეკადანსს გამოხატავს: „ჩვენ აღარ უნდა ველოდოთ რაიმე ახალ აყვავებას ლექსისა, ვიდრე არ შევიმუშავებთ ახალ ტექნიკას, რომელიც სრულ თავისუფლებას მოგვანიჭებს“ (ჯოუნსი 1972 (ბ): 29). ჰიუმმა იწინასწარმეტყველა, რომ მოდიოდა „მშრალი, რთული,

კლასიკური ლექსის პერიოდი“. ის ნდობას უცხადებდა კლასიკოს პოეტს, რომელიც „დედამიწასთანაა შერწყმული, შეიძლება გადახტეს, მაგრამ ყოველთვის უკან ბრუნდება, არასოდეს მიფრინავს გარემომცველი სამყაროს იქით“ (ციტ. ჯოუნსი 1972 (ბ): 29).

ჰიუმმა ბერგსონისგან აიღო ინტელექტსა და შას შორის განსხვავება. მისი აზრით, ინტელექტი უბრალოდ ანალიზებს, ხოლო ინტუიცია ხელოვანის გარკვეული მდგომარეობაა. ბერგსონის *მეტაფიზიკის შესავლის (An Introduction to Metaphysics)* საკუთარ თარგმანში იგი განმარტავს: „განსხვავებული თანმიმდევრობის საგნებიდან ნასესხები ბევრი სხვადასხვაგვარი სურათხატი მათი შერწყმის გზით მიემართება ცნობიერების ზუსტი წერტილისაკენ, სადაც კონკრეტული ინტუიციის დაუფლება შეიძლება“ (ციტ. ჯოუნსი 1972 (ბ): 29).

ჰიუმი ასკვნის, რომ პროზა ინტელექტის გავრცელების საშუალებაა, პოეზია კი - ინტუიციის. რემი დე გურმონის *სტილის პრობლემიდან (Problème du Style)* ჰიუმმა აიღო და განავითარა იდეა, რომ ენა არის გადაშენების ზღვარზე და ის ყოველთვის უნდა მდიდრდებოდეს ცოცხალი მეტაფორებით: „შეიძლება ვინმემ თქვას, რომ სურათხატები პოეზიაში იბადება. ისინი პროზაში გამოიყენება და საბოლოოდ ნადგურდება ხანგრძლივი, უბადრუკი სიკვდილით ჟურნალისტთა ინგლისურში. ახლა ეს პროცესი ძალიან სწრაფია. ასე რომ, პოეტი განუწყვეტლივ უნდა ქმნიდეს ახალ სახეებს. პოეზია უშუალო ენაა, რადგან ის ოპერირებს სახეებით, პროზა კი არაპირდაპირი/გაშუალებული ენაა, ვინაიდან ის იყენებს სურათხატებს, რომლებიც მოკვდა და მეტაფორად იქცა“ (ციტ. ჯოუნსი 1965).

ჰიუმი, ისევე როგორც ფლინტი, ხედავდა, რომ ფრანგმა სიმბოლისტებმა, რომლებიც ფრანგულ პოეზიაში 1880 – 1900 წლებში დომინირებდნენ, გაათავისუფლეს ის კონვენციური, საყოველთაოდ მიღებული ფორმების ტირანიისაგან; ისინი ხედავდნენ, თუ როგორ განავითარა თავისუფალი ლექსის ტექნიკა ისეთმა პოეტმა, როგორც იყო, მაგალითად, ჟიულ ლაფორგი.

ჰიუმის მიზანი იყო გაეცოცხლებინა ენა, გაეთავისუფლებინა ის გაურკვეველობისა და განუსაზღვრელობისაგან ზუსტი დეფინიციისა და ინტუიციისაზე კონცენტრირების

საშუალებით. ის მიიჩნევდა, რომ ამისათვის აბსოლუტურად ახალი მიდგომა იყო საჭირო: „ჩვენ უნდა განვჭვრიტოთ სამყარო ცხოველის პოზიციიდან... ცხოველები იგივე მდგომარეობაში არიან, როგორშიც ადამიანები იყვნენ, ვიდრე სიმბოლური ენა შეიქმნებოდა“ (ციტ. ჯოუნსი 1972 (ბ): 31). ჰიუმის მტკიცებით, თუ ფრაზა მიჩნეულ იქნება მნიშვნელობის მქონე ერთეულად და არა სიტყვად, ამ ფრაზაში შემავალ სიტყვათა შორის კავშირი წარმოადგენს ცოცხალ ანალოგიებს, რომელთაც გააჩნიათ გარკვეული ინტუიცია. თუ ეს მართალია, პოეზიამ თავიდან უნდა აიცილოს რომანტიზმი და გახდეს ობიექტური და რთული; როგორც ელიოტი ამბობდა, „ხელოვნებაში ემოცია იმპერსონალურია“. მსგავსი ობიექტური მიდგომა წარმოაჩენდა იმაჟისტთა კიდევ ერთ თვისებას – ანტიპათიას ვიქტორიანელთა მორალისტური ტონის მიმართ.

მკვეთრი განსხვავება იმაჟისტურ და რომანტიკულ მხატვრულ-ესთეტიკურ პარადიგმებს შორის ნათლად ჩანს პაუნდის ლექსში “Gentildonna”, სადაც პოეტი ერთმანეთს უხამებს მოდერნისტული ბალეტის (ბალერონი ვასლავ ნიჟინსკი ბალეტში *პეტრუშკა*) მოძრაობებს და პასტორალურ იდილიას: პოეტური ხატების კომპლექსი, რომელიც საფუძვლად უდევს ლექსის მთელ პოეტურ ხატოვანებას, ანელებს მოძრაობას, რასაც თავად ლექსიც თვალნათლივ წარმოგვიდგენს:

She passed and left no quiver in the veins, who now

Moving among the trees, and clinging

in the air she severed,

Fanning the grass she walked on then, endures:

Grey olive leaves beneath a rain-cold sky.

რა თქმა უნდა, აქცენტი სიტყვაზე “now” ამძაფრებს შენელების განცდას. ლექსი გამოხატავს უკვე ნაცნობის შემეცნებას, უცვლელ მეხსიერებას, რომელიც ხელახლა იქნა აღდგენილი. ქალი არსებობს არა აწმყოში, არამედ წარსულში, ვინაიდან ის „წავიდა“. მისგან დარჩა მხოლოდ „ზეთისხილის ფოთლების“ ხატება, რომელიც ლექსის ორი პოეტური ხატიდან უფრო მეტად კინეტიკურია. მკითხველის წინაშე აქ თავს იჩენს ევრისტიკული პრობლემა

- კვლავ აღადგინოს კავშირი ქალის მოგონებასა და ზეთისხილის ფოთლების ობიექტურ ხედვას შორის. რომანტიკულ ლექსში მკითხველი ეცდებოდა განესაზღვრა მატრიქსის წილი „ნაცრისფერი“ ფოთლებისა და „საწვიმარი“ ცის ჰიპოგრამაში, დაედგინა იმ ქალის მატრიქსი, რომლის „სისხლმარღვებიც აღარ თრთის“. რომანტიკული ლექსის სტანდარტული მატრიქსი ასეთი იქნებოდა: „ქალმა, რომელიც ოდესღაც მიყვარდა, დამტოვა და ბუნება აირეკლავს ჩემს მწუხარებას“. უდავოა, რომ *Lume Spento* - ს ავტორს თავისუფლად შეეძლო ასეთი თემის განვითარება, მაგრამ ასე არ მოხდა “Gentildonna“- ს შემთხვევაში, რადგან პაუნდი პრინციპულად გასხვავებული მხატვრულ-ესთეტიკური პარადიგმის ხორცშესხმას ცდილობდა.

ჰიუმისა და ფლინტის ესთეტიკურმა პოსტულატებმა, განსაკუთრებით ჰიუმის ნააზრევმა, გარკვეული გავლენა იქონია ეზრა პაუნდის ესთეტიკურ შეხედულებებზე, რაც ნათლად გამოვლინდა პაუნდის თეორიული ხასიათის შრომებში. პაუნდისათვის იმაჟიზმის მთავარი პრინციპი უსარგებლო, ზედმეტი სიტყვების გამოყენებაზე უარის თქმას გულისხმობს, რაც, თავის მხრივ, უფრო ზუსტად წარმოაჩენს საგნის არსს. მეორე მხრივ, პაუნდი თავის ცნობილ შრომაში *A Few Don'ts by an Imagiste* აფრთხილებს იმ პოეტებს, რომლებიც ამ პრინციპების ურყევი დაცვისკენ მიისწრაფვიან, რომ „ეს არის არა დოგმა, არამედ შედეგი ხანგრძლივი ჭკრეტისა“. აქვე ის განმარტავს ცნებას „ხატი“/„სახე“ (image), რომელიც საკმაოდ ბუნდოვანი ცნებაა: „ხატი არის ის, რაც წარმოადგენს ინტელექტუალურ და ემოციურ კომპლექსს დროის მოცემულ მომენტში“ (“Image is that which presents an intellectual and emotional complex in an instant of time”).

პაუნდი უპირატესობას ანიჭებდა ზუსტ პოეტურ სახეებს. მას მიაჩნდა, რომ თავად კონკრეტული საგანი ადეკვატურ სიმბოლოს წარმოადგენდა და კონკრეტულისა და აბსტრაქტულის ერთმანეთთან შერევის წინააღმდეგი იყო. მისი ეს შეხედულებები ვრცლადაა წარმოდგენილი *რამდენიმე აკრძალვაში*, რომელიც წარმოადგენს იმაჟიზმის ერთგვარ კოდექსს, სადაც მითითებულია „როგორ არ უნდა ვწეროთ ლექსები“:

- არ გამოიყენო არცერთი ზედმეტი სიტყვა, არც ზედსართავი სახელი, რომელიც რაიმეს არ გამოხატავს.

- არ გამოიყენო ისეთი გამონათქვამი, როგორცაა “dim land of peace”. ის აბუნდოვანებს „ხატს“. ის კონკრეტულ საგანს აბსტრაქტულად აქცევს, ვინაიდან ბუნებრივი საგანი ყოველთვის ადეკვატური სიმბოლოა.
- გემინოდეს აბსტრაქციების. არასოდეს გადმოსცე საშუალო ლექსით ის, რაც უკვე კარგ პროზად დაწერილა.
- იყავი დიდ ხელოვანთა ზეგავლენის ქვეშ, ამავდროულად გააცნობიერე მათ წინაშე შენი პასუხისმგებლობა, მაგრამ შენიღბე ეს.
- ნებას ნუ მისცემ „ზეგავლენას“ პირდაპირ აგათვისებინოს რომელიმე შენთვის მისაბამი პოეტის დეკორატიული ლექსიკა.
- ნუ გამოიყენებ „ორნამენტულ“ სიტყვას.
- ლექსი მუსიკალური უნდა იყოს იმდენად, რომ სწავლულის ყურს ეამოს.
- დაე დამწყებმა (neophyte) იცოდეს ასონანსი და ალიტერაცია, უშუალო/მეყსეული და გაშუალებული/შეყოვნებული რითმა (rhyme immediate and delayed), მარტივი და პოლიფონიური, ვინაიდან მუსიკოსს უნდა ესმოდეს როგორც ჰარმონია და კონტრაპუნქტი, ასევე თავისი შედეგის ყველა წვრილმანი.
- არასოდეს იფიქრო, რომ ის, რაც პროზად არ გამოდგება, ლექსად ივარგებს.
- ნუ იქნები აღწერითი (descriptive); დაიმახსოვრე, რომ მხატვარს შეუძლია გაცილებით უკეთ აღწეროს ბუნების სურათი, ვიდრე შენ. როცა შექსპირი წერს „მოწითალო–ყავისფერ მოსასხამში გახვეულ განთიადზე“, ის წარმოსახავს ისეთ რამეს, რასაც მხატვარი ვერ აჩვენებს. ეს სტრიქონი წარმოადგენს არა აღწერას, არამედ პრეზენტაციას. წარმოიდგინე მეცნიერის გზა და არა სარეკლამო აგენტისა, საპნის რეკლამას რომ აკეთებს. მეცნიერი არ მოელის, რომ დიდ მეცნიერად აღიარებენ მანამ, სანამ რამეს აღმოაჩენს. ის მუშაობას იწყებს უკვე აღმოჩენილი საგნების შესწავლით, მაგრამ არ მოელის ტაშს.

- არ დაჰყო შენი ნაშრომი ცალკეულ იამბებად: “Don’t make each line stop dead at the end, and then begin every next line with a heave“.
- შენმა რიტმულმა სტრუქტურამ არ უნდა დაანგრიოს სიტყვათა კონსტრუქცია, მათი ბუნებრივი ჟღერადობა ან მნიშვნელობა.
- მუსიკოსი შეიძლება ენდოს ორკესტრის სმენასა და ხმას. პოეტს ეს არ ძალუძს. ტერმინი „ჰარმონია“ არასწორადაა გამოყენებული პოეზიაში.
- რიტმი უნდა შეიცავდეს გაცეცხის მსუბუქ ელფერს; თუ სიამოვნების მინიჭება სურს მსმენელისათვის, ის არ უნდა იყოს უცნაური.
- შენი პოეზია, რომელსაც უეცრად ყურს მოკრავს მდიდარი წარმოსახვის მქონე მკითხველი, არაფერს დაკარგავს სხვა ენაზე თარგმნისას.

იმაჟისტური ესთეტიკის პრინციპებს ეხმიანება ეიჩ.დი.-ს ულამაზესი ლექსი “Oread”, რომელსაც პაუნდი იყენებდა ვორტიციზმის განმარტებისას და იმაჟიზმის უკანასკნელ ტექსტად მიიჩნევდა:

Wirl up, sea  
 Wirl your pointed pines  
 Splash your great pines  
 On our rocks,  
 Hurl your green over us  
 Cover us with your pools of fir.

ჰაროლდ მონრო ჟურნალ *ეგოისტის* სპეციალურ იმაჟისტურ ნომერში აცხადებდა, რომ ეს იყო „წვრილმანი პოეზია“. მისი აზრით, ეს ლექსი „შეიძლება ერთ წუთში წარმოითქვას ლანჩამდე. ასეთი სურათების პოვნა დიდი რაოდენობითაა შესაძლებელი პოეზიაში. ამგვარი სიტყვაძუნწობა მეტყველებს ან წარმოსახვის სიმწირეზე, ან კიდევ მეტისმეტ შეზღუდულობაზე“ (ციტ. ჯოუნსი 1972 (ბ): 31).

თავად იმაჟისტები გასხვავებულად აღიქვამდნენ ამ საკითხს. მათ სულაც არ მიაჩნდათ თავიანთი თავი ისეთ რევოლუციონერებად, როგორც კრიტიკოსებს ეგონათ. ამასთან დაკავშირებით ფლინტი აღნიშნავდა, რომ „რა თქმა უნდა, ჩვენ – იმაჟისტებს – არასოდეს გამოგვითქვამს პრეტენზია, რომ მთვარე გამოვიგონეთ. არც იმას ვაცხადებთ, რომ ჩვენი იდეები ორიგინალურია“ (ციტ. ჯოუნსი 1972 (ბ): 31).

ეიჩ. დი.-ს ლექსში არ გვხვდება არანაირი შედარება, არანაირი სიმბოლო, არანაირი მორალისტური ტონი, ადამიანური გამოცდილების ასახვა, არანაირი რეფლექსია ადამიანურ გამოცდილებაზე, არანაირი ლტოლვა სულიერებისკენ, არც მყარი სალექსო საზომი ან რითმა, მხოლოდ პოეტური ხატისათვის ორგანული რიტმი. ლექსში არაა ნარატივი – არცაა ამის საჭიროება, არც აბსტრაქციის ბუნდოვანება – ის მოსპობდა ხატს, თუმცა ლექსში არსებობს აბსტრაქტულის ძლიერი განცდა, რაც კონკრეტულის მეშვეობით ცნაურდება; არანაირი ფორმა, მაგრამ მაინც ლექსია. ლექსი არც იღებს თავის თავზე განსაზღვრულ ფორმას, თუ არ ჩავთვლით იმას, რომ ცალკე მდგომი ხატი მტკიცედ უნდა შეინარჩუნოს. ეს არის არა უბრალოდ აღწერა, არამედ რეაქცია. პაუნდის სიტყვებით რომ ვთქვათ, „უფსკრული რეაქციასა და აღწერას შორის – ეს არის ხიდგაუდებელი განსხვავება გენიოსობასა და ტალანტს შორის“ (ციტ. ჯოუნსი 1972 (ბ): 31).

მეი სინკლერს იმაჟიზმის რამდენიმე მაგალითი მოჰყავს წარსულის ლიტერატურული მემკვიდრეობიდან. მაგალითად, დანტეს ჯოჯოხეთში სულები ეცემიან ფოთლებივით:

Come d'autunno si levan le foglie

L'una appresso dell'atra, infinche'l ramo

Rende alle terra tutte le sue spoglie.

კრიტიკოსის აზრით, არანაირი მნიშვნელობა არა აქვს დანტე „ფოთლებს“ იტყვის, თუ „ფოთლებივით“. მფრინავი ფოთლები სრულყოფილი სურათხატია ჯოჯოხეთში მოფარფატე სულების, ოღონდ ინდივიდუალობა, იდენტობა არის არასრული; ჯონ საკლინგი *ქორწინების ბალადაში (Ballad of a Wedding)* ასეთ შედარებას იყენებს:

Her feet beneath her petticoat,

Like little mice, stole in and out ...

თავები არ არის ქალბატონის ფეხების სრულყოფილი ხატი. ესაა მხოლოდ მათი ნაწილობრივი და არასრული სურათი.

“Oread“-ში გადმოცემულია რეაქცია სრულყოფილი სინთეზის ანალოგიით, პირდაპირი ფორმით, სადაც თითოეულ სიტყვას მეტი ღირებულება აქვს, ვიდრე მთელ ლექსს. ჰიუმი ამბობდა, რომ „ფიქრი წინ უსწრებს ენას და ორი განსხვავებული ხატის ერთდროულად რეპრეზენტაციაში გამოიხატება“(ციტ. ჯოუნსი 1972 (ბ): 31). ამ ლექსის ფორმა წინასწარაა განსაზღვრული. სიტყვათა შორის მიმართებები შეიცავს მნიშვნელობებს. ამიტომაც ხატი ხდება არა უბრალოდ შეგრძნებათა გადმოცემის საშუალება, არამედ თვით განცდას, შეგრძნებას წარმოადგენს. “Oread“-ში ზღვა არის ფიქვნარი, ფიქვნარი არის ზღვა. სათაურში მოცემული მთის ნიშნა შერწყმულია ამ ორთან (ზღვა და ფიქვნარი). ქარი გარს ერტყმის ამ სამს. ანალოგია ლექსში მიიღწევა შერწყმის გზით. შორეული ხატები ყოვლად უსარგებლოა. ხატი თავისთავად არის მეტყველება. ხატი არის ენის მიღმა ფორმულირებული სიტყვა. ამ პირობების გათვალისწინებით, აღარაა გასაკვირი, რომ ეიჩ. დი.-ს ხშირად მოიხსენიებდნენ, როგორც „სრულყოფილ იმაჟისტს“. ლექსში ავტორი ცდილობს წარმოსახოს ის ზუსტი მომენტი, როცა გარეგანი და ობიექტური საგანი გარდაიქმნება თავისთავად შინაგან და სუბიექტურ საგნად.

ზოგიერთ კრიტიკოსს დღემდე მიაჩნია, რომ არცერთ პოეტურ მოძრაობას, იმაჟიზმზე მნიშვნელოვანსაც კი, არ შეუქმნია უკეთესი პოეტური ქმნილებები. 1916 წელს ჰაუნდი აცხადებდა, რომ „შეიძლება რამდენიმე კარგი ლექსის შექმნა ახალი მეთოდით და თუ ეს ასეა, მაშინ მისი არსებობა გამართლებულია“ (ჰაუნდი 1968: 3).

მიუხედავად იმაჟისტური პოეზიის შესახებ არსებული მრავალრიცხოვანი კრიტიკული შეფასებისა, ამერიკელი და ბრიტანელი კრიტიკოსები ერთხმად აღიარებდნენ იმაჟიზმის ფუნდამენტურ მნიშვნელობას თანამედროვე ინგლისური პოეზიის განახლების საქმეში. თავად ელიოტიც, რომელიც იმაჟიზმს „თანამედროვე პოეზიის საწყის მომენტს“ უწოდებდა, აცხადებდა, რომ ეს მოძრაობა „მთლიანობაში განსაკუთრებით



მნიშვნელოვანი იყო იმ სტიმულის გამო, რომელიც მან მისცა პოეზიის შემდგომ განვითარებას“ (ციტ. ჰიუზი 1931).

ერთ–ერთი ბრალდება, რასაც იმაჟისტებს უყენებდნენ, იყო ის, რომ ისინი ქმნიდნენ არა პოეზიას, არამედ „დანაკუწებულ პროზას“ (“shredded prose“). აქ ერთი უმნიშვნელოვანესი პრობლემა იჩენს თავს: თუ რა არის პროზა და რა - პოეზია. ამ საკითხზე სიღმისეული მსჯელობა არისტოტელეს *რიტორიკაში* გვხვდება, მაგრამ ასევე საინტერესოა ეზრა პაუნდის მიერ ჰარიეტ მონროსადმი 1915 წელს მიწერილი წერილი, სადაც პაუნდი აცხადებს, რომ „პოეზია იმდენადვე კარგად უნდა იყოს დაწერილი, როგორც პროზა. მისი ენა უნდა იყოს ნატიფი. იქ არ უნდა იყოს მწიგნობრული სიტყვები, პერიფრაზები, ინვერსიები. ის ისეთივე მარტივი უნდა იყოს, როგორც მოპასანის საუკეთესო პროზა და ისეთივე რთული, როგორც სტენდალის პროზა. რიტმს უნდა ჰქონდეს მნიშვნელობა. ის არ უნდა იყოს უბრალო ტირე, არამედ ღრმად უნდა იყოს ჩაჭიდებული სიტყვებსა და განცდებს. იქ არ უნდა იყოს კლიშეები, ფიქსირებული ფრაზები. ერთადერთი გამოსავალია სიზუსტე და კონცენტრაცია იმაზე, რასაც წერ... ეპითეტები არის ჩვეულებრივი აბსტრაქცია. ზედსართავი სახელი, რომელიც ღირს გამოყენებად, უნდა იყოს ისეთი, როგორიც აუცილებელია ლექსის მოცემული მონაკვეთის ემოციური შეფერილობისთვის.“

იმაჟისტების ყველაზე დიდი შეცდომა, ჯონ გოულდ ფლეტჩერის თქმით, ის იყო, რომ „იგი არასოდეს რთავდა ენთუზიასტებს ნებას გამოეტანათ ნათელი დასკვნები ცხოვრებისგან, რაც მის მიმდევრებს ხშირად უშინაარსო ესთეტიზმისკენ მოუწოდებდა... ასეთი უბრალოდ აღწერითი პოეზია, ცოცხალი და კაშკაცაც რომ იყოს, ჩემთვის საკმარისი არაა, მას უნდა დაერთოს ადამიანური მსჯელობა, ადამიანური შეფასება“ (ციტ. ჯოუნსი 1972 (ბ): 33). აქ აშკარაა, რომ ფლეტჩერი ზედაპირულად იცნობს პაუნდისა და იმაჟიზმის სხვა თეორეტიკოსთა ნააზრევს და ნაკლებად ესმის იმაჟიზმის ესთეტიკური არსი, ვინაიდან იმაჟისტები, როგორც ზემოთ დავინახეთ, უარყოფენ და ეწინააღმდეგებიან სწორედ „აღწერით პოეზიას“.

იმაჟისტოა მოღვაწეობის წინააღმდეგობრივ შეფასებებს შეიცავს შემდეგი სტატიები: „ვერლიბრის წერის სულიერი საფრთხეები" ("The Spiritual Dangers of Writing Verse Libre"), „ფორტეპიანო და იმაჟიზმი" ("The Piano and Imagism"), „ვერლიბრი და რეკლამირება" ("Verse Libre and Advertising"), „პოეზია იმაჟიზმის პირისპირ" ("Poetry Versus Imagism").

აღმფოთება ხშირ შემთხვევაში წრფელ ენთუზიაზმში, ზოგჯერ კი მოწონებაში გადაიზარდა. ტ. ს. ელიოტმა გაილაშქრა არა იმდენად ვერლიბრის პრაქტიკის, არამედ მისი დეფინიციის წინააღმდეგ: „ვერლიბრი არ არსებობს, ვინაიდან არის მხოლოდ კარგი ლექსი, ცუდი ლექსი ან ქაოსი"(ციტ. ჯოუნსი 1972 (ბ): 34). ემი ლოუელის შემოქმედებაში პროზასა და პოეზიას შორის საზღვრების წაშლაზე მიუთითებდა ამერიკელი პროფესორი ჯონ ლივინგსტონ ლოუესი: „მის ლოუელის თავისუფალი ლექსი შეიძლება ძალიან ლამაზ პროზად დაიწეროს"; თვით ემი ლოუელის თქმით, „არა აქვს არსებითი მნიშვნელობა, რამე პროზად დაიწერება, თუ ლექსად". თავისუფალი ლექსის აქტუალობასთან დაკავშირებით ჟურნალი *Poetry* 1918 წელს წერდა: „თავისუფალი ლექსი ახლა უკვე მიღებულია მაღალ საზოგადოებაში, სადაც რითმიანი ლექსი გაცვეთილად და მოძველებულადაც კი მიიჩნევა“ (ციტ. ჯოუნსი 1972 (ბ): 34).

*The Times Literary Supplement* (1917 წლის 11 იანვრის ნომერი) ასე აფასებდა იმაჟისტურ პოეზიას: „იმაჟისტური პოეზია იმედით გვახსენებს, კარგიც რომ არ იყოს თავისთავად, ისეთ ფორმას გვთავაზობს, რომლითაც კარგი პოეზია შეიძლება დაიწეროს. ძველი ფორმის ლექსის ყველაზე დიდი ნაკლოვანება ისაა, რომ იგი თავს ახვევს ძველ განწყობილებებს იმათ, ვინც მას მიმართავს. იმაჟისტებთან ფორმა გარედან კი არ არის თავსმოხვეული განწყობილებაზე, არამედ მისდევს, მიჰყვება მას. მათი ლექსების ფორმის ღირებულება მდგომარეობს აღიარებასა და არა უარყოფაში... თუ იმაჟისტურ პოეზიას ძალუმს გამოხატოს ყველაფერი ის, რასაც პოეტი ბუნებრივად ფიქრობს და ამბობს, და, ამავდროულად, თუ პოეტს შეუძლია აირჩიოს ისეთი ფორმა, რომლითაც გაცილებით უკეთ იტყვის სათქმელს, ვიდრე ჩვეულებრივი მეტყველებით, მაშინ ეს პოეზია თავისთავად გამართლებულია“ (ციტ. ჯოუნსი 1972 (ბ): 35).

თუ დავუშვებთ, რომ, როგორც ეს ზოგიერთ კრიტიკოსს ჰგონია, იმაჟისტური პოეზია თავისთავად უმნიშვნელო პოეზიაა, მას მაინც ჰქონდა გამომახილი XX საუკუნის უმნიშვნელოვანეს მოდერნისტულ ტექსტებში, რომელთაგან ზოგიერთი, მსგავსად ჰარტ კრეინის *ხიდისა*, იმაჟიზმის ზეგავლენით დაიწერა. თანამედროვე ინგლისურ და ამერიკულ პოეზიაში, ჰერბერტ რიდის თქმით, იყო „პროგრესის ერთი მკაფიო ხაზი – სახის იზოლაცია და ნათელყოფა, თხრობის სრულყოფა, რაც სახეს რიტორიკითა და გრძნობით უღრუბლოდ აქცევს“ (რიდი 1957 (ბ): 137).

პაუნდის, ეიჩ. დი.-ს, ელიოტის, ლორენსის, სტივენსის, უილიამსისა და მერიენ მურის იმაჟისტურ პოეზიას თავისთავად მხატვრულ-ესთეტიკურ ღირებულებასთან ერთად დიდი მნიშვნელობა ენიჭება მე-20 საუკუნის ინგლისურენოვანი პოეზიის სალიტერატურო კანონის განსაზღვრის თვალსაზრისითაც: იმაჟიზმი, ფაქტობრივად, მთელი მოდერნისტული პოეზიის ორკესტრის პრელუდია იყო.

იმაჟისტებმა დიდი ზეგავლენა მოახდინეს ინგლისურენოვან მოდერნისტულ პოეზიაზე. ეზრა პაუნდის, რიჩარდ ოლდინგტონის, ჰილდა დულიტლის, დევიდ ჰერბერტ ლორენსის, ფორდ მედოქს ფორდის ლექსებმა უზარმაზარი როლი ითამაშეს ინგლისურენოვანი პოეზიის განახლების საქმეში და გარკვეული აზრით ნიადაგი შეუმზადეს ტ. ს. ელიოტსა და მის მიმდევრებს.

## 1.2 ეზრა პაუნდი და ტომას ერნესტ ჰიუმი: ლიტერატურული ტრადიცია, ვერლიბრი და პოეტური ხატი

იმაჟიზმის მხატვრული მეთოდის სპეციფიკა დიდწილად იმ იდეურ–ესთეტიკური პრინციპებითაა განპირობებული, რომლებიც შეიმუშავეს ტომას ერნესტ ჰიუმმა და მოდერნიზმის მეტრმა, ამ მოძრაობის თეორეტიკოსმა ეზრა პაუნდმა. იმაჟისტური ლექსი იმ ინგლისელ და ამერიკელ პოეტთა ვიწრო ჯგუფის „ადმოჩენა“ იყო, რომლებიც ლონდონში მოღვაწეობდნენ 1910-იან წლებში. იმაჟისტური ლექსის ფორმა, ისევე როგორც შექსპირისდროინდელი სონეტი და თეთრი ლექსი - ინგლისური პოეზიის სტანდარტული ფორმები მე-16-დან მე-20 საუკუნემდე, ჰიბრიდული იყო. იმაჟიზმის პოეტიკა შეიქმნა განსხვავებული ენებიდან აღებული პოეტური ფორმების ინგლისური პროსოდის ნიადაგზე გადანერგვის შედეგად. როგორც ვიცით, ინგლისურ პოეზიაში სონეტი და თეთრი ლექსი მკვიდრდება იტალიური და ლათინური პოეზიიდან (უმთავრესად, პეტრარკას სონეტის უაიეტისეული და ვირგილიუსის *ენეიდას* ჰენრი სარისეული თარგმანებიდან). ელისაბედის ხანის ლამის ყველა ინგლისელი პოეტი თავის პოეტურ სტილს სონეტების წერით აყალიბებდა, სადაც ერთმანეთს ერწყმოდა ანტიკური, შუასაუკუნოებრივი და რენესანსული/იტალიური პოეზიიდან მომდინარე ელემენტები. თანამედროვე ინგლისელი პოეტი ბევრად შორს მიდიოდა ახალი სტილის ძიებისას – იმაჟისტებმა გადაამუშავეს უძველესი ჩინური, იაპონური, კლასიკური/მველბერძნული და ფრანგული სიმბოლისტური პოეზიის ტრადიციები. იმ დროს თითქმის ყველა მნიშვნელოვანი პოეტი თავის კალამს იმაჟისტურ ლექსში ცდიდა. ელიოტის *პრელუდიები* იმაჟისტური პოეტური ექსპერიმენტის ყველაზე ცნობილი მაგალითია. ელიოტი არ იყო იმაჟისტი, მაგრამ ამ მოძრაობის ისტორიული მნიშვნელობა სწორედ მან შეაფასა უტყუარად: „შემობრუნების მომენტი, თანამედროვე პოეზიის საწყისი ეტაპია იმაჟისტ პოეტთა ჯგუფის ჩამოყალიბება ლონდონში 1910 წელს. მე იქ არ ვიყავი“ (ელიოტი 1965: 58).

ელიოტი აღიარებდა, რომ თანამედროვე ინგლისური პოეზია წარმოიშვა მთელ რიგ ინდივიდუალურ ტალანტთა საერთო ძალისხმევით, გაეცოცხლებინათ ინგლისური ლექსი. მსგავსად მე-16 საუკუნის სონეტებისა, რომლებიც წარმოადგენდნენ ერთგვარ

პრელუდიას სპენსერის, სიდნის, შექსპირის და სხვა იმდროინდელ პოეტთა სრულქმნილი ნაწარმოებებისთვის, იმაჟისტური ეტაპი პრელუდიას წარმოადგენდა ისეთ პოეტთა შემოქმედებაში, როგორც იყვნენ ეზრა პაუნდი და ტომას ელიოტი, უოლეს სტივენსი და მერიენ მური, უილიამ კარლოს უილიამსი და დევიდ ჰერბერტ ლორენსი, არჩიბალდ მაკლიში და ე. ე. ქამინგსი. სიტყვები, რომლებიც ტომას ერნესტ ჰიუმმა წარმოთქვა იმაჟისტური მოძრაობის დასაწყისში, გარკვეულწილად წინასწარმეტყველური აღმოჩნდა: „კონკრეტულ კონვენციას, თუ მდგომარეობას ხელოვნებაში გააჩნია მკაცრი ანალოგია ორგანულ ცხოვრებისეულ ფენომენტთან. ის ბერდება და ქვეითდება. მას აქვს სიცოცხლისთვის განსაზღვრული პერიოდი და უნდა მოკვდეს. ყველა შესაძლო ტონი გაჟღერდა და შემდეგ ის გამოიფიტა; უფრო მეტიც, მისი საუკეთესო ხანა ყველაზე ადრეული პერიოდია. ავიღოთ ელისაბედის დროინდელი ლექსის განსაკუთრებული აყვავების შემთხვევა, რასაც უამრავმა ფაქტორმა შეუწყო ხელი – ახალი სამყაროს აღმოჩენამ და ასე შემდეგ, მაგრამ არსებობს გაცილებით უფრო მნიშვნელოვანი, თუმცა მარტივი მიზეზიც. სახელდობრ, თეთრი ლექსი. ის ახალი იყო, ამიტომაც ადვილი იყო მასზე ახალი ნოტების დაკვრა“ (ჰიუმი 1924: 121-122).

იმაჟისტური ლექსი უფრო მოქნილია, ვიდრე ელისაბედისეული სონეტი, ისევე როგორც თავისუფალი ლექსი უფრო მოძრავი ფორმაა, ვიდრე თეთრი ლექსი.<sup>9</sup> იმაჟიზმის საშუალებით თანამედროვე ინგლისური ლექსის ოსტატებმა თავიანთი სტილი აღმოაჩინეს. მე-20 საუკუნის I ნახევრის ლამის ყველა მნიშვნელოვანი ინგლისურენოვანი

---

<sup>9</sup> აუცილებელია ერთმანეთისაგან განვასხვავოთ ვერლიბრი (ფრანგ. vers libre) ანუ თავისუფალი ლექსი (free verse) და ე. წ. „თეთრი ლექსი“ (blank verse). ვერლიბრი ურითმო ლექსია, რომლის ტაეპები არათანაზომიერია და მარცვალთა რაოდენობა ნებისმიერია. თავისუფალია აგრეთვე ტაეპების შეწყობა და სტროფული კომპოზიცია, მაგრამ აუცილებელია ტაეპთა სალექსო სტრიქონებად განლაგება და რიტმულ-ინტონაციური შეწყობა. ვერლიბრი უარყოფს მყარ სალექსო საზომებს, მწყობრ მეტრულ მოდელებს თუ სისტემებს და ბუნებრივი მეტყველების რიტმს მისდევს. ვერლიბრის პირველი ნიმუშები ფსალმუნებში გვხვდება, ხოლო ინგლისურ ენაზე მე-14 საუკუნის ბოლოს, ფსალმუნების ჯონ უიკლიფისეულ თარგმანებში. თანამედროვე ინგლისურენოვან ლიტერატურაში ვერლიბრი უოლტ უიტმენმა დაამკვიდრა, რომელმაც თავისი ლექსი ბიბლიურ/სახარებისეულ რიტმიკაზე დააფუძნა. „თეთრი ლექსიც“ გაურითმავია, მაგრამ იგი, ვერლიბრისაგან განსხვავებით, მწყობრ სალექსო საზომებს იყენებს - უმეტეს შემთხვევაში ესაა იამბური პენტამეტრი, ყველაზე გავრცელებული ფორმა ინგლისურ პოეზიაში მე-16 საუკუნიდან მოყოლებული. ეს საზომი ინგლისურენოვან ლიტერატურაში პირველად მე-16 საუკუნეში გვხვდება, ენეიდას ჰენრი სარისეულ თარგმანში.

პოეტი იმაჟისტი იყო, ისევე როგორც მე-17 საუკუნის თითქმის ყველა პოეტი კალამს სონეტების წერაში ცდიდა.

ერთი მხრივ, სახელი „იმაჟიზმი“ ერთმანეთთან აკავშირებს მე-20 საუკუნის ბევრ პოეტურ ტალანტს. მეორე მხრივ, ესაა საერთო სახელწოდება პოეტური ფორმებისა და რიგი ესთეტიკური თეორიებისა, რომლებიც ძირითადად ანგლო-ამერიკული მოდერნისტული პოეზიისთვის. იმაჟისტური ლექსები, ცალკე აღებულნი, იმდენად განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან, რამდენადაც სენდბერგის „ნისლი“, მაკლიშის „Ars Poetica“, უილიამსის „წითელი ურიკა“ და პაუნდის „დაბრუნება“, მაგრამ მათ აერთიანებთ, პირველ რიგში, სპეციფიკური დამოკიდებულება პოეტური ხატისადმი და ორიენტალიზმით გატაცება. შეიძლება ითქვას, რომ ეს იყო თანამედროვე პოეზია მინიატურაში.

იმაჟიზმის მთელი ძალა მდგომარეობდა მრავალფეროვნებაში, წესების დარღვევასა და ინდივიდუალობაში, ვინაიდან ის დაიწყო, როგორც ტრადიციული ინგლისური ლექსის მტკიცე ფორმებისადმი ერთგვარი პროტესტი; იმაჟისტები მუდმივად ეძებდნენ ახალ-ახალ მოდელებს, რათა მოეხდინათ მათი ტრანსფორმაცია. ვინაიდან ელისაბედის დროის ინგლისური პოეზია დაცული იყო ასეთი მრავალფეროვანი უცხოური ზეგავლენისაგან, ინგლისური ლექსის იმდროინდელი კადენცია ესოდენ რადიკალურად არ გარდაქმნილა. ელისაბედისეული სონეტისაგან ან თეთრი ლექსისგან განსხვავებით, იმაჟისტური ექსპერიმენტების შედეგი მეტისმეტად ბუნდოვანი იყო. აღმოსავლური, კლასიკური, შუა საუკუნეებისა თუ თანამედროვე წყაროებიდან ნასესხები ტრადიციების დახმარებით ინგლისურ ლექსში ახალი კადენცია - „თავისუფალი ლექსი“ - დამკვიდრდა. მოგვიანებით, რამდენიმე ინტუიტიური პრინციპის საფუძველზე, ახალი მნიშვნელობის მეტაფორა – „იმაჟიზმი“ - ჩამოყალიბდა, როგორც მნიშვნელობისა და ფორმის მიმართების ახალი აღქმა.

ამ ცვლილებების შესახებ პირველად ტ. ე. ჰიუმმა ისაუბრა თანამედროვე პოეზიის შესახებ გამართულ ლექციაზე. მისი განცხადებით, „თანამედროვე ხელოვნება, როგორც ეს შემდეგ გამოვლინდა, განსხვავდება წარსულის ხელოვნებისაგან, ვინაიდან ის გმირულ ქმედებებს კი აღარ ეხება, არამედ ინტროსპექტულია და პოეტის გონებაში არსებული წამიერი

მდგომარეობების წარმოსახვასა და გადმოცემას ემსახურება“ (ჰიუმი 1955: 68). ჰიუმმა განმარტა, რომ „საგანთა საიდუმლოება“ აღიქმებოდა არა როგორც „მოქმედება“, არამედ „შთაბეჭდილება“ და აღნიშნა, რომ „ის, რაც ფერწერაში იმპრესიონიზმის სახით მოგვევლინა, მალე პოეზიაშიც მოგვევლინება თავისუფალი ლექსის სახით“ (ციტ. პრეტი 2001 (ბ): 31). ანალოგია ზუსტი იყო, როგორც ეს ჰიუმს ჩვეოდა და მისი წინასწარმეტყველებაც შორსმჭვრეტელოვანი აღმოჩნდა. ფრანგი იმპრესიონისტი მხატვრების ტექნიკა, რომლისგანაც მთელი მოდერნისტული მხატვრობა წარმოიშვა, ისეთივე შინაგანი გამოცდილების ნაყოფი იყო, როგორისაც ფრანგი სიმბოლისტი პოეტების თავისუფალი ლექსი.

ჰიუმი პროზასთან შედარებით პოეზიას ანიჭებდა უპირატესობას: „პროზა ესაა მუზეუმი, სადაც პოეზიის ყველა ძველი იარაღი ინახება“ (ჰიუმი 1955: 81), – აცხადებდა ის და ამ ფრაზით გულისხმობდა, რომ პოეტური ტექნიკა საკმაოდ ოსტატური იყო წამიერი შთაბეჭდილებების ანუ, მისი თქმით, სახეთა გამოსახატად.

„თავისუფალი ლექსი“ ის ტერმინია, რომელსაც ხშირად არასწორად იყენებენ, ამიტომაც საჭიროა ყოველ ჯერზე მისი ხელახალი დეფინიცია, მაგრამ ფაქტია, რომ ჰიუმის, ფლინტისა და პაუნდისათვის თავისუფალი ლექსი ერთდროულად ფორმაც იყო და უფორმოც. თავის ერთ–ერთ ესეში ბერგსონის ფილოსოფიის შესახებ ჰიუმი დასცინის „დიდებულ, ახალ პოეზიაზე მეოცნებე ხალხს, პოეზიაზე, რომელიც წარმოიშობოდა იმ შემთხვევაში, თუ ინსპირაცია გათავისუფლდებოდა რიტმის, მეტრისა და ფორმის დამაბრკოლებელი შეზღუდვებისაგან“ (ჰიუმი 1955: 60). ჰიუმი განაგრძობდა მსჯელობას ცხოველთა ევოლუციის ანალოგიის მიხედვით და აცხადებდა, რომ ფრინველის ფორმა ჩამოყალიბდა არა მისი ფრენის სურვილის გამო, არამედ ჰაერში გრავიტაციის ძალის წინააღმდეგ ფრენის შედეგად. თუმცა, უნდა ითქვას, რომ ჰიუმი იყო პრაქტიკოსი პოეტი, რომელსაც სწამდა, რომ პოეზია ვერ იარსებებდა კონკრეტული ფორმის გარეშე. მეორე მხრივ, იგი გრძნობდა, რომ პოეტური ფორმა უნდა დაქვემდებარებოდა შთაბეჭდილებებისა და პოეტური სახის/ხატის შინაგან კონტროლს. ჰიუმს მიაჩნდა, რომ გაცილებით რთული იყო ლექსების წერა ამ ტიპის ორგანული, ბუნებრივი ფორმით, ვიდრე ტრადიციული ლექსის ფორმით: „ფაქიზი და რთული ხელოვნებაა ის, რომელიც

გამოიწვევს სახეს, არგებს რიტმს იდეას. ხოლო ცდება ის, ვინც უბრუნდება ძველი, წესიერი მეტრიკის მანუგეშებელ მკლავებს, რომელიც ყველა შფოთვისგან გვათავისუფლებს“ (ჰიუმი 1955: 74).

მაღე თავისუფალი ლექსი გახდა იმაჟისტური პოეზიის საფირმო ნიშანი. რთულია თავად მისი განმარტება საუკუნის შემდეგაც კი. თავისუფალი ლექსი უკეთ შეიძლება შეეთვისოს მუსიკას, ვიდრე პროზას ან პირდაპირ მეტყველებას. ერთმანეთისაგან უნდა განვასხვავოთ იმაჟისტების თავისუფალი ლექსი მათი წინამორბედი ისეთი პოეტების ვერლიბრისაგან, როგორებიც იყვნენ უიტმენი და სტივენ კრეინი, რომლებიც ინგლისური თავისუფალი ლექსის გამომგონებლებად არიან მიჩნეული. ფართო აზრით, თავისუფალი ლექსი - ურითმო, არათაბარზომიერი სტრიქონებისაგან შედგენილი პოეზია - არც იმაჟისტებისათვის და არც უიტმენისა თუ კრეინისთვის ახალი არ იყო. მისი ფესვები საგულვებელია მილტონის *სამსონში*, მაგრამ იმაჟისტებთან თავისუფალმა ლექსმა პირველად მოიპოვა ლეგიტიმური პოეტური ფორმის სტატუსი. როგორც ჰერბერტ რიდი აღნიშნავს ყველაზე გავლენიან იმაჟისტ პოეტზე საუბრისას, „პაუნდს არ გამოუგონებია თავისუფალი ლექსი – მან გარდაქმნა თავისუფალი ლექსი, მიანიჭა მას მუსიკალური სტრუქტურა, ამდენად, პარადოქსულად შეიძლება განვაცხადოთ, რომ ის აღარ იყო თავისუფალი“ (რიდი 1957 (ა): 264).

პაუნდმა, თავისუფალი ლექსის დამკვიდრებაში შეტანილი წვლილის გარდა, მონაწილეობა მიიღო მისი თეორიის შექმნაში. უფრო მეტიც, შეიძლება გადაუჭარბებლად ითქვას, რომ, ჰიუმთან ერთად, რომელსაც მოძრაობის „ინტელექტუალურ მამასაც“ უწოდებენ, ამ პოეტური მოძრაობის თეორიულ-ესთეტიკური პრინციპები და თვით სახელწოდებაც კი (“Imagisme”) ეზრა პაუნდმა ჩამოაყალიბა; იმაჟიზმის ფუძემდებლებად ასევე მიჩნეულია ედვარდ სტორერი, რომელიც, ფრენკ სტიუარტ ფლინტის მიხედვით, იმაჟიზმის ერთ-ერთ წამყვან ფიგურას წარმოადგენდა. ამ ტრიადას თუ დავუჯერებთ, იმაჟიზმის ესთეტიკა და პოეტიკა ეფუძნებოდა სამ ფუნდამენტურ პრინციპს: უშუალობას, სიზუსტეს და მუსიკალურობას (პაუნდი 2005: 252). იმაჟისტური ლექსი უარყოფს ბუნდოვან სიმბოლიზმს და, როგორც პაუნდი ამბობს, აღიარებს, რომ „ბუნებრივი საგანი“ ყოველთვის „ადეკვატური სიმბოლოა“. პოეტმა სიმბოლო ისე უნდა



გამოიყენოს, რომ „მისი სიმბოლური ფუნქციამ არ გააბუნდოვანოს აზრი, არ დაიკარგოს პასაჟის არ იყოს გადამლაშებული, არ დაიკარგოს პასაჟის აზრი და პოეტური ხარისხი მათთვის, ვისაც არ შეუძლია გაიგოს სიმბოლო, როგორც ასეთი, და ვისთვისაც, მაგალითად, შევარდენი შევარდენია“ (პაუნდი 2005: 259). უფრო მეტიც, იმაჟისტური პოეზიის მიზანი სიზუსტის მიღწევაა, რაშიც პაუნდი ზუსტ აღწერას გულისხმობს. ამიტომაც, როგორც პაუნდი ამტკიცებს „სერიოზულ ხელოვანში“ (“A Serious Artist”), პოეტმა თავი უნდა აარიდოს „სირთულესა და ბუნდოვანებას“. მეტაფორის „ოსტატურად გამოყენებით“, მან უნდა მიაღწიოს „სისწრაფეს და სიცხადეს“, ანუ, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, პოეზიას „უნდა ემინოდეს აბსტრაქციის“ (პაუნდი 2005: 254). ამავე ესეში პაუნდი მოითხოვს პოეტისაგან, რომ მან უარი თქვას ძველ და გაცვეთილ სალექსო საზომებზე (პაუნდი 2005: 253). ეს არ ნიშნავს, რომ თანამედროვე პოეზია უპირობოდ უნდა ემყარებოდეს ვერლიბრს, რომლის თანამედროვე ვერსიაც, პაუნდის მიხედვით, ხშირად მოკლებულია „მუსიკალურ სტრუქტურას“; პაუნდს აქ შემოაქვს მელოპოეტიკის (“melopoeia”) ცნება, რომლის მიხედვითაც ლექსის მელოდია „უნდა ატარებდეს იმ ემოციის კვალს, რომლის ლექსში გამოსახვაცაა ჩაფიქრებული“ (პაუნდი 2005: 244). პოეტმა უნდა გამოიყენოს „ასონანსი და ალიტერაცია, უშუალო (“immediate”) და შეყოვნებული (“delayed”), მარტივი და პოლიფონიური რითმა“ (პაუნდი 2005: 255). საბოლოო ანგარიშით, იმაჟისტური ლექსის ამ სამი თვისების კომბინაციამ უნდა შექმნას ვიზუალური აღწერა, რომლის შედეგადაც დაიბადება სახე/ხატი: „ინტელექტუალური და ემოციური კომპლექსი“ (პაუნდი 2005: 253). კონვენციებისა და ორნამენტაციისაგან თავისუფალი პაუნდისეული იმაჟისტი პოეტი ქმნის „კომპლექსურ“ სახეს, რომელიც „გვანიჭებს უაეცარი განთავისუფლების განცდას; განთავისუფლებისას დროითი და სივრცითი საზღვრებისაგან; უაეცარი გაზრდის იმ განცდას, რომელიც გვეუფლება ხელოვნების დიადი ნიმუშების წინაშე“ (პაუნდი 2005: 253).

ჰიუმი „ლექციაში თანამედროვე პოეზიის შესახებ“ (“A Lecture on Modern Poetry”, 1908) ჰიუმი იმავე მოთხოვნებს უყენებს პოეზიას, რასაც პაუნდი უყენებდა „1912 წლის გაზაფხულზე თუ ზაფხულში“ (პაუნდი 2005: 252). ერთი სიტყვით, ჰიუმი თავის ლექციაში ქადაგებს ახალი სალექსო ფორმის დამკვიდრებას პოეზიაში, რომელიც უფრო

ახლოსაა „თანამედროვე სულთან“, ვინაიდან „ყოველ ეპოქას უნდა გააჩნდეს გამოხატვის საკუთარი საგანგებო ფორმა“, და „ნებისმიერი ეპოქა, რომელიც განზრახ თავს აარიდებს ამას, არაგულწრფელობის ეპოქაა“ (ჰიუმი 1994: 51-52). საქმე ისაა, რომ ჰიუმის ეპოქის ფილოსოფიამ ეჭვი შეიტანა „აბსოლუტური ჭეშმარიტების“ არსებობაში. „ჩვენ აღარ გვჯერა სრულყოფილების“, აცხადებდა ჰიუმი ამავე ლექციაში, „არც პოეზიაში და არც აზროვნებაში, ჩვენ გულწრფელად ვაღიარებთ ფარდობითს“ (ჰიუმი 1994: 52-53). აქედან გამომდინარე, ჰიუმი ასკვნის, რომ თანამედროვე პოეზიის „ტენდენცია“ მიმართული უნდა იყოს „ზოგადი ეფექტის შექმნისაკენ“, ვინაიდან „იგი აუქმებს სალექსო საზომის/მეტრის ბატონობას და მარცვალთა თანაბარზომიერ/განსაზღვრულ რაოდენობას“ (ჰიუმი 1994: 53). ასევე უნდა შეიცვალოს პოეზიის თემატიკა და ტონი: პოეზია თანამედროვე ეპოქაში, ამტკიცებს ჰიუმი, „აღარ ასახავს გმირობას, ჰეროიკულ საქციელს“, არამედ პირიქით „პოეტის გონებაში გაელვებულ მომენტალურ ფრაზებს გამოხატავს“ (ჰიუმი 1994: 53). უფრო მეტიც, „სენტიმენტალურობაზე“ უარის თქმით, პოეზია გამოხატავს „ცხოველყოფილ აზრებსა და ფიქრებს“, რითაც შორდება ისეთი რომანტიკოსი პოეტების „ლირიკულ იმპულსს“, როგორც იყვნენ ტენისონი, შელი, თუ კიტსი“ (ჰიუმი 1994: 53). ჰიუმის აზრით, მოდერნისტული პოეზიის სულისკვეთებას ზედმიწევნით შეესატყვისება ტერმინი „ვერლიბრი“ (vers libre), თანაც გვაფრთხილებს, რომ იგი განსხვავდება ფრანგული vers libre-საგან; თანამედროვე პოეზია მხოლოდ იმ აზრით შეიძლება შევადაროთ vers libre-ს, რომ იგი „დასამზადებლად შეკვეთილი ტანსაცმელია და არა მზამზარეული“ (ჰიუმი 1994: 52).

ჰიუმის თეორიულ-ესთეტიკური პოსტულატები მრავალმხრივ ენათესავება მოგვიანებით, 1913 წელს, პაუნდის მიერ ჩამოყალიბებულ პრინციპებს. ჰიუმი იმავე მიზეზითაა რეგულარული/მყარი (“regular”) სალექსო საზომის/მეტრის წინააღმდეგი, რითაც პაუნდი: ორივეს მიაჩნია, რომ სახეთა და ფერთა დახვეწილ სისტემაში მას შეაქვს რიტორიკული ლექსის მძიმე, უხეში მოდელი“ (ჰიუმი: 54). ისევე როგორც პაუნდი, ჰიუმიც ამტკიცებს, რომ პოეზიას ბევრი რამ აქვს სასწავლი „დიდი მუსიკალური რეკოლუციისაგან, რომელმაც ერთგანზომილებიანი მელოდია ჩაანაცვლა ჰარმონიით“ (ჰიუმი 1994: 54). „იმაჟისტის რამდენიმე აკრძალვაში“ პაუნდი აკრიტიკებს იმ პოეტებს,

რომლებიც არ იყენებენ თავისუფალი ლექსის მუსიკალური სტრუქტურის მქონე ფრაზებს. უარყოფს რა მყარი სალექსო საზომის გამოყენებას თავისუფალ ლექსში, იგი წერს, რომ შემოქმედებითი პროცესის იმ ფაზაში, რომელსაც ზუსტი პარალელი მოექმნება მუსიკაში, პოეტი უნდა მოიქცეს კარგი მუსიკოსივით (პაუნდი 2005: 256). ჰიუმი თავის „ლექციაში“, ისევე როგორც პაუნდი „სერიოზულ ხელოვანში“, ზღვარს ავლებს „თანამედროვე“ პოეზიასა და ტრადიციულ/კონვენციურ პოეზიასა თუ „პროზას“ შორის. ჰიუმის თვალსაზრისით, არსებითი განსხვავება „პოეზიასა“ და „პროზას“ შორის ისაა, რომ „პოეზია“ მიმართავს უშუალო პრეზენტაციას (ის „გამოხატავს სახეებით“) და ამით „თქვენს გონებას გამუდმებით ატყვევებს სურათხატი“ (ჰიუმი 1994: 55), „პროზა“ კი „იყენებს უკვე მკვდარ და მეტყველების ფიგურებად/ტროპებად ქცეულ სახეებს, რითაც საშუალებას აძლევს გონებას უმცირესი ძალისხმევითაც ბოლომდე მიჰყვეს დინებას დასკვნამდე“ (ჰიუმი 1994: 55). (შდრ. პაუნდი 2005: 243-45). დაბოლოს, პაუნდსაც და ჰიუმსაც დაახლოებით ერთნაირად ესმით პოეტური ხატის/სახის ესთეტიკური არსი: ჰიუმის თვალსაზრისით, თანამედროვე პოეზია უნდა შედგებოდეს ურთიერთშეპირისპირებულ სახეთა წყებისაგან („... made up of a series of solid images presented in juxtaposition“), რაც მოგვაგონებს პაუნდის კონცეფციას, რომლის მიხედვითაც „სახე/ხატი“, რომელიც „პოეტის პიგმენტს“ წარმოადგენს, არის „ინტელექტუალური და ემოციური კომპლექსი დროის მოცემულ მომენტში“ (პაუნდი 2005: 253).

განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია „აბსოლუტური რიტმის“ პაუნდისეული ცნება. მას მიაჩნდა, რომ „აბსოლუტური რიტმი“ და „თავისუფალი ლექსი“ იყვნენ არა ურთიერთსაწინააღმდეგო, არამედ ექვივალენტური ტერმინები, ხოლო პოეზია მაშინ იყო ყველაზე „თავისუფალი“, როცა ყველაზე ექსპრესიული ხდებოდა, როცა რიტმი და შინაარსი ერთ განუყოფელ მთლიანობად იქცეოდნენ. 1912 წელს ჰაროლდ მონროს ჟურნალში *Poetry and Drama* გამოქვეყნებულ ესეში პაუნდი აღნიშნავდა: „მე მჯერა აბსოლუტური რიტმის, რიტმის, ანუ პოეზიის, რომელიც ზუსტად შეესატყვისება გამოსახატავ ემოციასა თუ ემოციის შუქრდილს“ (ციტ. პრეტი 2001 (ბ): 33).

თავისუფალი ლექსის ტიპური ნიმუშია, მაგალითად, ეზრა პაუნდის ლექსი “A Girl” კრებულიდან *Ripostes* (1912):

The tree has entered my hands,  
The sap has ascended my arms,  
The tree has grown in my breast -  
Downward,  
The branches grow out of me, like arms.

Tree you are,  
Moss you are,  
You are violets with wind above them.  
A child - so high - you are,  
And all this is folly to the world.

გოგონა  
ჩემს ხელებში ხე შემოვიდა,  
ჩემს მკლავებში მისი დვრიტა მიედინება,  
ჩემს მკერდში აღმოცენდა ხე –  
ზემოდან ქვემოთ,  
ტოტები მკლავებივით გამომეზარდა.

შენ ხარ ხე,  
შენ ხარ ხავსი,  
შენ ხარ იები ქართ რხეული.  
ბავშვი – სრულქმნილი – ესეც შენა ხარ  
და სამყაროსთვის ბოდვა არის ეს ყოველივე.

ეს ლექსი ემყარება ძველბერძნულ მითს აპოლონსა და ნიმფა დაფნეზე. ხელოვნების  
მფარველი აპოლონი უბადლო მოისარი იყო. ერთხელ, მან თვალი შეასწრო სიყვარულის

ღვთაებას, პატარა ეროსს, რომელსაც თავისი მშვილდი მოეზიდა. აპოლონს ღიმილი მოერია და ეროსი მასხრად აიგდო, რა შენი საქმეა ისრის ტყორცნა, სჯობს სიყვარულით აღმგზნო ღმერთთა და კაცთა გულებიო. განაწყენდა ეროსი, პარნასზე აფრინდა და ორი ისარი ამოიღო: ერთი იყო ტრფობის აღმგზნები, მეორე კი – ჩამაქრობელი. ტრფობის აღმგზნები ოქროს ისარი აპოლონს სტყორცნა, ჩამაქრობელი კი – პენეესის ასულ დაფნეს. შეუყვარდა აპოლონს დაფნე და სცადა მისი დამორჩილება. დევნილი ნიმფა დაიღალა, მამა-ღვთაებას შეევედრა, სახე ეცვალა მისთვის. მამამ სურვილი აღუსრულა და ზეცისკენ ვედრებით ხელაპყრობილი ნიმფა ხედ გარდაისახა. აპოლონმა ხელი მოჰხვია, ეამბორა და ასე მიმართა: „შენ არ ისურვე ჩემი ცოლობა, მაგრამ მუდამ ჩემთან იქნები. შენით შევიძვებ დღეიდან თმასაც, კითარასაც და კაპარქსაც, დაფნე!“ ბოლოს ისურვა დიდმა ღვთაებამ, მარად უჭკნობი ყოფილიყო დაფნეს ფოთოლი.

პაუნდმა ლექსში ე. წ. „დანაწევრებული თხრობის“ (“split narration”) მეთოდი აირჩია. პირველი ხუთი სტრიქონი ისეა წარმოდგენილი, თითქოს ამბავს დაფნე მოგვითხრობს. ის დეტალურად აგვიღწერს თავის მეტამორფოზას, აღწერს თავის განცდებს, როცა მის „ხელებში ხე შემოვიდა“ და მის „მკერდში აღმოცენდა ხე“. ლექსის მეორე ნახევარი პაუნდმა წარმოგვიდგინა მესამე პირის (სავარაუდოდ, აპოლონის) თვალთახედვით.

მიუხედავად იმისა, რომ ლექსს საკმაოდ მყარი მითოლოგიური საფუძველი აქვს, შეიძლება მისი თანამედროვე ინტერპრეტაციაც. პირველი მთხრობელი შეიძლება იყოს მოზრდილი ბავშვი, რომელიც მხატვრულად აღწერს ხედ გარდასახვას და გასაქანს აძლევს საკუთარ წარმოსახვას. მეორე სტროფი უფროსი ადამიანის პოზიციიდანაა გადმოცემული, რომელიც გრძნობს, რომ მთელი ეს წარმოსახვითი ტრანსფორმაცია სამყაროსათვის სრულიად ფუჭია.

ლექსი „თავისუფალი ლექსის“ ფორმითაა დაწერილი. მკაცრი სტრუქტურის არარსებობა აადვილებს მის აღქმას ორ სხვადასხვა მთხრობელს შორის გამართულ დიალოგად. „თავისუფალი ლექსის“ ფორმა აგრეთვე საშუალებას გვამლევს უცნაურად, თითქოსდა ბავშვურად აღვიქვათ ლექსი, მითოლოგიისგან დამოუკიდებლად. ბავშვურ წარმოსახვას ხომ არანაირი სტრუქტურა არ გააჩნია ისევე, როგორც ამ ლექსს. შესაბამისად, ლექსი

ორმაგი ინტერპრეტაციის საშუალებას იძლევა - ერთი მხრივ, იგი შეიძლება აღვიქვათ, როგორც მითოლოგიური სიუჟეტის ფსიქოლოგიური რეინტერპრეტაცია, ხოლო მეორე მხრივ - როგორც ბავშვური ფანტაზიის ნაყოფი.

თავისუფალი ლექსის ფორმითაა დაწერილი ასევე პაუნდის ადრეულ პოეზიაში ერთ-ერთი ყველაზე უფრო გამორჩეული და ცნობილი ლექსი "The Return" იმავე კრებულიდან (*Ripostes*, 1912):

See, they return; ah, see the tentative

Movements, and the slow feet,

The trouble in the pace and the uncertain

Wavering!

See, they return, one, and by one,

With fear, as half-awakened;

As if the snow should hesitate

And murmur in the wind,

and half turn back;

These were the "Wing'd-with-Awe,"

inviolable.

Gods of the wingèd shoe!

With them the silver hounds,

sniffing the trace of air!

Haie! Haie!

These were the swift to harry;

These the keen-scented;

These were the souls of blood.

Slow on the leash,

pallid the leash-men!

ლექსმა დიდი რეზონანსი გამოიწვია ლიტერატურულ საზოგადოებაში: კამინგსი „მონუსხული“ იყო მისი პირველად მოსმენის შემდეგ, იეიტსიც ხშირად ციტირებდა მას. კრებულ *Ripostes* მიმომხილველნი აცხადებდნენ, რომ ეს პაუნდის საუკეთესო ლექსი იყო. ამ ოცსტრიქონიან თითქოსდა მარტივ ლექსს უცნაური, იდუმალი თემა და ლირიკული გმირი გამოარჩევს. იგი ეხება ქრისტიანობამდელი და იუდაიზმამდელი, უძველესი წარმართული ღმერთების დაბრუნებას დედამიწაზე. სხვა ინტერპრეტაციით, ლექსი აგვიღწერს ერთ დროს ძლევამოსილი ლაშქრის უკანდახევას, „ანაბაზისს“. ცხადია, არსებობის უფლება ამ ინტერპრეტაციასაც აქვს, მაგრამ მესამე სტროფის „ფრთიან ფეხსაცმლიანი ღმერთები“ (“Gods of the winged shoe”) უფრო პირველი წაკითხვის მართებულობაზე მიანიშნებს. ასეა, თუ ისე, ორივე შემთხვევაში ლექსი გვიხატავს ოდესღაც ჰეროიკულ, ახლა კი საკუთარი შინაგანი მღელვარებით არაქათგაცლილი არსებების დაბრუნებას. ლირიკული გმირი აკვირდება მათ მსვლელობას და აგვიღწერს მათ ნელ, გაუბედავ მოძრაობას. იგი თითქოს სხვებსაც უხმობს იხილონ დამარცხებულ ღვთისმაგვარ არსებათა დაბრუნება.

პაუნდს სწამდა, რომ თანამედროვე ადამიანებში კვლავაც იყო შემორჩენილი პოლითეისტური სამყაროს რწმენა, სადაც ღვთაების მსგავსი არსებები სახლობდნენ ნაკადულებში, ხეებში, მთებსა თუ მინდვრებში. ეს ლექსიც ამ რწმენას გამოხატავს. მიუხედავად იმისა, რომ ისინი დამარცხდნენ, ღმერთები ისევ ცოცხალია მათთვის, ვისაც შეუძლია დაინახოს ისინი. პირველი სტრიქონის მიხედვით, ლექსის ლირიკული გმირი

ამ ღმერთთა ძალაუფლების ხანას მოესწრო. ლექსს ელეგიური ტონი აქვს. ტექსტში ორი კონტრასტული თემაა წარმოჩენილი: ღმერთთა დავიწყებული სტატუსი თანამედროვე სამყაროში და უძველესი დიდების ხსოვნა. პაუნდის აზრით, თავიანთი ძალაუფლების ზენიტში ღმერთები არც კეთილნი და არც გულმოწყალენი არ ყოფილან. ისინი წარმოადგენდნენ მრისხანე ზებუნებრივ არსებებს, რომლებიც ზოგჯერ ნადირობდნენ, ზოგჯერ შესაძლოა ადამიანთა სულეზზეც, მათ გააჩნდათ მტაცებლური ძალა, მიდრეკილება ძალადობისა და ძალაუფლებისკენ. უძველესი ღმერთები ადამიანებთან ახლო კავშირში იმყოფებოდნენ, ხოლო თანამედროვე ადამიანები მოშორებულნი არიან ყოვლისშემძლე, მონოთეისტურ ღმერთს, რომლის თვისებებსაც ისინი ვერ ფლობენ.

ლექსი სრულდება დაბრუნებული ღმერთების ყოყმანით. შესაძლოა, ბოლო სტროფი მიგვანიშნებს, ღმერთები ისე დაბლა დაემშენენ, რომ პოლითეისტური სამყაროს აღდგენა შეუძლებელია. თანამედროვე სამყაროში ღმერთებიც და ადამიანებიც ერთნაირი სისუსტით და გაუბედაობით გამოირჩევიან.

ლექსი პაუნდის იმაჟისტური ტექნიკის ნათელი მაგალითია. პოეტი ქმნის მკაფიო გრძნობად სახეებს. თავად ლექსის ცალკეული სურათ-ხატები გვიამბობენ ამბავს. ლირიკული გმირი დიდი სიფრთხილით აგვიღწერს ღმერთთა მერყეობას და ტანჯვას (“trouble”) დაბრუნებისას, მათ ფერმხდალ (“pallid”) გამომეტყველებას და გაუბედავ მსვლელობას. მეორე სტროფი ამ ხატთა გამეორებაა. “silver hounds” მესამე სტროფში ხაზს უსვამს ოდესღაც ძლევამოსილ ღმერთთა გარეგნობას, ხოლო ბოლო სტოფში “the dogs’ slack leashes” მათი დამარცხების ანარეკლია.

„დაბრუნება“ ვერლიბრის ნიმუშია, რომელსაც არც განსაზღვრული რითმა და რიტმი გააჩნია, არც განსაზღვრული ტერფების რაოდენობა სტრიქონებში და არც მყარი, მწყობრი სტროფული სისტემა. რასაკვირველია, ეს არ არის თავისუფალი ლექსის პირველი ნიმუში დასავლურ ლიტერატურაში, მაგრამ სწორედ ამ ლექსით იწყება თავისუფალი ლექსის დომინირების ტენდენცია მეოცე საუკუნის ინგლისურენოვან პოეზიაში. უფრო მეტიც, „დაბრუნებას“ აფასებდნენ როგორც ამ ფორმის იდეალურ ნიმუშს, თავისუფალი ლექსის ძალის მაგალითს, როცა მისი „თავისუფლება“ სრულად კონტროლდება.



რალა თქმა უნდა, „თავისუფალი ლექსი“ არ გამორიცხავს რიტმების გამოყენებას - ამ ლექსის ცალკეულ ცალკეულ სტრიქონებში გამოყენებულია კომპლექსური რიტმების ნაირსახეობა, მათ შორის უძველესი პროსოდიული მოდელების ვარიაციები. ბოლო სტროფის რიტმული სტრუქტურა, მაგალითად, ბამავს ძველბერძნულ საგმირო პოეზიაში გამოყენებულ კლასიკურ სალექსო საზომს; ეს რიტმი ასევე ჰგავს ძველინგლისურ ლიტურგიკულ ტექსტებში გამოყენებულ რიტმს.

აქ მთავარი მაინც ისაა, თუ როგორ ახერხებს პაუნდი, ლექსის თემა პროსოდიას შეუხამოს: დამარცხებულ გმირთა თუ ღმერთთა დაბრუნების აღწერისას ლექსის რიტმიკა აირეკლავს მათ გაუბედავ, მერყევ მსვლელობას. პირველი სტროფი, მაგალითად, ორი გზით ახერხებს თემისა და რიტმის ერთმანეთთან მისადაგებას: შინაგანი რიტმების და სტრიქონების ბოლოს შემოკლებების საშუალებით. პირველი სტრიქონი შუაზე წყდება წერტილ-მძიმით (სტრიქონის ცეზურა), რაც პაუნზას იწვევს მკითხველის წინსწრაფვაში. სტრიქონში ასევე გვხვდება ძლიერი მახვილები პირველივე სიტყვიდან “See” დაწყებული, რომელსაც ორი უმახვილო ტერფი მოსდევს (“they return”).

საინტერესოა, რომ ზოგჯერ პაუნდი ვერლიბრთან ერთად იამბური პენტამეტრით გამართულ თეთრ ლექსსაც იყენებს ერთი და იგივე მხატვრული ლექსის ფარგლებში, როცა ეს მას განცდითი შინაარსის, განწყობილებისა თუ „ინტელექტუალური და ემოციური კომპლექსის“ რიტმული ექვივალენტის შესაქმნელად ჭირდება. ასეთია, მაგალითად, ლექსი “Portrait d’une femme” კრებულიდან *Ripostes* (1912):

Your mind and you are our Sargasso Sea,  
London has swept about you this score years  
And bright ships left you this or that in fee:  
Ideas, old gossip, oddments of all things,  
Strange spars of knowledge and dimmed wares of price.  
Great minds have sought you — lacking someone else.  
You have been second always. Tragical?

No. You preferred it to the usual thing:

One dull man, dulling and uxorious,

One average mind — with one thought less, each year.

Oh, you are patient, I have seen you sit

Hours, where something might have floated up.

And now you pay one. Yes, you richly pay.

You are a person of some interest, one comes to you

And takes strange gain away:

Trophies fished up; some curious suggestion;

Fact that leads nowhere; and a tale for two,

Pregnant with mandrakes, or with something else

That might prove useful and yet never proves,

That never fits a corner or shows use,

Or finds its hour upon the loom of days:

The tarnished, gaudy, wonderful old work;

Idols and ambergris and rare inlays,

These are your riches, your great store; and yet

For all this sea-hoard of deciduous things,

Strange woods half sodden, and new brighter stuff:

In the slow float of differing light and deep,

No! there is nothing! In the whole and all,

Nothing that's quite your own.

Yet this is you.

ლექსის ფრანგული სათაური ალუზიაა ჰენრი ჯეიმზის რომანზე *The Portrait of a Lady*. ფრანგული სათაური ეხმარება პოეტს გააფართოს ლექსის მოქმედების არეალი (ლონდონი) - მკითხველი ქალს აღიქვამს ზოგადევროპულ კონტექსტში, ან კიდევ პოეტს სურს გვიჩვენოს, რომ ისეთი კოსმოპოლიტური ქალაქი, როგორც ლონდონია, სხვადასხვა კულტურის ზეგავლენას განიცდის. პაუნდი იყენებს განუსაზღვრელ არტიკლს *une* იგივე *a/an*, ნაცვლად განსაზღვრული არტიკლისა *la/the*. შესაბამისად, ლექსი კონკრეტული ქალის პორტრეტს კი არ გვიხატავს, არამედ მის განზოგადებულ, უნივერსალურ სახეს, რომელიც სხვადასხვა ადგილსა და სხვადასხვა კულტურაში არსებობს.

ლექსი დახუნძლულია რთული სიმბოლიკითა და მეტაფორული სახეებით, მაგრამ ამჯერად ჩვენთვის საინტერესო ისაა, რომ პაუნდი ხან იამბური პენტამეტრით გამართულ თეთრ ლექსს იყენებს, ხანაც უარს ამბობს მყარ სალექსო საზომზე და ვერლიბრს მიმართავს. მაგალითად, ეს ათმარცვლიანი სტრიქონები იამბური პენტამეტრითაა დაწერილი და ჯვარედინად გართიმულიც:

Your mind and you are our Sargasso Sea,  
London has swept about you this score years  
And bright ships left you this or that in fee.

ლექსში გვხვდება ურითმო, ვერლიბრით დაწერილი სტრიქონებიც:

Great minds have sought you – lacking someone else.  
You have been second always. Tragical?  
No. You preferred it to the usual thing:  
One dull man, dulling and uxorious,

One average mind – with one thought less, each year.

Oh, you are patient, I have seen you sit

Hours, where something might have floated up.

საქმე ისაა, რომ პაუნდისათვის თვითმიზანს მაინცდამაინც ვერლიბრის გამოყენება კი არ წარმოადგენს, არამედ - ლექსის განცდითი შნაარსის რიტმულ-ინტონაციური ექვივალენტის შექმნა.

იმაჟისტური პოეზიისათვის ვერლიბრზე არანაკლები მნიშვნელობა ჰქონდა „სახის“/„ხატის“ (“Image”) ესთეტიკურ-პოეტოლოგიურ კატეგორიას. ამ ტერმინის დეფინიცია ისეთივე რთულია, როგორც თავისუფალი ლექსის. სახეები/ხატები და ხატოვანება/სახეთა სისტემა იმაჟიზმამდე დიდი ხნით ადრე არსებობდა პოეზიაში, რის გამოც ზოგი კრიტიკოსი ამტკიცებდა, რომ იმაჟისტები ახალი და ბუნდოვანი ენით ფუთავდნენ ძველ იდეებს. და მაინც, სწორედ იმაჟიზმის წიაღში ჩაისახა ახალი იდეა და ტერმინი, და ეს იდეა თავდაპირველად ყველაზე უკეთ ჰიუმმა გამოხატა. ჰიუმისათვის ის უფრო მეტი იყო, ვიდრე იდეა - ის მთელი ფილოსოფია იყო. ის ამტკიცებდა, რომ ადამიანთა შორის რეალური კომუნიკაცია მყარდება სწორედ სახეთა მეშვეობით. მისი აზრით, „ფიქრი წინ უსწრებს ენას და გონებას სიმულტანურად წარუდგენს ორ განსხვავებულ ხატს“ (ჰიუმი 1955: 84). ჰიუმის აზრით, ეს სახეები ქმნიან „ვიზუალურ აკორდს“ გონებაში – მენტალურ სურათს, რომელიც მათ აერთიანებს. იმისათვის, რომ ფიქრი გადმოვცეთ, უნდა გავიაროთ „გზა თვალიდან ხმამდე“, ან იმ ბგერათა ფორმირების პროცესი, რომლებიც სახეებს გამოხატავენ. ყველა ენა, ჰიუმის მოსაზრებით, მომდინარეობს სიტყვა-სახეებიდან და რეალური კომუნიკაციიდან, „თითოეული სიტყვა უნდა იყოს ნანახი სურათი“, მაგრამ ბუნებრივი დაშლის შედეგად სიტყვები, ისევე როგორც სახეები, კარგავენ თავიანთ მნიშვნელობას, და ამგვარად წყდება კომუნიკაცია, თუკი ისინი არ განაახლეს ცოცხალი ასოციაციებითა და მოულოდნელი კომბინაციებით. სიტყვათა პოეტურად გამოყენებისას ენა აღიდგენს კომუნიკაციურ ძალას, ვინაიდან ხდება მისი ახალი სახეებით აღვსება. პოეზია ჩვეულებრივი მეტყველებისაგან და პროზისაგან იმით განსხვავდება, რომ „ის ყოველთვის ცდილობს შენს დატყვევებას,

ფიზიკური საგნის შენთვის დანახვებას, აბსტრაქტულ პროცესში ჩართულობის თავიდან აცილებას. ის ირჩევს ცოცხალ ეპითეტებსა და მეტაფორებს არა იმიტომ, რომ ისინი ახალია და ჩვენ დავიღალეთ ძველით, არამედ ძველი ვერ გამოხატავს ფიზიკურ მოვლენას და მხოლოდ აბსტრაქტულს ასახავს“ (ჰიუმი 1924: 134). ესაა ენის ვიზუალური შინაარსი, რაც ენას უფრო კომუნიკაციურს ხდის, ვიდრე პროზაა. ჰიუმი გულისხმობს, რომ საუკეთესო პოეზია უნდა იყოს ვიზუალური და კონკრეტული. მას სწამდა, რომ საუკუნის ბოლოს დაწერილი პოეზიის უმეტესი ნაწილი აბსტრაქტული და არაკომუნიკაციური იყო. ის ახალ სახეებს კი არ წარმოგვიდგენდა, არამედ უბრალოდ იმეორებდა ძველ სახეებს ლამაზი ჟღერადობით. ჰიუმი წინასწარმეტყველებდა, რომ პოეზიამ მიაღწია გამოფიტვის ეტაპს და იწყებოდა ახალი, კლასიკური ტენდენცია, როცა პოეზია გახდებოდა „მშრალი“ და „მყარი“. ის გულისხმობდა პოეზიის გარდასახვას ვიზუალურ, კონკრეტულ და კომუნიკაციურ პოეზიად. ჰიუმის აზრით, „პოეტი განუწყვეტლივ უნდა ქმნიდეს ახალ სახეებს და მისი გულწრფელობა შეიძლება გაიზომოს შექმნილ სახეთა რაოდენობით“ (ჰიუმი 1924: 135). ჰიუმისეული პრინციპის თანახმად, „სახეები ლექსში არის არა უბრალო დეკორაცია, არამედ ინტუიტური ენის მთავარი არსი“.

ჰიუმისეული შეხედულება პოეტური ხატის შესახებ იქცა „ახალი კრიტიკის“ (New Criticism) მთავარ დებულებად, რომლის მიხედვითაც პოეტურ ენას უფრო მეტაფორული შეიძლება ეწოდოს, ვიდრე ლოგიკური. აქ იგულისხმება, რომ პოეზიაში არსებული ეგრეთწოდებული ტროპთა სახეები, იგივე მეტაფორები კომუნიკაციის უფრო ეფექტური გზაა, რადგან გულისხმობს როგორც „მარტივ საუბარს“, ასევე ყველაზე ნათელ, ლოგიკურ ექსპოზიციას. იმ დროისთვის, როცა ჰიუმმა ეს მოსაზრება გამოთქვა, მისი ესთეტიკური კონცეფცია პოეტური პროცესის ჭეშმარიტად ახლებურ ხედვას მოასწავებდა. მან გზა გაუკაფა იმაჟისტი პოეტების ახალ ექსპერიმენტებს პოეტური ტექნიკის სფეროში. როგორც პაუნდმა განმარტა ახალი მოძრაობის ერთ–ერთ დეფინიციამში: „იმაჟიზმის არსი იმაში მდგომარეობს, რომ ის არ იყენებს სახეებს, როგორც ორნამენტებს. სახე თავისთავად არის მეტყველება“ (პაუნდი 1914 (ბ): 469).

ჰიუმი და პაუნდი თანხმდებოდნენ, რომ ეს პრინციპი არ იყო ახალი და პოეტური სახის ეს შინაგანი, თანდაყოლილი ნიშან-თვისება ყველა დროისა და ყველა ენის საუკეთესო

პოეზიაში მოიძვევებოდა. მაგალითად, პაუნდი აქებდა დანტეს სახეთა სიცხადისათვის და მიიჩნევდა, რომ მისი „სამოთხე“ ყველაზე შესანიშნავი სურათხატი იყო. პაუნდისა და ჰიუმის კონცენტრაციამ სახეზე/სურათზე/ხატზე და მსოფლიო პოეზიაში ცოცხალი სურათხატების ძიებამ ახალი პოეზია წარმოშვა, სადაც სახე თავად იყო ლექსი.

იმაჟისტური ლექსის ხატი გამოვლენილი ჭეშმარიტების მომენტი უფროა, ვიდრე თანმიმდევრული მოვლენების ან ფიქრების გამოხატვა. უწინდელი პოეზიის სიუჟეტს ენაცვლება კონკრეტული, დომინანტური სახე ან კიდევ მონათესავე სახეების სწრაფი მონაცვლეობა. მისი ეფექტი მომენტალურია, უმეტეს შემთხვევაში სახე აღებულია ყოველდღიური ცხოვრებიდან და ისეთივე ბუნებრივია, როგორც ეიჩ. დი.-ს ზღვა ან სენდბერგის ნისლი, ან კიდევ ხელოვნური, როგორც უილიამსის წითელი ურიკა და პაუნდის მეტროს სადგური. ზოგჯერ სახეები აღებულია შორეული წარსულის საგნებიდან ან მოქმედებებიდან, როგორც, მაგალითად ეიჩ. დი.-ს „ეპიგრამაში“ ან ოლდინგტონის „ლესბიაში“. რაც უნდა იყოს მისი წყარო, სახე უნდა იქნეს წარმოდგენილი ზუსტად, რაც შეიძლება ცოტა სიტყვით და მაქსიმალური ვიზუალური შინაარსით. იმაჟისტური პოეზია მიზნად ისახავდა აბსოლუტურ ობიექტურობას, უგულვებელყოფდა ყოველგვარ რაციონალურ და მორალურ განმარტებას, რაც ეფუძნებოდა რწმენას, რომ მხოლოდ სახე ახდენს მნიშვნელობის კომუნიკაციას. რაც უფრო ეკონომიური, აბსოლუტური და უცნაურია სახე, მით უკეთესია ლექსიც.

ეს, რა თქმა უნდა, არ გულისხმობს, რომ სახეები იქმნებოდა ვაკუუმში და დაცლილი იყო ყოველგვარი ადამიანური მნიშვნელობისგან. არც ერთი ჭეშმარიტი ლექსი არ იქმნება ადამიანური შინაარსისგან დამოუკიდებლად, მაგრამ იმაჟისტურ ლექსში ადამიანური შინაარსი ნაგულისხმევი უფროა, ვიდრე გაცხადებული. ის იგულისხმება როგორც პოეტის მიერ სახის არჩევაში, ასევე ავტორის კილოში, პოეტურ დიქციაში. უმოკლეს იმაჟისტურ ლექსებშიც კი მოცემულია „ცხოვრების კრიტიკა“. მეთიუ არნოლდის მიხედვით, უილიამსის ‘წითელი ურიკა’, ეს უბრალო, ჩვეულებრივი, ყოველდღიურად გამოსაყენებელი ხელსაწყო, ისეთივე რეალური და აუცილებელი საგანია ჩვენი გამოცდილებისთვის, როგორც სენდბერგის ‘ნისლი’, ჩვენს გრძნობებზე რომ თამაშობს მისტიური, კატისებრი მოძრაობით, ან კიდევ ‘ზღვა’, გრილი, ბნელი და მწვანე, როგორც

ფიჭვის ტყე ეიჩ. დი.-ს “Oread”-ში. მეორე მხრივ, პაუნდის “L’Art 1910” წარმოადგენს სატირულ კომენტარს ლექსის თემაზე, ხოლო ელიოტის *პრელუდიები* გულისხმობს თანამედროვე ურბანულ სახეთა მძაფრ მორალურ კრიტიკას. იმაჟისტური ლექსი სხვა ლექსებისაგან იმით კი არ განსხვავდება, რომ ნაკლებ ადამიანურ შინაარსს შეიცავს, არამედ იმით, რომ მკითხველს მეტს უტოვებს ინტერპრეტაციისთვის. ამ მხრივ ის ჰგავს იაპონურ ჰაიკუს, რომელიც იმაჟისტთა პოეზიის ერთ-ერთი პოეტური მოდელი იყო, მაგრამ იმაჟისტური ლექსი ჰაიკუსაგან იმითაც განსხვავდება, რომ ნაკლებად შეზღუდულია თემის არჩევისას (კლასიკური ჰაიკუ ბუნების სურათებს ასახავდა) და ლექსის მოცულობის საკითხიც არაა განსაზღვრული (იაპონური ჰაიკუ ტრადიციულად 17 მარცვლიანი იყო). იმაჟისტური ლექსები, ჰაიკუს მსგავსად, უნდა წაკითხულიყო რამდენჯერმე, უნდა მომხდარიყო ამ ლექსებით მედიტაცია მანამ, სანამ ხატის მნიშვნელობის სრულყოფილი წვდომა არ მოხდებოდა.

თუ რამდენადაა შესაძლებელი მნიშვნელობაზე კონცენტრაცია კონკრეტულ იმაჟისტურ ლექსში, ნათლად ჩანს პაუნდის კომენტარში მის უმოკლეს და ყველაზე გამორჩეულ იმაჟისტურ ლექსზე „მეტროს სადგურში“. ეს კომენტარი წარმოადგენს იმაჟისტური ლექსის დეფინიციის კიდევ ერთ მცდელობას, ვინაიდან აღწერს ლექსის შექმნის შინაგან პროცესს:

სამი წლის წინ, პარიზში, გადმოვედი მეტროდან ლა კონკორდის გაჩერებაზე და უეცრად დავინახე ლამაზი სახე, შემდეგ ისევ და ისევ ლამაზი ბავშვების სახეები, კიდევ ერთი ლამაზი ქალი. მთელი დღე ვცდილობდი მეპოვნა სიტყვები იმის გადმოსაცემად, თუ რას ვგრძნობდი. იმ საღამოს, შინ რომ მივედი რენუარის ქუჩაზე, კვლავ განვაგრძობდი ძიებას და უეცრად ვიპოვე გამონათქვამი. არ ვგულისხმობ, რომ ვიპოვე სიტყვები, არამედ ეს იყო განტოლება... არა მეტყველებაში, არამედ ფერებში. ეს იყო უბრალოდ „ნიმუში“ ან თითქმის ნიმუში, თუ „ნიმუში“ ვგულისხმობთ რაღაცას, რაც „მეორდება“. მაგრამ ეს იყო სიტყვა, ფერადი ენის დასაწყისი ჩემთვის ...

მველმა ჩინელმა თქვა დიდი ხნის წინ, თუ ადამიანმა ვერ გამოხატა სათქმელი თორმეტ სტრიქონში, უმჯობესია გაჩუმდესო. იაპონელებმა განავითარეს კიდევ უფრო მოკლე ფორმა – ჰოკუ (Hokku):

The fallen blossom flies back to its branch:

A butterfly.

მოწყვეტილი ყვავილის ფურცელი უბრუნდება რტოს:

ჰეპელა.<sup>10</sup>

ეს ჰაიკუს კარგად ცნობილი ნიმუშია.

ერთხატიანი ლექსი არის უმაღლესი ფორმა, რაც გულისხმობს, რომ ერთი იდეა მეორეზე მაღლა დგას. ეს ძალიან დამეხმარა იმ გამოუვალი მდგომარეობიდან გამოსასვლელად, რომელშიც მე აღმოვჩნდი მეტროში განცდილი ემოციის შემდეგ. დავწერე ოცდაათსტრიქონიანი ლექსი და მოვსპე ის, ვინაიდან „მეორეხარისხოვანი ინტენსივობის“ ლექსი იყო. ექვსი თვის შემდეგ იგი გავანახევრე, ერთი წლის შემდეგ კი ჰაიკუს მსგავსი წინადადება შევქმენი:

The apparition of these faces in the crowd,

Petals on a wet, black bough (ციტ. პრეტი 2001 (ბ): 37).

პაუნდს შემოქმედებით პროცესში ყველაზე არსებითად მიაჩნდა იმ მომენტის დაჭერა, როცა გარეგანი და ობიექტური შანაგანად და სუბიექტურად გარდაიქმნება:

„გავბედავ და ვიტყვი, რომ ლექსი მნიშვნელობას მოკლებული იქნება, თუ იგი არ გარდაიქმნება ფიქრის ნაკადად. ამგვარ ლექსში პოეტი ცდილობს ჩაიწეროს ის ზუსტი მომენტი, როცა გარეგანი და ობიექტური გარდაიქმნება შინაგან და სუბიექტურ მოვლენად“ (პაუნდი 1914 (ბ): 465).

---

<sup>10</sup> თარგმანი ჩემია - თ. ი.



პაუნდის ამ კომენტარში იკვეთება იმაჟისტური ლექსის შექმნის პროცესი – თავდაპირველად, უეცარი ვიზუალური სახე, შემდეგ „ვიზუალური აკორდის“ ან აზროვნებაში ფერთა სახის ფორმირება, შემდეგ აზრის გადმოსაცემად ზუსტი სიტყვების ძიება, აზრთა კონცენტრაციისთვის მიზანმიმართული ძალისხმევა და ბოლოს უცხოური პოეტური ნიმუშის/მოდელის გამოყენება დასრულებული ლექსის მისაღებად. ეს იყო ძალიან ყურადსაღები მაგალითი იმაჟისტებისათვის, რომლებიც აზრების კონდენსაციისაკენ მიისწრაფვოდნენ.

ეს მაგალითი მოწმობს იმასაც, რომ იმაჟისტური ლექსი არ იყო უბრალო იმიტაცია, ლექსის თარგმანი თუ პოეტური ფორმის/მოდელის მექანიკური გადატანა ერთი ენიდან მეორეზე. პაუნდის ლექსის არც თემაა ეგზოტიკური და არც ფორმა - ერთიცა და მეორეც უშუალოდ მომდინარეობს მისი ურბანული გამოცდილებიდან და თანამედროვე ცნობიერებიდან. მიუხედავად იმისა, რომ არსებობდა ბევრი უცხოური ზეგავლენა იმაჟისტურ ლექსზე, იგი მაინც დამოუკიდებელ, თვითმყოფად ინგლისურ ფორმად გვევლინება. მას გააჩნდა როგორც დროსა და სივრცეში დაშორებული (აღმოსავლური და კლასიკური), ასევე ახლო გავლენების (ფრანგული სიმბოლიზმი) ადაპტაციის უნარი. რამდენადაც იმაჟიზმზე ფრანგული სიმბოლიზმის ზეგავლენა უფრო უშუალოა, ვიდრე სხვა დანარჩენი გავლენები, მიზანშეწონილად მიგვაჩნია, ერთმანეთისაგან განვასხვავოთ იმაჟიზმი და სიმბოლიზმი როგორც პოეტური კომუნიკაციის ფორმები.

საყოველთაოდ გაზიარებული აზრია, რომ მთელი თანამედროვე ევროპული პოეზია, მათ შორის მისი ინგლისური და ამერიკული ნაირსახეობაც, ფრანგული პოეზიის იმ სკოლიდან წარმოსდგება, რომლის სათავეებთანაც ბოდლერი დგას და რომლის ტრადიციებსაც ვერლენი, რემბო, მალარმე, ლაფორგი, კორბიერი და ვალერი განაგრძობდნენ. ამ პოეტთა უშუალო ზეგავლენა შესამჩნევია XX საუკუნის ბევრი ინგლისურენოვანი პოეტის შემოქმედებაზე. უფრო მეტიც, თავიანთი პოეტური ექსპერიმენტების დროს იმაჟისტები სწორედ ფრანგ პოეტთა შედეგებს განიხილავდნენ. ფრანგული მოდერნისტული პოეზიის შესახებ სტატიას სტატიაზე აქვეყნებდნენ პაუნდი, ოლდინგტონი, ფლინტი თუ ემი ლოუელი.

პაუნდი იმავე განსხვავებას ხედავდა სახესა და სიმბოლოს შორის, რა განსხვავებასაც ჩვეულებრივ სიმბოლიზმსა და ალეგორიას შორის ხედავენ: სიმბოლური მნიშვნელობა გარედან კი არ უნდა იყოს თავსმოხვეული, არამედ მისი წყარო პირდაპირი მნიშვნელობა უნდა იყოს; პაუნდს მიაჩნდა, რომ ფრანგული სიმბოლიზმი ალეგორიულობისაკენ იხრებოდა და სურდა, რომ იმაჟიზმი რეალისტურობისაკენ ყოფილიყო მიდრეკილი. პაუნდს მიაჩნდა, რომ სიმბოლიზმს აზიანებდა ზედმეტი ბუნდოვანება და თუ იმაჟიზმიც მაინცდამაინც უნდა დაზიანებულიყო, მას ერჩივნა ეს ზედმეტი კონკრეტულობის გამო მომხდარიყო; ერთი სიტყვით, წმინდად „დესკრიფციული“/„აღწერითი“ ერჩივნა წმინდად „სიმბოლურს“.

რასაკვირველია, ეს არ ნიშნავს, რომ სიმბოლიზმის ელემენტები მთლიანად გამორიცხულია იმაჟისტური მხატვრული მეთოდიდან. პირიქით, არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ პაუნდს სწამდა როგორც „აბსოლუტური რიტმის“, ასევე „პერმანენტული მეტაფორის“, რაც, მისივე თქმით, „იგივე ‘სიმბოლიზმია’ უფრო ღრმა აზრით“. იგი აღიარებდა, რომ „აბსოლუტური რიტმისა“ და „პერმანენტული მეტაფორის“ რწმენა „პერმანენტული სამყაროს“ რწმენის ტოლფასი იყო - სხვაგვარად, იმ იდეალური, ხილვადი სამყაროსი, რომელიც ჭეშმარიტი სიმბოლიზმის საფუძველია. თუ გავითვალისწინებთ იმას, რომ იმაჟისტური ლექსი მიზნად ისახავდა ყოფილიყო ზუსტი ექვივალენტი პოეტის გამოცდილებასა თუ წარმოსახვაში არსებული რიტმისა და სახისა, ის შეიძლება მივიჩნიოთ იმ პოეტური ტრადიციის გაგრძელებად, რომელიც დაიწყო ბოდლერის ცნობილი სონეტით „ანალოგიები“ (“Correspondances”) - ფრანგული სიმბოლიზმის იმ ქვაკუთხედით, რომლის მხატვრული სათქმელის თეორიულ-კრიტიკული ფორმულირება მოგვიანებით გვხვდება „ობიექტური კორელატის“ (“objective correlative”) ელიოტისეულ დოქტრინაში: ამ ტრადიციაში რეალიზმი სიმბოლიზმთანაა გაიგივებული, ვინაიდან ლექსში არცერთი საგანი არ არსებობს თავისთავად, დამოუკიდებლად, არამედ იმავდროულად იგი „ინტელექტუალურ და ემოციურ კომპლექსსაც“ წარმოადგენს.

მართალია, როგორც პაუნდი ამტკიცებდა, „იმაჟიზმი სიმბოლიზმი არაა“, მაგრამ ის სიმბოლიზმის პირდაპირი შთამომავალია: თუ განსხვავებულ ეროვნულ ტრადიციებსა და

ისტორიულ მომენტებს გავითვალისწინებთ, „სახე“ და „სიმბოლო“ საუკეთესო შემთხვევაში ექვივალენტები არიან, განსხვავება კი, როგორც ტოპინი ამტკიცებდა, „მხოლოდ სიზუსტეშია“.

იმაჟისტთა შემოქმედებაში აშკარად ვლინდება კონცეპტუალური და სტილური მსგავსება ფრანგულ სიმბოლიზმთან, მეორდება თემები, სახეები, მოტივები; კერძოდ, ახალგაზრდა პოეტთა შემოქმედებაში ფრანგული ლიტერატურიდან მკვიდრდება: ხელოვნების ელიტურობის იდეა; ნიღბის ესთეტიკა; პოეტის, როგორც მაგიკოსის, გააზრება; ეროტიზმი; ურბანიზმი; „სიმახინჯის ესთეტიკა“; რემითოლოგიზაცია; ბოჰემის კულტი; სიკვდილის (თვითმკვლელობის) პოეტიზაცია; დენდიზმი; ალკოჰოლისა და ნარკოტიკების აპოლოგია და სხვ.

დიდი ფრანგი კრიტიკოსი რემი დე გურმონი (Remy de Gourmont) აღნიშნავდა, რომ იმაჟისტები იყვნენ ფრანგი სიმბოლისტების შთამომავლები. *ნიღაბთა წიგნის (Livre des Masques)* წინასიტყვაობაში ის შემდეგნაირად აღწერდა სიმბოლიზმს: „ინდივიდუალიზმი ლიტერატურაში, ხელოვნების თავისუფლება, არსებულ ფორმებზე უარის თქმა... ერთადერთი გამართლება, რისთვისაც ადამიანი წერს, ისაა, რომ წეროს თავისთვის, გადაუშალოს სხვებს ის სამყარო, რომელსაც თავის ინდივიდუალურ სარკეში ხედავს... მან უნდა შექმნას საკუთარი ესთეტიკა და ჩვენც იმდენივე ესთეტიკის არსებობა უნდა დავუშვათ, რამდენი ორიგინალური აზრიცაა და განვსაჯოთ იმის მიხედვით, თუ რას წარმოადგენენ ისინი“. ამ კუთხით, იმაჟისტები სიმბოლისტთა შთამომავლები და ინდივიდუალისტები იყვნენ.

აღსანიშნავია, რომ ყველა ქვეყნის პოეზიას პროსოდის საკუთარი კანონები აქვს, რომლებიც დროის კვალდაკვალ ცვლილებას განიცდიან. მაგალითად, ანგლო-საქსური პოეზია ემყარება ალიტერაციულ მეთოდს, ბერძნულ-რომაული - რაოდენობრივ პრინციპს, აღმოსავლური პოეზიის ფორმირება მოხდა გამეორების (repetition) გზით, იაპონური ჰოკუ (ჰაიკუს თავდაპირველი სახელწოდება) მხატვრულ-ესთეტიკურ ეფექტს ახდენს ცალკეული მარცვლების ზუსტი თანმიმდევრობით, უკიდურესად მოკლე სტრუქტურის ლექსით. რაც შეეხება იმაჟისტებს, ისინი თავიანთ პოეზიას კადანსზე

დაყრდნობით ქმნიდნენ და არა მეტრზე. მათ მიაჩნდათ, რომ სწორედ ეს იყო გულწრფელი პოეზია. ბევრმა კრიტიკოსმა არასწორად გაიგო „კადანსი“ და აცხადებდნენ, რომ იმაჟისტები უარყოფდნენ რიტმს – ლექსის ტექნიკის უმნიშვნელოვანეს კომპონენტს.

იმაჟისტები თავიანთ პოეზიას ქმნიდნენ ვერლიბრის ტრადიციებზე დაყრდნობით. ვერლიბრი, იგივე „თავისუფალი ლექსი“ (free verse), კადანსს ემყარებოდა. კადანსი სხვადასხვა რამაა მუსიკასა და პოეზიაში. ის გულისხმობს რიტმულ – ინტონაციურ ჰარმონიას. „თავისუფალი ლექსის“ ერთეული არ არის ტერფი, მარცვალთა რაოდენობა ან სტრიქონი. მთავარი ერთეულია სტროფი. თითოეული სტროფი დასრულებული წრეა, რომელიც შეიძლება სულ ერთი ზომის არ იყოს ან მისი წარმოთქმისთვის საჭირო დროც შეიძლება განსხვავდებოდეს, თუმცა ერთი რამ უდავოა: კადანსირებული ლექსი ხმამაღლა უნდა იკითხებოდეს. მხოლოდ ამ გზით იქნება შესაძლებელი მისი რიტმის შეგრძნება. პოეზია ხომ ზეპირი ხელოვნებაა და არა წერილობითი.

უძველესი მინიშნება ვერლიბრის პოეტურ ტრადიციებზე შესაძლებელია ვიპოვოთ ჩოსერის *დიდების სახლში*, სადაც არწივი მიმართავს პოეტებს შემდეგი სიტყვებით:

And nevertheless hast set thy wyt  
Although that in thy head full lyte is  
To make books, songes, or dytees  
Im rhyme or elles in cadence.

კომენტატორებმა უამრავი დრო გაფლანგეს იმის გარკვევაზე, თუ რისი თქმა სურდა ამით ჩოსერს, რიტმზე დამყარებულ ლექსს ხომ არ გულისხმობდა, რომელიც არ მიჰყვება მკაცრ მეტრულ პროსოდიას?

ტ. ს. ელიოტი 1914 წელს, ინგლისში ჩამოსვლის დღიდანვე, იმაჟისტური მოძრაობის მხარეს იყო. მართალია, ის ჭეშმარიტი იმაჟისტი არასოდეს ყოფილა, მაგრამ გარკვეულწილად ეთანხმებოდა მათ იდეებს და საკუთარი შეხედულებისამებრ ავითარებდა მათ. ჯერ კიდევ ინგლისში ჩამოსვლამდე დაწერილი მისი ლექსები (1909 – 1911) – *პრელუდიები (Preludes)*, „ალფრედ პრუფროკის სამიჯნურო სიმღერა“ (“The Love

Song of J. Alfred Prufrock“), „ქარიანი ღამის რაფსოდია“ (“Rhapsody on a Windy Night“) - იმაჟისტური პოეტური ხმის დეპერსონალიზაციის ტენდენციით ხასიათდებოდა. ამიტომაც, პაუნდმა და ფლეტჩერმა დაარწმუნეს ჰარიეტ მონრო დაეხმებოდა „პრუფროკი“ Poetry-ში.

ჟურნალ *ეგოისტში* გამოიცემოდა ისეთ ავტორთა ტექსტები, როგორც იყვნენ უინდემ ლუისი, უილიამ კარლოს უილიამსი, მერიენ მური, რემი დე გურმონი და ჯეიმზ ჯოისი, რომლის *ხელოვანის პორტრეტი ახალგაზრდობისას* სერიულად გამოიცემოდა. მათ ასევე სურდათ ჯოისის *ულისეს* სერიული გამოცემის ორგანიზებაც, მაგრამ ვერ ნახეს მხეჭდავი. სწორედ *ეგოისტმა* გამოსცა ჯოისის შედევერი 1922 წელს.

ტ. ე. ჰიუმი ისრუტავდა ჟიულ დე გოტიეს მოსაზრებებს სკულპტურული პოეზიის თაობაზე, ჰენრი ბერგსონის თეორიებს, თეოდულ რიბოსა და რემი დე გურმონის იდეებს. პაუნდსაც წაკითხული ჰქონდა გურმონი, ვიდრე შეადგენდა პირველ იმაჟისტურ მანიფესტს და დამოუკიდებლად გამოიმუშავებდა საკუთარ თეორიებს.

იმაჟისტები აცხადებდნენ, რომ ისინი იყვნენ პოსტ-იმპრესიონისტებისა და ფუტურისტების თანამედროვენი, თუმცა მათ არაფერი ჰქონდათ საერთო აღნიშნულ სკოლებთან. მათ არ გამოუქვეყნებიათ თავიანთი მოძრაობის მანიფესტი. გარდა ამისა, ისინი არ მიეკუთვნებოდნენ რევოლუციურ სკოლას. იმაჟისტთა ერთადერთი მცდელობა იყო შეექმნათ პოეზია ყველა დროის საუკეთესო ტრადიციებზე დაყრდნობით. ასეთად მათ მიაჩნდათ საფო, გაიუს ლუტაციუს კატულუსი, ფრანსუა ვიონი. იმაჟისტები არ წყალობდნენ ისეთ პოეზიას, რომელიც არ იყო შექმნილი მსგავსი პოეტური ტრადიციებით.

მნიშვნელოვანია იმაჟისტმა პოეტმა იცოდეს, თუ რა ამოიღოს ლექსიდან, რომ ის, მოძრაობის პრინციპების შესაბამისად, მინიმალისტური გახდეს. ჰაროლდ მონრო *ზოგიერთ იმაჟისტ პოეტში* იხსენებს ამბავს, თუ როგორ ესტუმრა ინგლისში ახალჩამოსულ პაუნდს თავისი თანამემამულე მისი პოეტური ტექსტის ეგზემპლარით ხელში. ღრმად ჩაფიქრებული პაუნდი თურმე დიდხანს აკვირდებოდა ლექსს, ბოლოს კი აღუნიშნავს: „97 სიტყვა დაგჭირდა ამის გასაკეთებლად, ჩემი აზრით, ეს 56 სიტყვაშიც

ჩაეტეოდა“ (ციტ. ჯოუნსი 1972 (ბ): 36). აღსანიშნავია, რომ ამ ამოღება–ამოჭრაში არაფერია ახალი, იმაჟისტების თქმით, „ეს პრინციპები არაა ახალი ... ისინი არსებითაა ყველა დიდი პოეზიისთვის“ (ციტ. ჯოუნსი 1972 (ბ): 36).

შეიძლება გადაუჭარბებლად ითქვას, რომ იმაჟიზმის ესთეტიკურ სისტემაში ცენტრალური ადგილი უჭირავს „სახის“/„ხატის“ კონცეპტს. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, პაუნდის დეფინიციით, „ხატი არის ის, რაც წარმოადგენს ინტელექტუალურ და ემოციურ კომპლექსს დროის მოცემულ მომენტში“. პაუნდი მიიჩნევს, რომ „ხატი“ შეიძლება იყოს ორი სახის. თუ ის აღმოცენდება გონებიდან, მაშინ იგი სუბიექტურია. გარეგანი მოტივები მოქმედებენ გონებაზე, ჩაიძირებიან გონებაში, ერწყმიან ერთმანეთს, გარდაისახებიან და სრულიად განსხვავებულ ხატად წარმოგვიდგებიან. მეორე მხრივ, პაუნდი თვლის, რომ ხატი შეიძლება იყოს ობიექტური, რომელიც მიიღწევა კონკრეტული გარეგანი მოვლენის ფონზე, გონებამდე რომ აღწევს და ასუფთავებს მას, რათა შეინარჩუნოს მთავარი თვისებები. ორივე შემთხვევაში ხატი იმაზე მეტია, ვიდრე უბრალოდ იდეა. ესაა შერწყმულ იდეათა მორევი.

ასეთი ქვეცნობიერი ელემენტის დაშვება ხშირია პაუნდის მცდელობისას განმარტოს „ხატი“. ლექსში „მეტროს სადგური“ ის წერდა, რომ „ეს იყო ზუსტი მომენტი, როდესაც გარეგანი და ობიექტური საგანი გარდაიქმნება შინაგან და სუბიექტურ მოვლენად“ (ციტ. ჯოუნსი 1972 (ბ): 40).

ზუსტი სახეები გაიელვებს პაუნდის იმაჟისტურ ლექსებში და ადრეულ კანტოებში; პაუნდისათვის მაქსიმალურად რთული სახეა გრამატიკულად ერთმანეთთან დაუკავშირებელი ჩინური იდეოგრამები. ჯოისიც იყენებდა მსგავს ტექნიკას თავის შემოქმედებაში, ამიტომ ნათელია, თუ რატომ დაბეჭდეს იმაჟისტებმა მისი ტექსტები ჟურნალ *გეოისტში*: ამ ჟურნალის მიზანი იყო, მოძრაობის მემატთანედ ქცეულიყო.

იმაჟისტური ლექსის კიდევ ერთი პრობლემაა ტექსტის სიგრძე. იმაჟისტური ლექსი არის მოკლე, მჭიდრო და ზუსტი, უნარატივო. მაშინ როგორ წყვეტს ის დიდი სირთულის პრობლემებს? ელიოტი სენ ჟონ პერსის *Anabase*–ის თარგმანის წინასიტყვაობაში იძლევა ამ შეკითხვის გასაღებს: „ლექსის ნებისმიერი ბუნდოვანება მისი პირველი წაკითხვისას

გამოწვეულია „ჯაჭვის შემკავშირებელი რგოლების“, განმარტებითი და დამაკავშირებელი მატერიის უგულვებელყოფით და არა არათანმიმდევრულობითა თუ კრიპტოგრამათა სიყვარულით. ამგვარი შემოკლების გამართლება ისაა, რომ სახეთა მწკრივი თანხდება ან კონცენტრირდება ბარბაროსული ცივილიზაციის ერთ შთაბეჭდილებაში. მკითხველმა საშუალება უნდა მისცეს სახეებს შევიდნენ მის მეხსიერებაში ისე, რომ ეჭვსეჭემ არ დააყენოს თითოეული მათგანის გონივრულობა/მიზანშეწონილობა მოცემულ მომენტში; ამგვარად, საბოლოო ჯამში, მთლიანობის ეფექტი წარმოიქმნება. სურათთა და იდეათა მწკრივის ასეთ შერჩევაში არაფერია ქაოტური. არსებობს წარმოსახვის, ისევე როგორც ცნებათა, ლოგიკა“. ელიოტის ეს მოსაზრება თავისუფლად გამოდგებოდა იმაჟისტური ესთეტიკური ტრაქტატის ანდა რომელიმე პოეტური ანთოლოგიის შესავლად.

მეოცე საუკუნის წამყვან ინგლისურენოვან პოეტთა შორის ეზრა პაუნდი თავისი mkafio მოწოდებით „განახლებისაკენ“ (“make it new!”) ალბათ ყველაზე ახლოსაა „რევოლუციური“ ავანგარდისტი პოეტის ტრადიციულ მოდელთან – პოეტთან, რომელიც ჰგავს მარინეტის ან აპოლინერს. საკუთარ ალტერ ეგოზე, ჰიუ სელვინ მობერლიზე, ის წერს, რომ „იგი დაიბადა ნახევრად ველურ, ძველმოდურ ქვეყანაში“; იმავე პოემაში კი პოეტი იუწყება, რომ „როგორც ძველი “bitch gone in the teeth”, ცივილიზაციამ მოკლა უთვალავი საუკეთესო მოქალაქე ფლანდრიის მინდვრებში „ორი დამტვრეული ქანდაკებისთვის/რამდენიმე ათასი დაჭმუჭნილი წიგნისთვის“. პაუნდი იყო ის ფიგურა, ვინც იეიტსი თანამედროვე პოეტად ჩამოაყალიბა და ელიოტსაც დაეხმარა ამგვარ ტრანსფორმირებაში.

ლიტერატურულ კრიტიკაში ხშირად არასწორად ესმით პაუნდისეული მოწოდება პოეტური მეტყველების „განახლებისაკენ“. „განახლებაში“ იგი ღირსეული ლიტერატურული ტრადიციების უარყოფას კი არ გულისხმობს, არამედ მიაჩნია, რომ ახლის შექმნა ყოველთვის გულისხმობს ძველის ათვისებასა და გარდაქმნას. ის გარდაქმნის ან ათანამედროვეებს, მაგალითად, არა უბრალოდ ოთხმოცდაათიანი წლების პოეტს – იეიტსს, ან კიდევ საკუთარი პიროვნების ახლებურ ჩამოყალიბებაზე კი არ საუბრობს პოემაში *ჰიუ სელვინ მობერლი*, არამედ ხელახლა ქმნის სექსტუს პროპერციუსს

და ურიცხვ პროვანსელ, ბერძენ, იტალიელ, ჩინელ თუ ანგლო-საქს პოეტს. ტრადიციისადმი ასეთი დამოკიდებულება კარგად ჩანს პაუნდის როგორც იმაჟიზმამდელ, ასევე იმაჟიზმის პერიოდის პოეტურ კრებულებში: *A Lume Spento* (1908), *Personae* (1909), *Lustra* (1915). ამიტომ, გასაკვირი არაა, რომ 1912 წელს ედუარდ მარჩმა თხოვა პაუნდს გამხდარიყო გეორგიანელთა გუნდის წევრი, ჯგუფისა, რომელსაც ის მოგვიანებით უპირისპირდებოდა. იმავე წელს, ართურ ქუილერ-ქოუჩი მივიდა პაუნდთან თხოვნით, შეეტანა მისი ორი ლექსი კრებულში *Oxford Book of Victorian Verse*. პაუნდი დათანხმდა, მიიჩნევდა რა, რომ „ეს არაა მცირედი პატივისცემა, მე დავარქმევ მას აღიარებას“ (სტოკი 1970: 123–124). როგორც ჯ. ბ. ჰარმერი აღნიშნავს იმაჟისტური მოძრაობის შესახებ დაწერილ თავის გამოკვლევაში, „როცა 1912 წელი დაიწყო, პაუნდი გაცილებით უფრო რეაქციონერი პოეტი იყო, ვიდრე ეიჩ. დი., ან თუნდაც ოლდინგტონი; ნაკლებად ზუსტი სწავლული, ვიდრე ფლინტი, და ადამიანი, რომელმაც ბევრი არაფერი იცოდა ევროპულ ლიტერატურულ სამყაროში მიმდინარე პროცესების შესახებ“ (ჰარმერი 1975: 76). 1912 წელს ის პირველად კითხულობდა ფლობერს, სწორედ იმ ავტორს, რომელიც მოგვიანებით გახდა მობერლის „ჭეშმარიტი პენელოპე“ (სტოკი 1970: 119).

1912 წლამდეც და მის შემდეგაც ძველი, ტრადიციული მასალების (ევროპული თუ აღმოსავლური) თარგმნა-ტრანსფორმაცია ხელოვნების ახალ ნიმუშად, ანდა მათი პაროდული რეინტერპრეტაცია პაუნდის ადრეული პოეტური ხელწერის მთავარი ნიშანი იყო. პირველი ტენდენციის ნიმუშად გამოდგება, მაგალითად, ლექსები “Les Millwin” და “The Temperaments” კრებულიდან *Lustra*, რომლებიც თანამედროვე კოლოკვიალიზმებს შეიცავს. რომანტიკული ბრაგადოჩიოთი<sup>11</sup> სრულდება “Tenzone” კრებულიდან *Lustra*:

I mate with my free kind upon the crags;

the hidden recesses

Have heard the echo of my heels,

<sup>11</sup> ბრაგადოჩიო - ეტიმოლოგიურად უკავშირდება Braggadocchio-ს, მკვებარა პერსონაჟს ედმუნდ სპენსერის ნაწარმოებიდან *The Faerie Queene* (1590). ფსევდო-იტალიური სიტყვა, რომელიც მკვებარას, კვებნას ნიშნავს.



in the cool light, in the darkness.

ეს წმინდად იმაჟისტური პრინციპია. იმაჟიზმი, მიუხედავად მისი რევოლუციური ნაბიჯებისა და მეტ-ნაკლებად დემოკრატიულობისა, როგორც ანგლო-ამერიკული ავანგარდისტული მოძრაობა, მოძველებული იყო რამდენიმე მნიშვნელოვანი ასპექტით. მაგალითად, ეიჩ. დი., რომელიც პაუნდს იმაჟისტური პოეზიის სახასიათო პოეტად მიაჩნდა, წერდა ლირიკულ ლექსებს ისეთ ტრადიციულ თემებზე, როგორიცაა ყვავილები და ბერძნული მითოლოგია. მისი პოეზია პირველად დაიბეჭდა ჟურნალში *Poetry* რუბრიკით “Verses, Translations and Reflections from *The Anthology*”. ძალიან ცოტა რამ აქვთ ახალი მის ლექსებს, გარდა ერთისა – ესაა თავისუფალი ლექსი, მაგრამ თავად მოძრაობის თეორეტიკოსმა პაუნდმაც კარგად იცოდა, რომ თავისუფალი ლექსის გამოყენება სულაც არ იყო რევოლუციური იდეა, ვინაიდან ფსალმუნებშიც თავისუფალი ლექსია გამოყენებული; გარდა ამისა, ბევრად უფრო ადრე, ვიდრე იმაჟისტები მიმართავდნენ მას, თავისუფალი ლექსის ფორმას იყენებდნენ მილტონი, უიტმენი და რემბო.

პაუნდის ადრეული პოეზიის მეორე ტენდენციის - პოეტური ტრადიციის პაროდიული რეინტერპრეტაციის - ნიმუშია ლექსი “Ancient Music”, რომელიც 1915 წელს გამოქვეყნდა ჟურნალში *Blast*:

Winter is icummen in,

Lhude sing Goddamm.

Raineth drop and staineth slop,

And how the wind doth ramm!

Sing: Goddamm.

Skiddeth bus and sloppeth us,

An ague hath my ham.

Freezeth river, turneth liver,

Damn you, sing: Goddamm.

Goddamm, Goddamm, 'tis why I am, Goddamm,

So 'gainst the winter's balm.

Sing goddamm, damm, sing Goddamm.

Sing goddamm, sing goddamm, DAMM.

ესაა შუასაუკუნეობრივი ინგლისური გალობის “Sumer Is Icumen in” პაროდიული „თარგმანება“. “Sumer Is Icumen in“ დასავლეთსაქსონურ/ვესექსურ დიალექტზეა შექმნილი მეცამეტე საუკუნის შუა ხანებში და თანამედროვე ინგლისურზე ითარგმნება როგორც “Summer Has Come In” („ზაფხული დადგა“). მას ასევე უწოდებდნენ “Summer Canon“-ს ან “Cukoo Song“-ს („გუგულის სიმღერას“). ეს გალობა მიეკუთვნებოდა იმ მუსიკალურ ჟანრს, სადაც მინიმუმ სამი ხმა უნისონში მღერის ერთსა და იმავე მელოდიას, მაგრამ თვითეული ხმა შემოდის სხვადასხვა დროს ანუ, თანმიმდევრულად და არა შეწყობილად ისე, რომ მელოდიის სხვადასხვა ნაწილი თანხვედბა ერთმანეთს სხვადასხვა ხმაში, თუმცა საბოლოო ჯამში ისინი ჰარმონიულად ეწყობიან ერთმანეთს. ეს გალობა ექვსნაწილიანი პოლიფონიის უძველესი ცნობილი მუსიკალური კომპოზიციაა - ექვსზე მეტი ხმა მღერის ერთსა და იმავე მელოდიას თანაბარ ოქტავაში. დედნის ფრაზა “sing cucu” ჰაუნდს გადმოაქვს, როგორც “Sing Goddamm”. ლექსში ავტორი იყენებს გამეორებას, რათა ხაზი გაუსვას მნიშვნელოვან ხატს - “goddamm”, “sing” რამდენჯერმე მეორდება. ავტორი ასევე იყენებს ანაფორას - ის ტაეპის დასაწყისში რამდენჯერმე იმეორებს სიტყვას “sing“. ლექსში გვხვდება ეპიფორაც - ტაეპის დასასრულს რამდენჯერმე მეორდება სიტყვა goddamm; ლექსში გამოყენებულია ასევე სტილური ხერხი ანადიპლოსი - სიტყვა goddamm აკავშირებს სტრიქონებს ერთმანეთთან.

პოეტურ ხერხთა მთელი ეს ერთობლიობა, მთელი ეს პაუნდისეული სტილისტიკა შუასაუკუნეებში შექმნილი ლექსის “The Cuckoo Song” და მასში დახატული გაზაფხულის ცოცხალი ხატის - დამკვიდრებული პოეტური კლიშეს - პაროდირებას ემსახურება.

მის თანადროულ ლიტერატურულ სამყაროში პაუნდმა სწორედ პოეტური ტრადიციის პაროდიული რეინტერპრეტაციითა და თავისუფალი ლექსით მიიპყრო ყურადღება. 1913 წელს თავის ესეში „ტრადიცია“ (“The Tradition”) პაუნდს მოჰყავს ევრიპიდეს მაგალითი, როგორც თავისუფალი ლექსის დიადი შემოქმედისა, და უკავშირებს თავისუფალ ლექსს ძველბერძნული ლირიკული პოეზიის შემქმნელებს, რომლებიც „თხზავდნენ საგანს გრძნობისთვის, კადანსისთვის, როგორც ყველა კარგი პოეტი მაშინ“ (პაუნდი 1954: 92–93). სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, პაუნდი იმდენად პოეტური მეტყველების რევოლუციური გარდაქმნის, რადიკალური განახლებისა და ძველი ტრადიციის აღდგენისაკენ არ მიისწრაფვოდა, რამდენადაც ამერიკული რენესანსას შექმნისაკენ.

პაუნდის იმაჟისტური პოეზია გარკვეულწილად ეიჩ. დი.-ს ადრეულ ლექსებს ეფუძნებოდა, თუმცა მისთვის უფრო მნიშვნელოვანი ჰიუმის იმაჟისტური თეორიულ-ესთეტიკური შეხედულებები და ფრანგული სიმბოლიზმი იყო. პოეტს იმაჟიზმის ესთეტიკური პრინციპები გაცილებით უფრო საინტერესოდ მიაჩნდა, ვიდრე იმპრესიონისტებისა და პოსტიმპრესიონისტების იდეები. პაუნდი მოძრაობის წევრებზე ამბობდა, რომ ისინი იყვნენ მგზნებარე ელინისტები და ამავდროულად ვერლიბრისტები, რომლებიც ცდილობდნენ, მალარმესა და მისი მიმდევრების მსგავსად, პოეზიაში მიეღწიათ დახვეწილი კადენციისათვის.

ფრანგული ზეგავლენა განსაკუთრებით აშკარაა პაუნდის მიერ *Poetry*-ში გამოქვეყნებულ ერთ-ერთ ადრეულ ესეში, სადაც ის აცხადებს, რომ „ბოლო ოცდახუთი წლის ყველაზე მნიშვნელოვანი ქმნილებები შეიქმნა პარიზში“. ამავე ესეში პოეტი ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ ის არ არის მკაცრი დოგმატიკისტი ან რევოლუციონერი: „ეკუთვნოდე რომელიმე სკოლას, საერთოდაც არ ნიშნავს, რომ ქმნი პოეზიას თეორიისთვის. პოეზიას ქმნი მაშინ, იქ და იმიტომ, როცა, სადაც, რადგანაც და ვინაიდან გსურს წერა. სკოლა არსებობს მაშინ, როცა ორი ან სამი ადამიანი ერთმანეთს ეთანხმება არც მეტი, არც ნაკლები, კონკრეტულ

საგნებს კარგი უწოდოს“; პაუნდისეული იმაჟინიზმის ეს პრაგმატული ასპექტი განასხვავებს მას მისი წინამორბედისაგან: პაუნდი კარგად გათვითცნობიერებული იყო, როცა ფლინტს მისწერა 1915 წელს: „1912 წლის ერთ საღამოს მე გამოვიგონე სიტყვა Imagisme, კერძოდ, მე მიზნად ვისახავდი შემექნა ისეთი რამ, როგორცაა ეიჩ. დი.-ს პოეზია და არა, ხაზგასმით აღვნიშნავ, პოეზია ჩვენი საერთო მეგობრის, სტორერისა“<sup>12</sup> (ჰარმერი 1975: 45).

ფლინტი თავის ესეში იმაჟინიზმის შესახებ იმაჟისტებს მოიხსენიებს როგორც „არარეგულაციურ სკოლას“, რომლის „ერთადერთი მიზანია წეროს ყველა დროის საუკეთესო პოეტების – საფოს, კატულუსის, ვიონის – საუკეთესო ტრადიციების გათვალისწინებით“, ეს ტრადიცია კი, როგორც პაუნდი მოგვიანებით აღნიშნავდა, იყო „სილამაზე, რომლსაც ვიცავდით, და არა ბორკილები, რომლებიც გვაბამდა ჩვენ“.

ჰაროლდ მონრო, რომელიც არ იყო იმაჟისტი, ახალი ლიტერატურული მოძრაობის დეტალური დახასიათებისას 1915 წელს აღნიშნავდა, რომ იმაჟინიზმი ნამდვილად არ იყო ახალი. როგორც ის აღნიშნავდა, კოლრიჯიც „ახსენებდა იმ საკითხებს, რომლებიც იმაჟისტურ პრინციპებადაა მიჩნეული“, უფრო მეტიც, მონრო ამტკიცებს, რომ „გაუგებარია, თუ რატომ უნდა მივიჩნიოთ იმაჟისტები ნოვატორებად“ (მონრო 1938: 77–78).

ცხადია, რომ პაუნდი და პირველი იმაჟისტები არ წერდნენ რომელიმე თეორიის საილუსტრაციოდ, ისინი წერდნენ ისე, როგორც თავად სურდათ. ისინი აცნობიერებდნენ, რომ ამ პოეზიას ჰქონდა გარკვეული საერთო თვისებები, რაც სკოლას ახასიათებს. ამიტომაც იყო, რომ პაუნდმა უარი თქვა ემი ლოუელის მოძრაობაში მიღებაზე, რასაც ადასტურებს 1914 წელს მისადმი მიწერილი წერილი: „... ეს ჩამომართმევდა ჩემს მექანიზმს კარგი ლექსების შეგროვებისა და მათი გამოქვეყნებისა ან ახალი ნიჭის აღმოჩენისა... “. პაუნდი გულისხმობდა ისეთ მექანიზმს, რომლის საშუალებითაც მან იპოვა ჯოისის ლექსი “I Hear an Army” მაშინ, როცა პაუნდმა არაფერი იცოდა ჯოისზე

---

<sup>12</sup> ედუარდ სტორერი ჰიუმის წრის წევრი იყო.

გარდა იმ რამდენიმე სიტყვისა, რაც იეიტსმა უთხრა მასზე. პაუნდის ამ მექანიზმზე ელინ აფუორდს ასეთი პოეტური რეაქცია ჰქონდა:

After many years I sent them [his poems] to

Chicago, and they were printed

by Harriet Monroe. (They also were printed in

The Egoist)

Thereupon Ezra Pound the generous rose up and

called me an Imagist. (I had no idea what he meant).

And he included me in an anthology of Imagists.

And thou unborn literary historian (if you ever

mention my name)

Write me down as an imitator of Po Li and

Shakespeare

As well as of Edward Storer and T.E. Hulme.

ანთოლოგიას, რომლსაც აფუორდი ახსნებს, *Des Imagistes* (1914) ერქვა. ეს იყო ყველაზე მნიშვნელოვანი და იმავდროულად ყველაზე გავლენიანი კრებული ანგლო-ამერიკული მოდერნისტული პოეზიის ისტორიაში. მასში შემავალი 37 ლექსიდან თითქმის 18 კლასიკური ნიმუშების თარგმანი ან იმიტაცია იყო და არქაული სტილითა და ენით ხასიათდებოდა; მაგალითად, “Hermes/who awaiteth” (H. D., “Hermes of the Ways”); “O prayers in the dark!/O incense to Poseidon!” (W. C. Williams, “Postlude”), ხუთი მათგანი იყო თარგმანი ჩინური პოეზიისა, ხშირია ფრანგული სიმბოლიზმის ექოც, მაგალითად ფლინტის ლექსში “The Swan”, თვით „ინგლისურ“ ლექსებსაც ახასიათებს 1890–იანების ტონი და დიქცია, როგორც ეს კარგად ჩანს სკიპუიზ კენელის “Nocturne”-ში:

I am weary with love, and thy lips

Are night-born poppies.

Give me therefore thy lips

That I may know.

მაშ რაში მდგომარეობს ამ ანთოლოგიის „იმაჟისტურობა“? ესაა, უპირველეს ყოვლისა, თავისუფალი ლექსის გამოყენება; მეორე მხრივ, ესაა ეიჩ. დი.-ს პოეზიისა და ისეთი იმაჟისტური ლექსების გამოქვეყნება, როგორიცაა პაუნდის “მეტროს სადგურში”; მან ასევე შეუმზადა ნიადაგი ისეთი პოეტების გაგებას, როგორიცაა ტ. ს. ელიოტი და მოგვიანებით თავად პაუნდი, რომელიც იმაჟისტურ პრინციპებს ლექსებად აქცევდა ხოლმე.

იმაჟიზმი მართლაც მნიშვნელოვანი ნაწილია ანგლო-ამერიკული მოდერნისტული მოძრაობისა, მაგრამ ის მხოლოდ ნაწილია, წარსულთან ძლიერი კავშირებით. იმაჟისტური სახე/ხატი, ფრენკ კერმოდის თქმით, არის რომანტიკული სახის/ხატის ქვესახეობა. „რეტროსპექტივაში“ (1918) პაუნდი წერდა: „შესაძლოა რამდენიმე კარგი ლექსი დაგვიტოვა ახალმა მეთოდმა და თუ ეს ასეა, მისი არსებობა გამართლებულია“ (პაუნდი 1954: 3). ტ. ს. ელიოტმა შეაფასა იმაჟისტური მოძრაობის საქმიანობა ოცდაათი წლის შემდეგ: „იმაჟიზმმა დაგვიტოვა რამდენიმე კარგი ლექსი – განსაკუთრებით ეიჩ. დი.-ს ლექსები, მაგრამ ის სწრაფად შთანთქა უფრო ღრმა ზეგავლენამ – მაგალითად პაუნდისა“.

ამრიგად, იმაჟიზმის ესთეტიკური სისტემის ბირთვის, რომლის ძირითადი თეორიული პოსტულატები ტომას ერნესტ ჰიუმმა და ეზრა პაუნდმა ჩამოაყალიბეს თავიანთ ესეებში, პოეტური ხატის კონცეპტი წარმოადგენს. იმაჟისტების გაგებით ესაა დროის მომენტში მოცემული ინტელექტუალურ-ემოციური კომპლექსი, იმ ძნელად მოსახელთებელი მომენტის მხატვრული ექვივალენტი, როცა გარეგანი შინაგანად გარდაისახება და ობიექტური სუბიექტურად; იმაჟიზმის ესთეტიკის მიხედვით, პოეტური ხატი უნდა იყოს კონკრეტული და ვიზუალური, რაოდენ აბსტრაქტულ ცნებასაც უნდა გადმოსცემდეს იგი და, ფაქტობრივად, სწორედ ის უნდა განსაზღვრავდეს ლექსის მთელ რიტმულ-ინტონაციურ სტრუქტურას, მის არქიტექტონიკას.

იმაჟიზმის ესთეტიკაში ასევე მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს ვერლიბრის/„თავისუფალი ლექსის“ შესაძლებლობების, თავისუფალი ლექსისა და იაპონური პოეტური ფორმების შერწყმის შესაძლო ვარიაციებისა და ესთეტიკური ეფექტების, კონკრეტული ხატისა და აბსტრაქტული ცნების თანაფარდობის თეორიული გააზრების საკითხს.

პაუნდის იმაჟისტური ესთეტიკური პოსტულატები შემდეგ კრიტერიუმებს უყენებდა იმაჟისტებს:

1. ყურადღებით დაკვირვება და საგანთა არსის ახსნა, გრძნობები იქნებოდა ეს, ემოციები, თუ ყოფიერების კონკრეტული მოვლენები. ამასთან, პოეტს თავი უნდა აერიდებინა ბუნდოვანი განზოგადოებებისა და აბსტრაქციებისათვის. პაუნდს სურდა, ექსპლიციტურად გამოეხატა ფიზიკური გარემო თუ ემოციები და იგი სრულ უნდობლობას უცხადებდა „აბსტრაქტულ და ზოგად წინადადებებს, როგორც ფიქრების გამოხატვის ერთგვარ ხერხს“;

2. ამაღლებული და პათეტიკური „პოეტური ენის“ ნაცვლად ყოველდღიური სალაპარაკო ენის გამოყენება; პაუნდს სურდა შინაარსის გამდიდრება სათქმელის სწორად და ზუსტად გამოხატვით, რამდენადაც ეს შესაძლებელი იქნებოდა;

3. უარის თქმა ტრადიციულ სალექსო საზომებსა და ვერსიფიკაციაზე და ინდივიდუალური კადანსის (cadence)/რიტმიკის შექმნა. თითოეულ ლექსს, პაუნდის მიხედვით, უნდა ჰქონოდა რიტმი, რომელიც ზუსტად შეესატყვისებოდა იმ ემოციასა თუ ემოციის შუქრდილს, რომელიც ლექსში უნდა გამოხატულიყო. მისი კონცეფციით, აუცილებელი იყო არასაჭირო სიტყვებისთვის, განსაკუთრებით ზედსართავი სახელებისთვის, თავის არიდება, ვინაიდან ისინი აბუნდოვანებენ პოეტურ სახეს აბსტრაქტულისა და კონკრეტულის ერთმანეთში აღრევით. პაუნდი წერდა, რომ ბუნებრივი საგანი/ობიექტი ყოველთვის „ადეკვატური სიმბოლოა“. მისი აზრით, პოეტს უნდა ეშინოდეს აბსტრაქციის და არასოდეს უნდა გადმოსცეს საშუალო ლექსით ის, რაც უკვე კარგ პროზად დაწერილა.

იმაჟიზმის ესთეტიკას ნაირგვაროვანი ლიტერატურული ტრადიცია კვებავს - ანტიკური (ძველბერძნული და ლათინური პოეზიის ესთეტიკური პრინციპები), შუა საუკუნეობრივი (პროვანსული ლირიკის პოეტიკა), ორიენტალური (შორეული აღმოსავლეთის - ძველი ჩინეთისა და იაპონიის - პოეტური ტრადიციები და ფორმები), სიმბოლისტური ესთეტიკა (ფარნგული სიმბოლისტური პოეზიის ესთეტიკური პრინციპები) და ინგლისურენოვანი პოეზიის გარკვეული ტენდენციები (მაგ., უიტმენის „თავისუფალი ლექსი“). საბოლოო ჯამში, იმაჟიზმის ესთეტიკა ამ სხვადასხვაგვარი ლიტერატურული ტრადიციებისა და თეორიულ-ესთეტიკური პრინციპების რთული, წინააღმდეგობრივი რეცეფციისა და ტრანსფორმაციის გზით ჩამოყალიბდა, როგორც ახალი მთლიანობა, ახალი ესთეტიკური სისტემა.



## თავი 2

### ეზრა პაუნდის „ახალი მეთოდი“ და იმაჟინიზმის ესთეტიკა: “The Luminous Detail“

ეზრა პაუნდის შემოქმედება მთლიანად ეხმიანება მოდერნიზმის პრინციპებს. აქ ვხვდებით სრულ თანხვედრას ამ უზარმაზარი მოძრაობისათვის დამახასიათებელ ნიშნებსა და ავტორის შემოქმედებას შორის, რაც რადიკალურ ენობრივ-სტილურ ექსპერიმენტებთან ერთად ტრადიციისადმი შემოქმედებით დამოკიდებულებაში, ტრადიციის განახლების მცდელობაშიც ვლინდება. ალბათ სწორედ ამიტომაც მოიხსენიებენ ეზრა პაუნდს, როგორც “მოდერნიზმის მამას”. მისი ლექსები „მოქსოვილია“ სხვადასხვა ეპოქის მხატვრული მემკვიდრეობიდან აღებული ციტატებით და, შესაბამისად, მდიდარი ინტერტექსტუალური მხატვრული ქსოვილით გამოირჩევა - ისინი გაჯერებულია მითოლოგიური, ლიტერატურული თუ ისტორიული პერსონაჟებით, ფაქტებით, ასოციაციებითა და ალუზიებით. ერთი შეხედვით, მისი პოეზია სრულიად გაუგებარია – პაუნდის ლექსებს არ გააჩნიათ სიუჟეტი, რაც მათ აღქმას ართულებს, მაგრამ თუკი მკითხველს სათანადო შრომისუნარიანობა და განათლება ექნება, იგი შეძლებს გზა გაიკვლიოს მის თითქოსდა ქაოტურ პოეზიაში, ჩაწვდეს აზრს და მიხვდეს ავტორის სათქმელს.

‘It’s the spectators who make the pictures’ – აღნიშნა ერთხელ მარსელ დიუშამმა. ეს გამონათქვამი ეზრა პაუნდის შემოქმედების განხილვისას მეტ მნიშვნელობას იძენს, რადგან დადაიზმის ერთ–ერთი ფუძემდებლის ნამუშევრები მოდერნისტული ლიტერატურის თვალსაჩინო მატერიალიზაციაა. თუ ამ გამონათქვამს პოეზიას მივუსადაგებთ, ლექსის შემქმნელი მისი მკითხველი/მსმენელი გამოვა. ეზრა პაუნდის შემთხვევაში სწორედ ასეა – იგი ლექსებში თითქოს განგებ ტოვებს ისეთ დეტალებს, რომელთა ობიექტურად გაგება შეუძლებელია, რითაც საშუალებას გვაძლევს სუბიექტურად აღვიქვათ ლექსი და საკუთრივ ჩვენი მოსაზრებები ჩამოგვიყალიბდეს. მეორე მხრივ, მკითხველს ასეთ დროს მეტი მოვალეობა და პასუხისმგებლობა ეკისრება, ის კარგავს საშუალებას ისიამოვნოს მხოლოდ სიტყვათა ლამაზი შეწყობით და „ტვინი

დაასვენოს“. პირიქით, მას აქტიური როლი აქვს - სწორედ საკუთარი ძალისხმევითა და ლექსის დახმარებით უნდა დაამყაროს მან კავშირი ავტორთან.

თავის კრიტიკულ ნაწერებსა და საკუთრივ პოეზიაშიც პაუნდი მიმართავდა სხვადასხვა პოეტურ ტრადიციას, ძველბერძნული იქნებოდა ის, ჩინური, თუ თანამედროვე ანგლო-ამერიკული. პაუნდი მხარს უჭერდა ისეთ მწერლებს, როგორც იყვნენ ჯ. ჯოისი, ტ. ს. ელიოტი, რობერტ ფროსტი. კრიტიკოსმა დევიდ პერკინსმა თავის *თანამედროვე პოეზიის ისტორიაში* შეაჯამა პაუნდის უზარმაზარი ზეგავლენა: „სულ ცოტა, რაც შეიძლება ვთქვათ მის პოეზიაზე, არის ის, რომ 50 წელზე მეტია პაუნდი არის სამ თუ ოთხ საუკეთესო ინგლისურენოვან პოეტთა შორის“ (ციტ. გელაშვილი 2005 : 89).

1908 წელს იტალიაში ჩასვლისას პაუნდმა 8 დოლარი გადაიხადა თავისი პირველი ლექსების კრებულის დაბეჭდვაში. ეს კრებული იყო *A Lume Spento*. მას მოჰყვა ანონიმური რეცენზია ჟურნალში *News Monthly*, სადაც ნათქვამი იყო, რომ „ფრანგული ფრაზები თუ ლათინურ-ბერძნული ამონარიდები გაზეთებიდან თავისებურ კვალს აჩენს პაუნდის პოეზიას. მას იზიდავს ბუნდოვანება“.

უილიამ კარლოს უილიამსიც, პაუნდის მეგობარი, აკრიტიკებდა მისი პოეზიის სიმძაფრეს. პაუნდი საპასუხოდ ამბობდა, რომ მისი ლექსების ნაწილი მართლაც დრამატულ პრეზენტაციას წარმოადგენდა, და არა პირადი ემოციების გამოხატვას. პაუნდი მტკიცედ მოითხოვდა ზღვარის გავლებას პირად გრძნობებსა და იმ იდეებს შორის, რომლებიც მის ლექსებში იყო გამოხატული: “I catch the character I happen to be interested in at the moment he interests me, usually a moment of song, self-analysis, or sudden understanding or revelation. I paint my man as I conceive him“. პაუნდი მიიჩნევდა, რომ მისი გმირი დრამატულ-ლირიკული გმირი იყო.

ბრიტანეთის მუზეუმის სამკითხველო დარბაზში პაუნდი შეხვდა პოეტ ლორენს ბინიონს, რომელმაც გააცნო მას აღმოსავლეთ აზიის ლიტერატურული კონცეპტები, რამაც გადამწყვეტი როლი ითამაშა პაუნდის ადრეული პოეზიის სახეთა სისტემისა და წერის ტექნიკის სპეციფიკის განსაზღვრაში. პაუნდი განსაკუთრებით გაიტაცა ტრადიციულმა იაპონურმა პოეტურმა ხელოვნებამ და ლექსთწყობამ. სწორედ ამ პოეზიისთვის

დამახასიათებელ რადიკალურ ეკონომიურობასა და მკაცრ კონვენციებს გადამწყვეტი მნიშვნელობა ჰქონდა პაუნდის იმაჟისტური ტექნიკის ჩამოყალიბებისთვის. ის იყენებს ტრადიციული იაპონური პოეზიისთვის დამახასიათებელ ფორმებს - ტანკასა და ჰაიკუს, რომლებიც იმაჟისტური პოეზიის წამყვანი სალექსო ფორმებია.

პაუნდის შემოქმედებისათვის დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ამერიკელი პროფესორის ერნესტ ფენოლოზას ნაწერების გაცნობას. ფენოლოზამ დაიწყო იაპონური პოეზიისა და ნოს პიესების თარგმნა. პაუნდი მოხიბლული დარჩა ამ თარგმანებით.

ყველასათვის ცნობილია, რომ პაუნდი ძალიან ნაყოფიერი პოეტი და ესეისტი იყო, თუმცა მას არ დაუწერია სისტემური ტრაქტატი პოეტიკაზე. სამაგიეროდ, დანტესგან მის მიერ ნასესხები სიტყვები - “Poetry is a composition of words set to music“ - მთელი მისი პოეტიკის ბირთვს წარმოადგენს, ვინაიდან იგი პოეტიკის ირგვლივ არსებულ თითქმის ყველა საკვანძო შეკითხვას ბადებს: მაგალითად, როგორია იმ ენის ბუნება, რომელზეც კონკრეტული ლექსია დაწერილი, ვინ ქმნის მას და რა მიზნით და ა.შ.

პაუნდი მართებულად მიიჩნევს, რომ დანტეს დროიდან მოყოლებული პოეტები, განსაკუთრებით პეტრარკა, წყვეტენ ძველი ტრადიციით ლექსების წერას. ძველი ტრადიციის მიხედვით, ლექსები მუსიკისა და სიტყვების განუყოფელი ერთიანობა იყო. პაუნდის მიხედვით, პოეზიისა და მუსიკის გაერთიანება მაშინ იწყება, როცა სიტყვა და ბგერა ერთმანეთს „თანხვდება“. სიტყვები დაუკავშირდნენ პეტრარკას ორნამენტული სტილით შექმნილ ფილოსოფიურ სონეტს, ხოლო ბგერა მკაცრად დაექვემდებარა მუსიკალურ სონატას.

პაუნდმა იგრძნო, რომ აუცილებელი იყო სიტყვებსა და მუსიკას შორის გაჩენილი ბზარის გამთელება, ამიტომ გადაწყვიტა ახლებურად აღედგინა ჩოსერის დროიდან მოყოლებული წამყვანი სალექსო საზომის - ინგლისური იამბური პენტამეტრის - ტრადიცია. ძველ ტრადიციათა განახლება პაუნდმა მოახერხა თარგმანების მეშვეობით. ამ მხრივ აღსანიშნავია ესეებისა და თარგმანების კრებული *I Gather the Limbs of Osiris*, რომლის გამოქვეყნება დაიწყო 1911 წლის 30 ნოემბერს გაზეთში *The New Age*. სწორედ ამ ესეების კრებულში აყალიბებს პაუნდი იმ უმნიშვნელოვანეს თეორიულ პოსტულატებსა

და კონცეპტებს, რომლებიც, ჰიუმის თეორიულ-ესთეტიკურ მოსაზრებებთან ერთად, საფუძვლად დაედო იმაჟიზმის ესთეტიკურ პრინციპებს, პოეტური ხატის იმაჟისტურ გაგებას. ეს ის ფუნდამენტია, რომლის გათვალისწინების გარეშეც ყოვლად წარმოდგენელია იმაჟიზმის ესთეტიკისა და პაუნდის ადრეული პოეზიის სრულყოფილი გაგება. *ოსირისის* სერიისა და იმაჟიზმის შესახებ ოდნავ მოგვიანებით პაუნდის მიერ დაწერილი ესეების შედარებითი ანალიზი საშუალებას იძლევა, მოვხაზოთ იმაჟიზმის თეორიული ჩარჩოს კონტურები და გამოვკვეთოთ იმაჟისტური ესთეტიკური სისტემის ძირითადი კომპონენტები.

სერიები იწყებოდა „მეზღვაურის“ („The Seafarer“) პაუნდისეული თარგმანით, რომელსაც წინ უძღოდა რედაქტორის განმარტებითი შენიშვნა, სადაც აღნიშნული იყო, რომ ამ პუბლიკაციით პაუნდი გვთავაზობდა „ახალი მეთოდის“ ილუსტრაციას. თავად პაუნდმა ამ „ახალ მეთოდს“ "The Method of Luminous Detail" უწოდა. ეს მეთოდი „ყველაზე მტკიცედ ეწინააღმდეგება დღეისათვის გაბატონებულ ფორმებს, „მრავლობითი დეტალის“ („multitudinous detail“) მეთოდს და წარსულის იმ მეთოდს, რომელსაც „სენტიმენტი“ („sentiment“) და „განზოგადოება“ („generalization“) ჰქვია“ (პაუნდი 1911(ბ): 130). *ოსირისის* სერია, რომელიც მოიცავს ანგლო-საქსური „მეზღვაურის“, გვიდო კავალკანტისა და არნო დანიელის პოეზიის თარგმანებსა და პაუნდის ესეებს, ამ ახალი მეთოდის ფორმულირების მცდელობას წარმოადგენს. პაუნდის თარგმანებს ხშირად უფრო არქაული ფორმა აქვს, ვიდრე თანამედროვე. მაგალითისათვის ერთმანეთს შევადაროთ კავალკანტის „Chi é questa“-ს პირველი სტროფის დანტე გაბრიელ როსეტისეული და ეზრა პაუნდისეული თარგმანები:

Who is sh: coming whom all gaze upon,

Who makes the air all tremulous with light,

And at whose side is Love himself? That none

Dare speak, but each man's sighs are infinite.

Who is sh: coming, drawing all men's gaze,

Who makes the air one trembling clarity

Till none can speak but each sighs piteously

Where she leads adown her trodden ways?

პაუნდი წერდა, რომ ამ თარგმანებით ის როსეტით ლამაზი ჟღერადობის მელოდიური თარგმანის შექმნას კი არ ისახავდა მიზნად, არამედ ე. წ. ეგზეგეტიკური, განმარტებითი თარგმანისას, რომელიც წინა პლანზე ადამიანის პიროვნულობას/ინდივიდუალობასა და ლექსების მნიშვნელობას უფრო წამოწევს, ვიდრე მუსიკას. ის სთავაზობს მკითხველს, ჩაერთოს კავალკანტის მუსიკაში, რომელიც, პაუნდის თქმით, „ადვილად ხელმისაწვდომია მათთვის, ვინც იცის იტალიური გამოთქმა“. ესე იგი, პაუნდის თარგმანი მიზნად ისახავს მკითხველი დაუბრუნოს ორიგინალს და პირდაპირ, უშუალოდ აღაქმევინოს იგი; პოეტს სურს, მკითხველმა თავიდან შეიგრძნოს ორიგინალის სიცხადე და დაუპირისპიროს ის მოძველებული ინგლისური იამბური პენტამეტრის ტრადიციას, მათ შორის როსეტისეულსაც. არნო დანიელი, რომლის ტრადიციასაც კავალკანტი და დანტე განაგრძობდნენ, განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი იყო პაუნდისთვის, რადგან მან შექმნა პროსოდია, რომელიც აჯგუფებდა მარცვალსა და სიტყვას. ასეთი პოეტური ტრადიციის განახლებისთვის მიმართავს პაუნდი “Luminous Detail”-ს, რომელიც გულისხმობს დაკარგული ტრადიციების აღდგენასა და ახალი პოეტური ჟღერადობისთვის გასაქანის მიცემას. პაუნდის თარგმანები ესთეტიკითა და პოეტიკით ახლოსაა მის პოეტურ კრებულთან *Personae*<sup>13</sup>.

მართალია, როგორც ამერიკელი კრიტიკოსი ჯეიმზ ლონგენბახი აღნიშნავს, *მე შევავროვე ოსირისის კიდურები* კრიტიკულად იქნა შეფასებული, მაგრამ პაუნდის ლინგვისტური თუ ესთეტიკური თეორიების წყარო სწორედ ეს კრებულია. პაუნდი მიიჩნევს, რომ ცალკეული სიტყვის კონსტრუქცია, მსგავსად „ცარიელი კონუსისა, ენერგიით რომ აღივსება“, შეიძლება იყოს ტრანსცენდენტური მნიშვნელობის მატარებელი, თუკი

---

<sup>13</sup> ეს პოეტური კრებული თავდაპირველად 1909 წელს გამოქვეყნდა; მოგვიანებით, 1926 წელს, იგივე სათაურით - *Personae: The Collected Poems of Ezra Pound* - გამოიცა პაუნდის ლექსების რჩეული, რომელიც შეიცავს მისი ადრეული, იმაჟისტურ პერიოდში გამოქვეყნებული პოეტური კრებულებიდან (*A Lume Spento*, 1908; *A Quinzaine for This Yule*, 1908; *Personae*, 1909; *Exultations*, 1909; *Canzoni*, 1911; *Ripostes*, 1912; *Lustra*, 1916) შერჩეულ ლექსებს.

ნიჭიერი პოეტი სათანადოდ გამოიყენებს მას, მაგრამ საინტერესოა, თუ როგორ უნდა ფლობდეს პოეტი ასეთ ტრანსცენდენტურ შემოქმედებით ენერჯიას. ამისათვის პოეტმა უნდა „შეაგროვოს“ დიადი პოეზიის პოეტური „კიდურები“/, რათა ჩასწვდეს „ღირსებას“ ან პოეტთა დომინანტურ თვისებას, რომელიც „შედგენილია სამყაროს სულების ელემენტებისაგან“ (პაუნდი 1912 (ა): 224); შესაბამისად, იდეალური პოეტური ვითარების შექმნა გულისხმობს პოეტური ენერჯიის გარდაქმნას მნიშვნელოვად და “Luminous Detail”-ად, რომელიც, თავის მხრივ, არ იქნება დაჩრდილული დიდ პოეტთა „ღირსებით“. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, პოეტებმა უნდა მოახდინონ პოეტური ტრადიციების რეკონსტრუქცია, რათა გახდნენ ამ პროცესის თანამონაწილენი. მიუხედავად იმისა, რომ „პოეტური კიდურების შეგროვების“ პროცესი ხაზს უსვამს ამ გადარჩევის სუბიექტურ ბუნებას, პაუნდი ცდილობს დაამტკიცოს, რომ ესთეტიკა და ტრადიცია, რასაც ემყარება მისი პოეზია, ობიექტურადაა კონსტრუირებული. მაგალითად, წარსულის უდიდეს პოეტებზე საუბრისას, როგორცაა ჰომეროსი, დანტე, ჩოსერი და შექსპირი, რომლებიც წარმოადგენენ „ცნობიერების ოთხ განსხვავებულ ფაზას“ (პაუნდი 1912 (ა): 224), პაუნდი აყალიბებს საკუთარ ლიტერატურულ ტრადიციას/კანონს და იმავდროულად საკუთარ ესთეტიკას უპირისპირებს იმ ტრადიციას, რომლის მემკვიდრეც თავადაა. ესეების სერიაში *მე შევაგროვე ოსირისის კიდურები*, ერთი მხრივ, პაუნდი აწესებს იმ ფასეულობებს, რომლებითაც მისი პოეზიის შესახებ მსჯელობაა შესაძლებელი, ხოლო მეორე მხრივ, საშუალებას იძლევა მისი პოეზია განვასხვავოთ სხვათა შემოქმედებისაგან.

ჰიუ კენერის აზრით, პაუნდის „ახალ მეთოდს“ საფუძველი ესეების სერიის სათაურშივე - ოსირისის ფიგურაში - ჩაეყარა (კენერი 1951: 150), მაგრამ აღსანიშნავია ისიც, რომ ამ მეთოდის განსაზღვრისთვის “Luminous Detail”-ის კონცეპტი უფრო არსებითია, ვიდრე ოსირისის ამბავთან ასოციაციური პარალელის კვლევა. პაუნდმა თავისი „ახალი მეთოდის“ განმარტება დაიწყო *ოსირისის მეორე ნაწილში*, „საკმაოდ მოსაწყენ შესავალში“ (“A Rather Dull Introduction”), სადაც იგი ერთმანეთს უპირისპირებს “Luminous Detail”-ს და “multitudinous detail”-ს. სანამ “Luminous Detail”-ის თავისებურებებს განმარტავდეს, „ძველი მეთოდების“ (“methods of yesterday”) წინაშე თავისი „ახალი მეთოდის“ უპირატესობის წარმოსაჩენად პაუნდი ერთმანეთს უპირისპირებს დეტალს, რომელსაც

განსაზღვრავს 'luminosity' („სინათლე“, „გასხივოსნება“, „შუქმფენობა“), და დეტალს, რომელსაც განსაზღვრავს 'plurality' („მრავლობითობა“, „სიმრავლე“). ჯონ ალასტერი ასე განმარტავს ამ ტერმინთა მნიშვნელობას:

Each term carries its own associations as luminosity as a measurement of literal brightness can be understood as a conventional metaphor of enlightenment, especially in the context of scholarship, while a detail defined by its plurality offers nothing but associations with commonplace mediocrity for Pound as he later compares “multitudinous details” to the tailings of a mine (ალასტერი 2014: 4).

“Luminous Detail”-ის უპირატესობის ხაზგასასმელად პაუნდი ამ ტერმინს, “multitudinous detail”-საგან განსხვავებით, დიდი ასოებით წერს; ამ ტერმინების მოშველიებით ის ასევე განასხვავებდა „ხატის“ (“Image”) მისეულ კონცეპტს ბერგსონისა და ჰიუმისეულისაგან (ბისლი 2007: 38). განსხვავება დიდი ასოებით დაწერასა და პატარა ასოებით დაწერას შორის ესაა განსხვავება საკუთარ და საზოგადო არსებით სახელებს შორის. საზოგადო არსებითი სახელი უნიკალურობას მოკლებულ საგანთა მთელ გვარს აღნიშნავს, საკუთარი არსებითი სახელი კი - კერძო ერთეულებს, რითაც მათ უნიკალურ ღირებულებას სძენს. საერთოდ, როგორც წესი, დიდი ასოთი იწერება ისეთი დამკვიდრებული მხატვრული მიმდინარეობების სახელწოდებები, როგორცაა „რომანტიზმი“ (“Romanticism”), „სიმბოლიზმი“ (“Symbolism”) ან „დადაიზმი“ (“Dadaism”); ამიტომაც, ტერმინების “New Method” და “Luminous Detail” კაპიტალიზაციით პაუნდი მათ ლეგიტიმიზაციას ცდილობს. ჯეიმზ ლონგენბახის აზრით, „ახალი მეთოდის“ ჩამოყალიბებისას პაუნდის შთაგონების წყარო იყო იაკობ ბურკჰარდტი, რომელიც ასევე იწუნებდა იმას, რასაც პაუნდი “multitudinous detail”-ს უწოდებდა და, ისევე როგორც პაუნდი, ისიც ცდილობდა საკუთარი პოზიციის დაცვას<sup>14</sup>; ამდენად, არსებობდა პაუნდის

---

<sup>14</sup> ლონგენბახი იმეორებს ბუკჰარდტს: “The facts which we shall quote in evidence of our thesis will be few in number. Here, if anywhere in the course of this discussion, the author is conscious that he is treading on the perilous ground of conjecture, and that what seems to him a clear, if delicate and gradual, transition in the intellectual movement of the fourteenth and fifteenth centuries may not equally be plain to others. The gradual awakening of the soul of a people is a phenomenon which may produce a different impression on each spectator” (ლონგენბახი 1987: 52-53). („ფაქტები, რომელთაც ჩვენი დებულების დასამტკიცებლად ვიყენებთ, რაოდენობრივად მცირეა. ამ მსჯელობისას ავტორს შეგნებული აქვს, რომ სახიფათო ნიადაგზე დგას და ის, რაც მას ნათლად ესახება, როგორც ფაქიზი და თანდათანობითი გარდატეხა მე-14-მე-15 საუკუნეების ინტელექტუალურ მოძრაობაში, სხვებისათვის

მსჯელობის ხაზის პრეცედენტი და სავარაუდოა, რომ ჰაუნდიც თავისი კონცეპტის კაპიტალიზაციას ახდენდა, რათა მისთვის ინტელექტუალური პრესტიჟი მიენიჭებინა (ლონგებახი 1987: 52-53).

ჰაუნდი ხაზს უსვამს “Luminous Detail”-ის, როგორც ცოდნის განსაკუთრებული, განსხვავებული ფორმის, უპირატესობას, ისტორიასა და ლიტერატურაში მისი შემჩნევის უნარს კი საბადოში ძვირფასი ქვების აღმოჩენის უნარს ადარებს:

If a man owned mines in South Africa he would know that his labourers dug up a good deal of mud and an occasional jewel, looking rather like the mud about it. If he shipped all the mud and uncut stones northward and dumped them in one heap on the shore of Iceland, in some inaccessible spot, we should not consider him commercially sound. In my own department of scholarship I should say the operations are rather of this complexion. There are many fine things discovered, edited, and buried. Much very dull “literature” is treated in like manner. They are dumped in one museum and certain learned men rejoice in the treasure (ჰაუნდი 1911 (ბ): 130).

(თუ ადამიანი ფლობს საბადოებს სამხრეთ აფრიკაში, მას ეცოდინება, რომ მისი მუშები დიდი რაოდენობით ტალახთან ერთად იშვიათ ძვირფას ქვასაც ამოთხრიან, რომელიც ტალახით იქნება დაფარული. თუ ის გადაზიდავს მთელ ტალახსა და დაუჭრელ ქვებს ჩრდილოეთის მიმართულებით და დაახვავებს მათ ერთ გროვად ისლანდიის სანაპიროზე, მიუწვდომელ ადგილას, მას გონიერ კომერსანტად ვერ მივიჩნევთ. ასეთივე ოპერაციები სრულდება ჩემი მოღვაწეობის სფეროშიც, სადაც მუდმივად მიმდინარეობს ბევრი მშვენიერი რამის აღმოჩენა, რედაქტირება და დამარხვა. ერთფეროვანი, მოსაწყენი „ლიტერატურის“ დიდ ნაწილს ამგვარად ეპყრობიან. მას ახვავებენ (ჰაუნდი აქ იყენებს ზმნას ‘dumped’ - ნაგვის დაცლა, გადაყრა - თ. ი.) ერთ მუზეუმში და გარკვეული სწავლულები ხარობენ ამ საგანძურით).

---

შესაძლოა არ აღმოჩნდეს ასეთივე ნათელი. ადამიანთა სულის თანდათანობით გამოღვიძება ისეთი ფენომენია, რომელმაც შესაძლოა თითოეულ მაყურებელზე განსხვავებული შთაბეჭდილება მოახდინოს“).



მოცემულ მაგალითს თუ ყურადღებით დავაკვირდებით, საინტერესო დასკვნების გამოტანა შეიძლება. ძვირფასი ქვა იგივე “Luminous Detail”--ია, რომელიც უფრო მაღალ შეფასებას იმსახურებს, ვიდრე “multitudinous detail” ანუ, უბრალო „ტალახი“, თუმცა ის ფაქტი, რომ „ძვირფასი ქვა“ ტალახითაა დაფარული, ჰგავს მას და ძნელია ტალახისაგან მისი გარჩევა, თავისთავად გულისხმობს მწახნაგებლის არსებობას, რომელსაც შეუძლია ძვირფასი ქვის ამოცნობა და შეფასება, რათა განასხვავოს ის „ტალახისაგან“. პაუნდის „მოღვაწეობის სფეროს“ (“my own department of scholarship”) ანუ, პოეტიკას და, საზოგადოდ, ლიტერატურას ასევე ჭირდება ასეთი ფიგურა, რომელიც ერთმანეთისაგან განასხვავებს ნაწარმოებთა სიმრავლეში „ჩამარხულ“ და ჩაკარგულ ძვირფას ქვებს ანუ, პაუნდის ტერმინოლოგიით, კონკრეტული მხატვრული ქმნილების “Luminosity”-ს და იმ მრავლობითობას (“multitude”), რომელიც „ჩაყრილია (“dumped”) მუზეუმში“ და რომლითაც „გარკვეული სწავლულები“ (“certain learned men”) ტკბებიან. ის ფაქტი, რომ პაუნდი იყენებს ზმნას “dumped” იმ ლიტერატურულ ნაწარმოებებთან მიმართებაში, რომლებიც საბადოს ნარჩენებთან ასოცირდება, სარკასტულ ელფერს ანიჭებს ფრაზას “certain learned men”, რომლებსაც პაუნდი მასხრად იგდებს იმის გამო, რომ ისინი ლიტერატურულ ნაგავში იქექებიან. ამ რადიკალური მოსაზრების შესარბილებლად პაუნდი განაგრძობს:

Obviously we must know accurately a great number of minute facts about any subject if we are really to know it. The drudgery and minutiae [sic] of method concern only the scholar. But when it comes to presenting matter to the public, to the intelligent, over-busy public, bonae voluntatis, there are certain forms of civility, consideration, and efficiency to be considered (პაუნდი 1911 (ბ): 130).

(რასაკვირველია, ჩვენ ზუსტად უნდა ვიცოდეთ ბევრი წვრილმანი ფაქტი ნებისმიერ საგანზე, თუ გვსურს, რომ ნამდვილად ვიცოდეთ ის. მეთოდის სირთულეები და დეტალები მხოლოდ მკვლევარის/სწავლულის საქმეა. მაგრამ როცა საგანს საზოგადოების, გონიერი, საქმით გადატვირთული საზოგადოების, bonae voluntatis-ის წინაშე წარვადგენთ, უნდა დავიცვათ თავაზიანობის, ყურადღების, ქმედითუნარიანობის გარკვეული ფორმები).

ამ მაგალითიდან ჩანს, რომ პაუნდისათვის მეცნიერული კვლევის პროცესი მოითხოვს დიდ ყურადღებას ნებისმიერი ტიპის დეტალისადმი; თუმცადა ის იმასაც გულისხმობს, რომ უნდა არსებობდეს დახვეწილი გემოვნების ერთგვარი მსაჯული, რომელიც „საქმეებით გადატვირთულ“ პუბლიკას დასავლური ლიტერატურისა და ხელოვნების უშველებელ ოკეანეში იშვიათი ძვირფასი ქვების - “Luminous Detail”-ის - მებნისათვის საჭირო დროს დააზოგინებს.<sup>15</sup> გარკვეული აზრით, აქ პაუნდი მოუწოდებს დახვეწილი გემოვნების კრიტიკოსებს ლიტერატურის გამორჩეული ქმნილებების ანთოლოგიზაციისაკენ და თვითონვე გვთავაზობს ამას ისეთ ნაშრომებში, როგორცაა *Spirit of Romance* და *I Gather the Limbs of Osiris*, სადაც ჩამოთვლილია პაუნდის მიერ „ძვირფას ქვებად“ მიჩნეული და “Luminous Detail”-ის მეთოდით თარგმნილი ნაწარმოებები. ამ ტიპის ლიტერატურული კვლევა, პაუნდის მიხედვით, “will weigh Theocritus and Mr Yeats with one balance, and ... will judge dull dead men as inexorably as dull writers of to-day, and will, with equity, give praise to beauty before referring to an almanack [sic]” (პაუნდი 1970: 6). („ერთი სასწორით წონის თეოკრიტესაც და ბატონ იეიტსსაც და ... ისევე ულმობელი იქნება გარდაცვლილ სულელთა მიმართ, როგორც თანამედროვე სულელი მწერლებისადმი, და თანაბრად შეასხამს ხოტბას მშვენიერებას ...“).

როგორც ვხედავთ, სამხრეთ აფრიკული საბადოს პაუნდისეული მეტაფორული ანალოგია წარმოგვიდგენს განსხვავებას “Luminous Detail”-სა და “multitudinous detail”-ს შორის, და ეს განმასხვავებელი ნიშანი მათი ღირებულებაა. საინტერესოა, როგორ განსხვავდებიან ისინი სტრუქტურულად. ამასთან დაკავშირებით პაუნდი წერს:

---

<sup>15</sup> აქ იკვეთება უოლტერ პეიტერის ზეგავლენა: პირველ რიგში, პაუნდის ანალოგია ძვირფასი ქვის საბადოსთან ეხმიანება პეიტერის შეხედულებას უორდსუორთზე: „მისი ნიჭიერების სიმხურვალე, რაც მისი ნაწარმოებების საფუძველია, წარმოდგენილია მხოლოდ ნაწილობრივ, მის უამრავ ლექსში ბევრია ისეთი რამ, რაც შეიძლება ადვილად იქნეს დავიწყებული“ (პეიტერი 1873: 28); შესაბამისად, მკითხველმა უნდა შეძლოს განასხვავოს დიდი ნიჭიერება სხვა დანარჩენი პოეტური ტექსტებისაგან, რომლებიც დროთა განმავლობაში დავიწყებას მიეცემა. მეორეც, პეიტერსაც ისევე ესმის ესთეტიკური კრიტიკის როლი, როგორც პაუნდს: კრიტიკოსმა უნდა გამოარჩიოს „ძვირფასი თვლები“ მთელი დანარჩენი ლიტერატურისაგან: „ესთეტიკური კრიტიკოსის ფუნქციაა განასხვავოს, გააანალიზოს, გამოჰყოს მთავარი მეორეხარისხოვანისგან, რითაც სურათი, პეიზაჟი თუ წმინდა პიროვნება ცხოვრებასა თუ წიგნში ახდენს სილამაზისა და სიამოვნების შთაბეჭდილებას, რათა აღნიშნოს, თუ რა არის წყარო ამ შთაბეჭდილებებისა და რა პირობებში ვლინდება ის“ (პეიტერი 1873: 27).

Any fact is, in a sense, ‘significant’: Any fact may be ‘symptomatic’, but certain facts give one a sudden insight into circumjacent conditions, into their causes, their effects, into sequence, and law (პაუნდი 1911 (ბ): 130).

(ნებისმიერი ფაქტი, გარკვეული აზრით, მნიშვნელოვანია: ნებისმიერი ფაქტი შეიძლება იყოს ‘სიმპტომური’, მაგრამ გარკვეული ფაქტები გვეხმარებიან ჩავწვდეთ გარემომცველ ვითარებებს, მათ მიზეზსა და შედეგებს, თანმიმდევრობასა და კანონზომიერებას).

პაუნდისთვის “Luminous Detail”-ის მთავარი კომპონენტია ცოდნის მყისიერი, უშუალო გადაცემა, რითაც იგი განსხვავდება “multitudinous detail”-ისაგან, ვინაიდან ეს უკანასკნელი ვერ ახორციელებს ცოდნის უშუალო ტრანსმისიის პროცესს. ეს დეტალები იმდენად მრავლისმთქმელია, რომ ისინი მეყსეულად კონტექსტუალიზდებიან იმით, რომ შუქს ჰფენენ ისტორიის მოცემული მომენტის ტემპორალურ „თანმიმდევრობას“, „მიზეზსა“ და „შედეგს“. უფრო მეტიც, პაუნდი ამტკიცებს, რომ ამ დეტალებს შეუძლიათ დაადგინონ ნორმათა, წესთა და ფიქრთა ისეთი კანონზომიერებები, რაც ჩვენთვის ჩვეულებრივ ხელმიუწვდომელია. ამ იდეის საილუსტრაციოდ, პაუნდი მოიშველიებს ისტორიკოს იაკობ ბუკჰარდტს:

So-and-so was, in such-and-such a year, elected Doge. So-and-so killed the tyrant. So-and-so was banished for embezzling State funds. So-and-so embezzled but was not banished. These statements may contain germs of drama, certain suggestions of human passion or habit, but they are reticent, they tell us nothing we did not know, nothing which enlightens us. They are of any time and any country. By reading them with the blanks filled in, with the names written, we get no more intimate acquaintance with the temper of any period; but when in Burckhardt we come upon a passage: “ In this year the Venetians refused to make war upon the Milanese because they held that any war between buyer and seller must prove profitable to neither,” we come upon a portent, the old order changes, one conception of war and of the State begins to decline. The Middle Ages imperceptibly give ground to the Renaissance. A ruler owning a State and wishing to enlarge his possessions could, under one régime, in a manner opposed to sound economy, make war; but commercial sense is sapping this régime. In the history of the development of civilisation or of literature, we come upon such interpreting detail. A few

dozen facts of this nature give us intelligence of a period – a kind of intelligence not to be gathered from a great array of facts of the other sort. These facts are hard to find. They are swift and easy of transmission. They govern knowledge as the switchboard governs an electric circuit (პაუნდი 1911 (ბ): 130).

(ესა და ეს კაცი, ამა და ამ წელს აირჩიეს დოჟად. ამ კაცმა მოკლა ტირანი. ეს კაცი განდევნეს სახელმწიფოს ქონების მითვისებისთვის. ამა და ამ კაცმა მიითვისა, მაგრამ არ გააძევეს. ეს წინადადებები შესაძლოა შეიცავდეს დრამის ჩანასახებს, ადამიანური ვნებებისა თუ ზნე-ჩვეულებების ამსახველ ცალკეულ წინადადებებს, მაგრამ ისინი იმდენად სიტყვაძუნწია, რომ არაფერს ამბობს ისეთს, რაც აქამდე არ ვიცოდით, არ გაგვანათლებს ჩვენ. ისინი ნებისმიერ დროს და ნებისმიერ ადგილას შეიძლება გავიგონოთ. ცარიელი ადგილებიც რომ არ იყოს, სახელებიც რომ ჩავწეროთ, უფრო ახლო კავშირი ეპოქის სულიერ განწყობილებასთან ვერ გვექნება, მაგრამ როცა ბუკჰარდტთან გვხვდება შემდეგი ნაწყვეტი: „წელს ვენეციელებმა უარი თქვეს მილანელებთან ომზე, ვინაიდან მიხვდნენ, რომ ყოველგვარი ომი მყიდველსა და გამყიდველს შორის მომგებიანი არცერთისთვის არ იქნება“, ჩვენ ვხედავთ ნიშანს, რომ ძველი წყობა იცვლება, ომისა და სახელმწიფოს კონცეფცია დაკნინებას იწყებს. შუა საუკუნეები შეუმჩნევლად ნიადაგს უმზადებს რენესანსს. სახელმწიფოს მმართველი, რომელსაც სურდა გაეფართოვებინა სამფლობელო, ძველი წყობის პირობებში, ნაკლებად მომგებიანიც რომ ყოფილიყო, მაინც დაიწყებდა ომს; მაგრამ კომერციული გაგება ძირს უთხრის ამ წყობილებას. ცივილიზაციისა და ლიტერატურის განვითარების ისტორიაშიც გვხვდება ასეთი განმარტებითი დეტალი. ამ სახის მხოლოდ ცოტაოდენი ფაქტი გვაწვდის ინფორმაციას ეპოქაზე – ისეთ ინფორმაციას, რომელსაც სხვაგვარი აუარება დეტალითაც კი ვერ მივიღებთ. ასეთი ფაქტები რთულად მოსაძიებელია, ისინი სწრაფად და ადვილად გადაიცემა. ისინი არეგულირებენ ცოდნას სწორედ ისე, როგორც გამანაწილებელი დაფა არეგულირებს ელექტროენერგიის მიმოქცევას).

პაუნდისთვის, ეს მაგალითი ნათელყოფს “Luminous Detail”-ის ფუნდამენტურ თვისებას - მეყსეულ ტრანსმისიას, ისევე როგორც ბუკჰარდტისეული ციტატა გვიჩვენებს

მომზადებული მკითხველისათვის ისტორიის მოცემული მომენტის - შუა საუკუნეებიდან რენესანსზე გადასვლის ფაზის - შესახებ ერთგვარი „ცოდნის“ მიწოდებას. ამგვარი ინფორმაცია ჩვენთვის მიუწვდომელი დარჩება, თუ ჩვენ მხოლოდ მოცემული ისტორიული პერიოდის “multitudinous detail”-ებს გავეცნობით. სამაგიეროდ, შეგვიძლია ჩავწვდეთ დროის სულს და იდეოლოგიურ გარდატეხას იმდროინდელ ვენეციელთა ცნობიერებაში, თუ ნიჭიერი ისტორიკოსი ან ხელოვანი გაგვაცნობს ვითარებას “Luminous Detail”-ის მოშველიებით. აქ შეუძლებელია არ გაგვახსენდეს უოლტერ პეიტერის ზეგავლენა, ვინაიდან ეს ფაქტები „ძნელი საპოვნია“ და ისინი უნდა შეაგროვონ არა მარტო დაოსტატებულმა ისტორიკოსებმა და ხელოვანებმა, არამედ იმ ისტორიკოსებმა და ხელოვანებმაც, რომლებსაც ესმით მათი მნიშვნელობა ისტორიისა და ხელოვნების საერთო სქემაში.

პაუნდი წინასწარ ჭკრეტს, რომ “Luminous Detail”-ის მისეულ კონცეფციას დიდი წინააღმდეგობა შეხვდება და თავის მაგალითს ისტორიული პერიოდის ამსახველი ცალკეული დეტალების უგულბელყოფით იწყებს. პაუნდი სვამს კითხვას: შესაძლებელია, თუ არა ისტორიასა და ხელოვნებაში “Luminous Detail”-ის მნიშვნელობის გაგება მთლიანი კონტექსტის გააზრების გარეშე? მისი პასუხი ამ კითხვაზე ისაა, რომ ეს დეტალები ურთიერთჩანაცვლებადია და არა აქვთ ისეთი დიდი მნიშვნელობა, როგორც ისტორიის საერთო სვლას, რომელსაც, როგორც ბუნების ძალას, ის ადარებს ელექტროობას. პაუნდისათვის არჩეული დოჟი, ტირანის მკვლეელი, განდევნილი ქონების მიმთვისებელი და ქონების მიმთვისებელი - ყველა მიკროისტორიული წვრილმანია დროის მაკროისტორიულ დინებაში. მისთვის ეს დეტალები უმნიშვნელოა ისტორიისა და ლიტერატურის ზოგადინტელექტუალურ მოძრაობასა თუ „განვითარებასთან“ შედარებით. პაუნდი მსგავს ანალოგიას მიმართავს ნაშრომში *Spirit of Romance*, ოღონდ „ელექტროობის“ ნაცვლად იყენებს „წყალს“:

Art or an art is not unlike a river. It is perturbed at times by the quality of the riverbed, but is in a way independent of that bed. The colour of the water depends upon the substance of the bed and banks immediate and preceding. Stationary objects are reflected, but the quality of

motion is of the river. The scientist is concerned with all of these things, the artist with that which flows (პაუნდი 1970: 5-6).

(ხელოვნება მდინარეს ჰგავს. დროდადრო იგი ღელავს მდინარის კალაპოტის თავისებურების გამო, თუმცა თავისებურად დამოუკიდებელია ამ კალაპოტისაგან. წყლის ფერი დამოკიდებულია კალაპოტისა და მიმდებარე ნაპირების ნივთიერ შემადგენლობაზე. უმოძრაო საგნები აირეკლება, მაგრამ მოძრაობის ხარისხი დამოკიდებულია მდინარეზე. მეცნიერს აინტერესებს ყველა ეს საგანი, ხოლო ხელოვანს მხოლოდ ის, რაც მიედინება).

სხვაგვარად, მდინარის კალაპოტისა და ნაპირების ნივთიერი შემადგენლობის მიკროისტორიული დეტალები უმნიშვნელოა მდინარის კალაპოტში დინებასთან და მდინარის „მოძრაობის ხარისხთან“ შედარებით, ვინაიდან ეს დეტალები არაა უნიკალური თავისთავად. ადამიანმა სიცოცხლეში შეიძლება ათასობით მდინარე ნახოს და მათი კალაპოტის და ნაპირების დეტალები უნიკალურად მოეჩვენოს, მაგრამ მთავარია თვით მდინარე, ელექტროობა ანუ, ცოდნა, რომელიც მიედინება მდინარის კალაპოტში.

ელექტროობის გამანაწილებელი დაფის (“electrical switchboard”) მეტაფორა ხაზს უსვამს ისტორიული ცოდნის დინებისა და ძალმოსილების, როგორც მდინარის მონათესავე ტრანსცენდენტური ძალის/ენერჯის, პაუნდისეულ კონცეფციას, რომელიც მსგავსად ხელოვნებისა „წარმოადგენს ადამიანების გონების ზემოთ მოძრავ დინებას/ნაკადს“ (პაუნდი 1970: 6).

„დინების“/„ნაკადის“ (“fluid”) მეტაფორა ძალიან ჰგავს „ელექტროობის“ (“electricity”) მეტაფორას, თუმცა „ახალ მეთოდს“ - “Luminous Detail”-ს - ეს უკანასკნელი უფრო შეესატყვისება მისი განსაკუთრებული მახასიათებლების გამო. ელექტროობა, როგორც ფენომენი, განისაზღვრება ელექტრონული მუხტის დინებით, რომელიც ზემოქმედებას ახდენს მატერიის მსგავსადვე დამუხტულ სხვა ფორმებზე. ის დაუჯერებლად სწრაფია და გარკვეულ ფორმებში, მაგალითად, ელვის შემთხვევაში, სინათლის უზარმაზარ ოდენობას გამოსცემს. რამდენადაც ადამიანის აზროვნება ტვინში მიმდინარე ელექტრული ფენომენების პროდუქტია, ამდენად იგი ცოდნის სწრაფი ტრანსმისიის

შესატყვისი მეტაფორაა. უფრო მეტიც, როგორც ფიზიკური მატერიის თვისება, ელექტრული მუხტი და ელექტროობა იმავდროულად სამყაროს მთელ ფიზიკურ მატერიაში ლატენტურად მოცემული ენერჯის ფორმებია.

პაუნდი ამ დაფარულ ენერჯიაზე მსჯელობს *ოსირისის* სერიათა მეოთხე ნაწილში „დასაწყისი“ (“A Beginning”). ამ ნაწილში პაუნდი მეცნიერების რომელიმე დარგში განსწავლული ადამიანის გრძობებს ადარებს საკუთარ თავს, როცა ის შეჰყავთ „საინჟინრო ლაბორატორიაში და თანმიმდევრულად აჩვენებენ ელექტრო ძრავას, ორთქლის ძრავას და აირის ძრავას“ (პაუნდი 1911 (დ): 178). ამ მაგალითით პაუნდი აცნობიერებს, რომ „არსებობს მთელი რიგი ხელსაწყობისა, რომლებიც შექმნილია მეტ-ნაკლებად ერთნაირი მიზნისათვის“ (პაუნდი 1911 (დ): 178), და ეს მიზანია „ენერჯის გამომუშავება“ (იქვე, 178). ეს ხელსაწყობები „მოიკრებენ ბუნების ფარულ ენერჯიებს და იყენებენ მათ გარკვეული წინააღმდეგობისთვის“ (პაუნდი 1911 (დ): 178); შესაბამისად, „ფარული ენერჯია ხდება დინამიური ან „გამოაშკარავებული“ მაკონტროლებელი ინჟინერისთვის და მის განკარგულებაში ექცევა“ (პაუნდი 1911 (დ): 179). პაუნდის მოღვაწეობის სფეროს კონტექსტში ეს ძრავები შეესატყვისება სხვადასხვა ადგილისა და პერიოდის ლიტერატურის სხვადასხვა ფორმას, რომელიც, მსგავსად ძრავისა, „ოდნავ უფრო მორგებულია გარკვეულ პირობებში წვრილად დიფერენცირებული გარკვეული საგნების გამოსახატად“ (პაუნდი 1911 (დ): 178). ამ ანალოგიაში ძრავების შემქმნელი ინჟინერი შეესატყვისება პაუნდისეულ „დონაციურ“ ავტორს (“donative author“), ვინაიდან ის არის შემოქმედი, რომელიც „იყენებს ისეთ რამეს, რაც არ ყოფილა მისი წინამორბედების ხელოვნებაში“ (პაუნდი 1911 (დ): 179). პაუნდი განაგრძობს: „თუ ის იკვებება მისი გარემომცველი ატმოსფეროთი, მაშინ ის იკვებება ფარული ძალებით, ან არსებული, მაგრამ შეუმჩნეველი საგნებით, ან ცხადზე უცხადესი, მაგრამ გამოუკვლეველი საგნებით“ (პაუნდი 1911 (დ): 179). სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, თავისი ძრავით ინჟინერი გადაამუშავებს მისი გარემომცველი ბუნებრივი გარემოს პოტენციურ ენერჯიას, რითაც ის გარდაქმნის ერთი სახის ენერჯიას მეორედ ან ქიმიური რეაქციის გზით, ლოკომოტივისა თუ საავტომობილო ძრავის გამოყენებით, ან, მაგალითად, ქარის ტურბინის საშუალებით ბუნებრივი ენერჯის წარმოქმნით. ინჟინერი „დონაციურად“ (“donatively”) ქმნის რაღაც

ახალს ისეთი საგნიდან თუ ენერგიიდან, რაც ბუნებაში უკვე არსებობდა და მზად იყო გამოყენება-გარდაქმნისათვის. როგორც ვიცით, ზედსართავი სახელი „დონაციური“ გულისხმობს „უანგაროდ გა(და)ცემას, ჩუქებას“. სწორედ ეს უანგარო გაცემა, გაჩუქება განასხვავებს „დონაციურ“ ხელოვანს „სიმპტომატური ხელოვანისაგან“, რომელშიც „ვხედავთ კონკრეტული ეპოქის ტენდენციებისა და ფორმების ანარეკლს. „დონაციური“ ავტორი მოცემული პერიოდის ცალკეული ასპექტების ასახვის ნაცვლად, უნდა მიწვდეს ფარულ, გამოუყენებელ, შეუმჩნეველ, უყურადღებოდ დატოვებულ მხატვრულ ენერგიას თავისი ეპოქისა, რათა მოახდინოს მისი კონცენტრაცია ხელოვნების ახალ ნიმუშში, რომელიც განასხეულებს “Luminous Detail”-ს, რათა მოგვიძღვნას ის ჩვენ, როგორც ძღვენი/„დონაცია“ ტრანსცენდენტური „ლატენტური ძალების“ განსხეულებული ფორმების ტრადიციისადმი.

ამგვარად, პაუნდი ერთმანეთისაგან განასხვავებს „სიმპტომატურ“ (“symptomatic”) და „დონაციურ“ (“donative”) ავტორებს, რადგან არსებობს ხელოვანის, როგორც ტრანსცენდენტური ისტორიული და მხატვრული ცოდნის სისტემის სუბიექტის/შემოქმედის, ელიმინაციის საფრთხე. პაუნდის აზრით, შემოქმედებითი აქტი უნდა მოიცავდეს აქტიური ქმედების გარკვეულ ფორმას, რომელიც „წინადადგმული ნაბიჯია წინამორბედ ხელოვანთა ნაღვაწთან შედარებით“ (პაუნდი 2011 (დ): 179).

როგორც ვხედავთ, „დონაციურ“ ხელოვანთა ჯგუფს მიეკუთვნებიან ის ავტორები, რომლებსაც ხელოვნებაში გარკვეული სიახლე შეაქვთ, ის, რაც მათ წინამორბედებთან არ იყო, ხოლო მეორე ჯგუფს - ის ავტორები, რომლებსაც, ფაქტობრივად, რაიმე სიახლე, საკუთარი წვლილი ვერ შეაქვთ ხელოვნებაში. პაუნდისეული “excernment”<sup>16</sup> გულისხმობს ამგვარი „დონაციური“ ავტორებისა და ხელოვნებაში მათ მიერ შეტანილი წვლილის იდენტიფიკაციას. პაუნდის ადრეული ლექსი "Famam Librosque Cano" (1908) შეიძლება გავიაზროთ, როგორც პორტრეტი „დონაციური“ და „ნიმანდობლივი“ პოეტებისა:

Your songs?

---

<sup>16</sup> Excernment: პაუნდის, როგორც მთარგმნელის, სურვილი, მოეწესრიგებინა ან სულაც აღმოეფხვრა განმეორებები დედნის ტექსტში.



Oh! The little mothers  
Will sing them in the twilight,  
And when the night  
Shrinketh the kiss of the dawn  
That loves and kills,  
What time the swallow fills  
Here note, the little rabbit folk  
That some call children,  
Such as are up and wide,  
Will laugh your verses to each other,  
Pulling on their shoes for the day's business,  
Serious child business that the world  
Laughs at, and grows stale;  
Such is the tale  
-Part of it-of thy song-life.  
Mine?  
A book is known by them that read  
That same. Thy public in my screech  
Is listed. Well! Some score years hence  
Behold mine audience,  
As we had seen him yesterday.  
Scrawny, be-spectacled, out at heels,  
Such an one as the world feels

A sort of curse against its guzzling  
And its age-lasting wallow for red greed  
And yet; full speed  
Though it should run for its own getting,  
Will turn aside to sneer at  
'Cause he hath  
No coin, no will to snatch the aftermath  
Of Mammon  
Such an one as women draw away from  
For the tobacco ashes scattered on his coat  
And sith his throat  
Show's razor's unfamiliarity  
And three days' beard;  
Such an one picking a ragged  
Backless copy from the stall,  
Too cheap for cataloguing,  
Loquitur,  
'Ah-eh! the strange rare name . . .  
Ah-eh! He must be rare if even 7 have not . . .'  
And lost mid-page  
Such age  
As his pardons the habit,  
He analyses form and thought to see

How I 'scaped immortality.

ლექსში „დონაციურ“ პოეტს მიმართავს „სიმპტომატური“ პოეტი. პირველის სიმღერებმა სახელი მოიხვეჭეს, „სიმპტომატური“ პოეტი კი მხოლოდ რამდენიმე ისეთი წიგნის ავტორია, რომელსაც არავინ კითხულობს. მის სიმღერებს მხოლოდ ბოჰემური, მოხეტიალე სწავლული იცნობს, რომელსაც ლიტერატურული „სიმპტომების“ დიაგნოსტიკების აშკარად დიდი გამოცდილება აქვს. „მთხრობელი“ თვით პაუნდის ნიღაბია, რომელიც იუმორითა და თვითირონით გადმოგვცემს საკუთარ შიშს თავისი ლიტერატურული ხვედრის გამო - პაუნდი ამ ლექსს „თვითკრიტიკულს“ უწოდებდა.

როგორც ჰიუ უაიტმეიერი აღნიშნავს, „დონაციური“ ავტორი შეიძლება იყოს ან „გამომგონებელი“ (“inventor”) ან „ოსტატი“ (“master”). პაუნდთან კრიტიკა მხოლოდ „შედეგის ისტორია“ (“history of masterwork”) კი არ არის, არამედ იმ მივიწყებულ „გამომგონებელთა“ გაცოცხლებაც, რომელთაც ფასეული წვლილი შეიტანეს ლიტერატურაში, რაც მოგვიანებით დიდმა ოსტატებმა დახვეწეს და სრულყვეს. პაუნდს ლამის ურჩევნია, ფოკუსირება მოახდინოს *pictor*-ზე, ან კიდევ *scriptor ignotus*-ზე. ამ ინტერესს ადასტურებს *ოსირისის* სერიის იმ ესეების სათაურები, სადაც პირველად გამოქვეყნდა „ზღვაოსანის“, არნო დანიელის და გვიდო კავალკანტის პაუნდისეული თარგმანები. როგორც უაიტმეიერი აღნიშნავს:

Isis gathered the dismembered limbs of Osiris, whose consequent rebirth was the legendary basis of an Egyptian fertility ritual. By identifying himself with Isis, Pound implied a hope that his translations of lesser-known inventors would assist a rebirth of English poetry” (პაუნდი 1969: 7).

(ისიდამ შეაგროვა ოსირისის დანაწევრებული კიდურები, რომლის მკვდრეთით აღდგომა საფუძვლად დაედო ეგვიპტურ ნაყოფიერების რიტუალს. ისიდასთან საკუთარი თავის გაიგივებით პაუნდი იმედოვნებდა, რომ ნაკლებად ცნობილი ავტორების მისეული თარგმანები ხელს შეუწყობდა ინგლისური პოეზიის ხელმეორედ დაბადებას).

პაუნდის აზრით, „დონაციური“ ავტორის დამსახურება განუყოფელია მისივე *virtù*-საგან; სწორედ ეს უნიკალური თვისება განასხვავებს მას ყველა დანარჩენისაგან. პაუნდი ფრთხილობს „დონაციური“ და „ნიშანდობლივი“ ავტორების განსხვავებისას, ვინაიდან არსებობს საფრთხე ავტორის, როგორც ტრანსცენდენტური ისტორიული და მხატვრული ცოდნის სისტემის შემქმნელის, გაუქმებისა.

პაუნდი ასევე აღიარებს, რომ პოეტური აქტივობის პრობლემა ფარული ენერჯის ტრანსცენდენტურ სფეროსთან მიმართებაში განპირობებულია იმ ფაქტით, რომ პოეზია არის “an art of pure sound bound in through an art of arbitrary and conventional symbol defined by words, which exist only when two or more people agree to mean the same thing by them” (პაუნდი 1912 (ბ): 298). („წმინდა ჟღერადობის ხელოვნება, რომელსაც იმ სიტყვებით განსაზღვრული სუბიექტური და კონვენციური სიმბოლოს ხელოვნება განაპირობებს, რომლებიც მხოლოდ მაშინ არსებობენ, როცა ორი ან მეტი ადამიანი თანხმდება მათს ერთსა და იმავე მნიშვნელობაზე“).

*ოსირისის* სერიათა მეცხრე ნაწილში „ტექნიკის შესახებ“ პაუნდი ცდილობს გადაჭრას ეს პრობლემა - კერძოდ, ის წარმოიდგენს სიტყვებს, როგორც „ელექტროობის ძალით დამუხტულ ფოლადის უზარმაზარ ფულურო კონუსებს ... უფრო ზუსტად, ზოგი მათგანი ასხივებს ამ ძალას, ზოგი კი, პირიქით, ისრუტავს“ (პაუნდი 1912 (ბ): 298). აქაც სიტყვებს, მიუხედავად იმისა, რომ ისინი კონვენციის პროდუქტია, გააჩნიათ ენერჯის ლატენტური ფორმა ისევე, როგორც “Luminous Detail”-ს, რომელიც უფრო კომპლექსურია, ვიდრე ელექტონული მუხტების „უბრალოდ დადებითი ან უარყოფითი სიმძლავრე“ (პაუნდი 1912 (ბ): 298). სიტყვის თითოეული ტიპი წარმოადგენს სხვადასხვა სახის ენერგეტიკულ მუხტს, როგორიცაა “+, -, X, +, +a, -a, Xa,” და ასე შემდეგ, ხოლო როცა მათ ერთად მოათავსებენ, განტოლებას (“equation”) შეუძლია თითოეული სიტყვის ძალის „ნეიტრალიზაცია“ (“neutralize”) ან „გაზრდა“ (“augment”). პოეტის მიზანი უბრალოდ ერთი სიტყვის ძალის მეორისათვის მიმატება კი არ არის, არამედ მან უნდა გაამრავლოს სიტყვათა ძალები პოეზიაში, რათა მაქსიმალურად გაზარდოს მათი სიმძლავრე“ (პაუნდი 1912 (ბ): 298). პაუნდის აზრით, რამდენადაც „სამი–ოთხი სიტყვის ზუსტ შეპირისპირებას (“juxtaposition”) შეუძლია გამოასხივოს ეს ენერგია ძალიან მაღალი პოტენციალით“,

ამდენად პოეტის დანიშნულებაა გააძლიეროს თითოეული სიტყვის ფარული ენერჯია, რათა შექმნას იმდენად ძლიერი პოეტური განტოლება, რომ ის იყოს “Luminous” (პაუნდი 1912 (ბ): 298). ეს „ალგებრული“ კონცეფცია პაუნდის სიტყვების გამოძახილია ნაშრომიდან *Spirit of Romance*, სადაც პაუნდი აცხადებს:

Poetry is a sort of inspired mathematics, which gives us equations, not for abstract figures, triangles, spheres, and the like, but equations for the human emotions (პაუნდი 1970: 14). (პოეზია არის ერთგვარი შთაგონებული მათემატიკა, რომელიც გვაძლევს არა აბსტრაქტული გამოსახულებების, სამკუთხედების, სფეროების და მისთანათა, არამედ ადამიანური ემოციების განტოლებებს).

ეს კონცეფცია ასევე წარმოადგენს იმაჟიზმის ფსიქოლოგიური და ვორტიციზმის მათემატიკური ფორმულების წყაროს. უფრო მეტიც, ფორმულის კონცეპტი, რომელსაც შეუძლია გააღვიძოს ტრანსცენდენტური შემოქმედებითი ენერჯია, თუ მშვენიერების აბსტრაქტული კონცეპტი, კვლავ პეიტერს ეხმიანება, როცა ეს უკანასკნელი წერს:

To define beauty, not in the most abstract but in the most concrete terms possible, to find not its universal formula, but the formula which expresses most adequately this or that special manifestation of it, is the aim of the true student of aesthetics (პეიტერი 1973: xxv).

(მშვენიერების განსაზღვრა, არა ყველაზე აბსტრაქტული, არამედ ყველაზე კონკრეტული თვალსაზრისით, მისი არა უნივერსალური, არამედ ისეთი ფორმულის პოვნა, რომელიც ყველაზე ადეკვატურად გამოხატავს მის ამა თუ იმ კერძო მანიფესტაციას, არის მიზანი ესთეტიკის ჭეშმარიტი შემსწავლელისა).

ამ მაგალითიდან ჩანს, რომ პეიტერის ზეგავლენა აბსტრაქტულის გამომხატველი ფორმულის ცნებაზე შორს და ღრმად მიდის. „უნივერსალურ“ ფორმულასა და „ადეკვატურ“ ფორმულას შორის განსხვავება ნათლად იკვეთება პაუნდის მიერ სიმბოლისტური მოძრაობის მკაცრ გაკიცხვაში ისეთი სიმბოლოების გამოყენების გამო, რომელთაც აქვთ “fixed value, like numbers in arithmetic, like 1, 2, and 7” (პაუნდი 1914 (ბ): 281).

(„მყარი/ფიქსირებული ღირებულება, როგორც რიცხვებს მათემატიკაში, ვთქვათ, 1-ს, 2-ს და 7-ს“).

ისეთი უნივერსალური ფორმულის შექმნის ნაცვლად, როგორცაა ორი მივუმატოთ ორი უდრის ოთხს, პაუნდის სურვილია, შექმნას ადეკვატური ფორმულა, როგორც იმაჟისტებმა:

The imagiste's images have a variable significance, like the signs a, b, and x in algebra (პაუნდი 1914 (ბ): 281).

(იმაჟისტის სახეებს აქვთ ცვალებადი მნიშვნელობა, ისევე როგორც a, b და x ნიშნებს ალგებრაში).

ამგვარად, ხელოვანს შეუძლია შეცვალოს ინტეგრალთა ნებისმიერი რიცხვი ნებისმიერ რიცხვთა კომბინაციაში, რათა შექმნას მასალის ახალი ურთიერთმიმართება, რომელიც ისეთივე ჭეშმარიტია, როგორც მათემატიკური კავშირები და არა ისეთი მყარი, ფიქსირებული და განსაზღვრული, როგორც სიმბოლისტური.

ამ „შთაგონებულ მათემატიკაში“ პაუნდი აფასებს სიზუსტეს (“precision”), კერძოდ კი, „ემოციების ზუსტად გამოხატვის“ უნარს, რისი მიღწევაც პოეტს მხოლოდ დახვეწილი ტექნიკის საშუალებით შეუძლია (პაუნდი 1911 (გ): 155). აქ კვლავ მჟღავნდება პეიტერის ზეგავლენა, რომელიც მსჯელობს სილამაზის ყველაზე „კონკრეტული ცნებებით“ გამოსახვის ოსტატობაზე, როგორც უნარზე, „ხედავდე საგანს თავისთავად, როგორცაა ის სინამდვილეში“ (პეიტერი 1873: xxv), ვინაიდან პაუნდი განსაზღვრავს ტექნიკას, როგორც “the means of conveying an exact impression of exactly what one means in such a way as to exhilarate” (პაუნდი 1912 (ბ): 298). აქ ნათლად ჩანს, თუ როგორ ღვივდება და აღმოცენდება იმაჟიზმის მარცვლები პაუნდის იმ იმაჟიზმამდელი შრომებიდან, სადაც ის უპირატესობას ანიჭებს ზუსტ ტექნიკას „სენტიმენტისა და განზოგადების მეთოდის“ წინაშე, რომელსაც უპირისპირდება “Luminous Detail”-ის მეთოდი. დეტალის ბუნდოვნად, გაზვიადებულად და ემოციურად წარმოდგენის ნაცვლად, “the artist seeks out the luminous detail and presents it. He does not comment. His work remains the permanent basis of psychology and metaphysics” (პაუნდი 1911 (ბ): 130). („ხელოვანი ეძებს “Luminous Detail”-ს

და წარმოგვიდგენს მას. ის არ აკეთებს კომენტარს. მისი ნამუშევარი რჩება ფსიქოლოგიისა და მეტაფიზიკის მუდმივ საფუძვლად“). ხელოვანმა ნაწარმოებზე „კომენტარი არ უნდა გააკეთოს“, ვინაიდან თავად “Luminous Detail”-მა უნდა შეძლოს ზუსტად და მომენტალურად ასახოს ემოციური მდგომარეობის ამსახველი დეტალები. პაუნდისთვის ტექნიკა პოეტური კომპოზიციის ფუნდამენტური ასპექტია: მეტრიკას, როგორც ტექნიკას, პაუნდი ადარებს მუსიკალურ პერფორმანსს. პაუნდის აზრით, პოეტი, რომელიც წერს მეტრული ტექნიკის კონცეფციის გარეშე, ისე იკითხება, როგორც იმ თოთხმეტი წლის ბავშვის მიერ პიანინოზე დაკრული შოპენის კომპოზიცია ჟღერს იტალიელ პიანისტ ფერუჩიო ბუზონის შესრულებასთან შედარებით, რომელსაც ფორტეპიანოზე დაკვრის გაკვეთილი არასოდეს ჰქონია (პაუნდი 1912 (ბ): 297).

ბავშვს შეუძლია ნოტების დაკვრა, რომლებიც, „ფოლადის ფუტურო კონუსების“ მსგავსად, შეიცავენ ბგერის ენერგეტიკულ ველს, მაგრამ მას არ გააჩნია აუცილებელი ოსტატობა საიმისოდ, რომ ნოტები ერთ მთლიანობად, მწყობრ ნაწარმოებად შეკრას და მსმენელს ისეთივე სიამოვნება მიანიჭოს, როგორსაც ბუზონი ანიჭებს. ამგვარად, პაუნდისთვის ტექნიკა არის „საზოგადოების დაცვა, ნიშნების სახელმძღვანელო, რითაც განსხვავდება ერთმანეთისაგან სერიოზული ხელოვანი და უსიამოვნო ახალგაზრდა, რომელიც თავის ბავშვურ ეგოტიზმს გამოხატავს“ (პაუნდი 1912 (ბ): 298). „ეგოისტი“ და „უსიამოვნო“ ახალგაზრდის პაუნდისეულ ფიგურაში აშკარად იკვეთება სახიფათო ელიტიზმი, თუმცა ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ პაუნდი იქვე დასძენს, რომ ტექნიკა არანაკლები დაცვაა თავად ხელოვანისთვისაც მისი განვითარების ყველაზე გადამწყვეტ პერიოდში (პაუნდი 1912 (ბ): 298).

ახალგაზრდა მუსიკოსის მსგავსად, ახალგაზრდა პოეტიც შეიძლება არ იყოს იმდენად დახელოვნებული, რომ იმ დონეზე წეროს, რა დონეზეც ბუზონი უკრავს, რაც პაუნდს აწუხებს არა იმიტომ, რომ ისინი უბადრუკი პოეტები არიან, არამედ იმიტომ, რომ მათი დიდ პოეტად ქცევის პოტენციალს ამცირებს პოეზიის არსებული მდგომარეობა, რომელიც ხელს არ უწყობს ახალგაზრდა შემოქმედთა დახვეწას.

პაუნდი პოეტურ ტექნიკას მუსიკალური შესრულების ოსტატობას ადარებს და აღნიშნავს, რომ „არცერთ დიდ კომპოზიტორს, რამდენადაც მე ვიცი, არ დაუკვებხნია მუსიკალური ტრადიციის უცოდინარობა და არც იმის გამო ჩაუთვლია თავი ნაკლებ მუსიკოსად, რომ მოცარტის სწორად დაკვრა შეძლება“ (პაუნდი 1912 (ბ): 297). ამ ანალოგიით პოეტური ტექნიკა ენათესავება მუსიკალურ სტილს. სწორედ ისევე, როგორც დასავლური მუსიკალური ხელოვნების თვითივე პერიოდში სხვადასხვა მუსიკალური ფორმა (ფუგა, სონატა, თავისუფალი ფორმა), მელოდიური სტილი (ბაროკო, კლასიკური სტილი, თორმეტხმოვანი) და კომპოზიციის ფილოსოფია (მიძღვნიტი, აბსოლუტური, პროგრამული) დომინირებდა, მიუხედავად იმისა რომ ყველა მათგანი ერთი და იმავე ფუნდამენტური მასალის - ბგერის - არანჟირებას ახდენს, პოეზია და ლიტერატურაც უპირატესობას ანიჭებდა სხვადასხვა სალექსო ფორმას (სონეტი, სალექსო აზნატი, თავისუფალი ფორმა), მეტრულ სტილს (ბალადა, თეთრი ლექსი, თავისუფალი ლექსი) და თხზვის/კომპოზიციის ფილოსოფიას (რეალიზმი, რომანტიზმი, ტრანსცენდენტალიზმი), რომლებიც ერთი და იმავე ფუნდამენტური - ვერბალური - მასალის არანჟირებას მიმართავს. როგორც მუსიკის შემსწავლელს ჭირდება იცოდეს ფორმები, ტექნიკა და სტილი წარსულის მუსიკოსებისა, ასევე უნდა ისწავლოს დამწყებმა პოეტმა მისი წინამორბედების დროს გავრცელებული ლიტერატურული ფორმები.

პაუნდისათვის ამ ისტორიულ მიმოხილვას ორგვარი დანიშნულება ქონდა: მწერლის ტექნიკა და მუსიკოსის ტექნიკა ერთნაირი გზით ყალიბდება და ვითარდება - ფორმებზე დაუსრულებელი მუშაობის გზით; გარდა ამისა, ეს ასევე საშუალებას აძლევს ხელოვანს დაეუფლოს თვით ტრადიციას, რომელიც პაუნდისთვის სხვა არაფერია, თუ არა მხატვრულ მასალასა და მის მესამირკველ საზოგადოებრივ ცნობიერებაში ლატენტურად მოცემული ტრანსცენდენტური ენერგია. პაუნდი ასე განმარტავს ამ ასოციაციას:

This peculiar energy which fills the cones is the power of tradition, of centuries of race consciousness, of agreement, of association; and the control of it is the “Technique of Content,” which nothing short of genius understands (პაუნდი 1912 (ბ): 298).



(ეს განსაკუთრებული ენერჯია, კონუსს რომ ავსებს, ტრადიციის, რასის საუკუნოებრივი ცნობიერების, შეთანხმების, ასოციაციის ძალაა; მისი კონტროლის საშუალებაა „შინაარსის ტექნიკა“ (“Technique of Content”), რომლის გაგებაც მხოლოდ გენიოსს ძალუძს).

სხვაგვარად რომ ვთქვათ, პაუნდს შეუძლია გააკონტროლოს ის „ტრადიციის ძალა“, რომელსაც იგი აღწერს, როგორც „რასის ცნობიერებას“, და ამ გზით “multitudinous detail”-ებისაგან შექმნას ან/და გამოარჩიოს “Luminous Detail”. შესაბამისად, ის აღემატება სხვა ხელოვანებს, ვინაიდან ამ „ტექნიკის“ წვდომა მხოლოდ გენიოსს შეუძლია.

ტრანსცენდენტური „რასის ცნობიერების“ ცნება, რომელიც მოიცავს ლიტერატურის ისტორიულ განზომილებას, ადამიანთა მოდემის ლიტერატურულ ცნობიერებას, შეიძლება შევადაროთ ტ. ს. ელიოტის „ისტორიის შეგრძნების“ (“historical sense”) ცნებას:

It cannot be inherited, and if you want it you must obtain it by great labour. It involves, in the first place, the historical sense, which we may call nearly indispensable to anyone who would continue to be a poet beyond his twenty-fifth year; and the historical sense involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence; the historical sense compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer and within it the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order. This historical sense, which is a sense of the timeless as well as of the temporal and of the timeless and of the temporal together, is what makes a writer traditional. And it is at the same time what makes a writer most acutely conscious of his place in time, of his contemporaneity (ელიოტი 1951 (ბ): 14).

(მისი მემკვიდრეობით მიღება შეუძლებელია, მაგრამ თუ გინდა ის, მაშინ დიდი შრომით უნდა მოიპოვო. ის მოიცავს, პირველ რიგში, ისტორიის შეგრძნებას, რომელიც ლამის შეუცვლელია ყველასთვის, ვისაც ოცდახუთი წლის ასაკის შემდეგაც პოეტობა სურს; და ისტორიის შეგრძნება გულისხმობს წარსულის არა მარტო წარსულად, არამედ აწმყოდ აღქმასაც; ისტორიის გრძნობა აიძულებს ადამიანს წეროს არა მხოლოდ როგორც საკუთარი თაობის წარმომადგენელმა,

არამედ იმ განცდით, თითქოს მთელი ევროპული ლიტერატურა ჰომეროსიდან მოყოლებული და მის ფარგლებში მისი საკუთარი ქვეყნის ლიტერატურაც ერთდროულად თანაარსებობს და ქმნის ერთდროულ წესრიგს. ეს ისტორიის შეგრძნება, რომელიც არის უდროობის/ზედროულობის, ისევე როგორც დროითის/ტემპორალურის, და უდროობისა და ტემპორალობის ერთად შეგრძნება, არის ის, რაც მწერალს ტრადიციულს ხდის. ამავდროულად, ეს შეგრძნება ყველაზე მახვილად აცნობიერებინებს მწერალს თავის ადგილს დროში, თავის თანამედროვეობას).

„ისტორიის შეგრძნება“ განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ტრადიციის ელიოტისეული გაგებისათვის. ესაა თანამედროვე და წარსულის პოეტების ლიტერატურული ტრადიციის სინქრონული თანაარსებობის გაცნობიერება.

ელიოტის ამ პასაჟში ტრადიციული მწერალი არ უნდა გავიგოთ როგორც ტრადიციული ამ სიტყვის კონვენციური მნიშვნელობით ანუ, როგორც დამკვიდრებული, ორთოდოქსული, სტანდარტული, ნორმალური; ჭეშმარიტად ტრადიციული ავტორი ტრადიციას სიღრმისეულად ცვლის და ამდიდრებს. ელიოტის სიტყვებით რომ ვთქვათ, “The existing monuments form an ideal order among themselves, which is modified by the introduction of the new (the really new) work of art among them” (ელიოტი 1951 (ბ): 15). („არსებული ძეგლები ერთმანეთს შორის ქმნიან იდეალურ წესრიგს, რომელიც იცვლება ხელოვნების ახალი (ნამდვილად ახალი) ნიმუშის გამოჩენით“). რაც შეეხება „რასის ცნობიერებას“, ელიოტი ამტკიცებს, რომ ხელოვანმა უნდა გაითავისოს „მთელი ევროპული ლიტერატურა“ ანუ, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, იგი უნდა იცნობდეს ევროპული ლიტერატურის გამსაზღვრელ მხატვრულ-ესთეტიკურ პარადიგმებს და მოდელებს, რათა კარგად წერა შეძლოს. პაუნდისთვის, ისევე როგორც ელიოტისთვის, პოეტისთვის უმთავრესია ლიტერატურის ისტორიის ღრმა ცოდნა, რათა იგი იქცეს ლიტერატურული ტრადიციის ნაწილად.

პაუნდი ეთანხმებოდა ელიოტის ამ მოსაზრებას და აცხადებდა, რომ ისინი კრიტიკის ერთსა და იმავე სკოლას მიეკუთვნებოდნენ. პაუნდის ეს განცხადება სულაც არაა

გასაკვირი, ვინაიდან იგი ანალოგიურ იდეებს ჯერ კიდევ ელიოტის ესეს გამოქვეყნებამდე 7 წლით ადრე გამოთქვამდა. თავისი პირველი თეორიულ-კრიტიკული ხასიათის წიგნის *The Spirit of Romance* (1910) წინასიტყვაობაში იგი ამტკიცებდა, რომ ტრადიცია უკვდავი და რელევანტურია, რადგანაც მას გააჩნია სამარადისო წესრიგი:

„ხელოვნების ისტორია არის ისტორია შედეგებისა და არა წარუმატებელი ან მდარე ქმნილებისა. ყოვლისმცოდნე ისტორიკოსი დაგვანახებს შედეგებს, მათ საფუძვლებსა და ურთიერთმიმართებებს... ყველა ეპოქა ერთდროულად არსებობს. დავუშვათ, ვართ მაროკოში, ქრისტეს შობამდე, შუა საუკუნეების რუსეთში. მომავალი უკვე აირეკლება მცირერიცხოვან ადამიანთა გონებაში. ეს გასაკუთრებით ვლინდება ლიტერატურაში, სადაც რეალური დრო ექვემდებარება მოჩვენებითს და ბევრი გარდაცვლილი ჩვენს შვილისშვილთა თანამედროვეა, ხოლო ბევრი ჩვენი თანამედროვე უკვე სამოთხეშია, ან უკეთეს ადგილას.

ჩვენ რაც გვჭირდება, ლიტერატურული ერუდიციაა, რომელიც თეოკრიტესაც და იეიტსსაც თანაბარმნიშვნელოვნად განიხილავს ...” (პაუნდი 2005: 7-8).

ელიოტის „არსებული ძეგლები“ შეესატყვისება პაუნდის „შედეგებს“, მისი „იდეალური წესრიგი“ პაუნდის „ურთიერთმიმართებაა“, მისი „ერთდროული არსებობა“ პაუნდის „რეალური დრო“. პაუნდი კრიტიკას მიიჩნევს ამ ზედროული წესრიგის ნათელყოფის საშუალებად. მისი, როგორც კრიტიკოსის, კარიერა წარმოადგენს ყოვლისმცოდნე ლიტერატურის ისტორიკოსად გახდომის მცდელობას, ისტორიკოსისა, რომელიც გვიჩვენებს შედეგთა შორის ურთიერთმიმართებებს, და წარსულისა და აწმყოს მიღწევებს წონის ზუსტი სასწორით. მისი მიზანი იყო საკუთარი თავისა და სხვების განვითარება, რასაც იგი ესეში "Date Line" უწოდებს გარეგანის შეცნობის უნარს, „ზოგად წესრიგსა და უკვე შესრულებულის ამოჭრას, გამეორებების ამოღებას"... (პაუნდი 1968: 75). ანთოლოგიების უწყვეტი სერიების, თარგმანების, კრიტიკული ესეებისა თუ მიმოხილვების კვალდაკვალ პაუნდმა თანდათან დახვეწა თავისი *musée imaginaire*. შეიძლება ითქვას, რომ მისი დიდი ძალისხმევის შედეგია *How to Read* (1929) და *ABC of*

*Reading* (1934), თუმცა აუცილებლად უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ მისი უმთავრესი კრიტიკული მეთოდი საფუძველს პოეტის ადრეული კარიერიდან იღებს.

როგორ გარდაქმნის პოეტი ისტორიული ენერჯის ტრანსცენდენტურ ძალას, რომლითაც ის მანიპულირებს, პოეტურ ენერჯიად? სხვაგვარად რომ ვთქვათ, როგორ ახერხებს პოეტი რაღაც ახლის შექმნას ლატენტური ენერჯის დაუფლებით? პირველ რიგში, როგორც უკვე დავინახეთ ინჟინრის/ძრავის მეტაფორით, ეს ხდება ენერჯის ტრანსფორმაციისა და მანიპულაციის პროცესის მეშვეობით, მაგრამ პაუნდი გვთავაზობს კიდევ ერთ მეტაფორას - “virtù” („ღირსება“, „სიქველე“, „სათნოება“) (პაუნდი 1912 (ა): 224), რომელიც მან უოლტერ პეიტერისაგან ისესხა. ლონგებახი აღნიშნავს, რომ პაუნდი უპირატესობას ანიჭებს იტალიურ ფორმას/სპელინგს “virtù“, რომელიც უფრო ახლოს დგას ლათინურ “virtus“-თან და ამგვარად თავს არიდებს იმ მორალურ კონოტაციებს, რომლებიც თან ახლავს თანამედროვე ინგლისურ სიტყვას “virtue” (ლონგებახი 1987: 56). პაუნდი ასე განმარტავს ამ ცნების მნიშვნელობას:

So far as mortal immortality is concerned, the poet need only discover his virtù and survive the discovery long enough to write some few scant dozen verses - providing, that is, that he have acquired some reasonable technique, this latter being the matter of a lifetime - or not, according to the individual facility ( პაუნდი 1912 (ა): 224).

(რაც შეეხება მოკვდავ უკვდავებას, პოეტს სჭირდება აღმოაჩინოს საკუთარი ღირსება და გადაურჩეს ამ აღმოჩენას მანამ, სანამ შექმნიდეს რამდენიმე ათეულ ლექსს – ანუ, იმ პირობით, რომ მან შეითვისა გარკვეული გონივრული ტექნიკა, ეს უკანასკნელი კი ან არის მთელი მისი სიცოცხლის საზრუნავი, ან არა, ინდივიდუალობის მიხედვით).

ამგვარად, სულაც არაა სავალდებულო, პოეტი ვირტუოზულად ფლობდეს პოეტურ ტექნიკას, თუკი მან უკვე იპოვა საკუთარი „ღირსება“, მაგრამ რას ნიშნავს ეს „ღირსება“? პაუნდი კვლავ უბრუნდება „დონაციური“ და „სიმპტომატური“ ხელოვანის კონცეპტებს და ცდილობს მათ ნათელყოფას, განსაკუთრებით „რასის ცნობიერებასთან“ მიმართებაში, ცნება “virtù”-ს საშუალებით:

The soul of each man is compounded of all the elements of the cosmos of souls, but in each soul there is some one element which predominates, which is in some peculiar and intense way the quality or virtù of the individual; in no two souls is this the same. It is by reason of this virtù that a given work of art persists. It is by reason of this virtù that we have one Catullus, one Villon; by reason of it that no amount of technical cleverness can produce a work having the same charm as the original, not though all progress in art is, in so great degree, a progress through imitation (პაუნდი 1912 (ა): 224).

(თითოეული ადამიანის სული შედგება სულების კოსმოსის სხვადასხვა ელემენტისაგან, მაგრამ თითოეულ სულში არის დომინანტური ელემენტი, რომელიც რაღაც განსაკუთრებული და ინტენსიური გზით წარმოადგენს ინდივიდის თვისებასა თუ ღირსებას; არ არსებობს ორი ისეთი სული, რომლებშიც ის ერთნაირი იქნებოდა. სწორედ ამ ღირსების გამოა ხელოვნების მოცემული ქმნილება მარადიული. ამ ღირსების გამო გვყავს ერთი კატულუსი და ერთი ვიიონი; ამიტომ, რომ ვერანაირი ტექნიკური ოსტატობა ვერ შექმნის ორიგინალივით მომხიბვლელ ქმნილებას მიუხედავად იმისა, რომ ხელოვნებაში მთელი პროგრესი დიდწილად იმიტაციის გზით მიიღწევა).

პაუნდი „ღირსების“ ცნებით ცდილობს გადაჭრას „ქმედითობის“ („agency“) პრობლემა თავის კონცეფციაში ტრანსისტორიული და ტრანსცენდენტური ლიტერატურული ტრადიციის შესახებ. თუ ხელოვანი შექმნილია „სულთა კოსმოსის ყველა ელემენტისაგან“, ან კიდევ „საყოველთაო ცნობიერებისგან“ („general consciousness“), რომელიც საზიაროა მთელი კაცობრიობისათვის, მაშინ რაღაა ხელოვანის წვლილი შემოქმედებით აქტში? რით ადასტურებს იგი თავის შემოქმედებით ძალისხმევას, თუ შემოქმედება საზიარო მედიუმია? პაუნდის პასუხია, რომ „ღირსების“ საშუალებით, რომელიც თითოეული ხელოვანის შემთხვევაში უნიკალურია. რამდენადაც „ღირსება“ უნიკალურია თითოეული ინდივიდისთვის და, ჯეიმზ ლონგენბახის მიხედვით, „თავის სპეციფიკურ გამოვლინებებში ისაა ინდივიდუალობის არსი“ (ლონგენბახი 1987: 57), პოეტს, რომელიც აღმოაჩენს საკუთარ „ღირსებას“, შეუძლია აღმართოს

ინდივიდუალური პოეტური „მიკროკოსმოსი“ იმ დიადი „სულთა კოსმოსისაგან“, რომლის უშუალო ნაწილიც მისი სულია (პაუნდი 1912 (ა): 224).

შესაბამისად, ტერმინი „ღირსება“ შეიძლება გავიგოთ, როგორც “Luminous Detail”-ის გარკვეული ტიპი, სადაც ხდება იმ გარემომცველი პირობების, მიზეზების, შედეგებისა და კანონების მესხეული ტრანსმისია, რომლებიც ქმნიან მოცემული ისტორიული ეპოქის კონკრეტულ ინდივიდს. უფრო მეტიც, როცა ხელოვანი იპოვის საკუთარ „ღირსებას“, ის შეძლებს დაინახოს და გამოარჩიოს ინდივიდუალური „ღირსება“ სხვებშიც (პაუნდი 1912 (ა): 224). ეს უნარი აუცილებელია „მიკროკოსმოსის“ შესაქმნელად, პოეტმა უნდა გაითვალისწინოს თავის წინამორბედთა „ღირსება“ და გაიაზროს, თუ რა ადგილი უჭირავს მის „მიკროკოსმოსში“ სხვათა „ღირსებებს“. მივუბრუნდეთ ელექტროგამანაწილებელი დაფის ანალოგიას: როცა პოეტი ცდილობს შექმნას “Luminous Detail”, რომელიც უზრუნველყოფს ელექტროობის დინებას მისი საკუთარი ლექსის მემშვეობით, მან, პირველ რიგში, უნდა გაითვალისწინოს ლიტერატურული ტრადიციის სქემა, რათა საკუთარი ლექსი დააკავშიროს მასში არსებული ტრანსცენდენტური ენერჯის წყაროსთან.

პოეტური „ღირსების“ ილუსტრაციისთვის პაუნდს მოჰყავს ოთხი პოეტის მაგალითი, რომლებიც განსაკუთრებით ხიბლავს მას და რომლებიც „ცნობიერების ოთხ განსხვავებულ ფაზას“ წარმოადგენენ . ესენია ჰომეროსის *ოდისეა*, დანტეს *ღვთაებრივი კომედია*, ჩოსერის და შექსპირის (პაუნდი 1912 (ა): 224). თითოეული მათგანი შესაბამისი თანმიმდევრობით ერთ რომელიმე „ცნობიერების ფაზას“ განასახიერებს: “man conscious of the world outside him” („კაცი, რომელმაც შეიცნო გარესამყარო“), “man conscious of the world within him” („კაცი, რომელმაც შეიცნო სამყარო თავის თავში“), “man conscious of the variety of the persons about him” („კაცი, რომელმაც შეიცნო ადამიანთა ნაირსახოვნება მის ირგვლივ“), და “man conscious of himself in the world about him” („კაცი, რომელმაც შეიცნო საკუთარი თავი მის გარემომცველ სამყაროში“) (პაუნდი 1912 (ა): 224). ეს „ცნობიერების ფაზები“, პაუნდის განმარტებით, მიემართება შინაგანი სამყაროსკენ მანამ, სანამ „ფსიქოლოგიური ჩაღრმავება“ (“psychological interiority”) ისევ არ აირეკლავს „გარეგანს“ (“outward”), რათა საკუთარი თავი გაიაზროს ექსტერიორთან მიმართებაში. თუ პოეტი

აპირებს წეროს ამ პოეტთა კვალდაკვალ, მან უნდა გათვალისწინოს საკუთარი ისტორიული მომენტი და თავისი ცნობიერება ამ გამორჩეულ მომენტებთან მიმართებაში.

Virtù-ს შეიძლება ფლობდნენ ინდივიდუალური ლიტერატურული ტექსტებიც. პაუნდის თქმით, პროვანსული პოეზია მნიშვნელოვანია, ვინაიდან მან საფუძველი ჩაუყარა ახალ ტექნიკას ევროპულ პოეზიაში - „ტრუბადურები იყენებდნენ ჩვეულებრივ მეტყველებას და ანიჭებდნენ მას ახალ ჰარმონიას, რომელიც რიტმსა და მახვილს ემყარებოდა“ (პაუნდი 2005: 22). შუა საუკუნეების ტოსკანელი პოეტები ყურადღებას ამახვილებენ „გონების ჰარმონიაზე“, „ობიექტურ წარმოსახვასა“ და „ხედვის ხარისხზე“, პოეზიაში კი, პაუნდის მიხედვით, სწორედ ეს ღირსებებია უმთავრესი. პაუნდი თავისი ნაშრომის *The Spirit of Romance* თითოეულ თავში ცდილობს დაადგინოს ცალკეული ლიტერატურის თუ ინდივიდუალური მწერლის უნიკალური ღირსება.

*ობირისის* სერიაში პაუნდი ასევე ცდილობს აღწეროს მისი თარგმანების „დონაციური ღირსება“ (“donative virtù”). პოეტი ხოტბას ასხამდა არნო დანიელის პოეზიის სამ თვისებას: რიტმს, ორგანულ მთლიანობასა და პოეტურ მელოდიას. მას მიაჩნდა, რომ „დანიელი ფლობდა ევროპული მახვილიანი ლექსის ტექნიკას იმდენად, რამდენადაც ევკლიდე ფლობდა მათემატიკას“ (პაუნდი 1911 (დ): 179). კავალკანტის შემოქმედება პაუნდს იტაცებდა „არა მარტო მისი სილამაზით, არამედ ზუსტი ფსიქოლოგიით, მცდელობით ზუსტად აესახა ემოციები“ (პაუნდი 1911 (გ): 155).

„ღირსებისთვის“ განსაკუთრებული მნიშვნელობის მინიჭებით, შეიძლება ითქვას, რომ პაუნდის კრიტიკული მეთოდი მომდინარეობს უოლტერ პეიტერისგან. პეიტერი, ცნობილი ესეისტი და ლიტერატურის კრიტიკოსი, *რენესანსის (The Renaissance)* წინასიტყვაობაში განმარტავდა:

ესთეტიკური კრიტიკოსი ყურადღებით აკვირდება ყველა იმ საგანს, რომელზეც მუშაობა უწევს, ხელოვნების ყველა ნიმუშს, ბუნების მნიშვნელოვან სახეებსა და ადამიანთა ცხოვრებას, ასევე სასიამოვნო შეგრძნების მომნიჭებელ ძალაუფლებასა და ძლიერებას, ყოველივე ინდივიდუალურსა და უნიკალურს... ესთეტიკური კრიტიკოსის ფუნქცია არის გარჩევა, ანალიზი და გამოყოფა სხვა დანარჩენებისგან

ღირსებისა, რომლითაც ხასიათდება სურათი, პეიზაჟი თუ კეთილსინდისიერი ბუნება ცხოვრებასა და წიგნში და რომელიც ბადებს სიამოვნებისა და სილამაზის განსაკუთრებულ შთაბეჭდილებას; კრიტიკოსი აღნიშნავს, თუ რა არის ამ შთაბეჭდილების წყარო და რა პირობებში ვლინდება იგი. კრიტიკოსის დასასრული მაშინ დგება, როცა ის ვეღარ ფლობს ღირსებას ან მოიხსენიებს მას ისე, როგორც ქიმიკოსი კონკრეტულ ბუნებრივ ელემენტს (პეიტერი 1873: 8–9).

პეიტერისა და პაუნდის კრიტიკულ მეთოდებს შორის საერთო ნიშნებთან ერთად განსხვავებებიც იკვეთება: პაუნდს მიაჩნდა, რომ ესთეტიკური ღირებულებები უფრო მეტია, ვიდრე „სასიამოვნო შეგრძნებები“; პეიტერისაგან განსხვავებით, პაუნდს ხიბლავდა იმგვარი კრიტიკული მეთოდის იდეა, რომელიც ხელოვნების ნიმუშის ღირსებას აანალიზებს სწორედ ისე, როგორც „ქიმიკოსი კონკრეტულ ბუნებრივ ელემენტს“. *კითხვის ანბანში* პაუნდი მიუთითებს იგივე მომენტზე ბიოლოგიაში:

პოეზიის შესწავლის მართებული მეთოდი ემთხვევა მეთოდს თანამედროვე ბიოლოგებისა, რაც გულისხმობს საგნის გულდასმით გამოკვლევას, და ერთი ნიმუშის მეორესთან მუდმივ შედარებას" (პაუნდი 1934: 17).

*კითხვის ანბანის* კონკრეტული ნაწყვეტები სწორედ ის „ნიმუშებია“, რომლებშიც პაუნდის მკითხველი ამოიცნობს სხვადასხვა პოეტურ „ღირსებას“. პაუნდისთვის ამ ტერმინის განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ხაზს უსვამს თავად პოეტის მიერ „ღირსების“ ხშირი მოხსენიება კავალკანტის ადრეულ თარგმანებში.

პაუნდის შეხედულებით, კრიტიკის ობიექტია შედეგები და უმნიშვნელოვანესი პოეტური ქმნილებები, სადაც რეალური დრო დამოუკიდებელია მოჩვენებითისგან. მისი ფუნქციაა, ამოიცნოს და აღწეროს ლიტერატურულ შედეგთა განსაკუთრებული ღირსებები. ისინი არ არსებობენ თავად ავტორთა პირადი ღირსებებისგან დამოუკიდებლად, პირიქით, მათი ასახვა მაქსიმალური სისავსით ხდება მაშინ, როცა ავტორი შეიმუშავებს წერის ობიექტურ ტექნიკას. პოეტი მყარად უნდა ჩაეჭიდოს ამ ტრადიციას, თუ არ სურს წარსულის მხოლოდ გადამღერება; მას მხოლოდ ამ გზით შეუძლია შექმნას „ხელოვნების აბსოლუტურად ახალი ნიმუში“.



პოეტური ტრადიციის კუთხით თუ ვიმსჯელებთ, თავად პაუნდის პოეზია ადრეული წლებიდანვე სხვადასხვა ლიტერატურის სიღრმისეული გააზრების შედეგი იყო. მისი ლექსების ამოსავალი წერტილი სულ სხვა ლექსები ან თუნდაც პროზაა. შეიძლება ითქვას, რომ პაუნდის ტექსტები წარმოადგენენ კომენტარებს იმ ლიტერატურულ ნიმუშებზე, საიდანაც ისინი წარმოიშვნენ. ისინი წარმოადგენენ, როგორც პაუნდი უწოდებდა, „კრიტიკას ახალ კომპოზიციაში“.

კრიტიკის პაუნდისეული გაგება მომდინარეობს ოსკარ უაილდის ცნობილი დიალოგიდან „კრიტიკოსი როგორც ხელოვანი“ (“The Critic as Artist”), სადაც უაილდი თავის პროტაგონისტს, ჯილბერტს, ათქმევინებს:

And you see now, Ernest, that the critic has at its disposal as many objective forms of expression as the artist has. Ruskin put his criticism into imaginative prose, and is superb in his changes and contradictions; and Broning put his into blank verse and made painter and poet yield us their secret; and Mr. Renan uses dialogue, and Mr. Pater fiction, and Rossetti translated into sonnet-music the colour of Giorgione and the design of Ingres, and his own design and color also ... (უაილდი 1909: 188).

(ახლა ხედავ, ერნესტ, რომ კრიტიკოსის განკარგულებაში გამოხატვის იმდენივე ობიექტური ფორმაა, რამდენიც ხელოვანის. რასკინმა კრიტიკა ხატოვანი პროზის ფორმით წარმოგვიდგინა, და დიდებულია თავისი ცვლილებებითა და წინააღმდეგობებით; ბრაუნინგმა იგი თეთრი ლექსით გამოხატა და მხატვარსა და პოეტს ჩვენთვის მათი საიდუმლო გაამხელინა; ბატონი რენანი დიალოგს იყენებს, ბატონი პეიტერი კი პროზას; როსეტიმ ჯორჯონეს ფერი და ინგრესის ფორმა, ისევე როგორც საკუთარი ფორმა და ფერი, მუსიკალურ სონეტად გარდასახა ...).

ფაქტობრივად, პაუნდისეულ “criticism in new composition”-ს ბევრი რამ აქვს საერთო მისივე “criticism by discussion”-თან: ორივე “Luminous detail“-ის მეთოდს იყენებს. ლექსის კრიტიკისას ასეთი დეტალი შეიძლება იყოს ალუზია, პერსონა ან იმიტაცია. როცა პაუნდს მოჰყავს გოტიეს სტრიქონი ან მეტყველებს ვიიონის პირით, ის ქმნის ორმაგ პერსპექტივას. ეს ტექნიკა საშუალებას იძლევა ადვადგინოთ უკვე მკვდარი, დავაწესოთ იდეალური

სტანდარტი ან ვაწარმოოთ ირონიული დაკვირვება. წარსული ყოველთვის აწმყო პაუნდის პოეზიაში, ხოლო ეს საუკუნო ფასეულობები საჭიროებს აღიარებას.

პაუნდი ვარაუდობს, რომ მხოლოდ “multitudinous detail”-ები არაა საკმარისი იმისათვის, რომ წარმოდგენა შეგვექმნას ცივილიზაციისა თუ ლიტერატურის ისტორიაზე, თავად მკითხველს შეუძლია ამ ფაქტების თავისებური ინტერპრეტაცია. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, პაუნდი იყენებს ისეთ სისტემას, სადაც ფაქტების, სახელისა თუ ალუზიის უბრალო პრეზენტაცია რთული აღსაქმელია, ვინაიდან მკითხველს უჭირს ჩაწვდეს ავტორის აზროვნების ლოგიკურ ჯაჭვს. პაუნდმა ერთხელ თქვა: „კრიტიკა შეიძლება დაიწეროს ცალკეულ სახელთა რიგით: კონფუციუსი, ოვიდიუსი და ჰომეროსი; ვიონი, კორბიერი, გოტიე”(პაუნდი 1960: 56). ასეთი წინადადება სრულიად არაფრისმთქმელია იმ მკითხველისთვის, ვინც თანმიმდევრულად არ იცნობს პაუნდის კრიტიკულ ნაწერებს.

პაუნდის პოეზიაში გამოტოვებული ინფორმაცია ადვილად შეიძლება აღვადგინოთ; თუ მის ნაწარმოებებს გულდასმით გავეცნობით, მივხვდებით, რომ ის იშვიათად საუბრობს ისეთ რამეზე, რაც სადმე არ განუხილავს. ის იშვიათად იყენებს ისეთ უცხოურ ლიტერატურას, რომელიც არ უთარგმნია და არ გაურჩევია თავის კრიტიკულ ნაწერებში. პაუნდი ფიქრობდა, რომ მისი პოეტური თუ პროზაული ნაწერები წარმოადგენდა გარკვეული ერთიანი ლიტერატურული პროგრამის ნაწილს. პაუნდის ესეების, თარგმანებისა და წერილების ყურადღებიანი მკითხველი მათში იპოვნის უთვალავ მინიშნებას, განმარტებასა და წყაროს, რომელიც ნათელს ფენს მთელ მის პოეზიას. ხშირად ეს მინიშნებები უფრო სასარგებლოა მკითხველისათვის, ვიდრე თავად მისი ლექსების წყაროთა ცოდნა.

ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს, რომ პაუნდის მიერ შერჩეული კანონი სუბიექტური ხასიათისაა, რასაც ესეების სერიის სათაურთან - *I Gather the Limbs of Osiris* - მივყავართ. სათაური წარმოადგენს ალუზიას ოსირისის მითზე ძველევგიპტური მითოლოგიიდან. მართალია, არ არსებობს ამ მითის კანონიკური ძველევგიპტური ტექსტუალური ვერსია, მაგრამ არსებობს მისი სხვადასხვა ვერსია კლასიკურ ლიტერატურაში, რომლებსაც პაუნდი, როგორც ჩანს, იცნობდა. იმდენად, რამდენადაც თავად ესეებში პაუნდი

მანცდამანც არ უღრმავდება ამ მითს, ძნელია იმის დადგენა, თუ კონკრეტულად რომელი ვერსია ჰქონდა მას მხედველობაში.

ლონგენბახი მიგვითითებს ჯეიმზ ფრეიზერის ნაშრომზე *The Golden Bough*, სადაც წარმოდგენილია მითის დასასრულის ის ვერსია, რომელიც შეესატყვისება სათაურში ნახსენებ „შეგროვების“ პროცესს და “Luminous Detail“-ისათვის დამახასიათებელ რეანიმაციის თვისებას (ლონგენბახი 1987: 47). ფრეიზერი ამტკიცებს, რომ მითის დასასრულის ეს ვერსია აღებულია ძველევგიპტური გადმოცემებიდან, რომლებიც ავსებენ პლუტარქეს ცნობებს (ფრეიზერი 1925: 366). ეს დასასრული გვაუწყებს, რომ მას შემდეგ, რაც ოსირისი თოთხმეტ ნაწილად დაანაწევრა მისმა ძმამ და მისი ნაწილები უცხო მიწაზე მიმოფანტა, ისინი შეაგროვა ისიდამ, ოსირისის ცოლმა და დამ (ფრეიზერი 1925: 363). ძვლების შეგროვებაც, რაც პლუტარქესთან არ ჩანს, მაგრამ აღწერილი აქვს დიოდორუსს, და გვამის გაცოცხლებაც, რომელიც არცერთთან არ გვხვდება, არსებითაა პაუნდის ალუზიისათვის.

როცა ისიდამ იპოვა და შეაგროვა ოსირისის ნაწილები, ის და მისი და, ნეფთისი, მიუსხდნენ გვამს და გოდება მორთეს, რამაც შეძრა მზის ღმერთი რა, რომელმაც:

... sent down from heaven the jackal-headed god Anubis, who, with the aid of Isis and Nephthys, of Thoth and Horus, pieced together the broken body of the murdered god, swathed it in linen bandages, and observed all the other rites which the Egyptians were wont to perform over the bodies of the departed. Then Isis fanned the cold clay with her wings: Osiris revived, and thenceforth reigned as king over the dead in the other world. There he bore the titles of Lord of the Underworld, Lord of Eternity, Ruler of the Dead...as Osiris died and rose again from the dead, so all men hoped to arise like him from death to life eternal (ფრეიზერი 1925: 366-7).

(ზეციდან გამოაგზავნა ტურისთავიანი ღმერთი ანუბისი, რომელმაც ისიდასა და ნეფთისის, თოთისა და ჰორუსის დახმარებით შეაკოწიწეს მკვდარი ღმერთის დანაწილებული სხეული, სახვევებით შეკრეს და შეასრულეს ყველა ის რიტუალი, რომელსაც ეგვიპტელები განსვენებულს უტარებდნენ. შემდეგ ისიდამ ფრთებით

ცივ თიხას დაჰბერა და ოსირისი გაცოცხლდა. ამ დროიდან მოყოლებული ის იყო მიცვალებულთა მეუფე საიქიოში. იგი ატარებდა ქვესკნელის, მარადისობის, მიცვალებულთა ბატონის/მეუფის ტიტულს ... რადგან ოსირისი მოკვდა და მკვდრეთით აღდგა, ადამიანებს გაუჩნდათ იმედი, რომ ისინც აღგებოდნენ მკვდრეთით და მარადულად იცოცხლებდნენ).

ალუზია ოსირისის „ძვლების შეგროვებასთან“ პაუნდს ისიდასთან აკავშირებს. ეს ასოციაცია, ლონგენბახის მიხედვით, „წარმოგვიდგენს პაუნდის შრომას, როგორც მიცვალებულთა გახსენებას და გაცოცხლებას, და შესაბამისად, ეს მისტიკური რწმენა, რომ მას ჰქონდა უნარი სასიცოცხლო სული შთაებერა წარსულისათვის, საფუძვლად უდევს მის ყველა თარგმანს და წარსულის პოეტურ გაცოცხლებას“ (ლონგენბახი 1987: 47).

“Luminous Detail”-ის კონტექსტში ეს ასოციაცია უკავშირდება ფარული შემოქმედებითი ენერჯის ტრანსცენდენტურ და ტრანსისტორიულ ძალას, ხოლო თვით პაუნდი წარმოჩნდება ფიგურად, რომელიც დანაწევრებული ნაკუწებისაგან მთლიანობას აკოწიწებს, რათა მათ ენერჯია გამოსახვიონ. პოეტმა ისევე უნდა ეძებოს “Luminous Detail”, როგორც მადაროელმა უნდა გამოარჩიოს ძვირფასი ქვა ტალახისაგან, რათა ახალი სიცოცხლე მიანიჭოს მათ.

როგორც უკვე ვნახეთ, პაუნდისეული “New Method of Luminous Detail” გულისხმობს ფარული შემოქმედებითი ენერჯისა და ისტორიული ცოდნის ტრანსისტორიულ და ტრანსცენდენტურ გაგებას, რაც მხოლოდ მცირერიცხოვან რჩეულთა ხვედრია. პაუნდი განსაკუთრებით დაინტერესებული იყო გაეგო, თუ როგორ შეიძლებოდა ფარული ენერჯის წვდომა ლიტერატურის საშუალებით. მას ჯეროდა, რომ რამდენიმე რჩეულ პოეტს შეეძლო ჩაწვდომოდა ცოდნის ტრანსცენდენტურ სფეროს. ამ პოეტებს უნივერსალური ცნობიერების „კოსმოსიდან“ საკუთარი „მიკროკოსმოსის“ აგებაც შეეძლოთ ენის საშუალებით; იმ დიდი პოეტების „ღირსება“, რომლებიც თავიანთ საკუთარ „მიკროკოსმოსს“ ქმნიან, უნდა იქცეს ახალი პოეტის „მიკროკოსმოსის“ ნაწილად ენის საშუალებით; ამ გზით „კოსმოსი“ განივრცობა და თუ პოეტის „მუქი კვლავ ხილვადია იქ, სადაც სხვა დიდი სხივები ანათებენ, მაშინ ეჭვსგარეშეა, რომ მან მოიპოვა

თავისი „ღირსება““ (პაუნდი 1912 (ა): 224). მეორე მხრივ, პირადი პოეტური „მიკროკოსმოსის“ კონსტრუირება ხაზს უსვამს იმ ფაქტს, რომ იგი მთლიანად პოეტის მიერ შერჩეული სუბიექტური კონსტრუქციაა. ფარული ტრანსცენდენტური შემოქმედებითი ენერჯის გადაცემის ნაცვლად, კონსტრუირებული „მიკროკოსმოსი“ ავლენს განსაკუთრებული პოეტური ტრადიციისა და ესთეტიკის შექმნის მცდელობას, რომლითაც პოეტი უნდა შეფასდეს კონკრეტულ ისტორიულ პოეტებთან კავშირში.

ამრიგად, *მე ვაგროვებ ოსირისის კიდურებს*, ფაქტობრივად, წარმოადგენს პაუნდის ადრეული, იმაჟისტური პოეზიის - როგორც მისი ორიგინალური შემოქმედების, ასევე მთარგმნელობითი საქმიანობის - ერთგვარ თეორიულ ჩარჩოს, რომელიც ამავდროულად იმაჟიზმის ესთეტიკური თეორიის საფუძვლადაც გვევლინება. ფაქტობრივად, პაუნდის იმაჟისტური კონცეფციები და კონცეპტები ესეების ამ სერიიდან იღებს სათავეს.

პაუნდის ესეების კრებულის *მე ვაგროვებ ოსირისის კიდურებს* იმაჟიზმის ესთეტიკასთან მიმართებაში ანალიზი ცხადჰყოფს, რომ პაუნდის ადრეულ კონცეფციებსა და იმაჟიზმის ესთეტიკას შორის გადაკვეთის მრავალი წერტილი მოიძებნება - *ოსირისში* ფორმულირებული ტრანსცენდენტური პოეტიკის პაუნდისეული კონცეფცია, ფაქტობრივად, საფუძვლად დაედო იმაჟიზმის ესთეტიკის ძირითად კონცეპტებს; კერძოდ, იმაჟისტური პოეტური ხატის კონცეფციას ბევრი საერთო აქვს “Luminous Detail”-თან: ორივე წარმოადგენს რთულ ინტელექტუალურ-ემოციურ კომპლექსს, რომელიც დაფარული ტრანსცენდენტური პოეტური ენერჯის განსხეულებაა და წამიერ, მეყსეულ, ძნელად მოსახელთებელ სუბიექტურ განწყობილებასთან ერთად ზოგადეპოქალურ, უფრო მეტიც, ზედროულ-უნივერსალურ შინაარსსაც გამოხატავს კონკრეტული პოეტური ტექნიკის საშუალებით; ორივე წარმოადგენს კონკრეტულ სახეს/დეტალს, რომლის საშუალებითაც უზოგადესი განცდითი შინაარსი და აბსტრაქტული ცნებები გადმოიცემა; თავის თავში ორივე აერთიანებს არა მარტო აწმყოს მომენტს, არამედ წარსულის მთელ გამოცდილებასაც და მომავალსაც; ორივეს მოძიება და მოხელთება ძალიან ძნელია და ამისათვის პოეტს განსაკუთრებული უნარი და შრომა ჭირდება - ღირებული პოეტური ხატის თუ “Luminous Detail”-ის შესაქმნელად, ერთი მხრივ, იგი უნდა ფლობდეს პოეტურ „ღირსებას“ და, მეორე მხრივ, მთელი ევროპული

ლიტერატურის ტრადიციას ჰომეროსიდან მოყოლებული დღემდე ანუ, სხვაგვარად, უნდა გააჩნდეს „ისტორიის შეგრძნება“, რათა მის წინამორბედთა მხატვრული მემკვიდრეობა აღიქვას არა მარტო როგორც წარსულის კუთვნილება, არამედ როგორც აწმყოში ერთდროულად არსებული იდეალური წყობა, სადაც მნიშვნელოვანი ქმნილებები რთულ და ამბივალენტურ ურთიერთმიმართებებს ამყარებენ.

## თავი 3 ეზრა პაუნდი, იმაჟიზმის ესთეტიკა და ორიენტალიზმი

### 3. 1 იმაჟიზმი და იაპონიზმი: ეზრა პაუნდი და ჰაიკუ

საყოველთაოდ ცნობილი ფაქტია, რომ ტრადიციულმა იაპონურმა პოეტურმა ფორმამ ჰაიკუმ და ჩინურმა იდეოგრაფულმა პრინციპმა დიდი გავლენა იქონია იმაჟისტურ პოეზიაზე; მოდერნიზმის შესახებ არსებულ ინგლისურენოვან ლიტერატურულ კრიტიკაში ამ საკითხის შესახებ ბევრი მოსაზრება გამოითქვა, თუმცა ეზრა პაუნდის იმაჟისტური თეორიის, ჰაიკუსა და ჩინური იდეოგრაფის ურთიერთმიმართებასთან დაკავშირებული ზოგიერთი მნიშვნელოვანი საკითხი დღემდე ნაკლებადაა შესწავლილი.

იმაჟიზმის ესთეტიკასა და ჰაიკუს ურთიერთმიმართების შესახებ არსებული სამეცნიერო შრომებიდან განსაკუთრებით საინტერესოდ გვესახება სეიჯი შიკინას სადოქტორო დისერტაცია *ჰაიკუს ფორმის ადაპტაცია იმაჟისტა პოეზიაში*, სადაც ავტორი წარმოაჩენს იაპონური ჰაიკუსა და იმაჟისტების - პაუნდის, ფლეტჩერისა და ეიჩ. დი.-ს - პოეზიის საერთო ნიშან-თვისებებს (შიკინა 1986). ასევე საინტერესოა იოშიკო კიტას დისერტაცია *Imagism reconsidered, with special reference to the early poetry of H. D.*, სადაც, ბუნებრივია, აქცენტი გადატანილია ეიჩ. დი.-ს ადრეული პოეზიის ანალიზზე, თუმცა ასევე დიდი ყურადღება ეთმობა იმაჟიზმის ესთეტიკის შესწავლას ჰაიკუს პოეტიკასთან მიმართებაში; კერძოდ, დისერტაციის მეორე თავში “The “Image” in Relation to the Japanese Haiku” განხილულია პაუნდის იმაჟისტური თეორია (პოეტური ხატის კონცეპტი) განხილულია ჰაიკუსთან მიმართებაში, ხოლო მესამე თავი - “Imagism and the Chinese Ideograph“ - მთლიანად ეძღვნება ჩინური იდეოგრაფის მხატვრულ-ესთეტიკურ გააზრებას იმაჟისტების მიერ; ამ თავში განსაკუთრებული ყურადღება ეთმობა ჩინური იეროგლიფების იდეოგრაფული პრინციპის როლის პაუნდის იდეოგრაფული მეთოდის ჩამოყალიბებაში. ამავე დისერტაციის მეოთხე თავში - “Ezra Pound and H. D.: Imagist Theory and Poetic Practice“ - ეიჩ. დი.-ს პოეზია გაანალიზებულია ეზრა პაუნდის იმაჟისტური ესთეტიკური თეორიის კონტექსტში.

იმაჟისტური პოეტიკისა და ჰაიკუს ურთიერთმიმართების შესწავლისას, ვერც ერთი მკვლევარი ასევე გვერდს ვერ აუვლის ისეთ მნიშვნელოვან გამოკვლევებს, როგორცაა ერლ მაინერის *The Japanese Tradition in British and American Literature* (მაინერი 1958), ჰიუ კენერის *The Pound Era* (კენერი 1971), ჯ. ბ. ჰარმერის *Victory in Limbo: Imagism 1908-1917* (ჰარმერი 1975) და ნიუ ორლეანის უნივერსიტეტის ეზრა პაუნდის შემსწავლელი ცენტრის ეგიდით რამდენიმე წლის წინ გამოცემული ესეების კრებული *Imagism: Essays on its Initiation, Impact and Influence* (ჯერი et al. 2013). წინამდებარე ქვეთავში ჩვენი მსჯელობა ჰაიკუსა და ეზრა პაუნდის იმაჟისტური ესთეტიკისა და პოეტიკის ურთიერთმიმართების შესახებ ძირითადად სწორედ ამ ნაშრომებს ეყრდნობა.

იმაჟისტური მოძრაობის ერთ-ერთი თეორეტიკოსი და ძირითადი წარმომადგენელი ფრენკ სტიუარტ ფლინტი წერდა: „ვფიქრობ, რომ ის, რამაც ჯგუფს რეალური მუხტი შესძინა, ინგლისური პოეზიით უკმაყოფილებაა (რაც ადრეც იგრძნობოდა და დღესაც იგრძნობა). ჩვენ ვცდილობდით სხვადასხვა დროს ის შეგვეცვალა ჭეშმარიტად თავისუფალი ლექსით, იაპონური ტანკათი და ჰაიკუთი; ჩვენ ყველანი ვწერთ ამ უკანასკნელს (ე. ი. ჰაიკუს - თ. ი.) გასართობად“ (ფლინტი 1915: 71). „იმაჟიზმის ისტორიაში“ ფლინტი აღნიშნავს, რომ იმაჟისტებმა მიზნად დაისახეს, შეეცვალათ ინგლისური პოეზია „ჭეშმარიტად თავისუფალი ლექსით, იაპონური ტანკათი და ჰაიკუთი“ (ფლინტი 1915: 71); ფლინტის მიხედვით, იმაჟისტები განსაკუთრებით მრავლად წერდნენ მეორე მათგანს, ანუ ჰაიკუს. ამგვარად, იმაჟისტი პოეტების განსაკუთრებული ინტერესის ობიექტს ჰაიკუ წარმოადგენდა.

როგორც ვხედავთ, პირველი მნიშვნელოვანი საკითხი, რომელსაც ფლინტი ეხება, ჰაიკუსა და ტანკას შორის განსხვავებაა. ფლინტი ჰაიკუსა და ტანკას იმ ტრადიციულ იაპონურ სალექსო ფორმებად მოიაზრებს, რომლებიც მნიშვნელოვანია იმაჟისტური პოეზიისათვის, მაგრამ განსაკუთრებით გამოჰყოფს ჰაიკუს, როგორც „თავისუფალი ლექსის“ ტიპს, რომელიც მათი პოეზიის საფირმო ნიშნად იქცა.



იმაჟისტური ლექსის პოეტიკისა და აღმოსავლური პოეტური ტრადიციის ურთიერთმიმართების პოეტიკის ანალიზისათვის აუცილებელია ჰაიკუს ტანკასაგან განმასხვავებელი ნიშნების დადგენა.

საერთოდ, უნდა ითქვას, რომ დიდია იაპონური პოეზიის როლი დასავლურ ლიტერატურაში. ერლ მაინერი ხაზს უსვამს დასავლურ პოეზიაზე იაპონური ლიტერატურის უდიდეს ზეგავლენას მეორე მსოფლიო ომამდე. ამ თვალსაზრისით ის გამოყოფს ისტორიული მნიშვნელობის მქონე სამ მოვლენას: ჰოკუსაის იაპონური პოეზიის აღმოჩენას 1856 წელს; იაპონური მისიის სტუმრობას ამერიკაში 1860 წელს; 1862 წლის საერთაშორისო გამოფენას ინგლისში (მაინერი 1958). აგრეთვე, აღიარებულია, რომ რუსეთთან ომში (1904 – 1905) იაპონიის გამარჯვებამ დიდწილად გაზარდა ევროპის ინტერესი ამ ქვეყნისადმი. ჯ. ბ. ჰარმერის სიტყვით, იმაჟისტმა პოეტებმა ჰაიკუ გაიცინეს ფლინტის ფრანგული თარგმანებით იმაჟისტური მოძრაობის დასაწყისში, ლონდონის ერთ-ერთ უბან სოჰომი მდებარე რესტორან „ეიფელის კოშკში“ (“Eiffel Tower”). პაუნდიც ფლინტის წრესთან დაახლოებისას გაეცნო ჰაიკუს. გლენ ჰიუზმა ზუსტად გამოიცინო, რომ „ძალიან პატარა, მკაფიო, ჩამაფიქრებელი ტანკა და ჰოკუ, ნატიფი გამოსახულება და კონცენტრირებული პოეტური ხატი“ უდავოდ მიიზიდავდა იმაჟისტ პოეტს (ჰიუზი 1931: 143). ეს ორი განსხვავებული პოეტური ფორმა იაპონური პოეზიის ძირითად ტრადიციულ სალექსო ფორმებადაა მიჩნეული. როგორც ვიცით, ტანკა შედგება 31 მარცვლისაგან მწკრივში, ხოლო ჰაიკუ გაცილებით პატარაა - ის 17 მარცვლიანი პოეტური ფორმაა, თუმცა ეს გარეგნული განსხვავება ვერ ხსნის იმ ფაქტს, თუ რატომ მიანიჭეს იმაჟისტებმა უპირატესობა ჰაიკუს.

ამ თვალსაზრისით, განსაკუთრებით საინტერესოდ გვესახება ჰაიკუსა და ტანკას ურთიერთმიმართების განხილვა იაპონური პროსოდის ისტორიის ჭრილში. *კოდანშას იაპონიის ენციკლოპედიის*<sup>17</sup> მიხედვით, ვაკა, იგივე ტანკა, „იაპონური პოეზიისათვის დამახასიათებელი კლასიკური, ტრადიციული ფორმაა: „იაპონური პოეზია“, იგივე

---

<sup>17</sup> *კოდანშას იაპონიის ენციკლოპედია (Kodansha Encyclopedia of Japan)* - ინგლისურენოვანი ენციკლოპედია იაპონიის შესახებ, რომელიც პირველად 1983 წელს გამოსცა იაპონურმა საგამომცემლო კომპანია „კოდანშამ“.

„იაპონური სიმღერა“, უპირისპირდება რა კანშის, ანუ „ჩინურ ლექსს“, „იყენებს კლასიკური პოეზიის ტრადიციას, 1400 წლის განმავლობაში გავრცელებულ რამდენიმე ფორმას, მე-6 საუკუნის უძველესი პრიმიტიული სიმღერებით დაწყებული თანამედროვეთი დამთავრებული“. იაპონური პოეზიის გაბატონებული ფორმაა „ტანკა“ (ასევე ეძახიან „უტას“), ანუ „მოკლე ლექსი“, 31 მარცვლისაგან შემდგარი ხუთტაეპედი (5-7-5-7-7).

რაც შეეხება ჰაიკუს, ის შედგება სამი ტაეპისაგან, ანუ ერთი ტერცეტისაგან, რომელიც მთლიანობაში ჩვიდმეტ მარცვალს მოიცავს. პირველი და მესამე ტაეპები ხუთმარცვლიანია, მეორე კი შვიდმარცვლიანი. ჰაიკუს ტრადიციულად ჰოკუს უწოდებენ, რაც „საწყის სტროფს“ (“starting verse”) ნიშნავს. ეს გულისხმობს, რომ ჰოკუ არ იყო „თავისთავად ავტონომიური, სრულყოფილი ლექსი, არამედ პირველი ან „საწყისი“ რგოლი სტროფების უფრო გრძელი ჯაჭვისა, რომელიც ცნობილია როგორც ჰაიკაი“ (მაინერი 1979: 90). ჰაიკაიში ტანკას ორი ნაწილი შერწყმულია ერთზე მეტი პოეტის მიერ. პირველი ნაწილი - კამი ნო კუ (უმაღლესი ერთეული) - ხუთ, შვიდ და ისევ ხუთმარცვლიანი სამი ერთეულისაგან შედგება; მეორე ნაწილი - შიმო ნო კუ (დაბალი ერთეული) - მოიცავს შვიდ-შვიდ მარცვლიან ორ ერთეულს. ამგვარად, ჰაიკუ თავდაპირველად წარმოიშვა ტანკასგან, რენგასა<sup>18</sup> და ჰაიკაის განვითარების კვალდაკვალ: ტანკას ორი ნაწილი - კამი ნო კუ და შიმო ნო კუ - თავდაპირველად გაემიჯნენ ერთმანეთს და კამი ნო კუ, ტანკას პირველი, უმაღლესი ერთეული, გათავისუფლდა შიმო ნო კუსგან, მეორე, დაბალი ერთეულისაგან და 1890-იან წლებში იაპონელი პოეტის, მასაოკა შიკის დიდი ძალისხმევით შედეგად, დამოუკიდებელ პოეტურ ფორმად ჩამოყალიბდა. ახალ ფორმას "ჰაიკუ" დაერქვა. მასაოკა შიკი მოითხოვდა, რომ ჰაიკუ ისე აღექვათ, როგორც დამოუკიდებელი ლექსი და არა უფრო ვრცელი ლექსის შესავალი ნაწილი.

მისი ლაკონიურობის გამო ეზრა პაუნდმა იაპონური ჰაიკუ „უმაღლესი პოზიციის“ ლექსად მიიჩნია.

---

<sup>18</sup> რენგა - იაპონური კოლექტიური პოეზიის ჟანრი. რენგა შედგება სულ ცოტა ორი კუ-საგან ანუ სტროფისაგან. რენგას საწყისი სტროფი, რომელსაც ჰოკუ ეწოდებოდა, ჰაიკუს ფორმის საფუძვლად იქცა.

მაგალითისათვის ერთმანეთს შევადაროთ საიგიოს (1118–1190) ტანკა და ბაშოს (1644–1694) ჰაიკუ. ამ ორ პოეტს შორის არსებობს კონკრეტული მსგავსებები. ორივე მათგანი იაპონიაში მოგზაურობდა მთელი სიცოცხლის მანძილზე და ორივე ბუდიზმის მიმდევარი იყო. საიგიოს ტანკა ასეთია:

On Mount Yoshino

I shall change my route

From last year's broken-branch trail.

And in parts yet unseen

Seek the cherry-flowers (საიგიო 1964: 100).

მთა იოშინო, სადაც ალუბლები ყვავის, დღესაც იპყრობს მნახველთა ყურადღებას კიოტოდან, რომელიც საიგიოსა და ბაშოს დროს იაპონიის დედაქალაქი იყო. ლექსის თემა გაზაფხულზე, მთა იოშინოზე ალუბლის ყვავილობაა.

ბაშოს ჰაიკუს თემაც იგივეა:

Cedar umbrella,

Off to Mount Yoshino

For the cherry blossoms (ბაშო 1981: 89).

ამ ჰაიკუშიც ალუბლის ყვავილების ხილვით გამოწვეული გრძნობაა გადმოცემული, მაგრამ ტექნიკურად ეს ორი ლექსი მკვეთრად განსხვავდება ერთმანეთისაგან. საიგიოს ლექსში თემა გაშლილია დროის განვითარების კვალდაკვალ. ავტორი იოშინოს მთაზეა (აწმყოშია) და კარგ ადგილს ეძებს ყვავილების საცქერად. წინა წელს ის ტკბებოდა ამ მთის ლამაზი ხედით და დატოვა „მოტეხილი ტოტი“, როგორც ნიშანი მთამდე მისასვლელი გზის გასაკვლევად (წარსული). ახლა ავტორი ფიქრობს შეიცვალოს „მარშრუტი“, რომ დატკბეს „ალუბლის ყვავილებით“, რომლებიც ჯერ არ უნახავს (მომავალი). იოშინოზე მდგარი, საიგიო სიყვარულით იხსენებს წინანდელ ალუბლის ყვავილებს და ნატრობს ახლების ნახვას. უკანასკნელი სტრიქონში „ალუბლის ყვავილების ძებნა“ ხაზს უსვამს,

რომ ის ბედნიერია ჯერაც უნახავი ალუბლის ყვავილების ძეხნით, რაც ახალ თავგადასავლად ესახება და წინა წლის გამოცდილებით საზრდოობს. ამგვარად, საიგიოს ტანკაში ყვავილების ხილვის მოლოდინი გადმოცემულია დროის განვითარების კვალდაკვალ.

ბაშოს ჰაიკუში, მეორე მხრივ, იგივე თემა გამოხატულია მეტაფორულად, გაპიროვნების მეშვეობით. პირველ სტრიქონში, „კედრის ქოლგა“, ბაშო მიმართავს იაპონურ hinoki-gasa-ს, რაც ინგლისურად კედრის ქოლგას ნიშნავს და ასოციაციურად უკავშირდება ქუდსაც და ქოლგსაც. ამგვარად, ლექსში hinoki-gasa გაპიროვნებულია, თითქოს ის ბაშოს მოგზაურობების განუყრელი თანამგზავრი იყოს. ბაშოს ლექსის პერიფრაზირება რომ მოვახდინოთ, პოეტი ეუბნება თავის hinoki-gasa-ს: “იოშინოს მთაზე ჩემთან ერთად დატკბები მშვენიერი ალუბლის ყვავილებით, ჰოდა, გაეწიოთ“. ბაშოს ემპათია hinoki-gasa-სადმი აჩვენებს, თუ როგორ ამალღებულ განწყობაზეა ის იოშინოს მთისკენ გამგზავრებისას.

საიგიოსა და ბაშოს პოეტური ხატები ძალიან ჰგავს ერთმანეთს, მაგრამ მათი ლიტერატურული ტექნიკა აბსოლუტურად განსხვავდება. საიგიოს ტანკაში ავტორის სიხარული, ახალი ალუბლის ყვავილების ხილვის მოლოდინით გამოწვეული, დროის დინების კვალდაკვალაა გადმოცემული, ხოლო ბაშოსთან hinoki-gasa-ს გაპიროვნების მხატვრული ხერხის მეშვეობით. ამ ორი ავტორის მხატვრული მეთოდის ერთმანეთთან შედარება ცხადჰყოფს, რომ „სიუჟეტის“ გადმოცემა შესაძლებელია 31 მარცვლით, თუმცა ეს ვერ მოხერხდება, თუ ლექსის სიგრძე დაყვანილია 17 მარცვლამდე. შესაბამისად, ჰაიკუს შემთხვევაში იქმნება ლაკონიური, კონცენტრირებული ხატოვანი გამონათქვამ/ებ/ის გამოყენების აუცილებლობა. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ჰაიკუში პოეტს არ შეუძლია სათქმელი გამოხატოს დროის დინების განვითარების კვალდაკვალ, რადგან იგი შეზღუდულია ლექსის სიმოკლით. შესაბამისად, ჰაიკუს შემთხვევაში საუკეთესო გამოსავალია კონკრეტული ვიზუალური ხატის შექმნა.

ფლინტი იყო ერთ–ერთი პირველთაგანი, ვინც შეამჩნია ჰაიკუს ეს თავისებურება და ჰაიკუს ორი ინგლისური ვერსია წარმოადგინა. პირველია ბუსონის ლექსის თარგმანი:

Alone in a room

Deserted-

A peony (ფლინტი 1908: 212).

მეორე მორიტაკეს ჰაიკუა:

A Fallen petal

Flies back to its branch:

Ah! A butterfly! (ფლინტი 1908: 212).

ამ ორი ლექსის საერთო ნიშანია ყვავილის მეტაფორა: პირველ ლექსში ესაა იორდასალამი<sup>19</sup>, მეორეში კი ჩამოვარდნილი ყვავილის ფოთოლი. ორივე სურათ-ხატი ვიზუალური და კონკრეტულია.

მოგვიანებით ჰაიკუს ეს თავისებურება ინგლისურ პოეზიაში „დანერგა“ ეზრა პაუნდმა. ესეში „ვორტიციზმი“ „უმაღლესი პოზიციის“ ლექსის საილუსტრაციოდ პოეტი იმოწმებს ორ იაპონურ ჰაიკუს. პირველი მათგანია მორიტაკეს ჰაიკუს შემდეგი ვერსია:

The fallen blossom flies back to its branch:

A butterfly (პაუნდი 1914 (ბ): 88).

მეორე ჰაიკუ „იაპონელ საზღვაო ოფიცერს“ ეკუთვნის და სავარაუდოდ პირველი მსოფლიო ომის დროსაა დაწერილი:

The footsteps of the cat upon the snow:

(are like) plum-blossoms (პაუნდი 1914 (ბ): 89).

პაუნდი იქვე იმოწმებს საკუთარ „ჰოკუს ტიპის წინადადებას“, რომელსაც ჰქვია „მეტროს სადგურში“:

---

<sup>19</sup> იორდასალამი (ლათ. Paeonia) - მრავალწლოვანი ბალახოვანი მცენარეების, იშვიათად ბუჩქების ან ბუჩქ-ბალახების გვარი, იორდასალამისებრთა ოჯახისა. აქვთ წითელი, ვარდისფერი ან იშვიათად მოყვითალო, მარტოული დიდი ყვავილები, ფოთლურა ნაყოფი.

The apparition of these faces in the crowd:

Petals, on a wet, black bough (პაუნდი 1914 (ზ): 89).

ამ სახეების გამოკრთომა ბრბოში:

ყვავილის ფურცლები სველ, შავ ტოტზე.<sup>20</sup>

ამ მაგალითების მოყვანით პაუნდი განსაზღვრავს ჰაიკუს, როგორც „ერთხატიანი ლექსის“, სტრუქტურას, რომელიც „არის უმაღლესი პოზიციის ფორმა, რაც იმას ნიშნავს, რომ ერთი იდეა მეორეზე მაღლა დგას“.

ამ ორსტრიქონიანი ლექსის შექმნას პაუნდმა მთელი წელიწადნახევარი მოანდომა: ჯერ ოცდაათ სტრიქონიანი ლექსი დაწერა და გაანადგურა იგი; ექვსი თვის შემდეგ ისევ დაწერა შედარებით მოკლე ლექსი, მაგრამ ისიც გაანადგურა; გამოხდა კიდევ ერთი წელი და იაპონური ჰოკუს გათვალისწინებით მან თავის სათქმელს/განცდას როგორც იქნა მოუძებნა ისეთი პოეტური ფორმა, სადაც გამოყენებული ოცი სიტყვიდან თვითეული აუცილებელი იქნებოდა და არც ერთი არ იქნებოდა ზედმეტი სათაურის ექვსი სიტყვის ჩათვლით.

„მეტროში“ პოეტი ქმნის ახალ ურთიერთობას ორ იდეას შორის; ეს იდეებია: „ყვავილის ფურცლები სველ, შავ რტოზე“ (პირველი იდეა) და „ამ სახეების გამოჩენა ბრბოში“ (მეორე იდეა). ფაქტობრივად, პოეტი დაახლოებით ისეთსავე კავშირს ამყარებს პოეტურ იდეებს/ხატებს შორის, როგორსაც მორიტაკე „მომწყდარ ფოთოლსა“ და „პეპელას“, ხოლო საზღვაო ოფიცერი „კატის ფეხის ნაკვალევსა“ და „ქლიავის ყვავილებს“ შორის.

ამ ლექსებს აერთიანებთ პოეტური ტექნიკა: ისინი გვიხატავენ მომენტალურ ვიზუალურ სურათებს. პაუნდსაც განსაკუთრებით იმიტომ იტაცებდა ჰაიკუ, რომ მასში საგნების ვიზუალური აღწერა იყო მოცემული.

---

<sup>20</sup> ინგლისურიდან თარგმნა თამარ რუხაძემ.

„მეტროს“ ანალიზისას პაუნდის კომენტატორები ყურადღებას ამახვილებენ სიტყვის “apparition” ლამის ამოუწურავ კონოტაციურ შესაძლებლობებზე<sup>21</sup>; უფრო მეტიც, ერთი კრიტიკოსი მიიჩნევს, რომ ამ სტრიქონებს სწორედ ეს ერთი სიტყვა ამაღლებს შიშველი განცხადებიდან პოეზიამდე; აღნიშნავენ, რომ იგი მიანიშნებს ზებუნებრივ, არამატერიალურ, უეცარ გამოცდილებაზე და ლექსში შემოაქვს ირეალურის განცდა; მკვლევარები ხაზს უსვამენ, რომ ამ სიტყვას აკლია სიზუსტე, რასაც კიდევ უფრო აძლიერებს მეტაფორა; იგი, ფაქტობრივად, განაპირობებს მთელი ლექსის განწყობილებას. მართლაც, ამ სიტყვის კონოტაციურ და ასოციაციურ სიმდიდრეს სწორედ სიზუსტის ნაკლებობა განაპირობებს, თუმცა, რაღაც ბევილაქვას აზრით, მართალია, მთლიანი ლექსის კონტექსტში ეს სიტყვა არაერთგვაროვან კონოტაციებს იძენს, მაგრამ პაუნდს მისი გამოყენებით, პოეტური ხატის იმაჟისტური კონცეფციის შესაბამისად, სრულიად კონკრეტული იდეის გადმოცემა სურდა. მკვლევარი ვარაუდობს, რომ პაუნდი შეგნებულად იყენებს სიტყვას, რომელიც სხვადასხვა ენაზე ერთნაირად იწერება, მაგრამ სხვადასხვა მნიშვნელობა აქვს (ე. წ. “false cognate”). ფრანგულად “apparition” აღქმის სპეციფიკურ პროცესს გამოხატავს, როცა საგანი მხილველს მოულოდნელად, უეცრად წარმოუდგება ზუსტად აღქმის მომენტში. ბევილაქვას მიაჩნია, რომ ამ სიტყვის გამოყენებისას პაუნდს მხედველობაში ჰქონდა როგორც ფრანგული სიტყვა, ასევე მისი ინგლისური „ყალბი შესატყვისი“. სიტყვის ეს მნიშვნელობა არა მარტო ზუსტად ერგება პირველ სტრიქონში განსხეულებულ მხატვრულ ჩანაფიქრს - მხილველის წინაშე სახეების სრულიად უნიკალურად გამოჩენას აღქმის მოცემულ მომენტში, არამედ იგი მოულოდნელობაზე მინიშნებით გარეგან სტიმულზე - სახეების გამოჩენაზე - რეაქციას წარმოაჩენს, როგორც შემოქმედებითი წარმოსახვის მიერ აღქმული საგნების მეტაფორებად მეტამორფოზას. თუ სიტყვა “apparition”-ს ამ მნიშვნელობით გავიგებთ, მაშინ ლექსი ზედმიწევნით შეესატყვისება პოეტური ხატის პაუნდისეულ დეფინიციას, რომლის მიხედვიდაც სახე არის ის, რაც „წარმოადგენს ინტელექტუალურ და ემოციურ კომპლექსს დროის მოცემულ მომენტში“. თვით პაუნდიც ამ ლექსის გენეზისის შესახებ

---

<sup>21</sup> ამ სიტყვას თამარ რუხაძე თარგმნის როგორც „გამოკრთომა“; ზუსტი თარგმანის შემთხვევაში („გამოჩენა“) სიტყვა დაკარგავდა კონოტაციურ მნიშვნელობებს და ასოციაციურ სიმდიდრეს.

თხრობისას ყურადღებას ამახვილებს სწორედ საგნის აღქმის, „გაელვების“ მომენტზე. ამრიგად, სიტყვა “apparition” მოულოდნელობისა და უცარი, პირველი ხილვის კონოტაციებით განმსჭვალავს მთელ მეტაფორას და აძლიერებს ესთეტიკურ ეფექტს (ბევილაქვა 1971).

განსხვავებულ ინტერპრეტაციას გვთავაზობს ჯეიმზ ნეპი, რომელიც მიიჩნევს, რომ ეს ორსტრიქონიანი ლექსი მხოლოდ ორ პოეტურ ხატს ეფუძნება, რომლებიც წარმოდგენილია უშუალოდ და მარტივად, ხოლო კატალიზატორად გვევლინება ერთი სიტყვა - “apparition”, რომელიც არ წარმოადგენს პროცესის პირდაპირ აღწერას; ამ სიტყვის მეტაფორული პოტენციალის საშუალებით პაუნდი ერთმანეთს უხამებს ბანალურ ხატს („სახეები ბრბოში“) და ვიზუალური სილამაზით გამორჩეულ პოეტურ ხატს, რომელსაც გაზაფხულის შესახებ არსებული აურაცხელი ლექსის მდიდარი კონოტაციები გააჩნია. სწორედ ეს სიტყვა აღძრავს მოულოდნელობისა და გაკვირვების განცდას, რომელიც ასეთ ადგილას ასეთმა ხილვამ უნდა გამოიწვიოს (ნეპი 1979).

ჰიუ კენერი ყურადღებას ამახვილებს ლექსის მითოსურ ასოციაციებზე - მეტროს მიწისქვეშეთად, მითოლოგიურ ჰადესად მოიაზრებს, ხოლო ბრბოს - ოდისევსისა და ორფევსის მიერ ჰადესში ნახულ ბრბოდ. მისი ინტერპრეტაციით, ეს ერთი ციდა ლექსი ეფუძნება გოგენის ფერწერულ პრინციპს, იაპონური ჰაიკუს ესთეტიკას, და, რაც მთავარია, აჩრდილებისა და პერსეფონეს, მიწისქვეშეთისა და ჰადესის მითოსურ ასოციაციებს. "Apparition" აჩრდილებზეც მიაწინებს და ხილულ გამოვლინებებზეც, თუმცა, კენერის აზრით, საკვანძო სიტყვად “petals” („ყვავილის ფურცლები“) გვევლინება:

“Petals“, the pivotal word, relies for energy on the sharp cut of its syllables, a consonantal vigor recapitulated in the trisyllabic "wet, black bough" (try changing "petals" to "blossoms"). The words so raised by prosody to attention assert themselves as words, and make a numinous claim on our attention, from which visual, tactile and mythic associations radiate. Words set free in new structures, that was the Symbolist formula. And as we move through the poem, word by word, we participate as the new structure achieves itself (კენერი 1971).



(“petals”, საკვანძო სიტყვა, ენერგიას თავისი თანხმობების სიმკვეთრიდან იღებს; თანხმობების ენერგიულობა მეორდება სამმარცვლიან ფრაზაში “wet, black bough” (სცადეთ და შეცვალეთ “petals” სიტყვით “blossoms”). პროსოდიიდან ამგვარად წარმოშობილი სიტყვები იდუმალი გზით იპყრობენ ჩვენს ყურადღებას და ვიზუალურ, ხელშესახებ და მითოსურ ასოციაციებს ასხივებენ. სიტყვების განთავისუფლება ახალ სტრუქტურებში სიმბოლისტური ფორმულაა. როცა ჩვენ ლექს მივყვებით სიტყვასიტყვით, ჩვენ ვმონაწილეობთ ახალი სტრუქტურის განხორციელებაში“).

სტივ ელისი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს ლექსის პუნქტუაციას და ამ მხრივ ერთმანეთს ადარებს ტექსტის სხვადასხვა ვერსიას (ელისი 1988: 2-3).

ერლ მაინერის აზრით, ლექსის მთელი პოეტური სტრუქტურა ეფუძნება „discordia concors“-ს ანუ, „შეთავსებელთა შეთავსების/თანხვედრის“ პრინციპს, კონტრასტს პირველი სტრიქონის „განცხადებასა“ და მეორე სტრიქონის მკაფიო მეტაფორას შორის, უფსკრულს, რომელსაც წარმოსახვით უნდა გადავევლოთ (მაინერი 1957: 570-84).

უილიამ პრეტის აზრით, პაუნდი „მეტროში“ ცდილობდა, შეექმნა „გამოცხადების“<sup>22</sup> მომენტის ვერბალური ეკვივალენტი, რომელიც ინტენსიური ემოციით იქნებოდა გამსჭვალული ანუ, პაუნდის სიტყვებით რომ ვთქვათ, აღენუსხა ის წამი, როცა გარეგანი და ობიექტური საგანი შინაგანად და სუბიექტურად გარდაისახება. ცნობიერად თუ გაუცნობიერებლად პაუნდი აქ ეხმიანება „საკრამენტის“ (“sacrament”) დეფინიციას *ლოცვათა ინგლისური წიგნის (English Book of Common Prayers)* კატეხიზმომში, სადაც იგი განსაზღვრულია როგორც „შინაგანი და სულიერი მადლის გარეგანი და ხილული ნიშანი“. აქედან გამომდინარე პრეტი მიიჩნევს, რომ იმაჟისტური ლექსის პაუნდისეული აღწერა, ფაქტობრივად, რელიგიური სიმბოლიზმის განვრცობაა, იმ შთაგონებული ემოციური მომენტების თანამედროვე შესატყვისია, რომლებმაც თავის დროზე ბერძნული მითები და შუა საუკუნეების სარაინდო რომანები (“romance”) წარმოშვეს. მკვლევარი

<sup>22</sup> არა ამ ტერმინის რელიგიური გაგებით; შდრ. ჯოისისეული “epicleti” და „ეპიფანია“.

„ხატს“ განასხვავებს მითისა და რომანისაგან<sup>23</sup> იმით, რომ პირველი მეყსეული და წამიერია, არ გააჩნია ამბავი და თანმიმდევრობა, თითქოსდა დამოუკიდებელია დროისა და ისტორიისაგან. წარმატებული პოეტური ხატი ხანგრძლივობის, ვრცეულობის ნაკლებობას ინტენსიურობით ანაზღაურებს. პაუნდის „მეტროში“, პრეტის მიხედვით, გადმოცემულია სილამაზის პერცეფცია სიმახინჯის გარემოცვაში; ამ ლექსს თანამედროვედ აქცევს ურბანული გარემოსა და მომენტალური გამოცდილების კომბინაცია უშუალო აწმყოში, ახლა. პრეტს მოჰყავს პოეტური ხატის პაუნდისეული დეფინიცია, რომლის მიხედვითაც ხატი არის ასეთი „კომპლექსის“ მეყსეული პრეზენტაცია, რომელიც უეცარი განთავისუფლების განცდას, უეცარი ზრდის იმ შეგრძნებას გვანიჭებს, რომელსაც ხელოვნების დიადი ნიმუშები განგვაცდევინებენ. ეს მოკლე ხატი, თავისი კონტრასტული შუქ-ჩრდილებით, განაგრძობს პრეტი, წინ უსწრებს *კანტოების* მუდმივ მოტივს, სადაც ნათელი და ბნელი იმდენი სხვადასხვა ფორმით მეორდება, რომ საბოლოოდ სამოთხისა და ჯოჯოხეთის ექვივალენტური ხდება (პრეტი 1996).

პაუნდის ჰაიკუს ინტერპრეტაციათა მთელი ეს მრავალფეროვნება - და ეს ზღვაში წვეთია, რადგან ამ ლექსის უამრავი სხვა ინტერპრეტაციაც არსებობს - ნათლად მეტყველებს, თუ რაოდენ ასოციაციურად მდიდარი და რთული ქვეტექსტებით დახუნძლული მხატვრული ქსოვილი შეიძლება წარმოქმნას ერთმა ზუსტმა სიტყვამ, ერთმა ზუსტმა ვიზუალურმა პოეტურმა ხატმა.

როგორც ვხედავთ, „მეტროს“ კომენტატორთა და ინტერპრეტატორთა დიდი ნაწილი ლექსის საკვანძო სიტყვად “apparition”-ს მიიჩნევს - სიტყვას, რომელსაც აკლია სიზუსტე, რაც, ერთი შეხედვით, ეწინააღმდეგება იმაჟიზმის ესთეტიკის ძირეულ პრინციპს პოეტურ ტექსტში ზუსტი სიტყვების და სახეების გამოყენების შესახებ, მაგრამ საქმე ისაა, რომ ლექსის მთლიან მხატვრულ კონტექსტში “apparition” სწორედ ის ერთადერთი, შეუცვლელი სიტყვაა, ურომლისოდაც ლექსის დომინანტური მეტაფორა თუ პოეტური ხატი ზუსტად ვერ გადმოსცემდა „ინტელექტუალურ და ემოციურ კომპლექსს დროის

---

<sup>23</sup> ცხადია, იგულისხმება შუასაუკუნოებრივი “romance” და არა რომანი თანამედროვე გაგებით (“novel”).

მოცემულ მომენტში“, იმ ლამის მოუხელთებელ, მსწრაფლწარმავალ, კომპლექსურ განცდა-განწყობილებას, რომელიც პაუნდს დაეუფლა მშვენიერი სახეების აღქმისას პარიზის მეტროს ერთ-ერთ სადგურში; რაოდენ პარადოქსულადაც უნდა მოგვეჩვენოს, სწორედ „სიზუსტის ნაკლებობა“ ანიჭებს მას იმ განუმეორებლობასა და „სიზუსტეს“, რომელიც პოეტურ ხატს მდიდარი ასოციაციებით დახუნძლულ და რთული განცდითი შინაარსით გამსჭვალულ ცოცხალ მეტაფორად ქცევს.

იმაჟიზმის თეორეტიკოსები ფლინტი და პაუნდი იშვიათად ახსენებენ ჰაიკუს უდიდეს იაპონელ ავტორს, ბაშოს. ბაშო იყო ერთ-ერთი პირველთაგანი, ვინც ევროპელმა მკითხველმა მეოცე საუკუნის დასაწყისში გაიცნო და დიდი პოპულარობითაც სარგებლობდა. თავის წერილში იაპონელი პოეტის კაცუე კიტასონოსადმი პაუნდი ახსენებს ბაშოს, თუმცა საერთოდ იგი ნაკლებ ინტერესს იჩენდა ბაშოსადმი, მიუხედავად იმისა, რომ მას საშუალება ჰქონდა გაცნობოდა ბაშოს პოეზიის ინგლისურ თარგმანებს მისი იაპონელი მეგობრის იონე ნოგუჩის (Yone Noguchi) დახმარებით.

პაუნდი ნოგუჩის დოროთი შექსპირისადმი მიწერილ წერილში ახსენებს, სადაც მოჰყავს ონომატოპეიის ნიმუში ნოგუჩის ლექსიდან: “Min, min, min, min, minminminmin...” (პაუნდი 1985: 44). ნოგუჩიმ რამდენიმე ლექცია ჩაატარა ინგლისში იაპონური პოეზიის შესახებ. ფაქტობრივად, პაუნდი და ნოგუჩი ლონდონის ერთსა და იმავე ლიტერატურულ წრეებში ტრიალებდნენ<sup>24</sup> და საფუძველს მოკლებული არ იქნება, თუ ვივარაუდებთ, რომ მან სწორედ ამ უკანასკნელის მეშვეობით გაიცნო ბაშოს პოეზია მანამ, სანამ 1914 წლის სექტემბერში *ორკვირეულ მიმოხილვაში* გამოაქვეყნებდა ესეს „ვორტიციზმი“ (პაუნდი 1914 (ბ)). მიუხედავად ყველაფრისა, პაუნდი, ისევე როგორც ფლინტი, მორიტაკეს უფრო ხშირად ახსენებს, ვიდრე ბაშოს. ამგვარად, უნდა ვაღიაროთ, რომ პაუნდს აინტერესებდა ჰაიკუ, როგორც უბრალოდ პოეტური ფორმა, რომელშიც კონკრეტული ვიზუალური ხატოვანი შედარება ნათლად იკვეთება ლექსის სიმოკლის ფონზე. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, იმაჟიზმის ესთეტიკის მიხედვით, პოეტურ მეტყველებაში სურათის/ხატის

---

<sup>24</sup> პაუნდისა და ნოგუჩის ურთიერთმიმართების შესახებ იმაჟისტური მოძრაობის კონტექსტში უფრო დაწვრილებით იხ. იოშინობუ ჰაკუტანის სტატია „ეზრა პაუნდი, იონე ნოგუჩი და იმაჟიზმი“ (ჰაკუტანი 1992: 46-69).

მნიშვნელობის წარმოსაჩენად მორიტაკეს მარტივი მეტაფორა უფრო შთამბეჭდავია, ვიდრე ბაშოს მჭვრეტელობითი/კონტემპლაციური მეთოდი.

პაუნდი ტრადიციულ იაპონურ პოეტურ ფორმაში ყურადღებას იჩენს „ძენის“ ელემენტისადმი. მაგალითად, ხუან-ლუნგ ლინი (Jyan-Lung Lin) პაუნდის „მეტროს სადგურს“ განიხილავს, როგორც „იუგენ ჰაიკუს“ (yugen/yuugen haiku). „იუგენი“ ძენის ოთხი სულიერი განწყობილებიდან ერთ-ერთი წამყვანი განწყობილებაა და, ლინის მიხედვით, პაუნდმა მორიტაკეს ჰაიკუსგან ისწავლა არა მარტო პოეტური ტექნიკა, არამედ ძენის განწყობილების გამოხატვაც, რაც გულისხმობს იმ ძალიან ღრმა და დახვეწილი შეგრძნებების გამოსახვას, რომლებსაც სიტყვა ვერ გადმოსცემს. ლინი იმასაც აღნიშნავს, რომ მორიტაკეს ჰაიკუ, რომელსაც პაუნდი იყენებს, შთაგონებულია *ძენრინ კუშუ*-ში (*Zenrin Kushu*), ძენის ფრაზების კრებულში, მოცემული შემდეგი ფრაზით: “The fallen blossom never returns to its twig” („მოწყვეტილი ყვავილი აღარასოდეს უბრუნდება თავის რტოს“) და უფრო მეტად „იუგენს“ ჰგავს, ვიდრე მორიტაკეს ჰაიკუს (ლინი 1992: 1-2).

მეორე მხრივ, უილიამ პრეტის აზრით, „პაუნდის ლექსი ბუნებრივ სამყაროს უპირისპირებს ადამიანის მიერ შექმნილ ქალაქის სამყაროს, იაპონური ლექსი კი ადამიანს ბუნებრივ სამყაროში განათავსებს, როგორც დამკვირვებელს, რომელიც ამ სამყაროში საგნებს შორის ვიზუალურ კავშირებს ამყარებს“ (პრეტი 1992: 82). ჰიუ კენერის მსგავსად, რომელმაც პოეტის მიერ ხალხით გადაჭედილი მეტროს ჭვრეტა შეადარა მომენტს, როცა „ოდისევსმა, ორფევსმა და კორემ (Kore) ჰადესში ბრბო დაინახეს“, პრეტიც ამტკიცებს, რომ ამ ლექსის ფესვები დასავლეთის დრამაშია საძიებელი: „მან არა მარტო ნიმუშად გამოიყენა იაპონური ჰაიკუ, არამედ ლექსის თემის ფსიქოლოგიური განმარტებაც მოგვაწოდა: ამგვარ ლექსში ავტორი ცდილობს აღნუსხოს ზუსტი მომენტი, როცა გარეგანი და ობიექტური საგანი გარდაიქმნება შინაგან და სუბიექტურ მოვლენად. თითქოსდა პაუნდმა ამ ორხაზიან იმაჟისტურ ლექსში მიზანმიმართულად გარდაქმნა ბუნების ორიენტალისტური ჭვრეტა ადამიანის მიერ შექმნილ და ბუნებრივ სამყაროთა შეთანხმების/მორიგების, სუბიექტური და ობიექტური გამოცდილების ამსახველ დასავლურ დრამად. აქ ჰაიკუ ზედგამოჭრილი ფორმაა თანამედროვე დასავლელი მკითხველის გემოვნებისათვის, რადგან, როგორც პაუნდი იტყობდა (პოემში *ჰიუ სელვინ*

მოზერლი - თ. ი.), ეპოქამ მოითხოვა თავისი აჩქარებული გრიმასის/მიმიკის (სურათ)ხატი<sup>25</sup> (პრეტი 1992: 82). მაშასადამე, პაუნდის „მეტროს“ განცდითი შინაარსის ინტერპრეტაციისათვის პოეტის თანამედროვე ეპოქა - I მსოფლიო ომამდელი პერიოდი - უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე ძენის მოძღვრების ზეგავლენა.

პაუნდი რომ ძენის მოძღვრებით უფრო მეტად ყოფილიყო დაინტერესებული, მაშინ ის ბაშოს ლექსს მიმართავდა და არა მორიტაკესას. ესეში „ვორტიციზმი“ პაუნდი ნაკლებ ინტერესს იჩენს პროსოდის დასავლურ და აღმოსავლურ იდეებს შორის არსებული განსხვავებისადმი. პაუნდისთვის მნიშვნელოვანია არა ის, თუ რას გამოხატავს პოეტი, არამედ ის, თუ როგორ გამოხატავს იგი სათქმელს. „ვორტიციზმში“ იგი პოეტურ ენას ხშირად ადარებს მხატვრობას. მაგალითად, პაუნდი წერს, რომ „სახე/ხატი პოეტის პიგმენტია“ და მას განმარტავს, როგორც „ინტელექტუალურ და ემოციურ კომპლექსს დროის მოცემულ მომენტში“. ეს სიტყვები არ უნდა აგვერიოს რელიგიური ხილვის აღან უოტსისეულ განმარტებაში: „იდუმალისა და უცნაურის უეცარ, ხილვისმიერ წვდომას, რომელიც მიანიშნებს რაღაც უცნობზე, რასაც ვერასოდეს აღმოვაჩინთ, ჰქვია იუგენი“ (უოტსი 1966: 181-182). პაუნდის მიხედვით, „სახის/ხატის“ გარეშე შეუძლებელია მოვიხელთოთ ეს საოცარი მომენტი, სულიერი მდგომარეობა, რომელიც „წარმოადგენს ინტელექტუალურ და ემოციურ კომპლექსს დროის მოცემულ მომენტში“.

ძენის მოძღვრებაში საგნის აღქმა სრულიად განსხვავებული გონებრივი და სულიერი მდგომარეობაა, როგორც ამას გვიჩვენებს ძენის ფილოსოფოსი დაისეც სუძუკი (Daisetz Suzuki): „ძენის მიდგომაა, რომ შევიდეთ თავად საგნის შიგნით და დავინახოთ, თუ როგორია ის შიგნიდან. იმისათვის, რომ შევიცნოთ ყვავილი, საჭიროა გავხდეთ ყვავილი, ვიყოთ ყვავილი, ავყვავდეთ, როგორც ყვავილი, ვისიამოვნოთ მზის სხივით, ისევე როგორც წვიმით. როცა ასე მოხდება, ყვავილი დამელაპარაკება და მე მეცოდინება ყველა მისი საიდუმლო, ყველა მისი სიხარული, ყველა მისი ტანჯვა; მთელი მისი ცხოვრება თრთის შიგნიდან“ (სუძუკი 1988: 11).

---

<sup>25</sup> “The age demanded an image of its accelerated grimace”.

თავად პაუნდისთვის უფრო მნიშვნელოვანია ურთიერთმიმართება საგნის რეალურ ვიზუალურ ხილვასა/აღქმასა და ამ ხილვის/აღქმის გამოხატვას შორის, ვიდრე თავად ხილვა/აღქმა. პაუნდის კომენტარზე, რომელიც ეხება „მეტროს“ შეთხზვის კონკრეტულ პროცესს, ჰიუ კენერი ასეთ განმარტებას იძლევა:

He tells us that he first satisfied his mind when he hit on a wholly abstract vision of colors, splotches on darkness like some canvas of Kandinsky's (whose work he had not then seen). This is a most important fact. Satisfaction lay not in preserving the vision, but in devising with mental effort an abstract equivalent for it, reduced, intensified (კენერი 1991: 184).

(ის გვეუბნება, რომ თავდაპირველად მისი გონება მაშინ დაკმაყოფილდა, როცა ფერების სრულიად აბსტრაქტული ხედვის იდეას მიაგნო, ლაქებს ბნელ ფონზე, როგორც ეს კანდინსკის ტილოებზეა (რომლებიც მაშინ ჯერ კიდევ არ ენახა). ეს ყველაზე მნიშვნელოვანი ფაქტია. კმაყოფილებას თავად ხილვა კი არ იწვევს, არამედ გონების ძალისხმევით მისი შეკუმშული, ინტენსიფიცირებული აბსტრაქტული ექვივალენტის შექმნა).

ესეში „ვორტიციზმი“ პაუნდი წარმოაჩენს ჰაიკუს მექანიზმს, რომელიც „უმაღლესი პოზიციის“ თეორიას ემყარება. ამგვარად, იაპონური ჰაიკუს ფორმის გამოყენებით მან ეფექტურად ჩამოაყალიბა ისეთი ერთხატიანი ლექსის სტრუქტურა, როგორიცაა „მეტროს სადგურში“.

ამგვარი ერთხატიანი, „უმაღლესი პოზიციის“ ლექსისა და ჰაიკუს მრავალსაუკუნოვანი ფორმის თანამედროვე ტრანსფორმაციის კიდევ ერთი ნიმუშია პაუნდის „Alba“<sup>26</sup> კრებულიდან *Lustra* (1916):

As cool as the pale wet leaves

of lily-of-the-valley

---

<sup>26</sup> ალბა (ძვ. პროვანსული „გარიჟრაჟი“) - შუა საუკუნეების პროვანსული სამიჯნურო ლირიკის ჟანრი, ე. წ. „გარიჟრაჟის სიმღერა“. ერთგული ვასალი ან საჭურველთმტვირთველი სიმღერით ამცნობდა რაინდსა და მის მიჯნურს განთიადის/საფრთხის მოახლოებას; გამოხატავს მიჯნურთა სასოწარკვეთას, გარიჟრაჟზე დაშორებით გამოწვეულს.

She lay beside me in the dawn.

ალბა

ისეთი გრილი, როგორც შრომანას ფერმიხდილი,

სველი ფოთლები,

ის გარიჟრაჟზე ჩემს გვერდით იწვა.<sup>27</sup>

ლექსში პოეტი ქმნის მის გვერდით გარიჟრაჟზე მწოლიარე სატრფოს ხატს. საგულისხმოა, რომ პაუნდი ქალს „მინდვრის შრომანს“ ადარებს. ეს ყვავილი ხომ თეთრია, რაც სიმბოლურად სიწმინდესთან და უმანკოებასთან შეიძლება დავაკავშიროთ. „მინდვრის შრომანი“ ლექსში სხვაგვარ ხატსაც გვთავაზობს. ქალისგან მოდის ზეციური სინათლე, რაც უპირისპირდება „განთიადის“ ბუნდოვანებას.

ჰაიკუს ფორმის შემოქმედებითი ტრანსფორმაციის შედეგია ასევე პაუნდის ლექსი “And the days are not full enough” მისი ადრეული იმაჟისტური კრებულიდან *Lustra* (1916):

And the days are not full enough

And the nights are not full enough

And life slips by like a field mouse

Not shaking the grass...

ლექსი მხოლოდ ერთსტროფიანია, მაგრამ ღრმა შინაარსს გამოხატავს. მისი მთავარი თემაა სიცოცხლის ხანმოკლეობა და მსწრაფლწარმავლობა. ის არასოდეს გვამღვებს საკმარის დროს, რათა შევასრულოთ ყველაფერი, რაც გვინდა. ფრაზა “and the days are not full enough” სწორედ ამ იდეას უსვამს ხაზს - ადამიანს, რომელსაც სურს მიაღწიოს რამეს, ყოველთვის ეპატარავება დღე. “And the nights are not full enough” კიდევ უფრო აძლიერებს სიცოცხლის ხანმოკლეობის იდეას: ადამიანი ღამეც ვერ ასწრებს განახორციელოს

---

<sup>27</sup> ინგლისურიდან თარგმნა თამარ რუხაძემ.

ჩანაფიქრი. ის ფიქრის საშუალებასაც არ გვიტოვებს, ისე უცებ გაივლის. “Not shaking the grass” სიმბოლურად აღნიშნავს, რომ სიცოცხლე ჩვენდა გაუცნობიერებლად გაივლის ისე, როგორც თავი გაირბენს მინდორში. ეს სტრიქონი (და, ალბათ, მთლიანად ლექსიც) შეგვიძლია წავიკითხოთ როგორც „ეკლესიასტე“-ს შორეული გამოძახილი, სადაც ცხოვრების ამაოებისა და მსწრაფლწარმავლობის აღმნიშვნელი ძირითადი მეტაფორული ხატია ქარი<sup>28</sup>.

პაუნდის გენიალურობა იმაში მდგომარეობს, რომ ის სულ რაღაც ოთხ სტრიქონში გამოხატავს ცხოვრებისეულ ჭეშმარიტებას. ფრაზაში “And life slips by like a field mouse” ნაგულისხმევია სიცოცხლის მსწრაფლწარმავლობის იდეა. ცხოვრების შედარება ბალახში უჩინრად და უკვალოდ ჩავლილ მინდვრის თავგთან ლექსის ცენტრალურ/დომინანტურ პოეტურ ხატს თუ მეტაფორას ქმის, რომლის საშუალებითაც კომპლექსური და ამბივალენტური განცდითი შინაარსია გადმოცემული: ერთი მხრივ, იქმნება წუთისოფლის, როგორც „აღუვსებელი საწყაულის“, მეტაფორული ხატი, იგრძნობა სინანულისა და მწუხარების განწყობილება, მეორე მხრივ კი, პოეტი მკითხველს მიანიშნებს, რომ პოზიტიურად უნდა განეწყოს სიცოცხლისადმი და მაქსიმალურად უნდა გამოიყენოს ყოველი წამი.

იმაჟისტ პოეტებს შორის, პაუნდისა და ფლინტის გარდა, აღმოსავლური ლიტერატურისადმი განსაკუთრებული ყურადღება ემი ლოუელმა და ჯონ გოულდ ფლეტჩერმა გამოავლინეს, რასაც მათი პუბლიკაციების სათაურებიც ცხადყოფს. ასეთია, მაგალითად, ფლეტჩერის *იაპონური ნაბეჭდი გრავიურები (Japanese Prints)* და ლოუელის *მოტივტივე სამყაროს სურათები (Pictures of the Floating World)*, მაგრამ მათი ინტერესი განსხვავებულია ფლინტისა და პაუნდის ინტერესისგან - ამ უკანასკნელთ ჰაიკუ

---

<sup>28</sup> შესაძლოა ამ ლექსის ერთგვარი გამოძახილი იყოს ტომას ელიოტის ლექსის “The Hollow Men” (1925) („ფუტურო კაცები“) შემდეგი სტრიქონები, სადაც ასევე „ეკლესიასტე“-ს განწყობილება თუ სულისკვეთებაა გადმოცემული:

We whisper together  
Are quiet and meaningless  
As wind in dry grass  
Or rats' feet over broken glass  
In our dry cellar.



ანტერესებდათ არა როგორც მხოლოდ პოეტური ფორმა, არამედ ასევე როგორც იაპონური სულიერი კულტურის მხატვრული განსხეულება.

ერლ მაინერი ფიქრობს, რომ თავისი შემოქმედების იმაჟისტურ პერიოდში ფლექტერი „კითხულობდა იაპონური პოეზიის ინგლისურ, ფრანგულ და გერმანულ თარგმანებს და გატაცებული იყო იაპონელ-ინგლისელი პოეტით იონე ნოგუჩით“ (მაინერი 1958: 174). შეიძლება ითქვას, რომ ფლექტერი ერთადერთი იმაჟისტია, რომელიც დაინტერესებული იყო ბაშოთი და ჰაიკუს ფილოსოფიურ ასპექტს უსვამდა ხაზს. მაგალითად, *იაპონური გრაფიურების* წინასიტყვაობაში ფლექტერი აღნიშნავს: „მისი საგანი იყო უნივერსალური ემოცია, რომელიც მომდინარეობს ბუნებრივი ფაქტისგან. მისი მიღწევაა ამ ემოციის გამოსახვა მინიმალური ენობრივი საშუალებებით. ამგვარად, ეს აუცილებელია, თუ ინგლისურენოვან პოეზიას სურს ოდესმე დაიბრუნოს მისი თავდაპირველი სიცოცხლისუნარიანობა და ძალმოსილება; თუკი დავდგებით აღმოსავლური ტრადიციის სადარაჯოზე, ვისწავლით, თუ რაოდენ ცოტას გამოხატავენ სიტყვები, როგორ მოზომილად უნდა გამოვიყენოთ ისინი და რამდენს იტევს ყველაზე უფერული ბუნებრივი საგანიც კი“ (ფლექტერი 1918: 15-16).

როგორც ვიცით, ემი ლოუელის ინტერესი იაპონური მასალებისადმი ბავშვობიდან მომდინარეობს. ეს ინტერესი მის პოეზიაში აისახა მანამ, სანამ თავად იმაჟისტურ მოძრაობაში გაწევრიანდებოდა. მაგალითად, კრებულში *A Dome of Many-Coloured Glass* (1912) (*ფერადოვანი მინის გუმბათი*) ორი ლექსის თემა უშუალოდ უკავშირდება იაპონური გრაფიურის ბეჭდვის ჟანრს (“A Japanese Wood-Carving”, “A Coloured Print by Shokey”). 1919 წელს, იმაჟისტური ანთოლოგიების გამოქვეყნების შემდეგ, ლოუელმა გამოსცა *მოტივტივე სამყაროს სურათები* (*Pictures of the Floating World*), რომლის სათაურიც იაპონური ხელოვნების ჟანრს - უკიო-ეს<sup>29</sup> - აღნიშნავს. ამ კრებულის წინასიტყვაობაში ლოუელი აღნიშნავს: „მე მხოლოდ ვცდილობ შევინარჩუნო ჰაიკუს

---

<sup>29</sup> უკიო-ე (იაპონ. 浮世絵) „მოტივტივე სამყაროს სურათხატები“ — იაპონური გრაფიურის ბეჭდვის ჟანრი; იყენებს ქსოვილზე ან (უფრო გვიან) ქაღალდზე ტექსტის, გამოსახულების, ნახატის, გრაფიურის ბეჭდვის სპეციფიკურ ტექნიკას (“woodblock printing”). „ნახატად გრაფიურებზე“ (“woodblock prints”) ძირითადად გამოსახავდნენ ლანდშაფტებს, ისტორიულ მოვლენებს, ეროტიკულ სცენებს და ა. შ. უკიო-ეს ოქროს ხანად ითვლება მე-17-მე-19 საუკუნეები.

სიმოკლე და ნართაულობა, და შევინარჩუნო ის თავის ბუნებრივ სფეროში“ (ლოუელი 1919: 8).

ამგვარად, პაუნდის იმაჟისტური თეორიისა და მხატვრული პრაქტიკისათვის მორიტაკეს ლექსი უფრო შესაფერისი აღმოჩნდა, ვიდრე ბაშოს პოეტური ტექსტები. ჰაიკუს გამოყენებით პაუნდმა სცადა იაპონური პოეზიის ერთი კონკრეტული თავისებურება საკუთარ მშობლიურ ენაზე, ინგლისური პროსოდის ნიადაგზე გადაენერგა, რაც ადასტურებს, თუ რაოდენ ახლოსაა პაუნდი დასავლურ პოეტურ ტრადიციასთან და ცხადყოფს მის ნიჭს, შეაღწიოს არათუ მშობლიური ენის სიღრმისეულ წიაღსა და შრეებში, არამედ უცხოურ ენაზე დაწერილ ტექსტთა პოეტურ სტუქტურაშიც.

### 3.2 პაუნდის „იდეოგრამული მეთოდის“ პოეტიკა

„იდეოგრამული“ (“ideogrammic”), თუ „იდეოგრაფული“ (“ideographic”) მეთოდი, როგორც მას ზოგჯერ უწოდებენ, პაუნდმა თავისი შემოქმედების იმაჟისტურ პერიოდში შეიმუშავა. უფრო ზუსტად, იგი ამ მეთოდზე მუშაობას შეუდგა 1913 წლიდან, მას შემდეგ, რაც ხელში ჩაუვარდა ამერიკელი ორიენტალისტის, ერნესტ ფენოლოზას ხელნაწერები. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ეს მეთოდი პაუნდის შემოქმედებაში მინიმალისტური პოეზიიდან უფრო ვრცელ პოეტურ ფორმებზე, *კანტოებზე*, გარდამავალი ეტაპი იყო. ჩინური იდეოგრაფისადმი პაუნდის დამოკიდებულების შესწავლა, რაც მჭიდრო კავშირშია ჰაიკუს მისეულ მხატვრულ-ესთეტიკურ გააზრებასთან, ნათლად წარმოაჩენს მის პოეტურ კრიტერიუმებს და მათ განსხვავებას სხვა იმაჟისტების ესთეტიკური პრინციპებისაგან. ამ საკითხთან დაკავშირებით საგულისხმო მოსაზრებები ეკუთვნის ჰიუ კენერს (კენერი 1971); შედარებით უფრო გვიანდელი ნაშრომებიდან აღსანიშნავია ვაი-ლიმ იპის *Diffusion of Distances: Dialogue between Chinese and Western Poetics*, საიდანაც ნათლად ჩანს, თუ კომპლექსურ პრობლემათა რაოდენ ფართო წრეს მოიცავს ეს ინტერკულტურული და ფილოსოფიური თემატიკა (იპი 1993). ჩინური იდეოგრაფის პაუნდისეული მხატვრული კონცეფცია მისივე იმაჟისტური თეორიის ნაწილია; ამით მისი მხატვრული მეთოდი მკვეთრად განსხვავდება სხვა იმაჟისტების ისეთი ტექნიკისაგან, როგორცაა, ვთქვათ, ემი ლოუელისა და ჯონ გოულდ ფლეტჩერის „პოლიფონიური პროზა“.

პაუნდის კონცეფციის მთავარმა წყარომ, ერნესტ ფენოლოზამ, „ჩინური წერილობითი ასონიშნის“ (“the Chinese written character”) თეორია იაპონელი პროფესორის, კაინან მორის ხელმძღვანელობით ჩამოაყალიბა იაპონიაში. ალბათ ამ გარემოებითაც აიხსნება ის ფაქტი, რომ ფენოლოზა ჩინურ იდეოგრაფებს იაპონური ფონეტიკით წარმოთქვამდა. პაუნდის დაინტერესება ამ თეორიით გამომდინარეობს პოეტური ენის ვიზუალური ასპექტით მისი გატაცებიდან, რაც ნათლად ჩანს ჰაიკუზე დაყრდნობით ჩამოყალიბებულ მის იმაჟისტურ თეორიაში. რასაკვირველია, ამ ქვეთავში ჩვენი მიზანი არ არის გავანალიზოთ ჩინური იდეოგრაფების სისტემა, როგორც ასეთი, არამედ განვიხილოთ მისი მხატვრულ-ესთეტიკური ტრანსფორმაციის თავისებურებანი იმაჟიზმის

ესთეტიკასა და პაუნდის ადრეულ პოეტიკაში და კონკრეტულად ვაჩვენოთ, თუ რა გავლენა იქონია ფენოლოზას ნაშრომმა “The Chinese Written Character as a Medium for Poetry” პაუნდის იდეოგრამული მეთოდის ჩამოყალიბებაზე.

შეიძლება ითქვას, რომ ერნესტ ფენოლოზას ნაწერების გაცნობას გადამწყვეტი მნიშვნელობა ჰქონდა პაუნდის ადრეული მხატვრული მეთოდის ჩამოყალიბებისათვის. ფენოლოზამ დაიწყო იაპონური პოეზიისა და ნოს პიესების თარგმნა. პაუნდი მოხიბლული დარჩა ამ თარგმანებით. სწორედ ფენოლოზას ნაშრომებზე დაყრდნობით შეიმუშავა პოეტმა ე. წ. „იდეოგრამული მეთოდი“ (“Ideogrammic method“).

„იდეოგრამული მეთოდის“ არსი აბსტრაქტული ცნების/შინაარსის კონკრეტული სახეებით გამოსახვაში მდგომარეობს. წიგნში *კითხვის ანბანი* (1934) პაუნდი განმარტავს, თუ როგორ ჩამოყალიბდა ჩინური იეროგლიფები. მაგალითად, „აღმოსავლეთის“ იეროგლიფი, ფაქტობრივად, „ხის“ (木) და „მზის“ (日) იეროგლიფების შერწყმაა ანუ, იქმნება კონკრეტული სურათი ხის ტოტებში „გახლართული“ მზისა, რაც მზის ამოსვლაზე მიანიშნებს, მზე კი აღმოსავლეთში ამოდის. ეს არის ისეთი სისტემა, სადაც აბსტრაქტული ცნებები/კონცეპტები ეფუძნება კონკრეტულ შემთხვევებს/სურათებს. ანალოგიურად, აბსტრაქტული კონცეპტი „წითელი“ შესაძლოა გადმოიცეს ისეთი კონკრეტული სურათების ერთად მოთავსებით, როგორცაა ვარდი (Rose), ალუბალი (Cherry), ფლამინგო (Flamingo), რკინის ჟანგი (Iron Rust). ეს იყო იმაჟიზმის ესთეტიკის ამოსავალი კონცეფცია და მხატვრული მეთოდის სუბსტრატი.

ფენოლოზას შრომების ზეგავლენით პაუნდმა მიზნად დაისახა შეექმნა ახალი კულტურულ-ესთეტიკური რესესანსი, რაც, მისი აზრით, „აღმოსავლეთისა და დასავლეთის დაქორწინებით“ იყო შესაძლებელი.

თუ ფლექტერს დავუჯერებთ, პაუნდი ფენოლოზას ნაწერებს გაეცნო 1913 წლის ივლისში. ფენოლოზას ესემ ჩინურ წერილობით ასონიშნებზე მნიშვნელოვანი ზეგავლენა მოახდინა პაუნდის იმაჟისტურ თეორიაზე. ფლექტერი ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ ჩინური იდეოგრამა პაუნდისა და ლოუელის იმაჟისტურ ესთეტიკურ თეორიაში მნიშვნელოვან როლს ასრულებს.

ფაქტობრივად, პაუნდის მიერ ერნესტ ფენოლოზას ნაწერების გაცნობა, რომლებშიც პოეტმა იპოვა იდეოგრამული მეთოდის იდეა და განავითარა თავისი პოეტიკა, შემობრუნების მომენტად შეიძლება მივიჩნიოთ იმაჟიზმის ისტორიაში.

ფენოლოზას ნაწერებზე დაყრდნობით პაუნდმა დაიწყო იაპონური ნოს პიესების თარგმნა. მას ხშირი მიმოწერა ჰქონდა დოროთი შექსპირთან მასთან ქორწინებამდე 1914 წლის აპრილში, საიდანაც ირკვევა, რომ 1913–1914 წლების ზამთარი პაუნდმა ძირითადად სასექსში გაატარა, როგორც იეიტსის მდივნმა. დოროთისადმი მიწერილი წერილებიდან ჩანს, რომ იგი აქ ღრმად ეცნობა ფენოლოზას თეორიული ხასიათის ნაშრომებს ჩინური დამწერლობის იეროგლიფურ სისტემაზე, ასევე იაპონური პოეზიისა და ნოს პიესების მისეულ თარგმანებს. სწორედ ფენოლოზას ნაშრომებმა “Chinese Written Character as a Medium for Poetry”, *Certain Noble Plays of Japan* (1916) და *Noh’ Or Accomplishment* (1916/17) შეუმზადეს ნიადაგი პაუნდის თარგმანების კრებულს სახელწოდებით *Cathay* (1915). ეიჩ. დი.-ც ემი ლოუელისადმი 1914 წლის 23 ნოემბერს მიწერილ წერილში აღნიშნავს, თუ როგორ მუშაობდა პაუნდი ჩინურ პოეზიაზე: „ეზრა ჩინურიდან თარგმანებს ასრულებს – და ზოგიერთი მათგანი ძალიან ლამაზია: ის დღეში ოთხჯერ ან ხუთჯერ შემოირბენს ახალი ვერსიების ჩვენთვის წასაკითხად!“ (ეიჩ. დი. 1914). შეიძლება გადაუჭარბებლად ითქვას, რომ ჩინური პოეზიის პაუნდისეული თარგმანები, რომლებიც გამოქვეყნდა კრებულში *Cathay* (1915), სწორედ ფენოლოზას ხელნაწერთა გაცნობის შედეგად შეიქმნა. პაუნდის ფელიქს შელინგისადმი მიწერილი წერილიდან ირკვევა, რომ როდესაც *Cathay* გამოიცა, მას უკვე თითქმის დასრულებული ჰქონდა მუშაობა ფენოლოზას ესეზე „ჩინური წერილობითი ასონიშანი როგორც პოეზიის მედიუმი“ (“Chinese Written Character as a Medium for Poetry”) და მისი გამოქვეყნების შანსს ეძებდა, თან იმავდროულად ნოს პიესებს თარგმნიდა. სწორედ ამ პერიოდში, ფენოლოზას ნაწერების გავლენით, პაუნდი შეიმუშავებს თავის ადრეულ პოეტიკას, რომელიც მნიშვნელოვანწილად ჩინური იდეოგრამის პრინციპს ეფუძნება. 1940 წლის 15 ნოემბერს იაპონელ პოეტ კაცუე კიტასონოსადმი მიწერილ წერილში პოეტი შემდეგნაირად განმარტავს ამ ცნებას:

Ideogram is essential to the exposition of certain kinds of thought. Greek philosophy was mostly a mere splitting, an impoverishment of understanding, though it ultimately led to development of particular sciences ...

At any rate, I need ideogram. I mean I need it in and for my own job, but also I need sound and phonetics. Several half-wits in a state of half-education have sniffed at my going on with Fenollosa's use of the Japanese sounds for reading ideogram (პაუნდი 1940: 347).

(იდეოგრამა არსებითია გარკვეული ტიპის აზროვნების გადმოსაცემად. ბერძნული ფილოსოფია ანაწევრებდა, აღარიბებდა გაგებას/შემეცნებას, თუმცა საბოლოო ჯამში მან გარკვეული მეცნიერებების განვითარება გამოიწვია ...

ყოველ შემთხვევაში, მე მჭირდება იდეოგრამა. მე იმის თქმა მინდა, რომ ის მჭირდება ჩემი საქმისათვის, მაგრამ მე ასევე მჭირდება ბგერა და ფონეტიკა. რამდენიმე ნახევრადგანსწავლულმა გონებანაკლულმა ცხვირი აიბზუა ჩემს მიერ ფენოლოზოს კვალობაზე იდეოგრამის წასაკითხად იაპონური ბგერების გამოყენების გამო).

ამ სიტყვებიდან ნათლად ჩანს, რომ პაუნდს იდეოგრაფისადმი ინტერესი ფენოლოზას ნაწერების გაცნობიდან კარგა ხნის შემდეგაც არ დაუკარგავს. მისთვის იდეოგრაფი იყო ზედგამოჭრილი ფორმულა აზროვნების იმ ტიპის გამოსახატად, რომელიც ძირეულად განსხვავდებოდა დასავლური ფილოსოფიისაგან.

პაუნდი იმაჟიზის ორ მთავარი საყრდენ ღერძად მიიჩნევს ჩინურ იდეოგრამას და ჰაიკუს თარგზე მოჭრილ საკუთარ ლექსს „მეტროს სადგურში“. ჰაიკუს პოეტური ტექნიკით, მისი მომენტალური ვიზუალური ეფექტით იმაჟიზის სხვა თეორეტიკოსებიც იყვნენ დაინტერესებული (მაგალითად, ფლინტი), მაგრამ პაუნდი ერთადერთი იმაჟისტი იყო, ვინც ყურადღებას იჩენდა ჩინური იდეოგრამისადმი, როგორც პოეტური ტექნიკისადმი, რომელზე დაყრდნობითაც მან მოგვიანებით იდეოგრაფული მეთოდი განავითარა.

ჩინური პოეტური ტრადიციით პაუნდის დაინტერესებაზე მეტყველებს თუნდაც ის ფაქტი, რომ მან „ეპიტაფიები“ მიუძღვნა ფუ ი-სა და ლი ბოს:

Fu I

Fu I loved the high cloud and the hill,

Alas, he died of alcohol.

ფუ ი

ფუ ი ეტრფოდა მაღალ ღრუბლებს და მთა-გორაკებს,

ვაგლახ, იგი ლოთობამ მოკლა.<sup>30</sup>

Li Po

And Li Po also died drunk.

He tried to embrace a moon

In the Yellow River.

ლი ბო<sup>31</sup>

ლი ბომაც მთვრალმა დალია სული.

ცდილობდა მთვარეს მოხვეოდა

ყვითელ მდინარეში.

ასევე დიდ ჩინელ პოეტს, ცაი ჩის<sup>32</sup> ეძღვნება პაუნდის ამავე სახელწოდების ლექსი:

---

<sup>30</sup> ამ ქვეთავში მოყვანილი ყველა ლექსის ქართული თარგმანი ეკუთვნის თამარ რუხაძეს.

<sup>31</sup> ლი ბო (701-762) — ტანის დინასტიის პერიოდის ჩინელი პოეტი და კალიგრაფი; ლი ბოს ხშირად დუ ფუსთან ერთად ჩინეთის ლიტერატურის ისტორიაში უდიდეს პოეტად მოიხსენიებენ. დღემდე შემონახულია მისი 1100-ზე მეტი ნაწარმოები. პირველი თარგმანები დასავლურ ენებზე გამოქვეყნდა 1862 წელს მარკიზ დ'ერვი დე სენ-დენის მიერ მის კრებულში *Poésies de l'Époque des Thang*.

<sup>32</sup> Ts'ai Chi'h (ჩვ. წ. აღ.-ით 192-2320) - ჩინელი პოეტი, რომელიც წერდა „ხუთნიშნიან ლექსებს“ ("five-character poems").

Ts'ai Chi'h

The petals fall in the fountain,  
the orange-coloured rose-leaves,  
Their ochre clings to the stone.

ჩინური ლექსის "Song of Fallen Leaves and Whining Cicadas" „თარგმანს“ წარმოადგენს ეზრა პაუნდის "Liu Ch'e", თუმცა უფრო ზუსტი იქნებოდა გვეთქვა, რომ იგი, ფაქტობრივად, თარგმანი კი არა, პაუნდის პოეტური თეორიის თანახმად, ახალ ლექსია, დამოუკიდებელი, თვითკმარი ლექსი:

The rustling of the silk is discontinued,  
Dust drifts over the court-yard,  
There is no sound of foot-fall, and the leaves  
Scurry into heaps and lie still,  
And she the rejoicer of the heart is beneath  
them:

A wet leaf that clings to the threshold.

ლიუ ჩე

აღარ შრიალებს აბრეშუმში,  
ეზოში მტვერი დაეხეტება,  
ფეხის ხმაც კი არ ისმის არსად, და ფოთლები  
ქარმა გროვებად რომ მიხვეტა, წვანან უძრავად,  
და მათ ქვეშაა ის, ვინც გულს მუდამ  
სიხარულით ავსებდა ხოლმე:



ზღურბლს აკრული სველი ფოთოლი.

ჩინური იდეოგრამა, როგორც „პიქტოგრამა“, ემი ლოუელსაც აინტერესებდა, მაგრამ მისი ინტერესი მკვეთრად განსხვავდება პაუნდის ინტერესისგან, რაშიც ნათლად ჩანს ამ ორი პოეტის კონცეპტუალურ-ესთეტიკური პოზიციების სხვადასხვაობა. ჩინური იდეოგრამის იდეა ლოუელს გააცნო ფლორენს ეისკამ, ცნობილმა მწერალმა და სინოლოგმა, რომელიც მისი სიყრმის მეგობარი იყო. ეისკა ლოუელს 1918 წლის ზაფხულში ესტუმრა და მათ ერთად დაგეგმეს ჩინური პოეზიის თარგმნა იდეოგრამის პრინციპის გამოყენებით. მათი *Fir-Flower Tablets* გამოქვეყნდა 1921 წლის დეკემბერში. ჩინური იდეოგრამით მათ გატაცებაზე მიუთითებს ჟურნალ *Poetry*-ში გამოქვეყნებული ეისკას ესე „წერილობითი სურათები“ (“Written Pictures”). ის უპირისპირდება ფენოლოზას ესეში „ჩინური წერილობითი ასონიშანი როგორც პოეზიის მედიუმი“ ჩამოყალიბებული იდეოგრაფის კონცეპტის პაუნდისეულ გაგებას. მაგალითად, ეისკა აღნიშნავს, რომ “... Chinese poems translated from Japanese transcriptions cannot fail to lose some of their native flavor and allusion, indeed it is not possible that they come very near the originals” (ეისკა 1919: 272). („იაპონური ტრანსკრიფციებიდან ნათარგმნი ჩინური ლექსები გარკვეულწილად კარგავენ მშობლიურ კოლორიტს და ალუზიას; მართლაც, შეუძლებელია, რომ ისინი ძალიან მიუახლოვდნენ ორიგინალებს“).

საყოველთაოდ ცნობილია, რომ ფენოლოზას ესე ჩინური იდეოგრამის შესახებ ეფუძნებოდა ჩინური პოეზიის მისეულ კვლევას იაპონელი სწავლულის, კაინან მორის, ხელმძღვანელობით. ალბათ ამით აიხსნება ის ფაქტი, რომ ფენოლოზა, ისევე როგორც მოგვიანებით პაუნდი, ჩინური იდეოგრამის იაპონურად წარმოთქმის მეთოდს იყენებდა. პაუნდისაგან განსხვავებით, ეისკა ჩინური პოეზიის იაპონური ტრანსკრიფციებიდან თარგმნის წინააღმდეგია, თუმცა არა ენათა შორის არსებული სტრუქტურული განსხვავების, არამედ თარგმანში „მშობლიური კოლორიტის და ალუზიის“ დაკარგვის გამო. იგი წერს:

For instance, in speaking of “sunset” one would probably say, in Chinese, quite simply “sun down”; in writing a poet would, however, employ character which means “the sun disappearing in the grass at the horizon”; a character which in its primitive form was an actual picture of the sun vanishing in long grass. Each language – the spoken, the poetic, the literary, the documentary – has its own construction, its own class of characters, and its own symbolism. A translator must therefore make a special study of whichever he wishes to render (ეისკა 1919: 270-271).

(მაგალითად, „მზის ჩასვლაზე“ ჩინურად საუბრისას ადამიანი ალბათ მარტივად იტყოდა, რომ „მზე ჩავიდა“, თუმცა პოეტი წერისას გამოიყენებდა ასონიშანს, რომელიც აღნიშნავს „მზეს, რომელიც ჰორიზონტზე ბალახში ქრება“; ასონიშანს, რომლის პრიმიტიული ფორმაც წარმოადგენს მაღალ ბალახში მზის გაუჩინარების ფაქტობრივ სურათს. თვითეულ ენას - სალაპარაკოს, პოეტურს, ლიტერატურულს, დოკუმენტურს - საკუთარი აგებულება, ასონიშანთა სისტემა თუ სიმბოლიკა გააჩნია. ამიტომაც, მთარგმნელმა საგანგებოდ უნდა შეისწავლოს ის ენა, რომლის გამოყენებაც სურს).

აქ ეისკა განიხილავს თარგმანის ტექნიკურ ასპექტს, რომელიც ჩინური ენის ინგლისურისაგან განმასხვავებელ სპეციფიკურ ნიშან-თვისებებს უკავშირდება. ფაქტობრივად, ესაა დასავლური ენებისაგან მკვეთრად განსხვავებული ენის ზოგადი დახასიათება, თუმცა იგი ჩინურის ერთ თავისებურებას კონკრეტულადაც გვიხსნის. ეისკასგან განსხვავებით, პაუნდს არ აინტერესებდა ჩინური იდეოგრაფი ფილოლოგიურ ჭრილში. ფენოლოზას ესეს „ჩინური წერილობითი ასონიშანი როგორც პოეზიის მედიუმი“ შესავალში პაუნდი წერს:

We have here not a bare philological discussion, but a study of the fundamentals of all aesthetics. In his search through unknown art Fenollosa, coming upon unknown motives and principles unrecognized in the West, was already led into many modes of thought since fruitful in “new” Western painting and poetry (პაუნდი 1936: 1).

(ჩვენ აქ წმინდად ფილოლოგიურ დისკუსიას კი არ წარვმართავთ, არამედ მთელი ესთეტიკის საფუძვლების კვლევას. დასავლეთისათვის უცნობი ხელოვნების,

მოტივებისა და პრინციპების კვლევისას ფენოლოზა აზროვნების ისეთ ფორმებს ეზიარა, რომლებიც მას შემდეგ ნაყოფიერად მუშაობს „ახალ“ დასავლურ ფერწერასა და პოეზიაში).

ესეში „კითხვის ანბანი“ პაუნდი წერს:

Fenollosa's essay was perhaps too far ahead of his time to be easily comprehended. He did not proclaim his method as a method. He was trying to explain the Chinese ideograph as a means of transmission and registration of thought. He got to the root of the matter, to the root of the difference between what is valid in Chinese thinking and invalid or misleading in a great deal of European thinking and language (პაუნდი 1979: 19).

(ფენოლოზას ესე ალბათ იმდენად წინ უსწრებდა თავის დროს, რომ იგი არ იყო ადვილად გასაგები. ის თავის მეთოდს მეთოდადაც კი არ აცხადებდა. ის ცდილობდა, ჩინური იდეოგრაფი განემარტა, როგორც აზრის გადაცემისა და აღნუსხვის საშუალება. ის საგნის არსს ჩაწვდა, იმ განსხვავების ფესვებს, რომელიც ჩინურ და ევროპულ აზროვნებასა და ენას შორის არსებობს).

პაუნდი შემდეგნაირად განმარტავს იდეოგრამის არსს:

The Egyptians finally used abbreviated pictures to represent sounds, but the Chinese still use abbreviated pictures AS pictures, that is to say, Chinese ideogram does not try to be the picture of a sound, or to be a written sign recalling a sound, but it is still the picture of a thing; of a thing in a given position or relation, or of a combination of things. It means the thing or the action or situation, or quality germane to the several things that it pictures (პაუნდი 1979: 21).

(ეგვიპტელები ბგერების რეპრეზენტაციისათვის სურათხატების აბრევიატურებს იყენებდნენ, ჩინელები კი დღესაც იყენებენ აბრევიატურულ სურათხატებს როგორც სურათხატებს ანუ, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ჩინური იდეოგრამა არ ცდილობს იყოს ბგერის სურათხატი, ან ბგერის წერილობითი ნიშანი, არამედ ის თვით საგნის სურათხატად რჩება; საგნისა მოცემულ პოზიციასა თუ მიმართებაში, ან საგანთა კომბინაციისა. იგი

აღნიშნავს იმ საგანს, ან მოქმედებას, ან სიტუაციას, ან იმ რამდენიმე საგნის საერთო არსებით თვისებას, რომლებსაც გვიხატავს).

როგორც ვხედავთ, პაუნდისათვის ჩინური იდეოგრაფის უმნიშვნელოვანესი თავისებურებაა ისაა, რომ „ჩინელები დღესაც იყენებენ აბრევიატურულ სურათხატებს როგორც სურათხატებს“. აქ საინტერესო იქნება გავიხსენოთ იაპონელი კალიგრაფის კიუიუ იშიკავას (Kyuyou Ishikawa) მოსაზრება (ჩინურ) იდეოგრამასა და (ინგლისურ) ფონოგრამას შორის არსებული განსხვავების შესახებ:

For example, in the Western alphabet sphere, the world appears as “the voice/letter reality” that is voice-centric; whereas in that of Chinese ideographic culture, it appears as “the character (written)/voice reality” that is character-centric. This is the reason why the area of Chinese ideographic culture bristles with wall newspapers, notice boards and hoardings on which the characters are written. In those two different spheres, they have their own different viewpoints and sensibilities – or rather we should think that they are living in two different “realities”.

For instance, in the world of “the voice reality”, to see a tree means that one hears the voice of God, that is to say, the accumulated voice whose core is essence, seeing is one variation of hearing, in such a world, one tree is full of voices. On the other hand, in the world of “character reality” one sees a tree as the accumulated character. One tree is full of characters in this kind of world: the sound is also seen (იშიკავა 1994: 23).

(მაგალითად, დასავლურ ანბანურ სისტემაში სამყარო წარმოდგება როგორც „ხმის/ასონიშნის რეალობა“, რომელიც ცენტრიც ხმაა, ჩინურ იდეოგრაფულ კულტურაში კი იგი წარმოდგება როგორც „(წერილობითი) ნიშნის/ხმის რეალობა“, რომლის ცენტრიც ნიშანია. ამიტომაცაა, რომ ჩინურ იდეოგრაფულ კულტურაში უხვად გვხვდება კედლის გაზეთები, განცხადებათა დაფები, აბრები და აფიშები, რომლებზეც ნიშნებია გამოსახული. ამ ორ განსხვავებულ სფეროში მათ გააჩნიათ საკუთარი განსხვავებული თვალსაზრისი და მგრძობელობა ან უფრო საფიქრებელია, რომ ისინი ცხოვრობენ ორ განსხვავებულ „რეალობაში“.

მაგალითად, „ხმოვანი/ხმის რეალობის“ სამყაროში ხის დანახვა ნიშნავს, რომ გესმის ღმერთის ხმა, ანუ აკუმულირებული ხმა, რომელიც არსებითია, წარმოადგენს არსს, მოსმენა/გაგონება კი მხოლოდ დანახვის/ხედვის ერთი ნაირსახეობათაგანია, ასეთ სამყაროში ერთი ხე სავსეა ხმებით. მეორე მხრივ, „წერილობითი ნიშნის რეალობაში“ ხეს ხედავ როგორც აკუმულირებულ ნიშანს. ამ სამყაროში ერთი ხე სავსეა ნიშნებით: ბგერასაც კი ხედავ“).

იმის საილუსტრაციოდ, რომ ჩინური იდეოგრაფი უბრალოდ „ლაპარაკს“ (“la parole“) არ ემყარება, ფენოლოზას კონკრეტული მაგალითი მოჰყავს:

Suppose that we look out of a window and watch a man. Suddenly he turns his head and actively fixes his attention upon something. We look ourselves and see that his vision has been focused upon a horse. We saw, first, the man before he acted; second, while he acted; third, the object toward which his action was directed. In speech we split up the rapid continuity of this action and of its picture into its three essential parts or joints in the right order, and say: Man sees horse.

Then three phonetic symbols of “these three stages of our thought” can be denoted by “symbols equally arbitrary, which had no basis in sound“. They are:

人	见	馬
Man	Sees	Horse (ფენოლოზა 1968: 12).

(დავუშვათ, ფანჯრიდან ვიყურებით და ვხედავთ კაცს. უეცრად ის მიაბრუნებს თავს და რაღაცას მიაპყრობს ყურადღებას. ჩვენც ვიმზირებით იქეთკენ და ვხედავთ, რომ მისი მზერა მიპყრობილია ცხენისაკენ. თავდაპირველად ჩვენ დავინახეთ კაცი მოქმედებამდე, შემდეგ მოქმედებისას, ბოლოს კი ის საგანი, რომლისკენაც მისი მზერა იყო მიმართული. მეტყველებისას ჩვენ ვანაწევრებთ ამ მოქმედების სწრაფ უწყვეტობასა და სურათს სამ არსებით ნაწილად შესაბამისი თანმიმდევრობით და ვამბობთ: კაცი ხედავს ცხენს.

შემდეგ „ჩვენი აზროვნების ამ სამი საფეხურის/ფაზის“ სამი ფონეტიკური სიმბოლო შეიძლება აღნიშნოს „ერთნაირად თვითნებური სიმბოლოებით, რომლებიც არანაირად არ გამომდინარეობენ ჟღერადობიდან/ბგერიდან“.

人	见	馬
Man	Sees	Horse).

ფენოლოზა განაგრძობს:

If we knew what division of this mental horse-picture each of these signs stood for, we could communicate continuous thought to one another as easily by drawing them as by speaking words. We habitually employ this visible language of gesture in much the same manner (ფენოლოზა 1968: 12).

(ჩვენ რომ ვიცოდეთ, თუ ცხენის ამ მენტალური სურათხატის რომელ ნაწილს აღნიშნავს თვითნებური ამ ნიშანთაგანი, ჩვენ შევძლებდით უწყვეტი აზროვნება ერთმანეთისათვის ისევე იოლად გადაგვეცა ხატვით, როგორც სიტყვების თქმით. ჩვევისამებრ ჩვენ დიდწილად ამგვარადვე ვიყენებთ ჟესტების ხილულ ენას).

ამგვარად, ფონოგრამასა და იდეოგრამას შორის ფუნდამენტურ განსხვავებას ფენოლოზა აჩვენებს არა მხოლოდ გრამატიკის, არამედ მნიშვნელობის აღქმის მენტალური პროცესის დონეზეც.

ფენოლოზა ასე განაგრძობს თავის ამ მოსაზრებას:

Such actions are seen, but Chinese would be a poor language, and Chinese poetry but a narrow art, could they not go on to represent what is unseen (ფენოლოზა 1968: 12).

(ასეთი მოქმედებები ხილულია, მაგრამ ჩინური ღარიბი ენა იქნებოდა, ხოლო ჩინური პოეზია შეზღუდული ხელოვნება, მათ უხილავის წარმოჩენაც რომ არ შეეძლოთ).

ფენოლოზას მტკიცებით, დასავლური აზროვნების ლოგიკური პროცესისაგან განსხვავებით, „ჩინური ენა თავისი სპეციფიკური მასალით ზუსტად იგივე პროცესის

მეშვეობით გადაწვდება ხილულიდან უხილავს, რომლითაც სხვა უძველესი რასები“ (ფენოლოზა 1968: 12). ფენოლოზა ამ პროცესს განსაზღვრავს როგორც „მეტაფორას“ და მიიჩნევს, რომ ევროპული ენა განვითარდა როგორც „კვაზიგეოლოგიური ფენებივით“ მეტაფორის მეტაფორაზე დახვავებით: „ჩვენმა წინაპრებმა დაახვავეს მეტაფორათა გროვები ენის სტრუქტურებში და აზროვნების სისტემებში“ (ფენოლოზა 1968: 12). და მაინც:

Languages today are thin and cold because we think less and less into them. We are forced, for the sake of quickness and sharpness, to file down each word to its narrowest edge of meaning ... This anaemia of modern speech is only too well encouraged by the feeble cohesive force of our phonetic symbols. There is little or nothing in a phonetic word to exhibit the embryonic stages of its growth. It does not bear its metaphor on its face. We forget that personality once meant, not the soul, but the soul's mask. This is the sort of thing one can not possibly forget in using the Chinese symbols (ფენოლოზა 1968: 12-13).

(ენები დღეს გამეჩხერებული და ცივია, რადგან ჩვენ სულ უფრო და უფრო ნაკლებად ვულრმავდებით მათ. ჩვენ გვაიძულებენ სისწრაფისა და სიცხადისათვის თვითეული სიტყვა მის ყველაზე ვიწრო მნიშვნელობაზე დავიყვანოთ ... თანამედროვე მეტყველების ამ ანემიას ხელს უწყობს ჩვენი ფონეტიკური სიმბოლოების შემაკავშირებელი/გამაერთიანებელი ძალის უკმარობა. ფონეტიკური სიტყვა ნაკლებად თუ გამოხატავს ან საერთოდ ვერ გამოხატავს მისი ზრდის ემბრიონულ ეტაპს. ჩვენ გვავიწყდება, რომ ერთ დროს პიროვნულობა/ინდივიდუალურობა სულს კი არა, სულის ნიღაბს ნიშნავდა. ჩინური სიმბოლოების გამოყენებისას კი ამგვარი რამის დავიწყება შეუძლებელია).

ფენოლოზას კვალდაკვალ პაუნდიც დაინტერესებული იყო არა იმდენად მნიშვნელობის გადაცემის, რამდენადაც მნიშვნელობის აღქმის პროცესით, რომელიც ინგლისურისაგან განსხვავებული იქნებოდა. ჩინური წერილობითი ასონიშნის ფენოლოზასეული კონცეფციის საშუალებით პაუნდი შეეცადა ინგლისურენოვან პოეზიაში დაენერგა მნიშვნელობის აღქმის ის ყაიდა, რომელიც ჩინური იდეოგრაფული სისტემისათვის იყო დამახასიათებელი ანუ, სხვაგვარად, გამოეყენებინა იდეოგრაფული მეთოდი, რომელიც

შესაძლებელს გახდიდა ცხოვრების სხვადასხვა ასპექტის, ხილულისა და უხილავის, „დროის მომენტში მოცემული ემოციური და ინტელექტუალური კომპლექსის“ ერთდროულად აღქმას, ანუ იმას, რისი მიღწევაც ე. წ. „ფონეტიკური ენით“ შეუძლებელი იყო. თავისი ეს კონცეფცია პაუნდმა „ვორტექსში“ ასე ჩამოაყალიბა:

Every concept, every emotion presents itself to the vivid consciousness in some primary form; the Image, to Poetry (პაუნდი 1914 (გ): 153-154).

(თვითეული ცნება, თვითეული ემოცია საკუთარ თავს გარკვეული პირველადი ფორმით წარუდგენს ცხად ცნობიერებას; ესაა ხატი/სახე პოეზიისათვის).

სხვაგვარად რომ ვთქვათ, პოეზიას, რომელიც „ფონეტიკურ ენაზე“ შექმნილი, შეუძლია მიაღწიოს იდეოგრაფული ენობრივი სისტემისათვის დამახასიათებელ „მნიშვნელობის აკუმულირებას“ სახის/ხატის კონსტრუირებით.

პაუნდს მანამდე ჰქონდა გაცნობიერებული სახის/ხატის მნიშვნელობა, სანამ ფენოლოზას ხელნაწერებში იდეოგრაფული მეთოდის კონცეფციას ამოიკითხავდა. ამას ის ფაქტიც მოწმობს, რომ ამ დისერტაციაში უკვე არაერთგზის ციტირებული ხატის/სახის დეფინიცია მან პირველად ჩამოაყალიბა ესეში „რამდენიმე აკრძალვა“, ფენოლოზას ხელნაწერების გაცნობამდე რამდენიმე თვით ადრე, თუმცა ეს სულაც არ აკნინებს ფენოლოზას თეორიების მნიშვნელობას პაუნდის შემოქმედებისათვის. ყველაფერს რომ თავი დავანებოთ, სწორედ ჩინური იდეოგრაფის კონცეფცია იქცა მისი მხატვრულ მეთოდის საძირკვლად *კანტოებში*. ფენოლოზას შრომების ზეგავლენითვე პაუნდმა მიზნად დაისახა შეექმნა ახალი კულტურულ-ესთეტიკური რენესანსი, რაც, მისი აზრით, „აღმოსავლეთისა და დასავლეთის დაქორწინებით“ იყო შესაძლებელი, რისი განხორციელებაც მან მხოლოდ ნაწილობრივ შეძლო თავის ადრეულ იმპრისტურ პოეზიაში.



## დასკვნა

იმაჟიზმი, როგორც ანგლო-ამერიკული მოდერნისტული პოეზიის მიმდინარეობა, გარდამტეხი ეტაპი იყო კონვენციური პოეტური ფორმების გადასინჯვისა და ახალი, რადიკალურად მინიმალისტური ვერსიფიკაციული ფორმების ჩამოყალიბების თვალსაზრისით. იმაჟისტის პოეტების ესთეტიკური პოზიციები მიმართული იყო ვექტორიანელი პოეტების „მორალიზმისა“ და იდეოლოგიური ტენდენციურობის წინააღმდეგ და პოეზიაში აბსტრაქტული, ბუნდოვანი სახეებისა და ცნებების კონკრეტული, ზუსტი ვიზუალური პოეტური „ხატით“ ჩანაცვლებისაკენ.

ლიტერატურულ კრიტიკაში გავრცელებული მოსაზრების საპირისპიროდ, იმაჟიზმი უნდა განვიხილოთ არა როგორც „მცირერიცხოვან პოეტთა ასოციაცია, რომლებიც გარკვეული პერიოდი – კვირები, თუნდაც თვეები - შეთანხმებულნი იყვნენ რამდენიმე მნიშვნელოვან პრინციპზე“, არამედ როგორც მხატვრულ-ესთეტიკური დოქტრინა ან პოეტური სკოლა; იმაჟიზმის გენეზისისა და ისტორიის ანალიზი საშუალებას იძლევა, დავასკვნათ, რომ მისი არსებობის ისტორიაში რამდენიმე ეტაპის გამოყოფა შეიძლება: ე. წ. იმაჟიზმამდელი იმაჟიზმი, ანუ ის ეტაპი, როცა ჰიუმი და ფლინტი თავიანთი თეორიულ-ესთეტიკური პოსტულატებითა და პოეტიკით მყარ ნიადაგს ქმნიან იმაჟიზმის ესთეტიკის დამკვიდრებისათვის კონკრეტულ პოეტურ მიმდინარეობად მის ოფიციალურ გაფორმებამდე 1912 წელს; შემდეგი ეტაპი მოიცავს იმაჟიზმის ჩამოყალიბებისა და აღმასვლის ხანას დაახლოებით 1914 წლამდე, ჯგუფსა და ეზრა პაუნდს შორის მომხდარ განხეთქილებამდე, რომელიც წყალგამყოფად მოგვევლინა ამ ეტაპსა და გვიანდელ იმაჟიზმს შორის, როცა მიმდინარეობის წამყვან ფიგურად ემი ლოუელი იქცა. ამრიგად, იმაჟიზმი, ნაირგვაროვანი გარეგნული გამოვლინებების მიუხედავად, აშკარად იყო ერთიანი თეორიულ-ფილოსოფიური წანამძღვრებიდან ამოზრდილი მხატვრული მიმდინარეობა მკაფიოდ ჩამოყალიბებული ესთეტიკური პრინციპებით, მხატვრული კონცეფციითა და პოეტიკით. იმაჟისტებს აერთიანებთ, პირველ რიგში, სპეციფიკური დამოკიდებულება პოეტური ხატისადმი და

ორიენტალიზმით გატაცება. შეიძლება ითქვას, რომ ეს იყო თანამედროვე პოეზია მინიატურაში.

ლიტერატურულ კრიტიკაში დამკვიდრებული მოსაზრებისაგან განსხვავებით ვასკვნით, რომ რომ ეზრა პაუნდი იმაჟისტურ მოძრაობაში მხოლოდ 1912-1913 წლებში კი არ იყო ჩაბმული, არამედ, ფაქტობრივად, იმაჟიზმის სათავეებთან იდგა და 1908/9 წლიდან აქტიურად მონაწილეობდა იმაჟიზმის თეორიულ-ესთეტიკური საფუძვლების მომზადებაში. ვორტიციზმის პაუნდისეული კონცეფციაც მისი 1911-1912 წლებში გამოქვეყნებული ესეების სერიიდან *I Gather the Limbs of Osiris (მე ვაგროვებ ოსირისის კიდურებს)* და იმაჟისტური კონცეფციებიდან ამოიზარდა. 1908 წლიდან 1914 წლამდე პაუნდის თეორიულ-ესთეტიკური შეხედულებების ანალიზი ცხადჰყოფს, რომ 1912-1913 წლები პაუნდის თეორიულ-ესთეტიკური შეხედულებების ევოლუციის ახალი მნიშვნელოვანი ეტაპი კი არ არის, როგორც ზოგიერთი კრიტიკოსი მიიჩნევს, არამედ, ფაქტობრივად, საქმე გვაქვს იმ არსებითად იმაჟისტური იდეებისა და კონცეპტების თანდათანობით განვითარებასთან, რომლებიც სრულყოფილი სახით პაუნდმა ზემოხსენებულ ესეების სერიაში ჩამოაყალიბა და რომლებიც საფუძვლად დაედო იმაჟიზმის ესთეტიკას. ამრიგად, პრაქტიკულად შეუძლებელია 1908-1914 წლების პაუნდის თეორიულ-ესთეტიკურ შეხედულებების ერთმანეთისაგან მკვეთრად გამიჯნულ ეტაპებად დაყოფა - ესაა პაუნდის შემოქმედებითი ევოლუციის ერთი მთლიანი ეტაპი, რომელიც თავიდან ბოლომდე იმაჟიზმის ესთეტიკას უკავშირდება.

იმაჟიზმის ესთეტიკური სისტემის ანალიზი ცხადყოფს, რომ მთელი ეს მრავალწახნაგოვანი, წინააღმდეგობრივი და კომპლექსური სისტემა სამ ძირითად, ფუძემდებლურ პრინციპს ემყარება:

1. საგნისადმი უშუალო დამოკიდებულება, სუბიექტური იქნებოდა ეს დამოკიდებულება თუ ობიექტური.
2. უარის თქმა ისეთი სიტყვების გამოყენებაზე, რომლებიც არ მონაწილეობს საგნის პრეზენტაციაში.
3. რიტმის აგება მუსიკალური თანმიმდევრობის და არა მეტრონომიული პრინციპით.

იმაჟიზმის ესთეტიკური სისტემის ცენტრს, რომლის ძირითადი თეორიული პოსტულატები ტომას ერნესტ ჰიუმმა და ეზრა პაუნდმა ჩამოაყალიბეს თავიანთ ესეებში, პოეტური ხატის კონცეპტი წარმოადგენს. იმაჟისტების გაგებით ესაა დროის მომენტში მოცემული ინტელექტუალურ-ემოციური კომპლექსი, იმ მნელად მოსახელთებელი მომენტის მხატვრული ექვივალენტი, როცა გარეგანი შინაგანად გარდაისახება და ობიექტური სუბიექტურად; იმაჟიზმის ესთეტიკის მიხედვით, პოეტური ხატი უნდა იყოს კონკრეტული და ვიზუალური, რაოდენ აბსტრაქტულ ცნებასაც უნდა გამოხატავდეს იგი და, ფაქტობრივად, სწორედ ის უნდა განსაზღვრავდეს ლექსის მთელ რიტმულ-ინტონაციურ სტრუქტურას, მის არქიტექტონიკას.

პაუნდის იმაჟისტური ესთეტიკური პოსტულატები შემდეგ კრიტერიუმებს უყენებდა იმაჟისტებს:

1. ყურადღებით დაკვირვება და საგანთა არსის ახსნა, გრძნობები იქნებოდა ეს, ემოციები, თუ ყოფიერების კონკრეტული მოვლენები. ამასთან, პოეტს თავი უნდა აერიდებინა ბუნდოვანი განზოგადოებებისა და აბსტრაქციებისათვის. პაუნდს სურდა, ექსპლიციტურად გამოეხატა ფიზიკური გარემო თუ ემოციები და იგი სრულ უნდობლობას უცხადებდა „აბსტრაქტულ და ზოგად წინადადებებს, როგორც ერთგვარ ხერხს ფიქრების გამოხატვისა“;

2. ამაღლებული და პათეტიკური „პოეტური ენის“ ნაცვლად ყოველდღიური სალაპარაკო ენის გამოყენება; პაუნდს სურდა შინაარსის გამდიდრება სათქმელის სწორად და ზუსტად გამოხატვით, რამდენადაც ეს შესაძლებელი იქნებოდა;

3. უარის თქმა ტრადიციულ სალექსო საზომებსა და ვერსიფიკაციაზე და ინდივიდუალური კადანსის (cadence), რიტმიკის შექმნა. თითოეულ ლექსს, პაუნდის მიხედვით, უნდა ჰქონოდა რიტმი, რომელიც ზუსტად შეესატყვისებოდა იმ ემოციასა თუ ემოციის შუქრდილს, რომელიც ლექსში უნდა გამოხატულიყო. მისი კონცეფციით, აუცილებელი იყო არასაჭირო სიტყვებისთვის, განსაკუთრებით ზედსართავი სახელებისთვის, თავის არიდება, ვინაიდან ისინი აბუნდოვანებენ პოეტურ სახეს აბსტრაქტულისა და კონკრეტულის ერთმანეთში აღრევით. პაუნდი წერდა, რომ

ბუნებრივი საგანი/ობიექტი ყოველთვის „ადეკვატური სიმბოლოა“. მისი აზრით, პროექს უნდა ეშინოდეს აბსტრაქციის და არასოდეს უნდა გადმოსცეს საშუალო ლექსით ის, რაც უკვე კარგ პროზად დაწერილა.

იმაჟიზმის ესთეტიკაში მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს ვერლიბრის/„თავისუფალი ლექსის“ შესაძლებლობების, თავისუფალი ლექსისა და იაპონური პოეტური ფორმების შერწყმის შესაძლო ვარიაციებისა და ესთეტიკური ეფექტების, კონკრეტული ხატისა და აბსტრაქტული ცნების თანაფარდობის საკითხს.

იმაჟიზმის ესთეტიკას ნაირგვაროვანი ლიტერატურული ტრადიცია კვებავს - ანტიკური (ძველბერძნული და ლათინური პოეზიის ესთეტიკური პრინციპები), შუა საუკუნეობრივი (პროვანსული ლირიკის პოეტიკა), ორიენტალური (შორეული აღმოსავლეთის - ძველი ჩინეთისა და იაპონიის - პოეტური ტრადიციები და ფორმები), სიმბოლისტური ესთეტიკა (ფარნგული სიმბოლისტური პოეზიის ესთეტიკური პრინციპები) და ინგლისურენოვანი პოეზიის გარკვეული ტენდენციები (მაგ., უიტმენის „თავისუფალი ლექსი“). საბოლოო ჯამში, იმაჟიზმის ესთეტიკა ამ სხვადასხვაგვარი ლიტერატურული ტრადიციებისა და თეორიულ-ესთეტიკური პრინციპების რთული, წინააღმდეგობრივი რეცეფციისა და ტრანსფორმაციის გზით ჩამოყალიბდა, როგორც ახალი მთლიანობა, ახალი ესთეტიკური სისტემა.

იმაჟისტურმა მოძრაობამ დაამკვიდრა ახალი ინგლისური კადენცია – „თავისუფალი ლექსი“, რომელიც ეფუძნება ბუნებრივ სამეტყველო რიტმს. მან შეცვალა თეორი ლექსი და იამბური პენტამეტრი – სალექსო საზომი, რომელიც დედოფალ ელისაბედის დროიდან მოყოლებული დომინირებდა ინგლისურ პოეზიაში. რთული და დახვეწილი ტექნიკური ექსპერიმენტების შედეგად იმაჟიზმმა პოეტური სიმბოლო ვიზუალურ, კონკრეტულ და კონცენტრირებულ ხატად აქცია.

იმაჟისტური პოეზიის ანალიზი ცხადჰყოფს, რომ იმაჟისტები თავიანთ პოეზიას ქმნიდნენ ვერლიბრის ტრადიციებზე დაყრდნობით. მათ პოეტურ ტექსტებში ვერლიბრი კადანსს ემყარებოდა, რაც რიტმულ – ინტონაციურ ჰარმონიას გულისხმობს. იმაჟისტური

„თავისუფალი ლექსის“ ერთეული სტროფია და არა ტერფი, მარცვალთა რაოდენობა ან სტრიქონი.

იმაჟისტური ლექსის ჰიბრიდული ფორმის ანალიზი აჩვენებს, რომ იმაჟიზმის პოეტიკა შეიქმნა განსხვავებული ენებიდან აღებული პოეტური ფორმების ინგლისური პროსოდის ნიადაგზე გადანერგვის შედეგად: იმაჟისტებმა გადაამუშავეს უძველესი ჩინური, იაპონური, კლასიკური/ძველბერძნული და ფრანგული სიმბოლისტური პოეზიის ტრადიციები.

მიუხედავად იმისა, რომ იმაჟისტურ პოეზიაზე სხვადასხვა ქვეყნისა და ეპოქის ლიტერატურული ტრადიცია ახდენდა ზეგავლენას, იგი მაინც დამოუკიდებელ, თვითმყოფად ინგლისურ ფორმად გვევლინება. მას გააჩნდა როგორც დროსა და სივრცეში დაშორებული (აღმოსავლური და კლასიკური), ასევე ახლო გავლენების (ფრანგული სიმბოლიზმი) ადაპტაციის უნარი.

იმაჟიზმის ესთეტიკის ძირითადი პრინციპების ანალიზი ცხადჰყოფს, რომ მისი უშუალო წყარო ფრანგული სიმბოლიზმია, მაგრამ იმავდროულად იმაჟისტები, პირველ რიგში ეზრა პაუნდი, ერთმანეთისაგან განასხვავებენ „სახეს“ და „სიმბოლოს“ და ბუნდოვან სიმბოლოსთან შედარებით პირველს ანიჭებენ უპირატესობას როგორც ცხად, მკაფიო და კონკრეტულ ვიზუალურ ხატს. პაუნდის თეორიულ-ესთეტიკური კონცეფციების კვლევა საშუალებას იძლევა დავასკვნათ, რომ მისთვის, ისევე როგორც ზოგადად იმაჟიზმის ესთეტიკისა და პოეტიკისათვის, ფრანგული სიმბოლიზმი ალევორიულობისაკენ იხრება, იმაჟიზმი კი რეალისტურობისაკენ უნდა ყოფილიყო მიდრეკილი. მეორე მხრივ, სიმბოლიზმის ელემენტები მთლიანად არ არის გამორიცხული პაუნდისა და სხვა იმაჟისტების პოეზიიდან: პაუნდისეული „აბსოლუტური რიტმი“ და „პერმანენტული მეტაფორა“, ფაქტობრივად, იგივე სიმბოლიზმია, ოღონდ უფრო ღრმა აზრით; თუ გავითვალისწინებთ იმას, რომ იმაჟისტური ლექსი მიზნად ისახავდა ყოფილიყო ზუსტი ექვივალენტი პოეტის გამოცდილებასა თუ წარმოსახვაში არსებული რიტმისა, სახისა, თუ მოდელისა, ის შეიძლება მივიჩნიოთ იმ პოეტური ტრადიციის გაგრძელებად, რომელიც დაიწყო ბოდლერის ცნობილი სონეტით „ანალოგიები“ (“Correspondances”) - ფრანგული

სიმბოლიზმის იმ ქვაკუთხედით, რომლის მხატვრული სათქმელის თეორიულ-კრიტიკული ფორმულირება მოგვიანებით გვხვდება „ობიექტური კორელატი“ (“objective correlative”) ელიოტისეულ დოქტრინაში: ამ ტრადიციაში რეალიზმი სიმბოლიზმთანაა გაიგივებული, ვინაიდან ლექსში არცერთი საგანი არ არსებობს თავისთავად, დამოუკიდებლად, არამედ იმავდროულად იგი „ინტელექტუალურ და ემოციურ კომპლექსსაც“ წარმოადგენს. ამრიგად, მართალია, როგორც პაუნდი ამტკიცებდა, „იმაჟიზმი სიმბოლიზმი არაა“, მაგრამ ის სიმბოლიზმის პირდაპირი შთამომავალია: თუ განსხვავებულ ეროვნულ ტრადიციებსა და ისტორიულ მომენტებს გავითვალისწინებთ, „სახე“ და „სიმბოლო“ საუკეთესო შემთხვევაში ექვივალენტები არიან, განსხვავება კი მათი სიცხადის, სიზუსტისა თუ ბუნდოვანების ხარისხში ვლინდება. იმაჟიზმი სიმბოლიზმს ენათესავება პოეზიის კონვენციური ფორმების უაროვით და სამყაროსადმი ინდივიდუალისტური დამოკიდებულებით.

იმაჟისტთა შემოქმედებაში აშკარად ვლინდება კონცეპტუალური და სტილური მსგავსება ფრანგულ სიმბოლიზმთან, მეორდება თემები, სახეები, მოტივები; კერძოდ, ახალგაზრდა პოეტთა შემოქმედებაში ფრანგული ლიტერატურიდან მკვიდრდება: ხელოვნების ელიტურობის იდეა; ნიღბის ესთეტიკა; პოეტის, როგორც მაგიკოსის, გააზრება; ეროტიზმი; ურბანიზმი; „სიმახინჯის ესთეტიკა“; რემითოლოგიზაცია; ბოჰემის კულტი; სიკვდილის (თვითმკვლელობის) პოეტიზაცია; დენდიზმი; ალკოჰოლისა და ნარკოტიკების აპოლოგია და სხვ.

იმაჟისტები თავიანთ პოეზიას კადანსზე დაყრდნობით ქმნიდნენ და არა მეტრზე, რაც, როგორც ეს ზოგიერთ კრიტიკოსს ჰგონია, არ ნიშნავს იმას, რომ ისინი უარყოფდნენ რიტმს – ლექსის ტექნიკის უმნიშვნელოვანეს კომპონენტს. იმაჟისტები უარყოფდნენ მყარ სალექსო საზომებს, ფიქსირებულ რიტმულ-ინტონაციურ მოდელებს და სტრუქტურებს და არა რიტმს საზოგადოდ.

იმაჟისტური ლექსის სტრუქტურის ანალიზი აჩვენებს, რომ პოეტურ ტექსტში ცენტრალური ადგილი უჭირავს „სახეს“/,ხატს“, რომელიც განასხეულებს ინტელექტუალურ და ემოციურ კომპლექსს დროის მოცემულ მომენტში, ერთმანეთთან

აკავშირებს ლექსის სხვადასხვა კომპონენტს, განაპირობებს ლექსის რიტმულ-ინტონაციურ წყობას, ერთი სიტყვით, მთელი მხატვრული სტრუქტურის გამსაზღვრელ ესთეტიკურ კატეგორიად გვევლინება.

ეზრა პაუნდის ადრეული პოეზიის ანალიზის საფუძველზე ვასკვნიტ, რომ მისი იმაჟისტური პოეზია გარკვეულწილად ეიჩ. დი.-ს ადრეულ ლექსებს ეფუძნებოდა, თუმცა მისთვის უფრო მნიშვნელოვანი ტ. ე. ჰიუმის იმაჟისტური თეორიულ-ესთეტიკური შეხედულებები და ფრანგული სიმბოლიზმი იყო. პაუნდის მისწრაფებაში დახვეწილი პოეტური კადენციის შექმნისაკენ ჰიუმისა და ფრანგი სიმბოლისტების გავლენა უფრო იკვეთება, ვიდრე ეიჩ. დი.-ის ადრეული პოეზიის.

პაუნდის ესეების სერია *მე ვაგროვებ ოსირისის კიდურებს*, ფაქტობრივად, წარმოადგენს მისი ადრეული, იმაჟისტური პოეზიის - როგორც მისი ორიგინალური შემოქმედების, ასევე მთარგმნელობითი საქმიანობის - ერთგვარ თეორიულ ჩარჩოს, რომელიც ამავდროულად იმაჟიზმის თეორიულ-ესთეტიკურ საფუძვლადაც გვევლინება. ანალიზი აჩვენებს, რომ პაუნდის იმაჟისტური კონცეფციები და კონცეპტები სწორედ ესეების ამ სერიიდან იღებს სათავეს.

პაუნდის ესეების კრებულის *მე ვაგროვებ ოსირისის კიდურებს* იმაჟიზმის ესთეტიკასთან მიმართებაში ანალიზი ცხადჰყოფს, რომ პაუნდის ადრეულ კონცეფციებსა და იმაჟიზმის ესთეტიკას შორის გადაკვეთის მრავალი წერტილი მოიძებნება - *ოსირისში* ფორმულირებული ტრანსცენდენტური პოეტიკის პაუნდისეული კონცეფცია, ფაქტობრივად, საფუძვლად დაედო იმაჟიზმის ესთეტიკის ძირითად კონცეპტებს; კერძოდ, იმაჟისტური პოეტური ხატის კონცეპტს ბევრი საერთო აქვს “Luminous Detail”-თან: ორივე წარმოადგენს რთულ ინტელექტუალურ-ემოციურ კომპლექსს, რომელიც დაფარული ტრანსცენდენტური პოეტური ენერჯის გამოვლინებაა და წამიერ, მეყსეულ, ძნელად მოსახელთებელ სუბიექტურ განწყობილებასთან ერთად ეპოქალურ, უფრო მეტიც, ზედროულ-უნივერსალურ შინაარსსაც გამოხატავს კონკრეტული პოეტური ტექნიკის საშუალებით; ორივე წარმოადგენს კონკრეტულ სახეს/დეტალს, რომლის საშუალებითაც უზოგადესი შინაარსი და აბსტრაქტული ცნებები გადმოიცემა; თავის

თავში ორივე აერთიანებს არა მარტო აწმყოს მომენტს, არამედ წარსულის მთელ გამოცდილებასაც და მომავალსაც; ორივეს მოხელთება და მათგან პოეტური „მიკროკოსმოსის“ შექმნა ძალიან ძნელია და ამისათვის პოეტს განსაკუთრებული უნარი და შრომა ჭირდება - ღირებული პოეტური ხატის შესაქმნელად თუ “Luminous Detail”-ის მოსახელთებლად, ერთი მხრივ, იგი უნდა ფლობდეს სათანადო პოეტურ ტექნიკას და, მეორე მხრივ კი, მთელი ევროპული ლიტერატურის ტრადიციას ჰომეროსიდან მოყოლებული დღემდე ანუ, სხვაგვარად, უნდა გააჩნდეს „ისტორიის შეგრძნება“, რათა მის წინამორბედთა მხატვრული მემკვიდრეობა აღიქვას არა მარტო როგორც წარსულის კუთვნილება, არამედ როგორც აწმყოში ერთდროულად არსებული იდეალური წყობა, სადაც მნიშვნელოვანი ლიტერატურული ქმნილებები რთულ და ამბივალენტურ ურთიერთმიმართებებს ამყარებენ.

ზოგიერთი კრიტიკოსის მოსაზრების საპირისპიროდ ვასკვნით, რომ პაუნდის მოწოდება პოეტური მეტყველების „განახლებისაკენ“ (“Make it new!”) ლიტერატურული ტრადიციის უარყოფას კი არ ნიშნავდა, არამედ მის შემოქმედებითად ათვისებასა და გარდაქმნას ახალი ეპოქის მხატვრულ-ესთეტიკური აზროვნების მოთხოვნების შესატყვისად. ეს იყო გამოხატულება პაუნდის მისწრაფებისა არა რევოლუციური გარდაქმნების, არამედ ახალი რენესანსის შექმნისაკენ დასავლურ-აღმოსავლურ პოეტურ ტრადიციათა ინდივიდუალური სინთეზის გზით ინგლისურენოვან პოეზიაში.

პაუნდის ადრეული პოეზიის ანალიზის საფუძველზე ვასკვნით, რომ იმაჟიზმის ელემენტები ჩანასახობრივად პირველად ცნაურდება პაუნდის იმაჟიზმამდელ კრებულში *Canzoni*, რომლებიც მალე გარდაისახება სრულფასოვან იმაჟისტურ მეთოდად აღმოსავლური პოეტური ტრადიციის ზეგავლენის წყალობით.

იმაჟიზმის ესთეტიკისა და პაუნდის ადრეული პოეტიკის ჩამოყალიბებაში გადამწყვეტი როლი ითამაშა ორიენტალიზმმა - კერძოდ, ტრადიციულმა იაპონურმა სალექსო ფორმებმა - ტანკამ და, განსაკუთრებით, ჰაიკუმ, რაც განპირობებული იყო იმით, რომ იმაჟისტები სწორედ ამ ფორმებში ხედავდნენ „თავისუფალი ლექსის“ იდეალურ ნიმუშებს. ეზრა პაუნდის პოეზიაში იაპონური ჰაიკუ ტრასფორმაციას განიცდის იმაჟიზმის



თეორიული პოსტულატების გავლენით და მაქსიმალურად ესადაგება იმაჟიზმის ესთეტიკის ძირეულ პრინციპს - კონკრეტული, ერთმანეთისაგან იზოლირებული სურათ-ხატების მეშვეობით გადმოსცეს აბსტრაქტული ცნებები.

პაუნდის ადრეული პოეზიისა და ტრადიციული იაპონური პოეტური ფორმების შედარებითი ანალიზის საფუძველზე შემდეგი მსგავსება-განსხვავებები გამოიკვეთა: პაუნდის იმაჟისტური ლექსიც და იაპონური ჰაიკუც უპირატესობას ანიჭებს მოკლე სალექსო ფორმებს, რაც ინტენსიური, კომპაქტური და შთამბეჭდავი სურათხატების გამოყენების აუცილებლობას განაპირობებს; არც ჰაიკუში და არც იმაჟისტურ ლექსში პოეტს არ შეუძლია სათქმელი გამოხატოს დროის მსვლელობის კვალდაკვალ, რადგან იგი შეზღუდულია ლექსის სიმოკლით და, შესაბამისად, პოეტს კონკრეტული ვიზუალური ხატის შექმნა უწევს; ჰაიკუ, ისევე როგორც პაუნდის მინიმალისტური პოეზიის რიტმულ-ინტონაციური სტრუქტურა, როგორც წესი, განისაზღვრება ერთი დომინანტური პოეტური ხატით ანუ, ფაქტობრივად, ერთიცა და მეორეც „ერთხატიანი ლექსია“, ფორმა, სადაც ერთი იდეა მეორეზე მაღლა დგას; ჰაიკუშიც და პაუნდის იმაჟისტურ პოეტურ ტექსტებშიც ირღვევა საგანთა შორის სამყაროში ობიექტურად არსებული კავშირები და მათი სუბიექტური რეარანჟირება ხდება ისე, რომ მხატვრულმა ქსოვილმა შეძლოს კონკრეტული ვიზუალური ხატით გადმოსცეს აბსტრაქტული ცნება, წამიერი, მოუხელთებელი გუნება-განწყობილება, რთული განცდითი შინაარსი, რომელიც ლირიკული გმირის შინაგან სამყაროს, მისი ცნობიერების აწმყოს მოცემულ მომენტსაც მოიცავს და ამავდროულად თვითონ დროის მიღმაა, ანუ ის მარადიული აწმყოა, რომელიც თავის თავში ყველა დროს იკრებს და რომელსაც მოდერნისტები სხვადასხვა ტერმინით აღნიშნავდნენ; ჰაიკუდან სესხულობს პაუნდის „ძენის“ ელემენტს, რაც გულისხმობს რთული, ღრმა და დახვეწილი შეგრძნებების პოეტურ გამოსახვას; მეორე მხრივ, ჰაიკუსაგან განსხვავებით, სადაც ბუნებრივი სამყარო დომინირებს, პაუნდის იმაჟისტური პოეზია ერთმანეთს უპირისპირებს ბუნებრივ და ადამიანის მიერ შექმნილ ურბანულ სამყაროებს, ჰაიკუში კი ადამიანი ბუნებრივ სამყაროშია მოქცეული, როგორც დამკვირვებელი, რომელიც ამ სამყაროში საგნებს შორის ვიზუალურ კავშირებს ამყარებს.

პაუნდის წერილების, ესეებისა და ადრეული პოეზიის ანალიზი ნათლად აჩვენებს, რომ პაუნდისათვის უფრო ახლოა მორიტაკეს, ვიდრე ბაშოს პოეზია. პაუნდი ცდილობს, ჰაიკუს ფორმა მექანიკურად კი არ გადაიტანოს ინგლისურენოვან პოეზიაში, არამედ შეუხამოს იგი დასავლურ პოეტურ ტრადიციას და ისე გადანერგოს ინგლისური პროსოდის ნიადაგზე გადანერგოს. იგი ღრმად წვდება როგორც დასავლეთევროპული პოეზიის მაგისტრალური გეზის გამსაზღვრელ კანონს, ასევე იაპონური სალექსო ფორმების პოეტურ სტრუქტურას, რაც საშუალებას აძლევს შექმნას მაღალმხატვრული პოეტური ქმნილებები. ყველაზე მნიშვნელოვანი, რაც ამ ლექსებს აერთიანებთ, საერთო მხატვრული ტექნიკაა: ისინი წარმოადგენენ მომენტალურ ვიზუალურ სურათებს.

პაუნდის ადრეული პოეზიის ანალიზი ასევე ცხადჰყოფს, რომ იაპონურ პოეტურ ტრადიციასთან და ფორმებთან ერთად მის პოეზიაზე დიდი გავლენა იქონია ჩინური იეროგლიფების სისტემამ და აბსტრაქტული ცნების კონკრეტული სახით გადმოცემის იდეოგრამულმა მეთოდმა. ჩინური წერილობითი ასონიშნის ფენოლოზასეული კონცეფციის საშუალებით პაუნდი შეეცადა ინგლისურენოვან პოეზიაში დაენერგა მნიშვნელობის აღქმის ის ყაიდა, რომელიც ჩინური იდეოგრაფული სისტემისათვის იყო დამახასიათებელი ანუ პოეზიაში იდეოგრამული მეთოდის გამოყენებით მიეღწია ცხოვრების სხვადასხვა ასპექტის, ხილულისა და უხილავის, „დროის მომენტში მოცემული ემოციური და ინტელექტუალური კომპლექსის“ ერთდროული აღქმისათვის, რაც მხოლოდ დასავლურ ენობრივ და სააზროვნო სისტემებზე დაყრდნობით, ფაქტობრივად, შეუძლებელი იყო. ამრიგად, პაუნდმა მიზნად დაისახა შეექმნა ახალი კულტურულ-ესთეტიკური რესესანსი „აღმოსავლეთისა და დასავლეთის დაქორწინების“ გზით, თუმცა ამ ზეამბიციური პროექტის განხორციელება პოეტმა თავის ადრეულ იმპუსტურ პოეზიაში მხოლოდ ნაწილობრივ შეძლო.

## ბიბლიოგრაფია

- ადამსი et al. 2005: Adams S. & D. P. Tryphonopoulos (eds.). (2005). *The Ezra Pound Encyclopedia*. Westport, CT: Greenwood.
- ალასტერი 2014: Allaster J. J. (2014). *The Luminous Detail: The Evolution of Ezra Pound's Linguistic and Asthetic Theories From 1910-1915*. Electronic Thesis and Dissertation Repository. The University of Western Ontario.
- არაუხო 2013: Araujo A. D. "I cling to the spar': Imagism in Ezra Pound's Vortex". In J. Gery, D. Kempton, & H. R. Stoneback (eds.). *Imagism: Essays on its Initiation, Impact and Influence*. Ezra Pound Center for Literature Book Series: No. 5. University of New Orleans Press, 2013.
- ბაირონი 2010: Byron M. "Textual Criticism". In I. B. Nadel (ed.). (2010). *Ezra Pound in Context*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ბარბერისი 1993: Barbarese J.T. (1993). "Ezra Pound's Imagist Aesthetics: *Lustra to Mauberly*". In *The Columbia History of American Poetry*. New York: Columbia University Press.
- ბაშო 1981: Basho M. (1981). *Zen Poetry*. Trans. Lucien Stryk and Takashi Ikemoto. Middlesex: Penguin.
- ბაჩიგალუპო 1999: Bacigalupo M. "Pound as Critic". In I. B. Nadel (ed.). (1999). *The Cambridge Companion to Ezra Pound*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ბევილაკვა 1971: Bevilaqua R. "Pound's 'In A Station of the Metro': A Textual Note". *English Language Notes* 8.4 (June 1971).
- ბელეიუ 2017: Bellew P. B. "At the Mercy of Editorial Selection": Amy Lowell, Ezra Pound, and the Imagist Anthologies". *Journal of Modern Literature*, Vol. 40, No. 2 (Winter 2017).
- ბოსლი 2007: Beasley R. (2007). *Theorists of Modernist Poetry: T.S. Eliot, T.E. Hulme, Ezra Pound*. New York: Routledge.

- ბოსლი 2010 (ს): Beasley R. (2010). *Ezra Pound and the Visual Culture of Modernism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ბოსლი 2010 (ბ): Beasley R. (2010). "Pound's New Criticism". *Textual Practice*. Vol. 24, No. 4.
- ბოსლი 2010 (გ): Beasley R. "Visual Arts". In I. B. Nadel (ed.). (2010). *Ezra Pound in Context*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ბლეიკნი 2002: Blakeney W. L. (2002). *Modernism and the Ideology of History: Literature, Politics, and the Past*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ბოლდოკი 2004: Baldick Ch. (2004). *The Modern Movement: 1910-1940*. Oxford: Oxford University Press.
- ბორნშტეინი 1985: Bornstein G. "Ezra Pound Among the Poets". In I. B. Nadel (ed.). (1985). *The Cambridge Companion to Ezra Pound*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ბორნშტეინი 2010: Bornstein G. "Modernism". In I. B. Nadel (ed.). (2010). *Ezra Pound in Context*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ბრედფორდი 1993: Bradford R. (1993). *A linguistic History of English Poetry*. London: Routledge.
- ბრენდაბური 1973: Brandabur E. "Ezra Pound and Wassily Kandinsky: A Language in Form and Color". *The Journal of Aesthetic Education*, Vol. 7, No. 2, Special Issues: *Tradition and the New Sensibility* (Apr., 1973).
- ბრიტო 2007: Brito M. "Instances of the Journey Motif through Language and Selfhood in Some Modernist American Poets". In V. Patea & P. Derrick (eds.). (2007). *Modernism Revisited: Transgressing Boundaries and Strategies of Renewal in American Poetry*. New York and Amsterdam: Rodopi.
- ბრუკერი 2010: Brooker P. "London". In I. B. Nadel (ed.). (2010). *Ezra Pound in Context*. Cambridge: Cambridge University Press.

ბრუკერი 1996: Brooker J. S. (1996). *Mastery and Escape: T. S. Eliot and the Dialectic of Modernism*. University of Massachusetts Press.

ბუში 2004: Bush R. "Modernist Poetry and Poetics". In L. Marcus & P. Nicholls (eds.). (2004). *The Cambridge History of Twentieth-Century English Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.

გეიჯი 1979: Gage J. T. "Paradoxes of Objectivity and Argument in Imagist Theory". *Philosophy & Rhetoric*, Vol. 12, No. 3, (Summer, 1979).

გელაშვილი 2005: გელაშვილი მ. (2005). *დროის პრობლემა მოდერნისტულ ლიტერატურაში*. თბილისი: ზეკარი.

გრაბერი 2007: Grabher G. M. "In Search of Words for "Moon-Viewing": The Japanese Haiku and the Skepticism towards Language in Modernist American Poetry". In V. Patea & P. Derrick (eds.). (2007). *Modernism Revisited: Transgressing Boundaries and Strategies of Renewal in American Poetry*. New York and Amsterdam: Rodopi.

დეიხიზი 1940: Daiches D. (1940). *Poetry and the Modern World: A Study of Poetry in England between 1900 and 1939*. Chicago: University of Chicago Press.

დეიხიზი 1999: Dennis H.M . (1999). "Pound, Women and Gender". In Ira Nadel (ed). *The Cambridge Companion to Ezra Pound*. Cambridge: Cambridge University Press.

დეიხიზი 2000: Dennis H. M. (ed.) (2000). *Ezra Pound and Poetic Influence*. The Official Proceedings of the 17th International Ezra Pound Conference Held at Castle Brunnenburg, Tirolo Di Merano Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft, Volume 51.

დერიკი 2007: Derrick P. S. "Introduction". In V. Patea & P. Derrick (eds.). (2007). *Modernism Revisited: Transgressing Boundaries and Strategies of Renewal in American Poetry*. New York and Amsterdam: Rodopi.

დიკი 2008: Dickey F. "Ezra Pound and the Ideology of Art". *Twentieth Century Literature*, Vol. 54, No. 2, (Summer 2008).

- დულიტი 1979: Doolittle H. (1979). *End to Torment*. New York: New Directions Publishing.
- ებანოიძე 2009: ებანოიძე მ. (2009). *კლასიკის კვლევა არაკლასიკურის ეპოქაში*. ქუთაისი: საგამომცემლო ცენტრი „ქუთაისი“.
- ებანოიძე 2009: ებანოიძე მ. „გავლენის შიში?“. ებანოიძე მ. (2009). *კლასიკის კვლევა არაკლასიკურის ეპოქაში*. ქუთაისი: საგამომცემლო ცენტრი „ქუთაისი“.
- ებანოიძე 2009: ებანოიძე მ. „პაუნდი. კონფუძიანელი პოეტი“. ებანოიძე მ. (2009). *კლასიკის კვლევა არაკლასიკურის ეპოქაში*. ქუთაისი: საგამომცემლო ცენტრი „ქუთაისი“.
- ეიერსი 2004: Ayers D. (2004). "H.D., Ezra Pound and Imagism". *Modernism: A Short Introduction*. Blackwell Publishers.
- ეიკენი 1965: Aiken C. (1965). *Ezra Pound: Perspectives*. Chicago: Henry Regnery Company.
- ეისკა 1919: Ayscough F. (1919). "Written Pictures". *Poetry*, 13, N5 (February 1919).
- ეისტეინსონი 1990: Eysteinson A. (1990). *The Concept of Modernism*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- ეიხ. დი. 1914: H. D. (1914). *Letters to Amy Lowell*. 23 November, 1914, 19, (8). The Houghton Library: Harvard University.
- ეიჯი 2007: Aji H. "Pound and Williams: The Letters as Modernist Manifesto". V. Patea & P. Derrick (eds.). (2007). *Modernism Revisited: Transgressing Boundaries and Strategies of Renewal in American Poetry*. New York and Amsterdam: Rodopi.
- ეიჰერნი 2010: Ahearn B. "Pound before Paris: 1908-1920". I. B. Nadel (ed.). (2010). *Ezra Pound in Context*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ეკროიდი 1980: Ackroyd P. (1980). *Ezra Pound and His World*. Scribner.
- ელიგზენდერი 1979: Alexander M. (1979). *The Poetic Achievement of Ezra Pound*. Berkeley: University of California Press.

ელიგზანდერი 1997: Alexander M. "Ezra Pound as Translator". *Translation and Literature*, Vol. 6, No. 1 (1997).

ელიოტი 1917: Eliot T. S. (1917). *Ezra Pound: His Metric and His Poetry*. New York: Alfred A. Knop.

ელიოტი 1946: Eliot T. S. "Ezra Pound". *Poetry*, Vol. 68, No. 6 (Sep., 1946).

ელიოტი 1951 (ა): Eliot T. S. (1951). *Selected Essays*. 3<sup>rd</sup> Ed. London: Faber and Faber.

ელიოტი 1951 (ბ): Eliot T. S. (1951). "Tradition and the Individual Talent." *Selected Essays*. 3<sup>rd</sup> Ed. London: Faber and Faber.

ელიოტი 1965: Eliot T. S. "American Literature and American Language". In T. S. Eliot (1965). *To Criticize the Critic*. New York: Farrar, Straus & Giroux.

ელისი 1988: Ellis S. "The Punctuation of 'In A Station of the Metro'". *Paidenma* 17: 2-3 (Fall/Winter 1988).

ეროუსმიტი 2011: Arrowsmith R. R. (2011). *Modernism and the Museum: Asian, African, and Pacific Art and the London Avant-Garde*. Oxford: Oxford University Press.

ზინესი 1980: Zinnes H. (ed). (1980). *Ezra Pound and the Visual Arts*. New York: New Directions.

თუითჩელ-ვაასი 2001: Twitchell-Waas J. "Ghostly Effects: Orientalist Translation in Pound and the Yasusada Text". *Asian Journal of Social Sciences*, Vol. 29, No. 2 (2001).

იაო 2010: Yao S. G. "Translation". I. B. Nadel (ed.). (2010). *Ezra Pound in Context*. Cambridge: Cambridge University Press.

ინგემი 1999: Ingham M. (1999). "Pound and Music". I. B. Nadel (ed). *The Cambridge Companion to Ezra Pound*. Cambridge: Cambridge University Press.

იპი (1993): Yip, Wai-lim (1993). *Diffusion of Distances, Dialogues between Chinese and Western Poetics*. Berkeley, Los Angeles and Oxford: University of California Press.

ირემაძე 2016: ირემაძე თ. „იმაჟიზმის ძირითადი იდეურ-ესთეტიკური პრინციპები“. ი. ცხვედიანი (რედ.). (2016). *ამერიკისმცოდნეობის მე-8 საერთაშორისო კონფერენციის მასალების კრებული*. ქუთაისი: აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა.

ისააკი 1952: Isaacs J. *The Background of Modern Poetry*. New York: E. P. Dutton & Co., INC.

იშიკავა 1994: Ishikawa K. “Lost Hands”. *Nihon Keizai Shinbun* (19 June, 1994).

კარი 2013: Carr H. “Imagism: A Hundred Years On”. In J. Gery, D. Kempton, & H. R. Stoneback (eds.). *Imagism: Essays on its Initiation, Impact and Influence*. Ezra Pound Center for Literature Book Series: No. 5. University of New Orleans Press, 2013.

კარპენტერი 1988: Carpenter H. (1988). *A Serious Character: The Life of Ezra Pound*. Boston: Houghton Mifflin.

კიშბო 2013: Kishbaugh J. “Editorial Images: *Des Imagistes* and Ezra Pound’s Imagist Presentation of Imagism”. In J. Gery, D. Kempton, & H. R. Stoneback (eds.). *Imagism: Essays on its Initiation, Impact and Influence*. Ezra Pound Center for Literature Book Series: No. 5. University of New Orleans Press, 2013.

კენერი 1951: Kenner H. (1951). *The Poetry of Ezra Pound*. London: Faber & Faber.

კენერი 1973: Kenner H. (1973). *The Pound Era*. University of California Press.

კენერი 1985: Kenner H. (1985). *The Poetry of Ezra Pound*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.

კენერი 1987: Kenner H. “Ezra Pound”. In H. Vendler (ed.). *Voices and Visions: The Poet in America*. New York: Random House.

კიმი 2006: Kim Th. W. “Being Modern: The Circulation of Oriental Objects”. *American Quarterly*, Vol. 58, No. 2 (Jun., 2006).



კიტა 1995: Kita Y. (1995). *Imagism Reconsidered, with special reference to the early poetry of H. D.* Durham Theses, Durham University. Available at Durham E-Theses Online: <http://etheses.dur.ac.uk/4885/>

კობახიძე 2015: კობახიძე თ. (2015). *ტომას ელიოტი და მდლალი მოდერნიზმის ლიტერატურული ესთეტიკა*. თბილისი: უნივერსალი.

კორგი 2003: Korg J. "Imagism". In N. Roberts (ed.). (2003). *A Companion to Twentieth-Century Poetry*. Oxford: Blackwell Publishing.

კორკი 1976: Cork R. (1976). *Vorticism and Abstract Art in the First Machine Age*. Two Volumes. University of California Press.

კოუტსი 2009: Coats J. M. (2009, April). "'Part of the War Waste': Pound, Imagism, and Rhetorical Excess". *Twentieth Century Literature*.

კოფმენი 1951: Coffman, S. (1951). *Imagism: A Chapter for the History of Modern Poetry*. University of Oklahoma Press.

კოლუაშვილი 2017: კოლუაშვილი ბ. (2017). *1920-იანი წლების ამერიკული ლიტერატურა: „ჯაზის ეპოქის“ გამოძახილი*. ქუთაისი: აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა.

ლენი 2010: Lan F. "Confucius". I. B. Nadel (ed.). (2010). *Ezra Pound in Context*. Cambridge: Cambridge University Press.

ლიბრეგტსი 2004: Liebrechts P. (2004). *Ezra Pound and Neoplatonism*. Madison NJ: Fairleigh Dickinson University Press.

ლიბრეგტსი 2010: Liebrechts P. "The Classics". In I. B. Nadel (ed.). (2010). *Ezra Pound in Context*. Cambridge: Cambridge University Press.

ლივისი 1932: Leavis F. R. (1932). *New Bearings in English Poetry*. London: Chatto & Windus.

ლიონი 1992: Lin Jian-Lung. "Pound's 'In A Station of the Metro' As A Yugen Haiku". *Paidenma* 21:1-2 (Spring/Fall 1992).

ლიპკე et al. 1966: Lipke W.C. & B. W. Rozran. "Ezra Pound and Vorticism: A Polite Blast". *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*, Vol. 7, No. 2 (Summer, 1966).

ლიუიზი 2010: Lewis E. "Imagism". I. B. Nadel (ed.). (2010). *Ezra Pound in Context*. Cambridge: Cambridge University Press.

ლონგენბახი 1987: Longenbach J. (1987). *Modernist Poetics of History: Pound, Eliot, and the Sense of the Past*. Princeton: Princeton University Press.

ლონგენბახი 2010: Longenbach J. "Influence". I. B. Nadel (ed.). (2010). *Ezra Pound in Context*. Cambridge: Cambridge University Press.

ლოუელი 1917: Lowell A. (1917). *Tendencies in Modern American Poetry*. New York: Mcmillan Company.

ლოუელი 1919: Lowell A. (1919). *Pictures of the Floating World*. Boston: Houghton Mifflin.

მაინერი 1958: Miner E. (1958). *The Japanese Tradition in English and American Literature*. Princeton: Princeton University Press.

მაინერი 1957: Miner E. "Pound, Haiku and the Image". *Hudson Review* 9 (Winter 1957): 570-84.

მაინერი 1979: Miner E. (1979). *From Renga to Haikai and Haiku in Japanese Linked Poetry*. Princeton: Princeton University Press.

მაკგინესი 2003: McGuinness P. (ed.). (2003). *T. E. Hulme: Selected Writings*. Routledge.

მაკგინესი 2006: McGuinness P. "Imagism". In D. Bradshaw & K. J. H. Dettmar (eds.). (2006). *A Companion to Modernist Literature and Culture*. Blackwell Publishing.

მანტონი 2006: Munton A. "Vorticism". D. Bradshaw & K. J. H. Dettmar (eds.). (2006). *A Companion to Modernist Literature and Culture*. Blackwell Publishing.

- მარკუსი 2004: Marcus L. & P. Nicholls (eds.). (2004). *The Cambridge History of Twentieth-Century English Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- მარტინი 1970: Martin W. "The Sources of Imagist Aesthetic". *PMLA*, Vol. 85, No. 2 (Mar., 1970).
- მარში 2010: Marsh A. "Politics". I. B. Nadel (ed.). (2010). *Ezra Pound in Context*. Cambridge: Cambridge University Press.
- მიჰალკა 2010: Mihalka R. (2010). *Japanism and Modernism: Ezra Pound and His Era*. Doctoral Dissertation. Budapest: Eötvös Loránd University.
- მუდი 2007: Moody, A. D. (2007). *Ezra Pound: Poet: A Portrait of the Man and His Work*. Vol. I: *The Young Genius 1885–1920*. Oxford: Oxford University Press.
- მონრო 1938: Monroe H. (1938). *A Poet's Life*. New York: Macmillan.
- ნეიდელი 1999 (ა): Nadel I. (ed.). (1999). *The Cambridge Companion to Ezra Pound*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ნადელი 1999 (ბ): Nadel, I. "Introduction: Understanding Pound". I. B. Nadel (ed.). (1999). *The Cambridge Companion to Ezra Pound*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ნეიდელი 2010 (ა): Nadel I. B. (ed.). (2010). *Ezra Pound in Context*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ნეიდელი 2010 (ბ): Nadel I. B. "Introduction". I. B. Nadel (ed.). (2010). *Ezra Pound in Context*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ნეიდელი 2010 (გ): Nadel I. "The Lives of Pound". I. B. Nadel (ed.). (2010). *Ezra Pound in Context*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ნეპი 1979: Knapp, J. F. (1979). *Ezra Pound*. Boston: Twayne Publishers.
- ოლდინგტონი et al. 1915-1917: Aldington R., et al. (1915-17). *Some Imagist Poets*. 3 vols. Boston: Houghton Mifflin.

- ოლბრაიტი 1999: Albright D. "Early Cantos I-XLI". I. B. Nadel (ed.). (1999). *The Cambridge Companion to Ezra Pound*. Cambridge: Cambridge University Press.
- პარკსი 2006: Parkes A. "Poetry". D. Bradshaw & K. J. H. Dettmar (eds.). (2006). *A Companion to Modernist Literature and Culture*. Blackwell Publishing.
- პატეა 2007: Patea V. & P. Derrick (eds.). (2007). *Modernism Revisited: Transgressing Boundaries and Strategies of Renewal in American Poetry*. New York and Amsterdam: Rodopi.
- პაუნდი 1909 (ა): Pound E. L. (1909). *Exultations*. London: E. Matthews.
- პაუნდი 1909 (ბ): Pound E. L. (1909). *Personae*. London: E. Matthews.
- პაუნდი 1910: Pound E. L. (1910). *The Spirit of Romance: A Study of Mediaeval Poetry*. London: Dent & Sons.
- პაუნდი 1911 (ა): Pound E. L. (1911). *Canzoni*. London: E. Matthews.
- პაუნდი 1911 (ბ): Pound E. "I gather the Limbs of Osiris II: A Rather Dull Introduction". *The New Age*, 10.6, 2011.
- პაუნდი 1911 (გ): Pound E. "I gather the Limbs of Osiris III". *The New Age*, 10.7, 1911.
- პაუნდი 1911 (დ): Pound E. "I gather the Limbs of Osiris IV: A Beginning". *The New Age*, 10.8, 1911.
- პაუნდი 1912 (ა): Pound E. "I gather the Limbs of Osiris VI: On Virtue". *The New Age*, 10.10, 1912.
- პაუნდი 1912 (ბ): Pound E. "I gather the Limbs of Osiris IX: On Technique". *The New Age*, 10.13, 1912.
- პაუნდი 1912 (გ): Pound E. L. (1912). *Ripostes*. London: S. Swift and co., ltd.
- პაუნდი 1913 (ა): Pound E. L. "A Few Don'ts by an Imagiste". *Poetry*, Vol. 1, No. 6 (Mar., 1913).
- პაუნდი 1913 (ბ): Pound E. L. "A Retrospect". *Poetry*, Vol. 1, No. 6 (Mar., 1913).

პაუნდი 1914 (ა): Pound E. L. (ed.). (1914). *Des Imagistes: An Anthology*. New York: A. and C. Boni.

პაუნდი 1914 (ბ): Pound E. (1914). "Vorticism". *Fortnightly Review*, XCVI n.s. Sept., 1.

პაუნდი 1914 (გ): Pound E. "Vortex". *Blast* 1 (20 June 1914).

პაუნდი 1915: Pound E. L. (1915). *Cathay*. London: E. Matthews.

პაუნდი 1916: Pound E. L. (1916). *Lustra*. London: E. Mathews.

პაუნდი 1919: Pound E. L. *Instigations of Ezra Pound, together with an Essay on the Chinese Written Character by Ernest Fenollosa*. New York: Boni and Liveright Publishers.

პაუნდი 1934: Pound E. (1934). *ABC of Reading*. New York: New Directions.

პაუნდი 1954: Pound E. (1954). "The Tradition". T. S. Eliot (ed.). *Literary Essays*. Norfolk, Conn.: New Directions.

პაუნდი 1957: Pound E. L. (1957). *Selected Poems of Ezra Pound*. New Directions.

პაუნდი 1960: Pound E. (1960). "A Visiting Card." Noel Stock (ed.). *Impact: Essays on Ignorance and the Decline of American Civilization*. Chicago.

პაუნდი 1968: Pound E. L. (1968). *Literary Essays of Ezra Pound*. New Directions.

პაუნდი 1970: Pound E. (1970). *The Spirit of Romance*. London: Peter Owen.

პაუნდი at el. 1974: Pound E. L. & T. S. Eliot (eds.). *Literary Essays of Ezra Pound*. 1954. London: Faber and Faber, 1974.

პაუნდი 1976: Pound E. L. (1976). *Collected Early Poems of Ezra Pound*. New Directions.

პაუნდი 1979: Pound E. (1979). *ABC of Reading*. London: Faber & Faber.

პაუნდი 1996: Pound E. L. (1957). *The Cantos of Ezra Pound*. New Directions.

პუნდი 1985: Pound E. “To Dorothy Shakespear. 24, 31 August, Letter 39, 1911”. In Omar Pound and A. Walton Litz (eds.). *Ezra Pound and Dorothy Shakespear, Their letters: 1909-1914*. London: Faber and Faber, 1985

პუნდი 2005: Pound E. L. (2005). *Early Writings: Poems and Prose*. Ed. by I. Nadel. New York and London: Penguin Classics.

პედენი 2010: Paden W. D. “Provençal and the Troubadours”. I. B. Nadel (ed.). (2010). *Ezra Pound in Context*. Cambridge: Cambridge University Press.

პეტერი 1873: Pater W. (1873). *The Renaissance*. New York: Modern Library.

პერლოფი 2007: Perloff M. “The Aura of Modernism”. V. Patea & P. Derrick (eds.). (2007). *Modernism Revisited: Transgressing Boundaries and Strategies of Renewal in American Poetry*. New York and Amsterdam: Rodopi.

პონდრომი 1973: Pondrom C. N. “The Book of the Poets’ Club and Pound’s “School of Images””. *Journal of Modern Literature*, Vol. 3, No. 1 (Feb., 1973).

პრეტი et al. 1992: Pratt W. & R. Richardson (eds.). (1992). *Homage to Imagism*. New York: AMS Press.

პრეტი 1992: Pratt W. “Imagism and the Shape of English Poetry”. In W. Pratt & R. Richardson (eds.). (1992). *Homage to Imagism*. New York: AMS Press.

პრეტი 1996: Pratt W. (1996). *Singing the Chaos: Madness and Wisdom in Modern Poetry*. Columbia: University of Missouri Press.

პრეტი 2001 (ა): Pratt W. C. (ed.). (2001). *The Imagist Poem: Modern Poetry in Miniature*. Rev. Ed. Story Line Press.

პრეტი 2001 (ბ): Pratt W. C. “Introduction”. W. C. Pratt (ed.). (2001). *The Imagist Poem: Modern Poetry in Miniature*. Rev. Ed. Story Line Press.

პუჰაკი 2013: Puhak Sh. “Image, Vortex, Radiant Node: Ezra Pound as Lens”. In J. Gery, D. Kempton, & H. R. Stoneback (eds.). *Imagism: Essays on its Initiation, Impact and Influence*. Ezra Pound Center for Literature Book Series: No. 5. University of New Orleans Press, 2013.

რედმენი 2010: Redman T. “Dante and Early Italian Poetry”. I. B. Nadel (ed.). (2010). *Ezra Pound in Context*. Cambridge: Cambridge University Press.

რიდო 1957 (ა): Read H. (1957). “Ezra Pound“. In *The Tenth Muse*. London: Routledge & Kegan Paul.

რიდო 1957 (ბ): Read H. (1957). “The Image in Modern English Poetry”. In *The Tenth Muse*. London: Routledge & Kegan Paul.

რობერტსი 2003: Roberts N. (ed.). (2003). *A Companion to Twentieth-Century Poetry*. Oxford: Blackwell Publishing.

საიგო 1964: Saigyo. (1964). *Japanese Verse*. Trans. Geoffrey Bownas and Anthony Thwaite. Middlesex: Penguin.

სალლივანი 1970: Sullivan J. P. (ed.). (1970). *Ezra Pound: A Critical Anthology*. Baltimore: Penguin.

სონდერსი 2013: Saunders M. “Imagism vs. Impressionism: Ezra Pound and Ford Madox Ford”. In J. Gery, D. Kempton, & H. R. Stoneback (eds.). *Imagism: Essays on its Initiation, Impact and Influence*. Ezra Pound Center for Literature Book Series: No. 5. University of New Orleans Press, 2013.

სტოდერი 2010: Stauder E. “Poetics”. I. B. Nadel (ed.). (2010). *Ezra Pound in Context*. Cambridge: Cambridge University Press.

სტოკი 1970: Stock N. (1970). *The Life of Ezra Pound*. New York: Pantheon Books.

სუძუკი 1988: Suzuki D (1988). *Studies in Zen*. North Sydney: Allen & Unwin.

ტაუპინი 1985: Taupin R. (1985). *The Influence of French Symbolism on Modern American Poetry*. Translated by William Pratt and Annerich Pratt. New York: AMS Press.

უაილდი 1909: Wilde O. (1909). "The Critic as Artist". *Inventions*, 4<sup>th</sup> edition, London.

უაიტმეიერი 1969: Witemeyer H. (1969). *The Poetry of Ezra Pound: Forms and Renewals, 1908-1920*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

უაიტმეიერი 1999: Witemeyer H. "Early Poetry 1908–1920". I. B. Nadel (ed). (1999). *The Cambridge Companion to Ezra Pound*. Cambridge: Cambridge University Press.

უილარდი 1957: Willard Ch. B. "Ezra Pound's Debt to Walt Whitman". *Studies in Philology*, Vol. 54, No. 4, (Oct., 1957).

უილჰელმი 2008: Wilhelm J. J. (2008). *Ezra Pound in London and Paris, 1908–1925*. University Park, PA: Pennsylvania State University Press.

უოლსი 2010: Wallace E. M. "America". I. B. Nadel (ed.). (2010). *Ezra Pound in Context*. Cambridge: Cambridge University Press.

უოტსი 1966: Watts A. (1966). *The Way of Zen*. New York: Pantheon.

ფენოლოზა 1919: Fenollosa E. "An Essay on the Chinese Written Character by the Late Ernest Fenollosa, edited by Ezra Pound". E. Pound (1919). *Instigations*. New York: Boni and Liveright Publishers.

ფენოლოზა at el. 2008: Fenollosa E., E. Pound, J. Stalling, L. Klein (2008). *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry: A Critical Edition*. Ed. by Haun Saussy. Fordham University Press.

ფირჩოუ 1981: Firchow P. E. "Ezra Pound's Imagism and the Tradition". *Comparative Literature Studies*, Vol. 18, No. 3 (Sep., 1981).

ფიშერი 2010: Fisher M. "Music". I. B. Nadel (ed.). (2010). *Ezra Pound in Context*. Cambridge: Cambridge University Press.

ფლინტი 1915: Flint F. S. "The History of Imagism". *The Egoist*, Vol. 2, No 5 (May, 1915).

ფლინტი 1908: Flint F. S. "Book of the Week: Recent Verse". *The New Age*. (July 11, 1908).



ფლექტერი 1918: Fletcher J. G. (1918). *Japanese Prints*. Boston: Four Seas.

ფოგელმანი 1987: Fogelman B. "Whitman in Pound's Mirror". *American Literature*, Vol. 59, No. 4 (Dec., 1987).

ფრეიზერი 1925: Frazer J. (1925). *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*. New York: MacMillan.

ქიანი 2010: Qian Zh. "The Orient". I. B. Nadel (ed.). (2010). *Ezra Pound in Context*. Cambridge: Cambridge University Press.

ქსენგერი 1994: Csengeri K. (ed.). (1994). *The Collected Writings of T. E. Hulme*. Oxford, New York: Oxford University Press.

შერი 2010: Sherry V. "Prose Criticism". I. B. Nadel (ed.). (2010). *Ezra Pound in Context*. Cambridge: Cambridge University Press.

შექსპირი 2013: Shakespeare A. "Poetry Which Moves by Its Music': Keeping Time with Pound's Imagism". In J. Gery, D. Kempton, & H. R. Stoneback (eds.). *Imagism: Essays on its Initiation, Impact and Influence*. Ezra Pound Center for Literature Book Series: No. 5. University of New Orleans Press, 2013.

შვარცი 1988: Schwartz S. (1988). *The Matrix of Modernism: Pound, Eliot, and Early Twentieth-Century Thought*. Princeton: Princeton University Press.

შიკინა 1986: Shikina S. *The Adaptation of the Haiku Form in the Poetry of the Imagists*. Diss. The University of Southwestern Louisiana, 1986. Ann Arbor: UMI, 1986.

შნეიდაუ 1969: Schneidau H. N. (1969). *Ezra Pound: The Image and the Real*. Baton Rouge, La. Louisiana State University Press, 1969.

ჩაილდსი 1987: Childs J. S. (1987). *Modernist Form: Pound's Style in the Early Cantos*. London and Toronto: Associated University Presses.

ჩილტონი et al. 1990: Chilton R. & C. Gilbertson. "Pound's "Metro' Hokku": The Evolution of an Image". *Twentieth Century Literature*, Vol. 36, No 2 (Summer, 1990).

ცხვედიანი 2006: ცხვედიანი ი. (2006). *ულისეს მითოპოეტიკა*. ქუთაისი: აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა.

ცხვედიანი 2011 (ა): ცხვედიანი ი. „ინგლისური ლიტერატურის შესავალი“. ნ. კაკაურიძე (რედ.). (2011). *XX საუკუნის I ნახევრის დასავლეთევროპული ლიტერატურის ისტორია*. ქუთაისი: აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა.

ცხვედიანი 2011 (ბ): ცხვედიანი ი. „ეზრა პაუნდი“. ნ. კაკაურიძე (რედ.). (2011). *XX საუკუნის I ნახევრის დასავლეთევროპული ლიტერატურის ისტორია*. ქუთაისი: აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა.

ჯერი 2008: Gery J. "Pound and Imagism in the Twenty-first Century." *Florida English* 6 (2008): 133-38.

ჯერი et al. 2013: Gery J., D. Kempton, & H. R. Stoneback (eds.). *Imagism: Essays on its Initiation, Impact and Influence*. Ezra Pound Center for Literature Book Series: No. 5. University of New Orleans Press, 2013.

ჯოუნსი 1965: Jones A. R. (1965). "Imagism: A Unity of Gesture". *Stratford-on-Avon Studies*, 7(American Poetry).

ჯოუნსი 1972 (ა): Jones P. (ed.). (1972). *Imagist Poetry*. London: Penguin Books.

ჯოუნსი 1972 (ბ): Jones P. "Introduction". In P. Jones (ed.). (1972). *Imagist Poetry*. Penguin Books.

ჰადიანისი 2013: Hadjiyiannis Ch. "Ezra Pound, T. E. Hulme, Edward Storer: Imagism as Anti-Romanticism in the Pre-Des Imagistes Era". In J. Gery, D. Kempton, & H. R. Stoneback (eds.). *Imagism: Essays on its Initiation, Impact and Influence*. Ezra Pound Center for Literature Book Series: No. 5. University of New Orleans Press, 2013.

ჰაკუტანი 1992: Hakutani Y. "Ezra Pound, Yone Noguchi, and Imagism". *Modern Philology*, Vol. 90, No. 1 (Aug., 1992).

- ჰამილი 1987: Hamill S. “The Making of Ezra Pound’s *Cathay*”. *The American Poetry Review*, Vol. 16, No. 4 (July/August 1987).
- ჰარდინგი 2007: Harding J. (2007). “Modernist Poetry and the Canon”. *The Cambridge Companion to Modernist Poetry*.
- ჰარდი 1951: Hardy J. E. “The Place of the Imagists”. *Poetry*, Vol. 78, No. 5 (Aug., 1951).
- ჰარმერი 1975: Harmer J. B. (1975). *Victory in Limbo: Imagism 1908 – 1917*. London: Secker & Warburg.
- ჰეიოტი 1999: Hayot E. “Critical Dreams: Orientalism, Modernism, and the Meaning of Pound’s China”. *Twentieth Century Literature*, Vol. 45, No. 4 (Winter, 1999).
- ჰიკმენი 2005: Hickman M. B. (2005). *The Geometry of Modernism: The Vorticist Idiom in Lewis, Pound, H.D., and Yeats*. Austin, TX: University of Texas Press.
- ჰიკმენი 2010: Hickman M. “Vorticism”. I. B. Nadel (ed.). (2010). *Ezra Pound in Context*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ჰიუზი 1931: Hughes G. (1931). *Imagism & The Imagists: A Study in Modern Poetry*. New York: Stanford University Press.
- ჰილმი 1924: Hulme T.S. (1924). *Romanticism and Classicism in Speculations*. Ed. Herbert Read. New York: Harcourt, Brace.
- ჰილმი 1925: Hulme T. E. “Notes on Language and Style”. *The Criterion*, Vol. 3, No. 12 (July 1925).
- ჰილმი 1936: Hulme T. E. (1936). *Speculations: Essays on Humanism and the Philosophy of Art*. Ed. by J. Read. London: Kegan Paul, Trench, Trubner & CO., LTD. New York: Harcourt, Brace & Company, INC.
- ჰილმი 1955: Hulme T. E. (1955). *Notes on Bergson in Further Speculations*. Ed. Sam Hynes. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- ჰილმი 1962: Hulme T. E. (1962). *Further Speculations*. Ed. by S. Hynes. Lincoln: University of Nebraska Press.

ჰიუმი 1994: Hulme T. E. (1994). *The Collected Writings of T. E. Hulme*. Ed. Karen Csengeri. Oxford: Oxford UP.

ჰიუმი 2017: ჰიუმი ტ. ე. „ლექცია მოდერნისტულ პოეზიაზე“. ინგლისურიდან თარგმნეს პაატა და როსტომ ჩხეიძეებმა. *ლიტერატურული გაზეთი*, 15-28 სექტემბერი, 2017.

ჰიუმი 2017: ჰიუმი ტ. ე. „ლექსები“. ინგლისურიდან თარგმნეს პაატა და როსტომ ჩხეიძეებმა. *ლიტერატურული გაზეთი*, 15-28 სექტემბერი, 2017.

ჰოსერმანი 1948: Häusermann H. W. “W. B. Yeats's Criticism of Ezra Pound”. *English Studies*, Vol. 29, Issue 1-6, 1948.

ჰომბერგერი 1971: Homberger E. “Pound, Ford and ‘Prose’: The Making of a Modern Poet”. *Journal of American Studies*, Vol. 5, No. 3 (Dec., 1971).

ჰოუართი 2012: Howarth P. (2012). *The Cambridge Introduction to Modernist Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press.