

აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი

ლალი ებგვერაძე

მეორე მსოფლიო ომისშემდგომი გერმანული ლირიკის სპეციფიკისათვის
(„ნატურ-მაგიური“ და „ჰერმეტიული“ ლირიკა)

ფილოლოგიის (დასავლეთევროპული და ამერიკული ლიტერატურა) დოქტორის
აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად

წარმოდგენილი

დ ი ს ე რ ტ ა ც ი ა

სამეცნიერო ხელმძღვანელი:

ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი

პროფესორი ნანული კაკაურიძე

ქუთაისი, 2015

შინაარსი

შესავალი	3
თავი 1.ომისშემდგომი გერმანული ლირიკის ძირითადი ტენდენციები.....	12
თავი 2. „ნატურ–მაგიური“და „ჰერმეტული“ ლირიკის წარმომადგენელთა თეორიულ–ესთეტიკური შეხედულებები.....	37
თავი3. „ნატურ–მაგიური“და „ჰერმეტული“ ლირიკის თემატიკა.....	75
თავი4. „ნატურ–მაგიური“და „ჰერმეტული“ ლირიკის პოეტოლოგიური თავისებურებანი.....	132
დასკვნები.....	190
ბიბლიოგრაფია.....	199

შესავალი

მეოცე საუკუნის 50-იანი წლების გერმანული ლირიკა სკოლების მრავალფეროვნებით გამოირჩევა, რომლებიც უშუალოდ მეორე მსოფლიო ომის შემდგომ აღმოცენდნენ და ერთმანეთის პარალელურად თანაარსებობდნენ. ასე მაგალითად: კონვენციური, ტრადიციული გერმანული ლირიკის გვერდით წარმოიშვა „ნანგრევების“ ლირიკა, „კალშლაგის“ ლირიკა, პოლიტიკური ლირიკა, „ჰერმეტული“ ლირიკა, „ნატურ-მაგიური“ ლირიკა, „ყოველდღიური“ ლირიკა და სხვა. ასევე, ძალზედ საინტერესო მოვლენას წარმოადგენს ამ პერიოდში „ჯგუფი 47“, რომლის შეხვედრებზეც მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ გერმანული ლიტერატურის წარმომადგენლები იკრებოდნენ. სხვადასხვა ლირიკულ დაჯგუფებში გაერთიანებული პოეტები აქტიურად იღებდნენ მონაწილეობას „ჯგუფის“ შეკრებებზე. ამ ჯგუფმა განსაკუთრებული როლი შეასრულა ომის შემდეგ გერმანულ ლიტერატურაში. ყველა ზემოხსენებული ლირიკული სკოლის წარმოშობის საფუძველი იყო მეორე მსოფლიო ომი – მთავარი ფაქტორი სხვადასხვა ლირიკული ჟანრისა და სკოლის ჩამოყალიბებისა. მათ ასახეს მეორე მსოფლიო ომის მძიმე და საშინელი პერიოდი, ასევე მისი გამანადგურებელი შედეგები.

გერმანული ლირიკის ამ მრავალფეროვანი პერიოდიდან ჩვენი დისერტაციის კვლევის საგანს მხოლოდ ორი ლირიკული დაჯგუფება წარმოადგენს, კერძოდ, „ნატურ-მაგიური“ და „ჰერმეტული“ ლირიკა, რომლის წარმომადგენლებია გიუნთერ აიჰი (1907-1972), პეტერ ჰუხელი (1903-1981), პაულ ცელანი (1920-1970), ინგებორგ ბახმანი (1926-1973) და სხვები. ჩვენი კვლევის საგანი სწორედ ამ ოთხი პოეტის შემოქმედებაა, რადგან ყველაზე ნათლად მათ შემოქმედებაში აისახა ომის შემდგომი (1945-1965წწ.) გერმანული ლირიკის სპეციფიკა როგორც თეორიული, ასევე პოეტური თვალსაზრისით. ჩვენი აზრით, განსაკუთრებულ ლირიკულ მიმდინარეობებად უნდა მივიჩნიოთ სწორედ „ნატურ-მაგიური“ და „ჰერმეტული“ ლირიკა, რადგან ორივე დაჯგუფების სპეციფიკა ნათლად არის დეფინირებული და გამოყოფილი მკვლევართა მიერ (ჰ. კორტე 1989, ვ. ჰინდერერი 1994, დ. ჰოფმანი 2004, ჰ. დომინი 1968, ვ. ბარნერი 1994, ფ. ლამპარტი 2013, დ. ლამპინგი 2000, დ. ბროიერი 1988, კ. ვაისენბერგერი 1981, ჰ. ჰ. ჰიბელი 2006, მ.

დურცაკი 1981, ჰ. ჰართუნგი 1985, დ. ფ. პეტერსდორფი 2008, უ. ჰოილენკამპი 1982) ამ პერიოდის სხვა ლირიკული მიმდინარეობებისგან. გარდა ამისა ამ დაჯგუფებების წარმომადგენლები ომისშემდგომი გერმანულენოვანი ლირიკის საუკეთესო პოეტებია, რომლებმაც მართლად და დიდი მხატვრული სიმღიერით შეაფასეს და ასახეს 1945–65 წლების გერმანული სინამდვილე. ჰუხელის, აიჰის, ბახმანისა და ცელანის თეორიულ შრომებსა და ლირიკულ კრებულებში ნათლად იჩენს თავს ყველა ის პრობლემა, რომლის წინაშეც ომისშემდგომი საზოგადოება იდგა. საინტერესოა ის ფაქტიც, რომ ამ პოეტების შემოქმედებაში აშკარად იგრძნობა ტრადიციული სალექსო ფორმების დაძლევა და სრულიად ახალი პოეტური ტენდენციების დამკვიდრება თემატურ–მეტრული თვალსაზრისით. სწორედ ამიტომ მართებულად მიგვაჩნია ლირიკული სკოლების საერთო ტენდენციების ჩვენების ფონზე მათი თავისებურებების განსაკუთრებულად შესწავლა. მათში მკვიდრდება თავისუფალი რითმები, ირღვევა კლასიკური მარცვლები, მეტრულ–რიტმული სტრუქტურა, იცვლება თემატიკა. ლირიკაში წამოჭრილი საკითხები ისტორიულიდან ინდივიდუალურ–სოციალურ პლანში გადადის და ბევრად უფრო მრავალასპექტოვანი ხდება.

1945 წლის შემდეგ გერმანული ლირიკის ახალი ეტაპი მოიხსენიება სახელწოდებით – „შტუნდე ნული“ („Stunde Null“), ანუ „ნული საათი“, „ნულოვანი წერტილი“, საიდანაც იწყება ახალი ათვლა გერმანული ლირიკის ისტორიაში. ამ პერიოდის ლირიკა პოლიტიკური, კრიტიკული, პრაგმატული, გაუცხოებული, დაექვებული და მაგიური გახდა. პოეზიაში დაიწყო ენის მაგიის, ჰერმეტულობის, ენის სკეფსისისა და მისი პოლიტიკურ ინსტრუმენტად გარდაქმნის პერიოდი. ეს პროცესები განსაკუთრებით თვალნათლივ გამოჩნდა „ჰერმეტული“ და „ნატურ–მაგიური“ სკოლების წარმომადგენლების პაულ ცელანის, ინგებორგ ბახმანის, გიუნთერ აიჰის, პეტერ ჰუხელის ლექსებში, რადგან მათი ლირიკა ყველაზე ნათლად ასახავს 1945 წლის შემდგომ მიმდინარე ცვლილებებს ლირიკაში. სწორედ ამიტომ ხდება ჩვენი კვლევის საგანი ამ ოთხი პოეტის ლირიკული შემოქმედება.

მეორე მსოფლიო ომისშემდგომი გერმანული ლირიკა არაერთხელ გამხდარა შესწავლისა და განსჯის ობიექტი, რაზეც მეტყველებს ვრცელი სამეცნიერო

ლიტერატურა, რომლის ერთი ნაწილი ზოგად წარმოდგენას იძლევა 50–იანი წლებისგერმანული ლიტერატურისა დალირიკის, ასევე„ჯგუფი 47“-ის შესახებ. ამას ადასტურებს შემდეგი მკვლევრების შრომები: **ჰ. კორტე** (Korte, H.: *Geschichte der deutschen Lyrik seit 1945. Realien zur Literatur*. Sammlung Metzler. Band 250. Stuttgart: Metzler, 1989), **ვ. ჰინდერერი**(Hinderer, W.: *Arbeit an der Gegenwart. Zur deutschen Literatur nach 1945*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1994), **დ. ჰოფმანი** (Hoffmann, D.: *Arbeitsbuch Deutschsprachige Lyrik seit 1945*. 2. Aufl. Tübingen, Basel: Francke, 2004), **ლ. ფიოლკერი** (*Lyriktheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart*. Hrsg. von L. Völker. Stuttgart: Reclam, 1990), **დ.ფ. პეტერსდორფი**(Petersdorff, D. von: *Geschichte der deutschen Lyrik*. München: Beck, 2008), **დ. ბროიერი** (*Deutsche Lyrik nach 1945*. Hrsg. von D. Breuer, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1988), **ჰ.ჰ. ჰიბელი** (Hiebel, H. H.: *Das Spektrum der modernen Poesie. Interpretationen deutschsprachiger Lyrik 1900-2000 im internationalen Kontext der Moderne*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006), **კ. ვაისენბერგერი** (*Die deutsche Lyrik 1945-1975. Zwischen Botschaft und Spiel*. Hrsg. von K. Weissenberger. Düsseldorf 1981), **მ. დურცაკი**(*Deutsche Gegenwartsliteratur. Ausgangsposition und aktuelle Entwicklungen*. Hrsg. von M. Durzak. Stuttgart: Reclam, 1981), **ჰ. ჰართუნგი** (*Deutsche Lyrik nach 1945. Tendenzen, Beispiele, Porträts*. Hrsg. von H. Hartung. München, 1985), **ჰ. დომინი** (Domin, H.: *Wozu Lyrik heute? Dichter und Leser in der gesteuerten Gesellschaft*. München: Piper, 1968), **ვ. ბარნერი** (*Geschichte der deutschen Literatur von den 1945 bis zur Gegenwart*. Hrsg. von W. Barner. München: Beck, 1994), **ნ. კაკაბაძე** (კაკაბაძე, ნ.: „მღერიან რომანსეროებს, რა დროს რომანსეროა?“ ანუ ორიოდ სიტყვა თანამედროვე დასავლური ლირიკის სპეციფიკის თაობაზე. საუნჯე №4. თბილისი, 1984; კაკაბაძე ნ.: თანამედროვე გერმანულენოვანი ლიტერატურის ზოგიერთი ტენდენციის თაობაზე. განთიადი №3, ქუთაისი, 1977); **ზ. კაკაბაძე** (კაკაბაძე, ზ.: თანამედროვე დასავლური ლიტერატურისა და ხელოვნების პრობლემები. საბჭოთა ხელოვნება №1. თბილისი, 1978); **ბ. ადეიშვილი** (ადეიშვილი, ბ.: გერმანულენოვანი პოეზიის კრიტიკულ–ინფორმაციული ანალიზი. საუნჯე №2. თბილისი, 1985) და ა.შ.

50–იანი წლების გერმანული ლირიკის პრობლემურ საკითხებს და მათ შორის პოეტური ენის სპეციფიკას იკვლევს კრიტიკოსთა ერთი ჯგუფი: დ. ბურდორფი (Burdorf, D.: *Einführung in die Gedichtanalyse*. 2. Aufl. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1997), პ. ფელი (Fehl, P.: *Sprachskepsis und Sprachhoffnung im Werk Ingeborg Bachmanns*. Diss. Mainz 1970), ე. შტეფანი (Elit, St.: *Lyrik. Formen-Analysetechniken-Gattungsgeschichte*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2008), პ. ფლემინგი (Fleming, P.: *Deutsche Gedichte. Henricus - Edition Deutsche Klassik*. Frankfurt a. M.: Reclam, 2012), ა. გუდბოდი (Goodbody, A.: *Natursprache. Ein dichtungstheoretisches Konzept der Romantik und seine Wiederaufnahme im der modernen Naturlyrik (Novalis-Eichendorff-Lehmann-Eich)*. Neumünster: Wachholz, 1984), ი. ჰაუპტი (Haupt, J.: *Natur und Lyrik. Naturbeziehungen im 20. Jahrhundert*. Stuttgart: Metzler, 1983), უ. ჰოილენკამპი (Heukenkamp, U.: *Die Sprache der schönen Natur. Studien zur Naturlyrik*. Berlin: Aufbau 1982), დ. ჰოფმანი (Hoffmann, D.: *Zerstörte Landschaft, zerstörtes Gedicht*. Mainz/Wiesbaden: Steiner, 1980), კ. კრაუსი (Kraus, K.: *Worte in Versen*. Hrsg. von H. Fischer. Band II. München: Werk-Ausgabe, 1974), ვ. ჰ. რეი (Rey, W. H.: *Poesie der Antipoesie. Moderne deutsche Lyrik; Genesis, Theorie, Struktur*. Heidelberg: Stiehm, 1978), დ. შინდელბეკი (Schindelbeck, D.: *Die Veränderung der Sonettstruktur von der deutschen Lyrik der Jahrhundertwende bis in die Gegenwart*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1988), ე. ტიმი (Timm, E.: *Das Lyrische Ich in der Dichtung. Norm und Ethos der Gattung bei Hölderlin, Brentano, Eichendorff, Rilke und Benn*. München, 1992), ს. ვიეტა (Vietta, S.: *Sprache und Sprachreflexion in der modernen Lyrik*. Bad Homburg, Berlin, Zürich: Gehlen, 1970) და სხვები.

შრომების ერთი ნაწილი იძლევა ინფორმაციას დიდი გერმანელი პოეტის – რაინერ მარია რილკეს ზეგავლენის შესახებ ომის შემდგომ ლირიკაზე, რაც, მკვლევართა აზრით, უფრო სტილის საკითხებს ეხება. ამას მოწმობს შემდეგი შრომები: მ. ენგელი (Engel, M.: *Rainer Maria Rilkes Duineser Elegien und die moderne deutsche Lyrik. Zwischen Jahrhundertwende und Avantgarde*. Stuttgart: Metzler, 1986), დ. ფრეი (Frey, D.: *Bissige Tränen: Eine Untersuchung über Elegie und Epigramm von den Anfängen bis zu Bertolt Brecht und Peter Huchel*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1995), ი. სტრელკა (Strelka, J.: *Rilke, Benn, Schönwiese und die Entwicklung der modernen Lyrik*. Wien: Forum, 1960), კ. ვაისენბერგერი (Weissenberger, K.: *Formen der Elegie. Von Goethe bis Celan*. München/Bern: Francke, 1969).

უნდა აღინიშნოს, რომ „ნატურ–მაგიური“ და „ჰერმეტიული“ ლირიკის ანალიზი ზემოჩამოთვლილ შრომათა უმრავლესობაში მხოლოდ ცალკეული ლირიკოსი პოეტის შემოქმედების ერთი ასპექტის, ან კიდევ ცალკეული ლექსის ანალიზით შემოიფარგლება. მკვლევართა უმეტესობა „ჰერმეტიული“ და „ნატურ–მაგიური“ ლირიკის კვლევისას მხოლოდ ერთ ვიწრო ასპექტზე, ან ცალკეულ პრობლემურ საკითხზე ამახვილებს ყურადღებას, რასაც მოწმობს შემდეგი შრომები: **თ. გოტცი** (Götz, Th.: *Die brüchige Idylle. Peter Huchels Lyrik zwischen Magie und Entzauberung*. Frankfurt a. M.: Lang, 1999), **ი. ლემანი** (*Kommentar zu Paul Celans „Die Niemandsrose“*. Hrsg. von J. Lehmann. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 1997), **პ.პ. ნოიმაანი** (Neumann, P. H.: *Die Rettung der Poesie im Unsinn. Der Anarchist Günter Eich*. 1 Aufl. Stuttgart: Klett-Cotta, 1981), **მ. ობერლე** (Oberle, M.: *Liebe als Sprache und Sprache als Liebe: die sprachutopische Poetologie der Liebeslyrik Ingeborg Bachmanns*. Frankfurt a. M. u. a.: Lang, 1990), **თ. პიპერი** (Pieper, Th.: *Überwindung des Welt-Leids. Loerkes Lyrik im Spannungsfeld zwischen Nietzsche und Schopenhauer*. Frankfurt a. M., 1992), **ა. პოპენჰუსენი** (Poppenhusen A.: *Durchkreuzung der Tropen. Paul Celans Die Niemandsrose im Lichte der traditionellen Metaphorologie und ihrer Dekonstruktion*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2001), **თ. შპარი** (Sparr Th.: *Celans Poetik des hermetischen Gedichts*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 1989), **ჰ. უერლინგსი** (Uerlings, H.: *Die Gedichte Peter Rühmkorfs. Subjektivität und Wirklichkeitserfahrung in der Lyrik*. Bonn: Bouvier, 1984) და სხვები.

სამეცნიერო ლიტერატურაში მოიპოვება ერთი ნაწილი საინტერესო შრომებისა, რომლებშიც განხილულია მეორე მსოფლიო ომის შემდგომი ლირიკის პოეტის საკითხები. ასე მაგალითად **ვ. ჰიოქი** (Höck, W.: *Formen heutiger Lyrik. Verse am Rande des Verstumens*. München: List, 1969) თავის შრომაში განიხილავს 1945 წლის შემდგომ ლირიკაში დამკვიდრებულ ფორმებს. აღსანიშნავია **დ. ლამპინგის** შრომები (Lamping, D.: *Literatur und Theorie. Über poetologische Probleme der Moderne*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1996; Lamping, D.: *Das lyrische Gedicht. Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung*. 3. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2000), რომელშიც ის ზოგადად განიხილავს მეოცე საუკუნის ლირიკის პოეტოლოგიურ საკითხებს. მკვლევარი **ბ. ნაგელი** (Nagel, B.: *Der freie Vers in der modernen Dichtung*. Göttingen, 1989) განიხილავს

ლექსის ყველაზე გავრცელებულ ფორმას – თავისუფალ ლექსს და ასაბუთებს, რომ ამ ტიპის ლექსს წამყვანი ადგილი უჭირავს ომისშემდგომ ლირიკაში, როგორც ყველაზე მოხერხებულ ფორმას სათქმელის გამოსახატად. **ბ. ვითე** (Witte, B.: *Von der Trümmerlyrik zur Neuen Subjektivität. Tendenzen der deutschen Nachkriegsliteratur am Beispiel der Lyrik*. In: *Deutsche Lyrik nach 1945*. Hrsg. von D. Breuer. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1988, S. 10-42) თავის კვლევაში მიმოიხილავს ლირიკის განვითარების ხაზს, „ნანგრევების“ ლირიკიდან ახალ სუბიექტურობამდე. მკვლევარი **მ. ცელერი** (Zeller, M.: *Gedichte haben Zeit. Aufriß einer zeitgenössischen Poetik*. Stuttgart: Klett, 1982) თავის შრომაში განიხილავს გერმანულ ლირიკაში პოეტიკის თვალსაზრისით მომხდარ ცვლილებებს. **საინტერესოა ა. ბენჰოლდტ-თომსონის** შრომა (Bennholdt-Thomsen, A.: *Das poetologische Raum-Konzept bei Rilke und Celan*. In: *Celan Jahrbuch 4*. Hrsg. von H.-M. Speier. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 1991, S. 117-149), რომელშიც ავტორი აანალიზებს რილკესა და ცელანის პოეტოლოგიურ კონცეფციებს და აჩვენებს, რომ რილკე გავლენას ახდენს „ჰერმეტიული“ ლირიკის წარმომადგენლებზე, განსაკუთრებით ცელანზე.

ზემოაღნიშნული სამეცნიერო შრომების ანალიზიდან გამომდინარე შეიძლება დავასკვნათ, რომ არ არსებობს სრული მონოგრაფიული გამოკვლევა „ჰერმეტიული“ და „ნატურ-მაგიური“ ლირიკის პოეტიკის საკითხებზე. ფაქტობრივად, თითქმის ყურადღების გარეშეა დარჩენილი ამ სკოლების პოეტთა თეორიულ-ესთეტიკური შეხედულებებისა და ამ მოსაზრებათა ტრანსფორმაცია მათსავე მხატვრულ პრაქტიკაში.

ჩვენი დისერტაციის **აქტუალობა და სიახლე** სწორედ ორივე ლირიკული სკოლის წარმომადგენლების თეორიულ-ესთეტიკური შეხედულებებისა და ამ სკოლების წარმომადგენელთა შემოქმედებაში მათი ესთეტიკური პოზიციების მხატვრული ტრანსფორმაციის კვლევასა და შედარებაში მდგომარეობს, რაც საშუალებას მოგვცემს განვსაზღვროთ „ნატურ-მაგიური“ და „ჰერმეტიული“ ლირიკული სკოლების პოეტიკის სპეციფიკური ნიშნები.

ამრიგად, ჩვენი სადისერტაციო ნაშრომის მიზნებია: 1. „ნატურ-მაგიური“ და „ჰერმეტიული“ ლირიკის ზოგადი ანალიზი მეორე მსოფლიო ომისშემდგომი ლირიკის ფონზე; 2. „ჰერმეტიული“ და „ნატურ-მაგიური“ ლირიკის წარმომადგენელთა თეორიული

შეხედულებების ანალიზი;3.ამ სკოლების პროექტის შემოქმედების თემატიკის ანალიზი;4. ამ ორი სკოლის პროექტის ესთეტიკურ შეხედულებებსა და მათ მხატვრულ შემოქმედებას შორის შესატყვისობის დადგენა; 5.მათი შემოქმედების პროექტური თავისებურებების განსაზღვრა მათსავეთეორიულ-ესთეტიკურ შრომებზე დაყრდნობით; 6. ზემოხსენებული ლირიკული სკოლების პროექტური ენის სპეციფიკის ანალიზი; 7. საერთო ესთეტიკური ტენდენციების, მსგავსებებისა და განსხვავებების დადგენა ინგებორგ ბახმანის, პაულ ცელანის, გიუნთერ აიჰისა და პეტერ ჰუხელის შემოქმედებაში.

შესაბამისად, სადისერტაციო თემის მიზნებიდან გამომდინარე, ნაშრომის არქიტექტონიკამ შემდეგი სახე მიიღო:

შესავალი

თავი 1. – მეორე მსოფლიო ომისშემდგომი გერმანული ლირიკის ძირითადი ტენდენციები

თავი 2. – „ნატურ-მაგიური“და „ჰერმეტიული“ლირიკის წარმომადგენელთა თეორიულ-ესთეტიკური შეხედულებები

თავი 3. – „ნატურ-მაგიური“და „ჰერმეტიული“ლირიკის თემატიკა

თავი 4. – „ნატურ-მაგიური“და„ჰერმეტიული“ ლირიკის პროტოლოგიური თავისებურებანი

დასკვნები

შესავალში აისახა პრობლემის აქტუალობა, სიახლე, ნაშრომის მიზნები და ამოცანები,ძირითადი საკვლევი საკითხები, დისერტაციის სავარაუდო სტრუქტურა, თითოეული თავის მოკლე ანოტაცია. ასევე სამეცნიერო ლიტერატურის ზოგადი მიმოხილვა, დისერტაციისთეორიული და პრაქტიკული მნიშვნელობა და კვლევის მეთოდოლოგია.

პირველ თავში – „მეორე მსოფლიო ომისშემდგომი გერმანული ლირიკის ძირითადი ტენდენციები“ – განხილულია გერმანული ომისშემდგომი ლირიკის სპეციფიკა და ლირიკის ის სახეობები, რომლებიც 1945 წლის შემდეგ წარმოიშვა გერმანიაში. აქვე შევხებით „მტუნდე ნული“-ს (“StundeNull”) პრობლემატიკას, რომელიც აზრთა სხვადასხვაობას იწვევს გერმანული ლიტერატურის მკვლევრებში. ასევე

ზოგადად მიმოვიხილეთ ყველა მნიშვნელოვანი ლირიკული სკოლა, მათი მთავარი წარმომადგენლების შემოქმედების ძირითადი ტენდენციები, გავანალიზებთ რილკეს ზეგავლენა ამ პერიოდის გერმანულ ლირიკაზე, ასევე, „ჯგუფი 47“-ის ლიტერატურული მოღვაწეობა, განვსაზღვრეთ, რა როლი შეასრულა ამ ჯგუფმა გერმანული ლიტერატურის ისტორიაში. ამ თავში ნაჩვენებია დაჯგუფების ძირითადი პრინციპები, ასევე მისი ჩამოყალიბებისა და შემდგომი მოღვაწეობის ფაზები, განხილულია ძირითადი პუბლიკაციური ორგანოებისა და ზოგადად დაჯგუფების წევრების მუშაობის პრინციპები.

მეორე თავში – „ნატურ–მაგიური“ და „ჰერმეტიული“ ლირიკის წარმომადგენელთა თეორიულ–ესთეტიკური შეხედულებები – გაანალიზებულია „ნატურ–მაგიური“ და „ჰერმეტიული“ ლირიკის მთავარი წარმომადგენლების თეორიულ შრომები: ლოერკეს “Das alte WagnisdesGedichts”, ლემანის “Berliner Briefe”, აიჰის “BemerkungenüberLyrik” “DerSchriftstellervorderRealität”, ცელანის “Der Meridian”, ჰუხელის “Wiesoll man da Gedichteschreiben. Briefe 1925-1977”, ბახმანის “Rede zurVerleihungdes Anton-Wildgans-Preises”, “PhilosophiederGegenwart”, “FrankfurterVorlesungen: Literaturals Utopie” და ა. შ. თეორიულ საკითხებთან ერთად ნაჩვენებია ამ ლირიკული სკოლების წარმომადგენელთა დამოკიდებულების საკითხი მეოცე საუკუნის ფილოსოფიური მიმდინარეობების მიმართ, წარმოჩენილია, თუ როგორ იჩინა თავი ამ მიმართებებმა პოეტების თეორიულ შრომებში.

მესამე თავში – „ნატურ–მაგიური“ და „ჰერმეტიული“ ლირიკის თემატიკა – გაანალიზებულია ზემოხსენებული სკოლების თემატიკა. „ჰერმეტიული“ სკოლიდან განხილულია ცელანისა და ბახმანის ლირიკული ქმნილებები: ცელანის სამი მნიშვნელოვანი კრებული – “Von SchwellezuSchwelle“ (1955), “Sprachgitter“ (1959), “Die Niemandrose“ (1963), და ბახმანის ლექსების კრებულები – “Die gestundete Zeit“ (1953), “AnrufungdesGroßenBären“ (1956). ამავე თავში განხილულია აიჰისა და ჰუხელის ლირიკული კრებულები: გიუნთერ აიჰის “Botschaften des Regens“ (1955), “Zu den Akten“ (1964), “Anlässe und Steingärten“ (1966) და პეტერ ჰუხელის ლირიკული კრებული “Chausseen, Chausseen” (1963). განსაკუთრებული ყურადღება ეთმობა ამ ორი ლირიკული

სკოლის წარმომადგენელთა შემოქმედებაში საერთო და განსხვავებული თემების გამოყოფას.

მეოთხე თავში – „ნატურ–მაგიური“ და „ჰერმეტიული“ ლირიკის პოეტოლოგიური თავისებურებანი“ – განვსაზღვრეთ ამ ორი ლირიკული სკოლის წარმომადგენელთა ლირიკის პოეტიკის სპეციფიკა, დავადგინეთ ის ძირითადი პოეტოლოგიური კატეგორიები და პოეტურ–მეტრული საშუალებები, რასაც ისინი იყენებდნენ თავიანთ ლირიკაში საკუთარი თეორიული შეხედულებების შესაბამისად. ანალიზის შედეგად ვაჩვენეთ მათ ლექსებში რიტმის, მეტრის, რითმის, სტრუქტურის, ლირიული „მე“-ს ფუნქციისა, თუ ჟღერადობის თავისებურებები. ასევე შევადარეთ ორივე ლირიკული სკოლის პოეტიკის ძირითადი ნიშნები და ვაჩვენეთ მათ შორის არსებული მსგავსებები და განსხვავებები. ამ თავში წარმოდგენილია აგრეთვე ლირიკის ანალიზი მორფოლოგიურ–ენობრივი თვალსაზრისით.

დასკვნებში შეჯამდა კვლევის შედეგები.

კვლევისას გათვალისწინებული იქნა სხვადასხვა პერიოდში შექმნილი სამეცნიერო ლიტერატურა საკვლევ პრობლემასთან დაკავშირებით, ასევე ლირიკის თეორიის საკითხები.

კვლევის მეთოდოლოგიური საფუძველია ისტორიულ–შედარებითი, სინქრონული და დიაქრონული ანალიზის პრინციპი.

ნაშრომის თეორიული და პრაქტიკული მნიშვნელობა ისაა, რომ იგი შეიძლება გამოყენებულ იქნას მეოცე საუკუნის მეორე ნახევრის გერმანული ლიტერატურის შესახებ სალექციო კურსებისათვის, ომისშემდგომი გერმანული ლირიკის სპეციფიკის შესასწავლად.

ნაშრომის **აქტუალობას** განსაზღვრავს ის ფაქტი, რომ გერმანიისტიკაში ამ პერიოდის ლირიკა დღესაც ინტენსიური შესწავლის საგანს და ყურადღების ობიექტს წარმოადგენს ლიტერატურათმცოდნეებისათვის.

თავი 1.

ომისშემდგომი გერმანული ლირიკის ძირითადი ტენდენციები

მეორე მსოფლიო ომისშემდგომი პერიოდი გერმანიაში უკიდურესი სულიერი, ფსიქიკური თუ მატერიალური შეჭირვების პერიოდია. ცხადია, ამ საყოველთაო ეგზისტენციალურმა შეჭირვებამ მოიცვა გერმანული ინტელიგენციის ცხოვრებაც, ეს პრობლემები აისახა ლიტერატურაშიც, რომელიც, როგორც ყოველთვის, ძალიან სწრაფად და ამავე დროს ზედმიწევნით ზუსტად ირეკლავდა არსებულ მდგომარეობას.

მეორე მსოფლიო ომმა და ნაციონალ–სოციალისტური პარტიის პოლიტიკის სისასტიკემ განსაზღვრა ამ პერიოდის გერმანული ლიტერატურის ხასიათი. ომის წლებში გერმანიაში დარჩენილ მწერლებს „შინაგან ემიგრაციაში“ უწევდათ წერა, რაც მათ საქმიანობას სპეციფიკურ ხასიათს აძლევდა. ამ პერიოდის ლირიკა აღსავსე იყო პროტესტის სულით, ის, რაც იქმნებოდა „მესამე რაიჰის“ პირობებში, მისგან დისტანცირებას მისსავე ჩარჩოებში ახდენდა. ამ პერიოდის ლირიკაადრინდელი ტრადიციული ლირიკისაგან აშკარად განსხვავდებოდა, როგორც თემატური, ასევე სალექსო ზომების თვალსაზრისით.

გერმანიაში არსებული ვითარების გამო არა ერთმა ავტორმა დატოვა გერმანია და ემიგრაციაში წავიდა. თითქმის ყველა ემიგრირებული ლირიკოსის შემოქმედებაში იგრძნობოდა სამშობლოს მონატრება, მწვავე განცდა უცხოობის, მიუსაფრობის, მარტოდ ყოფნისა.

საკუთრივ გერმანიაში ტრადიციული, კონვენციური ლირიკული ფორმები და რომანტიკული ნათელი ფერები ლირიკიდან გაქრა და მათ ნაცვლად ტექნიზირებულ–მექანიზირებული სინამდვილის ასახვა იქცა ომისა და ომისშემდგომი ლირიკის ძირითად ტენდენციად. ამავე დროს ლირიკაში წარმოიშვა ჩაკეტილი, ჰერმეტიული სალექსო ფორმები, რაც, ჩვენი აზრით, იმაზემიუთითებდა, რომ ლირიკოსის შინაგანი სამყარო სრულიად განსხვავდებოდა გარესამყაროს ინტერესებისა და მოთხოვნებისაგან, რომელშიც მას ცხოვრება და მოღვაწეობა უწევდა. თითქმის ყველა პოეტი უსვამდა ხაზს ამ დიდ სხვაობასა და გადაულახავ ბარიერს: აიჰი, ჰუხელი, ცელანი, ბახმანი, ბობროვსკი, აუსლენდერი და სხვები.

1950–იანი წლები, ე.წ. „ცივი ომის“ ხანა, ომგადახდილი ადამიანებისათვის გაურკვევლობისპერიოდი იყო.ეს ტენდენცია პოეზიაშიც გამომჟღავნდა.ზოგადად შეიძლება ითქვას, რომ 50–იან წლებში მთელს დასავლეთევროპულ ლირიკაში მსგავსი ტენდენციები ჩნდება, რაც წამყვანი დასავლეთევროპული ქვეყნების ლირიკას ერთმანეთთან აახლოვებს. მაგალითად, 50–იანი წლები ინგლისურ პოეზიაში ერთგვარი სიმბოლური მიჯნაა. 1956 წელს ინგლისში გამოვიდა პირველი კრებული „ახალი სტრიქონები“, რომელმაც.წ. „მოდრაობის“ პოეტები გააერთიანა და ისინი ხელს უწყობდნენ ფორმალისტური ტრიუკებისა და ბუნდოვანი სიტყვების კრებულის შექმნას.ლირიკა, მათი მოთხოვნის თანახმად, უნდა ყოფილიყო გასუფთავებული ყოველგვარი მეტაფორებისგან (შდრ. გაჩეჩილაძე 1988: 44). აქვე 1954 წელს ჩამოყალიბდა მეორე გაერთიანება „ჯგუფის“ სახელით, რომელსაც არ ჰქონდა არც მანიფესტი, არც საერთო მეთოდი და არც პრეტენზია, შეექმნათ რაიმე ახალი მიმართულება. 60–იანი წლები ინგლისურ პოეზიაში დაჯგუფებათა სიმრავლით გამოირჩევა, როდესაცახალგაზრდა პოეტების მთელი არმია გამოვიდა სამოღვაწეო ასპარეზზე. პოეზიის ბუმის ეპოქამ კი, სრულიად ახალი სახეობები წამოსწია წინა პლანზე, მაგალითად, ვიზუალური პოეზია, კონკრეტული პოეზია და ა.შ.

1950–იანი წლების ფრანგულ ლირიკაში ასევესხვადასხვა ლირიკული დაჯგუფება ჩნდება. ამ პერიოდის ფრანგული ლირიკის ძირითადი თემებია ღამე, წუხილი, ქვა, ცეცხლი, განხეთქილება, წინააღმდეგობა, უთანხმოება, არარსებობა, ანუ ფაქტობრივად ყველა ის თემა, რაც მეორე მსოფლიო ომისშემდგომ დასავლეთევროპულ და გერმანულ ლირიკაში გვხვდება. შეიძლება ითქვას, რომ ამ პერიოდის ფრანგულ ლირიკაში გარდაუვალ კითხვას წარმოადგენს ლირიკის თვითმყოფადობა, მისი არსებობის საკითხი ომისშემდგომ პერიოდში. დასავლეთევროპული ლირიკის განვითარებას 1950–60–იან წლებში აშკარად ეტყობა, რომ მან ნაციისტური აუზვიცისა და სასაკლავოს სიმძიმე გადაიტანა. ის დასავლეთ ევროპის ქვეყნებში მსგავს ტენდენციებს ამჟღავნებს საერთო თემებითა და ომგადახდილი რეალობის მწვავე განცდით.

1945 წელს აფასებენ, როგორც „შტუნდე ნულის“, „ნული საათის“, „ახალი დროის“ ან კიდევ ლირიკის სრული განახლების ეპოქას. მივიჩნევთ, რომ ომისშემდგომი

პერიოდი უფრო განახლებისა და აღორძინების ეპოქა იყო, ვიდრე უბრალოდ გაყინული მდგომარეობა და „ნულოვანი წერტილი“.ახალი ტენდენციები მძლავრად იკიდებდა ფეხს ლირიკაში, შეიცვალა თემატიკა და სალექსო ფორმები, პოეტები ცდილობდნენ თავისუფალი ლექსის დამკვიდრებას.დისჰარმონიულ ეპოქას დისილუზიური, დისონანსებით, კონტრასტებით, გროტესკით, ტრაგიკომიზმითა და „შავი ჰუმორით“ გამსჭვალული ლირიკა მიესადაგა (შდრ. კაკაბაძე 1984: 76).

ომისშემდგომი თაობის ახალგაზრდა ლიტერატორები, რომლებიც თავად იყვნენ ომის მონაწილენი და ომის ყველა საშინელება საკუთარი თვალთ ჰქონდათ ნანახი, ამ კრიზისის გადასალახად გაერთიანდნენ სხვადასხვა ლიტერატურულ დაჯგუფებებში, რომლებიც განსაზღვრავდნენ ლიტერატურულ ცხოვრებას ომისშემდგომ გერმანიაში. ისინი ქმნიდნენ სრულიად ახლებურ პროზასა და პოეზიას და შესაბამისად საფუძველს უდებდნენ ახალ თეორიულ შეხედულებებს, ქმნიდნენ ახალ ლიტერატურულ სტილს და განსაზღვრავდნენ ლიტერატურის ხარისხს ომისშემდგომ პერიოდში.

„ლიტერატურა დიდი გარდაქმნების პროცესში“ – ასე შეიძლება ეწოდოს 1945–49 წლების გერმანულ ლიტერატურას.თომას მანი თავისი თანამემამულეებისადმი მიძღვნილ სიტყვაში „გერმანელ მსმენელს!“ („Deutsche Hörer!“), რომელიც გადაიცემოდა ბრიტანული რადიოსადგურის ბი-ბი-სი-ს (BBC) მეშვეობით, აღნიშნავდა:„რა მწარეა იმის განცდა, რომ დანარჩენი მსოფლიოს სიხარული შენი საკუთარი ქვეყნის დაცემასა და შეურაცხყოფას ნიშნავს! აქ კიდევ ერთხელ იჩენს თავს ის შემზარავი მორალური უფსკრული, რომელიც გერმანიას, ჩვენი მამებისა და ოსტატების ქვეყანასა და დანარჩენ სამყაროს შორის აღიმართა!“ (შდრ. მანი 1974: 945) (ყველა თარგმანი ჩემია. ლ. ემგვერაძე).

გერმანული ინტელიგენციის მოწინავე ნაწილს გააჩნდა იმის მზაობა, რომ არსებული ახლით შეეცვალა. ეს გამოცოცხლება, პირველ რიგში, კულტურულ, კერძოდ ლიტერატურულ ცხოვრებას დაეტყო. „შინაგან ემიგრაციაში“ მცხოვრებმა მწერლებმა მეტნაკლები შვება იგრძნეს, ისევე როგორც უცხო ქვეყნებში შეხიზნულ გერმანელ მოაზროვნეებს მიეცათ საშუალება დასავლეთ გერმანიაში დაბრუნებისა.გამოცოცხლებისა და განახლების პროცესმა, რომელიც 1945 წელს დაიწყო, ეს წელი ახალი ათვლის წერტილად აქცია, რომელმაც, ჩვენი აზრით, დიდი გარდატეხა

შეიტანა მეოცე საუკუნის პირველი ნახევრის გერმანიის ისტორიულ, პოლიტიკურ, საზოგადოებრივ და კულტურულ განვითარებაში.

მეორე მსოფლიო ომისშემდგომ ლირიკაზე მსჯელობისას აუცილებლად უნდა აღინიშნოს თეოდორ ადორნოს ცნობილი მოსაზრება მეოცე საუკუნის ლირიკის ფუნქციის, ამოცანების, მიზნებისა და საერთოდ არსის შესახებ, რომელმაც ძალიან ცხარე დისკუსია გამოიწვია ლიტერატურულ წრეებში. მან, როგორც უდიდესმა თეორეტიკოსმა, ფაქტობრივად, ძირი გამოუთხარა ლირიკის შესახებ არსებულ შეხედულებას დამაკნინებელი შეფასებით: “Je totaler die Gesellschaft, um so verdinglicher auch der Geist und um so paradoxer sein Beginnen, der Verdinglichung aus eigenem sich zu entwinden. [...] Kulturkritik findet sich der letzten Stufe der Dialektik von Kultur und Barbarei gegenüber: nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch, und das frißt auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben“ (ადორნო 1977: 30) („რაც უფრო ტოტალურია საზოგადოება, მით უფრო საგნობრივი ხდება სული და პარადოქსული მისი დასაწყისი, რომელიც ცდილობს საკუთარ თავში მიმდინარე გასაგნების პროცესი აირიდოს. [...] კულტურის კრიტიკა კულტურისა და ბარბაროსობის დიალექტიკის საპირისპიროდ უკანასკნელ საფეხურზე იმყოფება: აუშვიცის შემდეგ ლექსების წერა ბარბაროსობაა, და ეს იმ შეგნებასაც ანადგურებს, რომელიც ასაბუთებს, რატომ გახდა შეუძლებელი დღესდღეობით ლექსების წერა“).

ადორნომ მოგვიანებით სხვაგვარი ფორმულირება მისცა თავის შეხედულებას, რომ „აუშვიცის შემდეგ ლექსების წერა ბარბაროსობაა“. ნაშრომში „შენიშვნები ლიტერატურაზე“ იგი აღნიშნავდა, რომ თავის მოსაზრებას არ ამსუბუქებს. თუმცა ასევე ეთანხმებოდა ჰანს მაგნუს ენცენსბერგერის საპირისპირო მოსაზრებას, რომ პოეზიამ უნდა გაუძლოს ამ ვერდიქტს ისე, რომ ის თავისი არსებობით აუშვიცის შემდეგ აღმოცენებულ ცინიზმს უნდა შეეპასუხოს. ადორნო ეყრდნობოდა ჰეგელის მოსაზრებას, რომ ყოველგვარი ტანჯვა, გაჭირვების შემეცნება განაპირობებს ხელოვნების ხანგრძლივ არსებობას, რომელსაც თავად კრძალავს, თუმცა სხვაგან ეს ტანჯვა თითქმის ვერსად ჰპოვებს საკუთარ ექოსა და ნუგეშს. ეპოქის მნიშვნელოვანი ხელოვნები სწორედ მისი მიმდევრები ხდებიან. მათი ნაწარმოებების უკომპრომისო რადიკალიზმი,

ფორმალისტურად გაუცხოებული მომენტები მათ ისეთ შემადრწუნებელ ძალას ანიჭებს, რომელიც უმწეო ლექსებს მსხვერპლად აქცევს (შდრ. ადორნო 1982: 422–423).

თ. ადორნოს შეხედულებების ცვლილებაზე განსაკუთრებით პაულ ცელანის გამოჩენამ იმოქმედა, რომელმაც, ფაქტობრივად, მთლიანად შეცვალა თავისი „სიკვდილის ფუგით“ მანამდე არსებული თეორიული მოსაზრებები ლირიკის უფუნქციობის შესახებ, რაც თ. ადორნომ აღიარა და ნათლად გამოხატა თავის ესთეტიკურ თეორიაში: “Im bedeutendsten Repräsentanten hermetischer Dichtung der zeitgenössischen deutschen Lyrik, Paul Celan, hat der Erfahrungsgehalt des Hermetischen sich umgekehrt. Diese Lyrik ist durchdrungen von der Scham der Kunst angesichts des wie der Erfahrung so der Sublimierung sich entziehenden Leids. Celans Gedichte wollen das äußerste Entsetzen durch Verschweigen sagen. [...] Die unendliche Diskretion, mit der Celans Radikalismus verfährt, wächst seiner Kraft zu” (ადორნო 1970: 477) („თანამედროვე გერმანული ლირიკიდან „ჰერმეტული“ პოეზიის უმნიშვნელოვანესმა წარმომადგენელმა, პაულ ცელანმა ჰერმეტულობის გაგება სრულიად შეცვალა. ეს ლირიკა გამსჭვალულია ხელოვნების სიმორცხვით, რაც განპირობებულია აღმოფხვრილი ტანჯვის სუბლიმაციით. ცელანის ლექსების მიზანია გარეგანი საშინელება დუმილით გამოხატოს. [...] დაუსრულებელი თავშეკავება, რაც ცელანის ლირიკას ახასიათებს, აძლიერებს კიდევ მას“).

1945–65–იანი წლების გერმანულ ლირიკაზე ძალიან მოქმედებს კოლექტიური დანაშაულის თემა, ისევე როგორც ადამიანური მსხვერპლის ფაქტორი, რომელიც თითქმის ყოველთვის იჩენს თავს ამ პერიოდის ლირიკაში. თითქმის ყველა პოეტთან თავს იჩენს დუმილის თემატიკა და ასევე თავად ეს სიტყვა. ამასთან ომისშემდგომი ლექსების უმრავლესობა შოკისმომგვრელია.დ. ლამპინგი სამართლიანად შენიშნავს, რომ ისინი მკითხველს შემაშინებელი, ამაზრზენი სინამდვილით უპირისპირდებიან, რაც ჰოლოკოსტის ეპოქაში დამკვიდრდა (შდრ. ლამპინგი 2008: 118).

ომისშემდგომ გერმანიაში ტოტალური სიჩუმე იმაზე მიანიშნებდა, რომ თითქოს ერთ წერტილში იყო გაყინული ქვეყნის ისტორია და მისი თანმდევი მოვლენები. ამასთან დაკავშირებით საინტერესოა ჟურნალისტ ვ.გ. ზებალდის შეფასება, რომ ამ სიჩუმემ, ჩაკეტილმა და დაშორებულმა ყოფამ განაპირობა გერმანელთა ფიქრებისა და

მოსაზრებების მიჩქმალვა 1942–1947 წლებში. ისინი ისეთი ნანგრევების ქვეშ ცხოვრობდნენ, რომლებიც ომის „უცნობ ქვეყნად“ დარჩნენ (შდრ. ზებალდი 2001:38).

გერმანიამ ნამდვილი აპოკალიპსი გამოიარა, რომლის დავიწყებასაც ის გულმოდგინედ ცდილობდა, სწორედ ამიტომ 1945 წლის შემდეგ გერმანული ლირიკის განვითარება სხვადასხვა ხაზით წარიმართა. სამეცნიერო ლიტერატურაში გამოჰყოფენ ომის შემდგომი ლირიკის სხვადასხვა მიმდინარეობებს. ერთ–ერთი მათგანია ე.წ. „Trümmerlyrik“, ანუ „ნანგრევების ლირიკა“, რომლის წარმომადგენლებია გ. აიჰი, ვ. შნურე, ა. ჰაუსჰოფერი, ტ. პიკერი. ამავე პერიოდში ჩამოყალიბებული „კალშლაგის“ ლირიკოსებად კი ვ. ვეირაუჰი, ა. ანდერში, გ. აიჰი, ვ. იენსი მიიჩნევიან. „ნატურ–მაგიური“ ლირიკა წარმოდგენილია გ. აიჰის, პ. ჰუხელის, ე. მაისტერის, ჰ. დომინის, ი. ბობროვსკის, ე. არენდტის, კ. კროლოვის, მ. ლ. კაშნიცის, ე. ლანგესერის, რ. ჰაგელშტანგეს შემოქმედებით. აშკარაა, რომ გიუნთერ აიჰი რამდენიმე ლირიკული დაჯგუფების წარმომადგენელი ერთდროულად იყო. „ჰერმეტიული“ ლირიკის წარმომადგენლებია პ. ცელანი, ე. მაისტერი, ი. ბახმანი, რომელიც ასევე „ნატურ–მაგიურ“ ლირიკასთან იყო ახლოს თავისი ლექსებით, რომლებშიც ლირიული „მე“ თანდათან ძალიან გაუცხოვდა და მისმა ლირიკამ „ჰერმეტიული“ ხასიათი მიიღო. პოლიტიკურ ლირიკაში ერთიანდებიან კ. კროლოვი, ვ. შნურე, ბ. ბრეჰტი, ხოლო 1945 წლის შემდგომ ტრადიციული ლირიკის ხაზის გამგრძელებლები არიან კ. კროლოვი, გ. იუნგერი, ვ. ლემანი, ი. რ. ბეჰერი, რ. შნაიდერი, ისინი განსაკუთრებით ფორმის თვალსაზრისით მისდევენ ტრადიციებს. ე.წ. „ღია ლექსის“ წარმომადგენლებია ჰ. მ. ენცენსბერგერი, ბ. ფუქსი და პ. რიუმკორფი. ეს ლირიკა „ჰერმეტიული“ ლირიკის საპირისპირო მოვლენას წარმოადგენს.

როგორც ვხედავთ ამ ლირიკულ მიმდინარეობებში ხშირ შემთხვევაში ერთი და იგივე პოეტები ერთიანდებიან, ამიტომ ეს დაყოფა პირობითი ხდება. ამავედროულად ომის შემდგომი პერიოდის პოეტებისა და მწერლების უმეტესობა გაერთიანებული იყო „ჯგუფ 47“-ში, რომელიც ომის შემდგომი გერმანული ლიტერატურის უმნიშვნელოვანესი ჯგუფი იყო. ჯგუფის შეკრებების აქტიური მონაწილეები იყვნენ გ. აიჰი, ი. ბახმანი, გ. გრასი, ჰ. ბიოლი, ი. აიჰინგერი, პ. ცელანი, ვ. კოლბენჰოფი, ვ. შნურე,

ვ. ბეჰლერი, ვ. მ. გუგენჰაიმერი, პ. რიუმკორფი, ა. კლუგე, ჰ. ფიჰტე, ნ. ბორნი, პ. ჰანდკე, ჰ. მ. ნოვაკი და სხვები.

„შტუნდე ნულის“ ფონზე ჩამოყალიბდა „კალშლაგის“ ლირიკა, რომელიც სიცარიელის, დუმილისა და მწუხარების ეკვივალენტური ლიტერატურული მიმდინარეობა იყო. იგი უშუალოდ მეორე მსოფლიო ომის დამთავრებისთანავე აღმოცენდა. ეს იყო ომით მიყენებული ჭრილობების მართალი ასახვა, ომისშემდგომი მდგომარეობის ჩვენება ყოველგვარი პათეტიკის, არაბესკების, შედარებებისა და მეტაფორების გარეშე. შეიძლება მოვიშველიოთ გ. რ. ჰოკეს სიტყვები „კალშლაგის“ ლირიკის შეფასებისას: „Das ist tiefer, schrecklicher Ausdruck einer geistig gefährdeten Existenz.[...] Man sieht die Dinge wie sie sind, und bezeichnet offen und ohne Arabesken, was man am Rande der Wege und Ruinen findet. [...] Je mehr man diese Wirklichkeit schildert, wie sie eben ist, desto mehr schwindet das Gefühl, man sei auch heute geistig doch noch nicht frei. Die Scheu vor der fraglos noch problematischen letzten geistigen Freiheit schwindet. Fortschreitend erringt man sie ebenso gefahrlos wie loyal, indem man aus echter Erschütterung [...] ganz einfach sagt, was ist und was nicht ist“ (ჰოკე 1962: 207).

„კალშლაგის“ ლირიკა, პირველ რიგში, მოითხოვს სიცხადეს და სიმარტივეს, სათქმელის მოკლედ და სხარტად, ამავე დროს კონკრეტულად გადმოცემას, ამას მოწმობს მაგალითად გიუნთერ აიჰის ცნობილი ლექსი „ინვენტარიზაცია“, რომელიც საერთოდ „კალშლაგის“ საპროგრამო ლექსი გახდა. ის პათოსისაგან დაცლილი ლექსია, სადაც ლირიული „მე“-ს საკუთრებაა ხაზგასმული. 1977წელს პ. ზანდმაიერმა თავის ინტერვიუში „კალშლაგის“ ლირიკასთან დაკავშირებით აღნიშნა: „Daß da ein ‘humanitäres Pathos’ aufgekommen sein soll allerdings, wage ich zu bestreiten. Trockener, sachlicher, menschlicher, anrührender als in den drei, vier Nachkriegsjahren ist in Deutschland lange nicht mehr geschrieben worden“ (ზანდმაიერი 1977: 199). არ შეიძლება არ დავეთანხმოთ პ. ზანდმაიერის მოსაზრებას, რადგან ძნელია ადამიანური პათოსისა და შემართების პოვნა ნანგრევებით აღსავსე სინამდვილეში, რაც, სამწუხაროდ, ომისშემდგომი გერმანიის მძიმე რეალობა იყო.

მოსაზრება „დიქტატურები ახრჩობენ ლექსს“ („Diktaturen ersticken das Gedicht“) ეკუთვნის ჰანს ბენდერს, რომელმაც თავის ანთოლოგიაში „გერმანული ლირიკა

1930–60 წლებში“ (“Deutsche Lyrik zwischen 1930 und 1960“, 1983) გამოიყენა ეს ფრაზა გერმანული ლირიკის პრობლემების შესაფასებლად. მკვლევარი ჰ. კორტე აღნიშნავს: “Das Jahr 1945, die trügerische ‘Stunde Null’, hat eine Geschichte, sogar eine, die auch über das Jahr hinaus erstaunlich lebendig ist und auf vielerlei Weise Kontinuitäten bewirkt. Es kann festgehalten werden, dass die Namen der Lyriker 1945 nicht ausgewechselt wurden. [...] Dabei ist die personelle Kontinuität keineswegs die bestimmende; bedeutender ist die nach 1945 mächtige Orientierung an jenen Tendenzen, die seit 1930 die Lyrik so entscheidend geformt haben“ (კორტე 2004: 9).

„ნანგრევების“ ლირიკის ერთ–ერთი მთავარი მოტივია დანგრეული და გაპარტახებული ქალაქებისა და სხვა დასახლებული პუნქტების, თუ ყუმბარების ქვეშ მყოფი ჯარისკაცების ბედის ჩვენება, ამიტომ ის უმეტესწილად განცდების ლირიკაა, მის არსს მწარე სინამდვილის ასახვა წარმოადგენს. შესაბამისად ლირიკის ადრეულ ტრადიციებზე უარის თქმა ამ ტიპის ლირიკაში ყველაზე მეტად გამოვლინდა. ომისა და ომისშემდგომი სინამდვილე გამსჭვალავდა ამ პერიოდის ლირიკის ტენდენციებს და მას საგრძნობლად არატრადიციულს ხდიდა, რაც იმას ნიშნავს, რომ ათავისუფლებდა მას მშვენიერი, დახვეწილი, ლამაზი, ჰარმონიული, მსუბუქი, ჰაეროვანი, ლაღი, მხიარული ფერებისა თუ განწყობილებებისაგან და ამყარებდა მასში სრულიად ახალ თემებს, რაც ანტიჰარმონიულობის სრულ განსახიერებას წარმოადგენდა.

„ნანგრევების ლირიკა“ ტრადიციული ლირიკისაგან განსხვავებულია თავისი ფორმით და შინაარსით. მისი სიუჟეტი ძირითადად აგებულია შიშზე, ტანჯვაზე, მარტოობაზე, დეპრესიასა და კოლექტიური დანაშაულის თემებზე. ეს თემები და სიუჟეტები „ნანგრევების ლირიკის“ ერთ–ერთი წარმომადგენლის ა. ჰაუსჰოფერის პოეზიაში გამოხატულია სონეტის ფორმით, რომლის შესახებ მკვლევარი გ. ციურჰერი შემდეგს აღნიშნავს: “[...]Lyrische Liturgie findet sich neben frecher Kabarettpoesie, das amateurhaft hingeschriebene Alltagsgedicht des jungen Heimkehreres neben dem strengen Sonett des bejahrten Berufsschriftstellers, der lakonische Kurzzeiler neben den zahlreichen Gedichtzyklen und lyrischen Epen, das zivilisationsmüde Naturgedicht neben dem warnenden Zeitgedicht, Prosalyrik neben klassischer Reimdichtung“ (ციურჰერი 1977: 195).

„ნანგრევების ლირიკა“ ეძებს ახალ საზოგადოებრივ ორიენტირებს, რაც სავსებით ლოგიკურია იმ პერიოდის გერმანული სინამდვილისათვის. ის სიტუაციის

დაბალანსებას ცდილობს, რომელიც პირადი გამოცდილებებით არის აღსავსე, თუმცა ხშირ შემთხვევაში ძალიან მიმიყვარა ნეგატიური მხარის დამღევა. სწორედ ამიტომ „ნანგრევების ლირიკის“ ენა არაპოეტურია, ძალიან მართალი და ნაკლებად მხატვრულია. ის ლაკონური ენის გამოყენებით ასახავს 1945წლის ისტორიულ სიტუაციას. ზოგადად „ნანგრევების ლირიკას“ ახასიათებს უნუგემობა, რადგან ის უშუალოდ განადგურებული ქვეყნის პრობლემების ჩვენებაზეა ორიენტირებული.

ომისშემდგომ პერიოდში ძველი ტრადიციების შეცვლისა და ახლის დამკვიდრების პროცესში პოეტები სხვადასხვა დამოკიდებულებას ამჟღავნებდნენ ერთი და იმავე საკითხის მიმართ. დ. ჰოფმანი ამასთან დაკავშირებით სამართლიანად შენიშნავს, რომ როცა პოეტთა ერთი ჯგუფი ახლის შექმნისთვის შრომობდა, სხვანი ტრადიციული წერის მანერისა და სალექსო ფორმების ერთგულნი რჩებოდნენ. მათი უმეტესობა ტრადიციული ლექსის ფორმების შესახებ რადიკალური ხასიათის დისკუსიას მართავდა და განიხილავდა მას გერმანელთა დანაშაულის საკითხთან მიმართებაში ომის მოვლენების დროს (შდრ. ჰოფმანი 2004: 19).

ომისშემდგომ ლირიკაში შეიცვალა თვით ლირიული „მე“-ს გაგებაც. თუ ადრე იგი ყველა იმ მშვენიერი განწყობილების განმცდელი და გამომხატველი იყო, რისი აღწერაც ავტორს ჰქონდა გადაწყვეტილი, 1945 წლის შემდეგ ლირიულმა „მე“-მ საკუთარი ლეგიტიმაციისათვის დაიწყო ბრძოლა. განსაკუთრებული წვლილი ახალი ლირიული „მე“-ს შექმნაშიგოტფრიდ ბენმა შეიტანა, რომლის მიხედვითაც ლირიული „მე“ თავისუფლდებოდა ყოველგვარი საზოგადოებრივი იძულებისაგან და იგი დამოუკიდებელი ხდებოდა. ბენის თეორია ლირიული „მე“-ს შესახებ გამომდინარეობდა მისივე ლექსის აბსოლუტური თეორიიდან, შესაბამისად იგი მოითხოვდა ლირიული გმირის აბსოლუტურ სუბიექტურობას და მისი მოთხოვნების წინა პლანზე წამოწევას. ბენი მაღალინტელექტუალური ლირიკისადა ასევე ლიტერატურული სკოლის ფუძემდებლად ითვლება გერმანიაში. იგი ლირიკის ახალი საბაზისო აქსიომების შექმნას ცდილობდა, რომლის თანახმად ლექსი თავად იქმნება სიტყვათა გროვიდან. ამ პროცესს პოეტი მხოლოდ ეხმარება და თავად არანაირი საავტორო წვლილი არ შეაქვს მასში (შდრ. ბენი 1987: 131–133). ფაქტობრივად, ბენის

ესთეტიკა სრულიად ახალი სიტყვა იყო 1945 წლის შემდეგ გერმანულ ლიტერატურაში, რომელმაც დიდი გავლენა მოახდინა გერმანული ლირიკის განვითარებაზე. ბენის პოეტიკა მომავლის სტილს შეესაბამებოდა, რადგან ის მონტაჟის ტექნიკის დამკვიდრებას ცდილობდა ლირიკაში.

ომის შემდგომ პერიოდში დომინანტური გახდა მოდერნისტული ლირიკა თავისი თამამი ინოვაციებით. აქვე უნდა ითქვას, რომ მოდერნიზმი ზენაციონალური მოვლენა იყო მეოცე საუკუნის დასავლეთევროპულ ლიტერატურაში. მოდერნიზმი და მოდერნისტული ლიტერატურა თავისი არსიდან გამომდინარე, პირველ რიგში, რეალისტურ ლიტერატურას დაუპირისპირდა. აღსანიშნავია ისიც, რომ მოდერნისტულ ლიტერატურაზე ძალზედ დიდია ფროიდისეული მოძღვრების გავლენა.

მოდერნიზმის ძირითადი მახასიათებლებია წარსული კულტურის უარყოფა, თავისუფლების ქადაგება, ნიჰილიზმი, სკანდალურობა, პათოსი, ინტერპრეტაცია, ისტორიის ემოციური უარყოფა. მოდერნიზმსაკრიტიკებდნენ ტრადიციული კულტურის განდგომის გამო, ასევე ფორმალისმის, პესიმიზმისა და ცხოვრებასა და ხელოვნებას შორის საზღვრების წაშლის გამო. „თუ ვექტორიანული ეპოქისათვის დამახასიათებელი იყო მტკიცე ზნეობრივი ნორმების ყოველნაირი დემონსტრაცია, ხაზგასმა, თუნდაც ეს გარეგნული და ამდენად არაგულწრფელიც ყოფილიყო, მეოცე საუკუნემ მოიტანა გრძნობათა და განცდათა მეტი გულწრფელობა და ამდენად მათი მეტი სითამამითა და ფსიქოლოგიური დამაჯერებლობით ჩვენება ლიტერატურაში. ამ მხრივ მეოცე საუკუნე თავისი მნიშვნელობით ისევ და ისევ რენესანსის ეპოქას თუ შეედრება“ (ყიასაშვილი 1988: 8).

რაც შეეხება საკუთრივ მოდერნისტული პოეზიას, მისთვის დამახასიათებელია ტრადიციული პოეტური მეტყველების ნორმებისა და პოეტური კლიშეების რღვევა. იგი ავითარებს ძირითადად ფრანგული სიმბოლიზმის ტრადიციებს. მოდერნისტული პოეზიის ძირითად წარმომადგენლებია: უ. ბ. იეიტსი, ტ. ს. ელიოტი, ე. პაუნდი, ტ. ჰალმი და სხვები (ინგლისი); გ. აპოლინერი, პ. კლოდელი, პ. ვალერი, მ. ჟაკობი, შ. მალარმე და სხვები (საფრანგეთი); რ. მ. რილკე, გ. ბენი, ჰ. ფონ ჰოფმანსტალი, შ. გეორგე, გ. თრაქლი და სხვები (გერმანულენოვანი პოეტები). მეოცე საუკუნის პირველი ნახევრის ლირიკის

ქანრში განსაკუთრებული მასშტაბები შეიძინა ფორმის კულტმა, ასევე სიმბოლოს მხატვრულმა მნიშვნელობამ.

მოდერნისტული ლირიკული ექსპერიმენტების განხორციელება, რაც ჯერ კიდევ მე-19 საუკუნის მიწურულს დაიწყო და 1950-იან წლებში უფრო ფართო ხასიათი და მასშტაბები შეიძინა, მხოლოდგერმანიის ფედერაციულ რესპუბლიკაში იყო შესაძლებელი, რადგან გერმანიის დემოკრატიულ რესპუბლიკასთან შედარებით, აქ ბევრად მეტი თავისუფლება ჰქონდათ პოეტებსა და მწერლებს. გერმანიის ფედერაციული რესპუბლიკის ლიტერატურის წარმომადგენლები ხელს უწყობდნენ მოდერნისტული ლირიკის განვითარებას, რასაც ცხადია ახლდა ექსპერიმენტი, რომლებიც განახორციელეს ისეთმა ცნობილმა პოეტებმა, როგორცაა გ. ბენი, პ. ცელანი, გ. აიჰი, ი. ბობროვსკი და სხვები, რომლებმაც საზოგადოების გამოფხიზლების ფუნქცია იკისრეს თავიანთ ლექსებში. აღმოსავლეთ გერმანიაში მოღვაწე პეტერჰუხელი თავის ლექსებში სხვადასხვა იეროგლიფებსა და ნიშნებს იყენებდა, რათა ომის კონტურები ნათლად მიენიშნებინა მკვლევლობებისა და მასიური დანაშაულისა და განადგურების სურათებში. ყველაზე წარმატებულ ომისშემდგომი პერიოდის გერმანელ პოეტად ითვლება გიუნთერ აიჰი, რომელმაც თავისი ლირიკისათვის არაერთი ლიტერატურული ჯილდო დაიმსახურა. მისი ლექსების სალექსო ზომები – რიტმი, მეტრი, ტაქტი, ანტიმელოდიურობა და თემა ჰარმონიულად ერწყმოდა ერთმანეთს; ეს აშკარად იყო ლირიკაში სრულიად ახალი სტილის დამკვიდრება და ამავე დროს გერმანული მოდერნისტული ლირიკის პროგრესი.

მეორე მსოფლიო ომისშემდგომ ჩამოყალიბებულ ლირიკულ სკოლებს შორის განსაკუთრებულ ადგილს იჭერს „ნატურ–მაგიური“ ლირიკა, რომელიც მეორე მსოფლიო ომამდეც არსებობდა, მაგრამ 30-იანი წლების ბუნების ლირიკის პოეტიკა და პრობლემები სავსებით განსხვავდებოდა 1945 წლის შემდგომი „ნატურ–მაგიური“ ლირიკისაგან. ეს პოეზია უკვე აღსავსე იყო მეტაფორებით, ალეგორიებითა და შენიღბული კრიტიკით, რაც მიემართებოდა აწმყოს, თანამედროვე მოვლენებსა და ტოტალიტარული რეჟიმის მძიმე შედეგებს.

1945–60–იანი წლების „ნატურ–მაგიური“ ლირიკა ადრინდელი პერიოდის ლირიკისაგან იმით განსხვავდება, რომ აქ ბუნების ხოტბის ნაცვლად წარმოდგენილია ბუნების ნეგატიური მხარე –როგორც დამანგრეველი ძალა და სტიქიის წყარო. ბუნების ასეთი გაგება გვხვდება ე. ლანგესერთან, რომელიც მკვლევარ ვ.ი. ჰოლცნაგელის აზრით, თავისი ლექსებით ლოერკესა და ლემანის პოეზიას ეწინააღმდეგება (შდრ. ჰოლცნაგელი 2004: 566). ეს ყოველივე იმაზე მიუთითებს, რომ „ნატურ–მაგიურმა“ ლირიკამ გარკვეული ცვლილებები განიცადა 1945წლის შემდეგ.

„ნატურ–მაგიურ“ლექსებში პოეტები ცდილობდნენ „მე“–სა და ბუნებას შორის გარკვეული ბალანსის დაცვას. ამ ტიპის ლირიკაში არსებითი გახდა არა ბუნების მოვლენების არსში წვდომა და მათი შემეცნება, არამედ მათი გამაგიურება, გასაიდუმლოება, გაუცნაურება. ამ ყოველივემ ენის სკეფსისი და მის შესაძლებლობებში დაექვება გამოიწვია.

ახალი სტილის „ნატურგედიჰტმა“ სრულიად სხვა დატვირთვა შეიძინა, ის მაგიური სამყაროს მჭიდრო მეკავშირე გახდა, რომელიც არაერთი ღირებულების გაუფასურებასა და დაკარგვას მოასწავებდა. ბუნებას თითქოს ახალი ორიენტირის ფუნქცია უნდა შეეთვისებინა, მაგრამ პირიქით მოხდა, მან თავისი ძირითადი ფუნქცია დაკარგა და ნაცვლად მომავლის იმედისა, სრული მარტოობის, ჩაკეტილობის, მაგიურობის ფუნქცია შეიძინა. ბუნება ამ ტიპის პოეზიაში აღარ იყო „წმინდა სამყარო“, რომელსაც საზოგადოებრივი ჭრილობების განკურნება შეეძლო თანადროული საზოგადოებისთვის. „ნატურ–მაგიური“ ლირიკა თავის თავში მაგიურობას მოიცავს და ამ ასპექტს ავითარებს ასევე პოეტების უმრავლესობაც. “Dennoch lässt sich die Naturlyrik der ersten Nachkriegsjahre nicht pauschal auf eine eskapistische, vor der Wirklichkeit flüchtende Grundlinie festlegen, nicht einmal auf Lehmanns beharrliche Negation von Geschichte und selbstgewählte Begrenzung des Blickfeldes auf die metaphysische Mikrologie des Vegetabilen und Hortesischen“(კორტე 2004: 22).

დომინანტური მნიშვნელობა „ნატურ–მაგიურმა“ ლირიკამ 50–იან წლებში შეიძინა.ის უნივერსალურ კოდად იქცა, რომელიც გავრცელებული მსოფლმხედველობრივი შეხედულებების განადგურებას მოასწავებდა 1945წლის შემდეგ. მეორე მსოფლიო ომის შემდეგბუნების ციკლური მოვლენები უკვე მისტიკურად

გაიგებოდა; თუნდაც აწმყოსა და წარსულის ფარდობითობის ჩვენება მკითხველს ისეთ პერსპექტივას სთავაზობდა, რომელიც მას შეცვლილ სამყაროში ხელახლა ორიენტაციის საჭიროებისაგან გაათავისუფლებდა.

ერთი შეხედვით, „ნატურ–მაგიური“ ლირიკა აგრესიულ დამოკიდებულებას ამჟღავნებდა ყოველგვარი პოლიტიკური შეხედულების მიმართ, რაც განაპირობებდა 50–იანი წლების ბუნების ლირიკის მაგიურ ხასიათს. ბუნების განცდა უკვე პოეტური შთაგონების წყარო ხდებოდა, რომელიც რაღაც ჯადოსნურ ხასიათს ატარებდა. სწორედ ამიტომ დაიტვირთა ამ პერიოდის ლირიკა ნიშნებით, კოდებით, რომლებიც განსაკუთრებით ჰუხელთან და აიჰთან პესიმისტურ ტენდენციას გამოხატავდნენ. უნივერსალური კოდი „ბუნება“ 50–იან წლებში „ლემანის სკოლის“ მონოპოლიად არ დარჩენილა. ამავე პერიოდის საპირისპირო კონცეფციებში ის იმ სივრცის აღმნიშვნელ კოდად გამოიყენებოდა, რომელიც ლემანის პოეზიაში შეგნებულად არ გვხვდება: კერძოდ ადამიანური საზოგადოებისა და ისტორიული ჰორიზონტისათვის. ბუნების ნიშნების დაშიფვრა ასეთ პირობებში მიუთითებს არა განყენებულ ხავსებსა და ჭაობებზე, არამედ იმ მძიმე დროზე, რომელიც განუკურნებელი აწმყოს ცნობიერებითაა განმსჭვალული. ბუნება უტყვი, ამოუცნობი იეროგლიფი გახდა, პირქუში, ბუნებისგან დაცლილი სინამდვილის სურათი.

მეორე მსოფლიო ომის პირმშოა ასევე პოლიტიკური ლირიკა. პოლიტიკურად ანგაჟირებული ლირიკოსი სულაც არ ნიშნავს იმას, რომ ის ბედნიერი, ან აუცილებლად წარმატებულია, იგი უფრო მეტად შემართებული და ხშირად ნაწამებია. საერთოდ კითხვაზე, რა არის პოლიტიკური ლირიკა, პასუხი ერთია – ეს არის ლირიკა, რომელიც პოლიტიკურ თემებს მიემართება: „Allerdings: Was politische Lyrik sei, ist nicht leicht auf den Begriff zu bringen – nicht einmal dann, wenn man die Frage nur technisch versteht. Denn schon die Terminologie ist nicht einheitlich und offensichtlich historischen Wandlungen unterworfen. Vaterländischer Gesang, Nationalhymne, Kriegslied, Zeitgedicht, Herrscherlob, Protestsong, engagierte Poesie: Das sind nur einige wenige von vielen – deutschen – Ausdrücken, die im Laufe der Zeit für politische Lyrik verwendet wurden und denen man zahllose auch aus anderen Sprachen an die Seite stellen könnte. Was die Texte, die sie bezeichnen, miteinander verbindet, ist nicht ohne Weiteres zu sagen“ (ლამპინგი 2008: 12).

არსებობს ლექსები, რომელთა თემებიც ექსპლიციტურად პოლიტიკურია, მაგრამ არ მოიხსენიებიან, როგორც პოლიტიკური. ამიტომ მხოლოდ თემატურად ლექსის პოლიტიკურად ან აპოლიტიკურად შეფასება რთულია, მთავარია, თუ რას მიემართება ლექსის მთავარი სათქმელი.

პოლიტიკური ხასიათის ლექსები თითქმის ყოველ ეპოქაში იქმნებოდა, მაგრამ ლირიკულ ჟანრად პოლიტიკური ლირიკა 1945 წლის შემდეგ იქცა. მეოცე საუკუნის მეორე ნახევარი, და განსაკუთრებით შუა პერიოდი, პოლიტიკური მოვლენებით იმდენად გადაიტვირთა, რომ პოლიტიკური შემართების ხარისხმა ლირიკაში პიკს მიაღწია. თუმცა ისევე, როგორც იმ პერიოდის პოლიტიკური მოვლენები, ეს ლირიკაც ძალიან რთული იყო თავისი მრავალრიცხოვანი და ხშირ შემთხვევაში ძნელად გასაგები თემატიკით.

მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ პოლიტიკური ლირიკის ავტორებს ზოგჯერ ირონიულადაკრიტიკებდნენ. მიუხედავად გარკვეული წინააღმდეგობებისა და იმ დამაკნინებელი შეფასებებისა, რასაც თავად პოეტები აკეთებდნენ ამ ტიპის ლირიკის მიმართ, ის მაინც განვითარდა და მყარად მოიკიდა ფეხი მეოცე საუკუნის გერმანულ ლირიკაში. ამ დიდ წარმატებას ის მის სულის ჩამდგმელებს პ. ნერუდასა და ბ. ბრეჰტს უნდა უმადლოდეს, რომლებმაც პოლიტიკური ლექსების უმრავლესობა შექმნეს. პოლიტიკური ლირიკის გავლენას განიცდიდა აგრეთვე პ. ჰუხელიც თავის ლექსების კრებულში „შარაგზები, შარაგზები“.

პოლიტიკური ლირიკის შეფერილობას ატარებს აგრეთვე საპატიმროებში შექმნილი ლირიკა, რომლის საუკეთესო ნიმუშად გ. აიჰის ლექსები ითვლება. ომის დასრულების შემდეგ გერმანიის ორად გაყოფა კიდევ ერთ მნიშვნელოვან თემად იქცა გერმანელი ლირიკოსებისათვის. როგორც დასავლელი, ასე აღმოსავლელი გერმანელი პოეტები აქტიურად განიხილავდნენ გერმანიის ორად გახლეჩის თემას. ამის მაგალითად შეიძლება მოვიყვანოთ ი. ბეჰერის, გ. ბენის ლექსები.

40–50–იანი წლების გერმანული ლირიკა ცხადია პოლიტიკური გავლენების ქვეშ იქმნებოდა, მაგრამ ამ საერთო ფონზე ერთადერთ გამონაკლისს პაულ ცელანი

წარმოადგენდა, რომელიც ბევრად უფრო სენტიმენტალური იყო, ვიდრე ამ პერიოდის სხვა პოეტები.

50-იანი წლებში „ნატურ–მაგიურ“ ლირიკაშიც შეიჭრა პოლიტიკის ზეგავლენა, თუმცა აქ მან უფრო სოციალური ხასიათი შეიძინა. ამ პერიოდში ძნელად მოიძებნება გერმანულენოვანი პოეტი, რომლის შემოქმედებაზე პოლიტიკამ რაღაც კვალი მაინც არ დატოვა. „Dem Gemeinplatz vom modernen Gedicht als einem verschlüsselten Rätsel hat die Vorstellung zugrunde, das Gedicht lasse sich in Umgangssprache rückübersetzen, wenn seine Leser jene Verrätselungen – Lakonismen, Wortspiele, ungewöhnliche Metaphern-Reihen, Allusionen – auflösten und auf diese Weise einen verständlichen Text herstellten. [...] Und wer ein solches Ergebnis nicht derart klass auszusprechen wünschte, der setzte an die Stelle von ‘Dunkelheit’ und ‘Rätselhaftigkeit’ kurzerhand andere Gemeinplätze und ließ das Gedicht zum ‚Spiegel zerbrochener Transzendenz‘ und ‚nihilistischer Obdachlosigkeit‘ werden“ (კორტე 2004: 46).

„ნატურ–მაგიურ“ ლირიკასთან ერთად მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა „ჰერმეტულმა“ ლირიკამ მეორე მსოფლიო ომისშემდგომ გერმანულ ლიტერატურაში. ტერმინი „ჰერმეტიზმი“ იტალიური სიტყვიდან (ermetismo) წარმოდგადა „ბნელ სტილს“ ნიშნავს. იგი წარმოიშვა მე–19 საუკუნის სიმბოლიზმის ზეგავლენით და ოპერირებს ჟღერადობის ეფექტებით, მძიმე და ძნელად აღსაქმელი სიმბოლიკით, რაც, საბოლოო ჯამში, „ჰერმეტულ“ ლექსებს ძნელად გასაგებს ხდის. სახელწოდებიდან გამომდინარე, ჰერმეტულობა გულისხმობს ჩაკეტილობას, რაღაც საიდუმლოს, კოდირებასა და მაგიურობას. მეტაფორებით მდიდარ „ჰერმეტულ“ ლირიკაში თავს იჩენს თემათა მრავალფეროვნება, თუმცა თითქმის ყველა თემა, პირდაპირ თუ ირიბად, ყოველთვის 50-იანი წლების სოციალურ–პოლიტიკურ ვითარებას ასახავს და ამიტომ მეტწილად პესიმისტურ ხასიათს ატარებს. „ჰერმეტული“ ლირიკაში იმდენი გავიაზროთ, როგორც გალექსილი პროზა, სტროფებად ჩამოყალიბებული მონათხრობი, რომელიც სტატიკურად ასახავდა ობიექტურ ვითარებას. „ჰერმეტული“ ლექსის საუკეთესო ნიმუშია პ. ცელანის „მაფის მზეები“ („Fadensonnen“), რომელიც, ფაქტობრივად, დასურათებულ ლექსს წარმოადგენს (ცელანი 1992: 27).

„ჰერმეტული“ ლირიკის წარმომადგენელია ასევე ინგებორგ ბახმანი. მისი ლექსების კრებული „დიდი დათვის მოწოდება“ იყო ერთგვარი ექსპერიმენტული

ლირიკა, რომელიც ლექსს წარმოადგენდა, როგორც პროცესს, რაიმე ქმედებაში მკითხველის აქტიურ ჩართვას, თუმცა ეს პროცესი ბოლომდე გახსნილი არ იყო. მისი ლექსები სემანტიკურად პოლივალენტურია და ხშირ შემთხვევაში გაუგებრობებს იწვევს მკითხველში, რაც ერთგვარი თავდაცვის საშუალებაა პოეტისთვის.

1945წლის შემდეგ აღმოცენებული „ჰერმეტული“ ლექსი არაა რომელიმე ლირიკული ტრადიციის გაგრძელება. ის პროტესტია ენის ინსტრუმენტალური გამოყენების წინააღმდეგ, რომელიც თავის პროტესტს გამოხატავს არა მოტივებისა და თემების წრეში, არამედ თვით ენაზე მუშაობის ხელოვნურ პროცესში. „ჰერმეტული“ ლირიკა იმდენად გაუცხოვდა ტრადიციული ლირიკისაგან, რომ პოეტები ხშირად პრესის ენას იყენებდნენ. გაზეთის ენის მსგავსად „ჰერმეტული“ ლირიკის ენაც ძალიან საქმიანი, ლაკონური, ინფორმაციული და პრაგმატული გახდა.

„მსუბუქი წონის ტვირთი“, ასე აფასებენ „ჰერმეტული“ ლირიკის წარმომადგენლები საკუთარ ლექსებს, რომელსაც ერთდროულად ახასიათებს ინტელექტუალობა, არსებული რელობის ასახვა და შემეცნება. სწორედ ამიტომ არის „ჰერმეტული“ ლექსები შემჭიდროვებული, ლაკონური, ღრმად პოეტური და სიმბოლოებით მდიდარი.

„ნატურ–მაგიური“ და „ჰერმეტული“ ლირიკის არსებობა 60–იან წლებამდე მიდის, თუმცა მათში ერთგვარი ცვლილებები იჩენს თავს. 60–იანი წლების „ნატურ–მაგიური“ ლირიკა სავსებით გამორიცხავს სამყაროში ჰარმონიული არსებობის შესაძლებლობას.

მეოცე საუკუნის გერმანულ ლირიკაში თავს იჩენს რაინერ მარია რილკესა და მისი „დუინური ელეგიების“ ზეგავლენა. განსაკუთრებით ეხება ეს ცელანის შემოქმედებას, რომელთანაც ყველაზე ნათლად გამოსჭვივის უდიდესი გერმანელი პოეტის ზეგავლენა. ლიტერატურის მკვლევარების აზრით, რომ არა რილკე – არ იარსებებდა ცელანი, ან კიდევ რილკესა და ცელანის ერთმანეთის გარეშე წარმოდგენა შეუძლებელიაო (შდრ. ბოლაკი 1998: 177). ამას ადასტურებს ცელანის ლირიკული კრებული „ყაყაჩო და მებსიერება“ („Mohn und Gedächtnis“, 1952).

გეორგ ბიუჰნერის პრემიის მინიჭებასთან დაკავშირებით წარმოთქმულ სიტყვაში „მერიდიანი“ („Meridian“) ცელანი ნათლად გამოხატავს თავის პოეტურ კავშირს

რილკესთან. „მერიდიანში“ ცელანი ნათლად აღნიშნავს, რომ ის ყოველთვის ცდილობს გაარკვიოს, საიდან გაჩნდნენ საგნები და რომელ უსასრულობას ერწყმიან ისინი, რომელ სივრცესა და გარესამყაროში იკარგებიან, სადაც ადამიანს ხელი არ მიუწვდება. ცელანის აზრით, ლექსი სწორედ ასეთ უსასრულობას ელტვის (შდრ. ცელანი: 1992: 199). ცელანის ეს მოსაზრება, ჩვენი აზრით, ნათლად უკავშირდება რილკეს „საგნის ლექსის“ პრაქტიკას, თუმცა ცელანთან მეტაფიზიკურობის ხარისხი ბევრად მეტია.

„დუინური ელეგიების“ სირთულე იმემკვიდრა „ჰერმეტულმა“ ლირიკამ მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ. აზრის სირთულე და ძნელად გასაგები ხასიათი გერმანულ ლირიკაში ციკლურად განვითარდა. ეს ყოველივე აიხსნება მეოცე საუკუნეში გავრცელებული ფილოსოფიური მიმდინარეობების ზეგავლენით, განსაკუთრებით, კი მარტინ ჰაიდეგერის ყოფიერების ფილოსოფიით. ეგზისტენციურად შეჭირვებული საზოგადოების სათქმელი ასევე ძნელად გასაგები, გაუცხოებული და ჩაკეტილი ხდება.

მეორე მსოფლიო ომის შემდგომი ლირიკის წარმომადგენლები ერთდროულად იყვნენ ომის შემდგომი სხვადასხვა ლიტერატურული დაჯგუფების წევრები, ისინი ეწეოდნენ ძალზე ნაყოფიერ მუშაობას და ცდილობდნენ ახალი ესთეტიკური პრინციპების დამკვიდრებას გერმანულ ლიტერატურაში.

ერთ-ერთი ასეთი სახელგანთქმული და მნიშვნელოვანი დაჯგუფება, რომლის წარმომადგენლებად თითქმის ყველა ზემოჩამთვლილი პოეტი მიიჩნეოდა, იყო „ჯგუფი 47“, რომელმაც ბიძგი მისცა ახალი გერმანიის დაბადებას მის დასავლეთ ნაწილში. ამასთანავე ეს დაჯგუფება იყო 1945 წლის შემდეგ გადარჩენილი პროგრესულად მოაზროვნე თაობის რეაბილიტაციის მცდელობა, რომელმაც ომის შემდგომი თაობის სულისკვეთება გამოხატა და ამით პოლიტიკურ პროგრამას ლიტერატურული შეფერილობა მისცა. ისინი კოლექტიური სულისკვეთებისგან განსხვავებულ და მის საპირისპირო ლიტერატურას ქმნიდნენ. ისინი ისეთ უმცირესობას წარმოადგენდნენ, რომელიც უპირისპირდებოდა როგორც ფაშიზმს, ასევე კომუნიზმს და დემოკრატიისა და კაპიტალიზმის გზას ირჩევდნენ. ეს გარდატეხა ნათლად გამოჩნდა ჰ. მ. ენცენსბერგერის, გ. აიჰის, ი. ბახმანის და სხვათა შემოქმედებაში, რომლებიც თანამედროვე რეალობის ავთენტურ სურათს ასახავდნენ.

ფრანკ ტრომლერის შეფასებით, ამ ჯგუფმა მეორე მსოფლიო ომისშემდგომ დემოკრატიული გზის ლეგიტიმაცია დაიწყო (შდრ. ტრომლერი 1991: 19). ამ მოსაზრებას სავსებით ვეთანხმებით, რადგან „ჯგუფი 47“-ის სულისჩამდგმელების მთავარი მოტივი სწორედ სამართლიანობის პრინციპი და თავისუფლება იყო. მთავარი ორგანო, რაშიც „ჯგუფელების“ ნაშრომები ქვეყნდებოდა, იყო გაზეთი „Der Ruf“. გაზეთი, ფაქტობრივად, წარმოადგენდა მთავარ იმპულსს თითქმის ყველა წევრისთვის, რადგან მის სახელს უკავშირდება არაერთი ცნობილი პოეტის სამოღვაწეო ასპარეზზე გამოსვლა.

„ჯგუფი 47“-ის განვითარებაში რამდენიმე ფაზა გამოიყოფა, რომელიც მოიცავს 1947–67 წლებს და არსებითად რამდენიმე ეტაპისაგან შედგება. პირველი ფაზა ე.წ. პრეფაზაა (1947–49წწ.), რომელიც უფრო პირად ურთიერთობებს ემყარებოდა, მომდევნოა „აღმავლობის პერიოდი“ (1950–57წწ.), რომელიც კრიტიკისა და ლიტერატურული მიმდინარეობების პლურალიზმით გამოირჩეოდა, ამ პერიოდში იმართებოდა ინტენსიური საგაზაფხულო და საშემოდგომო შეკრებები, უფრო გვიანი „უმაღლესი პერიოდი“ (1958–63წწ.) გერმანიის რესტავრაციის იდენტური იყო. ე.წ. „დაცემის ფაზა“ 1964–67წწ., რომელიც გერმანიის რეკონსტრუქციის პერიოდს დაემთხვა, რაც განსაზღვრა პოლიტიკურ–ისტორიულმა მოვლენებმა.

ცხადია, „ჯგუფი 47“ არ იყო მთელი ფედერაციული რესპუბლიკის ლიტერატურის რეპრეზენტატორი, რადგან ის უფრო რთულ საკითხებსა და თემებზე იღებდა პასუხისმგებლობას, ვიდრე ამ პერიოდის გერმანული ლიტერატურა საერთოდ. გერმანული ლიტერატურის ისტორიაში „ჯგუფი 47“ მიჩნეულია ისეთ მნიშვნელოვან დაჯგუფებად, რომელმაც ყველაზე კრიზისულ პერიოდში გერმანული პროზა და პოეზია განვითარების მაღალ საფეხურზე აიყვანა და მისი მეშვეობით არაერთი ახალგაზრდა ავტორი გახდა საზოგადოებისათვის პოპულარული. ამ ჯგუფმა არსებობის მანძილზე დიდი ზეგავლენა მოახდინა გერმანული ლიტერატურის განვითარებაზე და განსაზღვრა ზოგადად ომისშემდგომ პერიოდში მისი ძირითადი ტენდენციები. „[...]bevor ich der Einladung Hans Werner Richters gefolgt und nach Großholzleute gekommen war, wußte ich, daß die ‘Gruppe 47’ eine höchst sonderbare Organisation war: Sie hatte weder eine Satzung noch einen Vorstand, sie war kein Verband, kein Verein, kein Klub und keine Gesellschaft.

Eine Mitgliederliste gab es nicht“ (რაიკ–რანიცკი 2003: 404–405). ციტატის თანახმად, „ჯგუფი“ არ იყო რაიმე გაერთიანება, ან კიდევ საზოგადოება, რომელსაც თავისი განრიგი და წესდება ექნებოდა, არამედ ეს განსაკუთრებულად ორგანიზებული შეხვედრების ადგილი იყო, რომელიც ლიტერატორთა ერთად შეკრებას უზრუნველყოფდა. ჩვენი აზრით, სწორედ ესაა „ჯგუფი 47“-ს განსაკუთრებული მისია ომისშემდგომ პერიოდში, რადგან ის საერთო სულისკვეთებას უღვივებდა მწერლებსა და პოეტებს არსებული მძიმე ვითარების დასაძლევად.

„ჯგუფი 47“-ის წევრებმა სერიოზული პასუხისმგებლობა აიღეს და ახალი ლიტერატურის შექმნა და ძველი ესთეტიკური პრინციპების განახლება დაისახეს მიზნად. ისინი ორიენტაციას იღებდნენ მოდერნისტულ ლიტერატურაზე და უარს აცხადებდნენ იმ კულტურულ და პოლიტიკურ დოგმებზე, რომლებიც აღმოსავლეთ გერმანიაში საბჭოთა ხელისუფლების მიერ იყო დაწესებული. ამ ჯგუფმა ძალზე მნიშვნელოვანი გავლენა იქონია მთელს ომისშემდგომ გერმანულ ლიტერატურაზე, რადგან სწორედ ამ ლიტერატურულმა დაჯგუფებამ განსაზღვრა ახალი ლიტერატურის ტენდენციები. ჯგუფს მყარი კავშირი ჰქონდა კრიტიკულ და ოპოზიციურ აზროვნებასთან, რაც, პირველ რიგში, აბსოლუტური ინსტანციების უარყოფასა და ფაშისტური მემკვიდრეობის დაძლევას გულისხმობდა. ჯგუფის სპეციფიკას შემდეგნაირად განსაზღვრავს ლ.ჰ. არნოლდი თავის შრომაში: “Die Gruppe 47 war vor allem ein Kind der Nachkriegszeit: noch belastet mit anderen Fragen als diesen, auf die es damals schon deshalb noch keine Antwort gab, weil nicht einmal die Fragen dafür gefunden, geschweige denn formuliert waren. Auch die Schriftsteller, die sich anfangs in der Gruppe 47 versammelten, waren verkehrt von einer Gesellschaft, die schuldig geworden war; sie wollten bewusst zu ihr gehören und sich ihrer Verantwortung nicht entziehen“ (არნოლდი 2004: 14).

„ჯგუფი 47“ ძალზე მრავალრიცხოვანი და მრავალფეროვანი დაჯგუფება იყო, მონაწილეთა რაოდენობა და ვინაობა არასდროს არ იყო წინასწარ განსაზღვრული. ცნობილი იყო მხოლოდ ის, რომ ამ ჯგუფის სათავეში ჰანს ვერნერ რიჰტერი იდგა, რომელიც გადაწყვეტდა ყველა მონაწილის ბედს ჯგუფის ფარგლებში. ამ დაჯგუფებას არ გააჩნდა რაიმე ლეგიტიმური წესდება, ნებისმიერი ავტორისათვის გადამწყვეტი იყო ის სპონტანური ჯგუფური კრიტიკა, რომელიც ყრილობებზე ისმოდა.

„ჯგუფი 47“-ის ახალგაზრდა ავტორებიდან, განსაკუთრებული ადგილი ორ მათგანს უჭირავს – ჰანს ვერნერ რიჰტერს და ალფრედ ანდერშს, რომლებიც „ჯგუფის“ დამაარსებლად ითვლებიან. „ჯგუფი 47“-ის დაარსების საფუძველი გახდა სწორედ ამ ორი ავტორის მიერ შექმნილი პოლიტიკურ–ლიტერატურული გაზეთი “Der Ruf“ („მოწოდება“), რომელმაც გააერთიანა ახალგაზრდა ლიტერატორები. „რუფ“-ს (“Der Ruf“) ჰქონდა პროგრამული ქვესათაური – „ახალგაზრდა თაობის დამოუკიდებელი ფურცლები“ (“Unabhängige Blätter der jungen Generation“). გაზეთი ყოველ ორ კვირაში ერთხელ გამოდიოდა; იგი პირველად 1946 წლის 15 აგვისტოს გამოიცა მიუნჰენში. 1946–47 წწ. 20.000–დან 70.000 ეგზემპლარამდე მერყეობდა მისი გამოცემა. გაზეთიამერიკული ლიცენზიით გამოდიოდა, მაგრამ მოგვიანებით მას ლიცენზია შეუწყვიტეს და ანდერშისა და რიჰტერის შემდეგი მცდელობა, დაეარსებინათ ახალი პუბლიცისტური ორგანო – „სკორპიონი“ (“Der Skorpion“) უშედეგო აღმოჩნდა.

ანდერშის შრომები უმეტესად ჟურნალ–გაზეთებში იბეჭდებოდა და პუბლიკას ფაშისტური რეჟიმის წინააღმდეგ ამხედრებდა. ანდერში ცდილობდა არა პოლიტიკისა და ლიტერატურის ერთმანეთისაგან გამიჯვნას, არამედ მათ მჭიდრო შეკავშირებასა და ომისშემდგომ ლიტერატურაში ახლებურად ასახვას. მისი მთავარი შრომა „გერმანული ლიტერატურა გადაწყვეტილების ფაზაში“ (“Deutsche Literatur in der Entscheidung“) არაერთხელ გამხდარა განსჯის საგანი. მას ხშირად აკრიტიკებდნენ ნიჰილიზმის გამო, რომლითაც ანდერში იმ ეპოქას ახასიათებდა, უსამშობლოო, დაკარგული თაობის ახალგაზრდებს რომ ხვდათ წილად. თავის ესეში ანდერში აფასებს არა მხოლოდ გერმანიაში შექმნილ კულტურულ და პოლიტიკურ სიტუაციას, არამედ ის ერთგვარად წინასწარმეტყველებს ახალი ტენდენციების დანერგვას ომისშემდგომ გერმანულ ლიტერატურაში, რაც განსაკუთრებით გერმანულ ლირიკას ეხებოდა.

ანდერში, პრაგმატიკოს რიჰტერთან შედარებით, თეორიულად მოაზროვნე მწერალი იყო; სწორედ ამიტომ „ჯგუფი 47“-ის ყველა გადაწყვეტილების მიღება რიჰტერს ეკისრებოდა. რიჰტერს პოლიტიკა უფრო აინტერესებდა, ვიდრე ლიტერატურა. ის ჟურნალისტი უფრო იყო, ვიდრე მწერალი. მაგრამ მისი დიპლომატიური ნიჭის წყალობით იგი ჯგუფსა და ავტორებს ძალიან სჭირდებოდათ. ის „ჯგუფი 47“-ის

საყოველთაოდ ცნობილი კრიტიკოსი იყო და სწორედ მისი კრიტიკა იყო გადამწყვეტი ჯგუფის წევრების არჩევაში. რიჰტერის როლსა და მნიშვნელობას შემდეგნაირად განსაზღვრავს მ. რაიჰ-რანიცკი თავის წიგნში: “Das Wichtigste aber: Ausnahmslos alle akzeptierten, daß an der Spitze der ‘Gruppe 47’ ein Mann stand, den niemand gewählt, den niemand mit Vollmachten ausgestattet hatte und der dennoch eine uneingeschränkte Macht ausübte: Hans Werner Richter. Er hatte diese ‘Gruppe’ 1947 gegründet. [...] Er wurde anerkannt als jovialer Organisator, umsichtiger Gesprächsleiter, als gutmütiger und doch strenger Herbergsvater, letztlich als Diktator“ (რაიჰ-რანიცკი 2003: 405–406).

„ჯგუფი 47“-ის წევრები უარყოფით და სკეპტიკურ დამოკიდებულებას ამჟღავნებდნენ ემიგრაციაში მყოფი პოეტების მიმართ, რომლებიც საკმაოდ „კარგ“ პირობებში იმყოფებოდნენ გერმანიაში დარჩენილ მწერლებთან შედარებით. „ჯგუფელები“ განსაკუთრებით აკრიტიკებდნენ ამერიკაში ემიგრირებულ მწერლებს, რადგან ამერიკას ჯარისკაცთა საპატიმრო ბანაკები სწორედ გერმანიის ტერიტორიაზე ჰქონდა განლაგებული. თუმცა „ჯგუფ 47“-ში მალევე მოხდა იმ ემიგრირებული მწერლების ინტეგრირება, რომლებიც მკვეთრად ანტიფაშისტურ მოსაზრებებს გამოთქვამდნენ, მემარცხენეთა და რადიკალურ-კრიტიკულად განწყობილთა ფრთას მიეკუთვნებოდნენ.

„ჯგუფმა 47“-მა არსებობის მანძილზე არაერთი ცნობილი გერმანელი მწერალი თუ პოეტი აღმოაჩინა და ფართო საზოგადოებისათვის ცნობილი გახდა, მაგალითად გ. გრასი, პ. ცელანი, ი. ბახმანი, ი. ბობროვსკი, ჰ. ე. ნოსაკი და სხვები. „ჯგუფს“ საკუთარი ლიტერატურული პრემიაც გააჩნდა, რომელიც ძალზე საპატიო ჯილდოდ ითვლება დღემდე გერმანელ ინტელექტუალთა წრეებში.

„ჯგუფი 47“-ის მწერლებმა რედუცირების ტენდენცია დაამკვიდრეს გერმანულ ლიტერატურაში. შეკუმშვისა და შემცირების ტენდენცია განსაკუთრებით ლირიკაში იგრძნობოდა. მართალია, ამ პერიოდის ავტორები მიმართავდნენ ზუსტ აღწერას, მაგრამ ეს არ იყო უბრალო ნატურალისტური აღწერა, არამედ ისინი ცდილობდნენ რეალობის ეკვივალენტური სურათების შექმნით ჩაღრმავებოდნენ იმ პრობლემებს, რასაც ომისშემდგომი გერმანული საზოგადოება განიცდიდა. ისინი მიმართავდნენ მაგიურ

თემებს, რათა სიკვდილის შესახებ მართალი და რეალური სურათი შეექმნათ. განსაკუთრებით „ჯგუფი 47“-ის პოეტები – აიჰი, ბახმანი, ცელანი.

1953 წელს ინგებორგ ბახმანმა მაინცში „ჯგუფი 47“-ის ლიტერატურული პრემია დაიმსახურა ლექსების კრებულისათვის „გახანგრძლივებული დრო“, რამაც მის კარიერულ წინსვლაში ძალიან დიდი როლი ითამაშა, რადგან ბახმანმა ამ ჯილდოს მიღების შემდეგ გერმანულენოვანლიტერატურაში დაიმკვიდრა ადგილი.

„ჯგუფი 47“-ის შეკრებებზე კითხულობდნენ ახალ ნაწარმოებებს და შემდეგ კრიტიკულად განხილავდნენ მათ. მომხსენებელი ავტორი ე.წ. „ელექტრონულ სკამზე“ იჯდა და განაჩენს ელოდა: მოეწონებოდა თუ არა პუბლიკას მისი ნაწარმოები. 1950 წელს რიჰტერმა საუკეთესო ნაწარმოებისთვის ავტორების დაჯილდოება დაიწყო სპეციალურად შექმნილი „ჯგუფი 47“-ის პრემიით. ამ პრემიამ კიდევ უფრო დიდი რეზონანსი შესძინა „ჯგუფს“. ეს პრემია ემყარებოდა „ჯგუფი 47“-ის წევრების კრიტიკულ მოსაზრებებს, რადგან სამართლიანი კრიტიკის შემდეგ ირჩევდნენ ღირსეულ მხატვრულ ნაწარმოებს, რომელიც ნამდვილად იმსახურებდა ამ ჯილდოს.

ეს ჯილდო ბევრმა ავტორმა მიიღო, მათ შორის ი. აიჰინგერმა, ი. ბახმანმა, გ. გრასმა, მ. ვალზერმა, ი. ბობროვსკიმ, გ. აიჰმა, პ. ბიქსელმა, ჰ. ბიოლმა და სხვებმა. რიჰტერი საგულდაგულოდ ასაიდუმლოებდა პრემიის გადაცემის სავარაუდო კანდიდატს, რაც ჯგუფის წევრებში ცნობისმოყვარეობას იწვევდა და ამავე დროს განაპირობებდა შეკრებებზე ავტორთა მრავალრიცხოვნებას, რადგან ყველას აინტერესებდა, ვინ გახდებოდა ამ საპატიო ჯილდოს მფლობელი. ეს ჯილდო წარმოადგენდა ფულად პრემიას, რომლის ოდენობა შესაფასებელი ნაწარმოების მოწონების მიხედვით იცვლებოდა.

მაგრამ გარდა დაჯილდოებისა, ლიტერატურული ჯგუფი მკაცრად აკრიტიკებდა ახალგაზრდა ავტორებს, რაც საშუალებას იძლეოდა თანამედროვე ლიტერატურის სამართლიანი შეფასებისა. „ჯგუფი 47“-ის მკაცრ კრიტიკოსებად ითვლებოდნენ ვალტერ იენსი და რუდოლფ კრემერ-ბადონი. პირველ რიგში, კრიტიკა იყო სპონტანური, მომენტალური წაკითხვის შემდეგ, ის შეიძლებოდა საერთოდ არ ყოფილიყო ზუსტი, მაგრამ აუცილებლად უნდა ყოფილიყო სპონტანური. მეორე

მთავარი წინაპირობა კრიტიკისა ის იყო, რომ წამკითხველ ავტორს არ ჰქონდა უფლება შეპასუხებოდა კრიტიკოსებს და დაეცვა თავისი ნაწარმოები, ან კიდევ გაემართლებინა თავისი იდეა. „ელექტროსკამის“ ფუნქცია ძალზე მნიშვნელოვანი იყო, ამ სკამზე მჯდომისა და მისი შემოქმედების ბედი წყდებოდა ჯგუფური კრიტიკის დროს, რომელიც სამართლიანაცა და სპონტანურიც უნდა ყოფილიყო ერთდროულად (შდრ. არნოლდი 2004: 67).

„ჯგუფი 47“-ის მნიშვნელობის დაქვეითების პირველი ნიშნები დაახლოებით 50-იანი წლების მიწურულს გამოვლინდა. 1955 წლის მაისში ჯგუფის მე-16 ყრილობა ჩატარდა, სადაც მოწვეული ჰყავდათ გ. გრასი, ფრ. ტუმლერი, ე. კესტნერი და რ. ჰაგელშტანგე. ამ ყრილობაზე პირველად წაიკითხეს ისეთი ტექსტები, რომლებიც ძველი „რეალისტების“ წინააღმდეგ იყო მიმართული და სრულიად ახალი ენობრივი პრინციპების დამკვიდრებას გულისხმობდა ლიტერატურაში. პირველი კამათი ჯგუფის ფარგლებში სწორედ ამ ყრილობაზე მოხდა, რადგან აქ ხაზი გაესვა განსხვავებას „რეალისტებსა“ და „ესთეტიკებს“ შორის, ხოლო მოგვიანებით 1957 წლის შემოდგომაზე ნიდერპოკინგში გამართულ საიუბილეო ყრილობაზე ეს კამათი კიდევ უფრო გამწვავდა, ჯგუფის წევრების ნაწილი „ესთეტიკის“ მხარდამჭერად გვევლინებოდა, დანარჩენები კი „რეალისტების“ მომხრეებად რჩებოდნენ. ყოველი ახალი ნაწარმოების წაკითხვის შემდეგ დაწყებული კამათი ჩხუბში გადადიოდა. ილზე აიჰინგერის წარმოსახვით-ფიქტიური დიალოგების წაკითხვის შემდეგ კი კამათმა პიკს მიაღწია: რეალისტები გაერთიანდნენ ფორმალისტების წინააღმდეგ. ცხარე დისკუსია გაიმართა ბახმანის ლექსის „სიყვარული, მიწის ბნელი ნაწილი“ („Liebe, dunkler Erdteil“) წაკითხვის შემდეგ, მაგრამ რიჰტერის დიპლომატიური ნიჭი საკმარისი იყო იმისათვის, რომ შეხვედრის მონაწილეები დაემოშმინებინა და რომელიმე მათგანს დარბაზი არ დაეტოვებინა.

„ჯგუფი 47“, როგორც ომის პერიოდში მომწიფებული და მისი დამთავრებისთანავე შექმნილი ორგანიზაცია, ადრეულ პერიოდში ომის თემატიკით იფარგლებოდა, ხოლო მოგვიანებით, ავტორებმა ისეთი თემების დამუშავება დაიწყეს, რაც სრულიად განსხვავდებოდა „ჯგუფი 47“-ის ადრეული ლიტერატურიდან. ჩვენი აზრით, მისი დაშლა საკმაოდ ბუნებრივი პროცესი იყო, რადგან „ჯგუფმა 47“-მა თავისი

მისია შეასრულა და ომისშემდგომი გერმანული საზოგადოება გამოაფხიზლა, ლიტერატურის აღმავლობას ხელი შეუწყო. ხოლო 1960-იან წლებში კი უკვე სხვა პრობლემები დადგა საზოგადოების ყურადღების ცენტრში „ჯგუფის“ ბოლო ყრილობა 1967 წელს ჩატარდა.

1960-იანი წლებიდან „ჯგუფი 47“ აღარ წარმოადგენდა ერთ ჰარმონიულ მთლიანობას, აქ გამოჩნდა სრულიად ახალი სახეები, რომლებიც მანამდე უცნობი იყვნენ გერმანული ლიტერატურისთვის. ახალ თაობას ახალი საკვები სჭირდებოდა, რათა პროგრესული იდეები განეხილათ, ასეთ საკვებს კი აღარ იძლეოდა მოძველებული 1947 წელი, ანუ „ჯგუფი 47“-ის ათვლის წერტილი, რომელიც არ აკმაყოფილებდა ახალგაზრდების მოთხოვნებს. ომისშემდგომი პერიოდის დასრულების შემდეგ დადგა „ჯგუფი 47“-ის დასასრულიც, რადგან იგი ძირითადად ომის მოვლენებზე იყო ორიენტირებული და მის მიერ მიყენებული ჭრილობების მოშუშების საშუალებას აძლევდა გერმანულ საზოგადოებას. „ჯგუფი 47“ ომის ნაყოფი იყო, რადგან სწორედ ომმა განაპირობა და ჩამოაყალიბა მისი ხასიათი, ისევე როგორც ძირითადი ტენდენციები ამ პერიოდის ლიტერატურულ ავანსცენაზე ზოგადად.

საინტერესოა მარსელ რაიჰ-რანიცის შეფასება, რომლის აზრით „ჯგუფი 47“ იყო არა ლიტერატურის ფენომენი, არამედ უპირატესად ფენომენი დასავლეთ გერმანული ლიტერატურული ცხოვრებისა მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ. ის იყო არც მეტი, არც ნაკლები, საერთო ჯამში, წელიწადში სამი დღე ფუნქციონირებადი ცენტრი გერმანულენოვანი ლიტერატურისა. ის იყო უკიდურესად საჭირო საცდელი სცენა და ყოველწლიური მოდების ჩვენება (შდრ. რაიჰ-რანიცი 2003: 407–408).

„ჯგუფმა 47“-მა ძალიან დიდი გამოხმაურება გამოიწვია, რადგან ამ დაჯგუფების შექმნას მოყვა არაერთი ლიტერატურული ჟურნალ-გაზეთის დაარსება, ლიტერატურული კრიტიკის გაძლიერება, და ზოგადად ლიტერატურული ცხოვრების გამოცოცხლება და გარდაქმნა 1947–67წწ., ანუ იმ პერიოდში, როდესაც „ჯგუფის“ მოღვაწეობა ყველაზე უფრო ნაყოფიერი იყო. თუმცა ამ დაჯგუფებას ხშირად აკრიტიკებდნენ იმ ზედმეტად რადიკალური შეხედულებების გამო, რითაც ისინი საზოგადოების გამოაფხიზლებას ახერხებდნენ.

ამრიგად, „ჯგუფი 47“ წარმოადგენს ზოგადად გერმანული ლიტერატურის ძალზე მნიშვნელოვან გაერთიანებას, რომელმაც განსაზღვრა ომისშემდგომ პერიოდში ლიტერატურის განვითარება, მისი ხასიათი, სპეციფიკა, ძირითადი ტენდენციები. ამ დაჯგუფებამ არაერთი ახალგაზრდა მწერალი და პოეტი გააცნო ფართო საზოგადოებას და გაუკვალა გზა მათ ლიტერატურულ ასპარეზზე, ასევე შეიმუშავა კრიტიკის ახალი მეთოდები. „ჯგუფი 47“-ის კრიტიკა მიმართული იყო არა მხოლოდ ლიტერატურული, არამედ პოლიტიკური მოვლენებისა და პროცესების შესაფასებლად. იგი ზოგადად წარმოადგენდა ამ პერიოდის გერმანული საზოგადოებრივი აზრის განხილვის ადგილს, რადგან „ჯგუფი 47“ თავის მთავარ დანიშნულებას სწორედ გერმანული საზოგადოების კულტურულ-პოლიტიკურ რესტავრაციაში ხედავდა. სწორედ ამიტომ, ამ დაჯგუფებამ თავისი მისიის შესრულება იმ ნულოვანი მდგომარეობის დაძლევით დაიწყო, რომელიც მეორე მსოფლიო ომის უშუალო ნაყოფს წარმოადგენდა. „ჯგუფი 47“-ის სახელს უკავშირდება ძირითადად ყველა იმ პოეტის სახელი, რომლებმაც გერმანული მოდერნისტული ლირიკის განვითარებას დაუდეს სათავე მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ. ფაქტობრივად, ამ დაჯგუფებამ განაახლა გერმანული საზოგადოებრივი ცხოვრება მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ, და განსაკუთრებით, გერმანული ლიტერატურა.

თავი 2.

„ნატურ–მაგიური“ და „ჰერმეტიული“ ლირიკის

წარმომადგენელთათეორიულ–ესთეტიკური შეხედულებები

მეოცე საუკუნის 50–60–იანი წლების გერმანულ ლირიკას საფუძვლად დაედო როგორც „ნატურ–მაგიური“, ასევე „ჰერმეტიული“ ლირიკის წარმომადგენელთათეორიულ–ესთეტიკური შრომები. ამ თავში აიჰის, ჰუხელის, ბახმანისა და ცელანის იმ ესთეტიკურ შრომებს განვიხილავთ, სადაც ისეთი ძირეული პრობლემებია გაანალიზებული, როგორცაა პოეტური ენა, ლირიული „მე“, რეალობის მიმართ პოეტების დამოკიდებულება, ლირიკის ფუნქციისა და დანიშნულების საკითხი, ფილოსოფიური გავლენები მათ შემოქმედებაზე.

თავდაპირველად გვინდა აღვნიშნოთ, რომ ამ პოეტთა შეხედულებების ჩამოყალიბებაზე დიდი გავლენა მოახდინა წინამორბედმა პოეტებმა და თეორეტიკოსებმა – ოსკარ ლოერკემ და ვილჰელმ ლემანმა. ეს განსაკუთრებით „ნატურ–მაგიური“ ლირიკის წარმომადგენლებზე ითქმის.

ძალზედ საინტერესოა ოსკარ ლოერკეს მიერ 1935 წელს შექმნილი საპროგრამო თეორიული შრომა „ლექსის ძველი გამბედაობა“ („Das alte Wagnis des Gedichts“), რომელშიც პოეტი საუბრობს ლირიკულ ქმნილებაში მასალისა და ფორმის, განცდისა და გამოსახვის, სიტყვისა და ბჭკარის, ენისა და მელოდიის მიმართებებზე.

ლოერკე განასხვავებს „აზრის ლირიკას“ („Gedankenlyrik“) და „განწყობის ლირიკას“ („Stimmungslirik“). მეორე ტიპის ლირიკაში, ლოერკეს აზრით, მთავარია განწყობილება, რომელიც მოულოდნელად ჩნდება ლექსში. „განწყობის“ ლირიკის თანახმად, ლექსებში განცდა იქმნება პირადი გამოცდილებიდან, ან შემთხვევიდან გამომდინარე. ამ ტიპის ლირიკის ნიმუშებია მე–19–20 საუკუნის მსოფლიო ეპიგონური ლირიკის ქმნილებანი, რომლებიც აზრისა და მსოფლმხედველობის მატარებელი ლექსების საწინააღმდეგონი არიან. სადაც შეგრძნება ნაკლებია, იქ იმატებს დილექტანტური განცდა, რომელიც აყალიბებს ლექსის რიტმს, ფორმას, მეტრს, რომლებიც ცვლიან ძირითად ცნებებს და იწვევენ მკითხველში იძულებით ასოციაციებს: „–Naturstimmungen: Erlen, Bach, Flüstern, Rauschen, Gezweig, Durchblick, Mond, flüssiges Silber, Einsamkeit, Nacht, Wehmut, Fertig. – Eine andere Gruppe, heroisch-mythologisch: Titanen, Giganten, Prometheus, Funke, Leber, Götterqual, Michelangelo, dämonischer Künstler. [...]– Moderner und daher leider noch nicht so verrufen sind

Zwangsassoziationen des dummen Gefühls wie diese: Bergwerk, Fabrik, Schlot, Qualm, Ruß, Luftmangel, Stumpfheit, Fron, Elend, Krankheit, Armut, Sehnsucht, Ausbeutung, Kapital“ (ლოერკე 1958: 699–700). ლოერკე ამ ციტატაში ასახელებს, ერთის მხრივ, ბუნების მოვლენებს: მურყანი, ნაკადული, ჩურჩული, დათრობა, ტოტები, მზერა, მთვარე, ვერცხლისწყალი, მარტოობა, ღამე, დარდი, მზადყოფნა, მეორეს მხრივ, ჰეროიკულ–მითოლოგიურ ჯგუფს: ტიტანები, გიგანტები, პრომეთე, ნაპერწკალი, ღვიძლი, ღმერთების ტანჯვა, მიქალანჯელო, დემონური ხელოვანები. აქვე ის თანამედროვე სამყაროს ასოციაციებსაც ასახავს: მაღარო, ფაბრიკა, საკვამური, კვამლი, ჭვარტლი, უჭაერობა, დახშულობა, იძულებით მუშაობა, უბედურება, ავადმყოფობა, გაჭირვება, მონატრება, ექსპლუატაცია, კაპიტალი. ლოერკე აშკარად ხაზს უსვამს დიდ სხვაობას ტრადიციულ და თანამედროვე ლირიკას შორის, რომლებშიც განსხვავება თემატური თვალსაზრისითაც აშკარად დიდია.

ლირიკაში ფორმის პრობლემას ოსკარ ლოერკე ცალკე საკითხად გამოჰყოფს, რადგან ის ფორმას გადამწყვეტ მნიშვნელობას ანიჭებდა და ამ საკითხს განიხილავდა თავის შრომაში „ლირიკის ფორმის პრობლემები“ ("Formprobleme der Lyrik"). მისი აზრით, ლირიკაში არა მხოლოდ ფორმის პრობლემა არსებობს. თუმცა ის ერთ–ერთი ძირეულია, რადგან შინაარსიდან ყალიბდება ფორმა, ან შეიძლება ასეც ვთქვათ: ფორმა არის ერთადერთი რამ, რომლითაც ლირიკა თავის შინაარსს ეუფლება. ფორმა შეიძლება გამოსადეგი, ან გამოუდეგარი იყოს; თუმცამის გარეშე შინაარსი იმად დარჩებოდა, რაც ადრე იყო. ლოერკე არ ემხრობოდა ზოგადად ფორმისა და შინაარსის გამიჯვნას, რადგან მათი დაყოფა ფიქტიურად და არაბუნებრივად მიაჩნდა (შდრ. ლოერკე 1958: 924).

ლოერკე მიიჩნევს, რომ დროის ცვლილებამ ლირიკაშიც გამოიწვია ცვლილებები, რაც შეიძლება გავიგოთ, როგორც ეპოქის ინტერესებიდან გამომდინარე ცვლილებები. თუმცა ზოგიერთი თემა ლირიკაში უცვლელი დარჩა. მაგალითად ბუნების სამყარო, რომელიც ცივილიზებული და ტექნოკრატული სამყაროს სწრაფი პროგრესის ფონზე მაინც იჩენს თავს „ნატურ–მაგიურ“ ლირიკაში. ასევე შენარჩუნდა რეალისტური და რომანტიკული ცხოვრებისა და ხელოვნების გზების გააზრება, რომლებიც ერთმანეთის

გვერდიგვერდ თანაარსებობენ. ლირიკაში შეიძლება გამოხატული იყოს როგორც რომანტიკული, ასევე რეალისტური სამყარო.

ლოერკეს მოსაზრებით რიტმი შენარჩუნდა როგორც ლირიკაში, ასევე ცხოვრების თითქმის ყველა სფეროში. ადამიანი, ცხოველი, მცენარე, თვითმფრინავი, წელიწადის დროები, სიცივე, სითბო და საერთოდ ბუნების ყველა მოვლენა თავისი ხაზით მიედინება. ასევე უცვლელი დარჩა სამყაროს შინაგანი ტემპი, რომელიც აწმყოს ცხოვრებას მექანიკურად განსაზღვრავს. თუმცაღა შეიცვალა გარკვეული ასპექტები. ლექსები, რომლებიც ადრე ბევრად ნათელი, გასაგები და მუსიკალური იყო, მეოცე საუკუნის 30-იან წლებსა და შემდგომ პერიოდში საკმაოდ რთული გახდა, რამაც ასევე ენობრივი კონსტრუქციების სირთულე გამოიწვია, ასკვნის ლოერკე.

რაც შეეხება ვილჰელმ ლემანს, მის შემოქმედებას განიხილავენ როგორც გზამკვლევს მე-19 საუკუნის რეალიზმიდან „მაგიურ რეალიზმამდე“, რომელმაც ლირიკის განვითარება „ნატურ–მაგიური“ სკოლის ჩამოყალიბებამდე მიიყვანა. მისთვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი იყო სიტყვის არსის კვლევა, რომლის მისტიკურ–სიმბოლურმა მნიშვნელობამ ლემანის პოეტიკაში ძალიან დიდი როლი ითამაშა. ესეში „ლექსის წარმოშობა“ („Entstehung eines Gedichts“) ლემანი წერს, რომ პოეტურმა ჭეშმარიტებამ არსებული რეალობით უნდა ისაზრდოს, რაც იმას ნიშნავს, რომ ის სინამდვილის ყველაზე დაფარულ მხარეებს უნდა ჩაწვდეს (შდრ. ლემანი 2006: 225).

მისი თანამედროვეებისაგან განსხვავებით ლემანი ყოველთვის განსაზღვრულ სალექსო მეტრსა და რითმის სქემას მიმართავდა. რითმა (Reim) მისთვის იყო მაგიური კოსმოსი, რომელიც სრულ აბსურდსა და ქაოსში სამყაროს სინთეზს განასახიერებდა. თავის მრავალრიცხოვან ესეებში ლექსს ლემანი წარმოადგენს, როგორც ორი განსხვავებული სამყაროს შერწყმის საშუალებას, ის მისთვის ბუნებისა და ცხოვრების დამაკავშირებელი მედიუმი იყო. ლემანი ჰორსტ ბინეკთან საუბარში სინამდვილისათვის შეუსაბამო ლექსების მისიას ამოწურულად მიიჩნევდა: „Ich habe aufgehört, Gedichte zu schreiben, als mir der Verdacht kam, ich ‚könne‘ jetzt Gedichte schreiben, auch wenn der Zwang, welche zu schreiben, ausbliebe. Und es wird eben keine Gedichte mehr geben, eh‘ ich mich nicht überzeuge, daß es wieder Gedichte sein müssen und nur Gedicht, so neu, daß sie allem seither Erfahrenen wirklich entsprechen“ (ლემანი 1962: 127–128). ლემანი

გამოხატავს დაეჭვებას, შეუძლია თუ არა მას საერთოდ ლექსების წერა, მაშინ როცა ეს პროცესი იძულებად იქცევა. მისთვის აღარ იარსებებს ლექსები, სანამ არ დარწმუნდება, მათი არსებობის აუცილებლობაში, და მხოლოდ ახალმა ლექსებმა უნდა იარსებოს ისე, რომ ისინი გამოცდილებას ჭეშმარიტად შეესაბამებოდნენ.

თეორიულ შრომაში „პოეზია, როგორც თანხმობა ყოფიერებაში“ (“Poesie als Einwilligung in das Sein“) ლემანი ლექსის ფუნქციის საკითხს განიხილავს და მიიჩნევს, რომ ლექსი მიემართება არა უშუალოდ ყოფიერებას, არამედ ადამიანებს უქმნის ყოფიერებაში არსებობის განცდას. სწორედ ესაა მისი ამოცანა, მისი თერაპიული აზრი(შდრ.ლემანი 1982: 239). ხოლო მეორე შრომაში „სინამდვილის დაკარგვა“ (“Verlust der Wirklichkeit“) ლემანი კიდევ უფრო აკონკრეტებს ლექსის არსს და მის დამოკიდებულებას სინამდვილისადმი. მისი მტკიცებით, ლექსი უფრო უნივერსალურად მიიჩნევა, რაც უფრო თავისებურია ის. მისი არსებობა მხოლოდითია, რომელშიც ჭეშმარიტება და ყოფიერება ერთმანეთს (შდრ. ლემანი 1982: 255).

ლემანი დაბეჯითებით ამტკიცებდა, რომ თანამედროვე სამყაროში ლექსი მეცნიერული შესწავლის საგანი გახდა, რომლის მეშვეობითაც ცდილობენ გამოიკვლიონ, რით განსხვავდება პოეტურად მაღალი ხარისხის მქონე ლექსი შედარებით მდაბიო ლექსისგან, ან რა მასალით აიგება ჭეშმარიტად პოეტური ლექსი და როგორი უნდა იყოს ის; რამდენად მრავალფეროვანი უნდა იყოს ლექსი, ან კიდევ რა სირთულის საიდუმლოს უნდა შეიცავდეს იგი. ეს ყოველივე კი მეცნიერული დაკვირვების ობიექტი ხდება (შდრ. ლემანი 1982: 270). ვ. ლემანის აზრით, ადამიანებს ცივილიზაციის მიღმა ნამდვილი სამყარო დაეკარგათ, კერძოდ, ბუნება, და სწორედ ბუნების მრავალფეროვნება უნდა ასახოს ლირიკამ, რაც გადამწყვეტი მომენტია მის ესთეტიკურ მოსაზრებებში. სწორედ ესაა ის მთავარი პოსტულატი, რითაც ლემანი „ნატურ–მაგიური“ ლირიკის ხაზს ავითარებს მეოცე საუკუნის 30–იან წლებში და დიდ გავლენას ახდენს გვიანდელი პერიოდის ლირიკოსებზე. ამას მოწმობს თუნდაც გიუნთერ აიჰის შეხედულებები ლემანისა და ლოერკეს შესახებ, რომელმაც 1947 წელს თეორიულ შრომაში „ლირიკის დღევანდელი სიტუცია (I)“ (“Die heutige Situation der Lyrik (I)“) აღნიშნა, რომ მიუხედავად თანამედროვე ლირიკის მძიმე მდგომარეობისა, გერმანულ ლირიკას მეოცე საუკუნეში

მაინც მოეპოვება მნიშვნელოვანი წარმომადგენლები: “Daß sich die Vorstellung, die das lesenden und beurteilenden Publikum heute von Lyrik hat, wesentlich an diesen beiden Dichtern orientiert, hat es verursacht, daß die ungewöhnlich reiche und bedeutenden lyrische Produktion der letzten Jahrzehnte der Allgemeinheit so gut wie verborgen geblieben ist, Selbst mit Namen wie Oskar Loerke oder Wilhelm Lehmann verbindet kaum jemand eine Vorstellung, die jüngeren Lyriker von Rang sind vollends unbekannt” (აიჰი 1991: 473). აიჰი განმარტავს, რომ მისი თანამედროვე მკითხველი და ლირიკის შემფასებელი პუბლიკა არსებითად ლემანსა და ლოერკეზეა ორიენტირებული, რამაც გამოიწვია უკანასკნელ ათწლეულებში სხვა პოეტების ლირიკული პროდუქციის უგულვებელყოფა.

ფაქტობრივად, როგორც ლემანის, ასევე ლოერკეს თეორიულ შრომებში გვხვდება ის ძირეული საკითხები და პრობლემები, რასაც მოგვიანებით აიჰი, ჰუხელი, ცელანი და ბახმანი კიდევ უფრო განავრცობენ თავიანთ თეორიულ შეხედულებებსა და მხატვრულ პრაქტიკაში მეორე მსოფლიო ომის მძიმე შედეგების ფონზე. აღსანიშნავია ისიც, რომ მათი ზეგავლენა უფრო მეტად აიჰისა და ჰუხელის ლირიკულ ნაწარმოებებში იგრძნობა. ერთ–ერთი მნიშვნელოვანი ასპექტი, რასაც აქტიურად განიხილავდნენ თავიანთ შრომებში როგორც „ნატურ–მაგიური“, ასევე „ჰერმეტიული“ ლირიკის წარმომადგენლები, იყო სინამდვილისადმი მათი დამოკიდებულების საკითხი. ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია აიჰის რამდენიმე წერილი: „მწერალი რეალობის წინაშე“ (“Der Schriftsteller vor der Realität”), „სიტყვა გეორგ ბიუჰნერის პრემიის მინიჭებასთან დაკავშირებით“ (“Rede zur Verleihung des Georg-Büchner-Preises“).

აიჰის მტკიცებით, სინამდვილის შეცნობა ძალზე რთულია. ადამიანებმა იციან, რომ არსებობს ფერები, რომელთაც ვერ ხედავენ და არსებობს ბგერები, რომელთაც ვერ აღიქვამენ. ასევეა სინამდვილაც, მისი ბოლომდე ჩაწვდომა, ფაქტობრივად, შეუძლებელია. სინამდვილეში უხერხულობის შეგრძნებას ქმნის დრო. “Daß der Augenblick, wo ich dies sage, sogleich der Vergangenheit angehört, finde ich absurd. Ich bin nicht fähig, die Wirklichkeit so, wie sie sich uns präsentiert, als Wirklichkeit hinzunehmen“ (აიჰი 1991: 613). აიჰი მტკიცებულად განიცდიდა დროის წარმავლობის საკითხს. ის მომენტი, როცა რამეს ამბობენ და ეს უკვე წარსულის საკუთრებაა, მას აბსურდად მიაჩნდა. ის გრძნობდა თავის უძლურებას, სინამდვილე აღექვა ისეთ რეალობად, როგორც ის ჩვენ

წარმოგვიდგება. სწორედ ამიტომ აიჰი სინამდვილეში ორიენტირებისთვის იშველიებდა ენას, რომლის მეშვეობითაც შეძლებდა სინამდვილის შეცნობას. “Ich bin Schriftsteller, das ist nicht mein Beruf, sondern die Entscheidung, die Welt als Sprache zu sehen. Als die eigentliche Sprache erscheint mir die, in der das Wort und das Ding zusammenfallen. Aus dieser Sprache, die sich rings um uns befindet, zugleich aber nicht vorhanden ist, gilt es zu übersetzen. Wir übersetzen, ohne den Urtext zu haben. Die gelungenste Übersetzung kommt ihm am nächsten und erreicht den höchsten Grad von Wirklichkeit“ (აიჰი 1991: 614). მე მწერალი ვარ – ამბობდა აიჰი, და ეს არა მარტო პროფესიაა, არამედ გადაწყვეტილება – აღვიქვა სამყარო ენად. ჩვეულებრივი ენა მას მიაჩნდა ისეთად, რომელშიც სიტყვა და საგანი ერთდება. ამ ენიდან, რომელიც ჩვენს ირგვლივ არსებობს, და ამავედროულად არც არსებობს, შესაძლოა თარგმნა. ჩვენ ვთარგმნით დედნის გარეშე. ყოველი წარმატებული თარგმანი უახლოვდება დედანს და სინამდვილის უმაღლეს ხარისხს აღწევს.

გიუნთერ აიჰისთვის სინამდვილის აღსაქმელად ყველაზე დიდი მნიშვნელობა ენიჭება ენას, რადგან მისი მეშვეობით შეიძლება სამყაროს აზრობრივი ფორმირება. სწორედ ამიტომ იგი თავის თეორიულ შრომებში არაერთ მნიშვნელოვან მოსაზრებას გამოთქვამს ენის შესახებ, რასაც გადამწყვეტ მნიშვნელობას ანიჭებს ლიტერატურის შექმნისას, რადგან ენამ უნდა გამოხატოს ნებისმიერი პერიოდისა და ეტაპის სინამდვილე კაცობრიობის ისტორიაში შეულამაზებლად.

ანალოგიურ პრობლემას – სინამდვილის შეცნობის საკითხს ეხმიანება „ნატურ–მაგიური“ ლირიკის წარმომადგენელი და აიჰის თანამედროვე პეტერ ჰუხელი ერთ–ერთი ლიტერატურული პრემიის მინიჭებასთან დაკავშირებით წარმოთქმულ სიტყვაში: “Und die Wirklichkeit? Können wir sie erkennen? Wir leben im Jahrhundert der Wissenschaft und nicht mehr im vorangegangenen der Fortschrittsgläubigkeit, in dem die Wissenschaftler noch annehmen konnten, die Welt mittels Instrumenten und Zahlen zu erkennen. [...]Die Natur bleibt geheimnisvoll. Wir können in die Transzendenz, in jede visionäre Landschaft vorstoßen. Und die Dichtung? Ist sie, gemessen an der Exaktheit der Forschung, nun nicht mehr in der desperaten Lage, die zwar schöne, anmutige, doch etwas dümmliche Schwester der Philosophie und der Wissenschaft zu sein? Jeder, der schreibt, weiß, daß die Dichtung ihre eigene Dimension hat. Aber jeder, der schreibt, weiß auch, wie schwer es ist, dem Schweigen ein Wort abzurufen” (ჰუხელი: 1984: 331–

332). ჰუბელი ინტერესდება, თუ არის შესაძლო სინამდვილის შეცნობა და ასკვნის, რომსამყაროს უმცირესი გაზომვადი ნაწილი შეიძლება შესწავლილ იქნეს. ჰუბელის აზრით, ბუნება იდუმალი რჩება. ყოველ წარმოდგენილ ლანდშაფტშიც კი შეიძლება ტრანსცენდენტურობას წავაწყდეთ. ის სვამს აგრეთვე კითხვას პოეზიის მდგომარეობის შესახებ, გამოვიდა კი ის იმ საექვო მდგომარეობიდან, ფილოსოფიისა და მეცნიერების ლამაზ, მომხიბვლელ, მაგრამ ცოტა მოსულელო დად რომ მიიჩნეოდა? პოეტის აზრით, ყოველმა მათგანმა, ვინც წერს, იცის, რომ პოეზიას თავისი საკუთარი განზომილება აქვს. ასევე ყველამ, ვინც წერს, იცის ისიც, რა რთულია დუმილისთვის სიტყვის გამოგლეჯა. ჰუბელი აღიარებს, რომ ლექსის წერა საკმაოდ რთული და შრომატევადი პროცესია.

როგორც ვხედავთ, ორივე პოეტისათვის სინამდვილე გამოცანას წარმოადგენს, რომლის პირდაპირი შეცნობა არ ხდება. ამიტომ როგორც აიჰი, ასევე ჰუბელი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებენ პოეტურ ენას სინამდვილის შეცნობისა და ასახვის პროცესში.

პოეტური ენის პრობლემებისადმი, როგორც სინამდვილის გამომხატველ შესაძლებლობაზე, მსგავს დამოკიდებულებას ამჟღავნებს ინგებორგ ბახმანი თავის თეორიულ შრომაში „რისთვის ლექსები“ („Wozu Gedichte“): „Mit einer neuen Sprache wird der Wirklichkeit immer dort begegnet, wo ein moralischer, erkenntnishafter Ruck geschieht, und nicht, wo man versucht, die Sprache an sich neu zu machen, als könnte die Sprache selber die Erkenntnis eintreiben und die Erfahrung kundtun, die man nie gehabt hat. [...] Eine neue Sprache muß eine neue Gangart haben, und diese Gangart hat sie nur, wenn ein neuer Geist sie bewohnt“ (ბახმანი 1993: 192). ბახმანი მიიჩნევს, რომ ახალი ენის დახმარებით სინამდვილე ყოველთვის იქ გვხვდება, სადაც მორალური, შემეცნებითი ბიძგი ხდება, და არა იქ, სადაც ცდილობენ ენის ხელახლა ფორმირებას, თითქოს ენას შეუძლია თავად შემეცნებისა და გამოცდილების გაცხადება, რომელიც არასდროს ჰქონია. ახალ ენას ახალი მანერა უნდა ჰქონდეს, ხოლო მას ეს მანერა აქვს, თუ მასში ახალი სული ცხოვრობს.

პაულ ცელანი პოეტური ენის დანიშნულების შესახებ საუბრობს თავის სიტყვაში ქალაქ ბრემენის ჯილდოს მინიჭებასთან დაკავშირებით, რომ პოეტური ენა აძლევს პოეტს საშუალებას სინამდვილეში ორიენტირებისთვის. რეალობის გადმოსაცემად ლექსში მთავარია საჭირო სიტყვების პოვნა და მათთვის სწორი მიმართულების მიცემა:

“In dieser Sprache habe ich, in jenen Jahren und in den Jahren nachher, Gedichte zu schreiben versucht: um zu sprechen, um mich zu orientieren, um zu erkunden, wo ich mich befand und wohin es mit mir wollte, um mir Wirklichkeit zu entwerfen. Denn das Gedicht ist nicht zeitlos. Gewiß, es erhebt eigenen Unendlichkeitsanspruch, es sucht, durch die Zeit hindurchzugreifen – durch sie hindurch, nicht über sie hinweg. [...] Gedichte sind auch in dieser Weise unterwegs: sie halten auf etwas zu. Worauf? Auf etwas Offenstehendes, Besetzbares, auf ein ansprechbares Du vielleicht, auf eine ansprechbare Wirklichkeit. Um solche Wirklichkeit geht es, so denke ich, dem Gedicht“ (ცელანი 1992: 185–186). ცელანის მტკიცებით, ის პოეტური ენით ცდილობდა წლების მანძილზე ლექსების წერას: საუბარს, ორიენტირებას, იმის გაგებას, თუ სად არის იგი და საითკენ მიდის, რათა სინამდვილის ესკიზი შეექმნა. ლექსი არ არსებობს დროის გარეშე. რასაკვირველია ის ცდილობს, ზედროულს ჩაწვდეს, თუმცა ისევ დროის მეშვეობით. ლექსები ამ გაგებით მოძრავნი არიან: ისინი მიემართებიან რაღაც გაცხადებულს, ნათელს, ასევე მკითხველს, ან კიდევ ჭეშმარიტ, გაცხადებულ სინამდვილეს. სწორედ ასეთ სინამდვილეზეა ცელანის აზრით საუბარი ლექსში.

მძიმე რეალობის კვალი ნათლად შეიმჩნევა ცელანის შეხედულებებში, რომელიც ამტკიცებს, რომ სინამდვილე უშულოდ არ ეძლევა პოეტს, არამედ მისი გადმოცემა პოეტმა სწორედ ენის მეშვეობით უნდა შეძლოს: “Sie [die Sprache] verklärt nicht, ‚poetisiert‘ nicht, sie nennt und setzt, sie versucht, den Bereich des Gegebenen und des Möglichen auszumessen. Freilich ist hier niemals die Sprache selbst, die Sprache schlechthin am Werk, sondern immer nur ein unter dem besonderen Neigungswinkel seiner Existenz sprechendes ich, dem es um Kontur und Orientierung geht. Wirklichkeit ist nicht, Wirklichkeit will gesucht und gewonnen sein“ (ცელანი 1992: 167–168). ცელანი განიხილავს ენის ფუნქციას და ამტკიცებს, რომ ის არაფერს გვიხსნის, არაფერს ‘აპოეტურებს’, ის ასახელებს და ადგენს, ის ცდილობს მოცემულისა და შესაძლოს სფერო განსაზღვროს. ცხადია აქ ენა არ არის უშუალოდ ნაწარმოებში, არამედ აქ მხოლოდ ლირიული ”მე” გვხვდება, რომელიც თავისი განსაკუთრებული მიდრეკილების კუთხეშია მომწყვედეული, რადგან აქ საქმე ეხება გარეგან კონტურებსა და ორიენტირებს. ეს სინამდვილე არაა, სინამდვილე უნდა იქნეს მოძიებული და მოპოვებული.

როგორც ვხედავთ, სინამდვილის შეცნობისა და პოეტურად ასახვისას როგორც „ნატურ–მაგიური“, ასევე „პერმეტული“ ლირიკის წარმომადგენლები განსაკუთრებულ ფუნქციას ანიჭებენ ენას, რადგან ისინი აღიარებდნენ საკუთარ უმწეობას სინამდვილის დაფარული მხარეების ჩაწვდომის მცდელობებში. მოყვანილი ციტატების საფუძველზე შეიძლება ვთქვათ, რომ სინამდვილისა და პოეტური ენისადმი დამოკიდებულების საკითხს სინამდვილის აღქმისას ისინი ერთნაირად უდგებიან.

1947 წელს პუბლიცისტური ორგანოს „სკორპიონის“ ფურცლებზე გიუნთერ აიჰი სინამდვილის და ლიტერატურის მიმართების საკითხთან დაკავშირებით აღნიშნავდა: *“Da Schreiben ein Akt der Erkenntnis ist, ist die Situation des Schriftstellers die eines vorgeschobenen Postens. [...] Seine Aufgabe hat sich vom Ästhetischen zum Politischen gewandelt“* (აიჰი 1991: 488). აიჰის მტკიცებით, რადგან მწერლობა შეცნობის აქტია, მწერლის პოზიცია წინ წაწეული გუშაგის პოზიციაა. ხოლო მისი ამოცანაა გარდაქმნას ესთეტიკური პოლიტიკურად. ეს მოსაზრება, ჩვენი აზრით, გამოხატავს აიჰის სურვილს, გააკრიტიკოს არსებული რეალობა ლიტერატურის მეშვეობით და მწერლის დანიშნულება გააფართოვოს, მიანიჭოს მას მიმდინარე მოვლენების სამართლიანად შემფასებლის ფუნქცია და მხოლოდ ესთეტიკური კატეგორიებით არ შემოსაზღვროს მწერლის საქმიანობა. ეს მოსაზრება აშკარად მიუთითებს იმაზეც, რომ აიჰი პოეტისაგან პოლიტიკურ აქტიურობას ითხოვდა. ხოლო იმავე წელს ლირიკის მაშინდელ სიტუაციაზე საუბრისას აიჰმა შენიშნა, რომ მის თანამედროვე სამყაროში, როგორც ადამიანური ურთიერთობები, ასევე ფლორა და ფაუნა ცივილიზაციის, ომისა და მისი საშინელი შედეგების ზეგავლენას განიცდის (შდრ. აიჰი 1991: 476). მიუხედავად იმისა, რომ აიჰი „კალშლაგის“ პერიოდის ლირიკაში ყოველთვის პრაქტიკულ, ყველასთვის გასაგებ ენას იყენებდა, მის ლექსებში მაინც იგრძნობოდა პოეტის „დაფარული“ პოზიცია: *“Wenn unsere Arbeit nicht als Kritik verstanden werden kann, als Gegnerschaft und Widerstand, als unbequeme Frage und als Herausforderung der Macht, dann schreiben wir umsonst, dann sind wir positiv und schmücken das Schlachthaus mit Geranien“* (აიჰი 1991: 24). აიჰის შეფასებით, თუ პოეტების საქმე არ გაიგება როგორც კრიტიკა, როგორც წინააღმდეგობა და დაპირისპირება, როგორც უხერხული კითხვა და ხელისუფლების გამოწვევა, მაშინ

ისინი ამაოდ ირჯებიან, რადგან მხოლოდ პოზიტიური იქნებიან და ჰერანიებით მორთავენ საყასბოს.

პოეზიის ფუნქციის გარკვევის საკითხს ეხმიანება ასევე ინგებორგ ბახმანი თავის შრომაში „ლიტერატურა როგორც უტოპია“ („Literatur als Utopie“) და შემდეგს აღნიშნავს: „Poesie wie Brot? Dieses Brot müßte zwischen den Zähnen knirschen und den Hunger wiedererwecken, ehe es ihn stillt. Und diese Poesie wird scharf von Erkenntnis und bitter von Sehnsucht sein müssen, um an den Schlaf den Menschen rühren zu können. Wir schlafen ja, sind Schläfer, aus Furcht, uns und unsere Welt wahrnehmen zu müssen“ (ბახმანი 1993: 139). ბახმანის აზრით, პოეზია შეიძლება პურს შევადაროთ. ამ პურმა კი, შიმშილი ხელახლა უნდა გააღვიძოს, ვიდრე ის თავად არ დაანაყრებს მკითხველს. და სწორედ ამ პოეზიამ უნდა გაამძაფროს შემეცნება და გაამწვავოს მონატრება, რათა შეაღვიძოს ძილში მყოფი ადამიანები, რომელთაც იმის შიშით არ სურთ გაღვიძება, რომ საკუთარი თავი და გარემომცველი სამყარო უნდა აღიქვან.

რაც შეეხება პეტერ ჰუხელს, ის ლირიკის ფუნქციასთან მიმართებაში ყოველთვის გამოხატავდა თავის შებოჭილ მდგომარეობას. გამუდმებული ცენზურა აიძულებდა პოეტს თავი ხაფანგში გამომწყვდეულად ეგრძნო, რომელიც ყოველგვარი მცდელობის მიუხედავად მაინც პოლიტიკური ხასიათის ლექსებს წერდა. ამასთან დაკავშირებით ერთ–ერთ ინტერვიუში ის აღნიშნავდა: „Der Traum im Tellereisen war mein Schicksal. Ein politisches Gedicht, es könnte genausogut stehen: ‘Gefangen bist du, Seele, gefangen bist du, Mensch’. [...] Lyrik bringt nicht nur Gefühl, sondern auch Weltsituation zum Ausdruck, die zwar immer da sind. [...] Gute Gedichte bestehen für sich wie ein Stein oder ein Baum oderein Stern“ (ჰუხელი 1984: 371). ჰუხელი თავის ბედად მიიჩნევდა ხაფანგში ოცნებას. პოლიტიკური ლექსის არსს კი, ასე განმარტავდა: „დაჭერილი ხარ შენ, სულო, დაჭერილი ხარ შენ, ადამიანო“. ლირიკა გრძნობას კი არ გამოხატავს, არამედ სამყაროს სიტუაციას, ხოლო კარგი ლექსები თავისთავად არსებობენ როგორც ქვა, ან ხე, ან კიდევ ვარსკვლავი.

განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს „მერიდიანში“ თანამედროვე ლექსის ფუნქციის განხილვას, რადგან ცელანი ლექსს აწმყოსა და საერთოდ თანამედროვეობის პრეზენტაციის საუკეთესო საშუალებად მიიჩნევს. მიუხედავად იმისა, რომ პოეტის შეფასებით, ლექსი მარტოსულია, მას მაინც ჭირდება მკითხველი, რომ მასში ჩადებული

საიდუმლო ამოიციონ, ის აღიქვან, რაც საექვოს ხდის ლექსის შინაარსის პირდაპირ გაგებას. თითქოს ლექსი გარკვეულ მოთხოვნებს უყენებს მკითხველს, რომელმაც თავად უნდა გაირკვიოს გზა ამ ლაბირინთში. ლექსში არაფერი გვეძლევა ღიად, არამედ მასში ყველაფერი გართულებული და ძნელად მისაწვდომია, რაც ასევე ენობრივ სირთულესაც იწვევს: “Gewiß, das Gedicht – das Gedicht heute – zeigt, und das hat, glaube ich, denn doch nur mittelbar mit den – nicht zu unterschätzenden – Schwierigkeiten der Wortwahl, dem rapideren Gefälle der Syntax oder dem wacheren Sinn für die Ellipse zu tun, – das Gedicht zeigt, das ist unverkennbar, eine starke Neigung zum Verstummen. Es behauptet sich – erlauben Sie mir, nach so vielen extremen Formulierungen, nun auch diese –, das Gedicht behauptet sich am Rande seiner selbst; es ruft und holt sich, um bestehen zu können, unausgesetzt aus seinem Schon-nicht-mehr in sein Immer-noch zurück” (ცელანი 1992: 197). ცელანის შეფასებით, მის თანამედროვე ლექსს აქვს სირთულეები საჭირო სიტყვების არჩევისას, სინტაქსის ცვლილება, ან კიდევ ელიპსები ართულებს მდგომარეობას, ამიტომ მისი თანამედროვე ლექსი აშკარად გამოხატავს ძლიერ მიდრეკილებას დუმილისაკენ. ის მხოლოდ გარეგნულად ამტკიცებს საკუთარ თავს, ის იხმობს და მოუწოდებს საკუთარ თავს, რათა წარმოიშვას, უწყვეტად მიემართება კვლავ–„აღარ მდგომარეობიდან“ ყოველთვის–„კიდევ მდგომარეობას“. ამ გზას ცელანი შინ დაბრუნების გზას უწოდებს ლექსისათვის, რადგან, მისი აზრით, არ არსებობს აბსოლუტური ლექსები თანამედროვე რეალობაში, ამიტომ ლექსის ყოფა შედარებით შეჭირვებულია. თუმცა ცელანი იმედოვნებს, რომ ამ გზას იპოვის, რომელიც ლექსს შეუძლებლამდე და მიუღწევლამდე მიიყვანს, ის ლექსის დამაკავშირებელს ეძებს მიღმიერამდე: “Ich finde etwas – wie die Sprache – Immaterielles, aber Irdisches, Terrestrisches, etwas Kreisförmiges, über die beiden Pole in sich selbst Zurückkehrendes und dabei – heitererweise – sogar die Tropen Durchkreuzendes –: ich finde ... einen *Meridian*” (ცელანი 1992: 202). ცელანს იმედი აქვს, რომ იპოვის რაღაც ამქვეყნიურს, მიწიერს, რომლის გარშემოც ორივე პოლუსი შეერთდება. ის იმედოვნებს, რომ მერიდიანს იპოვის. ეს მერიდიანი კი, ცელანისთვის ის საიდუმლოა, რომელიც ყოველ ლექსში იმალება.

ზოგადად ლიტერატურისა და, კერძოდ, ლირიკის შესახებ ზემოაღნიშნულ პოეტთა შრომებში არაერთი მოსაზრება გვხვდება, რომლებშიც ისინი აფასებენ აგრეთვე თანამედროვე ლირიკის მდგომარეობასაც. თავისი ლექსების სპეციფიკა თავად აიჰმა

განმარტა 1965 წელს დროსტე–ჰიულსჰოფის სკოლის მოსწავლეებთან საუბრისას: “Ich habe als verspäteter Expressionist und Naturlyriker begonnen, heute enthält meine Lyrik viel groteske Züge, das liegt wohl an einem Hang zum Realen, es ist mir nicht möglich, die Welt nur in der Auswahl des Schönen und Edlen und Feierlichen zu sehen. [...] Mit meinen Versen stelle ich Fragen, gebe ich keine Antworten, Lebenshilfe irgendwelcher Art ergibt das nicht. Es gibt nichts, was nicht mein Thema ist oder sein könnte, von der Liebe bis zu den Bundestagswahlen“ (აიჰი 1991: 503). აიჰი განმარტავდა, რომ მან შემოქმედება დაიწყო, როგორც დაგვიანებულმა ექსპრესიონისტმა და „ბუნების ლირიკოსმა“. მისი ლირიკა საკმაო გროტესკულ შტრიხებს შეიცავს, ის რეალობას მიემართება. აიჰს არ შეეძლო სამყაროს მშვენიერ, ძვირფას და საზეიმო ფერებში დანახვა. თავისი ლექსებით ის სვამდა კითხვებს, თუმცა არ იძლეოდა პასუხებს. რაღაც სპეციფიკური თემატიკა მის ლექსებს არ მოეპოვება. არ არსებობს ისეთი რამ, რაც შეიძლება არ იყოს აიჰის თემა – სიყვარულით დაწყებული ბუნდესტაგის არჩევნებით დამთავრებული.

აიჰის ამ მოსაზრებიდან კარგად ჩანს, რომ მისი ლექსების თემატიკა აქტუალური, პოლიტიზირებული და თან ყოველდღიური და ბანალურია, რადგან ის სწორედ ბანალურობაში ხედავდა ჭეშმარიტებას, ყოველდღიურ, ყოფით წვრილმანებში ეძებდა ცხოვრების მთავარ აზრს და შესაბამისად ასეთ თემატიკას ამუშავებდა კიდევ თავის ლექსებში.

აიჰისათვის ლექსები „შინაგანი დიალოგია“, რაც მისთვის ტრანსცენდენტურობასა და მიღმიერ სამყაროსთან ასოცირდება. სწორედ ამიტომ მას ხშირად არ შეუძლია პასუხის გაცემა კითხვაზე, რას წერს ის, რადგან ზოგჯერ ის „შინაგან დიალოგს“ ტრანსცენდენტურ ძალებთან ქვეცნობიერად მართავს (შდრ. აიჰი 1991: 457).

აიჰი თავის თეორიულ შრომებში განიხილავს თანამედროვე ლიტერატურის შესახებ დაწყებულ დისკუსიას და მიიჩნევს, რომ გადაჭარბებულია ის მოსაზრება, რომ აუშვიცის შემდეგ ლექსები აღარ იწერება, ან რაც იწერება ყველაფერი ზედაპირულია. მისი აზრით, გერმანული ლიტერატურა და ლირიკა არსებობს და შემდგომშიც გააგრძელებს არსებობას (შდრ. აიჰი 1991: 479–480).

აიჰი ლექსების შესახებ წერს, რომ მათი დახმარებით შესაძლებელია სინამდვილეში ორიენტირება: “Ich schreibe Gedichte, um mich in der Wirklichkeit zu

orientieren. Ich betrachte sie als trigonometrische Punkte oder als Bojen, die in einer unbekanntem Fläche den Kurs markieren. Erst durch das Schreiben gelangen für mich die Dinge Wirklichkeit. Sie ist nicht meine Voraussetzung, sondern mein Ziel. Ich muß sie erst herstellen“ (აიჰი 1991: 613). ის განმარტავს, რომ ის ლექსებს სინამდვილეში ორიენტირების მიზნით წერდა, რომელთაც ისე აღიქვამდა, როგორც ტრიგონომეტრიულ წერტილს, ან კიდევ ქერქეჟელებს, რომლებიც წყლის უცნობ ზედაპირზე კურსს აჩვენებენ. მხოლოდ წერით აღწევენ მისთვის საგნები სინამდვილეს.

მეორე მსოფლიო ომის შემდგომ აიჰის „ნატურ–მაგიური“ ლირიკა პოლიტიკური გზნებარებით განვითარდა და კრიტიკული ხასიათი მიიღო. გიუნთერ აიჰმა ლექსის შესახებ თავისი ადრინდელი წარმოდგენა, რომ იგი ბუნების ნიშნის პარალელურად მიმდინარე თარგმანი იყო ადამიანისათვის გაუგებარი უძველესი ტექსტისა, თანდათან შეცვალა და უარყო კიდევ. მისი აზრით, 50–იან წლებში ბუნება ფარდას ხდის ძალაუფლების სტრუქტურებს. აიჰის მთელი შემოქმედება გამსჭვალულია ეჭვით არსებული სინამდვილის მიმართ და იგი მუდმივად „ნამდვილი“ ჭეშმარიტების ძიებაშია. ის დამალულ სინამდვილეს პოულობს ცხოველთა ნაკვალევში, იეროგლიფების მსგავს ხის ტოტებში, ან კიდევ ჩიტების დაშიფრულ მოძრაობაში. ლექსი, რომელშიც ეს დაქუცმაცებული და გაუგებარი ბუნების გამოცხადება მოიაზრება, ამავე დროს არის მცდელობა უძველესი ტექსტების თარგმნისა ადამიანისათვის აღსაქმელ ჭეშმარიტ ენაზე. რადგან უძველესი ტექსტის არსი და აღმნიშვნელი შემოქმედებით ასპექტში ერთმანეთს ემთხვევა, ეს თარგმანი ლექსში ყოველთვის ისეთი ენისაკენ მიისწრაფვის, სადაც სიტყვა და ნივთი ერთ მთლიანობას წარმოადგენს. აიჰის ლექსი ცდილობს სინამდვილეში ორიენტირებას და წარმოადგენს „ტრიგონომეტრიულ პუნქტს“, რომლითაც სამყარო აღიქმება.

აიჰი თავის ესთეტიკურ მოთხოვნებს ლექსის მიმართ აყალიბებს წერილში „ეს და ასე მინდა ვწერო“ (“Das und so möchte schreiben”):

“Gedichte ohne die Dimension Zeit

Gedichte, die meditiert, nicht interpretiert werden müssen

Gedichte, die schön sind ohne Schönheit zu enthalten

Gedichte, in denen man sich zugleich ausdrückt und verbirgt

Unweise Gedichte

Direkte Gedichte

Die Liste kann fortgesetzt werden

Lyrik ist überflüssig, unnütz, wirkungslos. Das legitimiert sie in einer utilitarischen Welt. Lyrik spricht nicht die Sprache der Macht, - das ist ihrverborgener Sprengstoff“ (აიჰი 1991: 513).

აიჰის სურვილი იყო ეწერა ლექსები დროის განზომილების გარეშე; ლექსები, რომელთა მედიტირება შეიძლება, მაგრამ ინტერპრეტირება – არა; ლექსები რომლებიც მშვენიერია ისე, რომ მშვენიერებას არ ასახავენ; ლექსები, რომლებშიც ერთდროულად გამოხატვაც შეიძლება და დამალვაც; უგუნური ლექსები; პირდაპირი ლექსები. აიჰის აზრით, თანამედროვე უტალიტარისტულ სამყაროში ლირიკა ზედმეტი, გამოუყენებადი და უნაყოფია. ლირიკა ძალაუფლების ენით არ საუბრობს, ის უბრალოდ ფეთქებადი, ფარული ნივთიერებაა.

ძალზედ საინტერესოა „ნატურ–მაგიური“ ლირიკის მეორე წარმომადგენლის პეტერ ჰუხელის მოსაზრებები აღნიშნულ პრობლემებთან დაკავშირებით. მის თეორიულ შრომებში, ასევე მის ლექსებში განსაკუთრებით დიდ როლს თამაშობს ბავშვობის მოგონებები და განცდები, რაც მისთვის ერთგვარად იდილიაა ომისშემდგომ რეალობასთან შედარებით: “Die Idylle war durchlöchert, ich sah die grausame Seite der Natur, das Fresen und Gefressenwerden, die Welt der Knechte, Mägde, Holzfäller, polnischen Schnitter und Zigeuner, das Deponat, den kargen Brotkorb der Kleinbauern. Ein Wort von Augustinus stellte ich meinen Arbeiten sehr früh voran: ‘... im großen Hof meines Gedächtnisses. Daselbst sind mit Himmel, Erde und Meer gegenwärtig....’ Horaz schrieb in einer Epistel: ‘Natur magst du austreiben mit der Heugabel: Natur kehrt beharrlich zurück; unmerklich, unwiderstehlich dringt sie durch die Sperren der leidigen Blasiertheit’” (ჰუხელი 1984: 330). ჰუხელი დანანებით აღნიშნავდა, რომ იდილია გაუფერულდა, ის ხედავდა ბუნების საშინელ მხარეებს, ყლაპვასა და ჩაყლაპვას, ყმების, მოსამსახურეების, ტყისმჭრელების, პოლონელი მთიბველებისა და ბოშების სამყაროს, წვრილი მემჩანის შენახულ პურის კალათს. სწორედ ამიტომ იშველიებს ნეტარი ავგუსტინეს სიტყვას იგი თავის შრომებში: „...ჩემი მეხსიერების დიდ ეზოში. სწორედ ამიტომაა ცა, მიწა და ზღვა აწმყოდქცეული...“. ასევე ჰორაციუსის ერთ–ერთ ეპისტოლეს, რომელშიც აღნიშნულია, რომ თუ ბუნებას განდევნი, ის მაინც ჯიუტად

დაბრუნდება უკან; შეუმჩნევლად, მოუგერიებლად შემოიჭრება უსიამოვნო თავდაჯერებულობის განცდით.

ჰუხელი თავისებურ დამოკიდებულებას ამჟღავნებს ლექსების ინტერპრეტაციის მიმართ. მისი აზრით, ლექსის ინტერპრეტაცია ყოველთვის ინდივიდუალურია, რადგან ლექსი რამდენიმე ფენისაგან შედგება და ძნელი გამოსაცნობია, სინამდვილეში რა ჰქონდა ავტორს ჩაფიქრებული. ლექსის შინაარსის გადმოცემა, მისი თხრობა თითქმის შეუძლებელია, თუმცა არც იმის მტკიცება შეიძლება, რომ კარგი ლექსის ინტერპრეტირება ვერ ხერხდება. განსაკუთრებით საინტერესოა, როგორია ლექსის წარმოშობის ისტორია. ჰუხელის შეხედულებით, ლექსების წარმოშობა ძალიან განსხვავებულია. მათ საფუძვლად უდევს ისეთი გამოცდილებები, რომლებიც ხშირად მხოლოდ წლების შემდეგ ილექებიან ლექსში. სიტყვის ჟღერადობა, მეტაფორა, ცალკეული სიტყვები, რომელთაც თვეობით არჩევა სჭირდებათ, უნდა მოხვდნენ მაგნიტურ ველში, რომ ლექსის სტრუქტურა აიგოს და საბოლოო ჯამში სრულყოფილი ლირიკული ნიმუში გამოვიდეს(შდრ. ჰუხელი 1984: 388).

ლექსის წერის პროცესი ჰუხელს რთულ პროცესად აქვს წარმოდგენილი და შესაბამისად მისი გაანალიზებაც ძალიან რთული ხდება. ჰუხელისთვის ცენზურის დოზა, როგორც ცნობილი ჟურნალის – „აზრისა და ფორმის“ – რედაქტორისთვის, იმდენად დიდი იყო, რომ მას საერთოდ ძალიან უძნელდებოდა ლექსების წერა და ეჭვის თვალით უყურებდა ზოგადად ომისშემდგომ გერმანულ სინამდვილეში ლირიკის მდგომარეობას: *“Nein, keine gute Zeit für Lyrik. Aber ich möchte Sie fragen, wann gab es denn eine gute Zeit für Lyrik? Ich meine, der Lyriker lebte immer am Rande der Gesellschaft. Ich kenne doch all diese literarischen Phrasen, daß Lyrik tot sei, schon aus den zwanziger Jahren, und sie wiederholen sich. Jetzt hat man andere Ausdrücke: Tod der Metaphern, z. B. Ich habe versucht, von diesen Naturmetaphern loszukommen, und habe es auch meinen Freunden versprochen; aber ich bin dann immer durch das Dickicht der marxistisch erhobenen Zeigefinger gegangen und bin wieder zu einem alten Wort von Augustinus zurückgekehrt: ‘Haus meines Gedächtnisses, daselbst Himmel und Erde gegenwärtig sind’“* (ჰუხელი 1884: 392). ჰუხელი მიიჩნევდა, რომ თითქმის არასდროს არ არსებობდა კარგი და შესაფერისი დრო ლირიკისათვის. ლირიკოსი ყოველთვის საზოგადოებისაგან განაპირებული იყო. თავად ჰუხელი ბუნების

მეტაფორებიდან ამოსვლას ცდილობს, მიუხედავად იმისა, რომ მას ყოველთვის მარქსისტულად ზეადმართული საჩვენებელი თითი მითითებებს აძლევდა, სწორედ ამიტომ დაუბრუნდა ის ნეტარი ავგუსტინეს ძველ ნათქვამს, რომ მის მეხსიერებაში ცა და მიწა აწმყოდაა ქცეული, რაც იმას ნიშნავს, რომ მას ერჩია ბავშვობის მოგონებები გაეცოცხლებინა თავის ლირიკაში, ვიდრე მუდმივი წნეხის ქვეშ ეცხოვრა.

ჰუხელის ლირიკისმკვლევარ ჰუბ ნისენის შეფასებით ჰუხელის პოეზიის მიზანია საგნისადმი სუბიექტური, ან ობიექტური დისტანცია; ბუნებასთან ჰარმონიული დამოკიდებულება მისთვის თითქმის აღარაა შესაძლებელი; ბუნება ჰუხელისთვის ადამიანის მიერ ჩამოყალიბებული და ფორმირებულია. ის სოციალური ან კიდევ ადამიანური ბუნებაა: ადამიანური მოღვაწეობის პროდუქტი. სწორედ ამიტომ ჰუხელი ანტიკური ღმერთების ნაცვლად ირჩევს ანტიკურ და ძველი აღთქმისეულ ადამიანებს (ოდისევს, ჰომეროსს, იობს), ლიტერატურულ სახეებს, (შექსპირის ჰამლეტი, ოფელია, მაკბეტი); ან კიდევ რეალურ პერსონაჟებს: ლენცი, ვულფი, ლორკა, კერდალი და ა.შ., ან მეტნაკლებად თავისი ბავშვობიდან ბიოგრაფიულ „ტიპებს“ (მოსამსახურე გოგონას, მთიბველს, ბომას და სხვებს); პოეტი, მართალია, ხშირად გამორჩეული არსებაა, მაგრამ არ კარგავს კავშირს იმ ხალხთან, ვისთანაც მას ბავშვობა აკავშირებს. ის ცდილობს ხალხის ენით წეროს; ლექსი დროს უნდა მიემართებოდეს: ცალკეული მომენტის, ისტორიული განვითარების ან მისი განმეორების ასახვას უნდა წარმოადგენდეს. ბუნება ჰუხელის ლირიკაში ისტორიული ხდება (შდრ. ნისენი 1998: 323–324).

ჰუხელის ომისშემდგომ ლირიკაში ყველა ზემოჩამოთვლილი ნიშანი მოიპოვება. ეს განსაკუთრებით ეხება ბუნებასთან მიმართებას, რომელიც პოეტისათვის ობიექტურ რეალობად ქცეულა. შესაბამისად ბუნების ფენომენის შესწავლა ისევე შესაძლებელია, როგორც სხვა დანარჩენი მოვლენისა სამყაროში, მით უმეტეს, როცა ჰუხელის ლირიკაში ბუნება ისტორიული მოვლენების ამსახველად გვევლინება.

„მერიდიანი“ („Der Meridian“, 1960) პაულ ცელანის ყველაზე მნიშვნელოვანი თეორიული შრომაა, რომელიც მან დარმშტადტში წაიკითხა. აქ იგი გამოხატავს თავის პოზიციას ლირიკის მნიშვნელოვან საკითხებზე. ცელანის ესთეტიკისთვის

დამახასიათებელია ორიენტირება „პოეტურობის“ ისეთ წარმოდგენაზე, რომელიც უბრალო სასაუბრო ენას პოეტურ ენასთან აკავშირებს.

ცელანს პოეზია ხელოვნების ისეთ სახეობად მიაჩნია, რომელიც ყველაზე განყენებულია ხელოვნებაში. ლექსების „მე“ ძირითადად გაუცხოებული, თავისუფალი სხვა „მე“-ა, რომელიც თავისუფლად სუნთქავს ხელოვნების სხვა დარგებისგან განსხვავებით: “Vielleicht ist das Gedicht von da her es selbst... und kann nun, auf diese kunstlose, kunst-freie Weise, seine anderen Wege, also auch die Wege der Kunst gehen – wieder und wieder gehen?Vielleicht” (ცელანი 1992: 195–196). ცელანის მოსაზრებით, ლექსს შეუძლია ხელოვნების გარეშე, ხელოვნებისგან თავისუფლად საკუთარი სხვა გზების პოვნა და ხელოვნების ამ უცხო გზებით სიარული.

ცელანი თავის შრომაში განიხილავს ასევე ლექსის აგებულებას, მის ფორმას, რამდენად უცხოა, ან ახლოს დგას ის მკითხველთან, როგორია ლექსში პაუზები. თანამედროვე ლექსი ამჟღავნებს ძალზე დიდ სირთულეებს სინტაქსის მხრივ, ძნელია სიტყვათა სწორი შერჩევა, რადგან ლექსი მიისწრაფვის დუმილისკენ, სიჩუმისკენ. ლექსში აშკარად შეინიშნება ორი განსხვავებული პრინციპი – ”ყოველთვის” და ”ადარ არსებობის”. სწორედ პირველი პრინციპის თანახმად შეიძლება აქტიურად ენაზე საუბარი, რომელიც შესატყვისობაში მოდის ლექსთან და მისი კრეატიულობის შესაძლებლობებს გვიჩვენებს. ლექსი მარტოსულია, ამიტომ ის მკითხველისგან ითხოვს მუდმივ ყურადღებას: “Die Aufmerksamkeit, die das Gedicht allem ihm Begegnenden zu widmen versucht, sein schärferer Sinn für das Detail, für Umriß, für Struktur, für Farbe, aber auch für die ‘Zuckungen’ und die ‘Andeutungen’...” (ცელანი 1992: 198). ცელანის აზრით, ლექსი ყველა შემხვედრისაგან ცდილობს ყურადღების მიქცევას, ყოველი დეტალისთვის, სტრუქტურისა თუ ფერისთვის ის ითხოვს ყურადღებას. როცა საუბარია საგნების შესახებ, ცელანის აზრით, ყოველთვის ვცდილობთ იმის გარკვევას, საიდან გაჩნდნენ ისინი და საით მიდიან. ცელანის მოსაზრებით, საგნები უსასრულობას ელტვის.

„მერიდიანი“ გასაგებს ხდის ცელანის დამოკიდებულებას ლექსის მიმართ: “[...]das Gedicht behauptet sich am Rande seiner selbst, es ruft und holt sich, um bestehen zu können, unausgesetzt aus seinem Schon-nicht-mehr in sein Immer-noch zurück. Dieses Immer-noch kann doch wohl nur ein Sprechen sein. [...] Sondern artikulierte Sprache, freigesetzt unter dem Zeichen

einer zwar radikalen, aber gleichzeitig auch der ihr von der Sprache gezogenen, der ihr von der Sprache erschlossenen Möglichkeiten eingedenk bleibenden Individuation“ (ცელანი 1992: 197). ცელანისათვის ლექსი საკუთარ თავს გარეგნულად ამჟღავნებს, რათა ჰქონდეს შესაძლებლობა – მუდმივი არარსებობიდან კვლავ და ყოველთვის უკან დაბრუნებისა. ეს პროცესი შეიძლება საუბრით გამოიხატოს. აქ საჭიროა არა უბრალოდ ენა, არამედ არტიკულირებული ენა, რომელიც თავისუფალი იქნება რადიკალური, ენობრივი ნიშნისგან, ენის ჩაკეტილი შესაძლებლობის აღმნიშვნელი ინდივიდუალობისგან.

ამ შრომაში ცელანი გამოთქვამს აიჰის შეხედულების ანალოგიურ მოსაზრებას, რომელიც ამტკიცებს, რომ სინამდვილეში ორიენტირების მიზნით ლექსი უნდა იყოს საიდუმლო ენის თარგმანი, რომელიც შეუცნობელია უბრალო მკითხველისათვის. სწორედ ამიტომ ლექსის სრულყოფილი ინტერპრეტირება შეუძლებელია, უფრო მეტად შესაძლებელია მისით მედიტირება. თუმცა მედიტირებაც მხოლოდ გარკვეულ მომენტამდეა შესაძლებელი.

ინგებორგ ბახმანილექსების წერას ძალიან რთულ პროცესად მიიჩნევს. ანტონ ვილდგანსის ჯილდოს მინიჭების გამო წარმოთქმულ სიტყვაში ის შემოქმედებითი წერის პროცესზე საუბრობს და აღნიშნავს, რომ მიუხედავად სირთულეებისა, მაინც ლექსებით სულდგმულობს და პოეტის არსებობას სხვა ვერც ერთი ხელოვანის არსებობას ვერ ადარებს, თუმცა არც იმის ახსნა ძალუმს, რა არის რეალურად ლექსების წერის პროცესი. პოეტი ქალის შეფასებით, ეს პროცესი გულისხმობს დიდ ძალისხმევას და ასევე მთელი რიგ მოთხოვნებს, რომლებიც მას განაპირობებენ: “Es bedarf also nicht so mehr der Talente, denn es gibt viele, sondern [der] Schriftsteller, denen es möglich ist, den Charakter auf der Höhe ihres Talents zu halten, und das ist das Allerschwierigste. Das Kryptokristallinische dieser Worte ist mir bewußt, wir wissen nicht, was Talent und was Charakter ist, aber ich kann redend nur mit der Ohnmacht der Rede auf etwas hindeuten, das mir wichtiger erscheint als das idiotische Gerede von [der] Rolle des Schriftstellers gestern, heute und morgen. Die kristallinen Worte kommen in Reden nicht vor... Sie sind das Einmalige, das Unwiederholbare, sie stehen hin und wieder auf einer Seite Prosa oder in einem Gedicht. Es sind für mich, da ich nur für mich einstehen kann, zu den getreusten [?] geworden: Die Sprache ist die Strafe. Und trotzdem auch eine Endzeile: Kein Sterbenswort, ihr Worte“ (ბახმანი 1993: 296–297).

ბახმანის მიხედვით, წერის პროცესი აღარ საჭიროებს ტალანტებს, რადგან არსებობს ბევრი ხელოვანი, მათ შორის მწერლებიც, რომელთაც ხელეწიფებათ, ტალანტის დონეზე ხასიათის გამოხატვა, რაც ყველაზე რთულია. ხასიათები კი საუბრისას არ ჩანან ხოლმე... ისინი ერთჯერადი, განუმეორებელია. ბახმანი სიტყვების მიკროსკოპულად ახსნას ცდილობს, რადგან უცნობია, რა არის ტალანტი ან ხასიათი, მაგრამ საუბრის უძლურება მიანიშნებს ტალანტის მნიშვნელობაზე. ეს წმინდა და კრისტალური სიტყვები უერთგულესები ხდებიან, რადგან პოეტი ქალი თავად იღებს პასუხისმგებლობას მათზე. ენა არის სასჯელი და ამავდროულად ბოლო სიტყვაც, თუმცა არა სასიკვდილო სიტყვა.

საინტერესოა აგრეთვე ლირიული „მე“-ს საკითხის გაგება ზემოაღნიშნული ავტორების შრომებში. აიჰის ლირიკაში მთავარი გახდა „მე“-ს პრობლემები. მეოცე საუკუნის მეორე ნახევრის მდგომარეობა აიჰს აიძულებს ლექსები პროზად წარმოადგინოს, რაც, პოეტის აზრით, „მე“-ს არმქონე ლირიკის შესაძლებლობას, ან სულ მცირე ადამიანთა ერთობის არსებობას განაპირობებს. აქ იგულისხმება „მე“-ს დაძლევა კოლექტივიზმის მეშვეობით, რასაც აიჰი არ ეთანხმება.

ლირიული „მე“-ს პრობლემებს განიხილავდა გ. აიჰი თავის თეორიულ შრომაში „შენიშვნები ლირიკის შესახებ“ („Bemerkungen über Lyrik“). პოეტის აზრით, მარტოსული და განცალკევებული „მე“ ლექსებში ისტორიული სინამდვილის უმაღლეს ფორმას აღწევს და ამ გზით ბუნების ფენომენის უმიზნობას გამოხატავს. ლირიული „მე“-ს როლი ლირიკაში დომინანტურია, მაგრამ აიჰის თანამედროვეობისა და ლირიკული სუბიექტის მოთხოვნები ერთმანეთისგან განსხვავდებიან. ეს განაპირობებს იმ ფაქტს, რომ ლირიკოსს არაფრის გადაწყვეტა არ ძალუძს, მას შესაძლოა, მხოლოდ საგაზეთო ლექსების შექმნა ხელეწიფებოდეს. ლირიკოსს შეუძლია გამოიყენოს მოძველებული მშვენიერი სიტყვები, მაგრამ მას სჭირდება აგრეთვე ლექსში ისეთი სიტყვების გამოყენება, როგორცაა „დინამო“ და „ტელეფონის ხაზი“, თორემ სხვა შემთხვევაში ლექსი მკითხველის ყურადღების მიღმა დარჩება. ლექსში იმარჯვებს პროზაული განწყობილება, რაც, აიჰის აზრით, არის პოლიტიკური მოთხოვნა, რომელიც ხელოვანში მის შემოქმედებით საწყისს ანადგურებს. კრიტიკოსმა ლექსის შეფასებისას ეს გარემოება უნდა გაითვალისწინოს, თუმცა აღსანიშნავია ის ფაქტიც, რომ პოეტის შემოქმედებითი

საწყისის გარეშე არც ერთი ლირიკული ნიმუში არ იქმნება, მისი შეცვლა შეუძლებელია. “Gedichte haben keinen beabsichtigten Nutzwert, und wenn sie bisweilen die Speise sind auf dem ‘Tisch der Sehnsucht, der nie leer wird’, so ist das, vom Dichter her gesehen, ein Zufall, denn er hat nicht das Ziel irgendeiner Wirkung. Gewiß liegen die Dinge für den Kritiker anders, der das Gedicht einzuordnen hat in menschliche Wert- und Zielsetzungen“ (აიჰი 1991: 391). აიჰი მიიჩნევს, რომ ლექსებს არა აქვთ გამიზნულად გამოყენების ღირებულება, და ისინი, კერძების მსგავსად „მონატრების მაგიდაზე დევს, რომელიც არასდროს ცარიელდება“; ასევე პოეტის მიერ დანახული ლექსები უბრალო შემთხვევითობაა, რომელთაც არანაირი ზემოქმედების მიზანი არ გააჩნიათ. ცხადია კრიტიკოსებისთვის ლექსების პრობლემატიკა სხვაგვარად ჩანს, რათა ადამიანური ღირებულებები და მიზნები განსაზღვრონ. ხოლო ამ ღირებულებებს შეუძლიათ ლირიკის ზემოქმედების კონსტატირება, მაგრამ აქვე უნდა დაზუსტდეს, რომ ამ ზემოქმედებას ლირიკისათვის მნიშვნელობა მხოლოდ ადამიანური წესრიგისა და გამოყენების ფარგლებში აქვს, რომ ზემოქმედების ხარისხს ლექსის არსისა და წარმოშობის შესახებ არანაირი დასკვნის გამოტანა არ შეუძლია და არც მოითხოვს შექმნის პროცესში რაიმე ზეგავლენის გამოვლენას. წვიმის შესახებ შეიძლება თქვან, რომ ის მცენარეთა ზრდას უწყობს ხელს, მაგრამ არავის მოუვა თავში აზრად იმის მტკიცება, რომ სწორედ ესაა წვიმის განზრახვა. ლირიკისა და საერთოდ ყოველგვარი ხელოვნების ძალა ისაა, რომ ის, მიუხედავად იმისა, რომ ადამიანის შექმნილია, გაუმიზნავი ბუნების ფენომენია. შეიძლება არსებობდეს ლექსები, რომლებიც არავის სჭირდებოდეს და შეიძლება საერთოდ არ მოიპოვებოდეს ისეთები, რომლებიც ყველას ენატრება, ამტკიცებს აიჰი ამ შრომაში.

ბახმანი ეხმიანება აგრეთვე ლირიული „მე“-ს პრობლემებს თავის თეორიულ შრომაში „მწერალი მე“ (“Das Schreibende Ich“). პოეტი ქალის შეფასებით, ლირიული „მე“ ხშირად იტანჯება, განიცდის, ფიქრობს, მოისუსტებს, ძლიერდება, მაგრამ მაინც აღწევს სასურველ შედეგს და ქმნის საკუთარ შედეგს, ლექსებს, წიგნებს, თუმცა ბოლოს თავად უცხოვდება საკუთარი ქმნილებისგან და მკითხველს უტოვებს მათ განსასჯელად: “Und nach der Auflösung dieser Ich-Union kam es zu einer neuen Erfahrung, wir bemerkten die Interferenzen zwischen Autor und Ich, und schließlich wußten wir von allen möglichen Ich in der Dichtung, dem fingierten, verkappten, dem reduzierten, dem absoluten lyrischen, dem Ich als

Denkfigur, Handlungsfigur, einem Ich, stofflos oder in den Stoff gefahren“ (ბახმანი 1993: 221). ბახმანის აზრით, „მე“-ს კავშირის დაშლის შემდეგ ახალ გამოცდილებამდე მივდივართ, ჩვენ ვამჩნევთ გადაკვეთას ავტორსა და ლირიულ „მე“-ს შორის, რომელიც შეიძლება იყოს მოთამაშე, მატყუარა, აბსოლუტურად ლირიული, მოაზროვნე, მოქმედი ფიგურა, რომელიც მატერიით, ან მის გარეშე ცხოვრობს.

პოეტური სიტყვის საკითხს განიხილავს აიჰი „ლირიკის პრობლემებში“ და აღნიშნავს, რომ მხოლოდ ლირიკოსმა, ჭეშმარიტმა დიდმა პოეტმა იცის, რა არის სინამდვილეში სიტყვა(შდრ. აიჰი, 1991: 391). აიჰის თეორიულ შრომებში ენა გადამწყვეტ როლს თამაშობს, ისე რომ პოეტისათვის ენა იქ იწყება, სადაც დუმილია, რადგან, მისი აზრით, ენით დუმილის გამოხატვაც შეიძლება: “Sprache beginnt, wo verschwiegen wird. Es gibt eine aussprechende Sprache und eine verschweigende Sprache. Das Aussprechen geschieht nicht nur als Mitteilung, als Zeitungsnachricht, es geschieht auch in der Literatur. Es gibt sogar Gedichte, bei denen der Raum zwischen den Zeilen leer ist. Die Sprache, die ich sprechen möchte, müßte verbergen. Leider weiß ich, daß ich diese Sprache nicht immer spreche, daß sie mir nicht immer gelingt” (აიჰი 1991: 373–374). აიჰის შეფასებით, ენა იქ იწყება, სადაც დუმდებიან. არსებობს მოსაუბრე ენა და დუმილით აღსავსე ენა. ენობრივი აქტია არა მხოლოდ შეტყობინება, არამედ საგაზეთო ინფორმაცია, ლიტერატურული ტექსტი. ენა, რომელსაც აიჰი ლექსებში იყენებს, დაფარულია, რადგან მას სამწუხაროდ ამ ენით საუბარი ყოველთვის არ გამოსდის.

ენის მისტიკა ძალიან დიდ როლს თამაშობს აიჰის ლირიკაში, პოეტს თავისი რწმენა საშუალებას აძლევს, მდუმარე საგნები აამეტყველოს. აბსოლუტურის უსიტყვო ენით შესაძლოა გამოუთქმელი და აღუწერელი გამოიხატოს. აიჰისეული ენის განმარტება ემყარება იდეას, რომ ადამიანურ ენას საუკეთესოდ შეუძლია სინამდვილის წინათგრძნობად ქცევა. ენა მიიწევს ჯერ კიდევ მიუღწეველი მიზნისკენ, რომელშიც სიტყვა მის მიერვე აღნიშნული საგნიდან ამოდის. ჩვეულებრივი სამეტყველო ენის უარყოფა და ცოცხალი, მისტიური, ან კიდევ მდუმარე სიტყვა ხდება თარგმნის იდეის წინაპირობა. ომისშემდგომი პერიოდის ლექსების უმეტესობაში აიჰი უახლოვდება ბუნების ენის თარგმნის იდეას ლექსში. „სიტყვებისგან“ – უძლური ინდივიდის სუბიექტურობით გამსჭვალული „სულის მარცვლებისგან“ აიჰი განასხვავებს

ობიექტური შემეცნების „ერთადერთ“ სიტყვას. ეს სიტყვა ჩვენს სამეტყველო ენასა და ჩვენს ირგვლივ ბუნებაში არსებობს. სწორედ ამიტომ პოეტმა მისი წამიერი დაყოვნებითაც კი უნდა ისარგებლოს, რათა ჩაწვდეს და გამოხატოს იგი.

ცნება „ბუნების ენის თარგმნა“ აიჰმა რომანტიკოსებიდან აიღო. სინამდვილის შემქმნელი პოეტური თარგმანი შედგება „ტრიგონომეტრიული ნიშნისა“ და „დეფინიციებისგან“, რომლებიც ამ ჩაუწვდომელ სინამდვილეში ყრუ-მუნჯ უსინათლოსავით მოძრავ პოეტს საშუალებას აძლევენ მასში ორიენტირებისთვის. ასეთი დეფინიცია არა მხოლოდ მწერლებისთვისაა საჭირო. ყოველ თარგმნელ ბჭვარში აიჰს ესმის ბრმის ჯოხის კაკუნი, რაც იმაზე მიუთითებს, რომ ის მყარად დგას მიწაზე.

აბსტრაქტულობა, ჩაკეტილობა, მარტოობა აძლევსაიჰს საშუალებას, რომ თავის ლირიკაში დადუმდეს და დუმილით გაუწიოს ძალაუფლებას წინააღმდეგობა. დაყოვნებანი, შემოვლითი გზები, შეჩერებანი ეხმარება მას, რომ არაპირდაპირი ხელოვნური საშუალებებით დაუპირისპირდეს ძალაუფლებას. წერის ასეთი ტექნიკის მთავარ მამოძრავებელ იმპულსს მხოლოდ ერთი სიტყვისაგან შემდგარი ფორმები წარმოადგენს, რომლებიც აიჰს ადრინდელი შემოქმედების ცოდნის შესახებ ძნელად გაიგებიან, ისინი შეზღუდული კონტექსტის მნიშვნელობიდან წარმოდგებიან და თავისუფალი თამაშის ასოციაციის შთაბეჭდილებას ტოვებენ.

აიჰმა ლირიკაში სილამაზის განცდა მინიმუმამდე დაიყვანა. ეს არცაა გასაკვირი, რადგან აიჰი ომების, შიმშილის, ათასგვარი უბედურების, უიმედობის, სოციალური, ეკონომიკური, თუ პოლიტიკური გადატრიალების სამყაროში ცხოვრობდა და შესაბამისად, იგი არ იყო იდეალისტი ლირიკოსი, რომ მას პოეტური მარგალიტები შეენარჩუნებინა თავის ლირიკაში. აიჰის ენობრივ თავისებურებებს იკვლევს ა. გუდბოდი თავის ფუნდამენტურ შრომაში, სადაც ის განსაზღვრავს აგრეთვე იმ გავლენებს, რომელიც აიჰმა განიცადა თავისი შემოქმედებითი მოღვაწეობის პერიოდში.

ა. გუდბოდის შეფასებით „ბუნების ენა“ (Natursprache) არა მხოლოდ ლიტერატურული ენის ტიპია, არამედ უფრო კონცეფციაა, რომელმაც რომანტიზმის ესთეტიკაშიც იჩინა თავი. „ბუნების ენის“ სხვადასხვა განმარტებები არსებობს. იგი, ერთის მხრივ, ბუნებრივი ხმების მიბაძვის შედეგად წარმოქმნილი ენაა, რომელიც

ადამიანთა უძველეს ენას წარმოადგენს, ხოლო, მეორეს მხრივ, მისი განმარტება ალევგორიულია, რომლის თანახმად ის არის ბუნებრივი, ღია, შეუფერადებელი, ჭეშმარიტების ამსახველი ენა.

ზოგადად კი ამ ცნების საყოველთაო განმარტება ასე ჟღერს: „ბუნების ენასთან“ დაკავშირებული წარმოდგენათა კომპლექსი ორ მნიშვნელოვან ასპექტს მოიცავს. პირველის არსი იმაში მდგომარეობს, რომ ბუნება ენაა, რაც იმას ნიშნავს, რომ ბუნების ფენომენი არა მხოლოდ არსებობს, არამედ ის ასახავს რაღაც სხვა – დაფარულსა თუ ამალღებულს, ის შეიძლება შემჩნეული, წაკითხული და აღქმული იქნას. მეორეს არსი შემდეგში მდგომარეობს: არსებობს რაღაც ენა, ან უნდა არსებობდეს, რომელშიც სიტყვები თვითნებურად არ ირჩევა, არამედ ისინი აღსანიშნ საგანზე არიან დამოკიდებულნი. ბუნებრივ ენაში, ფაქტობრივად, სასურველია იყოს მაგიური იდენტობა აღსანიშნსა და აღმნიშვნელს შორის. აქ მთავარია სიტყვის წარმომქმნელი ძალა, მისი ხატოვანი, ანალოგიური თუ სიმბოლური გამომსახველობა, ზუსტი, ბუნებრივი, დეტალური აღწერა რაიმე მოვლენისა და სიტყვის ზემოქმედება მკითხველზე, რომელმაც მისი მეშვეობით ნათლად უნდა წარმოიდგინოს თავის გონებაში ის საგანი, რომელსაც ეს სიტყვა ასახავს (შდრ. გუდბოდი 1984: 10).

რაც შეეხება ცელანს, ის ამტკიცებს, რომ ენას შეუძლია რაიმე შეხედულების ან მოვლენის გამოხატვა, მაგრამ ამავდროულად უძლურია, გამოხატოს გარკვეული აზრი. არსებობს რაღაც მიჯნა ენის შესაძლებლობებში და სწორედ ეს ზღვარი ასრულებს წყალგამყოფ ფუნქციას პოეტისათვის, რომელმაც ზუსტად უნდა იპოვოს გამოსადეგი სიტყვა თავისი სათქმელისათვის. პოეტმა დეტალების სიზუსტით უნდა ასახოს სინამდვილე, სხვა შემთხვევაში მის სათქმელში რაღაც ჩრდილი დარჩება, რომელიც ეჭვქვეშ დააყენებს პოეტის ნათქვამის სისწორეს.

დუმილი და საუბარი ერთმანეთის საპირისპირო ცნებებია, მაგრამ ცელანთან ამ წყვილის ოპოზიცია მჭიდროდ უკავშირდება ერთმანეთს, რაც იმას ნიშნავს, რომ თუ სიტყვებით ვერ ხერხდება შეუძლებლის ზღვარზე გადაბიჯება, მაშინ მან დუმილი უნდა მოიშველიოს და ამ გზით დაამარცხოს საკუთარი უძლურება. ცელანისთვის დამახასიათებელია თითქმის ყველაფერში დიალექტიკური ურთიერთმიმართებების

დანახვა, ამიტომ მისთვის საუბარსა და დუმილს შორის მიმართებაც ასეთ მიმართებათა ნაწილი და სრულიად ბუნებრივი მოვლენაა (შდრ. კაიზერი, 1993: 138).

უტოპიურ მნიშვნელობას აძლევს ენას ბახმანი. მის შემოქმედებაში ენის პრობლემატიკა ცენტრალურ ადგილს იკავებს, იგი ნებისმიერი პრობლემის მანიფესტაციას წარმოადგენს. ბახმანის მოსაზრებები ენის სკეფსისსა და ენის იმედს შორის მერყეობს. ეს არის ორი პოლუსი, რომელიც ტექსტის მიკროსტრუქტურაში იშლება. ამ ორ პოლუსს შორის მოძრაობა ენის დაქვებებიდან უტოპიურობისაკენ მიემართება. ეს მოძრაობა იმდენად რადიკალურ ხასიათს იღებს, რომ ბახმანთან ცელანის მოსაზრებების ანალოგიური ენის დაკარგვის ფაქტი გვხვდება: „Wir befaßt mit der Sprache, haben erfahren, was Sprachlosigkeit und Stummheit sind – unsre, wenn man so will, reinsten Zustände! -, und sind aus dem Niemandsland wiedergekehrt mit Sprache, die wir fortsetzen werden, solange Leben unsre Fortsetzung ist“ (ბახმანი 1993: 60). ბახმანი ამტკიცებს, რომ ენაზე მუშაობის შედეგად გაიგო, რა არის რეალურად დუმილი – საზოგადოების წმინდა მდგომარეობა! ადამიანების მოვალეობაა იზრუნონ იმ ენაზე, რომლის წარმოშობაც გაურკვეველია და განავითარონ ის, ვიდრე მათი ცხოვრება გაგრძელდება.

ენის პრობლემატიკა ბახმანის შემოქმედებაში არაა იზოლირებული ფენომენი, არამედ ის გულისხმობს კომპლექსურ მიმართებებს სუბიექტს, ობიექტსა და ენას შორის, რომელიც მედიუმის როლს ასრულებს. პოეტი ქალის ენის სკეფსისსა და იმედს, სულ მცირე ორი ასპექტი აქვს – *ლოგიკურ-ფილოსოფიური* და *ეთიკური*. ამათგან პირველი, *ფილოსოფიური*, ეხება ვითგენშტაინისეულ რიგორული საზღვრის გავლების აღიარებას: *ლოგიკურ-მეცნიერული* ენა თავის ფუნქციაში შეზღუდულია ფაქტებისა და მოვლენების ასახვისას. მეორე *ეთიკური* ასპექტი უფრო პრაგმატულია. ის, რასაც ბახმანი „ცუდ ენას“, „მკვდარ სიტყვებს“, ან კიდევ „მინაწერს“ უწოდებს, არის ისეთი ცუდი ენა, რომელიც სინამდვილეს ასახიჩრებს და ადამიანის ურთიერთობებს აცივებს. ენის ამგვარი დანაშაულებრივი გამოყენების წინააღმდეგ ბახმანი მიმართავს ლიტერატურის ენას, რომელიც ათასჯერ ძლიერ საყრდენს წარმოადგენს, რომელსაც დუმილით შეუძლია ფრაზების ალოგიკურ გამოყენებაზე ორიენტირებული ენის განადგურება, რაც „ახალი ენის“ შექმნის წინაპირობაა. სწორედ ეს ახალი ენა არის „უტოპიური ენა“,

რომელიც ამავდროულად „ლამაზი ენის“ პოსტულატებსაც მოიცავს, თუმცა ის არ გულისხმობს ენის სისტემის ცვლილებას, არამედ ენის გამოყენების შეცვლას: *“Mit einer neuen Sprache wird der Wirklichkeit immer dort begegnet, wo ein moralischer, erkenntnishafter Ruck geschieht, und nicht, wo man versucht, die Sprache an sich neu zu machen, als könnte die Sprache selber die Erkenntnis eintreiben und die Erfahrung kundtun, die man nie gehabt hat [...] Eine neue Sprache muß eine neue Gangart haben, und diese Gangart hat sie nur, wenn ein neuer Geist sie bewohnt“* (ბახმანი 1993: 192). ბახმანის აზრით, ახალი ენის დახმარებით სინამდვილე ყოველთვის იქ გვხვდება, სადაც მორალური, შემეცნებითი ბიძგი ხდება, და არა იქ, სადაც ენის ხელახალ ფორმირებას ცდილობენ, თითქოს ენას შეუძლია თავად იმ შემეცნებისა და გამოცდილების გაცხადება, რომელიც ადამიანებს არასდროს ჰქონიათ. ახალ ენას გამოხატვის ახალი მანერა უნდა ჰქონდეს, ხოლო მას ეს მანერა აქვს, თუ მასში ახალი სული ცხოვრობს.

ზოგადად შეიძლება ითქვას, რომ აუშვიცის შემდეგ ბახმანისა და ცელანის თეორიული შეხედულებების განსაზღვრა საკმაოდ რთულია. ბახმანის შემთხვევაში შეიძლება რამდენიმე მიზეზის ჩამოთვლა: პირველ რიგში, მისი წერის მანერა ძირითადად ემთხვევა „ჰერმეტიკული“ ლირიკის ტრადიციას, ასევე, ბახმანის პოეზიის მოთავსება ქრონოლოგიურად შეიძლება 1952–1963 წწ., როდესაც „ჰერმეტიკული“ ლირიკა ერთ–ერთ წამყვან როლს ასრულებდა გერმანული ლიტერატურის ისტორიაში. საგულისხმოა ისიც, რომ თავად ავტორი საკუთარი ნაწარმოებების წერის პროცესს საკმაოდ რთულ ამოცანად მიიჩნევდა. შეიძლება ითქვას, რომ ბახმანის გაორებული დამოკიდებულება წერის პროცესის მიმართ გამოწვეული იყო იმ ფაქტით, რომ მას ძალიან უჭირდა იმ მძიმე მოვლენების მარტივად გადატანა, რასაც ადგილი ჰქონდა გასული საუკუნის შუა წლებსა და მის შემდგომ პერიოდში.

ამ თვალსაზრისით ცელანი–ბახმანის პოეტიკა ძალიან საინტერესოა, რადგან აუშვიცმა ორივეს შემთხვევაში უარყოფითი როლი ითამაშა. ცელანი ემიგრაციაში, უსამშობლოოდ, საკუთარი ენის გარეშე აღმოჩნდა, რომელიც გერმანულ ენას მიეჯაჭვა და საკუთარი მშობლების მკვლელების ენაზე დაიწყო ლექსების წერა. ბახმანი კი, რომელიც 12წლის განმავლობაში ნაცისტური რეჟიმის კოლექტივში იძულებით იყო ჩართული, აუშვიცის შემდეგ გაორებულ სიტუაციაში აღმოჩნდა ამ კოლექტივისა და

გერმანიის ისტორიას შორის. ეს გაორება ემჩნევა ცელანის შემოქმედებასაც, ამიტომ ისინი ერთგვარ დიალექტიკურ ერთიანობას ქმნიან აუშვიცის შემდეგ გერმანულ ლირიკაში. შესაბამისად ეს დიალექტიკური ერთიანობა, მკვლევარ ჰ. გელეს მართებული შეფასებით, მათთვის ყველაზე უკეთ პოეტურ ენაში გამოიხატა: “Die Gemeinsamkeit von Bachmanns und Celans Sprechen über Literatur und Gedichte, die 1959 bestand, stellt sich also aus mindestens drei Bedingungen her, welche die Autoren teilen: Beide empfanden das neu geforderte lyrische Sprechen als ein Sprechen in der ‘Nacht’, dem Grauen der deutschen Sprache nach Auschwitz, in dem poetisch ein Ort jenseits der aufs fürchterlichste desavouierten Wohlhute zu finden war. Beide haben zweitens ihre Poetiken in diesen Jahren bei viel beachteten Ehrungen veröffentlicht, sie sprachen also poetologisch in einem Rahmen, der sie als Lyriker einer *nachrückenden* Generation auffaßte und präsentierte[...]” (გელე 1997: 122-123). ლიტერატურისა და ლექსების შესახებ ბახმანისა და ცელანის საერთო შეხედულებები, რომელიც 1959 წელს წარმოიშვა, სულ მცირე სამ პირობას მოიცავს, რომელსაც ორივე ავტორი იზიარებს: ორივენი მიიჩნევენ ახლად ჩამოყალიბებულ ლირიკულ საუბარს, როგორც საუბარს „ღამეში“, აუშვიცის შემდგომ გერმანული ენის გარიჟრაჟის ეპოქაში, ორივე მათგანმა თავიანთი შრომებისა და ლექსების დიდი ნაწილი ომისშემდგომ წლებში გამოაქვეყნა, რაც იმას ნიშნავს, რომ ისინი პოეტოლოგიურად ერთ ჩარჩოში თავსდებოდნენ, რომელიც მათი, როგორც *შეჩერებული* თაობის ლირიკოსების შეხედულებებს გასაგებს ხდიდა.

ბახმანზე ძალიან დიდ გავლენას ახდენდა ებრაული ენა, და შესაბამისად ცელანის ლექსებიც, რომლებიც ყოველთვის შემოსაზღვრულობასა და ჩაკეტილობას მიესწრაფვოდნენ. ცელანისა და ბახმანის მსგავსება იმაშიც მჟღავნდება, რომ ორივე სიმართლეს მიესწრაფვის, რეალობის ასახვას თავიანთ ლექსებში, რომელითაც ისინი თავიანთი თანამედროვე საზოგადოებისა და თაობის შეფხიზლებას შეძლებენ. მათთვის ხელოვნება არ იყო თავისუფალი, არამედ ისინი მას გარკვეულ ფუნქციას აკისრებდნენ. პირველ რიგში, პროგრესული შეხედულებების გამოხატვას, რომელიც მომავალი თაობების სწორი ცნობიერების ჩამოყალიბებას შეუწყობდა ხელს.

ბახმანისა და ცელანის პოეტოლოგიური შეხედულებების სიახლოვე განაპირობა აგრეთვე პოეტების პირადმა ურთიერთობებმა, რასაც ორიოდ სიტყვით შევხებით ჩვენს

შრომში, განსაკუთრებით კი, მათ მიმოწერას, რომელიც ძალიან მნიშვნელოვან ცნობებს იძლევა მათი პოეტიკის სპეციფიკის გასაგებად.

წყვილს, რომელიც 1948 წლის მაისში ვენაში შეხვდა ერთმანეთს, ძალიან განსხვავებული ბედი ხვდათ წილად. ნაციონალ-სოციალისტური პარტიის ყოფილი ავსტრიელი წევრის ქალიშვილი ფილოსოფიას სწავლობდა, ხოლო უსამშობლო ებრაელი ჩერნოვიციდან – გერმანულ ენას, რომლის მშობლებიც გერმანულ საკონცენტრაციო ბანაკში დახოცეს, ხოლო თავად რუმინულ მუშათა ბანაკში შეინარჩუნა სიცოცხლე. სწორედ ეს ფაქტი ტანჯავდა ცელანს, რომელიც, როგორც ებრაელი პოეტი, წერდა გერმანელი მკითხველისათვის და გრძნობდა მაღალ პასუხისმგებლობას გერმანული ლექსის წინაშე აუშვიცის შემდეგ. ბახმანი, რომელიც მათ შეხვედრამდე უახლოესი გერმანული და ავსტრიული წარსულით ძალიან უკმაყოფილო იყო, ცელანისთვის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ბიძგი გახდა, რათა მას მთელი სიცოცხლის მანძილზე ებრძოლა ამ მწარე წარსულის დასავიწყებლად, მეორეს მხრივ, ბახმანი მისთვის შთაგონების წყაროდ იქცა. მიუხედავად მათი სულიერ-ფიზიკური სიახლოვისა, ეს განსხვავება წითელ ზოლად გასდევს ცელანისა და ბახმანის მიმოწერას პირველი წერილიდან უკანასკნელის ჩათვლით.

ორივე მათგანისთვის პოეზია წარმოადგენდა მაცოცხლებელ ძალას, რამაც განაპირობა ის ფაქტი, რომ ცელანი და ბახმანი გერმანულენოვანი ომისშემდგომი ლირიკის მთავარი წარმომადგენლები იყვნენ. მაგრამ წერა მათთვის არ იყო უბრალო საქმე. თვით წერილების წერასაც კი, ისინი დიდი გულისყურით უდგებიან. სიტყვებით თამაში, სათქმელის მოხერხებულად გამოხატვა მათთვის არსებითია. მიმოწერაში ერთმანეთისადმი მიმართვებში ისინი ხშირად იყენებენ ფორმას „შენ იცი“, რაც მიუთითებს მათ ხანგრძლივ ნაცნობობაზე, ერთმანეთის ხასიათის, თვისებების კარგ ცოდნაზე. მათი წერილებიდან ნათელი ხდება, რომ თითქოს მათ ზოგჯერ სალაპარაკო თემატიკა ეწურებათ, მაგრამ მაინც ყოველთვის სძლევენ ასეთ მდგომარეობას. ზოგჯერ კი მხოლოდ იმის საშუალება ჰქონდათ, რომ ერთმანეთისთვის ეთხოვათ სიტყვები, როგორც ეს ცელანის 148-ე წერილშია: „Laß uns die Worte finden“ (ციტ. ბადიოუ, ჰიოლერი 2008: 129) („ვაპოვნინოთ ერთმანეთს სიტყვები“).

ბახმანისა და ცელანის მიმოწერაში დროითი დაცილებები საკმაოდ შესამჩნევია, რაც, ჩვენი აზრით, დუმილის მომენტიტ შეიძლება აიხსნას. ცალკეულ წერილებსა და ტელეგრამებს შორის ზოგჯერ 4–5 წელია დაცილება, განსაკუთრებით ეს ითქმის ცელანზე, რომელიც ბევრად უფრო პასიური ჩანს. 1948 წელს გაგზავნილ წერილში ცელანი ბახმანს უძღვნის ლექსს „ეგვიპტეში“, ხოლო მის განმარტებას ურთავს 53–ე წერილში თითქმის ათი წლით გვიან. ის აღნიშნავს, რომ ბახმანი იყო მისი ცხოვრების საფუძველი, და სწორედ ამიტომ პოეტი ქალი იყო და რჩებოდა მისი მოსაზრებების გამზიარებლად (ციტ. ბადიოუ, ჰიოლერი 2008: 64).

მართლია მათ მიმოწერაში იგრძნობა რელატიური დისტანციურობა, ზოგჯერ გაუგებრობებიც, მაგრამ ძირითადად წერილები ემოციურობით გამოირჩევა. თუმცა მათი მიმოწერა მოიცავს ისეთ წერილებსაც, რომლებშიც იგრძნობა, რომ მათ სათქმელი აღარაფერი დარჩენიათ. განსაკუთრებულად მძიმე პერიოდი ჰქონდა ცელანს 1953 წელს, როცა ის კლერ გოლმა (ივან გოლის მეუღლემ) პლაგიატში დაადანაშაულა, რასაც მოჰყვა გიუნთერ ბლიოკერის არასასიამოვნო რეცენზია ცელანის ლექსზე „ენის გისოსი“, ასევე ანტისემიტური შეტევა ბონში ცელანის წინაღმდეგ 1958 წელს და თავად ცელანის ავადმყოფობა (შდრ. ბადიოუ, ჰიოლერი 2008: 312).

შეიძლება ითქვას, რომ ცელანისა და ბახმანის სასიყვარულო ურთიერთობა ლიტერატურის ისტორიაში ერთ–ერთი დრამატული და ამავდროულად სანიმუშო მოვლენაა 1945 წლის შემდეგ. ურთიერთობისა და მიმოწერის განსაკუთრებულობა იმაში მდგომარეობს, რომ მასში პირადი და ლიტერატურული ერთმანეთზეა გადაჯაჭვული. ეს ურთიერთობა განსაკუთრებით მძაფრდება 1960–70–იან წლებში, როდესაც ორი მომაკვდავი პოეტი ერთად, თუმცა ერთმანეთის საპირისპიროდ ეძებენ საკუთარ გზებს, რომლებიც თავიანთი წარმომავლობითა და ისტორიით იქნება განსაზღვრული. ზოგადად უნდა ითქვას, რომ ცელანისა და ბახმანის ლექსები ხშირ შემთხვევაში ინტერტექსტუალურ მიმართებებს ამჟღავნებენ. მათ სულიერ სიახლოვეს თვით ბიოგრაფიული ფაქტებიც კი ადასტურებენ. ასე მაგალითად, 1962–63 წლების მიჯნაზე ორივე მათგანს ფსიქიატრიულ საავადმყოფოში მოუწია მკურნალობა, რაც მოგვიანებით ისევ განმეორდა სულ მცირედი დროის ინტერვალებით ორივეს ცხოვრებაში. ინგებორგ

ბახმანი სიცოცხლის ბოლომდე ამჟღავნებდა დიდ სიყვარულს ცელანისადმი: „Mein Leben ist zu Ende, denn er ist auf dem Transport im Fluß ertrunken, er war mein Leben. Ich habe ihn mehr geliebt als mein Leben“ (ბახმანი 1993: 195).

50-იანი წლების გერმანული ლირიკის შესახებ საუბრისას, აუცილებლად აღსანიშნავია მისი ფილოსოფიური ხასიათი. ამ ფაქტს ხელი შეუწყო იმ გარემოებამ, რომ ამ პერიოდის ფილოსოფიური მიმდინარეობები ხშირ შემთხვევაში ყოფიერების პრობლემებს სწორედ ენის საკითხებს უკავშირებდა და სამყაროს შემეცნებასა და მის გამოხატვას ენის მეშვეობით ცდილობდა. ენის პრობლემებს განიხილავენ ლინგვისტური პოზიტივიზმის წარმომადგენლები, რომლებიც ამოდიან სამეტყველო ენის ფაქტიდან და ცდილობენ ონტოლოგიური პრობლემების წარმოშობა და მათი მრავალსაუკუნოვანი ისტორია ამ ენის არაკორექტული წესებით ახსნან. ფილოსოფიის ამოცანაა ამ ვითარების ანალიზი. ყოველდღიური სამეტყველო ენის კრიტიკული გაწმენდა, ადამიანის გათავისუფლება ენობრივი ცრურწმენებისაგან განაპირობებს ამ ფილოსოფიის ლინგვისტურ ხასიათს. მისი ყველაზე დიდი წარმომადგენლის ლუდვიგ ვითგენშტაინის წარმოდგენით, ფილოსოფიური მუშაობა „ფილოსოფიური წინადადებებისგან“ კი არ შედგება, არამედ წინადადებათა ნათელყოფისგან. ფილოსოფიის ყველა პრობლემა ენობრივი პრობლემაა (შდრ. ხასაია 1991: 198–199).

საინტერესოა ის ფაქტიც, რომ ეგზისტენციალური ფილოსოფიის წარმომადგენელი მარტინ ჰაიდეგერიც სწორედ ენის საკითხებით ინტერესდებოდა და ხშირ შემთხვევაში მისი შრომები პოეტურ ენასაც მიემართებოდა. როგორ ცნობილია, ჰაიდეგერი თავის შრომებში ყოფიერების სერიოზულობის საკითხს იკვლევდა, რაც ენასთან მიმართებაში იმით გამოიხატება, რომ სერიოზულობისა და ირონიულობის ელფერს ენა ერთდრულად ატარებს. თუ ხელოვნებამ და, კერძოდ, ლიტერატურამ აბსოლუტური ჭეშმარიტება უნდა გამოხატოს, შესაბამისად პოეტური ენა ირონიული გახდება, რადგან ჭეშმარიტება განუსაზღვრელია, რომლის ჩაწვდომა თითქმის შეუძლებელია: „Es handelt sich um ein Nennen, das das Genannte erst ins Wesen hebt und dichtet. Das soll heißen: Poetische Sprache spricht nicht etwa „poetisch“ über ein im Gedanken oder im Gesehene Vorgegebenes, sondern produziert dieses buchstäblich im Wort“ (ბონერი 2000: 372).

ბონერის შეფასებით, საქმე ეხება ისეთ დასახელებას, როდესაც სახელდებული თავის არსში იხსნება და პოეტურ თხზვას იწყებს. რაც შემდეგს ნიშნავს: პოეტური ენა „პოეტურად“ კი არ ასახავს ფიქრში ან რეალობაში მომხდარს, არამედ გადმოსცემს მას სიტყვა–სიტყვით წინადადებაში. შესაბამისად, პოეტური ენის ფუნქცია მხოლოდ აღნიშვნა, დასახელება გახდა, ამიტომ ის ძალიან შეიკუმშა და იდუმალი ხასიათი მიიღო. ჰაიდეგერი კიდევ უფრო შორს მიდის და პოეზიას აღიქვამს, როგორც დამოუკიდებელ ენობრივ მოვლენას: „Denn dieses soll ja nicht in dem Sinne verschwinden, daß wir uns einen sogenannten geistigen Gehalt und Sinn des Gedichtes ausdenken, in eine „abstrakte“ Wahrheit zusammenziehen und dabei das Klang und Schwingungsgefüge des Wortes wegstoßen. Im Gegenteil: je mächtiger die Dichtung zur Macht kommt, um so bedrängender und hinreißender waltet das Sagen des Wortes. [...] Nicht wir haben die Sprache, sondern die Sprache hat uns, im schlechten und rechten Sinne“ (ჰაიდეგერი 1970: 23). ჰაიდეგერის მტკიცებით, პოეზია გაქრა არა იმ გაგებით, რომ ჩვენ ე.წ. ლექსის სულიერ შინაარსსა და აზრს გამოვიგონებთ, „აბსტრაქტული“ სინამდვილის სახით წარმოვადგენთ და სიტყვის ჟღერადობასა და აგებულებას გვერდზე გადავდებთ, არამედ პირიქით: რაც უფრო გაძლიერდება პოეზია, მით უფრო შემავიწროვებლად გაბატონდება სიტყვის შესახებ არსებული ლეგენდა. ჩვენ კი არ ვფლობთ ენას, არამედ ენა გვფლობს ჩვენ კარგი და ცუდი გაგებით.

ჰაიდეგერისა და ვითგენშტაინის შეხედულებებმა დიდი გავლენა მოახდინა 50–იანი წლების გერმანული ლირიკის წარმომადგენლებზე და განსაკუთრებით ბახმანზე. მან თავისი დისერტაცია (1952) სწორედ ჰაიდეგერისეულ ყოფიერების ფილოსოფიას მიუძღვნა, ხოლო 1953 წელს გამოაქვეყნა ესე ვითგენშტაინის შესახებ სახელწოდებით „აწმყოს ფილოსოფია“, რომელშიც ბახმანმა ჩამოაყალიბა საკუთარი შემოქმედების სისტემური ხასიათის ესთეტიკა და პოეტიკა. „აწმყოს ფილოსოფიაში“ ბახმანმა თავისი თანამედროვე ფილოსოფიის პანორამა დახატა, ხოლო თავის დისერტაციაში, მკვლევართა შეფასებით, ჰაიდეგერის წინააღმდეგ გაილაშქრა. ასე მაგალითად, მკვლევარი ჰ. გელე განიხილავს საკითხს, რამდენად მოახდინა ჰაიდეგერმა ბახმანის შემოქმედებაზე ზეგავლენა წერის მანერის თვალსაზრისით. საქმე ისაა, რომ ჰაიდეგერი თავად კითხულობდა ბახმანის ნაშრომებს და აღიარებდა მათ. ამავდროულად ისტორიული საფუძველი განსაზღვრავდა პოეტი ქალისა და ფილოსოფოსის

დაინტერესებას ერთმანეთით, მათი სახით ერთმანეთის პირისპირ იდგა ხელოვნება და ფილოსოფია, რასაც გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება. ბახმანს ერჩია ტერმინ მეტაფიზიკის ნაცვლად, რომელიც უკვე გერმანიის სინონიმად მიიჩნეოდა, სრულიად სხვა ტერმინი გამოეყენებინა, მაგალითად თუნდაც „ფიქრი ინტეგრაციაზე“. შეიძლება ითქვას, რომ ბახმანი მკაცრად აკრიტიკებს ჰაიდეგერს თავის ნაშრომში ნიჰილისტური მეტაფიზიკური შეხედულებების გამო, რასაც ჰაიდეგერი თავის შრომაში „ყოფიერება და დრო“ გამოხატავს. ბახმანს ურჩევნია ეს ნიჰილიზმი დაძლეული იყოს, ვიდრე სამუდამოდ დამკვიდრდეს გერმანულ ცნობიერებაში (შდრ. გელე 1997: 251–252).

ჰაიდეგერის ფილოსოფიით ბახმანის დაინტერესება განაპირობა თვით ტერმინმა „ეგზისტენციალიზმი“, რაც ერთგვარად ბახმანისა და მისი თანამედროვეების მდგომარეობას რეალურად ასახავდა, საზოგადოების შეჭირვებული ყოფა მეორე მსოფლიო ომისა და მის შემდგომ პერიოდში რეალურად მკაცრი ნიჰილიზმის საფუძველი ხდებოდა. თუმცა ბახმანი ჰაიდეგერის ფილოსოფიას განსაკუთრებით იმიტომ აკრიტიკებდა, რომ აქ ის ვერ პოულობდა განცდებს, ეს ყველაფერი მშრალ რაციონალიზმზე იყო დამყარებული, რაც ბახმანისთვის მიუღებელი იყო. მას ხელოვნების ემოციურობა ერჩია მშრალ რაციონალიზმსა და ნიჰილისტურ მეტაფიზიკას.

თავის დისერტაციაში ბახმანი უარყოფს ხელოვნებისა და ფილოსოფიის გამიჯვნას. მისი მთავარი მიზანია, აქციოს ფილოსოფია ლიტერატურულ პროცესად და ამიტომ ეწინააღმდეგება ის ჰაიდეგერს და შესაბამისად ეთანხმება ვითგენშტაინს, რომლისთვისაც ფილოსოფიის განსხეულება წერის პროცესში იყო შესაძლებელი: “Und tatsächlich ist das Ende der Philosophie als *Wissenschaft* für Bachmann der Anfang eines anderen Schreibens, eines Schreibens, das – über die bewußte Verwerfung einer Autorposition im philosophischen Diskurs – das Philosophieren in die Literatur aufgenommen und damit jene Grenze überschritten hat, die im „Tractatus“ gezogen wird“ (ვაიგელი 2003: 84). ვაიგელის შეფასებით, ფილოსოფიის, როგორც *მეცნიერების* დასასრული ბახმანისთვის პოეტური წერის დასაწყისია, რომელიც ფილოსოფიური გაგებით ავტორის პოზიციას უარყოფს, რადგან ფილოსოფია გადადის ლიტერატურაში და ამით აბიჯებს ზღვარს, რომელიც „ტრაქტატში“ მოყვანილი. ბახმანისთვის ხელოვნება ბევრად უფრო მეტაფიზიკურია,

ვიდრე ჰაიდეგერისეული ყოფიერების ფილოსოფია. მთავარია ხელოვნებაში და, კერძოდ, ლირიკაში სწორი სიტყვის პოვნა, რომელიც ზუსტად გამოხატავს მის მეტაფიზიკურ არსს. ზოგადად ბახმანთან ფილოსოფია ენის ჭრილში მოიაზრება, რაც განსაკუთრებით ვითგენშტაინის შესახებ დაწერილ შრომებში მჟღავნდება.

ლექსების წერის პროცესში არასოდეს მიფიქრია ლ. ვითგენშტაინზეო, წერდა ბახმანი 1971 წელს ერთ–ერთ ინტერვიუში, თუმცა ბახმანის შემოქმედების გაანალიზება ვითგენშტაინის ან ჰაიდეგერის ფილოსოფიური საფუძვლების გათვალისწინების გარეშე ნამდვილად არ იქნებოდა სწორი. აქვე აღსანიშნავია ის ფაქტიც, რომ ბახმანის პოეტური ენის ფორმირებაზე ვითგენშტაინმა ძალიან დიდი გავლენა მოახდინა და ჰაიდეგერთან შედარებით, ამ ფილოსოფოსის ზეგავლენა ბევრად ნაყოფიერია ბახმანის შრომებში.

ბახმანი თავის თეორიულ შრომებში აშკარად გამოხატავს ვითგენშტაინის ფილოსოფიით თავის აღფრთოვანებას, რადგან მისი ფილოსოფიური მსჯელობა ენის ლოგიკურ ანალიზს ეყრდნობა. ვითგენშტაინის აზრით, ფილოსოფიას არ ძალუძს პაუზის გაცემა ყოფიერების საზრისის შესახებ კითხვაზე: “Der Sinn der Welt muß außerhalb ihrer liegen. In der Welt ist alles wie es ist und geschieht alles wie es geschieht; es gibt in ihr kleinen Wert – und wenn es ihn gäbe, so hätte er keinen Wert. Wenn es einen Wert gibt, der Wert hat, so muß er außerhalb alles Geschehens und So-Seins liegen. Denn alles Geschehen und So-Sein ist zufällig“ (ვითგენშტაინი 1968: 170). ვითგენშტაინი ამტკიცებს, რომ სამყაროს აზრი მის გარეთ უნდა ვეძიოთ. სამყაროში ყველაფერი ისეა, როგორც არის, და ყველაფერი ისე ხდება, როგორც ხდება; მასში არსებობს პატარა ღირებულება – და ის რომ არ არსებობდეს, არც მას ექნებოდა ღირებულება. თუ არსებობს ღირებულება, რომელსაც რაიმე ფასი გააჩნია, მაშინ ის ყოველგვარი ისტორიისა და ყოფიერების მიღმა უნდა არსებობდეს. რადგან ყველა მოვლენა და ყოფიერება ვითგენშტაინისთვის შემთხვევითია. ბახმანის ვითგენშტაინისადმი მიძღვნილ ესეში „გამოუთქმელი“ მისტიურ–ესთეტიკურ განცდებს უკავშირდება და ამავდროულად იგი ყოფიერების საკითხებსაც ეხმაურება. მან თავისი ლექსების ძირითადი ფილოსოფიური საფუძველი შემდეგნაირად ჩამოაყალიბა: „Diesseits der ‚Grenzen‘ stehen wir, denken wir, sprechen wir. Das Gefühl der Welt als begrenztes Ganzes entsteht, weil wir selbst, als metaphysisches Subjekt, nicht mehr Teil der Welt, sondern ‚Grenze‘ sind. Der Weg über die Grenze

ist uns jedoch verstellt. Es ist uns nicht möglich, uns außerhalb der Welt aufzustellen“ (ბახმანი 1993: 20). ბახმანი მიიჩნევდა, რომ „საზღვრებს“ აქეთ ვდგევართ ჩვენ, ვფიქრობთ და ვსაუბრობთ. სამყაროს – როგორც შეზღუდული მთლიანობის – შეგრძნება, წარმოიშობა, რადგან ჩვენ თვითონ, როგორც მეტაფიზიკური სუბიექტი აღარ ვართ სამყაროს ნაწილი, არამედ „საზღვარი“ გვყოფს მისგან. ამ საზღვრის მიღმა მიმავალი გზა ჩვენთვის ჩაკეტილია. ჩვენთვის შეუძლებელია, ამ სამყაროს მიღმა გასვლა. სამყაროს შეცნობის პროცესი ვითგენშტაინისთვის უფრო ენის პრობლემაა, ხოლო ბახმანისთვის ცხოვრების პრობლემა. მისთვის ხელოვნების მთავარი დანიშნულება იმ ეგზისტენციური ვაკუუმის შეცნობაა, რომელიც ლოგიკურ–ობიექტურისაზღვრის მიღმა დგას.

ვითგენშტაინის ფილოსოფიის შესახებ ი. ბახმანი თავის თეორიულ შრომაში „გამოსატყმელი და გამოუთქმელი – ლუდვიგ ვითგენშტაინის ფილოსოფია“ („Sagbares und Unsagbares – Die Philosophie Ludwig Wittgensteins“) აღნიშნავს, რომ მისი შრომები ენის თეორიასაც მოიცავს, რომელიც აჩვენებს დაინტერესებულ პირებს, როგორ შეიძლება სამყაროს ასახვა სწორი წინადადებებით, რაც ენის ფილოსოფიურ სირთულეს განაპირობებს: “Und da die Sprache ein Labyrinth von Wegen ist – wie er sie an einer anderen Stelle nennt – so muß die Philosophie den Kampf gegen die Verhexung unseres Verstandes durch die Mittel der Sprache aufnehmen. Sie muß Luftgebäude zerstören und den grund der Sprache freilegen, sie muß einer Therapie gleich sein, denn die philosophischen Probleme sind Krankheiten, die geheilt werden müssen. Nicht Lösung, sondern Heilung fordert er. Somit hat die Philosophie eine paradoxe Aufgabe zu leisten: die Beiseitigung der Philosophie“ (ბახმანი 1993: 124). რადგან ვითგენშტაინის მიხედვით ენა გზების ლაბირინთია, შესაბამისად ბახმანს ფილოსოფია ესმის, როგორც ბრძოლა ჩვენი გონების მოჯადოების წინააღმდეგ ენობრივი საშუალებებით. ფილოსოფიამ ენა უნდა გაათავისუფლოს, ის თერაპიის მსგავსი უნდა იყოს, რადგან ფილოსოფიური პრობლემები ავადმყოფობაა, რომელთაც უნდა უმკურნალონ. ის არ მოითხოვს პრობლემის გადაჭრას, არამედ მკურნალობას. შესაბამისად ფილოსოფიამ პარადოქსული ამოცანა უნდა შეასრულოს: ფილოსოფიის დაძლევა.

ბახმანის ამ შრომას საფუძვლად დაედო ვითგენშტაინის მოსაზრება „გამოუთქმელის“ შესახებ, რომელსაც ის თავის „ტრაქტატებში“ ენის საზღვართან

აკავშირებს: “Was ist nun dieses Unsagbare? Zuerst begegnet es uns als Unmöglichkeit, die logische Form selbst darzustellen. Diese *zeigt sich*. Sie spiegelt sich im Satz. Der Satz weist sie auf. Was sich zeigt, kann nicht gesagt werden; es ist das Mystische. Hier *erfährt die Logik ihre Grenze*, und da sie die Welt erfüllt, da die Welt in die Struktur der logischen Form eintritt, ist ihre Grenze die Grenze unserer Welt. So verstehen wir den Satz: *›Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt‹*“ (ვითგენშტაინი 1989: 172). ვითგენშტაინი ცდილობს განსაზღვროს „გამოუთქმელი“. თავდაპირველად ის გვხვდება, როგორც შეუძლებლობა ლოგიკური ფორმის თვითასახვის შესახებ, რაც თავად ცხადდება და აისახება წინადადებაში. რადგან რასაც წინადადებაასახავს, არ შეიძლება გამოითქვას; ის მისტიურია. აქ იღებს ლოგიკა თავის საზღვარს, ხოლო სამყარო ლოგიკური ფორმის სტრუქტურაში იჭრება, შესაბამისად მისი საზღვარი ჩვენი სამყაროს საზღვარი ხდება. სწორედ ასე ვგებულობთ წინადადებას: *›ჩემი ენის საზღვრები ნიშნავს ჩემი სამყაროს საზღვრებს‹*. ეს მოსაზრება შეიძლება გავიგოთ როგორც ენის მეშვეობით სამყაროს აღქმისა და გაზომვის შესაძლებლობა, რასაც ეთანხმება ბახმანი.

ვითგენშტაინის მიხედვით, თუ ყოველგვარი ფილოსოფია ენის კრიტიკაა, რაც ენის ლოგიკურ ანალიზს გულისხმობს, „მე“-ს იდენტიფიკაცია შესაბამისად ასევე ენის პრობლემას უკავშირდება. ბახმანისთვის კი, „მე“-ს იდენტურობის საკითხი სამყაროსა და ენისგან გაუცხოების ცხოვრებისეულ პრობლემას გულისხმობს. ფრანკფურტის სალექციო კურსში ბახმანი მწერალი „მე“-ს ბანალურ იდენტობას ამტკიცებს და მას „უიარაღო მე“-ს უწოდებს. ბახმანისთვის ვითგენშტაინის დუმილი იყო პროტესტი ანტირაციონალური დროის მიმართ, რომელიც აზრის დაკარგვითა და შეცნობის ძალის შესუსტებით იყო გამოწვეული (შდრ. ბახმანი 1993: 126).

ბახმანი ერთმანეთისგან ჰყოფდა ერთის მხრივ, ხელოვნებას და, მეორეს მხრივ, ფილოსოფიასა და მეცნიერებას. ბახმანი მიიჩნევს, რომ მეცნიერება სიმართლესა და ობიექტურობას ემსახურება, ხოლო ხელოვნება მოვლენათა აღქმას უფრო ემოციურს ხდის, და შესაბამისად, ამ გზით უფრო უადვილდება ადამიანს ემპირიული სინამდვილის გაგება: *“Es kann nicht die Aufgabe des Schriftstellers sein, den Schmerz zu leugnen, seine Spuren zu verwischen, über ihn hinwegzutäuschen. Er muß ihn, im Gegenteil, wahrhaben und noch einmal, damit wir sehen können, wahrmachen. Denn wir wollen alle sehend*

werden. Und jener geheime Schmerz macht uns erst für die Erfahrung empfindlich und insbesondere für die Wahrheit. Wir sagen sehr einfach und richtig, wenn wir in diesen Zustand kommen, den hellen, wehen, in dem der Schmerz fruchtbar wird: Mir sind die Augen aufgegangen. Wir sagen das nicht, weil wir eine Sache oder einen Vorfall äußerlich wahrgenommen haben, sondern weil wir begreifen, was wir doch nicht sehen können“ (ბახმანი 1993: 275). არ შეიძლება მწერლის ამოცანა იყოს ტკივილის უარყოფა, მისი ნაკვლავების გაქრობა და მასზე გადაბიჯება, ამბობდა ბახმანი. პირიქით, მან ის უნდა რეალურად უნდა შეინარჩუნოს და დაგვანახოს. რადგან ჩვენ გვსურს ჩავწვდეთ მის არსს. ყოველი დაფარული ტკივილი ჩვენ მგრძნობიარეს გვხდის და გვამზადებს, რომ აღვიქვათ ჭეშმარიტება. ტკივილის გავლენით ჩვენ შევიმეცნებთ სინამდვილეს. ჩვენ არაფერს ვამბობთ, რადგან ჩვენ საგანი ან შემთხვევა არამხოლოდ გარეგნულად აღვიქვით, არამედ ჩვენ ჩავწვდით იმას, რისი დანახვაც არ შეგვეძლო. სწორედ ამ ფაქტს მოჰყავს ხელოვნება სისრულეში: დაფარულის ჩაწვდომას.

ტკივილი, რომელზეც ბახმანი აქ საუბრობს, ომსა და მის შემდგომ პერიოდს ეხება, პოეტი ქალი სულიერ–ფიზიკურად განადგურებული ფართო მასების განწყობილებას ასახავს. ხოლო ლიტერატურა, „ვნებისა და ტანჯვის გამოცდილება“, ყველაზე უკეთ ასახავს ამ ტკივილის შეცნობის, გაანალიზებისა და დაძლევის პროცესს. თავის შრომაში „თანამედროვე პოეზიის პრობლემები“ („Probleme zeitgenössischer Dichtung“) ბახმანი მოითხოვს პოეზიისაგან იყოს მწვავე სინამდვილის შეცნობისას და მკაცრი მონატრებისას (შდრ. ბახმანი 1993: 197). ფაქტების სამყაროს პოეტი ქალი ცდება არა მხოლოდ შიდასუბიექტური გამოცდილების დონეზე, არამედ მეცნიერული, უტოპიური მდგომარეობის დონეზე. ლიტერატურას ბახმანი წარმოგვიდგენს როგორც უტოპიას, თუმცა არა როგორც მიზანს, არამედ როგორც მიმართულებას. ბახმანისეული უტოპიის გაგება გულისხმობს გარკვეულ სიახლეს ლიტერატურაში, რომელსაც ინტერნაციონალური მნიშვნელობა აქვს.

მარტინ ჰაიდეგერის ზეგავლენას განიცდიდა ასევე „ჰერმეტიული“ ლირიკის მეორე მნიშვნელოვანი წარმომადგენელი – პაულ ცელანი. აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ ცელანს ჰაიდეგერთან კარგი პირადი ურთიერთობა ჰქონდა, ის ფილოსოფოსისგან წიგნებსაც კი იღებდა საჩუქრად. ცელანის დაინტერესება ჰაიდეგერით განსაკუთრებით „მერიდიანში“

გამომჟღავნდა. თუ ჰაიდეგერისათვის ენა მონოლოგიურია, ცელანი ეწინააღმდეგება მას და ამტკიცებს, რომ ენა დიალოგიურია.

ჰაიდეგერის ფილოსოფია მას საშუალებას აძლევდა ტრანსცენდენტურ-პოეტურად ეაზროვნა. ცელანს ჰაიდეგერთან განსაკუთრებით ის მოსაზრება მოწონდა, რომ თანამედროვეობა აიძულებს ადამიანებს უსასრულობაზე იფიქრონ, რადგან ეს ეპოქა სიკვდილის განცდითაა დაღდასმული. შესაბამისად ცელანი ჰაიდეგერის ყოფიერების ფილოსოფიას ისტორიულ ჭრილში აღიქვამს (შდრ. შტრესლე 2007: 334). ეს მოსაზრება, ჩვენი აზრით, სავსებით ლოგიკურია, რადგან ცელანი საკუთარ ტრაგიკულ მდგომარეობას ასევე მძიმე ისტორიულ-ობიექტურ ვითარებაში აღიქვამდა, როგორც იძულებას, რომელიც სიცოცხლეზე ფიქრს აიძულებდა მას.

ბრემენის სიტყვაში, რომელიც პროგრამული ხასიათის ესეს წარმოადგენს, ცელანი თავის პოეტოლოგიურ და ენობრივ კონცეფციას აყალიბებს. ის მადლობის გადახდასა და ფიქრს ერთმანეთს ადარებს (“Danken“ და“Denken“), რაც ჰაიდეგერის შრომის – „რა არის აზროვნება?“ (“Was ist Denken?“) – გავლენაზე მიუთითებს. ამ შრომაში მკვლევარ ლემანის მოსაზრებით ცელანი ენას ორ ჭრილში განიხილავს. მკვლევარის შეფასებით, ენა პროპაგანდისტულ მოწოდებად და ბრძანებადიქცევა მომაკვდინებელი მოქმედებისადმი, რომლის შედეგებიც უპასუხოება და დუმილია. მეორეს მხრივ, ენა აღიქმება როგორც მომაკვდინებელი მოქმედებებით დაღდასმული ენობრივი მოძრაობა, რომელიც გამდიდრებული იმ ყველაფრისგან, რამაც მესამე რაიჰის პირობებში ენის ახალი სპეციფიკური «ხარისხი» განსაზღვრა, ის გახდა არა ლამაზი პოეტური ენა, არამედ ყოველდღიურობისა და ისტორიის ბნელი მხარეების გავლენით გაპოეტურებული ენა(შდრ. ლემანი 2012: 162).

რადგან ცელანის ლირიკა ორიენტაციისა და საკუთარი თავის იდენტურობის ძიება იყო, შესაბამისად მისი პოეტური ენის კონცეფცია სინამდვილეს მიემართებოდა მხოლოდ და მის მთავარ მიზანს ჭეშმარიტების ძიება წარმოადგენდა. ლექსების უმრავლესობაში ცელანი ენის გამოვლინებას ცდილობს თავის ლირიკაში. შესაბამისად ცელანის ლირიკა შეიძლება გავიგოთ, როგორც უფრო შინაგანი დიალოგი საკუთარ თავთან, ვიდრე მკითხველთან.

დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, რომ მეოცე საუკუნის მეორე ნახევრის გერმანული ლირიკის ფილოსოფიური ხასიათი „ჰერმეტული“ ლირიკის წარმომადგენლებთან განსაკუთრებით იჩენს თავს, რადგან ეგზისტენციალური ფილოსოფიის სირთულე ზუსტად შეესაბამება მათი თეორიული შრომების ძირითად პრობლემატიკას. ისევე, როგორც პოეტური ენის ანალიზისას, ისინი მიმართავენ ვითგენშტაინის შრომებს და მისი ზეგავლენით აყალიბებენ საკუთარ თეორიულ კონცეფციას პოეტური ენის შესახებ. ამ მხრივ „ნატურ–მაგიური“ ლირიკის წარმომადგენლების თეორიული შრომები ნაკლებ საფუძველს იძლევა ფილოსოფიურ ჭრილში კვლევისათვის. განსაკუთრებით მწყობრი და სისტემურია გ. აიჰის თეორიული შეხედულებები „ნატურ–მაგიური“ ლირიკის კონცეფციის განსაზღვრისათვის, ხოლო „ჰერმეტულ“ ლირიკაში ამავე როლს გამორჩეულად ი. ბახმანის შრომები ასრულებს, რომელიც მწყობრ ფილოსოფიურ სისტემას აყალიბებს ენის ფუნქციის განსაზღვრისას.

ბახმანისა და ცელანის თეორიული შეხედულებების სიახლოვეს განსაზღვრავს ასევე მათი პირადი ურთიერთობაც, რამაც მათი თეორიის საერთო ხასიათი განაპირობა. ორივე პოეტისთვის მნიშვნელოვანია ჰაიდეგერის ეგზისტენციალური ფილოსოფია, თუმცა ისინი მეტ-ნაკლებად აკრიტიკებენ მას და ცდილობენ თავიანთი გზებით იპოვონ გამოსავალი ყოფიერების სიმძიმის დასაძლევად, ამისათვის ბახმანი უტოპიას მიმართავს, ხოლო ცელანი სრულიად უცხოვდება გარესამყაროსგან.

რაც შეეხება „ნატურ–მაგიურ“ ლირიკოსებს, ისინი თავიანთი წინამორბედების - ლემანისა და ლოერკესგან განსხვავებულ შეხედულებებს ავითარებენ და ლირიკას უფრო მნიშვნელოვან ფუნქციას ანიჭებენ, ვიდრე უბრალოდ განწყობის გამოხატვაა. აიჰისა და ჰუხელისთვის ლექსი ხდება კრიტიკის, რეალობის შეფასებისა და ობიექტური მსჯელობის გამოხატვის საუკეთესო საშუალება, რასაც ისინი ასახავენ თავიანთ თეორიულ შრომებში. სწორედ ამ მიზანს ემსახურება ბუნება მათ ლექსებში.

გიუნთერ აიჰის, პეტერ ჰუხელის, ინგებორგ ბახმანისა და პაულ ცელანის თეორიული შრომების ანალიზის შემდეგ ცხადი ხდება, რომ სინამდვილის მართალი ასახვა და ჭეშმარიტების ძიება ძალიან დიდ როლს თამაშობს მათთან, რაც განსაკუთრებით ენის პრობლემებს უკავშირდება. ამკარაა, რომ ისინი სინამდვილის

სრულფასოვან ასახვას ლირიკაში სხვადასხვა ხერხებით ცდილობენ, თუმცა ოთხივე პოეტი აღიარებს, რომ რჩება რაღაც დაფარული, მიღმიერი, რომლის შეცნობაც ბოლომდე ვერ ხერხდება. მათი სკეპტიკური დამოკიდებულება მიმდინარე მოვლენების მიმართ თავს იჩენს თითქმის ყველა თეორიულ შრომაში, რომლებიც ეხება ლირიული „მე“-ს, ლექსის, ზოგადად ლირიკის ფუნქციის გარკვევას ომისშემდგომ რეალობაში. ლირიული „მე“ მათ ლირიკაში აღარ დომინირებს, მისი სუბიექტურობა აშკარად შეზღუდულია, ის მხოლოდ მოვლენათა აღმწერლად ითვლება, რომელიც რეალობის ეკვივალენტური სურათების შექმნას ცდილობს. მათთვის ენა არის სამყაროში ორიენტირების საშუალება და ეს თეზა ოთხივე პოეტთან მკაფიოდ ჟღერს. ენა, როგორც დამოუკიდებელი და მაგიური რეალობა მათ შრომებში განსაკუთრებულ როლს ასრულებს, სწორედ ამიტომ ფილოსოფიური გავლენები ყველაზე ნათლად ენის ჭრილში მჟღავნდება ამ პოეტებთან.

ოთხივე პოეტის შეხედულებების განხილვის შემდეგ შეიძლება დავასკვნათ, რომ მათ მოსაზრებებში არის არსებითი მსგავსებები ძირითად საკითხებთან მიმართებაში (მაგალითად პოეტური ენის, ლირიული „მე“-ს ფუნქციის განსაზღვრა). მათი ისტორიულ-ბიოგრაფიული მდგომარეობა თითქმის ანალოგიური იყო და როგორც აიჰი და ჰუხელი, ასევე ბახმანი და ცელანი ომისშემდგომი სინამდვილის მძიმე ზეგავლენას თავიანთ თეორიულ შრომებშიც მტკივნეულად ასახავდნენ.

თავი 3.

„ნატურ–მაგიური“ და „ჰერმეტიული“ ლირიკის თემატიკა

მეორე მსოფლიო ომის შემდგომი (1945-65წწ.) გერმანული ლირიკა აშკარად განსხვავდება ომამდელი ლირიკისაგან როგორც თემატური, ასევე პოეტიკის თვალსაზრისით. კონვენციურ ლირიკას ახასიათებდა ლირიული „მე“-ს სუბიექტური განცდების დომინირება, კლასიკური მეტაფორები და სიმბოლიკა, ჩაკეტილი პოეტური ფორმები, მეტრულად დაკავშირებული სტროფები და სტროფული დანაწევრება, ენობრივ საშუალებათა მრავალფეროვნება განწყობის გამოსახატად.

ომის შემდგომ გერმანულ ლირიკას კი ახასიათებს ლირიული „მე“-ს, როგორც სუბიექტის, ფუნქციის შესუსტება, ლექსების დაშიფვრა, ღია სალექსო ფორმები, თავისუფალი რიტმები, ენობრივ ერთეულთა შემცირება, ლაკონიზმი, მყარი ენობრივი ფორმების გაქრობა. მოდერნისტულ ლექსში მთავარი ხდება ილუზიების მსხვრევის გამოხატვა, ძლიერდება ნეგატიური განწყობილება. ეს ყოველივე ჩნდება როგორც „ჰერმეტიული“, ასევე „ნატურ–მაგიური“ ლირიკაში.

წინამდებარე თავში განვიხილავთ ჰუხელის, აიჰის, ბახმანისა და ცელანის შემოქმედებას თემატური თვალსაზრისით, რომელიც ქრონოლოგიურად მოიცავს 1950–60–იან წლებს. „ჰერმეტიული“ სკოლიდან განვიხილავთ ცელანის სამ მნიშვნელოვან კრებულს – „Von Schwelle zu Schwelle“ (1955), „Sprachgitter“ (1959), „Die Niemandrose“ (1963) და ასევე ბახმანის ლექსების კრებულებს – „Die gestundete Zeit“ (1953), „Anrufung des Großen Bären“ (1956), ხოლო „ნატურ–მაგიური“ ლირიკიდან გავანალიზებთ გიუნთერ აიჰის შემდეგი კრებულები: „Botschaften des Regens“ (1955), „Zu den Akten“ (1964), „Anlässe und Steingärten“ (1966) და პეტერ ჰუხელის კრებული „Chausseen, Chausseen“ (1963).

ლოგიკურია, რომ ზემოჩამოთვლილი პოეტების თემატიკის სპეციფიკას განსაზღვრავს მეორე მსოფლიო ომის შემდგომი სინამდვილე როგორც დასავლეთ, ისე აღმოსავლეთ გერმანიაში. შესაბამისად, პრობლემური საკითხები თავს იჩენს როგორც ცელანისა და ბახმანის, ასევე აიჰისა და ჰუხელის შემოქმედებაში. ოთხივე პოეტთან

გვხვდება სიკვდილ-სიცოცხლის დამოკიდებულების საკითხი, რასაც უკავშირდება სევდის, მწუხარებისა და მელანქოლიის მოტივები მათ ლირიკაში.

როგორც „ჰერმეტიკული“, ასევე „ნატურ-მაგიური“ ჯგუფის პოეტები აღწერენ თავიანთ ლექსებში ომისშემდგომ პოლიტიკურ მდგომარეობას ცალკეული პოლიტიკური მოვლენის ასახვის მეშვეობით. ფაშიზმის, როგორც კაცობრიობის გამანადგურებელი იდეოლოგიის კრიტიკა მათ ლირიკაში დიდ როლს თამაშობს. გარდა ამისა, ისინი აქტიურად ამუშავებენ ადამიანთა შორის კომუნიკაციის საკითხს.

აშკარაა, რომ ომისშემდგომი მძიმე რეალობიდან თავის დაღწევის მიზნით პოეტები ცდილობდნენ არსებული სინამდვილისგან გაქცევას, ბუნების წიაღში სიმშვიდის პოვნას, თუმცა აქ ისინი აშკარად აწყდებიან ბუნების მტრულ და საშიშ მხარეს. ეს თემა აიჰისა და ჰუხელის ლირიკაში განსაკუთრებულ ადგილს იკავებს, თუმცა „ჰერმეტიკული“ ლირიკის წარმომადგენლებიც არაერთხელ ამუშავებენ ბუნების თემას თავიანთ ლექსებში. ისინი აღწერენ ბუნების მოვლენებს, რომლებიც ერთმანეთისგან გახლეჩილნი და დისჰარმონიულნი არიან. ბუნება, როგორც სილამაზის შემცველი და გამომხატველი სუბსტანცია, მათ ლირიკაში უკვე აღარ გვხვდება.

ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე „ჰერმეტიკული“ და „ნატურ-მაგიური“ წარმომადგენლების ლირიკაში, ისევე როგორც მათ თეორიულ შრომებში, თავს იჩენს ეგზისტენციალური პრობლემატიკა: ადამიანთადუმილი, ტოტალური უიმედობა და პესიმიზმი, სულიერი სიცარიელე და ცხოვრება არარაში. 50-იან წლებში იდეოლოგიის მიმართ ტოტალურმა დაეჭვებამ, „ცივმა ომმა“, უსასოობისა და უნაყოფობის განცდამ მათ ლირიკაში წინ წამოსწია ადამიანური თავისუფლების პრობლემა. შესაბამისად ისინი უჯანყდებოდნენ სიცარიელესა და მორალურ დეგრადაციას, არსებულ მძიმე რეალობას, ომისშემდგომ საზოგადოებაში დამკვიდრებულ გაუცხოებას, ტექნიკის პროგრესს, რომელიც აუხეშებდა თვით ადამიანის ბუნებას და დაუნდობელსა და უმოწყალოს ხდიდა მას.

ზემოჩამოთვლილ პოეტთა შემოქმედებაში განსაკუთრებულ თემატურ ჯგუფს ქმნის მითოლოგიური სიუჟეტებისა და თემების გამოყენება. აქ იგრძნობა როგორც ანტიკური მითოლოგიის (მაგ. ანტიკური სიუჟეტებიდან აღებული სიმბოლოები, ასევე

ცალკეული პერსონაჟები), ასევე კერძოდ გერმანული მითოლოგიის (მაგ. ფაუსტური საწყისი, გრეთჰენის კულტი, ნიბელუნგების საგა) ზეგავლენა.

თემატური თვალსაზრისით მათ ლირიკაში ძალიან დიდ როლს თამაშობს აგრეთვე ბიბლიური თემატიკა, მისგან აღებული ცალკეული სიუჟეტები და სახეები. განსაკუთრებით „ჰერმეტული“ ლირიკის წარმომადგენლები არაერთ მოტივს სწორედ ბიბლიიდან იღებენ და მისი გავლენით რელიგიური ხასიათის ლექსებს ქმნიან. ბიბლიაზე მინიშნებები „ნატურ–მაგიური“ ლირიკის წარმომადგენლებთანაც გვხვდება.

სიყვარულის თემატიკა ბახმანისა და ცელანის ლირიკაში თამაშობს განსაკუთრებულად დიდ როლს, რაცმკაცრი და კოდირებული ენითაა გამოხატული და ელეგიური განწყობის მატარებელია. ის ხშირად სიკვდილის თემატიკასთანაა მჭიდრო კავშირში. აქაც საგრძნობია ეგზისტენციური კრიზისის არსებობა ომისშემდგომ საზოგადოებაში, რომელიც სიყვარულსაც კი აუძლურებს.

განსაკუთრებულად აღნიშვნის ღირსია ცელანის შემოქმედებაში „არავის“ თემატიკა, რომლის სახელწოდებით მან ლირიკული კრებული გამოაქვეყნა. მას „არავინ“ ესახება აქტიურ მოქმედ სუბიექტად, რომელიც ომისშემდგომი საზოგადოების სულიერი სიცარიელისა და დაკნინების ნათლად გამომხატველია.

თეორიული დისკუსიები ლირიკის ესთეტიკური და საზოგადოებრივი ფუნქციის შესახებ ასახვას ჰპოვებს გიუნთერ აიჰისა და ინგებორგ ბახმანის ლირიკაში.

„ჰერმეტული“ და „ნატურ–მაგიური“ ლირიკის განხილვა ქრონოლოგიური თვალსაზრისით გარკვეულ სირთულეებს მოიცავს, რადგან ყველა ლექსის შექმნის თარიღი დაზუსტებული არაა და საერთო გამოცემებში მხოლოდ სავარაუდო შექმნის პერიოდია მითითებული. ამიტომ მართებულად მიგვაჩნია მათი განხილვა არა ქრონოლოგიური, არამედ თემატური თვალსაზრისით. პირველ, და მნიშვნელოვან თემატურ ჯგუფს ქმნის ომისშემდგომი სინამდვილის თემა, რაც ოთხივე პოეტის შემოქმედებაში იჩენს თავს.

ყველაზე ადრე პოეტთა შორის სამოღვაწეო ასპარეზზე გამოვიდა პეტერ ჰუხელი, რომლის შემოქმედებაში მკვლევარი ჰ. ოლი შემდეგ ეტაპებს გამოჰყოფს: ომის გამოცდილება, ენის მზარდი უძლურების მძაფრი განცდა და სიკვდილის

მეტაფორიკა(შდრ. ოლი 1986: 132–133). განსაკუთრებით საინტერესო აღმოჩნდა 1950–60 წწ. ჰუხელის შემოქმედებაში, როდესაც ის „ნატურ–მაგიური“ ლირიკის ერთ–ერთ მთავარ მედროშედ იქცა. ლექსების კრებულში „შარაგზები, შარაგზები“ (“Chausseen, Chausseen”,1963) ჰუხელი ომის გამოცდილებებსა და ბუნების აღწერას უხამებს ერთმანეთს. ჰუხელის ამ პერიოდის ლირიკაში ბუნებამ აშკარად შეიცვალა სახე, ის დეზილუზიური გახდა და დადებითი ემოციებისაგან დაიცალა.

ლიტერატურულ ჟურნალში „აზრი და ფორმა“ (“Sinn und Form“) გამოქვეყნდა ჰუხელის ლექსების კრებული „შარაგზები, შარაგზები“, რომელმაც იმთავითვე კრიტიკა დაიმსახურა. აქ ჰუხელი ომისშემდგომი რეალობის აღწერას ცდილობს პოლიტიკური მოვლენების ასახვის ხარჯზე. ამას მოწმობს მეორე მსოფლიო ომის დასრულებიდან ორი წლის შემდეგ დაწერილი ჰუხელის ცნობილი ლექსი „ბერძნული დილა“ (“Griechischer Morgen”, 1947):

“Perlgraue Feder im Sand,
die der Vogel verlor,
als es am Rand der Morgenröte
flog aus dem Nebel empor,
zarteste Kraft des Halms,
der die Erde durchstößt,
tauiger Ölbaum, Wasser des Bachs,
darf ich euch preisen,
eh nicht der Mensch den Menschen erlöst? [...]”. (ჰუხელი 1984: 108)

ლექსის პათეტიკიდან გამომდინარე იოლი მისახვედრია, რომ ის ეძღვნება საბერძნეთის სამოქალაქო ომს, რომელიც 1946–49წწ. მიმდინარეობდა საბერძნეთის დემოკრატიულ და მთავრობის ერთგულ ნაციონალურ ჯარებს შორის. 1947 წელს აჯანყებამ უმაღლეს წერტილს მიაღწია.თავის ლექსშიჰუხელი აქტიურად ეხმაურება აღნიშნულ მოვლენას. აქ თითქმის ყველა სიტყვა მეტაფორაა. მაგალითად, ზეთისხილის ხე, ბერძენტათვის ნაყოფიერებისა და სიუხვის სიმბოლო, მიუთითებს დაღუპული ჯარისკაცების სიმრავლეზე. ჰუხელი აკრიტიკებს იმ მთავრობას, რომელიც ამდენი ადამიანის სიცოცხლეს შეიწირავს ძალაუფლების შენარჩუნების მიზნით. ის ვერსად

პოულობს ადამიანურ სოლიდარობას, რაც მისი დიდი იმედგაცრუების საფუძველი ხდება.

ომისშემდგომ გერმანულ რეალობას აღწერს აგრეთვე კრებულის სახელწოდების მქონე ლექსი „შარაგზები“ („Chausseen“, 1963), რომელშიც ჰუხელი იმ პერიოდის სიმძიმეს ნათლად აჩვენებს:

“Erwürgte Abendröte
Stürzender Zeit!
Chausseen. Chausseen.
Kreuzwege der Flucht. [...]
Tote,
Über die Gleise geschleudert,
Den erstickten Schrei
Wie einen Stein am Gaumen.
Ein schwarzes
Stummendes Tuch aus Fliegen
Schloß ihre Wunden“. (ჰუხელი 1984: 141)

ლექსში აშკარად იგრძნობა გერმანიის მძიმე რეალობა, ორად გაყოფილი ქვეყანა, ერთმანეთისგან ხელოვნურად დაშორებული გერმანელი ხალხი, მათი მძიმე ხვედრი და ბერლინში აღმართული კედელი. ჰანს მაიერმა ამ ლექსთან დაკავშირებით შენიშნა, რომ მასში ომის შემდგომი სამყარო დაჩრდილულია მიცვალებულებისა და დანგრეული მშობლიური ქალაქების მოგონებებით. „შარაგზებში“, ჩვენი აზრით, იგულისხმება ის შემოვლითი და დაუსრულებელი გზები, რომელთა გავლას ცდილობდნენ უბრალო ადამიანები, რათა გადაელახათ ხელოვნურად შექმნილი დაბრკოლებები, თუმცა ისინიც “Kreuzwege der Flucht“-ად იქცეოდნენ, რასაც დასაწყისშივე მიგვანიშნებს პოეტი. ლექსის დასასრულს ის მხოლოდ გარდაცვლილებს და უტყვ ქვებზე საუბრობს, რაც დუმილის მომასწავებელია ჰუხელის ლირიკაში.

ომისშემდგომი მძიმე რეალობა აიძულებს ჰუხელს, იფიქროს მისგან თავის დაღწევის გზებზე, ამიტომ კრებულში „შარაგზები, შარაგზები“ გვხვდება არაერთი ლექსი, რომელიც ბავშვობის მოგონებებს უკავშირდება. ასეთია მაგალითად ლექსი

„შემოდგომის ერთი ღამე“ („Eine Hebstnacht“), რომელიც პირველად 1953 წელს გამოქვეყნდა, ხოლო შემდეგ უკვე ლექსების ამ კრებულში შევიდა:

“Wo bist du, damals sinkender Tag?

Septemberhügel, auf dem ich lag,

Im jähren blätterstürzenden Wind,

Doch ganz von der Ruhe der Bäume umschlungen –

Kraniche waren noch Huldigungen

Der Herbstnacht an das spähende Kind.

O ferne Stunde, dich will ich loben.

Langshalsig flogen die Vögel dort oben.

Sie schrieen gell, ich rief ein Wort.

Sie zogen über den Seen fort. [...]“ (ჭუხელი 1984: 138–139)

ლექსში ბავშვობის მოგონებებია გადმოცემული და ის ძირითადად უსრულ წარსულში, პრეტერიტუმის ფორმითაა მოცემული. ლექსი დატვირთულია ოპოზიციებით, რაც შეიძლება შეფასდეს ორი საპირისპირო პოლუსის გამოვლინებად ჭუხელის ლექსებში (შდრ. ზიმენსი 1996: 59). თუმცა, ჩვენი აზრით, ჭუხელის სიმპატია ყოველთვის დედა ბუნების მხარეზეა, რადგან კრებულში „შარაგზები, შარაგზები“ არაერთხელ იკვეთება, მაგალითად, სიტყვა მოსამსახურე (Magd), როგორც დედის შემცვლელი. ჭუხელთან ქალური ყოველთვის დაკავშირებულია ისეთ ცნებებთან, როგორიცაა კერია და პური (ძირითადი საარსებო საშუალებები), რაც ასევე ერთგვარ მინიშნებას წარმოადგენს იმაზე, რომ მხოლოდ ქალს შეუძლია შვას მომავალი სიცოცხლე. ლექსში წარმოდგენილია დედა–ბუნების ყველაზე უხვი პერიოდი – შემოდგომა, როგორც მოსავლის აღების, ნაყოფიერების, სიუხვის, სიმწიფის სიმბოლო. რა იქნება შემდეგ? ცივ ზამთარში? შეიძლება ითქვას, რომ ჭუხელის თითქმის ყველა ლექსი შეიცავს ამ კითხვას. საგულისხმოა ასევე წეროებზე მინიშნება, რაც ანტიკურ მითოლოგიას მჭიდროდ უკავშირდება. მაგრამ პოეტი სევდიანად ემშვიდობება მათ, ბავშვის ხმა მაღლა აჭრილ წეროებამდე ვერ აღწევს. შეიძლება ითქვას, რომ ეს სევდიანი განწყობა განსაზღვრულია ომისშემდგომი რეალობის ისტორიულ–

პოლიტიკური მოვლენებით და ბავშვის თვალთ დანახული სამყაროს ბიპოლარობაზე მიგვანიშნებს, რაც საკმაოდ მძიმე შთაბეჭდილებას ტოვებს მკითხველზე.

ჰუხელის სკეპტიკურ დამოკიდებულებას ომის შემდგომი სიტუაციის მიმართ გამობატავს მისი ცნობილი ლექსი „ოცნება ხაფანგში“ („Traum im Tellereisen“, 1962):

“Gefangen bist du, Traum.
Dein Knöchel brennt,
Zerschlagen im Tellereisen.
Wind blättert
Ein Stück Rinde auf.
Eröffnet ist
Das Testament gestürzter Tannen,
Geschrieben
In regenrauer Geduld
Unauslöschlich
Ihr letztes Vermächtnis –
Das Schweigen.
Der Hagel weißelt
Die Grabschrift auf die schwarze Glätte
Der Wasserlache.“ (ჰუხელი 1984: 155–156)

ჰუხელის ლექსების უმრავლესობის მსგავსად ეს ლექსიც ავტობიოგრაფიული ელემენტებითაა გაჯერებული. ჰუხელი, რომელიც 60-იან წლებამდე „აზრისა და ფორმის“ რედაქტორად რჩებოდა, თანდათან გდრ-ში სულ უფრო მეტ უკმაყოფილებას იწვევდა. სოციალისტური პარტიის მეოთხე ყრილობაზე 1963 წლის იანვარში ის მკაცრად გააკრიტიკეს თავისი ლექსების გამო. სწორედ ამ პერიოდშია შექმნილი „ოცნება ხაფანგში“. ლექსის სათაურში გამოხატულია თავად პოეტის მდგომარეობა. მიუხედავად ლექსის პოლიტიკური ხასიათისა, აქცენტი აქაც ბუნებაზე კეთდება, თუმცა განსხვავება ისაა, რომ თუ ადრინდელ ლექსებში თავად ლირიული „მე“ აღწერს ბუნებას, აქ აშკარად ბუნება ამბობს თავის სათქმელს, რადგან ლირიულ სუბიექტს დუმილის მეტი არაფერი დარჩენია. შეიძლება ითქვას, რომ ეს არის ბუნების ანდერძი, რომელსაც დუმილი

აურჩევია სამომავლო არსებობის ფორმად. სწორედ ასეთ გაქვავებულ და სამარისებურად ქცეულ სამყაროში რჩება ოცნება მხოლოდ დაცემულის, ან პატიმრის ოცნებად, რომელიც განუხორციელებელი და სამუდამოდ განწირულია. ამიტომაც არის პოეტი ასე ლაკონური, თითქმის უსიტყვო. ამასთან დაკავშირებით პეტერ ჰამი შენიშნავს: “Zuletzt scheint es, als habe Huchel dem öden Schweigen der Geschichte nur noch sein eigenstes Schweigen entgegensetzen [...]. Aber immer noch einmal begehrt der Dichter auf gegen dieses Schweigen [...]. Er will nicht zulassen, daß sein Gedicht staubstumm wird, er will gehört werden, und sei es nur mit seiner Botschaft vom Schweigen”(ჰამი 1964: 487–488). მაინც საკამათო საკითხად რჩება, არის თუ არა ეს ლექსი ტოტალური დუმილის გამოხატვა, თუ შეიძლება იგი დუმილის გადალახვად მივიჩნიოთ? დავეთანხმებით მკვლევარ პ. ჰამის მოსაზრებას, რადგან ცხოველების ხაფანგში მომწყვდეული ლირიული „მე“ ოცნებას მაინც ბედავს. ჩვენი აზრით, ის ფაქტი, რომ ლექსი ზოგადად იწერება, ეს უკვე დუმილის დაძლევადა შეიძლება ჩაითვალოს.

ჰუხელის „ნატურ–მაგიური“ ლირიკა წარმოადგენს ნატურ–ლირიული სურათების ერთგვარჯაჭვს სამყაროსა და პოლიტიკურთემატიკაზე. ამ ორი თემის შერწყმით ის პარადოქსულ ეფექტებს ქმნის, ისე რომ პოლიტიკური დისკურსი სტილს იცვლის და ბუნების სფეროში იჭრება. ეს ორმნიშვნელიანობა გულისხმობს არა მინიშნებათა ჰორიზონტის შემჭიდროებას, არამედ პირიქით მის გაფართოებას, როგორც ეს ასახულია ლექსში „მიძღვნა“ (“Widmung“, 1955):

“Herbst und die dämmernden Sonnen im Nebel
Und nachts am Himmel ein Feuerbild.
Es stürzt und weht. Du mußt es bewahren.
Am Hohlweg wechselt schneller das Wild.[...]
Und Stunden wehn, vom Herbstwind weise,
Gedanken wie der Vögel Reise,
Und manches Wort wird Brot und Salz,
Er ahnt, was noch die Nacht verschweigt,
Wenn in der großen Drift des Alls
Des Winters Sternbild langsam steigt“.(ჰუხელი 1984: 134)

ლექსი ეძღვნება ერნსტ ბლოხს, ამიტომ ის ერთდროულად მოიცავს „შენ“-ს, რომელსაც ლირიული „მე“ მიმართავს, ასევე „აზრებს“, რომლებიც ცვალებადია, ფილოსოფოსის „სიტყვას“, „პურსა და მარილს“. აქ მოცემულია ბუნების წრიული მოძრაობის სურათი, კერძოდ, მინიშნება იმ იმედზე, რომ ზამთარს კვლავ გაზაფხული მოსდევს. ლექსში „შენ“-ს აქვს დამკვირვებლის სტატუსი, რომელიც ბუნების მოვლენებს დინამიური კოსმოგონიის ნაწილად აღიქვამს.

ანალოგიურ მოსაზრებებს გამოთქვამს გიუნთერ აიჰიც, რომელიც ქმნის ახალ ექსპერიმენტულ, რადიკალურ, გაუცხოებულ პოეტურ ენას არსებული რეალობის გამოსახატავად თავის ლექსებში. მკვლევარ ს. ბუხჰაითის მართებული შენიშვნით, სწორედ ამ გაუცხოების მოშველიებით წარმოაჩენს გ.აიჰი ყველა იმ მტკივნეულ საკითხს, რაც მეორე მსოფლიო ომმა უანდერძა მის თაობას (შდრ. ბუხჰაითი 2003: 317). ის ცდილობს თავის ლექსებში ჩაიმალოს და ასე ჩუმად და ფარულად მიაწოდოს მკითხველს თავისი შეხედულებები. ეს ტენდენცია ნათლად აქვს აიჰს გადმოცემული ლექსში „ჰუჰუ“ („Huhu“, 1962):

“Wo die Beleuchtung beginnt,
bleibe ich unsichtbar.
Aus Briefen kannst du mich nicht lesen
und in Gedichten verstecke ich mich“. (აიჰი 1991: 135)

ერთი შეხედვით აიჰი დუმს, მაგრამ ის თავისი დუმილით, ფარული კოდებით ამბობს თავის სათქმელს და ფარულ დიალოგს მართავს თავისი ლექსებით მკითხველთან. თვით ლექსის სათაურიც კი ინტერაქციას გულისხმობს ლირიულ „მე“-სა და მკითხველს შორის.

მომავლის მიმართ პესიმიზმითარის გამსჭვალული ლექსი „დაუკვირდი თითის ბოლოებს“ („Betrachtet die Fingerspitzen“, 1949), რომელშიც აიჰს ბუნდოვნად და ნაცრისფრად ესახება ბედნიერების შესახებ ოცნებები:

“Wer mit dem Entsetzlichen gut Freund ist,
kann seinen Besuch in Ruhe erwarten.
Wir richten uns immer wieder auf das Glück ein,
aber es sitzt nicht gern auf unsern Sesseln.

Betrachtet die Fingerspitzen! Wenn sie sich schwarz färben
ist es zu spät“. (აიჰი 1991: 100)

თავის ესთეტიკურ წერილებში აიჰი არაერთხელ საუბრობს ძალაუფლების შესახებ, რასაც პოეტი ეხმიანება ამ ლექსში. აქ გამოხატული განწყობილებები მიჩნეულია პოლიტიკურ იმპერატივად (შდრ. ჰოფმანი 2004: 98), ხელისუფალთა შესაფხიზლებელ მოწოდებად.

აიჰის პოლიტიკური კონოტაციით აღსავსე ლექსია „დასავლეთის ქარი“ (“Westwind“, 1955) კრებულიდან „წვიმის უსტარი“:

“Vorhergesagter Wind,
atlantische Störung,
der Schnee herträgt
und das Feuer im Ofen schürt. [...]
Längen- und Breitengrad,
das Gemeindesiegel,
das den Ort festlegt,
der Regentropfen
auf der Geburtsurkunde“. (აიჰი 1991: 87)

აიჰისეული წვიმის არსი სრულიად გასხვავდება რომანტიკული გაგებისაგან. საინტერესოა, რომ თვით ლექსის სათაური აკონკრეტებს ქარის მიმართულებასა და აიჰის პოლიტიკურ ორიენტაციას, რომელიც აშკარად პროგრესული დასავლეთისაკენ არის მიმართული. ჩვენი აზრით, აიჰის ლირიულ გმირსა და მის ირგვლივ მყოფ საზოგადოებას შორის არ არსებობს ჰარმონია და შესატყვისობა, თუნდაც მოჩვენებითი მაინც. ლექსში ალეგორიულადაა მითითებული წვიმის წვეთებზე, რომელიც დაბადების მოწმობას ეცემა, რაც იმას ნიშნავს, რომ ამ ორ პოლუსს შორის საფუძველშივე იჩენს თავს განხეთქილება. მკვლევარ ს. მიულერ–ჰანპფტისაგან განსხვავებით, ჩვენი აზრით, აიჰიმინც ცდილობს საზოგადოების გამოფხიზლებას და ამით მონური მდგომარეობიდან მის გამოყვანას (შდრ. მიულერ–ჰანპფტი 1972: 104). ლექსის ფინალში ცხადი ხდება, რომ ლირიული „მე“–სთვის უმთავრესი ადამიანური ღირებულება – სიყვარულის უნარი – უცვლელი რჩება და მას, როგორც გაუხეშებული სამყაროს

წარმომადგენელს, შესწევს ძალა მარადიული სიტყვები კიდევ ერთხელ წარმოთქვას და დარჩეს მაღალზნობრივი ღირებულებების ერთგული:

“Das Salz der Weisheit
und die Gräber auf dem Kirchengügel.
Ich sage dir nicht oft genug
Daß ich dich liebe“. (აიპი 1991: 87)

სულ სხვა განწყობა შემოაქვს პოეტს ლექსში „აწმყო“ (“Gegenwart“, 1933), სადაც საუბარია ყოველდღიურ ბანალურ ყოფაზე:

“[...]Wo bist du, wenn du neben mir gehst?
Immer Gespinnste aus entrückten Zeiten,
zuvor und zukünftig:
Das Wohnen in Höhlen [...]
Die grauen Höhlen, Baracken,
wo das Glück beginnt,
dieses graue Glück. ...“. (აიპი 1991: 51)

ლექსში აშკარად იგრძნობა ღირიული გმირის სევდიანი და უნუგემო დამოკიდებულება ბედნიერებისადმი, რომელსაც იგი მდიდრულად მორთულ სასტუმროებსა და უბრალო ხის ბარაკებში ვერ პოულობს. აქაც თვალშისაცემია ომისშემდგომ საზოგადოებში დამკვიდრებული გაუცხოების მოტივი.

“Und immer Gespinnste, die uns einspinnen,
Aufhebung der Gegenwart,
ungültige Liebe
der Beweis, daß wir zufällig sind,
geringes Laub an Pappelbäumen
und einberechnet von der Stadtverwaltung,
Herbst in den Rinnsteinen
und die beantworteten Fragen des Glücks“. (აიპი 1991: 51)

ღირიული გმირი ლექსში პასიური დამკვიდრებლის როლში გამოდის, კითხვებს უპასუხოდ ტოვებს, ყურადღება პრიმიტიულ და ელემენტარულ საგნებზე გადააქვს, არ

უჩნდება აქტივობის სურვილი, მას მკვდარი საგნები უფრო აინტერესებს, ვიდრე საკუთარი ბედნიერებისაკენ სწრაფვა.

დამკვირვებლის როლში გამოდის ლირიული „მე“ აიჰის ცნობილ ლექსში ამავე კრებულიდან „გერმანული მატარებელი მიუნჰენი–ფრანკფურტი“ („D-Zug München-Frankfurt“, 1952), რომლისთვისაც აიჰმა „ჯგუფი 47“-ის პრემია დაიმსახურა:

“Die Donaubrücke von Ingolstadt,
das Altmühltal, Schiefer bei Solnhofen,
in Treuchtlingen Anschlußzüge –
Dazwischen
Wälder, worin der Herbst verbrannt wird,
Landstraßen in den Schmerz,
Gewölk, das an Gespräche erinnert,
flüchtige Dörfer, von meinem Wunsch erbaut,
in der Nähe deiner Stimme zu altern. [...]“ (აიჰი 1991: 83)

ლექსის ღერძს წარმოადგენს დროისა და ადგილის განზომილებების გამოხატველი ფრაზები მატარებლის განრიგის შესახებ, სადაც დამიფრულად ის აზრია ჩადებული, რომ სამყარო ტოტალურია და იგი დროს, მანძილსა და სივრცეს მოიცავს. აიჰს ამ განუყოფელი ჰარმონიის მონატრება აქვს, რისთვისაც ინდუსტრიალიზაციის ეპოქაში ადგილი არ დარჩენილა.

აიჰის მომდევნო კრებულების – „ქმედებებისადმი“ („Zu den Akten“, 1964) და „მიზეზები და ქვის ბაღები“ („Anlässe und Steingärten“, 1966) ლექსებში გრძელდება ის თემატიკა, რომელიც იყო კრებულში „წვიმის უსტარი“.

50-იან წლებში იდეოლოგიის მიმართ ტოტალურმა დაეჭვებამ, „ცივმა ომმა“ განაპირობა აიჰის წინააღმდეგობრივი დამოკიდებულებამისი თანამედროვე რეალობის მიმართ. მმართველი ძალების იდეოლოგიის კრიტიკის პარალელურად აიჰის ლექსების ბოლოკრებულებში ტოტალური პესიმიზმის განცდა იმატებს. კრებულში „Zu den Akten“ სამყაროსთან, არსებულ სინამდვილესთან შეუგუებლობის განწყობაა გამოხატული. მაგალითად ასეთია „ტაუერნის გვირაბი“ („Tauerntunnel“, 1962):

“Nicht einverstanden

mit den Zäsuren
der Schienen und der Beleuchtung
der Täuschung,
die sich ins Freie fortsetzt,
in Stellwerk.
Trochäen, Reime
vor ungereimten Zimmern. [...]“.(აიპი 1991: 120)

აიპი ამ ლექსშიც საუბრობს ტექნიკის პროგრესზე, რაზეც მიუთითებს “Zäsurender Schienen“, რაცუკეთეს მომავალზე მის ოცნებას გამორიცხავს.

აიპისათვის სოციალური სინამდვილისსიმძიმე ტოტალური პესიმიზმის საფუძველი ხდება. მისი ლექსების უმრავლესობა გამოხატავს ეჭვს სამყაროს დასასრულის შესახებ, ასეთია მაგალითად, ნელი ზაქსისათვის მიძღვნილი ლექსი „ველური ცვლილება“ (“Wildwechsel“, 1961):

“Schweigt still von den Jägern!
Ich habe an ihren Feuern gesessen,
ich verstand ihre Sprache.
Sie kennen die Welt von Anfang her
und zweifeln nicht an den Wäldern. [...]
Nein, wir wollen fremd sein
und erstaunen über den Tod,
die ungetrösteten Atemzüge sammeln,
quer durch die Fährten gehn
und an die Läufe der Flinten rühren“.(აიპი 1991: 120)

აიპი იმდენად უიმედო მდგომარეობაშია, რომ ნელი ზაქსიც კი, რომელიც მისი საუკეთესო მეგობარი იყო, მისგან გაუცხოებულ მდგომარეობაში ეჩვენება. იგი ცდილობს ნამდვილი ადამიანის ნიმუში იპოვოს ტოტალურ საზოგადოებაში. ერთ–ერთ ასეთ მაგალითს მისთვის წარმოადგენს გულივერი, ჯონათან სვიფტის რომანის გმირი ლექსში „სამყაროს მოსაზრებები“ (“Weltansichten“, 1963):

“Man müßte Gulliver fragen:
Wie lebt man ohne Verzweiflung?

Er ist bei den Zwergen gewesen
und bei den Riesen.
Er findet die Welt möglich.
Eine Frage der Statur?
Oder des Unterdrucks?
Man müßte ihn fragen,
ihn oder Dornröschen“. (აიპი 1991: 119)

სინამდვილის შეცვლა აიპს მხოლოდ ოცნებებით შეუძლია, რადგან მძიმე რეალობაჰმის განხორციელების საშუალებას არავის აძლევს. ამას პოეტი აღწერს ლექსში „ძალიან გვიანია მოკრძალებისთვის“ („Zu spät für Bescheidenheit“, 1963):

“Wir hatten das Haus bestellt
und die Fenster verhängt,
hatten Vorräte genug in den Kellern,
Kohlen und Öl,
und zwischen Hautfalten
den Tod in Ampullen verborgen. ...
Er hat unsere Hoffnungen zertreten. [...]“. (აიპი 1991: 121)

ასეთი საშინელებებით აღსავსე სურათების აღწერა პოეტის ლირიკაში ერთეულ შემთხვევას არ წარმოადგენს. შესაბამისად აიპი წარსულის მოვლენებს მძიმე განცდებით აწმყოსთან აიგივებს. ასეთია ლექსი „მშვენიერი სამყაროს ტოპოგრაფია“ („Topographie einer schöneren Welt“, 1957):

“Vergeblich die böse Hoffnung,
daß die Schreie der Gemarteten
die Zukunft leicht machen:
Gib acht, wessen Stimme vor Rührung bebt,
wem es das Herz bewegt,
wenn der Walzenwechsel verkürzt wird
auf achtundzwanzig Minuten.
Seid begrüßt, Friedhöfe“. (აიპი 1991: 134)

ამავე პერიოდში „ნატურ–მაგიური“ ლირიკის წარმომადგენლებთან ერთად ძალზედ ნაყოფიერი იყო „ჰერმეტიული“ ლირიკოსების შემოქმედება. 1953 წელს სენსაცია მოახდინა სრულიად ახალგაზრდა პოეტმა ქალმა, რომლის წარმატების საფუძველი გახდა ორი ლირიკული კრებული – „გახანგრძლივებული დრო“ („Die Gestundete Zeit“, 1953) და „დიდი დათვის მოწოდება“ („Anrufung des großen Bären“, 1956). ეს იყო ინგებორგ ბახმანი.

ბახმანის კრებული „Die gestundete Zeit“ 50–იანი წლების ლირიკის ნიმუშია. მასში დომინირებდა სიკვდილის, მარტოობის, ადამიანურ ცხოვრებაზე რადიკალური უილუზიობის სურათები, ჩივილი ტოტალური ნგრევისა და განადგურების საწინააღმდეგოდ. ლექსებში აშკარად იგრძნობა, რომბახმანი ცდილობდა დროის გახანგრძლივებას, რათა თუნდაც უტოპიური ფორმით ეპოვა გამოსავალი ომისშემდგომი საშინელი რეალობიდან. ასეთ განწყობილებას ბახმანი ისტორიული ფაქტების მოშველიებით აღწევს. ასეთია მაგალითად ლექსი „ადრეული შუადღე“ („Früher Mittag“ 1952/1953) კრებულიდან „გახანგრძლივებული დრო“:

„Sieben Jahre später,
in einem Totenhaus,
trinken die Henker von gestern
den goldenen Becher aus“. (ბახმანი 1993: 44)

ლექსის შექმნის თარიღად სავარაუდოდ 1952 წელია მიჩნეული და ის ალეგორიულად გამოხატავს საზოგადოების მიმღე მდგომარეობას. ლექსში ნახსენები შვიდიწელი ფაშისტური რეჟიმის ბატონობას აღნიშნავს ავსტრიაში და აპოკალიპსური სიმძიმის სურათის შთაბეჭდილებას ახდენს. თუმცა სათაური – „ნაადრევი შუადღე“ სხვა დატვირთვითაა ნაგულისხმევი. აქ ავტორს მხედველობაში აქვს ახალი დროის დასაწყისი, როდესაც პოლიტიკურად წამყვანის სხვა ქვეყნები თავისუფლად ერეოდნენ გერმანიის ცხოვრებაში და მის ბედს გადაწყვეტდნენ. გერმანია კი, ბახმანის ლექსში წარსულის ჯაჭვების გაწყვეტასა და მის დავიწყებას ლამობს.

ბახმანის ლირიკა ამ კრებულში რეალისტური ლირიკის ტრადიციებს აგრძელებს. ლირიულ „მე“-ს თამაში არ უწევს, რადგან მისი სათქმელი რეალობის იდენტურია

დაავტორი ხშირად ირონიულ-პაროდიული განწყობის მოშველიებით ცდილობს რეალური ვითარების ტრანსფორმირება უცვლელად შეძლოს თავის ლირიკაში. ამ თვალსაზრისით საინტერესოა თავად ლექსი “Die gestundete Zeit“ (1952):

„Es kommen härtere Tage.
Die auf Widerruf gestundete Zeit
wird sichtbar am Horizont. [...]
Ärmlich brennt das Licht der Lupinen.
Dein Blick spurt im Nebel:
Die auf Widerruf gestundete Zeit
wird sichtbar am Horizont. [...]
Sieh dich nicht um.
Schnür deinen Schuh.
Jag die Hunde zurück.
Wirf die Fische ins Meer.
Lösch die Lupinen!
Es kommen härtere Tage“. (ბახმანი 1993: 37)

თვალშისაცემია ის ფაქტი, რომ ლექსის შესავალი და საფინალო ბჭკარი ერთმანეთის ანალოგიურია, რაც, ჩვენი აზრით, პირველ შემთხვევაში, ნიშნავს გაფრთხილებას, ხოლო მეორე შემთხვევაში – უიმედობას რეალობის განჭვრეტის გამო. ამ ლექსით ბახმანი აშკარად უარყოფს უკეთესი დროის დადგომის იმედს, რასაც მკვლევარი ს. ბოთნერი “geschichtspessimistische Untergangssüchtigkeit“-ს (ბოთნერი 1986: 162) („ისტორიული პესიმიზმით გამოწვეული დაღმასვლის მანია“) უწოდებს. ასეთივე განწყობაა ლექსში „გზავნილი“ (“Botschaft“, 1953):

“[...] unsere Gottheit,
die Geschichte, hat uns ein Grab bestellt,
aus dem es keine Auferstehung gibt“. (ბახმანი 1993: 49)

რეალური სინამდვილე განაპირობებს ბახმანთან აგრეთვე სოციალურითემატიკის აქტუალობას, რასაც მოწმობს ლექსი „მარილი და პური“ (“Salz und Brot“, 1953):

“Wir wissen,
das wir des Kontinents Gefangene bleiben

und seinen Kränkungen wieder verfallen,
und die Gezeiten der Wahrheit
werden nicht seltener sein“. (ზახმანი 1993: 57)

წარსულის მონატრებას გამოხატავს ზახმანი ლექსი „საშემოდგომო მანევრები“
 („Herbstmanöver“, 1953):

“In den Zeitungen lese ich viel von der Kälte
und ihren Folgen, von Törrichten und Toten,
von Vertriebenen, Mördern und Myriaden
von Eisschollen, aber wenig, was mir behagt“. (ზახმანი 1993: 36)

ადამიანები მოჩვენებით მშვიდობაში ცხოვრობენ, თუმცა გულში ბევრი ოცნებობს
ამ სინამდვილისგან გაქცევაზე, სადაც ის თავისუფალი იქნება „დიადი“ ინდუსტრიულ-
ტექნიკური მიზნებისაგან.

მეორე კრებულის სახელწოდება – “Anrufung des großen Bären“ (1956) პოლიტიკური
აქტიურობისაკენ მოუწოდებს დაინტერესებულ მკითხველს. ზახმანი მთელს თავის
პოეტურ ძალას სწორედ ამ კრებულში აქსოვს. ის თამამად იყენებს ლექსის
შესაძლებლობას, რათა აამოძრავოს გაყინული რეალობა. თუ „გახანგრძლივებულ დროში“
ასე მკაფიოდ არ იგრძნობოდა მკითხველისადმი მიმართვა, „დიდი დათვის
მოწოდებაში“ პოეტი ქალიუკვე პირდაპირ მიმართავს თავის მკითხველს ლექსით –
„თამაში დასრულდა“ (“Das Spiel ist aus“, 1956):

“[...] Gib acht, vor den schwarzen Linien hier
fliegst du hoch mit den Minen.
Mein lieber Bruder, dann will ich an den Pfahl
Gebunden sein und schreien.[...]
Wir müssen schlafen gehn, Liebster, das Spiel ist aus.
Auf Zehenspitzen, Die weißen Hemden bauschen.
Vater und Mutter sagen, es geistert im Haus,
wenn wir den Atem tauschen“. (ზახმანი 1978: 82–83)

ამ ლექსს დიდი მნიშვნელობა აქვს ზახმანის საერთო პოეტური კონცეფციის
გასაგებად. „დიდი დათვის მოწოდებაში“ უმეტესად ტანჯვისა და ვნების ლაიტმოტივი

დომინირებს, განსხვავებით „გახანგრძლივებული დროისგან“, რომელშიც ავტორი უფრო ფიქრსა და ფილოსოფიურ აზროვნებაზე აკეთებს აქცენტს.

ლექსში „დიდი დათვის მოწოდება“ (1956) პოეტი ქალი ცდილობს, გაანალიზოს შექმნილი პოლიტიკურ–საზოგადოებრივი ვითარების საშიში ხასიათი. აქ დათვი იმ იდეოლოგიის სიმბოლოა, რომელიც ტოტალურად განკარგავდა ყოველივეს და შიში და მუქარა შეჰქონდა მშვიდობიან ადამიანთა ცხოვრებაში:

“Großer Bär, komm herab, zottige Nacht,
Wolkenpelztier mit den alten Augen,
Sternenaugen,
durch das Dickicht brechen schimmernd
deine Pfoten mit den Krallen,
Sternenkrallen[...]
's könnt sein, daß dieser Bär
sich losreißt, nicht mehr droht
und alle Zapfen jagt, die von den Tannen
gefallen sind, den großen, geflügelten,
die aus dem Paradiese stürzten“. (ბახმანი 1993: 95)

„დიდი დათვის მოწოდება“ ერთ–ერთი იმ ლექსთაგანია ბახმანის შემოქმედებაში, რომელიც ყველაზე მეტად იმსახურებს მკვლევართა ყურადღებას. ჩვენი აზრით, ლექსის სათაური ძალიან საინტერესოა და იმ პოლიტიკურ სიტუაციაზე მიუთითებს, რომელიც მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ შეიქმნა გერმანიაში. პოლიტიკურად წამყვანი ქვეყნების მიერ დანაწილებული გერმანია საბელზე გამობმულ დათვს მოგვაგონებს, რომელიც სხვების მონა გამხდარა.

უნდა დავეთანხმოთ მკვლევარ ჰიოლერის მოსაზრებას, რომ ამ კრებულში ჰეტეროგენული ფორმით იოლად საპოვნია უტოპიური სურათები კაცობრიობის ისტორიიდან“utopischen Bildern und Zeichen das versammelt, was die Menschen in ihrer bisherigen Geschichte gegen die entfremdete Welt aufgeboten haben: Natur, Kunst, Religion, Volksmärchen und utopische Volksfeste, Liebe, Spiel und Arbeit, sie bilden den Schatz an Vorstellungen, Klängen, Farben und Bewegungen zur Versinnbildlichung des augenblicklichen Anbruchs einer erlösten Welt“ (ჰიოლერი 1987: 55). თუმცა, ჩვენი აზრით, განსხვავებით

ხალხური შემოქმედებისგან ბახმანს ყველაფერი უმეტესად პესიმისტურ ფერებში აქვს წარმოდგენილი და გადარჩენილი სამყაროს იმედით აღსავსე სურათებს ნაკლებად წარმოგვიდგენს.

ბახმანთან ერთად გერმანული „ჰერმეტული“ ლირიკის ძალზედ მნიშვნელოვანი წარმომადგენელია პაულ ცელანი, რომლის ლირიკას უპირობოდ მიიჩნევენ ჰერმეტულად. ამასთან დაკავშირებით ცელანი თავად აღნიშნავდა: „...daß jedem Gedicht sein ‚20. Jänner‘ eingeschrieben bleibt? Vielleicht ist das Neue an den Gedichten, die heute geschrieben werden, gerade dies: daß hier am deutlichsten versucht wird, solcher Daten eingedenk zu bleiben? – Aber schreiben wir uns nicht alle von solchen Daten her? Und welchen Daten schreiben wir uns zu?“ (ცელანი 1992: 196).

მარტივი მისახვედრია, რომ ცელანი “20. Jänner“-ში გულისხმობდა 1942 წლის 20 იანვარს, როდესაც ბერლინში ვანზეეს კონფერენციაზე ებრაელთა მასობრივი განადგურება დაიგეგმა. სწორედ ამ მოვლენებს ასახავს ცელანი „დღევანდელ“ ლექსებში, აქვე იგულისხმება აუშვიცი და ჰოლოკოსტი. მისი ლექსები ძნელად გასაგებია, რადგან თითქმის ყოველი მათგანი ამბივალენტური და ძნელად ჩასაწვდომია. (მაგალითად, „სიკვდილის ფუგა“, „ენის გისოსი“, „არავის ვარდი“).

1950–60–იან წლებში ცელანის ლირიკა უფრო მეტად შეუწყნარებელი და ჰერმეტული გახდა. ჩვენი განხილვის საგანია სწორედ ამ პერიოდში შექმნილი მისი სამი კრებული; კერძოდ, „ზღურბლიდან ზღურბლამდე“ (“Von Schwelle zu Schwelle“, 1955, ლექსების შექმნის პერიოდია 1952–1954წწ., ხოლო ლექსების ხელნაწერი ვერსია დათარიღებულია 1954 წლის დეკემბრით), „ენის გისოსი“ (“Sprachgitter“, 1959, კრებულის ლექსები დაიწერა 1955–1958წწ., მანუსკრიპტი დათარიღებულია 1958 წლის 3 ნოემბრით,) და „არავის ვარდი“ (“Die Niemandrose“, 1963, ლექსები შეიქმნა 1959–1963წწ., ხოლო მანუსკრიპტი დათარიღებულია 1963 წლის 29 მაისით) (შდრ. ვიდემანი, ბადიოუ 2000: 352–392).

ცელანის ლექსები ხშირ შემთხვევაში აბსურდის შთაბეჭდილებას ტოვებს მკითხველზე. ავტორი განსაკუთრებით უსვამს ხაზს მეორე მსოფლიო ომისშემდგომ პერიოდში გამეფებულ დუმილს ლექსში “Argumentum e silentio“ კრებულიდან „ზღურბლიდან ზღურბლამდე“. „ჰერმეტული“ ლექსის სპეციფიკა თვით ლექსის

სათაურში იხატება, ესაა ისტორიული ვითარებით განსაზღვრული დუმილისა და სიჩუმის გამოხატვა:

“Ihr, der Nacht,
das sternüberflogne, das meerübergossne,
ihr das erschwiegne,
dem das Blut nicht gerann, als der Giftzahn
die Silben durchstieß.
Ihr das erschwiegne Wort. [...]
Denn wo
dämmerts denn, sag, als bei ihr,
die im Stromgebiet ihrer Träne
tauchenden Sonnen die Saat zeigt
aber und abermals?“ (ცელანი 1992: 138–139)

ლექსის მთელი სტილი ჰერმეტიულია. იგი წარმავლობისა და გაქვავების შთაბეჭდილებას ახდენს. ყველაფერი ჰერმეტიულ წრეში რჩება: ღამე, დუმილი, სიჩუმე.

ძალზედ საინტერესოა ლექსი „თქვი შენც“ (“Sprich auch Du“, 1955) კრებულიდან “Von Schwelle zu Schwelle“:

“Sprich auch Du,
sprich als letzter,
sag deinen Spruch.
Sprich –
Doch scheide das Nein nicht vom Ja.
Gib deinem Spruch auch den Sinn:
gib ihm den Schatten. [...]
Blicke umher:
sieh, wie’s lebendig wird rings –
Beim Tode! Lebendig!
Wahr spricht, wer Schatten spricht.“ [...]. (ცელანი 1992: 135)

„ჩრდილი“ – ეს ის სიტყვაა, რომელსაც ცელანი თავის ლირიკულ კრებულებში ხშირად იყენებს. ამ სიტყვით სევდა, მწუხარება და სიკვდილი ერთდროულად

გამოიხატება. მკვლევარ ვ. ემერიხის მართებული შენიშვნით ლექსში შეიძლება აგრეთვე „ნაცრისფერი ენის“ შექმნის მცდელობის დანახვა, რადგან ცელანს საკუთარი მშობლების მკვლევების ენაზე უწევდა ლექსების წერა (შდრ, ემერიხი 1999: 98), ამიტომ ის ენის „განაცრისფერებას“, „გამუქფერებას“ ცდილობდა სათქმელის შინაარსიდან გამომდინარე.

ჩრდილების თემას აგრძელებს ცელანის შემოქმედებაში ლექსი „ნაჯახებით მოთამაშე“ („Mit Äxten spielend“):

“Sieben Stunden der Nacht, sieben Jahre des Wachens:
mit Äxten spielend,
liegst du im Schatten aufgerichteter Leichen
– O Bäume, die du nicht fällst! – ,
zu Häupten den Prunk des Verschwiegenen,
den Bettel der Worte zu Füßen,
liegst du und spielst mit den Äxten –
und endlich blinkst du wie sie“. (ცელანი 1992: 89)

ლირიული „მე“ გარდაცვლილების ჩრდილში იმყოფება და ნაჯახებით თამაშობს. მას არ შეუძლია ხის მოჭრა, სამაგიეროდ ის სიჩუმეში ჩაძირულა, ის მხოლოდ ნაჯახებით თამაშობს და მას მხოლოდ გარდაცვლილების გორის დანახვა შეუძლია.

საფლავებისა და გარდაცვლილების თემას აგრძელებს ცელანი ლექსში „მათში მიწა იყო“ („Es war Erde in ihnen“) ლექსების კრებულიდან „Die Niemandrose“:

“ES WAR ERDEIN IHNEN, und
sie gruben.
Sie gruben und gruben, so ging
ihr Tag dahin, ihre Nacht. Und sie lobten nicht Gott,
der, so hörten sie, alles dies wollte,
der, so hörten sie, alles dies wußte. [...]
Ich grabe, du gräbst, uns es gräbt auch der Wurm,
und das Singende dort sagt: Sie gruben.
O einer, o keiner, o niemand, o du:
Wohin ging's, da's nirgendhin ging?

O du gräbst und ich grab, und ich grab mich dir zu,
und am Finger erwacht uns der Ring“. (ცელანი 1992: 211)

გზა არსაითკენ მიდის, დრო თხრაში გადის, რაც იმპლიციტურად მიცვალებულთა დიდ რაოდენობაზე მიუთითებს, ხოლო ხელზე შებმული ბეჭედი შეიძლება გავიგოთ როგორც აწმყოს ნიშანი: ადამიანი გარდაუვლად მიჯაჭვულია თავის ბედს, თავის აწმყოს და არ შეუძლია მას გაექცეს.

ცელანისთვის დედის ფაქტორი ძალიან მნიშვნელოვანი იყო, იგი ხშირად უბრუნდება ამ მტკივნეულ თემას თავის ლექსებში. (დედისადმი მიძღვნილ ლექსს წარმოადგენს საყოველთაოდ ცნობილი „სიკვდილის ფუგა“). ცელანი ნაკლებად ცნობილ, მაგრამ საინტერესო უსათაურო ლექსშიც ეხება ამ მისთვის ძალზედ მტკივნეულ თემას. ლექსი ომისშემდგომ პერიოდშია დაწერილი, კერძოდ 1947 წელს:

“ESPENBAUM, dein Laub blickt weiß ins Dunkel.

Meiner Mutter Haar ward nimmer weiß. [...]

Meine leise Mutter weint für alle.

Runder Stern, du schlingst die goldne Schleife.

Meiner Mutter Herz ward wund von Blei.

Eichne Tür, wer hob dich aus den Angeln?

Meine sanfte Mutter kann nicht kommen“. (ცელანი 1992: 19)

ფაშისტების მიერ ცელანის დედის მკვლელობა პოეტისათვის ძალიან დიდი ტკივილია, რასაც ინტიმურად აღწერს ამ ლექსში.

ომისშემდგომ პერიოდს (1947-1950) ეკუთვნის ლექსი „მარადისობა“ (“Die Ewigkeit“), რომელშიც ცელანი ასევე მძიმე თემატიკას აგრძელებს:

“Rinde des Nachtbaums, rostgeborene Messer,

flüstern dir zu die Namen, die Zeit und die Herzen.

Ein Wort, das schlief, als wir hörten,

schlüpft unters Laub:

beredt wird der Herbst sein,

beredter die Hand, die ihn aufliest,

frisch wie der Mohn des Vergessens der Mund, der sie küßt“. (ცელანი 1992: 68)

ცელანი დავიწყებას მარადიულობად მიიჩნევს, ეს ერთადერთია, რაც დროს უძლებს. ეს ორი უკანასკნელი ლექსი 50-იანი წლების დასაწყისს მიეკუთვნება, თუმცა მათი თემატიკა მჭიდროდ უკავშირდება თავისი სიმძიმითა და მელანქოლიური განწყობით 1950-60-იან წლებში შექმნილ ლექსებს.

მეორე მნიშვნელოვანი თემა, რაც „ნატურ-მაგიური“ და „ჰერმეტიული“ ლირიკის წარმომადგენლების ყურადღებას იპყრობს, არის ბუნება. პეტერ ჰუხელის ლექსებში ბუნებამაგიურ ხასიათს ატარებს, ბუნების მოვლენები კი დისჰარმონიულობის შთაბეჭდილებასტოვებენ. ლექსებში კი თითქოს მათი კოდირება ხდება. ამას მოწმობს ლექსი „ნიშანი“ („Das Zeichen“) კრებულიდან „შარაგზები, შარაგზები“, რომლის შექმნის თარიღი უცნობია:

“Baumkahler Hügel,
Noch einmal flog
Am Abend die Wildentenkette
Durch wäßrige Herbstluft.
War es das Zeichen?[...]
Wer schrieb
Die warnende Schrift,
Kaum zu entziffern?
Ich fand sie am Pfahl,
Dicht hinter dem See.
War es das Zeichen?“ (ჰუხელი 1984:113-114)

ლექსში აშკარად იგრძნობა ბუნებისდისჰარმონიულობა და უძლურება. ჰუხელი იმედის არსებობას გამორიცხავს ადამიანურ სამყაროში. ამ ლექსისათვის პეტერ ჰუხელმა თეოდორ ფონტანეს ლიტერატურული ჯილდო მიიღო. ლექსს წამძღვარებული აქვს ნეტარი ავგუსტინეს სიტყვები, რომელიც ეხმიანება ჰუხელის ბავშვობის მოგონებებს. მასში ზოგადად ძალიან ბევრი მინიშნებაა წარსულზე, ლექსში ჩნდება გაფრენილი ველური იხვების გუნდი, გარდაცვლილები. ჰუხელი აღწერს სრულიად ჩვეულებრივ ყოფას, იმ გარემოს, სადაც მან ბავშვობა გაატარა, ის იყენებს ისეთ სიტყვებს, როგორიცაა

“teeren”, ან კიდევ “Stoppelhinke“. ეს უბრალო მკითხველისათვის უჩვეულო სიტყვები ცხვრის მკურნალობის პროცესს აღწერს, რაც პოეტის მეხსიერებაში ჩარჩენილა.

ჩვენი აზრით, ლექსში შესაძლოა ორი ასპექტის დანახვა – ფილოსოფიურისა და პოეტურის. ფილოსოფიური ასპექტი შეიძლება გამაფრთხილებელ ტექსტსა და ნიშანს დავუკავშიროთ, ხოლო პოეტურია ლექსში ის, რომ ლირიული „მე“ აღწერს ცხოვრებას ერთ–ერთ გერმანულ სოფელში, რომელშიც მიწასაც კი რკინის ჩრდილები გასჩენია, თუმცა ამის მიუხედავად სოფელი მაინც სუნთქავს, რაც იმედისმომცემია. 1963 წელს პოეტი იზოლირებულად ცხოვრობდა თავის სახლში ვილჰელმსჰორსტში და ლექსი წარმოადგენს პოეტის ოცნებებში სოფელში გასეირნების შედეგს, რადგან ლექსში აშკარად იგრძნობა ლირიული „მე“-ს ჩაკეტილობა, ბოლო სტროფის საფინალო სიტყვა სწორედ ამაზე მიუთითებს – „გველგესლას უღრანი ტყე“ (“das Kreuzotterndickicht“), ფაქტობრივად, მის ოცნებებს ფრთებს აჭრის. ბოლო სიტყვა არა მხოლოდ პოეტის ჩაკეტილ მდგომარეობაზე მიუთითებს, არამედ იმ ფაქტზეც, რომ ადამიანები ძალიან გაუცხოებულნი არიან ერთმანეთისგან, ისინი ცხოვრობენ სამყაროში, სადაც გარდაცვლილთა რაოდენობა ცოცხლებისას აღემატება, ხოლო ცოცხალთათვის ადამიანური ურთიერთობები ძალზედ გართულებულა.

კიდევ ერთი გაგება ნიშნისა, რომელიც ქვეცნობიერად იჩენს თავს ჰუხელის ლექსში, ჩვენი აზრით, შეიძლება გავაიგივოთ პოეტების მდგომარეობასთან მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ, როცა მათ უწევდათ პოეტურისა და ამაღლებულის მოძიება პროზაულ სამყაროში, როცა ბუნებაც კი არ იყო მათი ნუგეში და საკუთარ ნაჭუჭში მოქცეულები ცდილობდნენ უღრანი ტყეების გადალახვას, როგორც ეს ლექსშია მოცემული.

ბუნების მოვლენებში ასახული სიკვდილის კონოტაციებით სავსე ლექსია „დელფინი“ (“Delphine”, 1970):

“Meerwärts spähend
bei weißer Sonne
ich seh sie springen
aus der salzigen
Schwere des Wassers –

Delphine,
Meine heimlichen Brüder,
tragen die Botschaft
nach Byzanz. [...]
Steine,
schartig vom Grillengewetz,
die Steine der Toten,
von Mittagshimmeln geschwärzt”. (ჭუხელი 1984: 208)

ისევე როგორც ზემოთ განხილული ლექსები, ჭუხელის ეს ლექსიც სიმბოლურია და ის ამ შემთხვევაში დელფინის სიმბოლოს უკავშირდება, რომელიც ანტიკური გაგებით პოზიტიურ მნიშვნელობის მქონეა, მაგრამ ჭუხელის ლექსში ამის საპირისპირო მხარეა ხაზგასმული. ზოგადად დელფინის მახასიათებლად ითვლება მოსაზრებულობა და ადამიანების სიყვარული. ანტიკურ მითოლოგიაში ის ზღვის ღმერთების სიმბოლო-ცხოველია, კერძოდ, აფროდიტეს, პოსეიდონისა და დიონისესი. ლექსში კი დელფინები ღირიული „მე“-ს მესაიდუმლე ძმები ხდებიან, რომლებიც ყველა საიდუმლოს უნახავენ მას, ამიტომაც ისინი ძირითადად დუმან. საქმე ისაა, რომ ანტიკური მითოლოგიისაგან განსვავებით დელფინები ჭუხელის ლექსში ზღვის ღმერთებს კი არ უკავშირდებიან, არამედ გარდაცვლილ ადამიანებს. შესაბამისად, ეს ცხოველებიც უსიცოცხლო არსებებად ქცეულან ლექსში, ქვებს დამსგავსებიან და პირქუმ განწყობილებას უტოვებენ მკითხველს.

აიჰი ახასიათებს და აფასებს საკუთარ და ჭუხელის შემოქმედებას; უწოდებს საკუთარ თავს და ჭუხელს „მორცხვ მთარგმნელებს“. თარგმნის არსი აიჰთან თეორიულ შრომებში ცხადი ხდება, რომლებშიც ის წერს, რომ ყოველი შემდგარი ლექსი რაღაც უძველესი ტექსტის თარგმანია დედნის გარეშე. აიჰისთვის თარგმნის პროცესში მთავარია სინამდვილის სწორი გადატანა და მისი ასახვა ღირიკულ ტექსტებში. ამისათვის მას სჭირდება სინამდვილის რამდენიმე ასპექტის გათვალისწინება: თანამედროვე საზოგადოების, ადამიანებისა და ბუნების, სწორედ ამიტომ თითქმის მისი ყველა პოეტურად წარმატებული ლექსი, ანუ ე.წ. „თარგმანი“ ამ პრინციპს ემორჩილება. სწორედ მსგავს თვისებას ხედავს აიჰი ჭუხელთანაც, რასაც ის ხაზგასმით

აღნიშნავს თავის ლექსში „გადავადება“ („Aufschub“, 1965) და საუბრობს ამ მსგავსებაზე მის თანამედროვე ავტორთან, რომელიც ასევე ბუნების ფენომენალური მოვლენების ასახვას, თუ თარგმნას ცდილობდა თავის ლექსებში. ორივე მათგანი ამ ფორმით უპირისპირდებოდა არსებულ მძიმე რეალობას და ცდილობდნენ არსებული სინამდვილის დაძლევას:

“Aufschub

Wir wollen die Fragen
aufheben, bis wir nach Dakar kommen,
verlassen uns auf fremde Sprachen
und Meeresfrüchte. [...]
Und die anderen Fragen,
die zu Lande entstehn,
die wir aufgeschrieben haben
in leinene Tagebücher.
Frag die Delphine, sagen wir
und gedulden uns“. (აიჰი 1991: 215)

ამ ლექსში პოეტის ძალებში დაეჭვებული აიჰი, უკვე თამამად სვამს კითხვებს, ხოლო შემდეგ ის უკვე თვითკრიტიკის მაღალი ხარისხის გამო პროზაული ლექსების „თხუნელების“ წერას იწყებს 1968 წლიდან.

კრებულში “Botschaften des Regens“ (1955) აიჰის ლექსების ძირითადი ნაწილი ერთდროულად შეიცავს „ნატურ–მაგიურ“ და რომანტიკულ ელემენტებს, რადგან აიჰი თავისი შემოქმედების ადრეულ ეტაპზე (30–40–იანი წლები) აშკარად განიცდიდა გერმანული რომანტიზმის გავლენას, რაც ასევე საგრძნობია შემდგომ პერიოდშიც. ბუნება აიჰთან დისჰარმონიულ ელემენტებს შეიცავს და მკითხველს თავ–გზას უბნევს. ამას მოწმობს ლექსი „მტრედეები“ („Tauben“, 1955):

“Ich rate mir selbst, mich vor den Tauben zu fürchten.
Du bist nicht ihr Herr, sage ich, wen du Futter streust,[...]
Wenn du Zierformen züchtest, neue Farben,
neue Schöpfe, Gefieder am Fuß.
Vertrau deiner Macht nicht,

so wirst du auch nicht verwundert sein,
wenn du erfährst, daß du unwichtig bist[...]. (აიპი 1991: 105–106)

აიპი თავის ლექსებში ადამიანებსა და ბუნებას შორის მიმართებას აღწერს, როგორც ძალაუფლებისათვის ბრძოლას. უფრო გვიანდელ ლექსებში (კრებულში “Zu den Akten“, 1964) აიპი ამჟღავნებს ერთგვარ ამბივალენტურ დამოკიდებულებას ტრადიციული ბუნების ამსახველი ლირიკის მიმართ.

ბუნების თემას ამუშავებს აიპის ლექსში „წვიმის უსტარი“ (1955) ამავე სახელწოდების კრებულიდან:

“Nachrichten, die für mich bestimmt sind,
weitergetrommelt von Regen zu Regen,
von Schiefer- zu Ziegeldach,
eingeschleppt wie eine Krankheit,
Schmuggelgut, dem überbracht,
der es nicht haben will – ...
Bestürzt vernehme ich
Die Botschaften der Verzweiflung,
die Botschaften der Armut
und die Botschaften des Vorwurfs.
Es kränkt mich, daß sie an mich gerichtet sind,
denn ich fühle mich ohne Schuld [...]“. (აიპი 1991: 85)

აიპის ეს ლექსი სუბიექტურობით გამოირჩევა და იგი ბოლომდე ლირიული „მე“-ს განცდების გამოხატვას წარმოადგენს. ლირიული გმირისათვის წვიმის ხმა არაა რომანტიკული. ბუნების ეს მოვლენა აქ ძალაუფლების განსახიერებას წარმოადგენს, რომელიც ადამიანთა მხრიდან უნდობლობას იწვევს. მკვლევარი ს. მიულერ–ჰანპფტი კრებულს „წვიმის უსტარს“ „უარყოფის ლექსებს“ უწოდებს (შდრ. მიულერ–ჰანპფტი 1972: 102). თუმცა, ჩვენი აზრით, ეს შეფასება საჭიროებს დაკონკრეტებას: აიპი აქ უარყოფის ომის მძიმე შედეგებს, ზოგადად ომსა და იმ პოლიტიკურ კურსს, რაც გერმანიის დანაწევრებას ისახავდა მიზნად, მაგრამ მას მაინც სურს კეთილი ჟამის დადგომა, რაც კიდევ ერთხელ იძლევა საფუძველს იმისა, რომ არ დავეთანხმოთ მკვლევარ ს. მიულერ–

ჰანპფტის მოსაზრებას, რომელიც აიჰის ლექსებს „უარყოფის ლექსებს“ უწოდებდა, რადგან აიჰის ლექსებში იგრძნობა სწრაფვა ამ მდგომარეობიდან თავის დასაღწევად.

ომისშემდგომი გერმანული რეალობის სიმძიმემ განაპირობა, ჩვენი აზრით, ეგზისტენციური პრობლემის აქტიური დამუშავება ორივე ლირიკული სკოლის წარმომადგენლების შემოქმედებაში, რაც მათსავე თეორიულ შრომებშიც საცნაური იყო. ეს განსაკუთრებით ითქმის „ჰერმეტიული“ ლირიკის წარმომადგენლებზე. ზოგადად მეოცე საუკუნის მეორე ნახევრის გერმანული ლიტერატურისა და ხელოვნების ქმნილებებისავსეა „აპოკალიფსური“, კომმარულ–კატასტროფული ჩვენებებით, რის საფუძველსაც, პირველ რიგში, ეპოქის რადიკალური კრიზისი ქმნის (შდრ. კაკაბაძე 1984: 5). სწორედ ამ რადიკალურმა კრიზისმა განაპირობა, ჩვენი აზრით, პოეტების დაინტერესება ჰაიდეგერის ეგზისტენციალური ფილოსოფიით.

დასავლეთევროპული ხელოვნებისა და ლიტერატურის მთავარი თემაა „აზრდაკარგული სიცოცხლე“, მარტოობა, ადამიანთა გათიშულობა, „არაკომუნიკაბელურობა“, „მეტაფიზიკური მოწყენილობა“, გაუცხოებული ადამიანი – გაუცხოება ადამიანის ისეთი მდგომარეობაა, რომელშიც ადამიანის საკუთარი ქმედება მის წინააღმდეგაა მიმართული, საკუთარი სიცოცხლისა და ბედნიერების წინააღმდეგ. ტექნიკა სახიფათოა არა თავისთავად და ყოველი აზრით, არამედ ის ტექნიკა, რომელიც გადაქცეულია ძირითად საზოგადოებრივ საქმიანობად, ე.ი. სახიფათოა ტექნიკის კულტი (შდრ. კაკაბაძე 1984: 6). შესაბამისად ტექნიკის პროგრესი და მისი მიღწევები აშკარად ეწინააღმდეგება ადამიანის არსებობას, მის ეგზისტენციას, რადგან ეგზისტენციის ფენომენი – ადამიანის წმინდა სუბიექტური ყოფნა, სრულიად მიუდგომელია აზროვნებისთვის. ამიტომ ეგზისტენციალიზმმა წამოაყენა „სუბიექტური აზროვნების“ პრინციპი. ეგზისტენციალისტს თავისი ფილოსოფია ესმის, როგორც სუბიექტური ყოფის დახასიათება. ეგზისტენცია კი არ შეისწავლება და გაანალიზდება, არამედ დახასიათდება განცდაში მოცემული ნიშნებით – ეგზისტენციალებით. ეგზისტენციალები ობიექტური აზროვნებისგან შორს მდგომ ფსიქოლოგიურ ვითარებებს გამოხატავენ. მთავარი ეგზისტენცებია: „სიკვდილთან მიმართება“, „მარტოობა“, „ძრწოლა“, არჩევანი“, ზრუნვა“, „რისკი“ და სხვა. (შდრ. ხასაია 1991: 222–

223). ჩვენი აზრით, მეოცე საუკუნის მეორე ნახევრის ხელოვნებაში დამკვიდრებული მოსაზრება უშუალოდ გამომდინარეობს ეგზისტენციალური ფილოსოფიიდან, რომელიც აშკარად განაპირობებს „ჰერმეტიული“ და „ნატურ–მაგიური“ პოეტების შემოქმედებაში ე.წ. მთავარი ეგზისტენცების შესატყვისი თემების დამუშავებას, რაც ნათლად დასტურდება ოთხივე პოეტის შემოქმედებაში ცალკეული ლექსებით.

ასე მაგალითად სულიერ სიცარიელეს და არარაში ცხოვრებას გამოხატავს გიუნთერ აიჰიც თავის ცნობილ ლექსში „დიდი ლიუბეს ტბა“ („Der große Lübbe-See“, 1952) ლექსების კრებულიდან „წვიმის უსტარი“:

“Kraniche, Vogelzüge
deren ich mich entsinne,
das Gerüst des trigonometrischen Punkts.
Hier fiel es mich an,
vor der dunklen Wand des hügeligen Gegenufers,
der Beginn der Einsamkeit, [...]
Abmessung im Nichts,
Während die Vogelzüge sich entfalten,
Septembertag ohne Wind,
güldene Heiterkeit, die davonfliegt,
auf Kranichflügeln, spurlos“. (აიჰი 1991: 84)

ეს ლექსი განსაკუთრებულია აიჰის ლირიკაში, რადგან ის პრაქტიკულად აჩვენებს აიჰის შემოქმედებაში იმ გადამწყვეტი ნიშნის მნიშვნელობას, რასაც მის თეორიულ შეხედულებებში ხშირად ვხვდებით, კერძოდ, ტრიგონომეტრიულ პუნქტს, რომელიც ეპანალექსური გამეორებით ორჯერ გვხვდება ლექსში. მასში რამდენიმე ძირითადი მოტივი შეინიშნება, კერძოდ, წეროთა გუნდის, ტრიგონომეტრიული პუნქტის, ლერწმის ბალახის, როგორც გაუვალი კედლისა და მარტოობის დასაწყისის მოტივი. ფაქტობრივად, წარსულისკენ მიმართული ლირიული „მე“-ს მზერა აწმყოზე გადადის, სადაც საბოლოოდ ის მარტოობის დასაწყისს ხედავს და წეროთა გუნდიც უკვალოდ ქრება. აიჰის პესიმიზმი აქაც იგრძნობა, იგი ერთგვარად გულისტკივილით აღნიშნავს, რომ როგორც ქარი, ასევე წეროთა გუნდი, თუ გემები უკვალოდ ჩაივლიან, არსებობაც

არარაშია, რადგან ადამიანური ცხოვრება ძალზე სწრაფად ჩაივლის. აიჰის მოსაზრებები, დ. ჰოფმანის შეხედულებით, უახლოვდება ჰაიდეგერის თეორიას, თუმცა ჰაიდეგერისგან განსხვავებით საკუთარი სიკვდილისგან გამათავისუფლებელ საშუალებად აიჰი ცნობიერებას არ მიიჩნევს (შდრ. ჰოფმანი 2004: 258). შესაძლოა დავეთანხმოთ მკვლევარის მოსაზრებას, რადგან, მართალია, აიჰი ამუშავებს ეგზისტენციალურ პრობლემატიკას, თუმცა ისეთ სიღმეებში არ მიდის, როგორც ჰაიდეგერი. პოეტისთვის, ჩვენი აზრით, ეგზისტენციალური კრიზისი, პირველ რიგში, ომისშემდგომი მძიმე რეალობის სრულყოფილ აღწერას ემსახურება.

ეს ლექსი, მკვლევართა აზრით, პოეტის საორიენტაციო ლექსია. ლიუბეს ტბის დახმარებით იგი ცდილობს მარტოობიდან გამოსავალი იპოვოს, თავი დააღწიოს ამქვეყნიურ არარაობას. აქვე იგრძნობა წარსულის ანარეკლები, რომელთაც უკვალოდ ჩაუვლიათ. ჩვენი აზრით, თვით გეოგრაფიული ტოპოსიც კი ხელს უწყობს ასეთ პესიმისტურ განწყობას, რადგან ლიუბეს ტბა ერთ–ერთი ღრმა ტბაა ჩრდილოეთ გერმანიაში, რაც ალგორითულად ისევ სიცივესა და წყვიდადზე მიუთითებს.

ლექსში ჩნდება ისეთ თემათა ანარეკლები, როგორცაა გერმანული ნაციონალური ხასიათის მატარებელი ნიბელუნგები და ასევე გერმანული სულის გამომხატველი ფაუსტის ფიგურა. მეორე სტროფიდანვე პოეტი გადადის კონტრასტულად აწმყოზე, რომელიც მავთულხლართების ეპოქად ქცეულა. ლექსის ამ პასაჟში პოეტი თავის ირონიულ დამოკიდებულებასთან ერთად ამჟღავნებს დიდ გულისტკივილს, რადგან მის თვალწინ ბანაკის დამთრგუნველ სიჩუმეში იკარგება გერმანული სულის გამომხატველი ყველა ის ნიშანი, რაც ერთ დროს საამაყოდ იყო მიჩნეული გერმანელი ხალხისათვის. სწორედ აქ უჩნდება პოეტს სამყაროს დაუსრულებლობის შეგრძნება, მაგრამ ამავე დროს ერთგვარი იმედი, რომ ღმერთი ბანაკში მყოფთათვისაც დაუშვებს მცირე წყალობას მაინც.

უსასოობისა და უნაყოფობის განცდა ასახულია აგრეთვე ლექსში „დროის გეგმა“ (“Timetable“, 1965), რომელიც შესულია კრებულში “Anlässe und Steingärten“(1966):

“Diese Flugzeuge
Zwischen Boston und Düsseldorf.
Entscheidungen aussprechen

ist Sache der Nilpferde.

Ich ziehe vor,

Salatblätter auf ein

Sandwich zu legen und

unrecht zu behalten“. (აიჰი 1991: 139)

ამ ლექსში სავარაუდოდ მინიშნებაა ეჟენ იონესკოს პიესაზე „მარტორქა“, რაც იმას ნიშნავს, რომ აქ საერთოა მარტოდ დარჩენილი ინდივიდის პრობლემა, რომელიც ძალიან აქტუალურ საკითხს წარმოადგენდა აბსურდის ლიტერატურაში. მასში ადამიანური არსებობა განიხილებოდა, როგორც აბსურდი, რადგან ადამიანს დაბადების დღიდანვე ემუქრება სიკვდილი. შესაბამისად ადამიანი სრულიად მარტოა თავის შიშთან ერთად, რადგან მისი მშველელი არსაიდან ჩანს. თუ ვინმე არ დაემორჩილება ამ ცხოვრების აბსურდულ წესს, ის იონესკოს პიესის გმირის მსგავსად მარტორქად იქცევა. ეს მოტივი, ჩვენი აზრით, აიჰს აინტერესებს იმდენად, რამდენადაც ის თავის ლექსში აქცენტს აკეთებს მარტოდ დარჩენილ ინდივიდზე, რომელიც გარემომცველ სამყაროში მოყვასს ვერ პოულობს.

მიუსაფარი ინდივიდის პრობლემას გამოხატავს ის ლექსში „ძველი საფოსტო ბარათები“ (“Alte Postkarten“, 1964):

„Wir gehören zu den letzten.

Links ein Höhlenkenner

fuhr gestern ab.

Das Einkochte ist alle.

Ich dachte, auch gestern,

an die Ölkrüge der Kreuzfahrer,

mit übergeben an die Belagerer,

ehrenvoll,

an den Regen“. (აიჰი 1991: 150–151)

ლექსში „წინსვლა“ (“Fortschritt“, 1955) ეს პრობლემა შემდეგ გაგრძელებას ჰპოვებს:

“Entleert von Gedächtnis,

ich war fünf Glaskugeln,

ohne Laub, ohne Ausblicke:

Gestern wäre ein guter
Tag zum Sterben gewesen.
Heute beißen
den letzten die Hunde“.(აიჰი 1991: 159)

ინდივიდის თავისუფლება თითქმის არ არსებობს, რაც ამ ლექსში აშკარად იგრძნობა, მას მხოლოდ სიკვდილის უფლება აქვს, თუმცა ისიც შეზღუდულია, რადგან მხოლოდ განსაზღვრულ მომენტებშია შესაძლებელი თავისუფლად სიკვდილი. წინა კრებულისგან განსხვავებით, აიჰი აქ უკვე ლირიული „მე“-ს შესაძლებლობებსაც ზღუდავს და ამით ის ლექსის მთავარ სუბიექტსაც კი მოქმედების ჩარჩოებს უწესებს.

მოჩვენებითი თავისუფლების თემას ეხება აიჰი ლექსში „გეომეტრიული ადგილი“ (“Geometrischer Ort“, 1966), რომელშიც კიდევ უფრო რეალისტურადაა ასახული ადამიანური თავისუფლების პრობლემა:

“Wir haben unsern Schatten verkauft,
er hängt an einer Mauer in Hiroshima,
ein Geschäft, von dem wir nichts wußten,
wir streichen ratlos die Zinsen ein. [...]
Du, mein Schatten
am Bankhaus in Hiroshima,
ab und zu
will ich dich besuchen mit allen Hunden
und dir zutrinken
auf das Wohl unseres Kontos.“ (აიჰი 1991: 176)

ის მიანიშნებს ხიროსიმაში მომხდარ ატომურ აფეთქებაზე, ხოლო წინადადებაში – „ჩვენ გავყიდეთ ჩვენი ჩრდილი“, ირონიულად მიანიშნებს იმ ქვეყანაზე, რომელსაც მხოლოდ საკუთარი მოგება აინტერესებს და მის სანაცვლოდ საკუთარი ჩრდილის გაყიდვაც კი შეუძლია. ლექსი ინტერტექსტუალურად მიემართება ადალბერტ ფონ შამისოს „პეტერ შლემილს“. ჩრდილდაკარგული კაცის ისტორია აიჰისათვის იდენტობადაკარგულ საზოგადოებასთან, სიცარიელესა და მორალურ დეგრადაციასთან ასოცირდება. ლექსში აიჰი იმ პრობლემასაც აშუქებს, რომ მის თანამედროვე

საზოგადოებას ხშირ შემთხვევაში წარმოდგენა არ ჰქონდა იმ ბოროტების შესახებ, რასაც ომისშემდგომ პერიოდში პოლიტიკურად მმართველი ძალები სჩადიოდნენ.

თუკი ლექსების უმრავლესობაში აიჰი დასასრულსა და აბსურდამდე დაყვანილ სინამდვილეს ასახავდა, ლექსების გარკვეულ ჯგუფში ის იძლეოდა ინდივიდს შესაძლებლობების განვითარებისა და გამოვლენის საშუალებას, რისი მაგალითია ლექსი „განცხადება“ („Bewerbung“, 1964):

“[...] unerschrocken
vor elektrischem Strom,
kann auch mit Tieren umgehen,
gewandt in Handelskorrespondenz,
besonders gottlob mandschurisch,
tocharisch und in
Stenografie von unflätigen
Uhurufen, eine
Allround-Begabung,
geeignet
für leitenden Posten
in submarinem Betrieb“.(აიჰი 1991: 166–167)

ინგებორგ ბახმანის კრებულში „გახანგრძლივებული დრო“ საინტერესოა ლექსი „გასასვლელი“ („Ausfahrt“, 1952), რომელიც უსამშობლოობის თემატიკას ეხება, ის გულისხმობს ადამიანის უსუსურობას, დაიმკვიდროს თავი ყოფიერებაში, არ გადაიჩეხოს სიმარტოვესა და გარიყულობაში. აქ აშკარად იგრძნობა ბახმანთან ჰაიდეგერის ყოფიერების ფილოსოფიის გავლენა, რომელიც ასევე ადამიანის მარტოობასა და ეგზისტენციურ კრიზისზე აკეთებდა აქცენტს თავის ფილოსოფიაში, თუმცა, ჩვენი აზრით, ბახმანი უსამშობლოობის მოტივებსაც უმატებს ადამიანის სულიერ მარტოობას:

“Das Beste ist, am Morgen,
mit dem ersten Licht, hell zu werden,
gegen den unverrückbaren Himmel zu stehen,
der ungangbaren Wasser nicht zu achten

und das Schiff über die Wellen zu heben,
auf das immerwiederkehrende Sonnenufer zu“. (ბახმანი 1993: 28–29)

მიუხედავად პესიმისტური ელფერისა, კრებულის ზოგიერთი ლექსი მაინც შეიცავს პოზიტიურ ჟღერადობას, ასეთია მაგალითად ლექსი „ბნელის გამოთქმა“ (“Dunkles zu sagen“, 1952):

“Aber wie Orpheus weiß ich
Auf der Seite des Todes das Leben,
und mir blaut
dein für immer geschlossenes Aug“. (ბახმანი 1993:32)

ამ სტროფში „ლურჯი“ ფერი მკვეთრ კონტრასტს ქმნის, როგორც შავ, ისე სხვა ნებისმიერ მუქ და ჩრდილებით სავსე ფერთან და იძლევა „პარადოქსული იმედის“ საშუალებას ტოტალური უიმედობის ატმოსფეროში. ზოგადად ამ კრებულში აშკარად იგრძნობა ვითგენშტაინის ფილოსოფიური დოქტრინის ზეგავლენაც.

ენის პრობლემატიკა ბახმანის კრებულის ცენტრში დგას, ისევე როგორც მეორე დიდ კრებულში „დიდი დათვის მოწოდება“. სწორედ ამ საკითხს აშუქებს ბახმანის ცნობილი ფილოსოფიური ლექსი „რა დავირქვა?“ (“Wie soll ich mich nennen“), რომელიც 1948-1953წწ. შეიქმნა:

“Vielleicht kann ich mich einmal erkennen,
eine Taube einen rollenden Stein...
Ein Wort nur fehlt! Wie soll ich mich nennen,
ohne in anderer Sprache zu sein“. (ბახმანი 1993: 20)

რადგან ვითგენშტაინის მიხედვით, ყოფიერების არსი არ ემთხვევა სამყაროს არსს და არც ენისა და სამყაროს საზღვრები არ ეთანხმება ერთმანეთს, შესაბამისად „მე“-ს თვითშემეცნება არ ძალუძს. მხოლოდ პოეზია ახერხებს ამ გამოუთქმელის მიბაძვას, ის ამოდის დუმილიდან, რადგან იგი უარყოფს კავშირს გაიძვერების ენასთან. ენისადმი ასეთი დამოკიდებულება იგრძნობა ბახმანის ლექსში “Holz und Späne“ (1953). ამ ლექსშიც საგრძნობია ბუნების მეტაფორიკის სიუხვე, მკვლევარ მ. ოელმანის შეფასებით “Auch hier dient die Natur nicht als reale Fluchtmöglichkeit aus der geschichtlichen Wirklichkeit, sondern als Potential von Bildern des Widerstands“ (ოელმანი 1983: 58). ვეთანხმებით მკვლევარის ამ

მოსაზრებას, რადგან ბახმანის ლირიკა უფრო წინააღმდეგობებით აღსავსეა, ვიდრე უბრალოდ გაქცევა და თვალის დახუჭვა არსებული რეალობის მიმართ.

ეგზისტენციურ კრიზისს ფართოდ აშუქებს აგრეთვე პაულ ცელანი თავის საყოველთაოდ ცნობილ ლექსში „ენის გისოსი“ („Sprachgitter“, 1959) ამავე სახელწოდების კრებულიდან, რომელშიც ის ასევე გამოთქვამს დაეჭვებას ენისა და არამხოლოდ ვერბალური, არამედ ზოგადად ნებისმიერი ტიპის ურთიერთგაგებინების შესაძლებლობებში, რაც შესაბამისად ადამიანური ურთიერთობების ნაკლებობაზე მიუთითებს:

“Augenrund zwischen den Stäben.

Flimmertier Lid

rudert nach oben,

gibt einen Blick frei.

Iris, Schwimmerin, traumlos und trüb:

der Himmel, herzgrau, muß nah sein.

Schräg, in der eisernen Tülle,

der blakende Span.

Am Lichtsinn

errätst du die Seele.

(Wär ich wie du. Wärest du wie ich.

Standen wir nicht

unter *einem* Passat?

Wir sind Fremde.)

Die Fliesen. Darauf,

dicht beieinander, die beiden

herzgrauen Lachen:

zwei

Mundvoll Schweigen“. (ცელანი 1992: 167)

ლექსის ჰერმეტიკული შინაარსი ფინალშია გადმოცემული, ერთმანეთის გვერდით მჭიდროდ ყოფნა საქმეს არ შველის, მართალია ადამიანები ერთად ცხოვრობენ, მაგრამ არა ერთმანეთისთვის, ამბობს პოეტი. ლექსის სათაური – „ენის გისოსი“ – ერთმანეთთან

საუბრის შესაძლებლობას ბოლოს უღებს. აქვე შეიძლება სხვა პარალელების გავლებაც, როგორცაა, მაგალითად, კომუნიკაციური გისოსი, სივრცის გისოსი, დროის გისოსი, ადამიანური გისოსი, ანუ, ყველაფერი ჩაკეტილი და ერთმანეთისგან დანაწევრებულია, თავის ნაჭუჭშია მომწყვდეული. ფორმის თვალსაზრისით ლექსი დამოუკიდებელ ნაწილებად იყოფა, თუმცა, ცხადია, სტროფები ერთმანეთის გვერდიგვერდაა განლაგებული, მაგრამ შინაარსობრივად ისინი მკვეთრად განსხვავდებიან ერთმანეთისგან. ჩვენი შეხედულებით, პოეტი აქ აშკარად აჩვენებს კომუნიკაციის პრობლემას: ენის ღობე წარმოიქმნება თვით ლირიულ „მე“-სა და მის მცდელობას შორის, თუნდაც სიტყვებით გამოხატოს თავისი სურვილი. ხოლო ამ ყველაფრის შედეგად მკითხველი იღებს “mundvolles Schweigen“-ს, რაც გულისხმობს ტოტალურ დუმილს. ინტერაქცია ლირიულ „მე“-სა და მკითხველს შორის წარუმატებელი და ჰერმეტიული რჩება.

ძალზედ საინტერესოა გიუნთერ ბლიოკერის რეცენზია ცელანის ამ ლექსზე სახელწოდებით „ლექსი, როგორც გრაფიკული გამოსახულება“. კრიტიკოსის აზრით, ცელანის ახალი ლექსების კრებული უჩვეულო და ამავდროულად მამხილებელია. ყველაზე მნიშვნელოვანია, თუ რას გულისხმობს ცელანი ენის ღობეში. ამ კითხვაზე პასუხის გაცემა ძალზედ ძნელია, რადგან ცელანის ლირიკა იშვიათად შეესატყვისება ერთ კონკრეტულ ობიექტს. როგორც წესი, მისი ვერბალური მეტყველება ობობას ქსელივით ვითარდება. ცელანისეული მეტაფორების სიუხვე სინამდვილიდანაა აღებული, მაგრამ მას არ ემსახურება. სურათი, როგორც საუკეთესოდ გაგებული, წმინდად შეგრძნებული სინამდვილე იშვიათ გამონაკლისს წარმოადგენს მასთან. მკითხველი ცელანთან აღიქვამს ისეთ სურათებს, რომლებიც დანაწევრებულ ენობრივ გამონათქვამებში არსებობენ. გადამწყვეტია არა თვალსაზრისი, არამედ კომბინატორიკა – ვკითხულობთ ბლიოკერის რეცენზიაში, რომელიც 1959 წელს გამოქვეყნდა (შდრ. ბლიოკერი 1959: 39).

აღსანიშნავია, რომ ბლიოკერის რეცენზია საკმაოდ მკაცრად შეაფასა თავად პოეტმა ბახმანთან მიწერილ ერთ-ერთ წერილში: “Du weisst auch – oder vielmehr: Du wusstest es einmal –, was ich in der Todesfuge zu sagen versucht habe. Du weisst – nein, Du

wusstest – und so muss ich Dich jetzt daran erinnern –, dass die Todesfuge auch dies für mich ist: eine Grabschrift und ein Grab. Wer über die Todesfuge das schreibt, was dieser Blöcker darüber geschrieben hat, der schändet die Gräber. Auch meine Mutter hat nur dieses Grab“ (ცელანი 2008: 127).

მართალია გ. ბლიოკერმა ეს რეცენზია „ენის გისოსზე“ დაწერა, მაგრამ აქვე მოხსენიებული იყო „სიკვდილის ფუგაც“, რამაც აღაშფოთა ცელანი, რადგან ეს ლექსი ძალიან მნიშვნელოვანი იყო მისთვის საკუთარი ტრაგედიიდან გამომდინარე. რადგან მას დედის საფლავი არ გააჩნდა, ამიტომ იგი სწორედ „სიკვდილის ფუგას“ თვლიდა ყველა იმ ადამიანის საფლავად, რომლებიც ნაცისტური რეჟიმის მსხვერპლი გახდნენ.

მაშინაც კი, როცა ცელანს თამაშში ბუნება შემოჰყავს, ეს მაინც არ არის რეალისტური ლექსის ტიპური ნიმუში. მისი სტროფები ძირითადად გრაფიკული გამოსახულებებია. საგნობრივი მნიშვნელობის გამო ცელანის ლექსების მუსიკალური მხარე საგრძნობლად დაჩრდილულია, მიუხედავად იმისა, რომ ავტორი მუსიკალურ ტერმინებს ხშირად იყენებს. მაგალითისათვის შეიძლება დავასახელოთ მრავალგზის ინტერპრეტირებული „სიკვდილის ფუგა“. საინტერესოა ის ფაქტი, რომ ცელანის ლექსის მუსიკალური კონტრაპუნქტიკა ჟღერადობისგან თავისუფალია, ის თვალების მუსიკაა, ოპტიმალური პარტიტურა, რომელიც კონტრაპუნქტიკის ფუნქციებს ითავსებს ლექსში.

ცელანი დოგმატური გერმანული ენის საპირისპიროდ დიდ თავისუფლებას იჩენს, რაც მისი წარმომავლობით განისაზღვრება. გერმანული ენის ხასიათი მას ნაკლებად ზღუდავს და ტვირთავს. სწორედ ამიტომ ცელანს ძალიან ეიოლება თავისი ინტელექტის სინამდვილის შესაბამისად გამოხატვა. მას ეხერხება მეტაფორების შექმნა, „სამყარო“ ცელანს წარმოუდგენია, როგორც ფოთლებდაცვენილი ხის ვარჯისგან შექმნილი დრო, რომლის ქვეშ მარტოდ მიტოვებულ ადამიანს უწევს არსებობისთვის ბრძოლა. ყოველივე ეს კი ნამდვილი ლირიული მეტამორფოზაა, რომელიც ყოვლისმომცველი კომბინატორიკის მიღმა არსებობს. ცელანი თავისი არსებობით ენისკენ მიიწევს, სინამდვილით დაჭრილი და სინამდვილის ძიებაში (შდრ. ბლიოკერი 1959: 39).

საინტერესოა ასევე ცელანის ლექსი „ყველაფრის სული“ („Allerseelen“) კრებულიდან „ენის გისოსი“:

“Was hab ich
getan?
Die Nacht besamt, als könnt es
noch andere geben, nächtiger als
diese.[...]
Findlinge, Sterne,
schwarz und voll Sprache: benannt
nach zerschlagenem Schwur.
Und einmal (wann? Auch dies ist vergessen):
den Widerhaken gefühlt,
wo der Puls den wagte“. (ცელანი 1992: 183)

ლექსი წინააღმდეგობრივია. ამას მოწმობს ლექსის ფინალში სიტყვა „Gegentakt“, რომელიც გაუგებრობას იწვევს და ბუნებრივია ენის გისოსი აქაც ჩნდება და კომუნიკაციის პრობლემა დგება. თვით ლირიული „მე“ უცხოვდება საკუთარი თავისგან, რადგან მისი ნებისმიერი ქმედება გაუგებრობას იწვევს და ამიტომ სვამს კითხვას გაკვირვებული, რადგან ვერ ხვდება როგორ უნდა მოიქცეს. ეს განწყობა კიდევ უფრო იმატებს პატარა ლექსში „ზაფხულის ცნობა“ („Sommerbericht“, 1957):

“Der nicht mehr beschrittene, der
umgangene Thymiant Teppich.
Eine Leerzeile, quer
durch die Glockenheide gelegt.
Nichts in den Windbruch getragen.
Wieder Begegnungen mit
vereinzelt Worten wie:
Steinschlag, Hartgräser, Zeit“. (ცელანი 1992: 192)

ლექსში ერთმანეთთანაა შედარებული ქვის დარტყმა, უხეში ბალახები და დრო, როგორც დაცალკევებული სიტყვები, რაც ცხადია იმთავითვე მიათითებს კომუნიკაციის პრობლემაზე. არც ერთი მათგანი არ მიაწინებს ადამიანურ კომუნიკაციაზე,

უფრომეტრიც, თვით ზარების რეკვას შორისაც სიცარიელია, რასაც მწუხარებით აღნიშნავს პოეტი.

ცელანი ლექსებში მძიმე ადამიანური მდგომარეობის ასაღწერად ხშირად ირონიულ მეტაფორებსა და ასოციაციებსაც კი მიმართავს, რაც ლექსებს ძნელად გასაგებს ხდის, ასეთია მაგალითად ლექსი “Assisi” კრებულიდან “Von Schwelle zu Schwelle“ (1955):

“Umbrische Nacht.

Umbrische Nacht mit dem Silber von Glocke und Ölblatt.

Umbrische Nacht mit dem Stein, den du hertrugst.

Umbrische Nacht mit dem Stein.

Stumm, was ins Leben stieg, stumm. [...]

Trottendes Tier.

Trottendes Tier im Schnee, den die nackteste Hand streut.

Trottendes Tier vor dem Wort, das ins Schloß fiel.

Trottendes Tier, das den Schlaf aus der Hand frißt.

Glanz der nicht trösten will, Glanz.

Die Toten – sie betteln noch, Franz“. (ცელანი 1992: 108)

ფრანჩესკო ასიზელი ცელანის ლექსის მთავარი პერსონაჟია. თუმცა ლექსში ღირიული „მე“ იმდენად განსხვავებულ საკითხებს ეხება, ძნელი მისახვედრია, თუ ვის ეძღვნება ეს ლექსი. აქ ერთმანეთს უკავშირდება ისეთი სიტყვები, როგორცაა „ქვა“ და „უტყვი“. ლექსში საუბარია ასევე სიკვდილზე, გარდაცვლილებებზე, რომლებიც მათხოვრობენ, რაც ძალზედ მძიმე წარმოსადგენია. ფაქტობრივად ცელანი ყველა იმ თემაზე საუბრობს, რაც მას ძალიან აწუხებსდა ამ ყოველივეს უკავშირებს იტალიელ წმინდანს, რომელსაც გარდაცვლილები ჯერ კიდევ ნუგეშს შესთხოვენ. თუმცა ამ ყველაფერს რითმულად გადმოგვცემს და ირონიის ხარისხიც იმატებს, რადგან ასეთ ტრაგიკულ თემებს ერთმანეთთან რითმავს.

განსხვავებული თემების შეკავშირებას ცდილობს ცელანი ლექსში „ყვავილი“ (“Blume”):

“Der Stein.

Der Stein in der Luft, dem ich folgte.
 Dein Aug, so blind wie der Stein.
 Wir waren
 Hände,
 wir schöpften die Finsternis leer, wir fanden
 das Wort, das den Sommer heraufkam:
 Blume.
 Blume – ein Blindenwort. [...]
 Herzwand um Herzwand blättert hinzu.
 Ein Wort noch, wie dies, und die Hämmer
 Schwingen im Freien“. (ცელანი 1992: 164)

ცელანის ლირიკაში ხშირია, როცა ის რაღაც თემებს შორის მერყეობს, რაც მასთან გაუგებრობებსა და გამიზნულ „გაუცხოებას“ იწვევს. ეს შეიძლება ამ ლექსზეც ითქვას, რადგან აქ პოეტი ქვასა და ყვავილს შორის მერყეობს. ცელანის მტკიცებით, არა მხოლოდ ადამიანები არიან ერთმანეთისგან გაუცხოებულნი, არამედ უბრალო საგნებიც კი. ლექსში ის ახსენებს ისეთ სიტყვებსაც, რომლებიც წყვილიადაც მოდიან და არაფრის შეცვლა არ შეუძლიათ. უსულო საგნებს უფრო მეტი ძალა აქვთ, ვიდრე ადამიანის სიტყვას.

ადამიანური უძლურების განცდა ცელანს აიძულებს დაფიქრდეს საკუთარ შესაძლებლობებზე და ამიტომ ცელანის ზოგიერთ ლექსში იგრძნობა მისი დამოკიდებულება ამა თუ იმ გერმანელი პოეტის მიმართ. განსაკუთრებით მას ჰიოლდერლინის შემოქმედება აინტერესებდა. მან თითქოს იცოდა, როგორი იქნებოდა ჰიოლდერლინი მის თანამედროვე ეპოქაში რომ ეცხოვრა. ის თავის მოსაზრებებს გადმოგვცემს ლექსში „თიუბინგენი, იანვარი“ (“Tübingen, Jänner“, 1961) კრებულიდან “Die Niemandrose“ (1963):

“Zur Blindheit über –
 redete Augen.
 Ihre – „ein
 Rätsel ist Rein –
 entsprungenes“ -, ihre

Erinnerung an
Schwimmende Hölderlintürme, möwen –
umschwirrt.
[...] er dürfte,
spräch er von dieser
Zeit, er
dürfte
nur lallen und lallen,
immer-, immer-,
zuzu.

(„Pallaksch. Pallaksch“.). (ცელანი 1992: 226)

განსაკუთრებით თვალშისაცემია ლექსის ფინალი, რომელიც აშკარად დადასტურია, თითქოს ლირიული „მე“ ცალკეულ სიტყვებს ლულულთ იმეორებს. ადამიანი, რომელიც უნდა მოსულიყო, ჰიოლდერლინია, სინათლე ღვთაებრივის ნიშანია. აქვე ცელანი იმასაც აღიარებს, რომ ჰიოლდერლინის შემოქმედება ძნელი გასაგებია, ამოცანაა, მას შეეძლო დროსთან გაჯიბრება, გაუგებარი სიტყვებით თამაში, რასაც ამ ლექსში თავად ცელანი ცდილობს და ის, ჩვენი აზრით, ჰიოლდერლინის პოეტურ ტალანტს გამოწვევად იღებს, ამიტომ თავადაც ცდილობს ლექსის ფინალში სიტყვებით თამაშს.

როგორც ვხედავთ, ეგზისტენციური პრობლემების დამუშავება მეტნაკლებად ორივე დაჯგუფების წარმომადგენლებთან იჩენს თავს, თუმცა არანაკლები ინტერესით ამუშავებენ ისინი მითოლოგიურ თემატიკას ცალკეული პერსონაჟების, მოტივებისა თუ სიმბოლოების სახით თავიანთ ლექსებში. მაგალითად, ამ პრობლემატიკას ამუშავებს ჰუხელი ლექსში „თრაქია“ („Thrakien“, 1963)კრებულიდან „შარაგზები, შარაგზები“:

“Eine Flamme züngelt
Hier nachts am Boden,
Es wirbelt weißes Laub. [...]
Mit rauchlosen Schatten
Vieler Feuer
Füllt sich am Abend die Schlucht.

Ein Messer
Häutet den Nebel,
Den Widder der Berge.
Jenseits des Flusses
Leben die Toten.
Das Wort
Ist die Fähre“.(ჭუხელი 1984: 116)

ამ ლექსში არაა გადმოცემული თრაქიის ჭეშმარიტი რეალობა, რადგან პოეტი უფრო მეტად იმ პირად განცდებზე აკეთებს აქცენტს, რომელიც ლირიულ „მეს“ ეუფლება თრაქიის დათვალიერებისას. ეს არის ლექსი სიკვდილისა და სიცოცხლის მიჯნის შესახებ, სადაც გარდაცვლილი ადამიანები იმიერ და ამიერ სამყაროს ერთმანეთთან აკავშირებენ, რაც მითოლოგიის გავლენით აიხსნება. როგორც ცნობილია, ბერძნულ მითოლოგიაში მდინარე სტიქსზე ქარონს თავისი ბორნით გადაჰყავდა მიცვალებულთა სულები, რის შემდეგაც ისინი სამუდამოდ მკვიდრდებოდნენ ჰადესის საუფლოში. მთელსლექსში განსაკუთრებულ როლს თამაშობს ბოლო ბწკარში მოხსენიებული ბორანი, რომელიც ინტერტექსტუალურად მიემართება ქარონის ბორანს და ცოცხალთა და გარდაცვლილთა სამყაროს, ასევე ბუნებასა და ადამიანს ერთმანეთთან აკავშირებს, ამიტომ ის ყოველგვარი დროითი განზომილებიდან ამოვარდნილია და უსასრულობის განცდას იწვევს.

განსხვავებით „თრაქიის“ ქვისებრი დუმილისა აგრესული სიძლიერით და ომახიანი შემართებით გამოირჩევა „შარაგზები, შარაგზების“ ერთ–ერთი ლექსი „გაფრენილი გედები“ (“Auffliegende Schwäne”), რომელიც 1948 წლამდე დაიწერა:

“Noch ist es dunkel, im Erlenkreis,
Die Flughaut Nasser Nebel
Streift dein Kinn. [...]
Ein jähes Weiß,
Mit Füßen und Flügeln das Wasser peitschend,
Facht an den Wind. Sie fliegen auf,
Die winterbösen Majestäten.
Es pfeift metallen.

Duck dich ins Röhricht.

Schneidende Degen”. (ჭუხელი 1984: 139-140)

ამ ლექსსაც მჭიდრო კავშირი აქვს ანტიკურ მითოლოგიასთან. გედი პოეზიისა და პოეტების სიმბოლო–ფრინველია, რომელიც ჭუხელის ლექსის სათაურს წარმოადგენს ამ შემთხვევაში. ანტიკური მითოლოგიიდან გამომდინარე გედის სიმბოლოს ეს გაგება გერმანულ და საერთოდ ევროპულ ცნობიერებაში დამკვიდრდა. თუმცა ჭუხელის ლექსში ამ ფრინველებს აშკარად უარყოფითი გაგება ენიჭებათ, მათი გადაფრენა საკმაოდ აგრესიულადაა გამოხატული ლექსში. გასათვალისწინებელია, რომ ამ დროს ჭუხელი იზოლაციაში იმყოფებოდა თავის სახლში ვილჰელმჰორსტში, ამიტომ მისთვის თავის გადარჩენის ერთადერთ შანსს უკვე პოეზია წარმოადგენდა, თუმცა პესიმისტურ განცდებს ნაკლებად აღწევდა თავს.

60–იან წლების დასაწყისში ჭუხელისათვის ძალიან მძიმე აღმოჩნდა ჟურნალთან „აზრი და ფორმა“ გამოთხოვება. ჩვენი აზრით, ამ მოვლენამ გადამწყვეტი როლი ითამაშა ჭუხელის შემდგომი პერიოდის ლირიკაში, კიდევ მეტად პესიმისტურად განაწყო პოეტი არსებულისადმი. ეს ტკივილი მან ლექსებით გამოხატა. 1962 წლის 12 ოქტომბერს ის წერს ლექსს „თეოფრასტოსის ბაღი“ („Der Garten des Theophrast“), რომელიც საკუთარ ვაჟს მიუძღვნა:

“Wenn mittags das weiße Feuer
Der Verse über den Urnen tanzt,
Gedenke, mein Sohn, gedenke derer,
Die einst Gespräche wie Bäume gepflanzt.
Tot ist der Garten, mein Atem wird schwerer,
Bewahre die Stunde, hier ging Theophrast,
Mit Eichenlohe zu düngen den Boden,
Die wunde Rinde zu binden mit Bast.
Ein Ölbaum spaltet das mürbe Gemäuer.
Und ist noch Stimme im heißen Staun.
Sie gaben Befehl, die Wurzel zu roden.
Es sinkt dein Licht, schutzloses Laub”. (ჭუხელი 1984: 155)

ლექსის სათაურში გვხვდება თეოფრასტოსის სახელი, რომელიც არისტოტელეს მოსწავლე იყო და მასწავლებლის სიკვდილის შემდეგ მის ფილოსოფიურ სკოლას ხელმძღვანელობდა. თეოფრასტოსი თავის მოწაფეებს ძირითადად ბაღში ხვდებოდა და მოძღვრავდა. მისი ანდერძის თანახმად, რომელიც მისი მოწაფის, ასევე ფილოსოფოსისა და ისტორიკოსის, დიოგენე ლაერტიუსის მიერ გახდა ცნობილი, ის თავისი სიკვდილის შემდეგ ამ ბაღს თავის მოწაფეებს უტოვებდა ფილოსოფიური დისკუსიებისათვის.

სწორედ ამ ანტიკურ იდეას ამუშავებს ჰუხელი თავის ლექსში, რომლისთვისაც ბაღი ადამიანთა ჰარმონიული და თავისუფალი ცხოვრების ადგილი გამხდარა. თუ ამ ბაღის იდეას ლირიული „მე“-ს აწმყოს პერსპექტივიდან შევხედავთ, იგი მომავლისათვის ნამდვილ უტოპიას წარმოადგენს. ერთმანეთთან ასე ჰარმონიულად შეთამაშებული ბუნება და კულტურა სიკვდილის პირასაა, სწორედ ამიტომ თეოფრასტოსს არ შეუძლია თავის შთამომავლობას იდილიური ადგილი შეთავაზოს თავშესაფრად, რადგან ასეთი ადგილი „ცხელ მტვრად“ ქცეულა. ზეთისხილის ხის გახმობის მოტივიც ასევე ამ განადგურების ამსახველი მეტაფორაა, რადგან ძველ საბერძნეთში ზეთისხილის ხე მიიჩნეოდა წმინდა ხედ და სიბრძნის სიმბოლოდ, ასევე ბიბლიური თვალსაზრისით მშვიდობის სიმბოლოდ.

ლექსის ლირიული „მე“ შეზღუდულ სიტუაციაში იმყოფება, რომლის პერსპექტივიდან წარსული და მომავალი სხვადასხვა ხარისხის ორი დროითი სივრცეა. ლექსში ლირიული „მე“ მომაკვდავის სარეცელიდან მიმართავს თავის ვაჟს, როგორც მასწავლებელი და მოძღვარი, სწორედ ამიტომ ლექსი პოეტური აღთქმის ხასიათს იძენს. ლექსში არამხოლოდ ლირიული „მე“ კვდება, არამედ მასთან ერთად ის ბაღი, რომელსაც ის აღწერს და ზეთისხილის ხეც, რომელიც ამ ბაღში დგას. მომავალი კი შთამომავლის ხელშია, რომელმაც სიცოცხლე უნდა განაგრძოს.

მითოლოგიური სიმბოლოებით ინტერესდება ინგებორგ ბახმანი ლექსში „ჩემი ჩიტო“ („Mein Vogel“, 1956), სადაც იგი ბუნების მოვლენებსა თუ საერთოდ ფლორისა და ფაუნის ნიმუშებს საკუთარ ადრინდელ მნიშვნელობას აცლის და ახალს ანიჭებს, რასაც მითოლოგიის დახმარებით აღწევს და სიმბოლურად წარმოგვიდგენს მათ. ასე მაგალითად, ბუ არის სიბრძნისა და სიფრთხილის სიმბოლო, ბერძნულ მითოლოგიაში

ბუ არის ათენას წმინდა ფრინველი, ხოლო ათენა, როგორც ომის, ასევე სიბრძნის, ფილოსოფიისა და პოეზიის მფარველ ღმერთად ითვლება. ბახმანის ლექსში ბუს მნიშვნელობა პოეტებს უკავშირდება:

“Mein eisgrauer Schultergenöß, meine Waffe,
mit jener Feder besteckt, meiner einzigen Waffe!

Mein einziger Schmuck: Schleier und Feder von dir!“ (ბახმანი 1993: 96)

ბახმანის ლექსში ბუ არის პოეტური შთაგონების სიმბოლო, ასევე პოეტური „ზე-მეს“ განსხეულება, რომელშიც იგრძნობა პოეტის შინაგანი წინააღმდეგობა. ლექსში „ზე-მეს“ სიმბოლოდ შეიძლება ბუ მივიჩნიოთ, რომელიც სიბრძნეს განასახიერებს, თუმცა მომავლის პერსპექტივების წინასწარმეტყველება დიდად არც მას ძალუმს, რადგან გახევებულ და გაუდაბურებულ სამყაროში უწევს არსებობა და მისი ყველა მოსაზრება მხოლოდ უტოპიური იქნებოდა.

ბახმანისთვის ამ პერიოდში ლიტერატურას მხოლოდ უტოპიის როლი ჰქონდა და ამას აღნიშნავს კიდევ თავის ფრანკფურტის ლექციების კურსში. საქმე ისაა, რომ ჩამკვდარი საზოგადოებრივი ცხოვრების ფონზე ბახმანს მიაჩნდა, რომ ლირიკას და საერთოდ ლიტერატურას ნაკლებად შეეძლო ისტორიის ამოდრავება და გამოცოცხლება, სწორედ ამიტომ ისახება ისტორია „მე“-ში და არა პირიქით. აქვე აღსანიშნია ისიც, რომ თითქმის ყველა ლექსის თემატიკა ღამესთან ასოცირდება, რაც ერთგვარად ალეგორიულად მიუთითებს პოეტი ქალის სათქმელზე.

მითოლოგიურ თემატიკასთან ერთად „ჰერმეტული“ ლირიკის წარმომადგენლები თავის ლექსებში არაერთ მინიშნებას აკეთებენ ბიბლიაზე. მაგალითად ძალზედ საინტერესო პარალელს ავლებს ბახმანი ლექსში „ხე და ნაფოტები“ (“Holz und Späne“, 1953) კრებულიდან „დიდი დათვის მოწოდება“ იოვანეს სახარებასთან (შდრ. იოვანე 2010: 242), რომლის თანახმად პირველითგან იყო სიტყვა და ის ეკუთვნოდა უფალს. ხოლო ბახმანი იმაზე მიაწინებს, რომ მისთვის სახარების ეს სიტყვა სხვა არაფერია, თუ არა „ჭეშმარიტი“ სიტყვა:

“Aber ins Holz,
solang es noch grün ist, und mit der Galle,
solang sie noch bitter ist, bin ich

zu schreiben gewillt, was am Anfang war!“ (ბახმანი 1993: 40–41)

ცელანის ლექსში „მევენახეები“ („Die Winzer“) აღებულია ბიბლიიდან ღვინის დაწურვის სიუჟეტი. ლექსი მან თავის ვენელ მეგობრებს ნანი და კლაუს დემუსებს მიუძღვნა და ის შესულია კრებულში „Von Schwelle zu Schwelle“:

[...] Sie herbsten, sie keltern den Wein,
sie pressen die Zeit wie ihre Auge,
sie kellern das Sickernde ein, das Geweinte,
im Sonnengrab, das sie rüsten
mit nachtstarker Hand:
auf daß din Mund danach dürste, später –
ein Spätmund, ähnlich dem ihren:
Blindem entgegengekrümmt und gelähmt –
ein Mund, zu dem der Trunk aus der Tiefe emporschäumt, indes
der Himmel hinabsteigt ins wächserne Meer,
um fernher als Lichtstumpf zu leuchten,
wenn endlich die Lippe sich feuchtet“.(ცელანი 1992: 140)

ამ ლექსით ცელანმა შეძლო გარკვეული დიალოგის დამყარება ამ ადამიანებთან. ცელანს ლექსში შემოაქვს არსებითი სახელიდან გამომდინარე სრულიად ახალი ზმნა – „herbsten“, რაც იმას ნიშნავს, რომ ღვინის დაწურვა შემოდგომის თანმდევი პროცესია, ამასთან ის ნაყოფიერებისა და მოსავლის აღების მეტაფორას წარმოადგენს. თითქმის მთელს ლექსს გასდევს მეტაფორების სიუხვე, სიტყვა „მტევანიც“ კი მეტაფორაა, ისევე როგორც „მევენახე“, მათში არსებული სინამდვილის განზოგადება ხდება. მტევანი შეიძლება მივიჩნიოთ, როგორც სიცოცხლის მიჯნა, რომლის დაწურვით სიცოცხლე დაიძლევა და ლირიული „მე“ სიკვდილის სამყაროში გადადის. ეს განწყობა განსაზღვრულია, პირველ რიგში, ლექსის შექმნის ისტორიით, ომისშემდგომი პერიოდით, როდესაც ლექსი შეიქმნა. გარდა ამისა, საგულისხმოა ის ფაქტიც, რომ ებრაელების სიცოცხლესაც სწორედ ისე ექცეოდნენ ნაციზმის პერიოდში, როგორც მევენახე ექცევა ყურძენს, რაც მეტაფორულად აქვს გადმოცემული ლექსში ცელანს. თუმცა გარდა ნეგატიური გაგებისა, ჩვენი აზრით, შეიძლება ლექსის პირდაპირი

გაგებაც, რაც ყურძნის მოკრეფისა და ღვინის დაწურვის პროცესში მდგომარეობს. ამით აიხსნება ის ფაქტიც, რომ ლექსი ეძღვნება ცელანის მეგობრებს, რითაც მან სრულიად ყოფით სიტუაციაზე გააკეთა აქცენტი.

სიყვარულის თემა განსაკუთრებით „ჰერმეტული“ ლირიკის წარმომადგენლებთან გვხვდება. მაგალითად, ბახმანის შემოქმედებაში სიყვარული უტოპიაა, თანაც ის ხელოვნების ნიმუშად მიაჩნია პოეტს, იმედის პოეტურ–უტოპიური ხარისხი სიყვარულით ისაზღვრება. სიყვარულისადმი აღვლენილი ხოტბა და ამავდროულად ელეგიური მწუხარება იგრძნობა ლექსში „ამიხსენი, სიყვარული“ (“Erklär mir, Liebe“, 1956):

“Dein Hut lüftet sich leis, grüßt, schwebt im Wind,
dein unbedeckter Kopf hat’s Wolken angetan,
dein Herz hat anderswo zu tun,
dein Mund verleibt sich neue Sprachen ein,
das Zittergras im Land nimmt überhand,
Sternblumen bläst den Sommer an und aus,
von Flocken blind erhebst du dein Gesicht,
du lachst und weinst und gehst an dir zugrund,
was soll dir noch geschehen –
Erklär mir, Liebe! [...]“.(ბახმანი 1993: 109)

ბახმანის აზრით, რაც ბაბილონის გოდოლის ფაქტის შემდეგ ენების არევა მოხდა, სიყვარული ორგანული ბუნების ერთადერთი საკომუნიკაციო საშუალება აღმოჩნდა, რომელშიც პერსონიფიცირდება წყალი, მთა, ქვა, მცენარე, თუ სხვა ნებისმიერი სულიერი და უსულო ნივთი დედამიწაზე. ბახმანის ლირიული „მე“–ს მდგომარეობა ამ ლექსში შეიძლება შედარდეს გერმანული კურტუაზიული ლირიკის გმირ ქალს ჩრდილო–დასავლეთ გერმანიაში, რომელიც თავად აქტიურობდა საყვარელი კაცის გულის მოსაგებად. აქაც ერთგვარად ლირიული „მე“ უიმედოდ შეყვარებულის როლში გვევლინება, რომელიც თხოვს საყვარელ მამაკაცს, აუხსნას მას სიყვარული, მაგრამ უშედეგოდ. ლექსი ორ ნაწილად იყოფა. პირველ ნაწილში თვით მიჯნურს მიმართავს ქალი და მის მდგომარეობას აღწერს, რაც შთაბეჭდილებას გვიქმნის, რომ ლირიული „მე“

კარგად იცნობს თავის მიჯნურს, ხოლო მეორე ნაწილში ბუნებას აღწერს, გამოცოცხლებულ, გამხიარულებულ, მოზეიმე ბუნებას, რომლის წიაღშიც ადამიანებს სწორედ სიყვარულის განცდა უნდა გაუჩნდეთ ერთმანეთის მიმართ. ორივე ნაწილს ლირიული „მე“ ასრულებს მოთხოვნით, რომ აუხსნან სიყვარული, თუმცა ეს უმწეო ქალური ამოძახილი, ჩვენი აზრით, სავარუდოდ უპასუხოდ რჩება. ამას განაპირობებს ის ფაქტი, რომ უკანასკნელი მიმართვის შემდეგ სასვენ ნიშნად ლირიული „მე“ იყენებს არა სამ წერტილს, რაც ღია ფინალისა და ამბის გაგრძელების შთაბეჭდილებას დაუტოვებდა მკითხველს, არამედ ძახილის ნიშანს, რომელიც ყოველთვის მკაცრ ტონთან, დასასრულთან, ურთიერთობის გაწყვეტასთან ასოცირდება. სწორედ ასეთ განცდას ტოვებს ბახმანის ეს ცნობილი ლექსი.

სიყვარულს ბახმანი აღიარებდა, როგორც განსაკუთრებული მდგომარეობასა და ძალას, რომელსაც ზოგჯერ შეუძლია ადამიანი მკვლელობამდეც კი მიიყვანოს. ეს უცნაური ფენომენი იგრძნობა ლექსში „სიმღერები გაქცევისას“ („Lieder auf der Flucht“, 1956):

“Erwart dir viel!

Silben im Oleander,

Wort im Akaziengrün

Kaskaden aus der Wand. [...]

Die Liebe hat einen Triumph und der Tod hat einen,

die Zeit und die Zeit danach.

Wir haben keinen.

Nur das Sinken um uns von Gestirnen. Abglanz und Schweigen.

Doch das Lied überm Staub danach

Wird uns überstiegen“. (ბახმანი 1993: 147)

სიყვარულისა და სიკვდილის პარადოქსული დაპირისპირების საფუძველი შეიძლება ისევ საზოგადოებრივ ყოფაში ვეძებოთ, რადგან ძალადობრივი გარემო თავის დაღს ასვამს პოეტი ქალის პოეტიკას: “Modellhaft entwirft Bachmann die gegensätzliche Einheit von Zärtlichkeit und Brutalität, von Liebe und Gewalt, nicht zuletzt aber auch von privatem Verhalten und gesellschaftlicher Konsequenz. Die intime Hingabe an den geliebten Partner wird zur öffentlichen Hinrichtung. Das Gedicht vereinigt auf engstem Raum die für Bachmann so

charakteristische Gegenüberstellung der Gewalt des Eros mit dem Eros der Gewalt“ (იურგენსენი 1981: 51). მიუხედავად იმისა, რომ ბახმანი აღიარებს სიყვარულის სიძლიერეს, ის მაინც გამოხატავს თავის უძლურებას სიკვდილის წინაშე, რომელიც ზოგადად არა მხოლოდ სიყვარულის, არამედ მთელი სამყაროს გამანადგურებელი ძალაა.

სიყვარულის თემა ასევე დიდ როლს თამაშობს პაულ ცელანთან, რომლის მუზას თვით ინგებორგ ბახმანი წარმოადგენდა. მას მიუძღვნა ლექსები “In Ägypten“ (ცელანი 1992: 46), “Weiß und Leicht“ (ცელანი 1992: 165), “Köln, Am Hof“ (ცელანი 1992: 177). ყველაზე ცნობილი ლექსია „ეგვიპტეში“, რომელიც 1948 წლის 23 მაისითაა დათარიღებული:

“Du sollst zu Aug der Fremden sagen: Sei das Wasser!

Du sollst, die du im Wasser weißt, im Aug der Fremden suchen.

Du sollst sie rufen aus dem Wasser: Ruth! Noëmi! Mirjam!

Du sollst sie schmücken, wenn du bei der Fremden liegst.

Du sollst sie schmücken mit dem Wolkenhaar der Fremden.

Du sollst zu Ruth, zu Mirjam und Noëmi sagen:

Seht, ich schlaf bei ihr! [...]“ (ცელანი 1992: 46).

ცელანის სიყვარულის მუზა მისთვის გადარჩენისა და რწმენის საბაზიკ იყო. სიყვარული პოეტისათვის ძალზედ ძლიერი გრძნობაა, რომელიც ბიბლიასთანაა მჭიდრო კავშირში, როგორც ვხედავთ ლექსში შემოდის ბიბლიური პერსონაჟები რუთი, ნოემი და მირიამი. ცელანთან, ჩვენი აზრით, სიყვარული ასულდგმულებს რწმენას, პოეტის დამოკიდებულებას ღმერთთან და ბიბლიურ შთაგონებასთან. შესაბამისად ცელანთან სიყვარული კომპლექსური ფენომენია, რომელიც არა მხოლოდ კონკრეტულ ობიექტს მოიცავს, არამედ პოეტის მსოფლმხედველობის მნიშვნელოვან ნაწილს ნათელს ჰფენს.

ცალკე თემად უნდა გამოვეყოთ პაულ ცელანის შემოქმედებაში „არავის“ პრობლემატიკა, რომელიც კიდევ ერთხელ ხაზგასმით მიუთითებს ომისშემდგომი პერიოდის მძიმე ხასიათზე. ამისათვის ის ენის მკაცრ კოდირებას მიმართავდა და ყოველთვის ჩაუწვდომელისა და გამოუთქმელის ასახვას ცდილობდა თავის ლექსებში,

რისი კარგი მაგალითია ცელანის ცნობილი ლექსი „ფსალმუნი“ („Psalm“, 1963)კრებულიდან „არავის ვარდი“:

“Niemand knetet uns wieder aus Erde und Lehm,

niemand bespricht unsern Staub.

Niemand.

Gelobt seist du, Niemand.

Dir zulieb wollen

wir blühen.

Dir

entgegen.

Ein Nichts

waren wir, sind wir, werden

wir bleiben, blühend:

die Nichts - , die

Niemandrose.

Mit

dem Griffel seelenhell,

dem Staubfaden himmelswüst,

der Krone rot

vom Purpurwort, das wir sangen

über, o über

dem Dorn“. (ცელანი 1992: 225)

ოთხ სტროფში ლექსი ერთმანეთთან აკავშირებს „ჩვენსა“ და „არავის“ შორის მიმართებას. საწყის სტროფში „არავინ“ მიუთითებს ისტორიის დასასრულზე, ან კიდევ იმის დასასრულზე, რაც უკვე მტვრად ქცეულა. „არავის“ ანაფორული გამეორება გამოუვალი მდგომარეობის შთაბეჭდილებას გვიქმნის. „არავინ განსჯის“ ნიშნავს, რომ ის, რაც მტვრად ქცეულა, სამუდამო დავიწყებას მისცემია. პირველი სტროფი მეორისაგან რადიკალურად განსხვავდება. აქ „არავის“ უკვე აქებენ და აჯილდოებენ. ზოგადად ფსალმუნი ღვთის სადიდებელი გალობაა, ამიტომ ლექსის ეს ნაწილი სათაურს შეესაბამება გარკვეულწილად. თუმცა აქვე ამავე სტროფში „არავის“

საპირისპიროდ დგას ლირიული „ჩვენ“, რომელიც აქტიურად მოქმედებს და სულ მალე მისი აქტიურობა აგრესიულობაში გადადის.

მესამე სტროფში პირველ ადგილზე კვლავ „არავინ“ მოდის, ხოლო „ჩვენ“-ის ბრძოლა მის წინააღმდეგ შედეგად „არავის ვარდს“ იღებს, რომელიც, ჩვენი აზრით, იმაზე მიუთითებს, რომ მიწისგან შექმნილი ადამიანი ისევ მიწად იქცევა.

მეოთხე სტროფი ვარდის მნიშვნელობას უსვამს ხაზს, ლექსის რელიგიურ შეფერილობას ხსნის, აქვე შემოდის ლექსის ფსალმუნისებური ფორმა შორისდებულობით „ო“. ლექსში პოეტი იმპლიციტურად გამოხატავს ბრძოლას ვნებასა და სულიერ გამარჯვებას შორის, რაც ექსპლიციტურად გამოიხატება სიტყვებით „ეკალი“ და „გვირგვინი“. მთავარი კი, ვნების დაძლევა და ქვეყნიერების შემქმნელთან მიახლოებაა. ლირიული „ჩვენ“ მხოლოდ ღმერთთან ერთობაში ჰპოვებს შვებას. მისი ეს თვისება გვიხსნის ასევე ლექსის სათაურს, როგორც ღმერთის ქებას, რომელსაც შეუძლია გადაარჩინოს ადამიანი მტვრად ქცევის მდგომარეობას და მის სულს მარადიულობა მიანიჭოს.

განსაკუთრებით აღსანიშნავია აგრეთვე პოეტიკის საკითხებზე დისკუსიის გამოძახილი გიუნთერ აიჰისა და ინგებორგ ბახმანის ლექსებში. კრებულში „წვიმის უსტარი“ (1955) თავს იჩენს აიჰის გულისტკივილი პოეტის ბედის მიმართ, იგი სკეპტიკურად უდგება პოეტის შესაძლებლობებს, სრულყოფილად ასახოს ყოფიერების საიდუმლოებანი თავის შემოქმედებაში. ლექსში „ჩხიკვის ფრთები“ („Die Häherfeder“, 1946) აიჰი პირდაპირ მიუთითებს პოეტის უუნარობაზე:

„...es liegt mir auf der Zunge,
doch gibts es dafür kein Wort“. (აიჰი 1991: 43)

ეს განცდა კიდევ უფრო მძაფრდება ლექსში „ფრაგმენტი“ („Fragment“, 1949), სადაც აიჰი პოეტურ უმოქმედობასა და უნაყოფობას ასახავს. ამავე დროს სალექსო საზომიც იცვლება ამ ლექსში:

“Das Wort, das einzige! Immer suche ichs,
das wie Sesam die Türe der Berge öffnet,
es, durch die gläsern gewordenen Dinge blickend
ins Unsichtbare –

Wörter waren vergebens. Oh Vokabeln der Seele, Versuch,
ohnmächtiger, zu benennen den Flug der Taube, da schon gewiß ward,
daß die sich Rose färbt unter anderem Zwange, in solcher
Beugung sich nicht die Berge beugten.
Noch Stummheit immer, Qual des Schluchzens, die dauert.
Schrecklich gepreßt, wie in Erstickens Angst,
mit Augen hervorquellend, so lallt es,
Sprache des Maulwurfs, der Elster Gekrächz“. (აიჰი 1991: 80)

ს. მიულერ–ჰანპეტის შენიშვნით, ლექსში გამოთქმულია ლირიული „მე“-ს ეჭვი
პოეტური შემოქმედების უუნარობის შესახებ, სათქმელის გაუფასურება ეჭვქვეშ აყენებს
პოეტის შესაძლებლობებს, ცხოვრების სირთულეების გადაჭრის უუნარობა აიძულებს
მას პოეტობაზე უარი თქვას. ხოლო აიჰის ეს ეჭვი კიდევ უფრო ძლიერდება მისშემდგომ
კრებულებში.

ლექსების კრებული “Anlässe und Steingärten“(1966) საინტერესოა იმ
თვალსაზრისით, რომ ის მოიცავს მოსაზრებებს ლირიკის ესთეტიკური და
საზოგადოებრივი ფუნქციის შესახებ, რასაც აიჰი ეხება ორ ერთმანეთის გვერდიგვერდ
განთავსებულ ლექსში. ამათგან პირველია „ხელოვნების თეორიები“ (“Kunsttheorien“,
1964):

“Lottoscheine,
Von Dickhäutern betrachtet,
die Sinnsprüche der Hauptfeldwebel.
Dies, oh Freund, ist mein Mohn.
Versmaße halten nicht vor.
Keine Lust mehr anzustehen
um die Aufenthaltserlaubnis
für erfundene Länder[...]“. (აიჰი 1991: 172)

ხოლო მეორეა ლექსი „და სინამდვილე“ (“Und Wirklichkeit“, 1966):

“Mehrsprachig, Podiumsgespräch,
Lyrik
ihrem Wesen nach faschistoid,

Prozesse im Flattersatz,
Gewalt notwendig
um die Welt zu ändern,
befestigte Elfenbeintürme,
die realistische Schreibweise
dient der Macht,
verzweifelt
nach ungeschriebenen Sexualien gesucht
der Mett heiligt die Zwickel“. (აიჰი 1991: 172)

ამ ლექსებში უკვე იკვეთება ის ტენდენცია, რასაც აიჰი „თხუნელების“ (1968) მთავარ პრინციპად აქცევს. იდეოლოგიის კრიტიკა ენის კრიტიკაში გადადის, რომელიც ენობრივ კლიშეებს, სასაუბრო ენასა და გამონათქვამებს ერთდროულად მოიცავს, ასევე იმ სასაუბრო ელემენტების ფორმირებასა და შეცვლას გულისხმობს, რომლებიც გაუცხოებაში გაოცებისა და გაკვირვების ეფექტს ქმნის. შინაარსობრივად აიჰი ემიჯნება იმ მისწრაფებებს, რომელთა გავლენით მისი ადრეული ლირიკა სუბიექტურად მიიჩნეოდა, თუმცა აიჰის ლექსები არც ისე დაშორებული იყვნენ რეალობისგან. თუმცა 60-იან წლების ლექსებში ნათელი ხდება, რომ აიჰს არაფრის სურვილი არა აქვს, ის მხოლოდ დუმილისა და დასასრულისაკენ მიისწრაფვის.

დასასრულსა და პოეტური მონდომებისა და მცდელობის უაზრობას გამოხატავს აიჰი ლექსში „რიოანი“ („Ryoanji“, 1966):

“[...] im Papierkorb
rasseln die welken Blätter,
die Igel unter den Gebüsch,
fast stumm,
wohnen zugänglich
dem Stachelfell meiner Einsichten,
wir reiben sie aneinander,
höchstens Moos wird bewegt,
die Welt nicht“. (აიჰი 1991: 177–178)

აიჰის ეს პოეზია მის ლირიკაში მყარად იკიდებს ფეხს. თითქოს ის წინასწარ ჭვრეტს მოვლენებს, რომ პოეტს მხოლოდ დუმილი რჩება, ნაღველი, რომელიც დროს მოაქვს, მის სიტყვებს ადუმებს და პოეტს უმწეო მდგომარეობაში აგდებს, პოეტური სიტყვა და მისი ზემოქმედების ძალა დაიძლევა უხეში სამყაროს მიერ. სწორედ ამიტომ, აიჰის აზრით, პოეტს და ლირიკას ზოგადად, სამყაროში არაფრის შეცვლა არ შეუძლია. მისი ლირიკა დუმილის ზღვარზე მივიდა, რამაც ენობრივი თვალსაზრისით პოეტური ენის პროზად ქცევა გამოიწვია მის ცნობილ ექსპერიმენტულ „თხუნელებში“ (1968).

თავისი თეორიული შრომების მხატვრულ გარდასახვას ცდილობს ბახმანი ლექსში „არავითარი დელიკატესი“ („Keine Delikatessen“), რომელიც 60-იან წლებს მიეკუთვნება:

“Nichts mehr gefällt mir.
Soll ich
eine Metapher ausstaffieren
mit einer Mandelblüte?
Die Syntax kreuzigen
auf einen Lichteffekt?
Wer wird sich den Schändel zerbrechen
über so überflüssige Dinge –
Ich habe ein Eissehn gelernt
mit den Worten,
die da sind
(für die unterste Klasse)
Hunger
Schande
Tränen
und

Finsternis. [...]“. (ბახმანი 1993: 172–173)

ლექსში პოეტი აჩვენებს კონფლიქტს ენასთან. ის გამანადგურებელ შეფასებას აძლევს თავის თავს და ენის უძლურებას. პოეტი ქალი აჩვენებს იმ მძიმე გზას, რასაც ზოგადად გადის პოეტი. მან თავისი შემოქმედებით უნდა ასახოს შიმშილის,

სირცხვილის, ცრემლებისა და წყვილიადის გარემო, რაც მისგან დიდ ენერგიას ითხოვს, რომ შესაფერისი სიტყვები იპოვოს და შეძლოს სათქმელის სრულყოფილად გამოხატვა. ეს ლექსი ბახმანის, როგორც პოეტის, ერთგვარი ნეგატიური თვითშეფასებაა, რომელიც ენასთან უძლური აღმოჩნდა. ამის მიუხედავად, ჩვენი აზრით, ბახმანმა მაინც შეძლო თავის ლირიკაში სინამდვილის გაკრიტიკება.

პეტერ ჰუხელის, გიუნთერ აიჰის, ინგებორგ ბახმანისა და პაულ ცელანის ლექსების თემატიკის ანალიზი გარკვეული დასკვნების გამოტანის შესაძლებლობას იძლევა: ოთხივე პოეტის შემოქმედებისთვის იმპულსის მიმცემი გახდაის შედეგები, რაც მეორე მსოფლიო ომმა მოუტანა არა მხოლოდ გერმანიას, არამედ მთელს მსოფლიოს. აქედან გამომდინარე ჟღერს მათ ლექსებში უიმედობის, დუმილის, სიკვდილის, საფლავების თემები, რასაც თან სდევს სიკვდილ–სიცოცხლის ჭიდილის პრობლემის წინა პლანზე წამოწევა. ჰუხელის, აიჰის, ცელანისა და ბახმანის ლირიკაში მეორე მსოფლიო ომი და ფაშისტური იდეოლოგია ასახულია, როგორც გამანადგურებელი მოვლენები, რომლებმაც 1950–60–იანი წლების გერმანულ სინამდვილეში ადამიანებს მომავალი დაუკარგეს.

ომისშემდგომი ვითარების სოციალურ თუ სულიერ სიმძიმეს პოეტები „გაუცხოების“ ეფექტის მოშველიებით წარმოგვიდგენენ. მათ ლექსებში ძალიან ხშირად გვხვდება ეგზისტენციური პრობლემები, ისინი ასახავენ ერთმანეთის გვერდიგვერდ მცხოვრებ, გაუცხოებულ ადამიანებს, რომელთაც კომუნიკაციის პრობლემა აქვთ და ადამიანური ურთიერთობების ნაკლებობას განიცდიან. „ჰერმეტულ“ და „ნატურ–მაგიურ“ ლირიკაში ეგზისტენციური გაუცხოება და სულიერი კრიზისი უშუალოდ მეორე მსოფლიო ომის შედეგს წარმოადგენს. პოეტები არაერთხელ აღნიშნავენ ადამიანურ უძლურებასა და სულიერ დაკნინებას, აჩვენებენ გარემომცველ რეალობაში საკუთარ ადგილის არმქონე სუბიექტს და ასახავენ მიუსაფარი ინდივიდის პრობლემებს თავიანთ ლექსებში.

ამავდროულად ორივე მიმდინარეობის პოეტები განიცდიან ომისშემდგომი პერიოდის ფილოსოფიური მიმდინარეობების ზეგავლენას. განსაკუთრებულ როლს თამაშობს მარტინ ჰაიდეგერის ფილოსოფიური მოძღვრება „ჰერმეტულ“ და „ნატურ–

მაგიურ“ ლირიკოსებთან. მეტაფიზიკური მოწყენილობა, გაუცხოებული ინდივიდის არსებობა არარაში, შიში და ძრწოლა, გამუდმებული ფიქრი სიკვდილზე – ეს ყოველივე თავს იჩენს მათლირიკაში. ოთხივე პოეტის შემოქმედებაში თავს იჩენს ჰაიდეგერის ფილოსოფიის მთავარი ეგზისტენცები, რომლებსაც თავიანთი ნეგატიური შინაარსიდან გამომდინარე ადამიანის ცხოვრება აბსურდსადა ტოტალურ პესიმიზმამდე დაჰყავთ.

როგორც „ნატურ–მაგიური“, ასევე „ჰერმეტული“ ლირიკის წარმომადგენლები ხშირად მიმართავენ ბუნების თემატიკას. ბუნება მათთვის გაუცხოებული სამყაროა, რომელიც თავისი მაგიური ხასიათიდან გამომდინარე განსხვავდება ადამიანების სამყაროსაგან. ბუნება ცალკე აღებული სუბსტანციაა, რომელიც ხშირ შემთხვევაში ადამიანის სათქმელსა და გულისტკივილს გამოხატავს. ბუნების მოვლენები შეიძლება წვიმის უსტარს შევადაროთ, რომლებიც თავიანთ კვალს ტოვებენ ადამიანების ცხოვრებაში. „ნატურ–მაგიური“ ლირიკოსებისათვის დამახასიათებელია ლირიული საუბრის პერსპექტივების მონაცვლეობა პოლიტიკურსა და ბუნების თემებს შორის.

„ჰერმეტულ“ და „ნატურ–მაგიურ“ ლირიკაში დიდ როლს თამაშობს მითოლოგიური და ბიბლიური პერსონაჟები, მოტივები თუ სიმბოლოები, რომლებსაც ხშირად ამუშავებენ პოეტები თავიანთ ლექსებში. მითოლოგიური და ბიბლიური თემატიკის მოშველიებით ისინი მოხერხებულად აკრიტიკებდნენ რეალობას, ომისშემდგომ მძიმე სიტუაციას. ამ გზით პოეტები ცდილობდნენ გარკვეული პარალელების გავლებას როგორც ანტიკურ, ასევე გერმანულ მითოლოგიასა და ბიბლიასთან, რაც მათ საშუალებას აძლევდა, შეეფარებინათ თავი მითოლოგიური სრულყოფილი და ნაივური სამყაროსათვის და ასევე ბიბლიური ელემენტების შემოტანით თავი გადაერჩინათ მეორე მსოფლიო ომისშემდგომ მძიმე სიტუაციაში.

მიუხედავად ომისშემდგომი პერიოდის სიმძიმისა, სიყვარულის თემატიკა მაინც გვხვდება „ჰერმეტული“ ლირიკოსების შემოქმედებაში. სიყვარული გაუცხოებულ სამყაროში იშვიათია, სიცოცხლეს და სიყვარულიც სიკვდილის მიერაა დამარცხებული, სამყაროში სიყვარულის ნაკლებობაა – ამ მიზეზთა გამო „ჰერმეტულ“ სასიყვარულო ლექსებში იგრძნობა ელეგიური მწუხარება, მარადიული სევდა და იმედგაცრუება დიადი გრძნობის უმწეობის გამო. სიყვარული მათ ლექსებში კომპლექსურ ფენომენად

გვევლინება, რომლის მოშველიებით პოეტები თავად ცდილობენ სწორად ორიენტირებას ომისშემდგომ სამყაროში.

ერთ–ერთ სპეციფიკურ პრობლემას წარმოადგენს პაულ ცელანის ლირიკაში „არავის“ თემატიკა, რომელიც პირდაპირ მიანიშნებს მოყვასის არარსებობაზე, ინდივიდის მარტობაზე, საზოგადოების სულიერ სიცარიელესა და ადამიანური თავისუფლების არქონაზე, ზოგადსაკაცობრიო იდეალების დაკარგვაზე. ამ თემატიკის დამუშავებით ნათელი ხდება ადამიანის აბსურდული ყოფა და 1950–60–იანი წლების უნუგემო და უიმედო მდგომარეობა, რასაც ცელანმა აშკარად გაუსვა ხაზი „არავის“, როგორც ერთ–ერთი მოქმედი სუბიექტის, შემოყვანით თავის ლირიკაში.

ორივე ლირიკული სკოლის წარმომადგენლები ინტერესდებოდნენ პოეტოლოგიური საკითხებით თავიანთ შემოქმედებაში. მათ განსაკუთრებით აწუხებთ საზოგადოებრივი და სოციალური რეგრესი, შესაბამისად, პესიმიზმი და უიმედობა არ აძლევთ მათ საშუალებას, იპოვონ საჭირო სალექსო ფორმები სასურველის გამოსახატავად. ისინი გამოთქვამდნენ გულისტკივილს პოეტსა და მკითხველს შორის არსებული დისტანციის გამო. მათი სურვილია მკითხველის გამოფხიზლება რეალური მოვლენების შეულამაზებლად ასახვის ხარჯზე, რაც ზოგჯერ ენობრივი გისოსებისა და ბარიერების საფუძველი ხდება სათქმელის სირთულიდან გამომდინარე.

ამრიგად, პეტერ ჰუხელის, გიუნთერ აიჰის, ინგებორგ ბახმანისა და პაულ ცელანის შემოქმედების თემატური ანალიზი აშკარად მიუთითებს, რომ მათი შემოქმედება ძალზედ მრავალფეროვან და კომლექსურ საკითხებს მოიცავს, რაც განპირობებული იყო სოციალური, საზოგადოებრივ–პოლიტიკური, თუ პირადი მომენტებით. „ნატურ–მაგიურ“ და „ჰერმეტულ“ ლირიკაში ნათლად აისახა 1945 წლის შემდგომი პერიოდისგერმანული სინამდვილის მთელი რიგი პრობლემური და აქტუალური საკითხები.

თავი 4.

„ნატურ–მაგიური“ და „ჭერმეტული“ ლირიკის პოეტოლოგიური თავისებურებანი

წინამდებარე თავში განვიხილავთ გერმანული „ნატურ–მაგიური“ და „ჭერმეტული“ ლირიკის პოეტოლოგიურ თავისებურებებს პეტერ ჰუხელის, გიუნთერ აიჰის, ინგებორგ ბახმანისა და პაულ ცელანის ცალკეული ლექსების მაგალითზე. ეს საშუალებას მოგვცემს დავადგინოთ ამ ორ ლირიკულ სკოლას შორის არსებული მსგავსება–განსხვავებები პოეტიკის თვალსაზრისით.

მეოცე საუკუნის მეორე ნახევარში კონვენციური ლირიკისაგან განსხვავებით ლიტერატურათმცოდნეობაში გაჩნდა ისეთი ტერმინები, როგორცაა „კოლაჟის ლექსი“, „კომპიუტერის ლექსი“, „სერიული ლექსი“, „ტრაფარეტული ლექსი“, „შოკური ლექსი“, „კინეტიკური ლექსი“, იქამდე „ანტი–ლექსიც“ კი. აქვე შემოდის სრულიად ახალი ტერმინი – „ლირიული საუბარი, თხრობა“, რომელსაც თავისი სპეციფიკური მახასიათებლები გააჩნია: “– Sprachlichkeit, das heißt: sie muß wesentlich, wenn auch nichts ausschließlich aus sprachlichen Zeichen bestehen; – Sinnhaltigkeit, das heißt: die Zeichen müssen als sprachliche zumindest entweder für sich oder zusammen eine semantische Funktion haben; – Sukzessivität, das heißt: die Zeichen müssen in Folge angeordnet sein; – schließlich Endlichkeit, das heißt, die Zeichenfolge muß einen markierten Anfang und ein markiertes Ende haben” (ლამპინგი 2000: 23). ლირიული საუბრის ელემენტებს ვხვდებით „ჭერმეტული“ და „ნატურ–მაგიური“ ლირიკის წარმომადგენლების შემოქმედებაში, რადგან სემანტიკური ენობრივი ნიშნები, რომელთაც დამოუკიდებელი მნიშვნელობა აქვთ, ძალიან ხშირად გვხვდება ჰუხელის, აიჰის, ბახმანისა და ცელანის ლექსებში, რაც მათ ლირიკაში ჩაკეტილობისა და საიდუმლოების შთაბეჭდილებას ქმნის.

მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ გერმანულ ლირიკაში რადიკალური ცვლილებები მოხდა. მე–19 საუკუნის გერმანული ლირიკა შინაგანობის, ავტორის სუბიექტურობის უშუალო გამოხატვა იყო. ლირიკის ამოსავალი სფეროა სიმღერა; რომელშიც გრძნობათა სიჭარბისაგან ძალაუვნებურად აღმოცენებული რიტმი ლექსის ენას მუსიკასთან

ახლოვებს, მაშინაც კი, როცა არ გვეძლევა ტონური ჟღერადობა. ლექსი, პირველ რიგში, გაიგება როგორც „მე“-ს თვითგამოხატვა. ლირიკის ძირეული სიტუაცია არის იზოლირებული პოეტური სუბიექტის შეგუება ძლევა-მოსილ ბუნებასთან. მეოცე საუკუნეში, მეორე მსოფლიო ომისშემდგომ გერმანულ ლირიკაში კი უკვე შემოდის ისეთი ელემენტები, როგორცაა ლაკონიზმი, ყოველდღიური სასაუბრო ენის ინტენსიური გამოყენება, სტროფის ახლებური აგება, ე.წ. ლირიული საუბარი, რომელიც სეგმენტირების განსაკუთრებული სახეობის მოშველიებით რიტმულად განსხვავდება ნორმალური, ენობრივი საუბრისაგან. სეგმენტაციის პრინციპი პაუზების დაწესებაა, ხოლო ორი, თანმიმდევრული პაუზით იქმნება სტროფი. „ჰერმეტულ“ და „ნატურ-მაგიურ“ ლირიკაში, ჩვენი შეფასებით, ლექსების უმრავლესობა დამოუკიდებელ სტროფებად იყოფა, ხოლო ისინი, თავის მხრივ, სტიხიურ პრინციპზე აიგებიან და ამ გზით ცალკეული იზოლირებული ბჭკარედები ემატება საერთო სქემას.

მეოცე საუკუნის მეორე ნახევრის მოდერნისტულ ლირიკაში ტრადიციული ლირიკისაგან განსხვავებით უკანა პლანზე გადადის, ან სრულად გაუქმებულია ე.წ. ლირიკული გმირი/ლირიული „მე“ და მისი მკვეთრად გამოხატული სუბიექტურობა. მოსაუბრის პარტნიორად „შენ“, ანუ მხოლოდითი რიცხვის მეორე პირი მიიჩნევა, თუმცა შეიძლება სხვადასხვა კომბინაციების შექმნა. მაგალითად, ლექსი შეიძლება აგებული იყოს მონოლოგის პრინციპზე, როდესაც ლირიული „მე“ ესაუბრება საკუთარ თავს. მოდერნისტული ლირიკის „მე“ ტექსტში უკვე აღარ ვლინდება უმთავრეს საბაზისო სტრუქტურულ ერთეულად, ანუ ავტორისა და ტექსტის ძირითადი მსოფლმხედველობრივი და ემოციური მთლიანობის მედიუმად. მოდერნისტულ ლირიკაში მოცემული ეს სტრუქტურული რყევა, ერთი მხრივ, გამოწვეულია სამყაროსეული ჰარმონიულობისა და ყოფიერების გონითი წარმართვისადმი მოდერნისტი ავტორის უნდობლობით და მიუღებლობით, მეორე მხრივ, გონების განმანათლებლური კულტისა და სუბიექტის სუბიექტურობის ყოვლისშემძლეობისადმი სკეპსისით. აქ კი ვლინდება მენტალობის გლობალური და საყოველთაო ცვალებადობა (Mentalitätswandel) – თეოცენტრისტული და ანთროპოცენტრისტული არქეტიპული პარადიგმების რღვევა. ამიტომაც, მოდერნისტულ ლირიკულ ტექსტებში იმთავითვე

გაცხადებულია სუბიექტურობის კრიზისი და ლირიკული გმირის სუბიექტურობისაგან დაცლა, მისი განპიროვნება (Entpersönlichung), რაც აისახა მოდერნისტული ლირიკის თვით სტრუქტურულ დონეზეც კი, სადაც ლირიკული გმირის დესუბიექტირებული, დისოცირებული, დაშლილი, დარღვეული სუბიექტურობა აღარ ფუძნდება ლირიკული ტექსტის საბაზისო სტრუქტურულ ერთეულად (შდრ. ბრეგამე 2014: 273). მკვლევარის ეს შეფასება სავსებით სამართლიანია, რადგან აქ თითქმის ყველა ის მიზეზია დასახელებული, რამაც ლირიული „მე“-ს განპიროვნება გამოიწვია, თუმცა, ჩვენი აზრით, აქ შეიძლება დავამატოთ კოლექტიური „მე“-ს პრობლემა, რამაც შეცვალა და ჩაანაცვლა „მე“-ს სუბიექტურობისა და დამოუკიდებლობის გაგება მეორე მსოფლიო ომის შემდგომ გერმანულ სიტუაციაში.

ომის შემდგომმა სიტუაციამ განაპირობა ამ პერიოდის ლირიკაში ენის კრიზისი. ომის შემდგომი ლირიკის პოეტიკის სპეციფიკას პოლიტიკურის, პოეტოლოგიურისა და მითიური ელემენტების ერთობლიობაში ხედავს მკვლევარი ფ. ლამპარტი (შდრ. ლამპარტი 2013: 130). მეორე მსოფლიო ომის შემდგომი გერმანული ლირიკის მახასიათებლების ზუსტი განმარტება რთულია, მაგრამ შეიძლება რამდენიმე ნიშან-თვისების გამოყოფა. ესაა, მაგალითად, ლექსის ბჭვარედული ფორმა, მონოლოგურობა, გამართული ვერსიფიკაციული საზომებისა და რითმის შესუსტება, სიმოკლე, თვითრეფლექსურობა, უშუალო მიმართვა მკითხველისადმი, მეტაფორების, ალეგორიებისა და სიმბოლოების სიუხვე და გარკვეულწილად კეთილხმოვანება, რომელიც, მე-19 საუკუნის კონვენციური ლირიკისგან განსხვავებით, 1950-იან წლებში ლირიკის აუცილებელ ატრიბუტს აღარ წარმოადგენდა. შეიცვალა რითმის გაგებაც, რომელსაც სრულად ეფუძნებოდა ტრადიციული ლირიკა.

ცალკეული პოეტის ლექსების გაანალიზებამდე უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ „ჰერმეტიული“ და „ნატურ-მაგიური“ ლირიკის წარმომადგენლები თითქმის არ იყენებენ ტრადიციულ სალექსო ფორმებს, მაგალითად გერმანიკული სალექსო ფორმები – აფორიზმი, ე.წ. შპრუხი, სიმღერა და ბალადა – არ გვხვდება ჰუხელის, აიჰის, ბახმანისა და ცელანის ლირიკაში. ასევე არ ჩანს ანტიკური სალექსო ფორმები – ეპიგრამა, ოდა, კანცონა. მხოლოდ ელეგის ნიმუში გვხვდება ერთხელ ჰუხელის ამავე სახელწოდების

ლექსში, სხვა არც ერთი ფორმა მათ ლირიკაში არ მოიპოვება. რომანიკული სალექსო ფორმებიდან რონდო, რონდელი, ტრიოლექტი, მადრიგალი, სონეტი მათ ლირიკაში ასევე არ იჩენს თავს, მიუხედავად იმისა, რომ სონეტი მეოცე საუკუნის გერმანულ ექსპრესიონისტულ ლირიკაში გავრცელებული ფორმა იყო. ჰიმნს მიმართავს ბახმანი ლექსში „მზისადმი“, ასევე ცელანთან ზოგჯერ ფაშისტების წინააღმდეგ მიმართული ლექსები ჰიმნის სახეს იძენს, თუმცა მკვეთრად გამოხატულად არც მათთან არ დომინირებს ეს სალექსო ფორმა. მართალია, ცელანი მუსიკალური ფორმების ინტეგრირებას ცდილობდა თავის ლირიკაში, მაგრამ ეს მცდელობა 1950-იან წლებამდე შეიმჩნევა მის ლირიკაში და განსაკუთრებით „სიკვდილის ფუგაში“ იჩენს თავს.

კონვენციურისაღსაღწევი ფორმების უარყოფა, ჩვენი აზრით, იმით აიხსნება, რომ მათთვის მიუღებელი იყო ის მოწესრიგებული რითმულ–რიტმული სქემა, რაც ტრადიციულ ლირიკას ჰქონდა, ისინი უპირატესობას აძლევდნენ თავისუფალ ლექსს, რომელიც უიოლებდა ორივე მიმდინარეობის წარმომადგენლებს, სასურველი ფორმით გამოეხატათ თავიანთი სათქმელი.

მეორე მსოფლიო ომისშემდგომი გერმანული ლირიკის პოეტოლოგიური თავისებურებების ანალიზს პეტერ ჰუხელის ლირიკით დავიწყებთ, რომელმაც გიუნთერ აიჰთან ერთად „ნატურ–მაგიური“ ლირიკის ესთეტიკური ტენდენციები განსაზღვრა. ამ ლირიკაში თემატურად და მოტივაციის თვალსაზრისით ბუნება ზესუბიექტური სამყაროს წესრიგის მოდელი იყო. სწორედ ამიტომ ჰუხელისა და აიჰის ლირიკაში ბუნება წარმოადგენს სიტყვა–კონცეპტს, რომელიც ვლინდება ტექსტში სემანტემების გამოყენების მაღალი სიხშირით; აღნიშნული სემანტემის მეტაფორულობის მაღალი ხარისხით, რაც გამოიხატება ახალ მნიშვნელობათა წარმოქმნაში (შდრ. ბარბაქაძე 2009: 48). ეს პროცესი ნათლად იგრძნობა როგორც ჰუხელის, ასევე აიჰის ლირიკაში, რადგან ორივე მათგანი ბუნებას მეტაფორულობის მაღალ ხარისხს ანიჭებს.

1945 წლის შემდეგ ენის შესაძლებლობებში დაეჭვებულმა ჰუხელმა და აიჰმა ბუნება უნივერსალურ კოდად აქციეს, რათა 50–იანი წლების პესიმისტური განწყობილება სრულყოფილად გამოეხატათ. „ნატურ–მაგიური“ პოეტოლოგიის ჩამოყალიბება მათთან ჯერ კიდევ ომამდელ პერიოდში იწყება, თუმცა

განსაკუთრებულად მისი ძირითადი პრიორიტეტები ომისშემდგომ (50–იან წლებში) ყალიბდება. მათი მოსაზრებები, ომზე, მის მძიმე შედეგებზე, კატასტროფულ ნგრევასა და განადგურებაზე თავს იჩენს აგრეთვე ენის შესაძლებლობებში. ორივე პოეტთან ეს პროცესი ჰ. კორტეს თანახმად შეიძლება დავახასიათოთ, როგორც მზარდი უნდობლობა საკუთარი ენის შესაძლებლობების მიმართ (შდრ. კორტე 2004: 39), რაც, ჩვენი აზრით, პირველ რიგში, იმით გამოიხატება, რომ ისინი მეორე მსოფლიო ომს ასახავდნენ, როგორც მეოცე საუკუნის დიდ ისტორიულ კატასტროფას, და შესაბამისად, მის გამოსახატად ძალიან ურთულდებოდათ სასურველი ვერსიფიკაციის, რიტმისა და რითმის პოვნა. საბოლოო ჯამში, ჰუხელისა და აიჰის სათქმელი იმდენად პესიმისტური ხდება, რომ ლირიული საუბარი ნაწევრდება და ფრაგმენტული ხდება. ამ პერიოდს დ. ლამპინგი ახასიათებს, როგორც თანამედროვე გერმანული ლირიკის ახალ ფაზას (შდრ. ლამპინგი 2000: 231). მკვლევარის ეს შედარება მართებულია, რადგან ყველა ის პოეტოლოგიური ელემენტი, რასაც ისინი თავიანთ ლირიკაში იყენებდნენ, ჩვენი აზრით, ე.წ. „ახალი ლირიკის“ საკუთრება იყო და კონვენციურ ლირიკასთან მას არაფერი აკავშირებდა.

აიჰისა და ჰუხელის პოეტური კონცეფცია ერთდროულად ჩამოყალიბდა, რადგან ისინი ერთმანეთის თანამოაზრეები იყვნენ. ჰუხელმა ნიშნების ენა აირჩია თავის ლექსებში, ის იყენებს ნიშნებს, რითაც ცდილობს დისტანცია დაიჭიროს მიმდინარე პოლიტიკური მოვლენების მიმართ და გაემიჯნოს მათ, თუმცა ამავდროულად პოეტი თავისი კრიტიკული პოზიციის დაფიქსირებას ყოველთვის ახერხებს. ბუნების საგნებსა და მოვლენებს ჰუხელი ყოველთვის დამატებით აზრობრივ დატვირთვას ანიჭებს და მათი გაგება ძირითადად დუალისტურია. ხშირ შემთხვევაში ჰუხელის ლექსები ავტობიოგრაფიულ და მითიურ–რელიგიურ ელემენტებს აერთიანებს. შესაბამისად ჰუხელი ბუნების ენას ნიშნების ენად გარდაქმნის და მას საკუთარი ბავშვობის მოგონებების, მითიური თუ რელიგიური მოტივების კომპლექსებით ტვირთავს. ენაში ნიშნების ხარისხი იმატებს, კონოტაციური გაგება უფრო მრავალფეროვანი ხდება და მეტაფორებისა და შიფრების პოლისემიურობაც იზრდება. განსაკუთრებით თვალშისაცემია ენის გართულება ჰუხელის ლექსების კრებულში „შარაგზები,

შარაგზები“, რომელშიც პოეტი ნიშნებს მისტიკურ ხასიათს სძენს, და შესაბამისად, მისი ლირიკა ძნელად გასაგები ხდება.

მეორე მსოფლიო ომის შემდგომ ძლიერია სკეპტიციზმი ჰუხელის პოეტიკაში. ბუნების სურათები ძირითადად განადგურებულ–დახლეჩილია მის ლირიკაში, შესაბამისად, ენის ინტენსიურობა იმატებს, რათა უფრო ნათლად ასახოს არსებული სინამდვილის სიმძიმე.

ჰუხელის მიზანს შთაბეჭდილებათა გამომწვევი სურათების შექმნა წარმოადგენს, რისთვისაც ის სხვადასხვა ვარიაციებს, ნიუანსებს, გადასვლებსა და ასოციაციებს აერთიანებს. ლირიული „მე“ ყოველთვის ბუნებაში დააბიჯებს, მაგრამ თითქოს რაღაც საიდუმლოს მაინც უტოვებს მკითხველს. ჰუხელი თავისი ლექსების ფორმად ძირითადად ელეგიას ირჩევს, რადგან ელეგია თავისი არსით ემთხვევა ჰუხელის ლირიკის თემატიკას და პოეტს საშუალებას აძლევს, ნათლად გამოხატოს თავისი მოსაზრებები. მაგალითად, ჰუხელს ელეგიური ტონალობა სჭირდება ისეთი სემანტიკის ნათლად გადმოსაცემად, როგორცაა შემოდგომა. წელიწადის ეს დრო მის ლექსებში ხშირად გამოიხატება როგორც წონასწორობა წარსულსა და განგრძობადობას შორის, რადგან წარსული მის ლექსებში გრძელდება და ამიტომ ავტორი ყოველთვის პრეტერიტუმის ფორმას იშველიებს. ლექსების კრებულის „შარაგზები შარაგზები“ მთავარი მახასიათებლებია მარტოობის, იზოლირების, სიცივის, დადუმების საშიშროება. ამ ლირიკის ამოსავალი სიტყვებია: მკვდარი, დაჭრილი, დაუცველი, დუმილი, გამოუცნობი, ნაცრისფერი, მწუხარება, სიცივე, გაქვავებული, შიში, მკაცრი, უმოწყალო, უდაბური. უმეტესი ლექსების თვითგამოხატვა გაუგებარია (შდრ. შონაუერი 1973: 44–45).

რიტმის თვალსაზრისით ჰუხელის ლექსებში შეიძლება გარკვეული სქემის გამოყოფა. ძირითადად გვხვდება ჯვარედინი და პარალელური რიტმები. მაგალითად ჯვარედინია რიტმა ლექსში „თეოფრასტოსის ბაღი“ („Der Garten des Theophrast“), რომლის რიტმული სქემა შემდეგნაირად გამოიყურება: **a b c b / c d e d / a f e f**. ამასთანავე კენტ ბწყარებს ქალური, ხოლო ლუწ ბწყარებს ვაჟური დაბოლოება აქვთ:

“Wenn mittags das weiße Feuer

Der Verse über den Urnen tanzt,

Gedenke, mein Sohn. Gedenke derer,

Die einst Gespräche wie Bäume gepflanzt“.(ჰუხელი 1984: 155)

„თეოფრასტოსის ბალი“ დაწერილია დაქტილური ვერსიფიკაციით, ყველა ბწკარი ოთხ მახვილს მოიცავს. გამონაკლისს წარმოადგენს პირველი ბწკარი, რომელიც მხოლოდ სამ მახვილს შეიცავს. გამონაკლისია ასევე მეხუთე ბწკარი, რადგან თუ ყველა დანარჩენი ბწკარი გარეტაქტით იწყება, მეხუთე ვერსი მახვილიანი მარცვლით იწყება. რაც შეეხება ლექსის ჟღერადობასა და რიტმს, ის აგებულია სტროფულად, ანუ დანაწევრებულია ცალკეულ სტროფებად, ხოლო ჯვარედინი რითმა ხელს უწყობს მის კეთილხმოვანებას. გერმანულ ენაში არსებული ფიქსირებული მახვილიდან გამომდინარე, ლექსში საჭირო ხდება გარკვეული პაუზების დაცვა, გარდა ამისა, გარეტაქტის მოშველიებით ჰუხელს ლექსში შემოაქვს ანაკრუზა, რაც მას საშუალებას აძლევს უმახვილო მარცვლით დაიწყოს თითოეული ბწკარედი და თავისუფალი რიტმის პრინციპიდაიცვას.

ლექსში მეტაფორას წარმოადგენს თეოფრასტოსის ბალი, რომელიც ანტიკური კონოტაციის მიუხედევად გონივრულობისა და საკუთარი ქვეყნისა და მომავლის დაცვისაკენ მოუწოდებს მკითხველს. ჰუხელი არ ზღუდავს ლექსს ენობრივი თვალსაზრისით და მასში არსებითი სახელებისა და ზმნების თანაბარი რაოდენობა გვხვდება, თუმცა აქ ის თავიდან ირიდებს გამეორებებსა და ამა თუ იმ აზრის ხაზგასმას, რადგან ლექსის მთავარი აზრი ჩადებულია თავად ლექსის წანამძღვარში, რომელსაც პოეტი თავის ვაჟს უძღვნის და ამით გამოხატავს მის დამოკიდებულებას მომავალი თაობისა და მათი მთავარი მისიისადმი.

ვერსიფიკაციული თვალსაზრისით ჰუხელის შემოქმედებაში საინტერესოა ასევე ლექსი „შემოდგომის ერთი ღამე“ („Eine Herbstnacht“), რომელშიც გვხვდება როგორც შეწყვილებული (1–12), ისე ჯვარედინი რითმების ნაზავი (13–18: **abac c b**). ხოლო ბოლო სტროფში მთლიანად ერთი რითმული ჯგუფია მოცემული: **d e df e f**. ეს იმაზე მიუთითებს, რომ ლექსს არ გააჩნია მყარი მეტრი, რაც იწვევს უწყესრიგობას და

ამავდროულად ლექსს ანაწევრებს ცალკეულ დამოუკიდებელ ნაწილებად. 24 ბჭკარიან ლექსში 12 ქალური, ხოლო 12 ვაჟური რითმით მთავრდება:

“Wo bist du, damals sinkender Tag?

Septemberhügel, auf dem ich lag,

Im jähren blätterstürzenden Wind,

Doch ganz von der Ruhe der Bäume umschlungen –

Kraniche waren noch Huldigungen

Der Herbstnacht an das spähende Kind“.
(ჰუხელი 1984: 138–139)

ლექსში ძირითადად ანაპესტური სალექსო ზომა ჭარბობს, თუმცა მახვილიანი და უმახვილო მარცვლების განლაგება ლექსში მონაცვლეობს, რაც, შესაბამისად, ჟღერადობის სისუსტეს განაპირობებს. ლექსი არაა თანაბარ სტროფებად დაყოფილი და რიტმის თვალსაზრისით მასში ერთიანი სქემის დადგენა გართულებულია. ის უფრო სტიხიურ, ანუ ბჭკარედულ ლექსს წარმოადგენს, რომელშიც ლექსის აზრობრივი სეგმენტაცია ცალკეულ ბჭკარედში ხდება. თვით ცალკეული ბჭკარედიც კი გაყოფილია სასვენი ნიშნების მოშველიებით, რაც იწვევს ტემპისა და ინტონაციის, ანუ ლექსში საერთო ტონის ცვალებადობას, რომელიც ზეგავლენას ახდენს ლექსის რიტმზე.

ენობრივ–მორფოლოგიური თვალსაზრისით ლექსი სრულყოფილია და ჰუხელი არ ამცირებს თავის სათქმელს, თუმცა ის ასევე არ აჭარბებს და თავიდან იცილებს გამეორებებს. წელიწადის დრო შემოდგომაა, რომელსაც პოეტი გადატანით მნიშვნელობას ანიჭებს, რასაც ის ხშირად მიმართავს თავის ლექსებში და მეტაფორულად იშველიებს გვიანი შემოდგომის ცივ, ნისლიან, წვიმისგან განაცრისფერებულ ბუნებას. აქ კიდევ ერთხელ ვრწმუნდებით, რომ ჰუხელთან შემოდგომა სიტყვა–კონცეპტს წარმოადგენს და მას მის ლირიკაში გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება.

ჰუხელის 60–იანი წლების ლირიკაში საინტერესოა ლექსი „ოცნება ხაფანგში“ (“Traum im Tellereisen”), რომელშიც რითმა (a **b c b a** / d e f g h **h f** / i j j) ძირითადად არაზუსტი და დისონანსურია, ხოლო ჯვარედინი და პარალელური რითმები იშვიათობას წარმოადგენს. ეს ლექსი გვიან პერიოდს ეკუთვნის, კერძოდ 1960–იანი

წლების დასაწყისს და აქ უკვე აშკარად იგრძნობა ჰუხელის ლირიკაში რითმული ცვლილებები:

“Gefangen bist du, Traum.
Dein Knöchel brennt,
Zerschlagen im Tellereisen.
Wind blättert _____
Ein Stück Rinde auf.
Eröffnet ist
Das Testament gestürzter Tannen,
Geschrieben
In regenrauer Geduld
Unauslöschlich
Ihr letztes Vermächtnis –
Das Schweigen.
Der Hagel meißelt
Die Grabschrift auf die schwarze Glätte
Der Wasserlache“. (ჰუხელი 1984: 155–156)

რიტმის დისონანსური ხასიათიდან გამომდინარე ლექსში იამბური და ქორეული ვერსიფიკაცია მონაცვლეობს. სამ სტროფად გაყოფილ ლექსში არ გვხვდება სიმეტრია, შესაბამისად ის თავისუფალი რიტმითაა დაწერილი, ხოლო განცალკევებული და ერთმანეთისგან გამოყოფილი სტროფული აგების გამო მასში კეთილხმოვანების ეფექტი ნაკლებად იქმნება. ეს, პირველ რიგში, ბოლორიტმაში ხმოვანთა მონაცვლეობითაა განპირობებული, რაც რიტმის ერთიანობის შეგრძნებას უშლის ხელს. გარდა ამისა, აქ უკვე ჰუხელი აშკარად ამცირებს ზმნების ხვედრით წილს ლირიკაში და ის უფრო მეტად აქცენტს აკეთებს არსებითი სახელების გამოყენებაზე. ამით პოეტი თანდათან სათქმელს ამცირებს, რაც დუმილის ტენდენციას აძლიერებს. ჩვენი აზრით, ჰუხელი აბსტრაქტულ და განზოგადებულ თემებსაც კი, მისი ლირიკის ამოსავალ სიტყვა-კონცეპტებს უკავშირებს და ამ გზით ცდილობს ენობრივად მათ გამოხატვას.

ჰუხელის ლექსების უმეტესობას ახასიათებს ასონანსური რითმა, ხოლო ყველაზე ხშირად აქ თავს იჩენს ჯვარედინი რითმები შედარებით თანაბარი რაოდენობის ვაჟური

და ქალური დაბოლოებებით. ასეთია მაგალითად ჰუხელის ცნობილი ლექსი „ბერძნული დილა“ (“Griechischer Morgen”), რომლის რითმული სქემა შემდეგია **a b c bded f e** და ის ერთ მთლიან სტროფშია წარმოდგენილი:

“Perlgraue Feder im Sand,
die der Vogel verlor,
als es am Rand der Morgenröte
flog aus dem Nebel empor,
zarteste Kraft des Halms,
der die Erde durchstößt,
tauiger Ölbaum, Wasser des Bachs,
darf ich euch preisen,
eh nicht der Mensch den Menschen erlöst? [...]”. (ჰუხელი 1984: 108)

ლექსი ქორეული ვერსიფიკაციითაა დაწერილი, თუმცა სალექსო ზომა არაა ბოლომდე შენარჩუნებული და მას იამბური ვერსიც ენაცვლება. ვაჟური ბოლორიტების სიჭარბე განაპირობებს ლექსის გამართულ ჟღერადობას, თუმცა ეს პრინციპიც ირღვევა ლექსში და ქალური რითმებიც შემოდის. ლექსი ორი სტროფისაგან შედგება, რომლის სიმეტრიულობა მოწესრიგებულია ხმოვანთა მონაცვლეობაზე დამყარებული რიტმის მეშვეობით, რაც ლექსის სტროფების მთლიანობას განაპირობებს. ლექსში ნარჩუნდება ჰუხელის ლირიკის მთავარი სემანტემა – ბუნება, თუმცა ალეგორიულად აქაც შეიძლება ჰუხელის თანამედროვე პრობლემური საზოგადოებრივ-პოლიტიკური მოვლენების ამოცნობა, რასაც პოეტი კარგად ნიღბავს ბუნების მოვლენებთან შედარებებისა და მეტაფორების მოშველიებით.

ჰუხელის ლირიკის პოეტოლოგიური თავისებურებების განსაზღვრისათვის საინტერესოა ასევე ლექსი „დელფინი“ (“Delphine”), რომლის რითმული სქემა შემდეგნაირად გამოიყურება – **a b c c a c d e e**, რაც აშკარად მიუთითებს პარალელური რითმების უპირატესობაზე ჯვარედინთან შედარებით, თუმცა მესამე სტროფში ჯვარედინი რითმა მაინც შემოდის:

“Meerwärts spähend
bei weißer Sonne

ich seh sie springen
aus der salzigen
Schwere des Wassers –
Delphine,
Meine heimlichen Brüder,
tragen die Botschaft
nach Byzanz. [...]
Steine,
schartig vom Grillengewetz,
die Steine der Toten,
von Mittagshimmeln geschwärzt ”. (ჭუხელი 1984: 208)

ლექსის პირველ ოთხ სტროფში ქორეები გვხვდება, ხოლო შემდგომ ორ სტროფში ბწყარედის სიგრძე იმატებს. ლექსი თავისუფალი რიტმითაა დაწერილი, რაც ასევე ხელს უწყობს ლექსის სტილურ თავისუფლებას. ჭუხელი უხვად იყენებს არსებით სახელებს და შედარებას აკეთებს ადამიანებსა და დელფინებს შორის. აქ ჭუხელი სათქმელის შემჭიდროვებას ცდილობს, ის ლექსიკურ მარაგს ამცირებს და ამიტომაც ცდილობს არსებითი სახელებით თამაშს თავის ლექსებში.

იამბისა და დაქტილის მონაცვლეობის პრინციპზეა აგებული აგრეთვე ლექსი „გაფრენილი გედები“ (“Auffliegende Schwäne”), რომლის რითმაც სქემატურად შემდეგნაირად გამოიყურება – a b c d e a f g **hh** i j, რაც აშკარად იმაზე მიანიშნებს, რომ პოეტი თავისუფალ რითმებს იყენებს:

“Noch ist es dunkel, im Erlenkreis,
Die Flughaut Nasser Nebel
Streift dein Kinn. Und in den See hinab,
Klafft tief,
Hängt schwer der Schatten.
Ein jähes Weiß,
Mit Füßen und Flügeln das Wasser peitschend,
Facht an den Wind. Sie fliegen auf,
Die winterbösen Majestäten.

Es pfeift metallen.

Duck dich ins Röhricht.

Schneidende Degen”. (ჰუხელი 1984: 139–140)

როგორც ვხედავთ, რითმული თვალსაზრისით ლექსი დისონანსურია, მასში მხოლოდ ერთი პარალელური რითმა გვხვდება. სამ სტროფად დანაწევრებულ ლექსში პირველი და მეორე სტროფის საწყისი ბწყარედები ბოლორიტმაში ემთხვევა ერთმანეთს, რაც ერთი შეხედვით დამოუკიდებელ სტროფებს აკავშირებს ერთმანეთთან. რიტმი ლექსის სტიხიური აგების პრინციპს ეყრდნობა, და შესაბამისად, ლექსის ჟღერადობაც დარღვეულია, რადგან ბოლორიტმებში ხმოვანთა რადიკალური მონაცვლეობა ხელს უშლის ლექსის კეთილხმოვანებას. რაც შეეხება ლექსის ენობრივ მხარეს, ჰუხელი არ არღვევს თავის სტილს, რაც 50-იანი წლების მიწურულს დამკვიდრდა მის ლირიკაში და უმეტესად ზმნებს ამცირებს მეტყველების ნაწილებიდან თავის ლექსებში. ლექსში ძირითადი სემანტიკური ხაზი ისევ ნარჩუნდება.

ჰუხელის პოეტოლოგიური კონცეფციის კიდევ ერთი მაგალითია 4-სტროფიანი ლექსი „თრაქია“ (“Thrakien”), რომლის რითმული სქემა შემდეგნაირად გამოიხატება– **a b c a d b b / e e e f g h e**, რომელშიც გვხვდება როგორც ჯვარედინი, ასევე პარალელური რითმები, ხოლო ვაჟური და ქალური ბოლორიტმები ლექსის კეთილ ჟღერადობას უწყობენ ხელს:

“Eine Flamme züngelt

Hier nachts am Boden,

Es wirbelt weißes Laub.

Und mittags zerschellt

Die Sichel des Lichts.

Das Rascheln des Sandes

Zerklüftet das Herz. [...]

Ein Messer

Häutet den Nebel,

Den Widder der Berge.

Jenseits des Flusses

Leben die Toten.

Das Wort

Ist die Fähre“. (ჰუხელი 1984: 116)

ლექსს არ გააჩნია მყარი ვერსიფიკაციული სქემა, აქ იამბისა და ქორეს მონაცვლეობას ვხვდებით, რაც მთელი ოთხი სტროფის მანძილზე ნარჩუნდება ლექსში, შესაბამისად ის დაწერილია თავისუფალი რიტმით, რომელიც პოეტს საშუალებას აძლევს თავისუფლად შეარჩიოს სხვადასხვა სალექსო ზომა თავისი სათქმელისათვის, ნაწარმოების ფინალი კი სიჩუმის განცდას იწვევს მკითხველში, რომელიც რიტმის თვალსაზრისით ყველაზე მეტად გამართულია, თუმცა სათქმელის სპეციფიკიდან გამომდინარე მხოლოდ დუმილის ასოციაციას ტოვებს მკითხველზე. შესაბამისად ლექსიკური მარაგიც მცირდება ამ ლექსში და ბჭკარდების მოცულობაც იკლებს.

ჰუხელის ამ პერიოდის ლექსების პოეტურ სპეციფიკას მკვლევარი ქრ. ზიმენსი შემდეგნაირად განმარტავს: “Sprache ist Versprechen, Schrift ist Verschreiben, Durchstreichen anderer Schrift” (ზიმენსი 1996: 13). ამ თეზით მკვლევარი ადასტურებს თავად ჰუხელის კონცეფციას, რომ ის ლექსს კი არ წერს, არამედ ლექსი თავად იქმნება გარკვეული სიტყვების მოშველიებით. ხოლო როცა ბუნება საუბრობს, იქ უკვე ლირიული „მე“-სთვის ლექსებში ადგილი აღარ რჩება, ამიტომაც აქ ლირიული „მე“ მოქმედ, აქტიურ სუბიექტად კი არ გვევლინება, არამედ შუამავლად, მაცნედ მკითხველსა და ბუნებას შორის, რომლის მთავარ ამოცანას ბუნების მაგიური და ამოუცნობი ფენომენის ლირიული ასახვა წარმოადგენს.

ჰუხელის 1950–იანი წლების დასაწყისში სრულ სინტაქსურ კონსტრუქციებს მიმართავდა, 50–იანი წლების მიწურულს კი, უკვე უარს ამბობს გამართულ წინადადებებზე და უმეტეს შემთხვევაში მათ მთავარ ღერძს – ზმნა–შემასმენელს აცლის, შესაბამისად გრძელი ბჭკარდები მოკლე ფორმებით იცვლება. ხოლო ბუნების სემანტიკიდან გამომდინარე, მასთან შედარებები და მეტაფორები ყოველთვის ბუნებას უკავშირდება და მისი ცალკეული მოვლენის ასახვას წარმოადგენს.

1950–იან წლებში „ნატურ–მაგიური“ ლირიკის მეორე წარმომადგენლის გიუნთერ აიჰის ლირიკამ კრიტიკული ხასიათი მიიღო. ენობრივი სიმჭიდროვე და რედუცირება აიჰის ლირიკაში გადამწყვეტ როლს ასრულებს, ამიტომაც მეორე მსოფლიო ომამდე

დაწყებული ენობრივი შემცირების პროცესი, ომის შემდგომ პერიოდში სულ უფრო იმატებს მის ლირიკაში და სწორედ ეს პროცესი საზღვრავს აიჰის 50–60–იანი წლების ლირიკის თავისებურებებს, რომლებიც მჟღავნდება ამ პერიოდში შექმნილ სამივე ლირიკულ კრებულში „წვიმის უსტარი“ („Botschaften des Regens“, 1955), „ქმედებებისადმი“ („Zu den Akten“, 1964) და „მიზეზები და ქვის ბაღები“ („Anlässe und Steingärten“, 1966).

აიჰის ლირიკაში თავს იჩენს ლაკონიზმები, რადგან პოეტი მის თანამედროვე გაუცხოებულ პანორამას ღარიბულფერებში წარმოგვიდგენს. აიჰის ლირიკული პათოსი მიმართულია უარყოფაზე. იგი აძლიერებს ტრადიციული ბუნების ლირიკის დეკონსტრუქციას. აიჰი ერთ–ერთია იმ ავტორთაგან, რომლის შემოქმედება „ნატურ–მაგიური“ ლირიკის მოდერნიზაციის ტიპურ მაგალითს წარმოადგენს. აიჰი ენის წარუმატებლობას თემატურად ასახავს და ლიტერატურული და, პირველ რიგში, ლირიკული ტექსტების ენისადმი ის სკეპტიკურ დამოკიდებულებას გამოხატავს. 50–იან წლებში აიჰი უკვე „ნატურ–მაგიური“ ფენომენის გარშემო ტრიალებს თავის ლექსებში. ის არ ცდილობს მოვლენების ახსნას, არამედ უძველესი ენის კოდირებული სისტემის მოშველიებით გადმოგვცემს თავის სათქმელს.

1950–იან წლებში ლირიკა აიჰისათვის სიმბოლოებით მდიდრდება, ენა მისთვის ერთგვარი მედიუმია, რომელიც ფარული მიღმიერის თარგმანს წარმოადგენს. ბუნება სიმბოლოვდება აიჰის ლექსებში, ის იკეტება და მაგიურ ხასიათს იღებს, ძნელი გამოსაცნობი ხდება მისი ხასიათი და ნიშნები, რაც ლექსების ტრადიციულ მეტრულ და რიტმულ სქემას არღვევს. „ნატურ–მაგიური“ ლირიკის პოეტური ენა ძირითადად უარყოფის ენაა, რომელშიც დამკვიდრებული სკეფსისი ბუნების მინიშნებების ამოხსნას შეუძლებელს ხდის. მიუხედავად იმისა, რომ აიჰი ბუნებაზე აკეთებს აქცენტს, ის გვერდს არ უვლის ტექნიკის პროგრესს და შესაბამის სიტყვათა მარაგს იყენებს თავის ლექსებში. ომისშემდგომ პერიოდში აიჰი განსაკუთრებულად კრებულ „წვიმის უსტარში“ იწყებს ახალი ესთეტიკური პოზიციების ჩამოყალიბებას, რაც მაგიურ ბუნებას და მის შესაბამის გამოხატვას უკავშირდება. ამ კრებულიდან პოეტოლოგიური თვალსაზრისით საინტერესოა ლექსი „წვიმის უსტარი“ („Botschaften des Regens“), რომელიც ძირითადად

ქორეული ვერსიფიკაციაა დაწერილი, თუმცა პირველ ორ ბჭკარედში, ასევე ლექსის ფინალში გრძელი იამბური ვერსიფიკაცია შემოდის. რაც შეეხება ლექსის რითმას (a b c d c a a e e e a e), მისი განსაზღვრა საკმაოდ მრავალფეროვან სურათს იძლევა, აქ გვხვდება პარალელური და ჯვარედინი რითმები, თუმცა ისინი ერთ მთლიან სისტემას არ წარმოადგენს ლექსში:

“Nachrichten, die für mich bestimmt sind,
weitergetrommelt von Regen zu Regen,
von Schiefer- zu Ziegeldach,
eingeschleppt wie eine Krankheit,
Schmuggelgut, dem überbracht,
der es nicht haben will – ...
Bestürzt vernehme ich
Die Botschaften der Verzweiflung,
die Botschaften der Armut
und die Botschaften des Vorwurfs.
Es kränkt mich, daß sie an mich gerichtet sind,
denn ich fühle mich ohne Schuld [...]“ (აიჰი 1991: 85)

ლექსში რითმა ძირითადად არაზუსტი და ასონანსურია და მხოლოდ თითო ხმოვნის გამეორებას ემყარება, შესაბამისად, პოეტი ხშირად იყენებს ვაჟურ რითმას, რაც ლექსს საკმაოდ უხეშ ჟღერადობას ანიჭებს. ლექსის რიტმიც თავისუფალია და სალექსო საზომის მონაცვლეობის გამო ნაკლებად სიმეტრიული. ლექსი ცალკეულ ტაქებად უფრო ნაწევრდება, ვიდრე სტროფებად, რაც მის არამუსიკალურობას განაპირობებს. ენობრივად აიჰი ჯერ კიდევ არ მიმართავს რადიკალურ რედუცირებას თავის ლექსებში. აქ ის თანაბარი რაოდენობით იყენებს მეტყველების სხვადასხვა ნაწილებს. ეპანალექსური გამეორებით გვხვდება სამ ბჭკარედში სიტყვა „ცნობა“, რომელიც ლექსში ამოსავალ ღერძს წარმოადგენს, მაგრამ აქ საქმე ეხება ისევ წვიმის ცნობას, რომელიც პერსონიფიცირდება და აბსტრაქტული ხასიათის ცნობები მოაქვს მკითხველისათვის, რაც იმას ნიშნავს, რომ აიჰი ამ პერიოდში კვლავ ცდილობს განზოგადებულ თემებზე იმსჯელოს დაკვირვებული მკითხველისათვის, რასაც შესაბამისი არსებითი სახელების

მოშველიებით გამოხატავს. მეტაფორების დახმარებით ეს ყოველივე აიჰს გადატანილი აქვს ბუნების სფეროში, რომელიც ლექსში მთავარი სუბიექტია, ხოლო ლირიული „მე“ დამხმარე ძალად გვევლინება, რომელიც ბუნების ცნობების ჩაწერას ცდილობს.

ლექსში “Westwind“ („დასავლეთის ქარი“) აიჰი იამბურ ვერსიფიკაციას მიმართავს, რომელსაც იცავს მთელი 5 სტროფის მანძილზე. რითმული სქემის თანახმად (a b c b / d e e f f)პოეტი ძირითადად მიმართავს ჯვარედინ და შეწყვილებულ რითმებს:

“Vorhergesagter Wind,
atlantische Störung,
der Schnee herträgt
und das Feuer im Ofen schürt. [...]
Längen- und Breitengrad,
das Gemeindesiegel,
das den Ort festlegt,
der Regentropfen
auf der Geburtsurkunde[...].“ (აიჰი 1991: 87–88)

ლექსში ორი რითმული სახეობის შერწყმა განაპირობებს მის მსუბუქ სტილს და მასში რიტმი ეყრდნობა ბოლორიტმებში ხმოვანთა სწრაფ მონაცვლეობას, რაც სტოკატოსებურად ჟღერს ლექსში და აიჰის ესთეტიკის ამოსავალ წერტილს – მის ლაკონურ ხასიათს შეესაბამება. ლაკონიზმს ამჟღავნებს აიჰი ამ ლექსში ენობრივად, რადგან აქ ის ძირითადად უარყოფს ზმნა–შემასმენელს, რომელსაც წინადადებაში დიდი მნიშვნელობა ენიჭება აზრის სრულყოფილად გამოსახატად. აიჰი ცდილობს ზოგადად შეამჭიდროვოს თავისი სათქმელი და ბწკარედების შემცირების ხარჯზე ნაკლები სიტყვის მარაგი დახარჯოს მიზნის მისაღწევად. ლექსში დასავლეთის ქარს აიჰი ალევგორიულ მნიშვნელობას ანიჭებს 1950–იანი წლების პოლიტიკური მდგომარეობის აღსაწერად და მის პერსონიფიკირებას ცდილობს.

კრებულიდან „წვიმის უსტარი“ ლექსი “Gegenwart“ („აწმყო“) დაწერილია იამბური ვერსიფიკაციით, რომელსაც ალაგ–ალაგ ენაცვლება ლექსში დაქტილური სალექსო ზომა. ლექსი 5 სტროფადაა დაყოფილი, რომელშიც ძალიან ძნელია ერთიანი რითმული სქემის გამოყოფა (a b c b d f c b c e):

“[...]Wo bist du, wenn du neben mir gehst?

Immer Gespinste aus entrückten Zeiten,

zuvor und zukünftig:

Das Wohnen in Höhlen,

die ewige troglodytische Zeit,

der bittere Geschmack vor den Säulen Heliogabals

und den Hotels von St. Moritz.

Die grauen Höhlen, Baracken,

wo das Glück beginnt,

dieses graue Glück. ...“ (აიჰი 1991: 82)

რამდენადაც დაბალია ლექსში რითმის ხარისხი, იმდენად ნაკლებია მასში კეთილხმოვანი ჟღერადობა, რაც მთელს ლექსში ნარჩუნდება და „ნატურ–მაგიური“ ლირიკის საერთო პოეტიკის ჩარჩოებში ჯდება, რომლის მიხედვით მეორე მსოფლიო ომისშემდგომ რეალობაში ლექსების კეთილხმოვანება ნულს უტოლდება, რითაც ის მე–18 და მე–19 საუკუნეების ლირიკას აშკარად უპირისპირდება. ამ ლექსში ძირითადად არსებითი სახელები ჭარბობს და თანაც უმეტესწილად კონკრეტული მოვლენების აღმნიშვნელი. მხოლოდ რამდენიმე აბსტრაქტული სახელი გვხვდება „აწმყო“, „სიყვარული“, „ბედნიერება“, რომელთა არსი იმაში მდგომარეობს, რომ თანამედროვე აწმყო სიყვარულისა და ბედნიერების ეპოქა აღარაა. გარდა ამისა, ლექსში აწმყო ტოტალური უიმედობის მეტაფორად გამოდის, რომელიც მხოლოდ პესიმიზმის განცდას უტოვებს მკითხველს. აქ აიჰი ეპანალექსური ფორმით იმეორებს სიტყვას „ბედნიერება“ და მის განსაზღვრებად უარყოფითი მნიშვნელობის ზედსართავ სახელებს იყენებს, რათა ბედნიერების ახლებური გაგება დაანახოს თავის მკითხველებს.

ამავე კრებულიდან საინტერესოა ასევე ლექსი „გერმანული მატარებელი მიუნჰენი–ფრანკფურტი“ (“D-Zug München-Frankfurt“), რომლის რითმული სქემა შემდეგნაირად გამოიყურება – a b c b d e e f e. აშკარაა, რომ ლექსში ჯვარედინი რითმები ჭარბობს, თუმცა სალექსო ზომების მონაცვლეობისა და თავისუფალი რიტმის გამო, ლექსი ჰარმონიულობის განცდას არ იწვევს:

“Die Donaubrücke von Ingolstadt,

das Altmühltal, Schiefer bei Solnhofen,
in Treuchtlingen Anschlußzüge –
Dazwischen
Wälder, worin der Herbst verbrannt wird,
Landstraßen in den Schmerz,
Gewölk, das an Gespräche erinnert,
flüchtige Dörfer, von meinem Wunsch erbaut,
in der Nähe deiner Stimme zu altern. [...]“ (აიჰი 1991: 83–84)

ღია არქიტექტონიკა განსაზღვრავს სალექსო ზომის მონაცვლეობას ბჭკარედებს შორის. იამბისა და დაქტილის მონაცვლეობა თავისებურად აგებს ლექსს. ამას ემსახურება ერთსიტყვიანი ბჭკარედი, რომელიც ლექსის საერთო ვერსიფიკაციულ სისტემასთან წინააღმდეგობაში მოდის. გარდა ამისა, ლექსს საკმაოდ მკაცრი ტონი აქვს, მისი ლექსიკური მარაგი ძირითადად ტექნიკურია. ლექსში გვხვდება ადგილის სახელწოდებანი, ტექნიკური საგნების აღმნიშვნელი სახელები, რაც ლექსის მელოდიურობას აუხეშებს. აქ აიჰი ნაკლებად იყენებს გამეორებებს, სამაგიეროდ ერთმანეთს ადარებს მატარებლის მოძრაობის საათებსა და სამყაროს წესრიგს, მის განზომილებას და აშკარად მიუთითებს იმაზე, რომ ტექნიკის მოძრაობას უფრო მეტად გამართული ხასიათი აქვს, ვიდრე სამყაროს კანონზომიერებებს, რასაც აიჰი ტექნიკური ლექსიკური მარაგის მოშველიებით გადმოგვცემს. ამ თვალსაზრისით ლექსში აშკარად იგრძნობა ტექნოკრატული სინამდვილის ძლიერი გავლენა და ის ერთგვარ გამონაკლისს წარმოადგენს, რადგან მასში ტექნიკის პროგრესისადწერა უფრო დიდ როლს თამაშობს, ვიდრე ყოვლისშემძლე ბუნება.

კრებულში „წვიმის უსტარი“ პოეტოლოგიური თვალსაზრისით საინტერესოა ასევე „დიდი ლიუბეს ტბა“ („Der große Lübbe-See“), რომლის რითმული სქემა შემდეგია: a b c d c e / f g f h i. ლექსის რითმა არაზუსტია, ის აერთიანებს ვაჟურ და ასონანურ რითმებს:

“Kraniche, Vogelzüge
deren ich mich entsinne,
das Gerüst des trigonometrischen Punkts.”

Hier fiel es mich an,
vor der dunklen Wand des hügeligen Gegenufers,
der Beginn der Einsamkeit, [...]
Abmessung im Nichts,
Während die Vogelzüge sich entfalten,
Septembertag ohne Wind,
güldene Heiterkeit, die davonfliegt,
auf Kranichflügeln, spurlos“. (აიჰი 1991: 84–85)

საღეჟსო ზომის მხრივ ლექსი უმეტესად გრძელბჭკარედული ქორესა და იამბის ნაზავს წარმოადგენს, რომლის მოწესრიგებული რიტმული სტრუქტურა ხმოვნების სტოკატოსებრ მონაცვლეობას ემყარება. შესაბამისად ლექსს ლაკონური ხასიათი აქვს და აიჰის პოეტოლოგიის საერთო ტენდენციას შეესატყვისება. აქ აიჰი ეპანალეპსურ გამეორებას იყენებს, და წინადადების მთავარ აზრს იმეორებს, რაც აიჰის პოეტიკაში გადამწყვეტ როლს თამაშობს, კერძოდ ტრიგონომეტრიულ პუნქტს, ხოლო არსებული მდგომარეობის აღსაწერად ის იმეორებს მარტობის დასაწყისს, რითაც პოეტი ადამიანთა გაუცხოების პრობლემას გამოხატავს თავის ლირიკაში.

საინტერესოდ წარმოდგება აიჰის პოეტოლოგიური შეხედულებები 1960–იანი წლების კრებულებში „ქმედებებისადმი“ („Zu den Akten“, 1964) და „მიზეზები და ქვის ბალები“ („Anlässe und Steingärten“, 1966). ლექსი „ტაუერნის გვირაბი“ („Tauerntunnel“) შესულია კრებულში „Zu den Akten“ და მისი საერთო სტილიდან გამომდინარე შეიძლება დავასკვნათ, რომ აიჰი აქ უფრო მეტად მიმართავს რედუცირებას. ლექსის რითმული სქემა (a a b b c c d d) აშკარად ჭარბად მოიცავს პარალელურ რითმებს, რომლებიც უმეტესად ხმოვანთა თანხვედრაზეა აგებული:

“Nicht einverstanden
mit den Zäsuren
der Schienen und der Beleuchtung
der Täuschung,
die sich ins Freie fortsetzt,
in Stellwerk.
Trochäen, Reime

vor ungereimten Zimmern. [...]“.(აიჰი 1991: 120)

რითმული სტრუქტურის სწორხაზოვნების გამო ლექსის რიტმიც სიმეტრიულია, ხოლო სალექსო ზომა უმეტესად ქორეულია, რაც კიდევ ერთხელ მიანიშნებს აიჰის გადაწყვეტილების შეუვალობაზე, დაამკვიდროს პოეტური ლაკონიზმი თავის ლექსებში, რაც ლექსის ვერსიფიკაციულ მახასიათებლებზეც აისახება. ლექსიკური მარაგი ამ ლექსში ძალიან შემცირებულია, აიჰი თავიდან ირიდებს გამეორებებსაც, აქ მხოლოდ მარტივი წინადადებები გვხვდება, რომლებშიც ზმნების რაოდენობა იკლებს და პოეტი მეტყველების ნაწილებიდან მხოლოდ არსებით სახელებს ანიჭებს უპირატესობას.

რედუცირების ტენდენცია შეინიშნება ლექსში „ველური ცვლილება“ (“Wildwechsel“), რომელშიც რითმი (a b c a a / d e f f f), საკმაოდ მოუწესრიგებელი და ასონანსურია, რადგან მას მხოლოდ მარცვალთა ნაწილობრივი დამთხვევა განაპირობებს:

“Schweigt still von den Jägern!

Ich habe an ihren Feuern gessen,

ich verstand ihre Sprache.

Sie kennen die Welt von Anfang her

und zweifeln nicht an den Wäldern. [...]

Nein, wir wollen fremd sein

und erstaunen über den Tod,

die ungetrösteten Atemzüge sammeln,

quer durch die Fährten gehn

und an die Läufe der Flinten rühren“.(აიჰი 1991: 120)

ლექსი გრძელბზკარედზე დამყარებული იამბური სალექსო ზომითაა დაწერილი, რაც შეეხება რიტმს, ის თავისუფალია ლექსის ბზკარედული დანაწევრების გამო, რომლებიც აერთიანებენ რა განსხვავებულ შეხედულებებს, სრულიად დამოუკიდებელ სტროფებს ქმნიან ლექსში. მართალია, ამ ლექსში ზმნის ხვედრითი წილი შედარებით იმატებს, თუმცა ისიც უნდა ითქვას, რომ აიჰი არ ღალატობს ჩვეულ სტილს, ცდილობს სათქმელის შეკუმშვას, საუბრის თემად ველურ ბუნებას აქცევს, რაც აიჰისათვის ადამიანური გაუცხოების მეტაფორას წარმოადგენს და თითქოს ნათლად მიგვითითებს ცივილიზებული სამყაროს გავლურებასა და გაუდაბურებაზე. ერთმანეთისგან

გაუცხოებულ ადამიანებს სათქმელი ბევრი არაფერი აქვთ; სწორედ ასეთ შეფერილობას ატარებს ლექსი. ზოგადად შეიძლება ითქვას, რომ აიჰის ლირიკაში სიტყვა-კონცეპტს წარმოადგენს ბუნება, თუმცა არა მისი ტრადიციული გაგება, არამედ ველური, გაუხეშებული, აგრესიული და საშიში ბუნება, რომელიც თავისი არსით ამოუხსნელი და გაუგებარია.

კრებულიდან „ქმედებებისადმი“ საინტერესოა ასევე ლექსი „სამყაროს მოსაზრებები“ („Weltansichten“), რომლის რითმული სქემა (a b a a c d d a a) საკმაოდ არაზუსტია და უმეტესწილად მხოლოდ უმახვილო მარცვლები ემთხვევა ერთმანეთს:

“Man müßte Gulliver fragen:

Wie lebt man ohne Verzweiflung?

Er ist bei den Zwergen gewesen

und bei den Riesen.

Er findet die Welt möglich.

Eine Frage der Statur?

Oder des Unterdrucks?

Man müßte ihn fragen,

ihn oder Dornröschen“. (აიჰი 1991: 119)

ლექსის სალექსო ზომა იამბურია, რიტმი თავისუფალი, ის სტიხიურია, რაც იმას ნიშნავს, რომ ბჭკარედულ პრინციპზეა აგებული, შესაბამისად ლექსი, როგორც მთლიანი მოცემულობა ნაკლებად იგრძნობა აიჰის ლირიკაში. აქ ეპანალექსური ფორმით მეორდება შეკითხვა გულივერისადმი, რაც პოეტის დაეჭვებას გამოხატავს, თითქოს მას მის თანამედროვე სამყაროში კითხვაზე პასუხის გამცემი არ ჰყავს, ამიტომ ის ცდილობს გულივერს გაესაუბროს, თუმცა უხვი ლექსიკური მარაგით არც ეს ლექსი გამოირჩევა და აიჰის პოეტიკის საერთო პრინციპებს შეესაბამება.

ანალოგიურ პრინციპზეა აგებული ლექსი „ძალიან გვიანია მოკრძალებისთვის“ („Zu spät für Bescheidenheit“), რომელიც რითმული თვალსაზრისით ასონანსურია – a a a b a a a, რადგან ერთმანეთს მხოლოდ ერთი მარცვალი ემთხვევა ბჭკარედების უმრავლესობაში:

“Wir hatten das Haus bestellt

und die Fenster verhängt,
hatten Vorräte genug in den Kellern,
Kohlen und Öl,
und zwischen Hautfalten
den Tod in Ampullen verborgen. ...

Er hat unsere Hoffnungen zertreten. [...]“.(აიჰი 1991: 121)

ლექსი დაწერილია იამბური სალექსო ზომით და აღმავალი ინტონაცია რიტმის სიმეტრიულობას განაპირობებს, თუმცა ერთიანი რიტმის შენარჩუნება აიჰის ლექსებში არ ხერხდება. აქ აიჰი გაცრელებულ იმედებზე საუბრობს, ამიტომ მასთან აშკარად იგრძნობა პესიმიზმი, რაც გადმოცემულია იმდენად შეკუმშულად, რამდენადაც ეს შესაძლებელია. ლექსში აიჰი სრულყოფილ ზმნურ კონსტრუქციებს იყენებს, რადგან ის ცდება მხოლოდ მაგიური ბუნების სფეროს და სამყაროს ზოგად მოსაზრებებს გადმოგვცემს, რომლებიც ტრივიალური ყოველდღიურობისა და გაცრელებული იმედების დონემდე დადის. ლექსში აიჰი არა მხოლოდ იხსენებს გარდაუვალ სიკვდილს, არამედ ლექსის კონოტაციური შეფერილობა იმდენად მძიმე და პესიმისტურია, რომ ის უშუალოდ მიემართება ადამიანთა გარდაუვალ ხვედრს.

კრებულში „ქმედებებისადმი“ შესულია ლექსი „მშვენიერი სამყაროს ტოპოგრაფია“ (“Topographie einer schöneren Welt“), რომლის რითმული სქემა (a b b c c d e e)ძირითადად პარალელურ, ასონანსურ რითმებს მოიცავს:

“Vergeblich die böse Hoffnung,
daß die Schreie der Gemarteten
die Zukunft leicht machen:
Gib acht, wessen Stimme vor Rührung bebt,
wem es das Herz bewegt,
wenn der Walzenwechsel verkürzt wird
auf achtundzwanzig Minuten.
Seid begrüßt, Friedhöfe“.(აიჰი 1991: 134)

ლექსი იამბური ვერსიფიკაციითაა დაწერილი, ხოლო რიტმი თავისუფალია, რადგან ლექსი ერთ მთლიან სტროფს წარმოადგენს. გამონაკლისია მხოლოდ ბოლო ბჭკარედი, რომელიც განცალკევებით დგას ლექსის ფინალში. ენობრივად ლექსი

საკმაოდ შემჭიდროვებულია, აიჰი არ იყენებს გამეორებებს, არც შედარებებსა და მეტაფორებს, ის ცდილობს თავისი სათქმელი ამ შემთხვევაში მოკლედ და რეალისტურად ჩამოაყალიბოს. საფინალო ბწკარში ის უკვე საფლავებს მიმართავს და ამ გზით გვიქმნის ნათელ წარმოდგენას მეორე მსოფლიო ომისა და მისი შემდგომი რეალობის შესახებ. სათქმელის სიმძიმე, ჩვენი აზრით, არ აძლევს პოეტს საშუალებას, თამამად გამოიყენოს ტრადიციული ლირიკის მახასიათებლები თავის ლირიკაში.

პოეტური ენის შემჭიდროვება და რედუცირება აიჰისათვის ამოსავალ პრინციპს წარმოადგენს ასევე აიჰის მომდევნო ლირიკულ კრებულში „მიზეზები და ქვის ბალები“ („Anlässe und Steingärten“, 1966). მაგალითად ლექსი „დროის გეგმა“ („Timetable“) რითმული თვალსაზრისით (a b c c b d e f) გაუმართავი და ასონანსურია. აქ გვხვდება ერთი პარალელური რითმის ნიმუში და ერთი გარეგანის, რადგან ის სხვადასხვა სტროფის ბწკარედებს რითმავს ერთმანეთთან:

“Diese Flugzeuge
Zwischen Boston und Düsseldorf.
Entscheidungen aussprechen
ist Sache der Nilpferde.
Ich ziehe vor,
Salatblätter auf ein
Sandwich zu legen und
unrecht zu behalten“.(აიჰი 1991: 139)

სალექსო ზომა ქორეულია, რიტმი კი თავისუფალი, რაც ლექსის ჟღერადობის სისუსტეს განაპირობებს. ლექსი, მართალია, ერთი ამოსუნთქვით იკითხება, თუმცა რითმის დისონანსურობის გამო მასში მელოდიურობა საერთოდ გამოირიცხება. ლექსში აიჰი სიზუსტისა და სიცხადის მომხრედ გვევლინება, ამიტომ ის კონკრეტულად ამბობს თავის სათქმელს, რაც ლექსის სრულიად ყოფით სტილს განაპირობებს, აქ არსად არ გვხვდება ისეთი ლექსიკური ერთეულები, რაც ყოველდღიური საუბრისაგან განსხვავებული იქნებოდა, პირიქით აიჰის პოეტური ენა ნათლად ემთხვევა ყოველდღიურ სასაუბრო ენას, რაც ყოფითი, ტრივიალური პრობლემების სიძლიერეზე კიდევ ერთხელ მიუთითებს 1945 წლის შემდგომ გერმანულ სინამდვილეში, რომლისგან

თავის დაღწევა პოეტებს არ ძალუძთ. აქვე აღსანიშნავია ლექსის სათაურიც, რომელიც ინგლისურ ენაზე აქვს პოეტს ლექსისთვის შერჩეული, რაც, ჩვენი აზრით, იმაზე მიანიშნებს, რომ აიჰს დროის პრობლემის გამოხატვა გერმანულ ენაზე თითქმის არ ძალუძს, ამიტომ იყენებს ის ინგლისურენოვან სიტყვას.

ლექსში „ძველი საფოსტო ბარათები“ („Alte Postkarten“) რითმა (a a b c addea)ძირითადად პარალელურ წყვილებზეა აგებული, თუმცა ეს პრინციპი არაერთხელ იცვლება:

“Wir gehören zu den letzten.

Links ein Höhlenkenner

fuhr gestern ab.

Das Eingekochte ist alle.

Ich dachte, auch gestern,

an die Ölkrüge der Kreuzfahrer,

mit übergeben an die Belagerer,

ehrenvoll,

an den Regen“.(აიჰი 1991: 150–151)

ლექსი დაწერილია იამბური ვერსიფიკაციით, თუმცა გვხვდება ისეთი ბზკარედებიც, რომლებიც მხოლოდ ერთი სიტყვისაგან შედგება. აქ რითმა არაზუსტია და ხმოვანთა შეთანხმების პრინციპს ემყარება ბოლორიტმაში, რომელიც უმეტესად ორი მარცვლის ასონანსურ დამთხვევას მოიცავს. მასში შესამჩნევია ბზკარედული დანაწევრების პრინციპი და შესაბამისად სტიხიურადაა აგებული. ენობრივად ლექსი საკმაოდ მოცულობითია, თუმცა აიჰი ყოველთვის ცდილობს მოკლედ და ლაკონურად აზრის ჩამოყალიბებას. ლექსიკური მარაგის სიმწირე აიჰს ხელს არ უშლის, გადმოგვცეს ლირიკულად გარკვეული ამბავი, რომელიც აღებულია ყოველდღიური ცხოვრებიდან, აქ გამოთქმულია ომის დროულად დასრულების იმედი, თუმცა აიჰი არ ცდება აწმყოს ფარგლებს და ამიტომ სრულიად ბანალური, ყოველდღიური ენით აღწერს მძიმე რეალობის ნათელ სურათს. ლირიულ მთხრობელად მრავლობითი რიცხვის პირველი პირი – ლირიული „ჩვენ“ შემოდის, რაც განსაკუთრებით ახასიათებს 1950–60–იანი წლების გერმანულ ლირიკას. კოლექტიური სუბიექტი, ჩვენი აზრით, ერთგვარი

მანევრია, რომლის მეშვეობითაც გერმანული საზოგადოება პასუხისმგებლობის გადანაწილების პრინციპს იცავდა, რაც ასევე საგრძნობია ომისშემდგომი პერიოდის გერმანულ ლიტერატურაშიც.

1960–იანი წლების აიჰის ლირიკაში აშკარად შეიმჩნევა პოეტოლოგიური მახასიათებლების ერთიანობა. კრებულში „მიზეზები და ქვის ბალები“ ის აშკარად იცავს პოეტური ენის შემოსაზღვრულობის ტენდენციას, რაც მის შესაძლებლობებში დაექვევითაა გამოწვეული. ეს იგრძნობა ლექსში „წინსვლა“ („Fortschritt“), რომელიც ჯვარედინ და პარალელურ (a b c b d d b)რითიმებს მოიცავს და დამოუკიდებელ ბწკარედებს აკავშირებს ერთმანეთთან:

“Entleert von Gedächtnis,
ich war fünf Glaskugeln,
ohne Laub, ohne Ausblicke:
Gestern wäre ein guter
Tag zum Sterben gewesen.
Heute beißen
den letzten die Hunde“.(აიჰი 1991: 159)

ლექსი დაწერილია იამბური სალექსო ზომითა და თავისუფალი რიტმით, რომელიც აიჰის ლექსების უმეტესობაში სწორედ თავისუფალი სახით იჩენს თავს, რადგან ლექსების ასეთი რიტმი პოეტს თავის სათქმელს უიოლებს. ლექსიკური მარაგი აქაც სასაუბრო ენიდანაა აღებული, გარდა ამისა აქ უკვე აშკარად მეტაფორულადაა საუბარი სიკვდილზე, ოღონდ იმ სიკვდილზე, რომელიც ომსა და ტყვიას მოაქვს. აიჰი ხაზს უსვამს იმ მძიმე გარემოებას, რომ ადამიანები დაუნდობელი სიკვდილის საფრთხის წინაშე ყოველ წამს იდგნენ. მას არ გააჩნია ამ მძიმე მდგომარეობის აღსაწერად პოეტური არსენალი, არამედ ის ცდილობს თავისი სათქმელი ძალიან სადად და შეულამაზებლად გადმოგვცეს, ამიტომ 1950–იანი წლების მიწურულს აიჰის კრებულებში აშკარად საგრძნობია, რომ ის ცდილობს შედარებებისა თუ გამეორებების თავიდან აცილებას, რაც მის ლექსებში შედარებით მაღალფარდოვან სტილს განაპირობებდა.

ამავე კრებულში აიჰი ეხება ლირიკის პრობლემურ საკითხებს, კერძოდ, ლექსში „ხელოვნების თეორიები“ (“Kunsttheorien“), რომელშიც რითმა (a b c d d c e c) საკმაოდ მერყევა:

“Lottoscheine,
Von Dickhäutern betrachtet,
die Sinnsprüche der Hauptfeldwebel.
Dies, oh Freund, ist mein Mohn.
Versmaße halten nicht vor.
Keine Lust mehr anzustehen
um die Aufenthaltserlaubnis
für erfundene Länder[...]“.(აიჰი 1991: 172)

ლექსი ქორეულ–იამბური ვერსიფიკაციითა დაწერილი, რადგან დაღმავალ–აღმავალი ინტონაციები ენაცვლება ერთმანეთს. ეს, ჩვენი აზრით, იმ ფაქტორის გათვალისწინებით აიხსნება, რომ 1960–იანი წლების აიჰის ლირიკაში იამბური და ქორეული სალექსო ზომები წამყვან როლს ასრულებს, ამიტომ ამ ლექსში, რომელიც ლირიკის საკითხებს ეხება, ორივე სალექსო ზომას აერთიანებს პოეტი. ენობრივი თვალსაზრისით კი, ლექსში აბსტრაქტული სახელები იმატებს, რადგან ლექსის თემა თვით ლირიკის ხელოვნებაა, თუმცა აიჰის პათეტიკა ლექსს ბოლომდე არ მიჰყვება და ისევ რეალურ სიტუაციას უბრუნდება, რითაც აქ პოეტი ხაზს უსვამს იმ დიდ განსხვავებას, რაც არსებობს ზოგადად ხელოვნებასა და მეორე მსოფლიო ომისშემდგომ მძიმე სიტუაციას შორის, რომლის ზეგავლენასაც პოეტი თავს ვერ აღწევს.

მეორე ლექსი, რომელიც ასევე ლირიკის პრობლემებს ეხება, არის „და სინამდვილე“ (“Und Wirklichkeit“); ის რითმულად (a b c db a e f d f g i) ასევე საკმაოდ არაზუსტი და მრავალფეროვანია. აქ გვხვდება ჯვარედინი, გარეგანი რითმები, რომლებიც სხვადასხვა სტროფის ბჭვარედებს რითმავს ერთმანეთთან:

“Mehrsprachig, Podiumsgespräch,
Lyrik
ihrem Wesen nach faschistoid,
Prozesse im Flattersatz,
Gewalt notwendig

um die Welt zu ändern,
befestigte Elfenbeintürme,
die realistische Schreibweise
dient der Macht,
ver~~z~~weifelt
nach ungeschriebenen Sexualien gesucht
der Mett heiligt die Zwickel“. (აიჰი 1991: 172)

რაც შეეხება სალექსო ზომას, ის დაწერილია ისევ იამბურ–ქორეული ზომების ერთიანობით, რადგან მახვილიანი და უმახვილო მარცვლების რიგი ბჭკარედებში ენაცვლება ერთმანეთს. ლექსი თავისუფალი რიტმითაა დაწერილი და კეთილხმოვანებას მოკლებულია. ლექსში ლირიკა და ძალადობა ერთმანეთის გვერდიგვერდაა მოხსენიებული, მაგრამ არა იმ მიზნით, რომ ისინი ერთმანეთს შეადაროს, არამედ, ჩვენი შეხედულებით, აქ ის აზრია ჩადებული, რომ ლირიკისა და ხელოვნების დაჩრდილვა ადვილად შეუძლია ძალადობასა და ტერორს. აიჰის დაექვევა პოეტური ენის შესაძლებლობებში ამ ლექსში განსაკუთრებით ნათლად იჩენს თავს.

კრებულზე „მიზეზები და ქვის ბალები“ („Anlässe und Steingärten“, 1966) შეიძლება ითქვას, რომ აქაც სალექსო ზომა გრძელდება წინა კრებულის მსგავსად და იამბურისა და ქორეულის გამოყენებითაა ძირითადი ლექსები დაწერილი. გარდა ამისა, რიტმი მასში თავისუფალია და აიჰი თავისი პრინციპებიდან გამომდინარე, უარს ამბობს კეთილხმოვანებაზე თავის ლექსებში, რაც ზოგადად ახასიათებს მეორე მსოფლიო ომისშემდგომ გერმანულ ლირიკას. კრებულებში „ქმედებებისადმი“ და „მიზეზები და ქვის ბალები“ აიჰისათვის დამახასიათებელი გამეორებები ნაკლებად იჩენს თავს, თუმცა უნდა ითქვას, რომ ზოგადად აიჰის ლირიკაში ხშირია ანაფერული და ეპიფერული გამეორებანი, რაც სტროფში ერთი და იმავე საწყისი ან ბოლო სიტყვის გამეორებას გულისხმობს. აიჰის ლექსებში ნაკლებად საგრძნობია მუსიკალური ჟღერადობა, რაც თავად აიჰის მიერ გამოყენებულ ენობრივ ერთეულთა სპეციფიკიდან გამომდინარეობს. მისი ლექსების უმეტესობა არ შეიცავს მშვენიერების გამომხატველ ან კიდევ დადებითი მნიშვნელობის მქონე ზედსართავ ან არსებით სახელებს, აიჰისთვის პოეტური ენა არ

განსხვავდება ყოველდღიური, სასაუბრო ენისგან, პირიქით, იგი ემთხვევა რეალისტურ ყოფით ენას და სრულად მოიცავს მის ტენდენციებს.

აიჰის ლირიკის კვლევისას მისი ლექსების მელოდიურობასა და ჟღერადობაზე აქცენტი ძალიან იშვიათად კეთდება. ლექსის ჟღერადობას განსაზღვრავს ხმოვანთა მონაცვლეობა, ასე მაგალითად, a, o და u ხმოვნები ამძიმებს ჟღერადობას, ხოლო e, i და ü მის სიმსუბუქეს უწყობს ხელს. აიჰის ლექსებში კი, ხმოვნების პირველი ჯგუფი ბევრად უფრო ხშირად გვხვდება, ვიდრე მეორე; ბწკარში გადამწყვეტია a, o, u ხმოვანთა კომბინაცია, და შესაბამისად ჟღერადობაც უფრო მძიმეა, რაც, თავის მხრივ, გადაწყვეტს მელოდიურობის ხასიათსაც, რადგან ლექსში მელოდიურობა ჟღერადობისა და რიტმისგან შედგება.

ომისშემდგომი გერმანული „ჰერმეტიული“ ლირიკის ვერსიფიკაციული თავისებურებები ნათლად იჩენს თავს ბახმანისა და ცელანის იმ კრებულებში, რომლებიც 1950–60–იან წლებშია შექმნილი; კერძოდ ცელანის კრებულებში „Von Schwelle zu Schwelle“ (1955), „Sprachgitter“ (1959), „Die Niemandrose“ (1963) და ასევე ბახმანის კრებულებში – „Die gestundete Zeit“ (1953), „Anrufung des Großen Bären“ (1956).

ზოგადად შეიძლება ითქვას, რომ ინგებორგ ბახმანისა და პაულ ცელანის ლირიკას არაერთი საერთო ტენდენცია ახასიათებს. ისინი მეორე მსოფლიო ომის შემდგომ პერიოდში ახალი ტიპის ლირიკას უყრიან საფუძველს, რაც არსებითად განსხვავებულია კონვენციური ლირიკისაგან, რომელშიც შეიმჩნევა მსგავსი მეტაფორები, რაც ზოგჯერ გაურკვეველ და ძნელად გასაგებ მნიშვნელობას ანიჭებს მათ ლექსებს. მეტაფორებში ყველაზე ნათლად იხატება სიკვდილ–სიცოცხლის მარადიული ჭიდილის საკითხი. მათი მეტაფორების ახსნა ძირითადად კონტექსტიდან გამომდინარე შეიძლება. ისინი გამოხატავენ პოლარულ მიმართებებს სიკვდილსა და სიცოცხლეს, სინათლესა და სიბნელეს, ენასა და ენის დაკარგვის ფაქტს შორის. ცელანი „საპირისპირო ენის“ კონცეფციას გამოიმუშავებს, რის გამოც ის პოეტური ენის დაკარგვამდე მიდის. ეს შეესატყვისება ზოგადად დასავლეთევროპული ლირიკის ტენდენციებს მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ, როცა მეტაფორების სიუხვე ყველაზე ხელსაყრელი საშუალება იყო სათქმელის გამოსახატად.

ბახმანის ლირიკა სინამდვილეს პოეტური ენის დახმარებით სუბიექტურად, გაშუალებულიად და ხელშესახებად წარმოგვიდგენს. ბახმანთან პოეტური ენა ენობრივ-კრიტიკული, ლოგიკური, ფილოსოფიური რეფლექსიისა და მიმართებების ჯაჭვს ქმნის. სწორედ ამიტომ ცდილობს ისერთმანეთისაგან განსხვავოსყოველდღიური და ლიტერატურული ენა, მკაცრადგამიჯნოს ისინი ერთმანეთისგან, შექმნას ახალი ენა. 50-იან წლებში ბახმანი მეტაფორების, ჟღერადობის, სიტყვების სინთეზს ახდენს. ზოგადად ომისშემდგომ ლირიკას მკვლევარი ფ. ლამპარტი მარინეტისეულ მანიფესტს ადარებს, რადგან მასში მხოლოდ უიმედო, პესიმისტური სიტყვები მოიპოვება და სამაგალითოდ ცელანის, ბახმანისა და აიჰის ლირიკა მოაქვს (შდრ. ლამპარტი 2013: 276). ამას ხელს უწყობს მეტაფორების სიმბიმეცა და სიუხვეც, რომელშიც ენა და სინამდვილე ისე ერწყმის ერთმანეთს, რომ ძნელი ხდება ნამდვილი მნიშვნელობის გაგება. მაგალითად ბახმანი იყენებს უტოპიურ ენას, რადგან ბახმანისეული უტოპიის მთავარი მიზანი ლიტერატურის სრულყოფა იყო. სწორედ უტოპიაზე დაყრდნობით იყო შესაძლებელი პოეტური ენის სრულყოფილად გამიჯვნა სასაუბრო ენისგან. ზემოთქმულის შესაბამისად ბახმანის პოეტიკას, პირველ რიგში, უტოპიური ხასიათი აქვს.

ბახმანი თავის ლექსებში რეალობითა და გამოცდილებით გამსჭვალული პოეტური ენის შექმნას ცდილობს. ბახმანის ლირიკის ცენტრი სურათების ენაა, რომელშიც სხვადასხვა განზომილებები ისახება. სურათოვნება კი ბახმანის ლირიკაში პოლივალენტობას განაპირობებს. ამ სიტუაციას ვხვდებით როგორც „გახანგრძლივებულ დროში“ („Die gestundete Zeit“, 1953), ასევე „დიდი დათვის მოწოდებაში“ („Anrufung des Großen Bären“, 1956). ბახმანის პოეტიკის სირთულე ისახება აგრეთვე მისი ლექსების ვერსიფიკაციულ თავისებურებებში. აიჰისაგან განსხვავებით, ბახმანთან არ გვხვდება ის ლაკონიზმები, რასაც „ნატურ-მაგიური“ ლირიკის წარმომადგენელი მიმართავდა.

ბახმანის პირველი კრებული „გახანგრძლივებული დრო“ კომპოზიციურად სამ ნაწილად იყოფა, რომელთაგან თითოეული მოიცავს 9, 8 და 6 ლექსს. კრებულის ასეთი აგება, პირველ რიგში, მუსიკალური პრინციპებითაა განპირობებული, კერძოდ კი, გრძელი და მოკლე სალექსო ფორმების ვარიაციებით, ლირიული საუბრის მიმართებებისა და ჟანრულ-სპეციფიკური აგებით, ტონისა და ჟღერადობის შერწყმით.

ლექსების უმრავლესობას ალეგორიული ხასიათი აქვს და ისინი ხშირად მეტაფორებისა თუ შედარებების მოშველიებით მძიმე ისტორიულ-პოლიტიკური მოვლენების ალეგორიად იქცევიან. ამ კრებულის ცნობილ ლექსში „ადრეული შუადღე“ („Früher Mittag“) ერთიანი რითმა (a b a b) ნარჩუნდება, მიუხედავად იმისა, რომ ვერსიფიკაციული ცვლილება არაერთხელ შეინიშნება:

“Sieben Jahre später,
in einem Totenhaus,
trinken die Henker von gestern
den goldenen Becher aus“. (ბახმანი 1993: 44)

მოყვანილ მონაკვეთში ჯვარედინი რითმა გვაქვს, ხოლო მთელი ლექსის მანძილზე ის არაერთხელ იცვლება, ისევე როგორც სალექსო ზომა. დაქტილურ გრძელბზვარედსა და იამბურ ვერსიფიკაციას პოეტი ქალი მოხერხებულად უხამებს ერთმანეთს. ლექსი თავისუფალი რიტმითაა დაწერილი და ის რითმისა და ვერსიფიკაციის მონაცვლეობას უწყობს ხელს. ლექსში ბზვარედები ერთმანეთისგან გამოყოფილია სასვენი ნიშნებით და ამ გზით ბახმანი ხაზს უსვამს იმ მკვეთრ სხვაობას, რაც შინაარსობრივად ერთ ბზვარში გვხვდება („/der mattglänzende Tagmond. Schon ist Mittag/“). ის აქ რამდენჯერმე იმეორებს ლექსის მთავარ აზრს, რომ უკვე შუადღეა, ცდილობს გაამკვეთროს შუადღის ეფექტი, მისი მოშველიებით ცდილობს ისტორიული სინამდვილის აღწერას, შუადღე აქ ერთგვარი მეტაფორაა იმ პოლიტიკური მოვლენების აღსანიშნავად, რომელთა ეპოქაშიც პოეტი ქალი ცხოვრობდა. ერთი შეხედვით თითქოს გასაგებია, რაც სურს ბახმანს რომ გვითხრას, მაგრამ ამავედროულად ლექსი გაუგებრობებს იწვევს, მაგალითად ფინალი („Das Unsägliche geht, leise gesagt, übers Land: / schon ist Mittag.“). თითქოს იოლი მისახვედრია, რომ პოეტი შუადღეზე, დღის გარკვეულ მონაკვეთზე საუბრობს, მაგრამ ცნება „გამოუთქმელის“ შემოტანა ამ მარტივ საკითხს სრულიად განსხვავებულ შეფერილობას ანიჭებს.

საინტერესოა ასევე ლექსი „გახანგრძლივებული დრო“, რომელიც დაწერილია ე.წ. „მაღალი სტილით“, ერთდროულად მასში პოეტური ცეცხლიც იგრძნობა და სიცივეც, ენთუზიაზმსა და გამბედაობასთან ერთად აქ სიმორცხვეც იჩენს თავს და ლექსის

ამბივალენტურ ხასიათს განაპირობებს. ლექსის რითმა საკმაოდ საინტერესოა, რადგან სტროფებად დანაწევრებულ ლექსში სხვადასხვა ბჭკარედები ერთმანეთის ზუსტ ანალოგს წარმოადგენენ და სრულიად ერთმეტიან ერთმანეთს (a b c d e b c f f f g h a). ლექსის შესავალი და საფინალო ბჭკარედი ასევე ერთმანეთის იდენტურია. ამ გაგებით ლექსში ჰიპერდაქტილური რითმა შემოდის, რადგან ბჭკარედებში 4 მარცვალზე მეტი ზუსტად ერთმეტიან ერთმანეთს:

“Es kommen härtere Tage.

Die auf Widerruf gestundete Zeit

wird sichtbar am Horizont. [...]

Ärmlich brennt das Licht der Lupinen.

Dein Blick spurt im Nebel:

Die auf Widerruf gestundete Zeit

wird sichtbar am Horizont. [...]

Sieh dich nicht um.

Schnür deinen Schuh.

Jag die Hunde zurück.

Wirf die Fische ins Meer.

Lösch die Lupinen!

Es kommen härtere Tage“. (ბახმანი 1993: 37)

ლექსი დაწერილია 3-ტერფიანიამბური ვერსიფიკაციით, რომელსაც ალაგ-ალაგ ენაცვლება ქორეული აღმავალი ვერსიფიკაცია. მასში განსაკუთრებულ როლს თამაშობს ბჭკარედების გამეორებები, თუმცა, მიუხედავად ამისა, ლექსში არ ნარჩუნდება ერთიანი რითმა, და არც მუსიკალურობით გამოირჩევა იგი. განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს ლექსში გამეორებები, და კერძოდ, საწყისი და საფინალო ბჭკარედის გამეორება, რომელიც თითქოს ლექსის მთლიანობას უნდა განაპირობებდეს, მაგრამ ორივე შემთხვევაში ეს ბჭკარედები სასვენი ნიშნებით მკაცრად არის გამოყოფილი ლექსის დანარჩენი ნაწილისაგან, და შესაბამისად, ჰარმონიულობის განცდას ნაკლებად ტოვებს მკითხველში. ლექსში აშკარად იკითხება ბრძანების ტონი, რითაც პოეტი მიმართავს „შენ“-ს, მკითხველს, თანამომძმეს და მოუწოდებს, შეასრულოს ესა თუ ის ბრძანება. ეს მოწოდებები იმდენად პირქუში ხასიათისაა, რომ ბახმანი აშკარად აფრთხილებს თავის

მკითხველს მოსალოდნელი საფრთხეების შესახებ. ეს ყოველივე ლექსის პირქუმ ტონს განაპირობებს. თუმცა განსხვავებით აიჰისაგან, ბახმანი არ აკნინებს სინტაქსურ კონსტრუქციებს და არ ამცირებს წინადადებებს ამა თუ იმ წევრის ამოგდების ხარჯზე.

აღსანიშნავია, რომ ბახმანთან დრო ერთ–ერთ მნიშვნელოვან კონცეპტს წარმოადგენს, რადგან არაერთ ლექსში ის სწორედ დროის პრობლემას განიხილავს, ზოგჯერ ალეგორიული მნიშვნელობით. ამიტომ ის ხშირად იყენებს ისეთ სემანტურ ჯგუფებს, რაც დროის პრობლემასთან არის დაკავშირებული.

ლექსი „მარილი და პური“ („Salz und Brot“) დაწერილია იამბისა და ქორეს მონაცვლეობით, რადგან აღმავალი და დაღმავალი ინტონაციები ენაცვლება ერთმანეთს და მახვილიან მარცვალს უმახვილო ცვლის. ლექსში რითმული სქემა საკმაოდ ცვალებადია, რადგან ლექსში არ გვხვდება ერთი ტიპის რითმა (a a b b):

„Wir wissen,
das wir des Kontinenets Gefangene bleiben
und seinen Kränkungen wieder verfallen,
und die Gezeiten der Wahrheit
werden nicht seltener sein“. (ბახმანი 1993: 57–58)

ლექსი დამოუკიდებელ სტროფებად იყოფა და ის თავისუფალი რიტმითაა დაწერილი. აქ გვხვდება ასევე გამეორებები, თუმცა ბახმანი არ იყენებს ლექსის პოეტიკაში გავრცელებული გამეორების სახეებს, არამედ ის ცდილობს თავისი ძირეული სათქმელის გამომხატველი სიტყვების გამეორებას, რადგან ის არ ზღუდავს ლექსიკურ მარაგს და უხვად იყენებს მეტყველების ყველა ნაწილს თავისი შეხედულებების ჩამოსაყალიბებლად, მაგრამ ის იმეორებს მხოლოდ ისეთ სიტყვებს, რასაც შესაძლოა მეტაფორული ხასიათი ჰქონდეს. ასეთია მაგალითად საფინალო ორბჭკარედი („Wir teilen ein Brot mit dem Regen,/ein Brot, eine Schuld und ein Haus.“). საგულისხმოა, რომ კოლექტიური დანაშაულის პრობლემა მეორე მსოფლიო ომის შემდგომ გერმანულ ცნობიერებაში განსაკუთრებულ როლს თამაშობდა, ამიტომ ბახმანიც აქცენტს აკეთებს ამ საკითხზე და დანაშაულის განაწილებას პურისა და სახლის გაყოფას ადარებს, იმდენად ჩვეულ მოვლენად იქცა ეს განცდა გერმანული საზოგადოებისათვის. ლექსისლირიული

სუბიექტია კოლექტიური „ჩვენ“, რაც, ჩვენი აზრით, ისევ გადანაწილების, ტვირთის შემსუბუქების მიზეზით შეიძლება აიხსნას.

კრებულიდან „გახანგრძლივებული დრო“ საყურადღებო ლექსია „საშემოდგომო მანევრები“ („Herbstmanöver“), რომელშიც დაქტილური ვერსიფიკაცია ჭარბობს. ბახმანისათვის ენის სიმჭიდროვეზე მეტად სათქმელის დამძიმებაა ამოსავალი წერტილი, შესაბამისად, ის უფრო გრძელ ვერსიფიკაციულ ზომებს მიმართავს თავის ლექსებში. რითმულად (a a a b) 3-სტროფიან ლექსში ერთიანი ჯვარედინი ან პარალელური რითმის გამოყოფა არ ხერხდება სტროფული დანაწევრების გამო:

“In den Zeitungen lese ich viel von der Kälte
und ihren Folgen, von Törrichten und Toten,
von Vertriebenen, Mördern und Myriaden
von Eisschollen, aber wenig, was mir behagt“. (ბახმანი 1993: 36)

ლექსში თავისუფალი რიტმი დიდ როლს თამაშობს, რაც პოეტს გრძელბზარდული დაქტილური ვერსიფიკაციის გამოყენებისას აშკარად ეხმარება და პოეტიც თავის მოსაზრებებს მარტივად აყალიბებს. ლექსში შემოდგომა და მისი მანევრები მეტაფორაა, რადგან გაზეთებში ამოკითხული სიცივე, მიცვალებულები, თუ სხვა საშინელი შედეგები არა შემოდგომის ბრალია, არამედ მიმდინარე ისტორიულ-პოლიტიკური მოვლენებისა, რომელთაც გვიანი შემოდგომის მწუხრიან-ნისლიანი სახე მიუღიათ. ბახმანი დროის სწრაფ წარმავლობას უსვამს ხაზს და პესიმისტური ფორმით გვიხატავს დროის საშემოდგომო მანევრებს. სიტყვა-კონცეპტი – შემოდგომა ბახმანთან ალეგორიულ სახეს იღებს და მძიმე სოციალური ფონის ჩვენებას ემსახურება.

ამავე კრებულიდან ლექსი „გასასვლელი“ („Ausfahrt“) რითმული თვალსაზრისით (a b a b c) საკმაოდ მრავალფეროვანი ლექსია.

“Das Beste ist, am Morgen,
mit dem ersten Licht, hell zu werden,
gegen den unverrückbaren Himmel zu stehen,
der ungangbaren Wasser nicht zu achten
und das Schiff über die Wellen zu heben,
auf das immerwiederkehrende Sonnenufer zu“. (ბახმანი 1993: 28–29)

ლექსში იამბური და დაქტილური ვერსიფიკაცია ენაცვლება ერთმანეთს, რადგან ბჭკარში მახვილიანი და უმახვილო სიტყვების შენაცვლება ინტენსიურად ხდება, ისევე როგორც იცვლება მახვილიან მარცვალთა რაოდენობაც. გარდა ამისა, 7–სტროფიანი ლექსი დაწერილია თავისუფალი რიტმით და ის ძირითადად დისონანსური ჟღერადობის ეფექტებს ემყარება. ლექსს არ გააჩნია ჰარმონიული მელოდიურობა სტროფების მოუწესრიგებელი აგების გამო, რადგან ისინი ბჭკარედების რაოდენობის თვალსაზრისით მკვეთრად განსხვავდებიან ერთმანეთისგან. ლექსში ბახმანი სრულყოფილ სინტაქსურ კონსტრუქციებს იყენებს, აქ არ გვხვდება შემცირებები, პოეტი სრულყოფილად აღწერს ზღვის სანაპიროს, თუმცა ისეთ ეპითეტებს იყენებს სრულიად ყოველდღიური მოვლენების აღსაწერად, რომ ლექსში სრულიად ჩვეულებრივი მოვლენები იშვიათ ხასიათს იძენს და განსაკუთრებულ მოვლენად გარდაიქმნება.

მეორე ცნობილ კრებულში „დიდი დათვის მოწოდება“ ბახმანი აგრძელებს იმ ტენდენციებს, რაც წინა კრებულში გვხვდება პოეტოლოგიური თვალსაზრისით. ეს კრებული იყოფა ოთხ ნაწილად, ციკლურობისა და კომპოზიციურობის ელემენტს აგების თვალსაზრისით ბახმანი ამ კრებულშიც ინარჩუნებს. ის აქაც იყენებს მუსიკალურ კონტრაპუნქტიკას, რადგან შემოაქვს ბიპოლარული თემები სინამდვილე და უტოპია, სითბო და სიცივე, ჩრდილოეთი და სამხრეთი, სინათლე და სიბნელე. განსაკუთრებით ხშირად იჩენს თავს სიბნელისა და სიცივის მეტაფორიკა ამ კრებულში. აქვე უნდა ითქვას, რომ ბახმანის ლექსების უმეტესობაში კოლექტიური ლირიული „მე“ გვხვდება, რომელიც მხოლოდ ერთი ინდივიდის სათქმელს არ გამოხატავს. ბახმანის ღირსებად ითვლება ამ კრებულში ის ფაქტი, რომ ის პოეტურ ენაში ისტორიული მოვლენების კოდირებას ცდილობს. „თამაში დასრულდა“ („Das Spiel ist aus“) კრებულის ერთ–ერთი მნიშვნელოვანი ლექსია, რომელშიც რითმულად (a a b a c d c d) თავს იჩენს როგორც პარალელური, ასევე ჯვარედინი რითმები:

“[...] Gib acht, vor den schwarzen Linien hier

fliegst du hoch mit den Minen.

Mein lieber Bruder, dann will ich an den Pfahl

Gebunden sein und schreien. [...]

Wir müssen schlafen gehn, Liebster, das Spiel ist aus.

Auf Zehenspitzen, Die weißen Hemden bauschen.

Vater und Mutter sagen, es geistert im Haus,

wenn wir den Atem tauschen“. (ბახმანი 1978: 82–83)

ლექსში რითმი უმეტესად მოწესრიგებულია, შესაბამისად ის 9 ჰარმონიულ სტროფადაა დანაწევრებული, რომელთა რითმული სქემა ძირითადად მოცემულ მონაკვეთს ემთხვევა ლექსიდან. გარდა ამისა, სალექსო ზომა აქ უმეტესად დაქტილურია და ორ–ორი გრძელი და მოკლე მახვილის მონაცვლეობას განაპირობებს ტექსტში. პოეტი აქ მიმართავს სტროფის წესრიგზე აგებულ რიტმს, რაც ბახმანის საერთო პოეტიკას არ შეესაბამება. ენობრივად ლექსი ბახმანისათვის დამახასიათებელი სტილითაა დაწერილი. ბახმანი ლექსში იყენებს მიმართვის ფორმას და მოუწოდებს თავის საყვარელ მოძმეს გამოფხიზლებისაკენ, აქტიური ქმედებისაკენ, ვიდრე თამაში დასრულებულა, რაშიც, ჩვენი აზრით, მეტაფორულად იგულისხმება ადამიანის სიცოცხლე, რომელიც ძალიან მალე სრულდება და ამიტომ ბახმანი იყენებს თამაშის მეტაფორას ადამიანური არსებობის გამოსახატად.

ლექსი „დიდი დათვის მოწოდება“ ერთ–ერთ საყრდენ ლექსს წარმოადგენს ბახმანის ლირიკაში. მისი რითმული სქემა შემდეგია a **b b c d d e f g h h**, რაც იმაზე მიანიშნებს, რომ ლექსში აშკარად პარალელური რითმები ჭარბობს. გარდა ამისა, ეს რითმები ცალკეულ სტროფებს კრავს და საბოლოო სახეს აძლევს მათ საკმაოდ ვრცელ ლექსში, რომელიც ჯამში 5 სტროფისაგან შედგება:

“Großer Bär, komm herab, zottige Nacht,

Wolkenpelztier mit den alten Augen,

Sternenaugen,

durch das Dickicht brechen schimmernd

deine Pfoten mit den Krallen,

Sternenkrallen[...]

's könnt sein, daß dieser Bär

sich losreißt, nicht mehr droht

und alle Zapfen jagt, die von den Tannen

gefallen sind, den großen, geflügelten,

die aus dem Paradiese stürzten“. (ბახმანი 1993: 95)

„დიდი დათვის მოწოდებაში“ ერთმანეთს ენაცვლება ჯვარედინი და პარალელური რითმები. ჯვარედინი რითმის შემთხვევაში ხშირად მეორე და მეოთხე სტრიქონი ვაჟური რითმით მთავრდება, მაშინ როდესაც ქალური რითმა მის ლექსებში დასრულებული სახით არ არის წარმოდგენილი. რითმისა და რიტმის ერთგვარი ვარირებით ბახმანი ქმნის მელოდიურ პოეტურ სამყაროს, რითაც ისინი მუსიკალურ რონდოს ემსგავსებიან (შმაუსი 2002: 73). აქ რითმა ძირითადად დისონანსურია, რადგან ბოლომდე მარცვლების დამთხვევა არ ხდება. ლექსი ქორეული სალექსო ზომით იწყება, თუმცა იგი ბოლომდე არ ნარჩუნდება და ლექსში 3-ტერფიანი იამბური სტროფებიც შემოდის, იმატებს სიმბოლურ-მეტაფორული ხარისხი; მაგალითად დიდი დათვის სიმბოლო შეიძლება გავიაზროთ მითოლოგიურად, ისტორიულად, თეოლოგიურად და ა.შ. ბახმანისთვის სამყაროს ტოპოგრაფია პოეტურ-ავტობიოგრაფიულია.

„ჩემი ჩიტი“ (“Mein Vogel“) ასევე არაწესიერი რითმული სქემით გამოირჩევა, რაც ლექსის ასიმეტრიულობას იწვევს. 5-სტროფიანი ლექსის რითმული აგება ძირითადად ერთმანეთის მსგავსია (a a b c d e f f b) და სხვადასხვა სტროფებს აერთიანებს:

“Was auch geschieht: du weißt deine Zeit,
mein Vogel, nimmst deinen Schleier,
und fliegst durch den Nebel zu mir.
Wir äugen im Dunstkreis, den das Gelichter bewohnt.
Du folgst meinem Wink, stößt hinaus
Und wirbelst Gefieder und Fell -
Mein eisgrauer Schultergenöß, meine Waffe,
mit jener Feder besteckt, meiner einzigen Waffe!
Mein einziger Schmuck: Schleier und Feder von dir!“ (ბახმანი 1993: 96)

ზოგადად ბახმანის ამ კრებულისათვის დამახასიათებელი ტენდენციაა სალექსო ზომების არასწორხაზოვნება და მრავალფეროვნება. ამ ლექსში გრძელწკარედული იამბური და დაქტილური ვერსიფიკაცია ერთად იყრის თავს. გარდა ამისა, მოცემული რითმები ბოლომდე არ ემთხვევა ერთმანეთს და ამიტომ ის არაზუსტია და უფრო ქალური ორმარცვლიანი ბოლორითმა შემოდის ლექსში. ეს ყოველივე განაპირობებს ლექსის თავისუფალ რიტმსა და შესაბამისად, მას არ გააჩნია მეტრული სიმეტრია.

ლექსში ბახმანი იყენებს საკმაოდ ფართო ლექსიკურ არსენალს, მასთან ენობრივ ფორმებზე მეტად, შინაარსია გაუცხოებული და ჩაკეტილი. ჩიტი, როგორც ადამიანებისაგან განსხვავებული, თავისუფალი არსება ბახმანისათვის ერთადერთ იარაღად ქცეულა. ჩიტის ფრთები მას საშუალებას აძლევს თავისი სათქმელი ჩაწეროს და მომავალ თაობებს გადასცეს. მისთვის ამ ლექსში გადამწყვეტი ხდება ჩიტის დამოკიდებულება ლირიული მთხრობელისადმი.

ბახმანის ცნობილი ლექსი „ამიხსენი, სიყვარული“ (“Erklär mir, Liebe“) აგების თავისებურებებით გამოირჩევა, რადგან სტროფის შემაჯამებელი უკანასკნელი სტრიქონები გამოყოფილია ძირითადი სტროფებისაგან, რაც ასევე მთავარი აზრის ხაზგასმას ემსახურება. რითმული სქემის ჩარჩო ვრცელდება მხოლოდ სტროფებზე, ცალკე გამოყოფილი ბჭკარედები საერთო სქემას არ ერიტმება (a b c d b e a c f g). ლექსის რითმა არაზუსტია, პოეტი ერთ ან ორ მარცვალს რითმავს ერთმანეთთან ბჭკარედებში:

“Dein Hut lüftet sich leis, grüßt, schwebt im Wind,
dein unbedeckter Kopf hat’s Wolken angetan,
dein Herz hat anderswo zu tun,
dein Mund verleibt sich neue Sprachen ein,
das Zittergras im Land nimmt überhand,
Sternblumen bläst den Sommer an und aus,
von Flocken blind erhebst du dein Gesicht,
du lachst und weinst und gehst an dir zugrund,
was soll dir noch geschehen –
Erklär mir, Liebe! [...]“ (ბახმანი 1993: 109)

ლექსში ქორეული და დაქტილური ვერსიფიკაცია ერწყმის ერთმანეთს, რაც ზოგადად ახასიათებს ომისშემდგომ გერმანულ ლირიკას. სალექსო ზომების მონაცვლეობა და სხვადასხვა ზომის თავმოყრა და კომბინირება ერთი ლექსის ფარგლებში ძალზედ გავრცელებულია და არც ბახმანის ლირიკა წარმოადგენს ამ თვალსაზრისით გამონაკლისს. ლექსი აქაც თავისუფალი რიტმითაა დაწერილი, იგრძნობა ვერსიფიკაციული სქემის თამამი მონაცვლეობა.

ბახმანის ლირიკის პოეტოლოგიური თავისებურებების ანალიზისას საინტერესოა ასევე თვით პოეტიკის თემაზე შექმნილი ლექსი „არავითარი დელიკატესი“ („Keine Delikatessen“), რომელშიც ასევე გვხვდება ცალკე გამოყოფილი ბჭკარედები. მაგალითად, პირველი ბჭკარედი სრულიად გამოყოფილია საერთო სქემიდან და ის არ ერთმეზა სტროფების საერთო სქემას (a b c d e f f e f g h i j). რითმა ძირითადად დისონანსურია და აქ შინაგან–გარეგანი რითმა უფრო მეტად გვხვდება, რაც იმას ნიშნავს, რომ ის განსხვავებულ სტროფებს აერთიანებს:

“*Nichts mehr gefällt mir.*

Soll ich

eine Metapher ausstaffieren

mit einer Mandelblüte?

Die Syntax kreuzigen

auf einen Lichteffekt?

Wer wird sich den Schändel zerbrechen

über so überflüssige Dinge –

Ich habe ein Eissehn gelernt

mit den Worten,

die da sind

(für die unterste Klasse)

Hunger

Schande

Tränen

und

Finsternis. [...]“. (ბახმანი 1993: 172–173)

ამ ლექსში ძალზედ ძნელია სალექსო ზომის განსაზღვრა ლექსის აგების სპეციფიკიდან გამომდინარე, რომელშიც პოეტი ქალი თვით ცალკეულ ბჭკარედებსაც კი ანაწევრებს. ლექსი იამბურ–ქორეული ვერსიფიკაციითაა დაწერილი და აღმავალი და დაღმავალი ინტონაცია ენაცვლება ერთმანეთს. ლექსში თავისუფალი რიტმი მის თავისუფალ აგებას უწყობს ხელს. თვით თეორიულ საკითხზე დაწერილი ლექსიც კი ბახმანისათვის კარგი საშუალებაა, თამამად გამოხატოს თავისი შეხედულებები და

მიმართოს იმ ექსპერიმენტებს ლირიკაში, რასაც ის ამკვიდრებს როგორც სალექსო ზომების, ასევე პოეტური ენის თვალსაზრისით.

ამრიგად, შეიძლება ვთქვათ, რომ ბახმანის პოეზიაში იშვიათია ერთი საზომით გაწყობილი ლექსი. მასთან დიდი მნიშვნელობა ენიჭება მოკლე და გრძელი სიტყვების განლაგებას, რაც ორიგინალურ რიტმულ სურათს ქმნის. ასევე ხშირია ლექსის ერთი, გამოცალკევებული სიტყვით დასრულება, ზოგჯერ კი ასეთ განმეორებას რეფრენის სახე ეძლევა. სიტყვიერიქსოვილი მრავალფეროვანია, გაუცვეთავი, ზოგჯერ იშვიათი და ბუნდოვანიც, იშვიათია არქაიზმები. ბახმანთან გვხდება აგრეთვე სემანტიკური ჯგუფები, რომლებიც გარკვეულ სიტყვა-კონცეპტს უკავშირდებიან. მაგალითად ასეთია დრო. სიყვარული ბახმანთან, ჩვენი აზრით, მკვეთრად გამოხატულ კონცეპტს არ წარმოადგენს. მისი პოეზია ალუზიებითა და ქვეტექსტებით, უჩვეულო, ზოგჯერ მოულოდნელი და ძნელად ასახსნელი ასოციაციებითაა აღსავსე (შდრ. ფანჯიკიძე 2014: 398), რაც, ჩვენი აზრით, მიუთითებს ბახმანის მცდელობაზე, ამ გზით განასხვავოს ახალი ლირიკის ენა ყოველდღიური, სასაუბრო ენისგან.

„ჰერმეტიული“ ლირიკის მეორე წარმომადგენლის პაულ ცელანის შემოქმედებაში ენის პრობლემა შიშს პროცესებთან ერთად დგება (შოა ებრაულისიტყვაა, ნიშნავს „უბედურებას“, „განადგურებას“). ის დასავლეთ ევროპაში დამკვიდრდა ჰოლოკოსტის ტერმინის პარალელურად და აღნიშნავდა ებრაელების მიმართ მტრულ დამოკიდებულებას. ცელანის ლექსებში, ერთის მხრივ, წარმოდგენილია ტექსტუალური ლანდშაფტი, რასაც ის ლექსებში ენობრივად გამოხატავს, ხოლო, მეორეს მხრივ, „ჰერმეტიულ“ ნიშანთა სამყარო. ომისშემდგომი ვითარების მხატვრული ტრანსფორმაცია ცელანთან „მე“-სა და სინამდვილეს შორის მიმართებაში გამოიხატება, რომელიც ყველაზე ნათლად შიდატექსტუალური ენის დინამიკაში აისახა. ჰოლოკოსტი, ანუ შოა ცელანისთვის სინამდვილის ყველაზე მთავარი მოვლენა იყო, რომელმაც შეცვალა როგორც თავად პოეტის, ასევე უამრავი სხვა ადამიანის ბედი. სწორედ ამიტომ ცელანის ლირიკაში მოვლენები ენობრივად ერთმანეთისგან დანაწევრებულად და ჩაკეტილად აისახება. ეს დანაწევრება მრავალრიცხოვანი არსებითი სახელების, ზედსართავებისა და ზმნიზედების მოშველიებით ხდება, რომლებიც ადამიანური საუბრის

შესაძლებლობების საზომად გვევლინებიან ცელანის ლექსებში (შდრ. ნოიმანი 1990: 27). ცელანი ცდილობს თავისი სათქმელი იმდენად ინდივიდუალურად გამოხატოს, რომ ენა და ობიექტური სინამდვილეც კი დააცილოს ერთმანეთს და თავისი ფორმა მოუძებნოს სათქმელს. ცელანისათვის პოეტური ენა არის ენობრივი შესაძლებლობების კრისტალიზაციის საუკეთესო საშუალება, რათა მან შეძლოს ისტორიულ მოვლენებთან დაპირისპირება და კამათი. ინდივიდუალური და კოლექტიური ისტორიული გამოცდილება ცელანის ლექსებში ძალიან კარგად იჩენს თავს. ცელანის ლექსებში ყოველთვის იჩენს თავს ბიოგრაფიულ–ეგზისტენციალური პრობლემატიკა, ურომლისოდაც, ფაქტობრივად, ცელანის შემოქმედების განხილვა შეუძლებელია. პირველი რეფორმატორული ლექსი ცელანის შემოქმედებაში „სიკვდილის ფუგა“ იყო, თავისუფალრითმიანი, დაქტილური გრძელი ვერსიფიკაციით დაწერილი ლექსი, რომელსაც მუსიკალური ფუგის ფორმა აქვს, რაც იმთავითვე სიახლეს წარმოადგენდა გერმანულენოვან ლირიკაში. მუსიკალური და ლიტერატურული ტრადიციის შერწყმა ცელანის ლირიკაში წარმოადგენდა ენობრივი პრობლემების ასახვას და რეფლექსიას ომისშემდგომ პერიოდში. ცელანის ლირიკას ესთეტიციზმისა და სიურრეალიზმის პირშობლად მიიჩნევენ, ჩვენი აზრით კი, ცელანის შემოქმედების განმსაზღვრელი მეორე მსოფლიო ომია, რამაც განაპირობა მისი სწრაფვა უჩვეულო ლირიკული ფორმებით სინამდვილის ასახვისა და ტექსტში დასურათებული დინამიკის შექმნისაკენ. ამ ყველაფერს ცელანი უჩვეულოდ მკაცრი რედუქციით აღწევს. მის ლირიკას ესთეტიკურ–პოლიტიკური პოზიცია აქვს, რაც უფრო ართულებს მისი ლირიული საუბრის გაგებას.

ცელანის ლექსებში დიდ როლს თამაშობს კომუნიკაციის პრობლემა, ხშირად მკითხველს „შენ“-ობით ფორმაში მიმართავს ლირიული „მე“, თუმცა რეალურად პოეტსა და მკითხველს შორის არანაირი კომუნიკაცია არ არის, უფრო უფსკრულია, რომლის ამოვსებასაც პოეტი გარეგნულად ცდილობს. ის ჩრდილებით აღსავსე ენას იყენებს, რათა შეძლოს ჰოლოკოსტის ნიველირება.

ცელანი ენის სიზუსტისა და ჰერმეტიულობის მომხრედ გვევლინება, რომ ნათლად გამოხატოს ისტორიულ–ბიოგრაფიული კატასტროფა. ცელანისთვის გერმანული ენა ის ერთადერთი კონსტანტური მოცემულობაა, რომელიც არ უნდა

დაიკარგოს ომისშემდგომ სინამდვილეში. თუმცადა ცელანის ისტორიული და ბიოგრაფიული გამოცდილება არ კმარა ენის შესაძლებლობებზე გადასაბიჯებლად, ამიტომ მისი პოეტური ენა დუმილისკენაა მიდრეკილი. ლექსი ცელანისთვის თავისუფლების ადგილია, სადაც მას საკუთარი მოსაზრებების თავისუფლად გამოხატვა შეუძლია, რაც მას თვითგანვითარების შესაძლებლობას აძლევს. იგი ლექსებში ცდილობს პოეტური ენის საშუალებებით ითამაშოს და ასე გადააბიჯოს ენის სფეროს.

ლექსი ცელანთან გაიგება როგორც ლირიული საუბარი, რომელიც პირადასა და საზოგადოებრივს საკუთარ თავში აერთიანებს. „ნაცრისფერი“ ენის შექმნის მცდელობა ცელანთან განსაკუთრებით „ენის გისოსში“ იგრძნობა. ეს კრებული სავსეა მეტაფორული და ხატოვანი გამონათქვამებით, ნეოლოგიზმებით, სიცარიელეთა გრაფიკული ელემენტებით შევსების პრინციპით და, რაც მთავარია, რედუქციის გაძლიერებული ტენდენციით. ცელანი თამამად მიმართავს სხვადასხვა ენობრივ ექსპერიმენტებს. მასთან მუქი ფერები ერთგვარ სემანტიკურ ჯგუფს ქმნიან, რომელშიც შედის, შავი, ნაცრისფერი, მუქი ფერები, ზოგჯერ კი, ის შავისა და თეთრის კონტრასტს ქმნის თავის ლექსებში. ესთეტიკური აბსოლუტის გამოხატულებად ითვლება ცელანის ლექსებში შავი ფერი, რომელიც ნაღველის, სიკვდილის გამოხატულებად იქცევა, ის სულის ბნელი მხარეების სიმბოლოცაა. „შავი“ განსაკუთრებით მაშინ იჩენს ცელანის ლირიკაში, როცა ის წარსულს იხსენებს, რაც ძალიან მტკივნეულია მისთვის (შდრ. სტრელკა 1994: 330–331).

როდესაც ცელანთან რითმის გაქრობაზე იწყებენ საუბარს, ასახელებენ ლექსს „საფლავებთან ახლოს“, რადგან პოეტს, რომელსაც დედა მოუკლეს, რითმის ატანაც კი არ შეუძლია. თავად პოეტი ლექსში აღნიშნავს, რომ ჩუმი, გერმანული, მტკივნეული რითმა მისთვის მიუღებელი იყო. თუ ადრეული პერიოდის ლექსებში ცელანი იამბურ, ჯვარედინად გართიმულ ოთხბეჭკარედს მიმართავდა, მოგვიანებით მან რითმის დაძლევის მიზნით ჯვარედინი ოთხბეჭკარედული დაქტილური ვერსიფიკაცია აირჩია.

რიტმების უარყოფას ცელანის ლირიკაში კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი საფუძველი აქვს. რითმის გამოყენება მეორე მსოფლიო ომისშემდგომ ლირიკაში გულისხმობდა მიმართებას ლიტერატურულ ტრადიციაზე, ხოლო 50–იანი წლების

პოეტების მთავარი მიზანი და ამოცანა სწორედ ის იყო, რომ გაუცხოებული, ირაციონალური ფორმების მოშველიებით, უარი ეთქვათ ძველ ტრადიციებზე.

ზოგიერთ შემთხვევაში ცელანის ლექსებში ძლიერდება რითმის ნეგატიური გაგება, განსაკუთრებით სიკვდილის თემატიკის დამუშავებისას, რომელიც ასევე სიტყვა-კონცეპტს წარმოადგენს ცელანის ლირიკაში. აღსანიშნავია ის ფაქტიც, რომ ცელანი თავისი ლექსებისთვის რითმას საკმაო ხანი ეძებდა და ამიტომ რითმის სხვადასხვა სახეობებს იყენებდა თავის ადრეულ ლექსებში, მაგრამ მოგვიანებით არჩევანი სწორედ ნეგატიურ რითმაზე შეაჩერა. რადგან ცელანის ლექსები რამდენიმე ციკლად ერთიანდებიან, შესაბამისად ცალკეულ ციკლებში სხვადასხვა მეტრული ფორმა გვხვდება. მისი ლირიკა გრძელბჭკარედული დაქტილური ფორმებიდან იამბური და ქორეული სტროფებისაკენ ვითარდება, რაც რითმის დაძლევის მცდელობად აღიქმება ცელანის ლირიკაში. ეს მეტრული ზომა ცელანის თვითმყოფადობაზე მეტყველებს, რომელიც მოგვიანებით ჰოლოკოსტის მოვლენების მოსაგონებლად შექმნილ „გარდაცვლილთა ცეკვის რიტმებს“ („Totentanzrhythmus“) უკავშირდება. კიდევ ერთი ცვლილება, რომელიც ცელანის ლირიკამ განიცადა, ეხება ლექსების სიგრძის ვარიაციას, რომელიც თანდათან გრძელიდან მოკლესაკენ იმდენად შემცირდა, რომ მისი გრაფიკულად გამოსახვაც კი არის შესაძლებელი.

ცელანთან რითმა ასოცირდება გაურითმავ „ჩვეულებრივ, აზრისაგან დაცლილ სიტყვასთან“, ხოლო სიტყვა „entrempt“, ანუ „რითმადაცლილი“ გულისხმობს უშინაარსო ენის არსებობას. რაც ყველაზე მთავარია, ცელანის პოეზიაში რითმა მხოლოდ ფორმალური ელემენტია, რომელიც მტკივნეულს გამოხატავს. სწორედ ასეთი რითმის მოშველიებით ამყარებს პოეტი ცელანი ურთიერთობას ლირიულ „მე“-სთან.

ცელანის ლირიკაში მარტივი შესამჩნევია ლირიკული პარადოქსები, რომლებიც ყოველგვარ ილუზიებს და წარმოდგენებს საბოლოოდ ასამარებენ გერმანულენოვან ლირიკაში. ის უხვად მიმართავს ძნელად ამოსაცნობ სიმბოლიკას, უარს ამბობს სასვენიშნებზე და სინტაქსის წესებიც თითქმის დარღვეულია.

ხშირად აღნიშნავენ ცელანის ლექსების „ღია“ ფორმას, რაც, პირველ რიგში, მათ მრავალმნიშვნელობას უწყობს ხელს (შდრ. პერეცი 2010, 24). ჩვენი აზრით, ლექსების

ღია ფორმას არაფერი აქვს საერთო მათ შინაარსთან, იმ სირთულეებთან, რაც გაგების თვალსაზრისით ახლავს ცელანის ლექსებს. ამიტომ ვერ დავეთანხმებით ზემოხსენებული მკვლევარის პოზიციას, რადგან შინაარსისა და ფორმის ერთმანეთისგან დაშორება ძნელად მიიღწევა და თითქმის შეუძლებელია ლირიკაში. მკვლევარი ფასბინდი განიხილავს ცელანის ლექსების დიალოგურობის საკითხს და გამოყოფს ორი ტიპის ლექსს მის ლირიკაში, პირველია მონოლოგური ლექსი, ანუალტერ ეგო ხდება ლირიული „მე“-ს პარტნიორი, ხოლო მეორეა დიალოგური ლექსი, როდესაც მას ნამდვილად ჰყავს სხვა, რეალური პარტნიორი (შდრ. ფასბინდი 1995: 24). მართალია, პაულ ცელანი თავის ლექსებში არ საუბრობს ლირიული „მე“-ს შესახებ, თუმცა მისი არსებობა ნამდვილად არ გამოირიცხება ლექსებში. ხშირ შემთხვევაში ცელანი ახსენებს როგორც „მე“-ს, ასევე „შენ“-ს, რომლებიც მიანიშნებენ მის ლირიკაში ცალკეული ლირიული სახეების არსებობაზე. ჩვენი აზრით, ცელანთან ისევე როგორც ბახმანთან და „ნატურ-მაგიური“ ლირიკის წარმომადგენლებთან ლირიული „მე“-ს სუბიექტური ფუნქცია სუსტდება.

ლექსების კრებულში „ზღურბლიდან ზღურბლამდე“ ცელანმა გრძელი დაქტილური ვერსიფიკაცია ნაწილობრივ ერთი სიტყვით გაზარდა და ენის პრეციზულობას, ფერების აღმნიშვნელი სიტყვების შემცირებას მიმართა, ძირითადად იყენებდა თეთრ ფერს და ებრაულ-ხასიდური ტრადიციით სიმბოლოების განპიროვნებას. ცელანმა სხვადასხვა ენიდან აღებული ციტატები საკუთარ ლექსების კრებულებში გადაამუშავა, სიტყვების შეგნებული თამაშით შეიმუშავა ბავშვურად მოთამაშე რიტმი.

კრებულში „ზღურბლიდან ზღურბლამდე“ შესული ლექსი „Argumentum e silentio“ კარგად გამოხატავს ცელანის ჰერმეტიული ლექსის სპეციფიკას. ფაქტობრივად, ლექსში ერთიანი რითმის გამოყოფა არ ხდება, ბახმანის ლირიკის მსგავსად, აქაც გვხვდება მთლიანი სტროფებისგან გამოყოფილი ბჭკარები, რაც რითმის შეუსაბამობას იწვევს ლექსში (a b b a c d e f g h i). აქ მხოლოდ ჯვარედინი რითმა შემოდის ცალკეულ სტროფებში, რადგან 6-სტროფიან ლექსში მხოლოდ ალაგ-ალაგ ერთმემა ბჭკარეები

ერთმანეთს, ან საერთოდ თავისუფალი რითმითაა აგებული. ასევე განცალკევებით დგას ერთბეჭდარიანი სტროფი, რომელსაც დამოუკიდებელი რითმა აქვს:

“Ihr, der Nacht,
das sternüberflogne, das meerübergossne,
ihr das erschwiegne,
dem das Blut nicht gerann, als der Giftzahn
die Silben durchstieß.
Ihr das erschwiegne Wort. [...]
Denn wo
dämmerts denn, sag, als bei ihr,
die im Stromgebiet ihrer Träne
tauchenden Sonnen die Saat zeigt
aber und abermals?“ (ცელანი 1992: 138–139)

ლექსი დაწერილია თავისუფალი რიტმით და აქ შემოდის იამბური ვერსიფიკაცია, რომელიც ბოლომდე არ ნარჩუნდება. ლექსში ცელანი ეპანალეპსურად იმეორებს ხშირად „სიტყვას“, რომელიც დადუმებულია, რომელსაც ბევრი რამ გამოუვლია და უნახავს, თუმცა დუმილი ოქროზე მეტს ფასობს, ამიტომ სიტყვაც ამ გზას ადგას. ცელანი ცდილობს ლექსში შექმნას ჰერმეტიული განწყობა, ის თითქოს კეტავს სიტყვის განვითარების გზებს, სიტყვა გაქვავებულია, რაც უფრო მრავლისმცოდნეა ის, მით უფრო იკეტება საკუთარ თავში. ლექსი სრულდება კითხვის ნიშნით (“die im Stromgebiet ihrer Träne/tauchenden Sonnen die Saat zeigt/aber und abermals?“), რაც გამოხატავს პოეტის დაეჭვებას არა მხოლოდ პოეტური ენისა და ზოგადად სიტყვის ძალის მიმართ, არამედ თვით მზის შესაძლებლობებშიც კი – ეს ყოველივე ცელანთან პირქულ განწყობას ქმნის.

ლექსი „თქვი შენც“ (“Sprich auch Du“) კრებულიდან “Von Schwelle zu Schwelle“ დამოუკიდებელი 5 სტროფისაგან შედგება, რომლებიც არაზუსტ რითმულ სქემაში თავსდებიან (a b a c d c e f g g g). ბოლორიტმას სტროფებში ხმოვნები ქმნის, თანხმოვნები კი ძირითადად ერთმანეთს არ ემთხვევა და რითმა დისონანსური ხდება:

“Sprich auch Du,

sprich als letzter,
sag deinen Spruch.

Sprich –

Doch scheidet das Nein nicht vom Ja.

Gib deinem Spruch auch den Sinn:

gib ihm den Schatten. [...]

Blicke umher:

sieh, wie's lebendig wird rings –

Beim Tode! Lebendig!

Wahr spricht, wer Schatten spricht. [...]" (ცელანი 1992: 135)

სალექსო ზომა აქ იამბურია, ხოლო დისონანსური რითმისა და ალაგ-ალაგ ვერსიფიკაციის დარღვევის გამო ლექსს არ გააჩნია საერთო ჟღერადობა და ის თავისუფალი რიტმითაა აგებული. ცელანს ზოგადად არ მიაჩნია გამართული სალექსო ზომა ლირიკის აუცილებელ შემადგენელ ნაწილად, ამიტომ იგი არატრადიციულ სალექსო პრინციპებს ამკვიდრებს მეორე მსოფლიო ომისშემდგომ გერმანულ ლირიკაში. ამ ლექსში აშკარად შეინიშნება სიტყვებით თამაში ("Mittnacht und Mittag und Mittnacht"), მოწოდება მკითხველისადმი, რომ ალაპარაკდეს, სწორედ აქ იშველიებს ცელანი ეპიფერულ გამეორებას, რომ უნდა მიანიჭონ საკუთარ ნათქვამს ჩრდილები. ამ სურვილს ის გამოხატავს ორ ბჭკარედში, ერთმანეთის მიყოლებით, ზუსტი გამეორებით. მეტაფორულად აქ დუმილი და სიჩუმეა ნაგულისხმევი, რადგან სიტყვებს ძალა დაუკარგავთ და ჩრდილით აღსავსე განზომილებებად ქცეულან.

ამავე კრებულშია შესული ლექსი „ნაჯახებით მოთამაშე“ ("Mit Äxten spielend"), რომელიც რითმულად მეტნაკლებად გამართულია (a b a c b d d e) და მასში გვხვდება როგორც პარალელური, ასევე ჯვარედინი რითმები:

“Sieben Stunden der Nacht, sieben Jahre des Wachens:

mit Äxten spielend,

liegst du im Schatten aufgerichteter Leichen

– O Bäume, die du nicht fällst! – ,

zu Häupten den Prunk des Verschwiegenen,

den Bettel der Worte zu Füßen,

liegst du und spielst mit den Äxten –
und endlich blinkst du wie sie“. (ცელანი 1992: 89)

ლექსი დაწერილია ცელანისათვის დამახასიათებელი დაქტილური ვერსიფიკაციით და თავისუფალი რიტმის პრინციპზეა აგებული. ეს ყოველივე შეესაბამება ჰერმეტული ლექსის სპეციფიკას. აქაც შემოდის დუმილის მომენტი, რომელიც იმ მძიმე წლების შედეგია, რაც მეორე მსოფლიო ომის პერიოდში დამკვიდრდა დასავლეთ ევროპაში. ნაჯახებით თამაშს ცელანი ლექსში ორჯერ ახსენებს, რომელიც კონოტაციურად სიკვდილს გამოხატავს, გარდაუვალ ხვედრს, რომლის წინაშე ყველაფერი უძლურია. ჩრდილებისა და სიკვდილის კონცეპტებს ომისა და მისი შემდგომი პერიოდის მძიმე რეალობის ჭეშმარიტი სურათის შესაქმნელად იყენებს ცელანი.

ცელანის ლექსი „მევენახეები“ („Die Winzer“) შედარებით მოწესრიგებულია რითმის თვალსაზრისით (**a b a c d e f e f g h h**), რადგან აქ გვხვდება როგორც ჯვარედინი, ასევე პარალელური რითმები:

“[...] Sie herbsten, sie keltern den Wein,
sie pressen die Zeit wie ihre Auge,
sie kellern das Sickernde ein, das Geweinte,
im Sonnengrab, das sie rüsten
mit nachtstarker Hand:
auf daß ein Mund danach dürste, später –
ein Spätmund, ähnlich dem ihren:
Blindem entgegengekrümmt und gelähmt –
ein Mund, zu dem der Trunk aus der Tiefe emporschäumt, indes
der Himmel hinabsteigtins wächserne Meer,
um fernher als Lichtstumpf zu leuchten,
wenn endlich die Lippe sich feuchtet“. (ცელანი 1992: 140)

ლექსის ზომა აქ დაქტილურია და ვერსიფიკაციული თვალსაზრისით ერთ–ერთი გამართული ლექსია ცელანის შემოქმედებაში. აქ მეტაფორულად ის აზრია ჩადებული, რომ შემოდგომასაც კი თავისი ფუნქცია დაუკარგავს, ის აღარ არის ნაყოფიერი, ის თითქოს სიკვდილისათვის დამახასიათებელი სიჩუმისა და უსიტყვობის ხანად ქცეულა.

ლექსი “Assisi”, რომელიც სპეციფიკურია აგების თვალსაზრისით, დანაწევრებულია სამ დამოუკიდებელ სტროფად, რომელთაც ასევე დანამატები გააჩნიათ ორ–ორი ბჭკარედის სახით. თავრითმა სტროფებში ძირითადად ერთმანეთს ემთხვევა, თუმცა ეს მომენტი შეიძლება განვიხილოთ როგორც გამეორება. ბოლორიტმაში ორბჭკარედები ერთმება ერთმანეთს, ხოლო სტროფებში (a a b c d d e f g g h h) ძირითადად პარალელური რითმები შემოდის, რომლებიც სუსტად, ერთი მარცვლის ხარჯზე ერთმებთან ერთმანეთს:

“Umbrische Nacht.

Umbrische Nacht mit dem Silber von Glocke und Ölblatt.

Umbrische Nacht mit dem Stein, den du hertrugst.

Umbrische Nacht mit dem Stein.

Stumm, was ins Leben stieg, stumm.

Füll die Krüge um. [...]

Trottendes Tier.

Trottendes Tier im Schnee, den die nacktste Hand streut.

Trottendes Tier vor dem Wort, das ins Schloßfiel.

Trottendes Tier, das den Schlaf aus der Hand frißt.

Glanz der nicht trösten will, Glanz.

Die Toten – sie betteln noch, Franz“. (ცელანი 1992: 108)

ლექსი დაწერილია დაქტილური ვერსიფიკაციით, თუმცა ის ბოლომდე არ ნარჩუნდება. შესაბამისად, ირღვევა სიმეტრია ლექსში, რაც მას ჟღერადობის ეფექტს უკარგავს. აქ ძალიან დიდი რაოდენობით გვხვდება ანაფერული გამეორებანი, ბჭკარედების უმრავლესობა ერთი და იგივე სიტყვით იწყება. ლექსში ხშირად გვხვდება ისეთი სიტყვები როგორცაა უტყვი და ქვა, რაც ცელანის ჩაკეტილ სტილს შეესაბამება. აქაც შემოდის ჩრდილის მომენტი, როგორც სიტყვა–კონცეპტი და ცელანის ლირიკის ენობრივი ქსოვილის განუყოფელი ნაწილი.

ცელანი ლექსში „ყვავილი“ (“Blume”) კრებულიდან „ენის გისოსი“ არღვევს როგორც რითმს, ასევე ვერსიფიკაციას. რითმა ლექსში ძალზედ სუსტი და დისონანსურია (a b a c d c e d f g h i), რაც აშკარად ჩანს რითმულ სქემაში:

“Der Stein.

Der Stein in der Luft, dem ich folgte.

Dein Aug, so blind wie der Stein.

Wir waren

Hände,

wir schöpften die Finsternis leer, wir fanden

das Wort, das den Sommer heraufkam:

Blume.

Blume – ein Blindenwort. [...]

Herzwand um Herzwand

blättert hinzu.

Ein Wort noch, wie dies, und die Hämmer

Schwingen im Freien“. (ცელანი 1992: 164)

ლექსში საერთო სალექსო ზომის დადგენა გართულებულია, რადგან ის თავისუფალი რიტმითაა დაწერილი და ასევე აქ ხშირად მეორდება ერთი სიტყვისაგან შემდგარი ბჭარედები. ცელანი უარყოფს ლექსის აგებისას სიმეტრიას, ის არღვევს კონვენციური, ტრადიციული ლექსის ყველა ფუნდამენტურ პრინციპს, უარყოფს მწყობრ ვერსიფიკაციას, ჟღერადობას და ცდილობს სრულიად ახლებური ნორმები შემოიტანოს 1945 წლის შემდგომ გერმანულ ლირიკაში. ლექსში ცელანი ანაფერულად იმეორებს სიტყვას „ქვა“, რომელსაც არაფერი აქვს საერთო ყვავილთან, პირიქით მის ანტიპოდსაც კი წარმოადგენს. ლექსში გვხვდება ასევე ეპანალექსური გამეორების ნიმუშიც (“Herzwand um Herzwand“). ლექსში ყვავილი აშკარად მეტაფორაა, რომელიც ბრმის სიტყვად ქცეულა, რომელსაც არაფრის ძალა არ შერჩენია. მაშინ როდესაც უტყვი ქვეები ბევრად ძლიერები არიან. ლექსში ზმნების ხვედრითი წილი აშკარად იკლებს, ცელანი ცდილობს მკაცრ ჩარჩოებში მოაქციოს თავისი სათქმელი. შესაბამისად ამ კრებულში უკვე აშკარად იგრძნობა ენობრივად ლექსების რედუცირება.

ლექსი „ენის გისოსი“ (“Sprachgitter“) ასევე „ჰერმეტიკულ“ სტილშია დანაწევრებული და ხუთ პატარა მონაკვეთად აქვს წარმოდგენილი პოეტს. ის ძირითადად გაურითმავია, რადგან მხოლოდ რამდენიმე რითმული წყვილის გამოყოფა ხდება მთელს ლექსში და,

ფაქტობრივად, მისი სქემატური ჩაწერა ძალიან მოუხერხებელია, რადგან პოეტი აქ უმეტესად რითმს უარყოფს:

“Augenrund zwischen den Stäben.

Flimmertier Lid

rudert nach oben,

gibt einen Blick frei.

Iris, Schwimmerin, traumlos und trüb:

der Himmel, herzgrau, muß nah sein.

Schräg, in der eisernen Tülle,

der blakende Span.

Am Lichtsinn

errätst du die Seele.

(Wär ich wie du. Wärest du wie ich.

Standen wir nicht

unter *einem* Passat?

Wir sind Fremde.)

Die Fliesen. Darauf,

dicht beieinander, die beiden

herzgrauen Lachen:

zwei

Mundvoll Schweigen“. (ცელანი 1992: 167)

ლექსში ცელანი უარყოფს ერთიან სალექსო ზომასაც, აქ იამბური ვერსიფიკაცია ჭარბობს. ცელანის ამოსავალი დევიზია “Mundvoll Schweigen“, რომელიც ორი ადამიანის ისეთ ყოფას აღწერს, რომელთა ურთიერთობა დუმილითა და უსიტყვობით გამოიხატება. ორი ადამიანის ურთიერთობა ცელანს ფრჩხილებში აქვს ჩასმული, ხოლო ამ სასვენი ნიშნის მოშველიებით ცელანი სათუოდ მიიჩნევს ამ ურთიერთობის რეალურობას. ამიტომ ის ამცირებს თავის სათქმელს როგორც ენობრივად, ასევე ნაკლებად მიმართავს გამეორებებს, შედარებებსა და მეტაფორებს.

ლექსი „ყველაფრის სული“ (“Allerseelen”) კრებულიდან „ენის გისოსი“ რითმული თვალსაზრისით ერთ სქემაში არ ჯდება, რადგან ერთიანი რითმის გამოყოფა თითქმის

შეუძლებელია. გარდა ამისა, აქაც დანაწევრების პრინციპს იყენებს ცელანი, და შესაბამისად, ძალზედ ძნელია საერთო რითმულ სტრუქტურაში ლექსის გაერთიანება:

“Was hab ich

getan?

Die Nacht besamt, als könnt es

noch andere geben, nächtiger als

diese.[...]

Findlinge, Sterne,

schwarz und voll Sprache: benannt

nach zerschiegenem Schwur.

Und einmal (wann? Auch dies ist vergessen):

den Widerhaken gefühlt,

wo der Puls den Gegentakt wagte“. (ცელანი 1992: 183)

ლექსში სალექსო ზომის დადგენაც გართულებულია, შეიძლება ითქვას, რომ ის იამბურია, თუმცა სალექსო ზომა იმდენჯერ ირღვევა, რომ ძნელია ვისაუბროთ საერთო ვერსიფიკაციულ მახასიათებლებზე. მართალია ლექსს „ყველაფრის სული“ ჰქვია, თუმცა მისი პოვნა ძალიან ძნელი ხდება, თითქოს ყველაფერი წარსული და ჩავლილია. ცელანი ისეთ მოვლენებს აღწერს, რომ მათ დასახასიათებლად ძირითადად იყენებს ზმნებს მიმღეობა ორის ფორმით და ამ გზით გვიქმნის სადღაც წარსულში დარჩენილი მოვლენების შთაბეჭდილებას. ენა შავ ფერთან ასოცირდება.

„ენის გისოსის“ პოეტიკის სპეციფიკის გამორკვევას ემსახურება ლექსი „ზაფხულის ცნობა“ („Sommerbericht“), რომელიც რითმული თვალსაზრისით ასევე დისონანსურია და მასში ძალზედ ძნელია ერთმანეთთან შერითმული ბწყარედების პოვნა ლექსში (a b a c d e f). რაც შეეხება რითმის ხარისხს, იგი იმდენად სუსტია, რომ, ფაქტობრივად, თამამად შეიძლება ცელანის ლექსებში რითმის გაქრობაზე საუბარი:

“Der nicht mehr beschrittene, der

umgangene Thymiant Teppich.

Eine Leerzeile, quer

durch die Glockenheide gelegt.

Nichts in den Windbruch getragen.

Wieder Begegnungen mit

vereinzelten Worten wie:

Steinschlag, Hartgräser, Zeit“. (ცელანი 1992: 192)

ლექსი დაწერილია იამბური ვერსიფიკაციით და თავისუფალი რიტმით, რომელიც აშკარად შეესაბამება ცელანის სტილს 1950–იან წლებში. აქ უკვე აშკარად შეიმჩნევა ცარიელი ნიშნები, დანაწევრებული სიტყვები, რომელთაც პოეტი ადარებს ქვის დარტყმას, უხემ ბალახებსა და დროს. შეიძლება ითქვას, რომ პოეტი სიტყვებს თითქმის უკარგავს მათ თავიანთ ფუნქციას. კრებულში „ენის გისოსი“ ეს ტენდენცია განსაკუთრებით ძლიერად შეინიშნება, თითქოს თითოეულ სიტყვას შორის იგრძნობა ენის გისოსი, გარკვეული შემოსაზღვრულობა და ბარიერი, რაც ლექსიკურ ერთეულებს ერთმანეთისგან ჰყოფს და აცილებს, შესაბამისად, ლექსებში ჩადებული აზრიც დანაწევრებული და ჩაკეტილია.

ცელანი ლექსში „მათში მიწა იყო“ (“Es war Erde in ihnen“) ლექსების კრებულიდან “Die Niemandrose“ აგრძელებს და აძლიერებს იმ პრინციპებს, რაც მოცემულია კრებულებში „ზღურბლიდან ზღურბლამდე“ და „ენის გისოსი“. ამ ლექსის რითმული სქემა (a **b b c d d e f e g e g**) რითმული სახეობების მრავალფეროვნებაზე მიუთითებს, მიუხედავად იმისა, რომ რითმის ხარისხი ძალიან იკლებს ცელანის ლექსებში. აღსანიშნავია ისიც, რომ თავრითმაში პირველი ბჭკარედი დამოუკიდებელი სტროფის შემადგენელი ნაწილია, რომელიც მეორდება მეორე სტროფის საწყის ნაწილში:

“*ES WAR ERDE IN IHNEN, und*

sie gruben.

Sie gruben und gruben, so ging

ihr Tag dahin, ihre Nacht. Und sie lobten nicht Gott,

der, so hörten sie, alles dies wollte,

der, so hörten sie, alles dies wußte. [...]

Ich grabe, du gräbst, uns es gräbt auch der Wurm,

und das Singende dort sagt: Sie gruben.

O einer, o keiner, o niemand, o du:

Wohin ging's, da's nirgendhin ging?

O du gräbst und ich grab, und ich grab mich dir zu,

und am Finger erwacht uns der Ring“ (ცელანი 1992: 211)

ლექსში დარღვეულია როგორც რითმი, რომელიც დისონანსური და არაზუსტია, ასევე სალექსო ზომა, რომელიც საერთო დაქტილური ჩარჩოდან ამოვარდნილია ცალკეული ბწყარედების გამო, რომელიც ლექსის ასიმეტრიულ ჟღერადობას უწყობს ხელს და შედეგად ირღვევა ლექსის მთლიანობაც. ლექსს “Es war Erde in ihnen“, რომელსაც „ღია“ ფინალი აქვს, რაც, ჩვენი აზრით, პარადოქსულობას იწვევს, რადგან პოეტი „ღია“ ფორმით გადმოგვცემს ისეთ შინაარსს, რომელიც თხრასა და მიწის სიღრმეში ჩასვლის პროცესს აღწერს. ლექსში ცელანი ძალიან ხშირად იმეორებს სიტყვებს „ისინი თხრიდნენ“ სხვადასხვა ვარიაციაში, ის ამ ზმნას აუღლებს კიდევ და თანდათან შემოაქვს ისეთი პათეტიკა მის გარშემო, რომ თითქოს საზეიმო ვითარებად იქცევა საფლავების თხრა. ამას მოწმობს შორისდებული „ო“-ს ორგზის გამეორება ბოლო სტროფში. აქ პოეტს მეტაფორების გამოყენება არ სჭირდება, რადგან ის ერთი და იმავე სიტყვების თამაშითა და ვარირებით აღწერს სიტუაციას და ამგვარად ცდილობს ძირითადი აზრის შემჭიდროვებასა და შემოსაზღვრას ლექსში.

„თიუბინგენი, იანვარი“ (“Tübingen, Jänner“) ცელანის ცნობილი ლექსია კრებულიდან “Die Niemandrose“, რომელშიც უკვე ცელანი უარს ამბობს დაქტილურ ვერსიფიკაციაზე, რაც მისი ლექსების უმრავლესობაში გვხვდება. ამ ლექსშიც რითმი არაზუსტია და მერყევია (a b c c d e b f g h i g). ზოგადად ლექსის შესახებ შეიძლება ითქვას, რომ ის დადასტურია და ამიტომ თითქმის ყველა ნორმას არღვევს, რაც ტრადიციულ ლექსს მოეპოვებოდა:

“Zur Blindheit über –
redete Augen.
Ihre – „ein
Rätsel ist Rein –
entsprungenes“ -, ihre
Erinnerung an
Schwimmende Hölderlintürme, möwen –
umschwirt.
[...] er dürfte,

sprach er von dieser

Zeit, er

dürfte

nur lallen und lallen,

immer-, immerer-,

zuzu.

(„Pallaksch. Pallaksch“.). (ცელანი 1992: 226)

ლექსი დაწერილია იამბური ვერსიფიკაციით, თუმცა ის იმდენად დანაწევრებულია ცალკეულ სიტყვებად, რომ გამართულ რიტმსა და სალექსო ზომაზე საუბარი ძნელია. ენობრივად ამ ლექსში აშკარად იგრძნობა ცელანის პოეტური მიზანი, შეამჭიდროვოს და ჩაკეტოს თავისი სათქმელი. თუნდაც ის ლექსიკური მარაგი, რასაც ცელანი აქ იყენებს, ძირითადად გაუგებარია და ბავშვის ლულულს მოგვაგონებს. სწორედ ამიტომ აფასებენ ამ ლექსს დადაისტურად. ის აქ იყენებს კონტრასტს. შეუსაბამობა და რადიკალურად განსხვავებული მოსაზრებების შერწყმა ცელანთან დამახასიათებელი მოვლენაა. ამაზე მიუთითებს ის ფაქტი, რომ ახალი ლირიკული ნორმების მოშველიებით ის აქ ჰიოლდერლინის შესახებ საუბრობს.

ცელანის ცნობილი ლექსია „ფსალმუნი (“Psalm“), რომელშიც ძნელია საერთო რითმული სქემისა და ჩარჩოს დადგენა. ლექსის აგების სპეციფიკიდან გამომდინარე ის შეიძლება ურითმო ლექსად მივიჩნიოთ:

“Niemand knetet uns wieder aus Erde und Lehm,

niemand bespricht unsern Staub.

Niemand.

Gelobt seist du, Niemand.

Dir zulieb wollen

wir blühen.

Dir

entgegen.

Ein Nichts

waren wir, sind wir, werden

wir bleiben, blühend:

die Nichts - , die
Niemandrose.
Mit
dem Griffel seelenhell,
dem Staubfaden himmelswüst,
der Krone rot
vom Purpurwort, das wir sangen
über, o über
dem Dorn“. (ცელანი 1992: 225)

ლექსს არც გამართული სალექსო ზომა გააჩნია, ის უმეტესად იამბური ვერსიფიკაციითაა დაწერილი, თუმცა ესეც ხშირად ირღვევა. სალექსო ზომის ხშირი ცვლილება და თავისუფალი რიტმი ცელანს უიოლებს სათქმელის სასურველი ფორმით გადმოცემას. ცელანი აქ ეპანალექსური ფორმით ძალიან ხშირად იმეორებს სიტყვას „არავინ“, რაც ამოსავალ თეზას წარმოადგენს ამ ლექსში. „არავინ“, „არაფერი“ ლექსში შედარებულია ადამიანებთან, ცელანის მტკიცებით ადამიანებსა და „არავინს“ შორის ტოლობის ნიშნის დასმა შეიძლება უღმერთობისა და არაადამიანობის პერიოდში, რასაც ის ხაზგასმით აღნიშნავს ამ ლექსში. ბჭვარედების უმრავლესობა ერთი სიტყვისაგან შედგება ლექსში. აქ გვხვდება შორისდებული „ო“ ბიბლიის ზეგავლენიდან გამომდინარე. ის თითქოს პათეტიკას გამოხატავს, მაგრამ ყოველთვის უარყოფით მოვლენას უკავშირდება, ამ შემთხვევაში კი ეკლის გვირგვინთან ასოცირდება.

ამრიგად, „ჰერმეტიული“ და „ნატურ–მაგიური“ ლირიკული კრებულების პოეტოლოგიური ანალიზი საშუალებას გვაძლევს დავასკვნათ, რომ ჰუხელის, აიჰის, ბახმანისა და ცელანის ლირიკის პოეტიკის სპეციფიკას, პირველ რიგში, განსაზღვრავს მეორე მსოფლიო ომი და მისი მძიმე შედეგები. ამ ორი ლირიკული დაჯგუფების ფარგლებში გარდა განსხვავებებისა, შეიძლება გარკვეული მსგავსებების დადგენაც. ომისშემდგომი გერმანული ლირიკის ერთ–ერთი მნიშვნელოვანი პოეტოლოგიური და სტრუქტურული მახასიათებელია ის, რომ ტრადიციული ლირიკისაგან განსხვავებით მასში უკანა პლანზე გადადის, ან სრულად გაუქმებულია ე.წ. ლირიკული გმირი/ლირიული „მე“ და მისი მკვეთრად გამოხატული სუბიექტურობა. ლირიული

„მე“ ჩაანაცვლა ლირიულმა მთხრობელმა, რომელიც გარკვეული მოვლენების ნათლად გაშუქებას ემსახურება.

ომისშემდგომმა სიტუაციამ განაპირობა ამ პერიოდის ლირიკაში ენის კრიზისი. მეორე მსოფლიო ომისშემდგომი გერმანული ლირიკის მახასიათებლებია: ლექსის ბწყარედული ფორმა, მონოლოგურობა, ვერსიფიკაციისა და რითმის დარღვევა, სიმოკლე, თვითრეფლექსურობა, უშუალო მიმართვა მკითხველისადმი, მეტაფორების, ალეგორიებისა და სიმბოლოების სიუხვე.

საკუთრივ „ნატურ–მაგიური“ ლირიკის პოეტოლოგიური კონცეფცია აიჰისა და ჰუხელის ლირიკის მაგალითზე ვლინდება. ისინი აქტიურად იყენებდნენ მინიშნებების ენას თავიანთ ლექსებში და ბუნების საგნებსა და მოვლენებს ყოველთვის დამატებით აზრობრივ დატვირთვას ანიჭებდნენ. „ნატურ–მაგიურ“ ლირიკაში ბუნების სურათები ძირითადად განადგურებული და დახლეჩილია. განსაკუთრებულად ძლიერდება სემანტემა „ბუნების“ ნეგატიური მხარის ჩვენება. შესაბამისად თვალშისაცემია ენის გართულება როგორც ჰუხელის, ასევე აიჰის ლექსების კრებულებში, რაც მათ ლექსებს ძნელად გასაგებს ხდის.

1950–60–იან წლებში „ნატურ–მაგიური“ ლექსების ვერსიფიკაციული ანალიზის შემდეგ შეიძლება დავასკვნათ, რომ მათი უმრავლესობა ძირითადად არაზუსტი და დისონანსური რითმული სქემით გამოირჩევა. ლექსებს არ გააჩნია მყარი სალექსო ზომა. პოეტები უმეტეს შემთხვევაში მიმართავენ კომბინირებულ ვერსიფიკაციას და იამბის, დაქტილისა და ქორეს სხვადასხვა ვარიაციებს გვთავაზობენ. სალექსო ზომის ხშირი მონაცვლეობა განაპირობებს აგრეთვე ლექსების თავისუფალ რიტმსა და ჟღერადობის სისუსტეს, რაც ძირითადად ლექსების რითმაში ხმოვნების ხშირი მონაცვლეობით არის განპირობებული, მახვილიანი მარცვლების სხვაობა ბოლორიტმაში განაპირობებს კეთილხმოვანების ნაკლებობას ლექსებში. ეს ყოველივე, ჩვენი აზრით, განპირობებულია ომისშემდგომი ეპოქის დისონანსური ხასიათით, რაც აისახა ჰუხელისა და აიჰის ლირიკაში. მათ ლექსებში ხშირად იქმნება შთაბეჭდილება, რომ პოეტურ ენაში გარდაქმნილი ბუნება ამბობს თავის სათქმელს, რაც პოეტის საკუთარი სურვილების განხორციელებას გამორიცხავს.

განსაკუთრებით აღსანიშნავია გიუნთერ აიჰის ლირიკის ენობრივი სიმჭიდროვე და რედუცირება. იგი მაქსიმალურად ცდილობს ზედმეტი სიტყვებისგან გათავისუფლებას; ამიტომ მხოლოდ საჭირო სახელების გამოყენებით იფარგლება და უკიდურეს შემთხვევაში მიმართავს განსაზღვრებებს, ზოგადად ზედსართავ სახელებს და განსაკუთრებით ზედსართავი სახელების ხარისხებს, ეპითეტები და მაღალფარდოვანი შედარებები აიჰის ლირიკაში არ გვხდება. 1950–იან წლებში ლირიკა აიჰისათვის სიმბოლოებით მდიდრდება, ენა მისთვის ერთგვარი მედიუმია, რომელიც ფარული მიღმიერის თარგმანს წარმოადგენს. ბუნება აიჰის ლექსებში მაგიურ ხასიათს იღებს, რაც ლექსების ტრადიციულ მეტრულ და რიტმულ სქემას არღვევს. „ნატურ–მაგიური“ ლირიკის პოეტური ენა ძირითადად უარყოფის ენაა, რომელშიც სკეფსისი, პირველ რიგში, იმიტომ იჭრება, რომ ბუნების მინიშნებების ამოხსნა თითქმის შეუძლებელია. გამოყენებულ სიტყვებს აიჰი ცნებების მნიშვნელობას ანიჭებს.

აიჰი განხილულ კრებულებში „წვიმის უსტარი“ („Botschaften des Regens“, 1955), „ქმედებებისადმი“ („Zu den Akten“, 1964), „მიზეზები და ქვის ბალები“ („Anlässe und Steingärten“, 1966) და ჰუხელი კრებულში „შარაგზები, შარაგზები“ („Chausseen, Chausseen“, 1963) ძირითადად უარყოფენ მწყობრ, გამართულ სალექსო მეტრსა და ზომას; ლექსების საერთო სტილი უმეტესად შემჭიდროვებულია, და შესაბამისად, ვერსიფიკაციული ელემენტები სწორედ ამ პრინციპს ექვემდებარება. ჟღერადობის თვალსაზრისით არ გვხვდება განსაკუთრებული გამონაკლისები, რადგან ლექსები თავისუფალი რიტმითაა დაწერილი და მათი უმრავლესობა ასონანსურია, შესაბამისად მელოდიურობის ხარისხიც იკლებს. ლექსების უმრავლესობა ან საერთოდ დანაწევრებულია ტაქებად, ან კიდევ სტიხიურია და ცალკეულ ბჭკარედებად იყოფა.

რაც შეეხება „ჰერმეტიული“ ლირიკის წარმომადგენლებს, მათთან პოეტური ენა ენობრივ–კრიტიკული, ლოგიკური, ფილოსოფიური რეფლექსიისა და მიმართებების ჯაჭვს წარმოადგენს. ისინი ცდილობენ ყოველდღიური და ლიტერატურული ენის ერთმანეთისგანგამიჯვნას, ახალი ენის შექმნას. ბახმანისა და ცელანის ლირიკის ცენტრი სურათების ენაა, რომელშიც სხვადასხვა განზომილებები ისახება. სურათოვნება კი, მათი ლირიკის პოლივალენტობას განაპირობებს. მათი პოეტიკის სირთულე ისახება

აგრეთვე ლექსების ვერსიფიკაციულ თავისებურებებში. მაგალითად, ბახმანის პოეზიაში იშვიათია ერთი საზომით გაწყობილი ლექსი. მასთან დიდი მნიშვნელობა ენიჭება მოკლე და გრძელი სიტყვების განლაგებას, რაც ორიგინალურ რიტმულ სურათს ქმნის. ასევე ხშირია ლექსის ერთი, გამოცალკევებული სიტყვით დასრულება, ზოგჯერ კი ასეთ განმეორებას რეფრენის სახე ეძლევა. სიტყვიერიქსოვილი მრავალფეროვანია, გაუცვეთავი, ზოგჯერ იშვიათიც, ზოგჯერ ბუნდოვანიც, იშვიათია არქაიზმები, მასთან გვხვდება აგრეთვე სემანტიკური ჯგუფები, რომლებიც გარკვეულ სიტყვა-კონცეპტს უკავშირდებიან.

პაულ ცელანის ლირიკაში მოვლენები ერთმანეთისგან ენობრივად დანაწევრებული და ჩაკეტილია. ეს დანაწევრება კი მრავალრიცხოვანი არსებითი სახელების, ზედსართავებისა და ზმნიზედების მოშველიებით ხდება. ცელანისათვის პოეტური ენა არის ენობრივი შესაძლებლობების კრისტალიზაციის საუკეთესო საშუალება, რათა მან შეძლოს ისტორიულ მოვლენებთან დაპირისპირება და კამათი. ინდივიდუალური და კოლექტიური ისტორიული გამოცდილება ცელანის ლექსებში ძალიან კარგად იჩენს თავს, რაც 1945 წლის შემდეგ ცელანის ახალი ტიპის პოეტიკას უყრის საფუძველს. ენა მან პოეტურ ინსტრუმენტად აქცია საკუთარი ტკივილის გამოსახატად. ცელანის ლექსებში ყოველთვის იჩენს თავს ბიოგრაფიულ-ეგზისტენციალური პრობლემატიკა. „ნაცრისფერი“ ენის შექმნის მცდელობა ცელანთან განსაკუთრებით „ენის გისოსში“ იგრძნობა. ცელანთან მუქი ფერები ერთგვარ სემანტიკურ ჯგუფს ქმნიან, რომელშიც შედის, შავი, ნაცრისფერი, მუქი ფერები, ზოგჯერ კი, ის შავისა და თეთრის კონტრასტს ქმნის თავის ლექსებში. ესთეტიკური აბსოლუტის გამოხატულებად ითვლება ცელანის ლექსებში შავი ფერი, რომელიც ნადველის, სიკვდილის გამოხატულებად იქცევა, ის სულის ბნელი მხარეების სიმბოლოცაა.

ბახმანისაგან განსხვავებით, ზოგიერთ შემთხვევაში ცელანის ლექსებში ძლიერდება რითმის ნეგატიური გაგება, განსაკუთრებით სიკვდილის თემატიკას დამუშავებისას, რომელიც ასევე სიტყვა-კონცეპტს წარმოადგენს. ბახმანისა და ცელანის ლექსები ციკლებად ერთიანდებიან, შესაბამისად ცალკეულ ციკლებში სხვადასხვა მეტრული ფორმა გვხვდება. რაც შეეხება ცელანის ლირიკას, ის გრძელბჭკარედული

დაქტილური ფორმებიდან იამბური და ქორეული სტროფებისაკენ ვითარდება, რაც რითმის დაძლევის მცდელობად აღიქმება.

ამრიგად, „ნატურ–მაგიური“ და „ჰერმეტიული“ ლირიკის მთავარ მახასიათებლად ტრადიციული ლირიკის სალექსო ზომებისა და რიტმული სტრუქტურის დარღვევა უნდა მივიჩნიოთ. ენობრივი თვალსაზრისით აქ აშკარად იგრძნობა ლექსიკური ერთეულის რედუცირება, შინაარსის გართულება და მაგიური ელემენტებისა და მინიშნებების შეტანა ლირიკულ საუბარში, რაც მეოცე საუკუნის პირველი ნახევრის დასავლეთევროპული მოდერნისტული ლირიკის ტენდენციაა. იგი განსაკუთრებით ნათლად გამოიხატა 1945 წლის შემდგომ გერმანულ ლირიკაში.

დასკვნები

სადისერტაციო ნაშრომში კვლევის შედეგად მიღებული დასკვნები შემდეგია:

–მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ გერმანულ ლიტერატურაში განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი ლირიკული მიმდინარეობებია „ნატურ–მაგიური“ და „ჰერმეტული“ ლირიკა როგორც თემატიკის, ასევე პოეტიკის სპეციფიკის გამო. ამ ორი დაჯგუფების პოეტების შემოქმედებაში ნათლად წარმოჩნდა 1945–65 წლებში შექმნილი მდგომარეობა გერმანიაში, რაც საგრძნობია როგორც „ნატურ–მაგიური“ ლირიკოსების – პეტერ ჰუხელისა და გიუნთერ აიჰის, ასევე „ჰერმეტული“ ლირიკის წარმომადგენლების – ინგებორგ ბახმანისა და პაულ ცელანის ლირიკულ ნაწარმოებებში.

–ორივე მიმდინარეობის პოეტები გადამწყვეტ მნიშვნელობას ანიჭებენ პოეტურ ენას. აიჰისა და ჰუხელის აზრით, რადგან სინამდვილე გამოცანას წარმოადგენს, რომლის პირდაპირი შეცნობა არ ხდება, ამიტომ პოეტური ენა გადამწყვეტია სინამდვილის შეცნობისა და ასახვის პროცესში. მხოლოდ პოეტური ენის მეშვეობით შეიძლება სამყაროს აღქმა. ხოლო ბახმანი და ცელანი თვით ენის ხელახალ ფორმირებას ცდილობენ. მათი აზრით, ახალ პოეტურ ენაში ახალი სული გამოსჭვივის, რომელიც პოეტებს სინამდვილეში ორიენტირების საშუალებას აძლევს. ცელანის პოეტური ენის კონცეფცია სინამდვილეს მიემართებოდა და მის მთავარ მიზანს ჭეშმარიტების ძიება წარმოადგენდა. მისი ლირიკა უმეტესად გაიგება, როგორც შინაგანი დიალოგი საკუთარ თავთან, ვიდრე მკითხველთან. ცელანის ესთეტიკისათვის დამახასიათებელია ორიენტირება „პოეტურობის“ ისეთ წარმოდგენაზე, რომელიც უბრალო სასაუბრო ენას პოეტურ ენასთან აკავშირებს.

–„ნატურ–მაგიური“ და „ჰერმეტული“ ლირიკის წარმომადგენლები თეორიულ შრომებში, რომელთაგან განსაკუთრებით აღსანიშნავია გიუნთერ აიჰის “Bemerkungen über Lyrik”, “Der Schriftsteller vor der Realität”, “Rede zur Verleihung des Georg-Büchner-Preises“, პეტერ ჰუხელის “Wie soll man da Gedichte schreiben. Briefe 1925-1977”, ინგებორგ ბახმანის “Rede zur Verleihung des Anton-Wildgans-Preises”, “Philosophie der

Gegenwart”, “Frankfurter Vorlesungen: Literatur als Utopie”, “Sagbares und Unsagbares – Die Philosophie Ludwig Wittgensteins“, პაულ ცელანის “Der Meridian” წარმოაჩენენ თავიანთ თეორიულ-ესთეტიკურ შეხედულებებს. ორივე დაჯგუფების წარმომადგენლები თეორიულ შრომებში ამტკიცებენ, რომ არსებობს მიჯნა ენის შესაძლებლობებში და სწორედ ეს ზღვარი ასრულებს წყალგამყოფ ფუნქციას პოეტისათვის, რომელმაც ზუსტად უნდა იპოვოს შესაფერი სიტყვა თავისი სათქმელისათვის. თუ სიტყვებით ვერ ხერხდება შეუძლებლის ზღვარზე გადაბიჯება, მაშინ პოეტმა დუმილი უნდა მოიშველიოს.

–ორივე დაჯგუფებისათვის განსჯის საგანია ლირიული „მე“-ს პრობლემა. „ჰერმეტიკული“ ლირიკის წარმომადგენლებს პოეზია ხელოვნების განყენებულ სახეობად მიაჩნიათ. ლექსებში ლირიკული „მე“ ძირითადად გაუცხოებული, თავისუფალი სხვა „მე“-ა, რომელიც მიისწრაფვის დუმილისა და სიჩუმისაკენ. სინამდვილეში ორიენტირების მიზნით ლექსი საიდუმლო ენის თარგმანია, რომელიც შეუცნობელია უბრალო მკითხველისათვის. ხოლო ლექსების წერის პროცესის ახსნა მათ შეუძლებლად ეჩვენებათ. ანალოგიურ შეხედულებას გამოთქვამენ „ნატურ–მაგიური“ ლირიკის წარმომადგენლები ლირიული „მე“-ს შესახებ, რომელიც უძულურია. ლირიული „მე“ ხშირად იტანჯება და ბოლოს თავად უცხოვდება საკუთარი ქმნილებისგან.

–ბახმანის მოსაზრებები ენის სკეფსისსა და ენის იმედს შორის მერყეობს. ეს არის ორი პოლუსი, რომელიც ტექსტის მიკროსტრუქტურაში იშლება. ბახმანისეულ ენის სკეფსისსა და იმედს, სულ მცირე ორი ასპექტი აქვს – *ლოგიკურ–ფილოსოფიური* და *ეთიკური*. ამათგან პირველი, ფილოსოფიური დაკავშირებულია ვითგენშტაინისეული რიგორული საზღვრის გავლების აღიარებასთან: ლოგიკურ–მეცნიერული ენა ფუნქციურად შეზღუდულია ფაქტებისა და მოვლენების ასახვისას. მეორე – „ეთიკური“ ასპექტი კი უფრო პრაგმატულია, რასაც ბახმანი „ცუდ ენას“, „მკვდარ სიტყვებს“, ან კიდევ „მინაწერს“ უწოდებს. ის ლუდვიგ ვითგენშტაინის გავლენით სამყაროს გაიაზრებს, როგორც შეზღუდულ მთლიანობას. ამ საზღვრის მიღმა მიმავალი გზა ჩაკეტილია. სამყაროს შეცნობის პროცესი ვითგენშტაინისათვის უფრო ენის პრობლემაა, ხოლო ბახმანისათვის ცხოვრების პრობლემა. მისთვის ხელოვნების მთავარ

დანიშნულება ლოგიკურ–ობიექტური საზღვრის მიღმა არსებული ეგზისტენციური ვაკუუმის შეცნობაა.

–ბახმანის თეორიულ შრომებში აშკარაა ჰაიდეგერის ფილოსოფიით მისი დაინტერესება, რაც ეგზისტენციალიზმის პრობლემით იყო განპირობებული. საზოგადოების შეჭირვებული ყოფა მეორე მსოფლიო ომისა და მის შემდგომ პერიოდში ნიჰილიზმის საფუძველი ხდებოდა. ჰაიდეგერის ფილოსოფიის ბახმანისეული მკაცრი კრიტიკა გამოწვეული იყო „მშრალი რაციონალიზმით“, რაც ბახმანისთვის მიუღებელი იყო. მას ხელოვნების ემოციურობა ერჩია მშრალ რაციონალიზმსა და ნიჰილისტურ მეტაფიზიკას. ჰაიდეგერის ფილოსოფიამ ზეგავლენა მოახდინა ასევე პაულ ცელანის ლირიკაზე, რამაც მას საშუალება მისცა ტრანსცენდენტურ–პოეტურად ეაზროვნა. პოეტის თანამედროვე ომისშემდგომი ეპოქა სიკვდილის განცდით იყო დაღდასმული. შესაბამისად ცელანი ჰაიდეგერის ყოფიერების ფილოსოფიას ისტორიულ ჭრილში აღიქვამდა.

–გიუნთერ აიჰისა და ინგებორგ ბახმანის თეორიულ შრომებში მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს ლირიკის ესთეტიკური და საზოგადოებრივი ფუნქციის პრობლემას, რაც შემდგომ მათ მხატვრულ პრაქტიკაში იჩენს თავს (აიჰის ლექსებში “Die Häherfeder“, “Fragment“, “Kunsttheorien“, “Und Wirklichkeit“, ასევე ბახმანის ლექსში “Keine Delikatessen“). აიჰთან იდეოლოგიის კრიტიკა ენის კრიტიკაში გადადის და ის მხოლოდ დუმილისა და დასასრულისაკენ მიისწრაფვის, ხოლო ბახმანი აჩვენებს ენასთანპოეტის კონფლიქტს, რომელიც ამაოდ ირჯება თავისი სათქმელის სრულყოფილად გამოსახატად. თეორიულ შრომებში განხილული საკითხები მეტ–ნაკლები მხატვრული ტრანსფორმაცია აშკარაა მათ ლექსებში. ისინი გვიხატავენ ლირიული „მე“-ს უძღურებას, მის მიუსაფრობას, ლექსებით სინამდვილეში ორიენტაციის მცდელობას, რაც განსაკუთრებით აიჰზე ითქმის, რომელიც ტრიგონომეტრიულ პუნქტს გადამწყვეტ მნიშვნელობას ანიჭებს როგორც თეორიაში, ასევე მხატვრულ პრაქტიკაში (ლექსში “Der große Lübbe-See“).

–პეტერ ჰუხელის, გიუნთერ აიჰის, პაულ ცელანისა და ინგებორგ ბახმანის ლირიკისთვის ამოსავალია მეორე მსოფლიო ომის მძიმე შედეგები, ამიტომ მათ

ლექსებში თემატურად ჟღერს უიმედობის, დუმილის, სიკვდილის, საფლავების თემები, რასაც თან სდევს სიკვდილ-სიცოცხლის ჭიდილის პრობლემის წინა პლანზე წამოწევა. მათ ლირიკაში მეორე მსოფლიო ომი და ფაშისტური იდეოლოგია ასახულია, როგორც გამანადგურებელი მოვლენები, რომლებმაც ადამიანებს მომავალი დაუკარგეს. ამას მოწმობს ჰუხელის ლექსები “Griechischer Morgen” და “Chausseen“, აიჰის “Huhu“, “Betrachtet die Fingerspitzen“, ბახმანის “Früher Mittag“, “AnrufungdesGroßenBären“, ცელანის “Mit Äxten spielend“ და “Es war Erde in ihnen“.

–„ჰერმეტულ“ და „ნატურ-მაგიურ“ ლირიკაში თავს იჩენს მეორე მსოფლიო ომისშემდგომ წარმოქმნილი ეგზისტენციალური პრობლემატიკა: შიში, ტოტალური უიმედობა, ადამიანთა დუმილი, პესიმიზმი, სულიერი სიცარიელე, ცხოვრება „არარაში“, მეტაფიზიკური მოწყენილობა, გამუდმებული ფიქრი სიკვდილზე. „ჰერმეტულ“ და „ნატურ-მაგიურ“ ლირიკაში ეგზისტენციური გაუცხოება და სულიერი კრიზისი წარმოდგენილია როგორც უშუალოდ მეორე მსოფლიო ომის შედეგი. ლირიკაში ჩნდება რეალობაში საკუთარი ადგილის არმქონე სუბიექტი და მიუსაფარი ინდივიდი. ისინი აქტიურად ამუშავებენ ადამიანთა შორის კომუნიკაციის საკითხს. ეს პრობლემები ნათლადაა გამოქვეყნებული აიჰის ლექსებში “Alte Postkarten“, “Fortschritt“, ბახმანის ლექსებში “Ausfahrt“, “Dunkles zu sagen“, ცელანის “Sprich auch Du“ და “Sprachgitter“–ში. ოთხივე პოეტის შემოქმედებაში გვხვდება ასევე ჰაიდეგერის ფილოსოფიის მთავარი ეგზისტენცები, რომლებსაც თავიანთი ნეგატიური შინაარსიდან გამომდინარე ადამიანის ცხოვრება აბსურდსადა ტოტალურ პესიმიზმამდე დაჰყავთ. ეს განწყობა იგრძნობა ბახმანის ლექსში “Die gestundete Zeit“, ცელანის “Argumentum e silentio“–ში, აიჰის “Timetable“–ში, ჰუხელის “Traum im Tellereisen“–ში.

–„ნატურ-მაგიურ“ და ასევე „ჰერმეტულ“ ლირიკაში ბუნების მოვლენებიც კი დისჰარმონიულნი არიან. 1945 წლის შემდგომი „ნატურ-მაგიური“ ლირიკა აღსავსე იყო მეტაფორებით, ალეგორიებითა და შენიღბული კრიტიკით, რაც მიემართებოდა აწმყოს, თანამედროვე მოვლენებსა და ტოტალიტარული რეჟიმის მძიმე შედეგებს. მასში იგრძნობა ლირიული საუბრის პერსპექტივების მონაცვლეობა პოლიტიკურსა და ბუნების თემებს შორის. აქ წარმოჩენილი იყო ბუნების ნეგატიური მხარე –როგორც

დამანგრეველი ძალა და სტიქიის წყარო. ომის შემდეგ ბუნების ციკლური მოვლენები უკვე მისტიკურად გაიგებოდა. ბუნება უნივერსალურ კოდად იქცა. მისი მაგიური მხარე ნათლად ჩანს ჰუბელის ლექსებში “Das Zeichen”, “Delphine”, ასევე აიჰის ლექსებში “Botschaften des Regens“ და“Tauben”.

–ორივე დაჯგუფების პოეტები იყენებენ ანტიკური და გერმანული მითოლოგიის, ასევე ბიბლიურ სიუჟეტებს თავიანთ ლირიკაში არსებული ვითარების შენიღბული და ფარული კრიტიკისათვის(მაგალითად, ჰუბელის“Thrakien”, “Auffliegende Schwäne” და“Der Garten des Theophrast”,ასევე ბახმანის“Mein Vogel“ და“Holz und Späne“ და ცელანის“Die Winzer“).

–განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს სიყვარულის თემატიკა ბახმანისა და ცელანის ლირიკაში, სადაც ეს გრძნობა მკაცრი და კოდირებული ენითაა გამოხატული და ელეგიური განწყობის მატარებელია, სიყვარულიც ეგზისტენციური კრიზისით არის დაღდასმული ომისშემდგომ საზოგადოებაში, რომლის მოშველიებით პოეტები თავად ცდილობენ სწორად ორიენტირებას ომისშემდგომ სამყაროში.ეს ტენდენცია იგრძნობა ბახმანის ლექსებში “Erklär mir, Liebe“ და“Lieder auf der Flucht“, ცელანის ლექსებში “In Ägypten“, “Weiß und Leicht“ დაKöln, Am Hof“.

–სპეციფიკური პრობლემაა პაულ ცელანის ლირიკაში „არავის“ თემატიკა (კრებულიდან“Die Niemandrose“ ამავე სახელწოდების ლექსში, ასევე ლექსი “Psalm“), რომელიც პირდაპირ მიანიშნებს მოყვასის არარსებობაზე, ინდივიდის მარტოობაზე, საზოგადოების სულიერ სიცარიელესა და ადამიანური თავისუფლების არქონაზე, ზოგადსაკაცობრიო იდეალების დაკარგვაზე. „არავის“, როგორც ერთ–ერთი მოქმედი სუბიექტის,შემოყვანით თავის ლირიკაში ცელანმა ხაზი გაუსვა ადამიანის აბსურდულ ყოფასა და უიმედო მდგომარეობას.

–„ნატურ–მაგიურ“ და „ჰერმეტიულ“ ლირიკაში პოეტიკის თვალსაზრისით რამდენიმე ნიშან–თვისება გამოიყოფა – ესაა ლექსის ბჭკარედული ფორმა, მონოლოგურობა, გამართული ვერსიფიკაციული საზომებისა და რითმის შესუსტება, სიმოკლე, თვითრეფლექსურობა, უშუალო მიმართვა მკითხველისადმი, მეტაფორების, ალეგორიებისა და სიმბოლოების სიუხვე და კეთილხმოვანების

შესუსტება. ტრადიციული ლირიკისაგან განსხვავებით მათში უკანა პლანზე გადადის, ან სრულად გაუქმებულია ე.წ. ლირიკული გმირი/ლირიული „მე“ და მისი მკვეთრად გამოხატული სუბიექტურობა. ლირიული „მე“ ჩაანაცვლა ლირიულმა მთხრობელმა, რომლის ფუნქცია ამა თუ იმ მოვლენის ნათლად გაშუქებაა.

– „ჰერმეტულ“ ლირიკაში აშკარაა სწრაფვა ჟღერადობის ეფექტებისადმი, იგი ხასიათდება მძიმე და ძნელად აღსაქმელი სიმბოლოებით. მეტაფორებით მდიდარ „ჰერმეტულ“ ლირიკაში თავს იჩენს თემათა მრავალფეროვნება, თუმცა თითქმის ყველა თემა, პირდაპირ თუ ირიბად, ყოველთვის 50–იანი წლების სოციალურ–პოლიტიკურ ვითარებას ასახავს და ამიტომ მეტწილად პესიმისტურ ხასიათს ატარებს. „ჰერმეტული“ ლირიკა ინტელექტუალურია, პოეტურია და მდიდარია სიმბოლოებით. მეტაფორების და ალეგორიების სიუხვით ხასიათდება ასევე „ნატურ–მაგიური“ ლირიკა, რომელთაც ამ ჯგუფის წარმომადგენლები ბუნების მოვლენების დაშიფვრისა და კოდირების მიზნით იყენებენ. ორივე ლირიკული მიმდინარეობა საკმაოდ ძნელად გასაგებია აღნიშნული მახასიათებლების გამო.

– „ჰერმეტული“ და „ნატურ–მაგიური“ ლირიკის წარმომადგენლები უარს ამბობენ კონვენციური ლირიკის სალექსო ფორმებზე. ტრადიციული ფორმები – სიმღერა, ბალადა ეპიგრამა, ოდა, კანცონა, რონდო, რონდელი, ტრიოლეტი, მადრიგალი, სონეტი – მათ ლირიკაში არ გვხვდება. მხოლოდ ელეგია იჩენს თავს ჰუხელის ამავე სახელწოდების ლექსში, ჰიმნს იყენებს ბახმანი თავის ლექსში „მზისადმი“.

– „ნატურ–მაგიური“ ლექსები (ჰუხელის კრებულიდან „შარაგზები, შარაგზები“ – „Chausseen, Chausseen“, აიჰის კრებულებიდან „წვიმის უსტარი“ – „Botschaften des Regens“, „ქმედებებისადმი“ – „Zu den Akten“, „მიზეზები და ქვის ბალები“ – „Anlässe und Steingärten“) ძირითადად არაზუსტი და დისონანსური რითმული სქემით გამოირჩევა. ლექსების უმეტესობას არ გააჩნია მყარი სალექსო ზომა. პოეტები უმეტეს შემთხვევაში მიმართავენ კომბინირებულ ვერსიფიკაციას და იამბის, დაქტილისა და ქორეს სხვადასხვა ვარიაციებს გვთავაზობენ. სალექსო ზომის ხშირი მონაცვლეობა განაპირობებს აგრეთვე ლექსების თავისუფალ რიტმსა და ჟღერადობის სისუსტეს, რაც

მირითადად ლექსების რითმაში ხმოვნების ხშირი მონაცვლეობით არის განპირობებული.

–ჰუხელისა, და განსაკუთრებით, აიჰის ლირიკაში ენობრივი სიმჭიდროვე და რედუცირება გადამწყვეტ როლს ასრულებს. 1950–იან წლებში ლირიკა აიჰისთვის სიმბოლოებით მდიდრდება, ენა მისთვის ერთგვარი მედიუმია, რომელიც ფარული მიღმიერის თარგმანს წარმოადგენს. 50–იანი წლების მიწურულს უკვე ჰუხელიც უარს ამბობს გამართულ წინადადებებზე და უმეტეს შემთხვევაში აცლისმათ მთავარ ღერძს – ზმნა–შემასმენელს, შესაბამისად გრძელი ბჭკარედები მოკლე ფორმებით იცვლება.

–აიჰისა და ჰუხელის ლირიკისჟღერადობა საკმაოდ მძიმეა. პირქუმ ხასიათს განსაზღვრავს ხმოვანთა მონაცვლეობა, რადგან a, იდაუხმოვნები ამძიმებს ჟღერადობას. შესაბამისად „ნატურ–მაგიური“ ლირიკა ძალზედ შეკუმშული და რედუცირებულია. აიჰი მაქსიმალურად ცდილობს ზედმეტი სიტყვებისგან გათავისუფლებას, ამიტომ მხოლოდ საჭირო სახელების გამოყენებით იფარგლება და უკიდურეს შემთხვევაში მიმართავს განსაზღვრებებს,ზედსართავ სახელებს და განსაკუთრებით ზედსართავი სახელების ხარისხებს, ეპითეტები და მაღალფარდოვანი შედარებები აიჰის ლირიკაში არ გვხდება.

–„ჰერმეტიული“ ლირიკის წარმომადგენელები – ბახმანი და ცელანი შეგნებულად ართულებენ პოეტურ ენას და მას წარმოადგენენ, როგორც ენობრივ–კრიტიკული, ლოგიკური, ფილოსოფიური რეფლექსიისა და მიმართებების ჯაჭვს. ისინი ქმნიან ახალ ენას, რომელიც მორალური, შემეცნებით აღსავსე ფენომენია. ამას ხელს უწყობს მეტაფორების სიმძიმეცა და სიუხვეც, რაც ლირიკის წინააღმდეგობრივ ხასიათს განაპირობებს. აქ მოვლენები ერთმანეთისგან ენობრივად დანაწევრებული და ჩაკეტილია. ეს დანაწევრება მრავალრიცხოვანი არსებითი სახელების, ზედსართავებისა და ზმნიზედების მოშველიებით ხდება. მათი სათქმელი იმდენად სუბიექტურია, რომ ენა და ობიექტური სინამდვილე ერთმანეთს სცილდება.

–ბახმანისთვისპოეტური საუბარი არ განსხვავდება ყოველდღიური, სასაუბრო ენისაგან. მისი ლირიკის ცენტრი სურათების ენაა, რომელშიც სხვადასხვა განზომილებები ისახება. სურათოვნება კი პოლივალენტობას განაპირობებს. ამ

სიტუაციას ვხვდებით როგორც „გახანგრძლივებულ დროში“ („Die gestundete Zeit“), ასევე „დიდი დათვის მოწოდებაში“ („AnrufungdesGroßenBären“). ბახმანის პოეზიაში იშვიათია ერთი საზომით გაწყობილი ლექსი. მასთან დიდი მნიშვნელობა ენიჭება მოკლე და გრძელი სიტყვების განლაგებას, რაც ორიგინალურ რიტმულ სურათს ქმნის. ასევე ხშირია ლექსის ერთი, გამოცალკევებული სიტყვით დასრულება, ზოგჯერ კი ასეთ განმეორებას რეფრენის სახე ეძლევა. ბახმანის ლექსების სიტყვიერი ქსოვილი მრავალფეროვანია, ზოგჯერ იშვიათი და გაუგებარიც, იშვიათია არქაიზმები, მასთან გვხვდება სხვადასხვა სემანტიკური ჯგუფები, რომლებიც გარკვეულ სიტყვა-კონცეპტს უკავშირდებიან.

–ინდივიდუალური და კოლექტიური ისტორიული გამოცდილება ცელანის ლექსებში 1945 წლის შემდეგ ახალი ტიპის პოეტიკას უყრის საფუძველს. ენას ცელანი პოეტურ ინსტრუმენტად აქცევს საკუთარი ტკივილის გამოსახატად. ცელანის ლექსებში ყოველთვის იჩენს თავს ბიოგრაფიულ–ეგზისტენციალური პრობლემატიკა. ლექსი ცელანთან გაიგება როგორც ლირიული საუბარი, რომელიც პირადასა და საზოგადოებრივს აერთიანებს. „ნაცრისფერი“ ენის შექმნის მცდელობას ვხვდებით კრებულში „ენის გისოსი“ („Sprachgitter“). ცელანთან მუქი ფერები ერთგვარ სემანტიკურ ჯგუფს ქმნიან, რომელშიც შედის შავი, ნაცრისფერი, მუქი ფერები, ზოგჯერ კი ის შავისა და თეთრის კონტრასტს ქმნის თავის ლექსებში. ესთეტიკური აბსოლუტის გამოხატულებად ითვლება ცელანის ლექსებში შავი ფერი, რომელიც ნადველის, სიკვდილის გამოხატულებად იქცევა.

–განსაკუთრებულად ძლიერდება ცელანთან რითმების უარყოფის ტენდენცია, რაც მას საშუალებას აძლევდა, გაუცხოებული, ირაციონალური ფორმების მოშველიებით უარი ეთქვა ლირიკის ძველ ტრადიციაზე. სიკვდილის თემატიკას დამუშავებისას ცელანის ლექსებში ძლიერდება რითმისადმი ნეგატიური დამოკიდებულება, სიკვდილი სიტყვა-კონცეპტია ცელანის ლირიკაში (კრებულში „Von Schwelle zu Schwelle“).

–ცელანისა და ბახმანის ლირიკისათვის დამახასიათებელია ციკლურობა. ცალკეულ ციკლში სხვადასხვა მეტრული ფორმა გვხვდება. მათი ლირიკა

გრძელბჭკარედული დაქტილური ფორმებიდან იამბური და ქორეული სტროფებისაკენ ვითარდება, რაც რითმის დაძლევის მცდელობად აღიქმება.

–„ნატურ–მაგიური“ და „ჰერმეტიული“ ლირიკის მთავარ საერთო მახასიათებლად ტრადიციული ლირიკის სალექსო ზომებისა და რიტმული სტრუქტურის დარღვევა უნდა მივიჩნიოთ, ხოლო ენობრივი თვალსაზრისით კი ლექსიკური ერთეულების რედუცირება, შინაარსის გართულება და მაგიური ელემენტებისა და მინიშნებების შეტანა ლირიკულ საუბარში, რომელიც მეოცე საუკუნის მოდერნისტულ პოეზიაში დამკვიდრდა და განსაკუთრებით გაძლიერდა 1945 წლის შემდგომ გერმანულ ლირიკაში.

ბიბლიოგრაფია

1. ადეიშვილი 1985 – ადეიშვილი ბ. (1985). *გერმანულენოვანი პოეზიის კრიტიკულ-ინფორმაციული ანალიზი*. თბილისი: საუნჯე №2.
2. ადელი 1982 – Adel K. (1982). *Aufbruch und Tradition. Einführung in die österreichische Literatur seit 1945*. Wien: Wilhelm Braumüller.
3. ადორნო 1977 – Adorno, Th. W. (1977). *Kulturkritik und Gesellschaft II. Prismen. Ohne Leitbild*. In: *Gesammelte Schriften*. Hrsg. von R. Tiedemann u.a. Band 10.1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
4. ადორნო 1982 – Adorno Th. W. (1982). *Engagement*. In: *Ders. Noten zur Literatur*. Hrsg. von R. Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp. გვ. 409-430.
5. ადორნო 1958 – Adorno Th. W. (1958). *Noten zur Literatur I*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
6. ადორნო 2003 – Adorno Th. W. (2003). *Negative Dialektik*. 1. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
7. ადორნო 1970 – Adorno Th. W. (1970). *Ästhetische Theorie*. In: *Gesammelte Schriften*, Band 7. Hrsg. von G. Adorno\ R. Tiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
8. აიჰი 1991 – Eich G. (1991). *Gesammelte Werke in vier Bänden*. Hrsg. von A. Vierregg. *Die Gedichte. Die Maulwürfe*. Band I. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
9. აიჰი 1991 – Eich G. (1991). *Gesammelte Werke in vier Bänden*. Hrsg. von A. Vierregg. *Gemischte Schriften*. Band IV. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
10. ალბრეჰტი, გიოტმე 2002 – Albrecht M. Göttische D. (2002). *Bachmann-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*. Stuttgart, Weimar: Metzler.
11. ამირხანაშვილი 2007 – ამირხანაშვილი. (2007). *საუბარი მძინარე დამიანთან. სნობისტური რეფლექსიები თანამედროვე ქართულ პოეზიაზე*. თბილისი: კრიტიკა №2.
12. ანდერში 1978 – Andersch A. (1978). *Mein Lesebuch oder Lehrbuch der Beschreibungen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

13. ანდერში 1979 –AnderschA. (1979).*Deutsche Literatur in der Entscheidung. Ein Beitrag zur Analyse der literarischen Situation* [1948], in: ders., *Das Alfred Andersch Lesebuch*. Hrsg. von G. Haffmans, Zürich: Diogenes. გვ. 111-134.
14. არნოლდი 2004 – Arnold H.L.(2004). *Die Gruppe 47*. Hamburg:Rowolt.
15. არნოლდი 2003 –ArnoldH. L. (2003). *Peter Huchel*.München: Text+Kritik.
16. არნოლდი 1995 –Arnold. H. L. (1995).*Ingeborg Bachmann*. Text+Kritik. 5. Aufl. 6. Band. München: Piper.
17. აჯიაშვილი 1979 –აჯიაშვილიჯ. (1979). *პეტერჰუხელი. ბრეტანში: ლექსი*. თბილისი, საუნჯე №5.
18. ბადიოუ, ჰიოლერი 2008 – BadiouB.,HöllerH., Stoll A.,Wiedermann B. (2008). *Herzzeit Ingeborg Bachmann – Paul Celan Der Briefwechsel*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
19. ბაიკენი 1988 – Beicken P. (1988). *Ingeborg Bachmann*. München:Beck.
20. ბარბაქაძე 1992 – ბარბაქაძედ. (1992). *გაუცხოებულიეპოქადაგაუცხოებულიადამიანი*. თბილისი: საუნჯე№4.
21. ბარბაქაძე 2001 –ბარბაქაძედ. (2001). *პაულცელანილექსები*. პირველიკრებული. თბილისი: მერწყული.
22. ბარბაქაძე 1994 –ბარბაქაძედ. (1994). *პაულცელანი. ეგვიპტეში, ქვიშაურნებში, მარადისობა, თვალები,ვინცგულმკერდიდან, ძილიდასაკვები, გვირგვინი, სილურჯეს, ჯერაცთავისმზერისმაძიებელს, შავიფიფქები: ლექსები*. თბილისი: პოლილოგი №1.
23. ბარბაქაძე 1996 – ბარბაქაძედ. (1996). *პაულცელანი. ნაჯახებითმოთამაშე, სიმორისქება, გულებიდანდაგონებებიდან..., მეყურებოდასაუბარი, Assisi, აქ, ტახისიერით, ცვალებადიგასაღებით: ლექსები*. თბილისი: ლიტერატურა №3.
24. ბარბაქაძე 1999 –ბარბაქაძედ. (1999). *პაულცელანი. ღამითდაბერილი, პოლელოუარისსახსოვარი, შიბოლეთი, თქვიშენც, ჟამწითელიტუჩებით, Argumentum e silentio: ლექსები*.თბილისი: ქომაგი №12.
25. ბარბაქაძე 2009 – ბარბაქაძეც. (2009). *პოეზიისსემიოტიკა*.თბილისი: უნივერსალი.
26. ბარნერი 1994 –Barner W. (1994). *Geschichte der deutschen Literatur nach 1945*. München: Beck.

27. ბარნერი 2006 –BarnerW. (2006). *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*.2. Erweit. Auflage. München: Beck.
28. ბარზი 1997 – Bartsch K. (1997). *Ingeborg Bachmann*. 2. Aufl. Stuttgart, Weimar: Metzler.
29. ბახმანი 1978 –BachmannI. (1978). *Werke*. Hrsg. von Ch.Koschel, I. von Weidenbaum und C.Münster. 4 Bände. München: Piper.
30. ბახმანი 1993 – Bachmann I. (1993). *Werke*. Hrsg von Ch. Koschel, I. v. Weidenbaum und C. Münster. 1. Band. *Gedichte, Hörspiele, Libretti, Übersetzungen*. 5. Aufl. München, Zürich: Piper.
31. ბახმანი 1985 –Bachmann I. (1985) *Die kritische Aufnahme der Existentialphilosophie Martin Heideggers*. (Diss. Wien 1949).Hrsg.vonR. Pichl. München, Zürich: Piper.
32. ბენი 1992 – ბენიგ. (1992). *თანამედროველირიკისპრობლემები*.თბილისი: საუნჯე№2.
33. ბენი 1980 –Benn G. (1980). *Das Hauptwerk*. Vier Bände. Hrsg. von M. Schlüter. Wiesbaden: Limes.
34. ბენი 1987 –Benn G. (1987). *Epilog und lyrisches Ich*. In: Sämtliche Werke. Hrsg. von G. Schuster. Band 3: Prosa I. Stuttgart: Klett-Cotta.
35. ბენი 1989 – Benn G. (1989). *Probleme der Lyrik*. In: Gesammelte Werke in vier Bänden. Hrsg. von D. Wellershoff. Band 1: Essays, Reden, Vorträge. 7. Aufl. Stuttgart: Klett-Cotta.
36. ბენჰოლდტ–ტომსონი 1991 – Bennholdt-Thomsen A. (1991). *Das poetologische Raum-Konzept bei Rilke und Celan*. In: Celan Jahrbuch 4. Hrsg. von H.-M. Speier. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
37. ბეჟუაშვილი 1984 – ბეჟუაშვილიგ. (1984). *დემოკრატიკერმანელიმწერლებიდაახალგაზრდობა*.თბილისი: ცისკარი№8.
38. ბიოშენშტაინი,ვაიგელი 1997 – Böschenstein B.,Weigel S. (1997). *Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Poetische Korrespondenzen. Vierzehn Beiträge*.Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
39. ბლიოკერი 1959 –Blöcker G. (11.10.1959). *Gedichte als Graphische Gebilde*.Berlin: Der Tagesspiegel.
40. ბოთნერი 1986 –Bothner S. (1986). *Ingeborg Bachmann: Der janusköpfige Tod. Versuch der literaturpsychologischen Deutung eines Grenzgebietes der Lyrik unter Einbeziehung des Nachlasses*. Frankfurt a. M., Bern, New York: Lang.

41. ბოლაკი 1998 – Bollack J. (1998). *Vor dem Gericht der Toten. Paul Celans Begegnung mit Martin Heidegger und ihre Bedeutung*. Heft 1. Berlin: Neue Rundschau.
42. ბონერი 2000 –Bohner K. H. (2000). *Sprachen der Ironie – Sprachen des Ernstes*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
43. ბრეგაძე 2014 – ბრეგაძე ვ. (2014).*მოდერნისტული ლირიკის დისკურსი და გალაკტიონის „ლურჯა ცხენები“*. წიგნში: ტექსტუორიენტირებულიკვლევები. სტატიებისკრებული. ლ.ქეცბა–ხუნდაძისრედაქტორობით. თბილისი: უნივერსიტეტისგამომცემლობა. გვ. 273–280.
44. ბრინერი 1978 – Briner H. G. (1978). *Naturmystik, biologischer Pessimismus, Ketzenturm. Günter Eichs Lyrik im Spannungsfeld der Theodizee*. Bonn: Bouvier.
45. ბრილგი 1984 – BrierleyD. (1984).„*Der Meridian*“. *Ein Versuch zur Poetik und Dichtung Paul Celans*. Frankfurt a. M., Bern, New York: Lang.
46. ბროიერი 1988 –Breuer D.(1988). *Deutsche Lyrik nach 1945*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
47. ბურდოფი, ფასბენდერი, მოენიგჰოფი 2007 –Burdorf D., Fasbender Ch.,Moennighoff B. (2007). *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. 3. neu bearbeitete Aufl.Stuttgart, Weimar: Metzler.
48. ბუკი 1993 – Buck Th. (1993). *Muttersprache, Mördersprache*. Celan-Studien I. Aachen: Rimbaud.
49. ბუხჰაიტი 2003 – Buchheit S. (2003). *Formen und Funktionen literarischer Kommunikationen im Werk Günter Eichs*. Hrsg. von K. Richter/ G. Sauder/ G. Schmidt. Band 75. Ingbert: Röhring Universitätsverlag.
50. ბურდოფი 1997 – Burdorf D. (1997). *Einführung in die Gedichtanalyse*. 2. Aufl. Stuttgart, Weimar: Metzler.
51. ბუტცერი,იაკობი 2012 –Butzer G. JacobJ. (2012). *Berührungen. Komparatistische Perspektiven auf die frühe deutsche Nachkriegsliteratur*.München: Wilhelm Fink.
52. გაგნიძე 2005 –გაგნიძენ. (2005). *ინგებორგზახმანისლირიკისსპეციფიკისათვის*. აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ჰუმანიტარულმეცნიერებათაფაკულტეტისშრომები. ტომიVII (II). ქუთაისი: უნივერსიტეტისგამომცემლობა.

53. გამსახურდია 2002 –გამსახურდიაზ. (2002). *ვიტრაჟები. XIX დაXXსაუკუნეებისპოეზიიდან*.თბილისი: საარი.
54. გაჩეჩილაძე 1988 – გაჩეჩილაძე ზ. (1988). *ინგლისური პოეზია ორმოცდაათიანი წლების შემდეგ (1950–1980)*. წიგნში: დასავლეთ ევროპის ლიტერატურა (XX საუკუნე). ლიტერატურის ისტორია, პოეტიკა, ურთიერთობანი. ნ. ორლოვსკაიასა და ნ. კაკაბაძის რედაქციით. თბილისი: უნივერსიტეტის გამომცემლობა. გვ. 43–57.
55. გაწერელია 1953 – გაწერელიაა. (1953). *ქართულიკლასიკურილექსი*.თბილისი: საბჭოთამწერალი.
56. გელაშვილი 2008 –გელაშვილიმ. (2008). *ინგებორგბახმანი. რჩეული*.გერმანულიდანთარგმნაა.ფიცხელაურ–ფარჯიანმა. თბილისი: კავკასიურისახლი.
57. გელაშვილი 1979 –გელაშვილინ. (1979). *პულცელანიფსალმუნ: ლექსი*.თბილისი: საუნჯე №5.
58. გელაშვილი 2002 –გელაშვილინ. (2002). *პულცელანი. თიუბინგენი; იანვარი: ლექსები*.თბილისი: აფრა №10.
59. გელე 1997 – Gehle H. (1997).*Ingeborg Bachmann und Martin Heidegger. Eine Skizze*. In: Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Poetische Korrespondenzen. Vierzehn Beiträge. Hrsg. von B. Böschstein und S. Weigel. 2. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.გვ. 241-252.
60. გელე 1997 – Gehle H. (1997). *Poetologien nach Auschwitz. Bachmanns und Celans sprechen über Dichtung zwischen 1958 und 1961*. In: Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Poetische Korrespondenzen. Vierzehn Beiträge. Hrsg. von B. Böschstein und S. Weigel. 2. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.გვ. 116-130.
61. გერლახი 2012 – Gerlach H. (2012). *Formsache. Zur Entwicklung und Bedeutung des Reims in der Lyrik Paul Celans*. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft. Internationales Organ für neuere deutsche Literatur. Im Auftrag des Vorstandes Hrsg. v. W. Barner u.a. Band LVI. Göttingen: Wallstein.
62. გოტცი 1999 – Götz Th. (1999). *Die brüchige Idylle. Peter Huchels Lyrik zwischen Magie und Entzauberung*. Frankfurt a. M.: Lang.

63. გრაფი 2011 – Graf D. (2011). *Wiederkehr und Antithese. Zyklische Komposition in der Lyrik Ingeborg Bachmanns*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
64. გრიმი, ფრანკი 1993 –Grimm G. E. Frank R. M. (1993). *Deutsche Dichter. Leben und Werk deutschsprachiger Autoren vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. 2. Aufl. Stuttgart: Reclam.
65. გუგუშვილი 1988 –გუგუშვილიბ. (1988). *გიუნთერაიჰი. მოგვიანებითწვიმისუსტარი, ერთიზაფხულისდასასრული, დაუკვირდითითისბოლოებს, ფრაგმენტი: ლექსები.თბილისი №6.*
66. გუდბოდი 1984 – Goodbody A. (1984). *Natursprache. Ein dichtungstheoretisches Konzept der Romantik und seine Wiederaufnahme im der modernen Naturlyrik (Novalis-Eichendorff-Lehmann-Eich)*. Neumünster: Wachholz.
67. დომინი 1968 – Domin H. (1968). *Wozu Lyrik heute? Dichter und Leser in der gestreuten Gesellschaft*.Frankfurt a. M.: Fischer.
68. დუბინი 2014 –ДубинБ. (2014). *Невозможность речи: Жак Дюпен, Матьё Бенезе*. Перевод с французского и вступление Бориса Дубина.Иностранная литература. Ежемесячный литературно-художественный журнал. Москва №7. გვ. 189–190.
69. დურცაკი 1981 – DurzakM. (1981). *Deutsche Gegenwartsliteratur. Ausgangsposition und aktuelle Entwicklungen*.Stuttgart: Reclam.
70. დუტი, პეტერსდორფი 2009 –Dutt C. Petersdorff D. v. (2009). *Günter Eichs Metamorphosen*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
71. ელიტი 2008 – ElitS. (2008). *Lyrik. Formen-Analysetechniken-Gattungsgeschichte*. Paderborn: Wilhelm Fink.
72. ემერიჰი 1999 –Emmerich W.(1999). *Paul Celan*. Hamburg: Rowolt.
73. ენგელი 1986 – Engel M. (1986). *Rainer Maria Rilkes Duineser Elegien und die moderne deutsche Lyrik. Zwischen Jahrhundertwende und Avantgarde*. Stuttgart: Metzler.
74. ენდერლინი 2004 – Enderlin R. (2004). *Dichtung nach Auschwitz. Sprich auch du von Paul Celan*. München: GRIN Verlag.
75. ვაიგელი 2003–Weigel S. (2003).*Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses*. München: Taschenbuch.

76. ვაირაუხი 2010 – Weihrauch S. (2010). *Der Wandel der Naturlyrik zum Instrument politischer Kritik: Am Beispiel von Peter Huchels Gedicht "Der Garten des Theophrast"*. München: GRIN.
77. ვაისენბერგერი 1969 – Weissenberger K. (1969). *Formen der Elegie. Von Goethe bis Celan*. München/Bern: Francke.
78. ვაისენბერგერი 1981 – Weissenberger K. (1981). *Die deutsche Lyrik 1945-1975. Zwischen Botschaft und Spiel*. Düsseldorf: Bagel.
79. ვალდშმიტი 2011 – Waldschmidt Ch. (2011). *"Dunkles zu sagen": Deutschsprachige hermetische Lyrik im 20. Jahrhundert (Studien Zur Historischen Poetik)*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
80. ვალტერი 2000 – Walther P. (2000). *Günter Eich. Nach dem Ende der Biographie*. Berlin: Lukas-Verlag.
81. ვალტერი 1996 – Walther P. (1996). *Peter Huchel. Leben und Werk in Text und Bildern*. Frankfurt a. M./Leipzig: Insel.
82. ვიდემან-ვოლფი 1985 – Wiedemann-Wolf B. (1985). *Antschel Paul – Paul Celan. Studien zum Frühwerk*. Tübingen: Niemeyer Max.
83. ვიეტა 1970 – Vietta S. (1970). *Sprache und Sprachreflexion in der modernen Lyrik*. Bad Homburg, Berlin, Zürich: Gehlen.
84. ვიზე 1973 – Wiese B. (1973). *Deutsche Dichter der Gegenwart. Ihr Leben und Werk*. Berlin: Erich Schmidt.
85. ვითგენშტაინი 1963 – Wittgenstein L. (1963). *Tractatus logico-philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
86. ვირეგი, მონიტორი 1966 – Vieregga A. Monitor G. (1966). „Unsere Sünden sind Maulwürfe“. *Die Günter Eich- Debatte*. Amsterdam: Attlanta.
87. ვირეგი 1993 – Vieregga A. (1993). *Der eigenen Fehlbarkeit begegnet Günter Eichs Realitäten 1933-1945*. Eggingen: Isele Verlag.
88. ვირეგი 1999 – Vieregga A. (1999). *Peter Huchel Wegzeichen. Ein Lesebuch. Gedichte und Prosa mit Grafiken und Interpretationen sowie Stimmen zu Huchel*. 1. Aufl. Wilhelmshorst: Märkischer Verlag.

89. ვირეგი 1976 –ViereggA. *Die Lyrik Peter Huchels. Zeichensprache und Privatmythologie*. Berlin: Erich Schmidt.
90. ვიტე 1988 – Witte B. (1988).*Von der Trümmerlyrik zur Neuen Subjektivität. Tendenzen der deutschen Nachkriegsliteratur am Beispiel der Lyrik*. In: Deutsche Lyrik nach 1945. Hrsg.von D. Breuer. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
91. ვოლფი 1964 – WolfG. (1964). *Deutsche Lyrik nach 1945*. Berlin: Volk und Wissen.
92. ზანდმაიერი 1977 – Sandmeyer P. (1977). "Schreiben nach 1945. Ein Interview mit *Wolfdietrich Schnurre*". in: Nicolas Born/Jürgen Manthey (Hrsg.), *Literaturmagazin 7. Nachkriegsliteratur*. Reinbek bei Hamburg: Erich Schmidt.
93. ზებალდი 2001 – Sebald W.G. (2001).*Luftkrieg und Literatur*. Frankfurt a. M.: Fischer.
94. ზეინაბიშვილი 2013 – ზეინაბიშვილი. (2013). *პულცელანისლექსებიქართულად*. გელათისმეცნიერებათააკადემიისჟურნალი. რედ. ლ. ბრეგაძე. ქუთაისი: ინტელექტი, №9–10.
95. ზენგლე 2001 –Sengle F. (2001). *Moderne deutsche Lyrik. Von Nietzsche bis Enzensberger (1875-1975)*.Hrsg. von G. Schneider. Heidelberg: UniversitätsverlagWinter.
96. ზიმენსი 1996 – Siemens Ch. (1996).*Das Testament gestürzter Tannen. Das lyrische Werk Peter Huchels*. 1. Aufl. Freiburg im Bresgau: Rombach.
97. იანცი 1976 – Janz M. (1976).*Vom Engagement absoluter Poesie. Zur Lyrik und Ästhetik Paul Celans*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
98. *იოვანესსახარება*(2010). ახალიადთქმა. თბილისი.
99. იურგენსენი 1981 – JurgensenM. (1981).*Ingeborg Bachmann. Die neue Sprache*. Bern, Frankfurt a. M., New York: Lang
100. კაიზერი 1993 – KaiserV. (1993). *Das Echo jeder Verschattung. Figur und Reflexion bei Rilke, Benn und Celan*. Wien: Passagen Verlag.
101. კაიზერი 1987 – Kaiser G. (1987). *Augenblicke deutscher Lyrik. Gedichte von Martin Luther bis Paul Celan*. Frankfurt a. M.: Insel.
102. კაკაბაძე 1979 – კაკაბაძენ. (1979). *გერმანიისდემოკრატიულირესპუბლიკისლიტერატურა*.თბილისი: საუნჯე№5
103. კაკაბაძე 1979 – კაკაბაძენ. (1979). *გდრ–ისლიტერატურა*.თბილისი: საუნჯე№5.

104. კაკაბაძე 1979 – კაკაბაძენ. (1979). *გფრ–ისლიტერატურა*. თბილისი: საუნჯე №5.
105. კაკაბაძე 1977 – კაკაბაძენ. (1977). *თანამედროვეგერმანულენოვანილიტერატურისზოგიერთიტენდენციისთაობაზე*. ქუთაისი: განთიადი №3.
106. კაკაბაძე 1984 – კაკაბაძენ. (1984) „*მღერიანრომანსეროებს, რადროსრომანსეროა?*“ *ანუორიოდესიტყვათანამედროვედასავლურილირიკისსპეციფიკისთაობაზე*. თბილისი: საუნჯე №4.
107. კაკაბაძე 1964 – კაკაბაძენ. (1964). *ნარკვევებიXXსაუკუნისგერმანულილიტერატურიდან*. თბილისი: ცოდნა.
108. კაკაბაძე 1971 – კაკაბაძენ. (1971). *პორტრეტებიდასილუეტები*. თბილისი: ცოდნა.
109. კაკაბაძე (1978) – კაკაბაძეზ. (1978). *თანამედროვედასავლურილიტერატურისადახელოვნებისპრობლემები*. თბილისი: საბჭოთახელოვნება №1.
110. კაკაბაძე 1983 – კაკაბაძენ. (1983). *პაულცელანისიკვდილისფუგა: ლექსი*. თბილისი: საუნჯე №5.
111. კაკაბაძე 1983 – კაკაბაძენ. (1983). *გიუნთერაიჰი. ჩეჩმა: ლექსი*. თბილისი: საუნჯე №5
112. კაკაბაძე 1984 – კაკაბაძეზ. (1984). *ეგზისტენციურიკრიზისისპრობლემა*. თბილისი: საბჭოთახელოვნება №7.
113. კიდაიში 2006 – Kiedaisch P. (2006). *Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter*. Stuttgart:Reclam.
114. კითშტანი 2009 – Kittstein U. (2009). *Deutsche Naturlyrik. Ihre Geschichte in Einzelanalysen*. Darmstadt: WBG (Wissenschaftliche Buchgesellschaft).
115. კნორიჰი 1971 – Knörrich O. (1971). *Die deutsche Lyrik der Gegenwart 1945-1970*. Stuttgart: Kröner.
116. კოლროსი 2000 – Kohlross Ch. (2000). *Theorie des modernen Naturgedichts: Oskar Loerke - Günter Eich - Rolf Dieter Brinkmann*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
117. კორტე 2004 – Korte H. (2004). *Geschichte der deutschsprachigen Lyrik seit 1945*. Stuttgart, Weimar: Metzler.

118. კროლოვი 1961 – Krolow K. (1961).*Aspekte zeitgenössischer deutscher Lyrik*. Berlin: Gütersloh.
119. კუნცე, განსელი 2004 – Kunze R. GanselM. (2004).*Die Chausseen der Dichter. Ein Zwiegespräch über Peter Huchel und die Poesie*. Stuttgart: Radius.
120. ლამპარტი 2013 – Lampart F. (2013).*Nachkriegsmoderne. Transformationen der deutschsprachigen Lyrik 1945-1960*. Berlin/Boston: De Gruyter.
121. ლამპინგი 1993 –Lamping D. (1993). *Dein aschenes Haar, Sulamith. Dichtung über Holocaust*. 2. Aufl. München, Wien: Piper.
122. ლამპინგი 1996 – Lamping D. (1996). *Literatur und Theorie. Über poetologische Probleme der Moderne*. Göttingen: Vandenhoeck& Ruprecht.
123. ლამპინგი 2000 – Lamping D. (2000). *Das lyrische Gedicht. Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung*. 3. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck& Ruprecht.
124. ლამპინგი 1991 – Lamping D. (1991). *Moderne Lyrik. Eine Einführung*. Göttingen: Vandenhoeck& Ruprecht.
125. ლამპინგი 2008 – Lamping D. (2008). *Wir leben in einer politischen Welt. Lyrik und Politik seit 1945*. Göttingen: Vandenhoeck& Ruprecht.
126. ლარკატი 2006 – Larcati A. (2006).*Ingeborg Bachmanns Poetik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
127. ლემანი 1997 – LehmannJ. (1997). *Kommentar zu Paul Celans „Die Niemandrose“*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
128. ლემანი 1982 –LehmannW. (1982).*Gesammelte Werke in acht Bänden*. Band 6. Essays I. Hg. v. A. Weigel-Lehmann, H. D. Schäfer und B. Zeller. Stuttgart: Klett-Cotta.
129. ლემანი 1962 – LehmannW. (1962).*Gespräch mit Horst Bienek*. In: Horst Bienek: Werkstattgespräche mit Schriftstellern. München: Hanser.
130. ლემერტი, შუთე 1991 –Lämmert E.,SchutteJ. (1991). *Die Gruppe 47 in der Geschichte der Bundesrepublik*. Würzburg: Königshausen &Neumann.
131. ლოერკე 1958 –LoerkeO. (1958).*Gedichte und Prosa*. Hrsg. v. P. Suhrkamp. 2 Bände. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
132. ლოერკე 1958 – LoerkeO. (1958).*Das alte Wagnis des Gedichts*. In: Gedichte und Prosa. Band 1. Hrsg. von P. Suhrkamp. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

133. ლუდვიგი 2005 – Ludwig H. W. (2005). *Arbeitsbuch Lyrikanalyse*. 5. Aufl. Tübingen, Basel: Francke.
134. მაი, გოხენსი, ლემანი 2012 – May M., Goßens P., Lehmann J. (2012). *Celan Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*. 2. Aufl. Stuttgart, Weimar: Metzler.
135. მაიერი 2002 – Mayer M. (2002). *Interpretationen. Werke von Ingeborg Bachmann*. Stuttgart: Reclam.
136. მაიერი 1973 – Mayer H. (1973). *Über Peter Huchel*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
137. მაიერი 1967 – Mayer H. (1967). *Deutsche Literatur seit Thomas Mann*. Hamburg: Reinbek.
138. მაინეკე 1970 – Meinecke D. (1970). *Über Paul Celan*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
139. მანი 1974 – Mann Th. (1974). *Reden und Aufsätze. 1875-1955*. Band 11. In: *Gesammelte Werke in 13 Bänden*. Hrsg. von H. Bürgin und P. de Mendelssohn. Frankfurt a. M.: Fischer.
140. მარში 1980 – Marsch E. (1980). *Moderne deutsche Naturlyrik*. Stuttgart: Reclam.
141. მენიგჰაუსი 1980 – Mennighaus W. (1980). *Paul Celan. Magie der Form*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
142. მიულერ-ჰანპფტი 1972 – Müller-Hanpft S. (1972). *Lyrik und Rezeption. Das Beispiel Günter Eich*. München: Carl Hanser Verlag.
143. მიულერ-ჰანპფტი 1970 – Müller-Hanpft S. (1970). *Über Günter Eich*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
144. მიულერ-ჰანპფტი 1972 – Müller-Hanpft S. (1972). *Günter Eich, ein Lesebuch*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
145. მიხეევა 2002 – მიხეევა ა. (2002). *როცა სცენაზე მარტორეები დადიან*. თბილისი: ლიტერატურული საქართველო, №19.
146. ნიჟარაძე, კიკვიძე 2007 – ნიჟარაძე. კიკვიძე. (2007). *ლიტერატურის მცოდნეობის შესავალი*. ქუთაისი: უნივერსიტეტის გამომცემლობა.
147. ნისიანი 1998 – Nissjan H. (1998). *Der heimliche König. Leben und Werk von Peter Huchel*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
148. ნიურნბერგერი 1995 – Nürnberger H. (1995). *Geschichte der deutschen Literatur*. 24. Aufl. München: Bayerische Schulbuch Verlag.

149. ნოიმანი 1981 – Neumann P. H. (1981). *Die Rettung der Poesie im Unsinn. Der Anarchist Günter Eich*. 1. Aufl. Stuttgart: Klett-Cotta.
150. ნოიმანი 1990 – Neumann P. H. (1990). *Zur Lyrik Paul Celans. Eine Einführung*. 2. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht.
151. ნოიმანი 1968 – Neumann P. H. (1968). *Zur Lyrik Paul Celans*. Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht.
152. ნოიმანი 1982 – Neumann P. H. (1982). *Ingeborg Bachmanns Böhmisches Manifest*. In: *Gedichte und Interpretationen*. Band VI: Gegenwart. Hrsg. von W. Hinck. Stuttgart: Reclam.
153. ობერლე (1990) – Oberle M. (1990). *Liebe als Sprache und Sprache als Liebe: die sprachutopische Poetologie der Liebeslyrik Ingeborg Bachmanns*. Frankfurt a. M.: Lang.
154. ოელმანი 1983 – Oelmann U. M. (1983). *Deutsche poetologische Lyrik nach 1945: Ingeborg Bachmann, Günter Eich, Paul Celan*. 2.unveränd. Aufl. Stuttgart: Heinz.
155. ოლი 1986 – Ohl H. (1986). *Peter Huchel: Das lyrische Werk im Spiegel der Titelgedichte*. In: A. Viereg (Hrsg.) *Peter Huchel*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
156. პერეცი 2010 – Perez J. (2010). *Offene Gedichte. Eine Studie über Paul Celans Die Niemandrose*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
157. პეტერსდორფი 2008 – Petersdorff D. v. (2008). *Geschichte der deutschen Lyrik*. München: Beck.
158. პეტერსდორფი 2011 – Petersdorff D. v. (2011). *Literaturgeschichte der Bundesrepublik Deutschland. Von den 1945 bis zur Gegenwart*. München: Beck.
159. პიოგელერი 1998 – Pöggeler O. (1998). *Lyrik als Sprache unserer Zeit? Paul Celans Gedichtbände*. Opladen, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.
160. პორსკენი 2008 – Pörsken U. (2008). *Wilhelm Lehmann zwischen Naturwissen und Poesie*. Tübingen: Wallstein.
161. პოპენჰუსენი 2001 – Poppenhusen A. (2001). *Durchkreuzung der Tropen. Paul Celans Die Niemandrose im Lichte der traditionellen Metaphorologie und ihrer Dekonstruktion*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
162. პოსტი 1977 – Post K. D. (1977). *Günter Eich: Zwischen Angst und Einverständnis*. Band II. Bonn: Bouvier.
163. რაიკ-რანიკი 2003 – Reich-Ranicki M. (2003). *Mein Leben*. München: Taschenbuch.

164. რაიჰ–რანიკი 1994 – Reich-Ranicki M. (1994). *1000 Deutsche Gedichte und ihre Interpretationen. Von Peter Huchel bis Paul Celan*. 8. Band. 1. Aufl. Frankfurt a.M./Leipzig: Insel.
165. რატიანი 2000 – რატიანი ზ. (2000). *პაულ ცელანი. შავი ფიფქები, ტყუილად ხატავ გულებს მიწაზე..., ქვიშა ურნებიდან, პოლ ელუარის ხსოვნას, ღამის სხივი, ნატურმორტი, საფრანგეთს მოგონება, შუალამე, ფსალმუნი, ღვინითა და სიმარტოვით, ორივესაგან...: ლექსები*. თბილისი: არილი №1.
166. რეი 1978 – Rey. W. H. (1978). *Poesie der Antipoesie. Moderne deutsche Lyrik; Genesis, Theorie, Struktur*. Heidelberg: Stiehm.
167. რიუმკორფი 2000 – Rühmkorf P. (2000). *Gedichte. Werke 1*. Hrsg. von B. Rauschenbach. Hamburg: Rowolt.
168. როტმანი 2009 – Rothmann K. (2009). *Kleine Geschichte der deutschen Literatur*. Stuttgart: Reclam.
169. რუხაძე 1979 – რუხაძე ნ. (1979). „ჯგუფი 47“. თბილისი: მნათობი №4.
170. სილაგაძე 1987 – სილაგაძე აპ. (1987). *ლექსთმცოდნეობითი ანალიზის პრინციპების შესახებ. (ქართული ლექსის მასალის მიხედვით)*. თბილისი: უნივერსიტეტის გამომცემლობა.
171. სტრელკა 1960 – Strelka J. (1960). *Rilke, Benn, Schönwiese und die Entwicklung der modernen Lyrik*. Wien: Forum.
172. სტრელკა 1994 – Strelka J. P. (1994). *Zwischen Wirklichkeit und Traum. Das Wesen des Österreichischen in der Literatur*. Tübingen und Basel: A. Francke.
173. ტრომლერი 1991 – Trommler F. (1991). *Die nachgeholte Resistance. Politik und Gruppenethos im historischen Zusammenhang*. In: Die Gruppe 47 in der Geschichte der Bundesrepublik. Hrsg. von J. Fetscher, E. Laemmert und J. Schutte. Würzburg: Koenigshausen & Neumann. გვ. 9-22
174. უერლინგსი 1984 – Uerlings H. (1984). *Die Gedichte Peter Rühmkorfs. Subjektivität und Wirklichkeitserfahrung in der Lyrik*. Bonn: Bouvier.
175. უილმსი 2007 – Willms R. (2007). *Dichtung und Wunde bei Paul Celan. Zum Verhältnis von Dichtung und Wirklichkeit*. Saarbrücken: VDM Verlag.

176. უნსელდი 1973 –Unsel S. (1973). *Günter Eich zum Gedächtnis*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
177. ფანჯიკიძე 2014 –ფანჯიკიძე. (2014). *ფუნქციურიკომპენსაციისპარამეტრები (ინგებორგ ბახმანის პოეზიის საკუთარი თარგმანის მიხედვით)*. წიგნში: ტექსტზე ორიენტირებული კვლევები. სტატიების კრებული. ლ. ქეცბა–ხუნდაძის რედაქტორობით. თბილისი: უნივერსიტეტის გამომცემლობა.გვ. 392–401.
178. ფასბინდი 1995 – Fassbind B. (1995). *Poetik des Dialogs. Voraussetzungen dialogischer Poesie bei Paul Celan und Konzepte der Intersubjektivität bei Martin Buber, Martin Heidegger und Emmanuel Levinas*. München: Fink.
179. ფელშტინერი 1997 – Felstiner J. (1997). *Paul Celan: eine Biographie*. München: Beck.
180. ფიოლკერი 1990 –VölkerL. (1990). *Lyriktheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart*. Stuttgart:Reclam.
181. ფრეი 1995 – Frey D. (1995). *Bissige Tränen: Eine Untersuchung über Elegie und Epigramm von den Anfängen bis zu Bertolt Brecht und Peter Huchel*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
182. ფრეი 1996 – Frey D. (1996). *Einführung in die deutsche Metrik*. München: Wilhelm Fink.
183. ფრეითაგი 1998 – Freytag C. (1998). *Weltsituation in der Lyrik Peter Huchels*. Frankfurt a. M.: Reclam.
184. ფროინდი 1990 – Freund W. (1990). *Deutsche Lyrik. Interpretationen vom Barock bis zur Gegenwart*. München: Fink.
185. ქეცბა–ხუნდაძე 2014 – ქეცბა–ხუნდაძე ლ. (2014). *ტექსტზე ორიენტირებული კვლევები. სტატიების კრებული*. თბილისი: უნივერსიტეტის გამომცემლობა.
186. ყიასაშვილი 1988 – ყიასაშვილი ნ. (1988).„თანამედროვეობა“ და „მოდერნიზმი“:წიგნში: დასავლეთ ევროპის ლიტერატურა (XX საუკუნე). ლიტერატურის ისტორია, პოეტიკა, ურთიერთობანი. ნ. ორლოვსკაიასა და ნ. კაკაბაძის რედაქციით. თბილისი: უნივერსიტეტის გამომცემლობა.გვ. 6–42.
187. ყიფიანი 2008 – Kipiani I. (2008).*Sprachskepsis bei Ingeborg Bachmann*. In: Sammelband Goethe-Tage 2008. Ortsvereinigung Kutaisi der Internationalen Goethe-Gesellschaft in Weimar e.V. Hrsg. von N. Kakauridze und D. Schäf. Kutaisi:Universität Verlag,გვ. 140-145.

188. შათირიშვილი 2003 – შათირიშვილი ზ. (2003). *კანონის თეორია და სამი ქართული სალიტერატურო კანონი*. თბილისი: სჯანი №4.
189. შათირიშვილი 2004 – შათირიშვილი ზ. (2004). *გალაკტიონის პოეტიკა და რიტორიკა 1915–1927*. თბილისი: ლოგოს პრესი.
190. შალფენი 1983 – Chalfen I. (1983). *Paul Celan. Eine Biographie seiner Jugend*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
191. შეფერი 1969 – Schäfer H. D. (1969). *Wilhelm Lehmann. Studien zu seinem Leben und Werk*. Bonn: Grundmann.
192. შინდელბეკი 1988 – Schindelbeck D. (1988). *Die Veränderung der Sonettstruktur von der deutschen Lyrik der Jahrhundertwende bis in die Gegenwart*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
193. შლაფროტი 1976 – Schlafroth H. F. (1976). *Günter Eich*. München: Beck.
194. შმაუსი (2002) – Schmaus M. (2002). *Anrufung des Großen Bären und Gedichte aus dem Umfeld*. In: Bachmann – Handbuch: Leben – Werk – Wirkung. Hrsg. von M. Albrecht / D. Göttsche. Stuttgart, Weimar: Metzler. გვ. 67- 78.
195. შმიდტ–დენგლერი, ზონლაითერი, ცეირინგერი 1995 –Schmidt-Dengler W. Sonnleither J. Zeyringer K. (1995). *Philosophische Studien und Quellen. Konflikte – Skandale – Dichterfehden in der österreichischen Literatur*. Berlin: Erich Schmidt.
196. შმიტცი 2003 – Schmitz S. (2003). *Grenzüberschreitungen in der Dichtung Paul Celans*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
197. შნელი 1993 – Schnell R. (1993). *Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945*. Stuttgart, Weimar: Metzler.
198. შონაუერი 1973 – Schonauer F. (1973). *Peter Huchel: Porträt eines Lyrikers*. In: *Über Peter Huchel*. Hsrg. von H. Mayer. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. გვ. 36-48.
199. შპარი 1989 – Sparr Th. (1989). *Celans Poetik des hermetischen Gedichts*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
200. შპაიერი 2002 –Speier H. M. (2002). *Interpretationen. Gedichte von Paul Celan*. Stuttgart: Reclam.
201. შრიოდერი 1995 –Schröder J. (1995). *Die Stunde Null in der deutschen Literatur. Ausgewählte Texte*. Stuttgart: Reclam.

202. შტაინეკე 1996 –SteineckeH. (1996). *Deutsche Dichter des 20. Jahrhunderts*. Berlin: Erich Schmidt.
203. შტაინჰაგენი 1969 – Steinhagen H. (1969). *Die statischen Gedichte von Gottfried Benn. Die Vollendung seiner expressionistischen Lyrik*. Stuttgart: Klett-Cota.
204. შტორკი (1988) –Storck W. (1988). *Günter Eich*. Marbacher Magazin №45. 2. Aufl. Marbach am Neckar: Deutsche Schillergesellschaft.
205. შტრესლე 2007 – SträssleTh.(2007). *Poetiken der Zäsur. Zu Anja Lemkes Studie über Heidegger und Celan*. In: Celan Jahrbuch 9. Hrsg. von H.-M. Speier. Heidelberg: Winter.
206. ჩიხლაძე 2007 – ჩიხლაძე დ. (2007). *დემოთოლოგიზაციის ფენომენის შემოტანა ახალ ქართულ პოეზიაში*. თბილისი: კრიტიკა №2.
207. ცეირინგერი 1999 – Zeyringer K. (1999). *Österreichische Literatur 1945-1998. Überblicke, Einschnitte, Wegmarken*. Innsbruck: Haymon-Verlag.
208. ცელანი 2000 –CelanP. (2000). *Gesammelte Werke in sieben Bänden. Gedichte*. I Band. Hrsg. von B.Allemand und St. Reichert. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
209. ცელანი 1992–Celan P. (1992).*Gedichte I*. In: *Gesammelte Werke in fünf Bänden*. Hrsg. von B.Allemand und St. Reichert. Band 1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
210. ცელანი 1992–Celan P. (1992).*Der Meridian*. In: *Gesammelte Werke in fünf Bänden*. Hrsg. von B.Allemand und St. Reichert. Band 3. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
211. ცელანი 1968–Celan P. (1968). *Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen*. In: *Ausgewählte Gedichte/Zwei Reden*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
212. ცელერი 1982 – Zeller M. (1982). *Gedichte haben Zeit. Aufriß einer zeitgenössischen Poetik*. Stuttgart: Klett.
213. ციმერმანი 2005 – Zimmermann M. (2005). *Versuch über 'Dunkles zu sagen' von Ingeborg Bachmann*. München: GRIN.
214. ციმერმანი 1985 – Zimmermann H. D.(1985).*Mit ihm ist Literatur über sich hinausgewachsen. Gespräch mit Hans Werner Richter*. Neue Rundschau. Heft 2. Frankfurt a. M.: Fischer.
215. ციურჰერი 1977 – Zürcher G. (1977).„*Trümmerlyrik*“. *Politische Lyrik 1945-1950*. Kronberg am Taunus: Scriptor.

216. წერედიანი 1979 – წერედიანი დ. (1979). *ბახმანი, ინგებორგ: ამახილი დიდი დათვისადმი; ჩრდილები ვარდები ჩრდილები; გადადებული დრო; ნისლის ქვეყანა; ლექსები*. თბილისი: საუნჯე, №5.
217. წერედიანი 1979 – წერედიანი დ. (1979). *პაულ ცელანი. სიმღერა უდაბნოში, ვერხვი, თეთრია სიბნელეში შენი ფოთოლი..., მარიანა, ეგვიპტეში, ნეტარი ჟამით ხელეზავსილი, გვიმრები საიდუმლო: ლექსები*. თბილისი: საუნჯე №5.
218. წერედიანი 1994 – წერედიანი დ. (1994). *პაულ ცელანი. შავი ფიფქები, არმატანული პეიზაჟი, სიმღერა უდაბნოში, ფსალმუნი, ეგვიპტეში, ბროილ, გვიმრების საიდუმლო, კელაპტრის შუქზე: ლექსები*. თბილისი: კავკასიონი.
219. წერედიანი 1997 – წერედიანი დ. (10-17. 10. 1997). *პაულ ცელანი. თემა, ბრეტანი, ფსალმუნი: ლექსები*. თბილისი: ლიტერატურული საქართველო.
220. ხასაია 1991 – ხასაია ზ. (1991). *ფილოსოფია (ისტორიული კურსი)*. ქუთაისი: პოლიტექნიკური ინსტიტუტის გამომცემლობა.
221. ხინთიბაძე 1961 – ხინთიბაძე ა. (1961). *პოეტური ხელოვნების საკითხები*. თბილისი: საბჭოთა საქართველო.
222. ხუციშვილი 2000 – ხუციშვილი ნ. (2000). *ბახმანი, ინგებორგ: ჩრდილოეთი და სამხრეთი. გერმანულენოვანი პოეზიის ნიმუშები ქართული თარგმანებითურთ*. თბილისი: უნივერსიტეტის გამომცემლობა.
223. ჰაიდეგერი 1970 – HeideggerM. (1970). *Gesamtausgabe. Freiburger Vorlesungen. Band 39*. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann.
224. ჰაიდეგერი 1961 – Heidegger M. (1961). *Was heißt Denken?* 2. Aufl. Tübingen: Niemeyer.
225. ჰაიდეგერი 1967 – Heidegger M. (1967). *Sein und Zeit*. 11. Aufl. Tübingen: Niemeyer.
226. ჰამი 1964 – HammP. (1964). *Vermächtnis des Schweigens. Der Lyriker Peter Huchel*. Merkur №18.
227. ჰერლესი 1982 – Herles W. (1982). *Der Beziehungswandel zwischen Mensch und Natur im Spiegel der deutschen Literatur seit 1945*. Stuttgart: Heinz.
228. ჰერბერტი, ფრენცელი 2004 –Herbert A. Frenzele. (2004). *Daten deutscher Dichtung. Chronologischer Abriss der deutschen Literaturgeschichte. Band 2. Vom Realismus zur Gegenwart*. München:Taschenbuch.

229. ჰინდერერი (2007) – Hinderer. W. (2007). *Geschichte der politischen Lyrik in Deutschland*. Würzburg:Königshausen & Neumann.
230. ჰინკი 2000 – Hinck W. (2000). *Stationen der deutschen Lyrik. Von Luther bis in die Gegenwart. 100 Gedichte mit Interpretationen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
231. ჰინდერერი 1994 – Hinderer W. (1994). *Arbeit an der Gegenwart. Zur deutschen Literatur nach 1945*. Würzburg:Königshausen & Neumann.
232. ჰოლერი 1987 – Höller H. (1987). *Ingeborg Bachmann. Das Werk Von den frühesten Gedichten bis zum „Todesarten –Zyklus*. Frankfurt a. M.: Athenäum.
233. ჰოქი 1969 – HöckW. (1969). *Formen heutiger Lyrik. Verse am Rande des Verstummens*. München: List.
234. ჰოილენკამპი, გაისტი 2007 –Heukenkamp U. Geist P. (2007). *Deutschsprachige Lyriker des 20. Jahrhunderts*. Berlin: Erich Schmidt.
235. ჰოილენკამპი 1982 – Heulenkamp U. (1982). *Die Sprache der schönen Natur. Studien zur Naturlyrik*. Berlin, Weimar: Aufbau.
236. ჰოკე 1962 –Hocke G. R. (1962). „*Deutsche Kalligraphie oder Glanz und Elend der modernen Literatur*“ (1946) in: Der Ruf. Eine deutsche Nachkriegszeitsschrift. Neuausgabe. Hr. v. H. Schwab-Felisch. München.
237. ჰოლცნაგელი 2004 – Holznagel F.-J.(2004). *Geschichte der deutschen Lyrik*. Stuttgart: Reclam.
238. ჰოფმანი 2004 – Hoffmann D. (2004). *Arbeitsbuch. Deutschsprachige Lyrik seit 1945*. 2. Aufl. Thübingen und Basel: A. Francke.
239. ჰოფმანი 1980 – Hoffmann D. (1980). *Zerstörte Landschaft, zerstörtes Gedicht*. Mainz/Wiesbaden: Steiner.
240. ჰუხელი 1984 – Huchel P. (1984). *Gesammelte Werke in zwei Bänden*. Hrsg. von A.Vieregg. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.