

ԵՐԵՎԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ

ՎԱՅԵ ԱՐՍԵՆՅԱՆ

**ՈՒԻԹՄԵՆՅԱՆ ԱՎԱՆԴՈՒՅԹՆԵՐԸ
ԵՎ 20-ՐԴ ԴԱՐԻ ԱՌԱՋԻՆ ԿԵՍԻ
ԱՄԵՐԻԿՅԱՆ ՊՈԵԶԻԱՆ**

(ՄԵՆԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ)

ԵՐԵՎԱՆ
ԵՊՀ ՀՐԱՏԱՐԱԿԶՈՒԹՅՈՒՆ
2017

ՀՏԴ 821.111(73).0

ԳՄԴ 83.3(7ԱՄՆ)

Ա 931

*Հրատարակության է երաժիշավորել
ԵՊՀ ռոմանագերմանական բանասիրության
ֆակուլտետի գիտական խորհուրդը*

ԱՐՍԵՆՅԱՆ ՎԱՐՇԵ

**Ա 931 Ուիթմյան ավանդությունները և 20-րդ դարի առաջ կեսի
ամերիկյան պոեզիան:** Մենագրություն/Վ. Արսենյան: - Եր.,
ԵՊՀ հրատ., 2017, 144 էջ:

Սույն մենագրությունը նվիրված է 19-րդ դարի ամերիկացի աշխարհա-
հռչակ նորարար բանաստեղծ Ուոլթ Ուիթմենի «խոտի տերևները» բանաս-
տեղծական ժողովածուին: Վերոգրյալ ժողովածուն, որն անգնահատելի
հետք է թողել համաշխարհային գրականության ընթացքի վրա, ներկայաց-
վում է որպես էպիկական ստեղծագործություն, որի հիմնապատակը ընդա-
մենը երկու հարյուր տարվա պատմություն ունեցող պետության քաղաքա-
ցու՝ ամերիկացու ազգային առանձնահատկություններն ու տեսակը հատ-
կանշելն է: Լայն անդրադարձ է կատարվում Ու. Ուիթմենի գրական ազդե-
ցությունների լուսաբանմանը, որը, բացի անգլագիր աշխարհից ու Եվրո-
պայից, ծավալվում-հասնում է մինչև Հնդկաստան, Չինաստան, Աֆրիկա,
նաև Հայաստան: Մենագրության վերջին գլխում մանրամասնորեն քննվում
են Ու. Ուիթմենի պոեզիայի ոճառիթմական համակարգի առանձնահատկու-
թյունները:

ՀՏԴ 821.111(73).0

ԳՄԴ 83.3(7ԱՄՆ)

ISBN 978-5-8084-2183-7

© ԵՊՀ հրատ., 2017

© Արսենյան Վ., 2017

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

ԱՌԱՋԱԲԱՆ	5
ԳԼՈՒԽ ԱՌԱՋԻՆ	
ՈՒԻԹՄԵՆԻ ՊՈԵԶԻԱՅԻ ԷՊԻԿԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ XX ԴԱՐԻ	
ԱՄԵՐԻԿԱՆ ՊՈԵԶԻԱՅԻ ՀԱՄԱՏԵՔՍՏՈՒՄ	19
ԳԼՈՒԽ ԵՐԿՐՈՐԴ	
ՈՒԻԹՄԵՆՅԱՆ ԱՎԱՆԴՈՒՅԹՆԵՐԻ ՀԵՏԵՎՈՐԴՆԵՐԸ	
(Ջ. ԲԵՐԻՄԱՆ, Վ. Կ. ՎԻԼՅԱՄԱ, Ա. ԳԻՆՋԲԵՐԳ)	50
ԳԼՈՒԽ ԵՐՐՈՐԴ	
ՈՒԻԹՄԵՆՅԱՆ ՊՈԵԶԻԱՅԻ ՈՃԱՌԻԹՄԱԿԱՆ ՀԱՄԱԿԱՐԳԸ	92
ՎԵՐՋԱԲԱՆ	122
ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ	135

ԱՌԱՋԱԲԱՆ

Գրականագիտական ուսումնասիրություններում դեռևս լիովին և սպառիչ ամբողջացված չէ Ուիթմենի պոեզիայի նշանակությունը 20-րդ դարի առաջին կեսի ամերիկյան պոեզիայի ձևավորման ու զարգացման գործում, համակողմանիորեն բացահայտված չեն օտարալեզու բանաստեղծների և Ուիթմենի գրական առնչություններն ու աղերսները, ցարդ պատշաճ ուշադրության չի արժանացել էպիկականության ուիթմենյան վերասահմանումը, հետագա ուսումնասիրության կարիք ունեն Ուիթմենի տաղաչափության ու լեզվամտածողության առանձնահատկությունները:

Ուոլթ Ուիթմենի ավանդույթները ժամանակակից ամերիկյան պոեզիայում մնում են իրական և գործող առ այսօր: Մեծ նորարար-բանաստեղծի առաջադրած խնդիրները, նրա անգերազանցելի գրքի՝ «Խոտի տերևների» ուղեմշող-կողմնորոշիչ նշանակությունն արդիական է ինչպես ամերիկյան (Է. Փաունդ, Յ. Քրեյն, Չ. Օլսոն, Ա. Գինգրեդ, Վ. Կ. Վիլյամս, Ջ. Բերիման, Ռ. Դանքեն, Ջ. Ալբերի, Թ. Ռյոքքե), այնպես էլ այլ երկրներ ու ազգեր ներկայացնող բանաստեղծների համար (Չ. Սուլինբորն, Դ. Յ. Լորենս (Անգլիա), Ֆ. Պեսոա, Ֆ. Գ. Լորկա, Պ. Ներուդա (Իսպանիա), Յ. Յեսսե, Բ. Մորգենշտերն, Գ. Էքարտ (Գերմանիա), Ա. Լունդբլիստ (Շվեդիա), Լի Յեգուանգ, Այի Քուինգ (Չինաստան), Թ. Վանգուսա, Ս. Չենի-Քոքեր (Աֆրիկա), Ե. Չարենց (Հայաստան)):

20-րդ դարի Ամերիկայի Միացյալ Նահանգների (և ոչ միայն ԱՄՆ-ի) խոշոր բանաստեղծներից շատերը, պատկերելով երկիրն ու մարդկանց, նրանց ներաշխարհն ու հավատամքը, շարունակում են ստեղծագործ ուժ առնել Ուիթմենի ավանդույթից՝ նրան համարելով ազդեցության հարցում իրենց ուսուցիչն ու հարատևող ձայնը:

Ալեն Գինգբերգը՝ անցած դարի ամերիկյան պոեզիայի հզոր ծայրերից մեկը, իր «Պոետիկայի ուսուցանում Նարոփիա ինստիտուտում» գրքի առաջաբանում գրում է. «Թե՛ արևելյան և թե՛ արևմտյան ավանդույթների ինքնածին (սպոնտան) մեթոդները այս գրքում խիստ շեշտված են և մեկ անգամ ևս ապացուցում են, որ պոեզիան վերջին տասնամյակում տեղափոխվել է էջից դեպի ծայնը, դեպի ուիթմենյան ներշնչանքները...» (42; 4)¹:

«Խոտի տերևներ» գրքի վերաբերյալ էմերսոնի վերջնական ու հաստատ վճիռն էր՝ «ամենաարտասովոր մտքի և իմաստնության ստեղծագործություն, որին երբևէ ականատես է եղել Ամերիկան» (75; 762), իսկ Թորոն Ուիթմեն-անհատի մեջ տեսնում էր ավելին, քան մարդը (3; 204):

Կենդանության օրոք Ուիթմենն արդեն մեծ համբավ ուներ: Նրա հետ հաշվի էին մատում գրողներն ու գրականագետները, իսկ բանաստեղծները կամա թե ակամա ընդունում էին, որ իրենց ստեղծագործությունները գնահատվելու էին Ուիթմենի պոեզիայի հետ համեմատության մեջ: 1913 թվականին Էզրա Փաունդը «Poetry» ամսագրում տպագրեց «Դաշինք» բանաստեղծությունը.

Ուոլթ Ուիթմեն, քեզ հետ դաշինք եմ կնքում,
Անչափ շատ տևեց ատելությունս:
Ես քեզ մոտ եմ եկել, ինչպես մեծ երեխա,
Որի հայրը համառ էր և հիմար.
Չիմա ես ծեր եմ, նոր ընկերներ գտնելու համար:
Դու էիր, որ հատեցիր փայտը-
Այժմ փորագրելու ժամանակն է:
Մենք նույն արմատն ունենք ու նույն կոչումը –
Արի, ուրեմն, գործարքի մեջ մտնենք իրար հետ:

(73; 145-146)²:

¹ Չդումները բերված են ըստ օգտագործված գրականության ցանկի հերթական համարների՝ համապատասխան էջի նշումով:

² Չափածո բոլոր թարգմանությունները կատարել է աշխատության հեղինակը՝ բացառությամբ մի քանի դեպքերի, որոնք նշվում են:

Փառունդը կարծես ապացուցում էր, որ Ամերիկյան արդեն քաղաքակիրթ էր, պոեզիան առաջընթաց էր ապրել, և հնարավոր էին դաշինքն ու պայմանագրային հարաբերությունները երկու ինքնուրույն «ձեռնարկությունների» միջև: Սակայն, միաժամանակ բացառում էր մեկի կլանումը մյուսի կողմից: Թեև «նույն արմատն ունեն ու նույն կոչումը», միևնույն է, երկու բանաստեղծները տարբեր են, անջատ, և նրանց փոխհարաբերություններին ավելի բնորոշ է «գործարքը», քան ընկերությունը:

Քառասուն տարի անց Փառունդի «հավատարիմ աշակերտներից» Չարլզ Օլսոնը նույն բառերով վերագնահատելու էր Փառունդին ու վերադառնալու էր դեպի Ուիթմենը.

...և ականջը հսկա
այլևս չի՛ լսի:
Օ, Ուիթմեն,
արի հիմա միասին առևտուր անենք, քանզի
Մատակարարը,
որ փայտի հետևից չի գնում,
սկսեց հայտնվել
քիզենսից դուրս է մնում... (67; 63)

1920-ական թվականներին Հարթ Քրեյնը ջանում էր շփվել Ուիթմենի հետ, սովորել նրանից և հասկանալ նրան: Հակառակ Փառունդի՝ նա պատրաստ էր շարունակել Ուիթմենի առաքելությունը, վերստանձնել նրա լավատեսությունը Ամերիկայի ապագայի հանդեպ և կիրառել այն շրջապատող իրականության մեջ: Քրեյնը սկզբունքորեն չէր ընդունում, որ Ուիթմենի ու իր ժամանակներն էականորեն տարբեր էին, և Ուիթմենը նրա համար շարունակում էր ընդօրինակման աղբյուր լինել:

Ուոլթ, ասա՛ ինձ, Ուոլթ Ուիթմեն, արդյո՞ք անսահմանությունը
Դեռևս նույնն է, ինչ և այնժամ, երբ զբոսնում էիր
Պաուսանոկի ծովագրին... [«Կամուրջ» (26; 37)]

«Կամուրջը» հրատարակվեց 1930 թվականին, երբ Ամերիկայում արդեն սկիզբ էր առել տնտեսական մեծ ճգնաժամը, և բանաստեղծներին ավելի շատ գրավում էր Ուիթմենի սոցիալ-քաղաքական դիրքորոշումը, քան նրա բերած բանաստեղծական նոր ձևը: Էդվին Մարքիսը շեշտում էր աշխարհիկ դժվարությունների հանդեպ Ուիթմենի փիլիսոփայական միանությունն ու խուսափողական վերաբերմունքը:

Դու գովերգում ես «միջին քաղաքացուն», մինչդեռ նրա ոտքը
Ցեխոտ է, հոգին՝ աստղագուրկ,
Եվ նա լսում է երկնքից իջնող մի թույլ մեղեդի:
Դու հանդգնում ես լավատես լուրեր բերել,
Թե լավը լավ է, իսկ վատը՝ էլի լավ,
Բայց, Ուիթմեն՝, աշխարհում ինչ-որ բան սխալ է... (61; 95)

Մարքիսը գտնում էր, որ Ուիթմենի սփոփիչ, մխիթարական բաներն ավելի էին սրում այն դառն իրականությունը, որ տիրում էր Ամերիկայում: Նրան հատկապես դուր չէին գալիս Ուիթմենի կոչերն հանուն ժողովրդավարության, ես-ի շեշտադրումը, քանի որ այդ ամենի հետևանքով մարդը զրկվում էր «իդեալից», այն էլ՝ ճգնաժամի տարիներին, և մնում էր միայնակ ու հուսահատ սեփական անկարողության և չբավարարված պահանջմունքների պատճառով:

Բոլորին հավասար ես համարում, ոչ ոք վերում չէ,
Շնորհած հոգիներին ծնկել չես թողնում,
Եվ ոչ էլ՝ զոհասեղան, ուր նրանց աչքերը միգուցե
Կշռվեին դեպի իրենցից վեհ մի բան... (61; 96)

Մարքիսի կարծիքով՝ մարդն այլևս պատրաստ չէր հանուն կյանքի մղվող պայքարին. «Ուիթմեն, քո երգի մեջ պայքար չկա, // Իսկ իրական կյանքը կռիվ է ու ռազմերթ, // Ու դրանով ենք նման աստվածներին» (61; 97): Չնայած բանաստեղծության վերջում հեղինակը գրեթե ամբողջությամբ հակասում է ինքն իրեն ու գովեր-

գում է Ուիթմենի այն որակները, որ մինչ այդ քննադատել էր. «Ոգևորել ես հասուն խոսքերով – // Դեմոկրատիա և ընկեր ու սեր» (61; 98):

Նույն՝ 1930-ական թվականներին Ուիթմենին մերժում էին ոչ միայն մոդեռնիստները (Է. Փաուներ, Թ. Ս. Էլիոթ և ուրիշներ), այլև նոր սերնդի գրականագետները, որ սկսել էին տեսականորեն զարգացնել նոր քննադատության գեղագիտական սկզբունքները: Նրանց համար Ուիթմենը ցավոտ վերք էր, որ անընդհատ տրոփում ու խոչընդոտում էր քննադատական նոր շարժման ընթացքին, և նրանք ամեն կերպ ջանում էին հեռու վանել Ուիթմենին՝ արժանացնելով զանազան պիտակների՝ դյուրագգայուն, պարզամիտ ազգայնական, անհուսալիորեն քառասյին: Չնայած այդ բոլոր դիմադրությանը՝ կային գրական ամսագրեր ("New Masses" և "Comrades") ու սոցիալապես ակտիվ ստեղծագործողներ, որ պայքարում էին դրա դեմ, հաճախակի անդրադառնում Ուիթմենի գրվածքներին, սեփական պոեզիայով շարունակում նրա ավանդույթները: 1935 թվականին Ստիվեն Վինսենթ Բենեն գրեց «Ներբող Ուոլթ Ուիթմենին» բանաստեղծությունը՝ փնտրելով նրան ցեխի մեջ, որտեղ, ինչպես ժամանակին Ուիթմենն էր զգուշացրել, սպասելու էր մեզ: Բենեն բազմաթիվ հարցեր ուներ, որ ուղղելու էր նրան, սակայն խախտելով կարգը՝ հնարավորություն է տալիս, որ Ուիթմենն ինքը դիմի հարցով՝ «Ամեն ինչ կարգի՞ն է Նահանգներում»: Եվ պատասխանները կիսաճշմարտություններ են՝ «Քո պայքարի հին վերքերը բուժվել են, և հիմա մի ազգ ենք մենք: // Ողջ տարածքն իրար ենք կապել պողպատով ու մայրուղիներով: // Նոր մարտեր ենք մղել ու հաղթել ենք» (10; 26-41): Սակայն, ի վերջո, հեղինակն ստիպված է ասել ճշմարտությունը.

Մենք հիմա շատ ու նոր խաղալիքներ ունենք:

Մենք-

Հողը մորիկն է բռնել:

Մորիկ ու սողացող որթավիճ, թեփուկավոր հրեշ,

Որ վեց տարի խժռում են, ու ավելի քան վեց տարի

Մարդիկ տքնում են վերջը տալ ու չեն հաջողում: (10; 41)

Եվ չնայած երկրում տիրող վիատությանը՝ Բենեն հավաստում է, որ Ամերիկայի փառքի տարիները «դեռևս չեն ավարտվել»: Ինչպես Հարթ Քրեյնը «Կամուրջում», նա շրջվում է դեպի Միսիսիպին՝ որպես Ամերիկայի փոթորկուն ուժի ու հզորության, հարատևության խորհրդանիշ. սա նաև Ուիթմենի նշաններից է՝ «թավալգոր գետ», որ կլանում է Ամերիկայի բոլոր տարրերը, միախառնում «տիեզերական շարժման» մեջ:

1920-1930-ական թվականներին երիտասարդ արմատական բանաստեղծները նույնպես սկսեցին անդադառնալ Ուիթմենի պոեզիային: Ուիթմենին հավատարիմ ու նրա պոեզիան բարձր գնահատող բանաստեղծներից էին Վեյել Լինդսեյը և Կարլ Սենդբերգը (վերջինիս, ի դեպ, նոր քննադատները մերժում էին որպես «ուիթմենախտի նշան»): Նոր քննադատությունը հաճախ անտեսում էր Կարլ Սենդբերգին՝ համարելով, որ նա գրում է ծանծրալիության հասնող երկարաշունչ բանաստեղծություններ և փորձում է ստեղծել «նոր», պարզունակ ամերիկյան պոեզիա: Սենդբերգը սիրում էր Ուիթմենին, քանի որ վերջինիս պոեզիան «անավարտ էր» և պահանջում էր ընթերցողի միջամտությունն ու հակազդեցությունը, ինչը, փաստորեն, բացակայում էր նոր քննադատության կողմից մեծարվող հեղինակների ստեղծագործություններում: «[Ուիթմենը] զգուշացնում է, որ մեր ատամները պետք է առողջ լինեն, եթե ցանկանում ենք օգտվել իր խոհանոցից»,– ընդգծում էր Վեյիլ Լինդսեյը (56; 54), որի ժողովրդավարական պոետական նախագծերը պարտական են Ուիթմենին: Լինդսեյը հիացած էր Սենդբերգի ուիթմենականությամբ՝ իհարկե, բացառելով ամեն տեսակ ստրկական նմանակման երևույթները. «Պետք է ասեն, որ մեր բախտը բերել է Սենդբերգի հարցում, որն ուղղակիորեն պարտական է Ուիթմենին, սակայն չի ոչնչացվում նրա կողմից... Սենդբերգն ավելին է, քան պարզ ուիթմենոիդը: Եվ միայն մեկ Սենդբերգ գոյություն ունի, ոչ թե՝ միլիոնավոր երգող սենդբերգներ» (56; 54): Լինդսեյը, որ ամերիկյան գրողներից ամենաարմատականն էր պոեզիայի ժողովրդավարացման հարցում, խորապես գիտակցում էր ցանկացած նախահոր աստվածացման վտանգը, թեկուզ դա լիներ Ուիթմենի նման ժողովրդավարը, քանի

որ հզոր պոետները կարող են իրենց հայրենակից բանաստեղծներին վերածել իրարից չգանազանվող կույր հետևորդների հոծ զանգվածի. «Նրանք, որոնք ժողովրդավարության, քաղաքացիության կամ արվեստի ոլորտներում հաջորդում են մեծերին, պետք է սկսեն նորույթից, նոր մոդելներով, նույնիսկ եթե նրանց վերջնական նպատակը հայտնի ոճն է: Այն լավ դեղամիջոց է, սակայն, վատ սնունդ: Ուիթմենը մեզ սնունդ է առաջարկում: Սենդեբերգն այն ընդունում է լոկ որպես դեղամիջոց» (56; 64):

Արմատական բանաստեղծներից շատերը Ուիթմենին ճանաչում էին որպես համալսարանական անթուլոգիաների փոքրաթիվ գործերի հեղինակ, որի մասին դասախոսությունների ժամանակ շատ քիչ բան էր ասվում: Նրանք հետո միայն պետք է ծանոթանային Ուիթմենի մեծարժեք պոեզիային: 1920-1930-ական թվականներին սոցիալիստական ուղղվածության ամսագրերում Ուիթմենի մասին հոդվածներով հանդես էր գալիս բանաստեղծ Մայքլ Գոլդը, որ իրեն համարում էր «Ուոլթ Ուիթմենի զավակը»:

Դժոխք, դժոխք, դժոխք ու ցածր ռոճիկ
Փոքրիկ վաճառողուհիներ, որ փսխում են ռայոնի թոփերի
հետևում-

Դա էր մեր կյանքը,
Օ՛, ռահվիրաներ-
Մինչ ծաղրում էի Ուոլթ Ուիթմենին
Ես՝ նրա զավակը ազատ ճանապարհին ու պայծառ լռակյաց
արևի ներքո-

Ստեր, ստեր, ծուլ պոետի ստեր տպագիր էջին
Նախատեսված քոլեջի հարուստ տղաների համար... (43; 21)

Լենքսթոն Դյուզը նույնպես խոսում էր «ակադեմիական ուղեղներով ամերիկյան շատ մտավորական անջատարարների մասին», որոնք Ուիթմենին «բանտարկել էին գրադարակների լռության մեջ»:

Ծերունի Ուոլթ Ուիթմենը
Գտնում էր ու փնտրում,

Գտնում ավելի քիչ, քան փնտրել էր,
Փնտրում ավելի շատ, քան գտնում էր...
Հաճույքը նույնն էր՝
Թե՛ փնտրեր, թե՛ գտներ... (49; 100)

Արդեն 1950-ական թվականներին ամերիկյան բանաստեղծների մի ամբողջ սերունդ վերադարձավ դեպի Ուիթմենը, ինչն էլ իրականում էական նշանակություն ունեցավ բիթնիկների շարժման ձևավորման համար: Ալեն Գինզբերգի երկխոսությունն Ուիթմենի հետ, ինչպես Լենքստոն Յուզի մոտ, սկիզբ է առնում Գարսիա Լորկայի «Ներքող Ուոլթ Ուիթմենին» բանաստեղծությունից (57; 155-163): 1955 թվականին՝ «Խոտի տերևներ» ժողովածուի առաջին հրատարակությունից ուղիղ հարյուր տարի հետո գրված «Կալիֆորնիայի սուլերմարկետը» նույնչափ սյուրռեալիստական է, որքան Լորկայի «Ներքողը», և Գինզբերգն ուղղակիորեն դիմում է թե՛ Ուիթմենին և թե՛ Լորկային:

Այս գիշեր, երբ թափառում էի նրբանցքներով,
Ահավոր գլխացավից տառապելով և լիալուսնին սքանչացած
նայելով,

Ես համակված էի, Ուոլթ Ուիթմեն, քո մասին զարմանալի մտորումներով:

Հոգնած ու քաղցած, ես քայլում էի պատկերներ գնելու և հայտնվեցի

Սուլերմարկետի նեոնե կամարների ներքո և չգիտես ինչու, հիշեցի առարկաների թվարկումները քո բանաստեղծություններում:

Օ՛, ի՛նչ դեղձեր և ի՛նչ նրբերանգներ, գնումների դուրս եկած որքան ընտանիքներ,

Անցումներ՝ ամուսինների դեմքերով լեցուն, կանայք՝ ավոկադոյի բլուրների մոտ, երեխաներ՝

Պոմիդորի շեղջերի կողքին, և դու, Գարսիա Լորկա, ի՞նչ էիր անում ծմերուկների մոտ:

(Թարգմ.՝ Ա. Հարությունյանի, 1; 389)

երկիրը փոխվել է, և թվում է՝ Գինգբերգի՝ ուիթմենյան ոճով կազմված նյութառատ տողերը միտված են ավելի շատ կուտակելու դատարկ ու վերացական պատկերներ, քան խրթին, ազնվականացնող կատալոգներ, որ Ուիթմենն այնքան հեշտությամբ հավաքում էր Ամերիկայի ճանապարհներով թափառելիս: Նրանք երկուսով թափառում են «միայնակ փողոցներով»: այս է մնացել Ուիթմենի հսկա Ամերիկայից, և «երկուսս էլ մենակ ենք»: Գինգբերգն օգնություն է խնդրում մեծ պոետից, ցանկանում տեսնել նրա կանխագուշակած երազային Ամերիկան. «Օ՛, թանկագին հայր, քաջության սպիտակամորուս միայնակ ուսուցիչ, ինչպիսի՞ն էր քո Ամերիկան, երբ Քարոնը քեզ փոխադրեց ծխացող հանդիպակաց ափը, և դու կանգնել ու նայում էիր, թե ինչպես է նավակը անհետանում Լեթայի սև ջրերի մեջ» (թարգմ.՝ Ա. Հարությունյանի, 1; 390):

Ուիթմենի հետ զրուցելու, նրա խորաթափանցությունն հաղթահարելու և կանխատեսումներն ընկալելու այս ցանկությունն էր Ուիթմենի հանդեպ բիթնիկների սերնդի տաժած զգացումների ողջ էությունը: Այս ամենը շատ հակիրճ արտահայտել է Գինգբերգի ընկերը՝ Գրեգորի Քորսոն. «Մենք էլ մի Ուիթմեն դարձած անվերջ երազում էինք, հույսեր էինք կապում՝ Ամերիկա, Ամերիկա, որ հենց այնպես Ամերիկա չլիներ, ոչ թե Ամերիկա, որի մասին գրեցինք կամ որին գովերգեցինք, այլ Ամերիկա, որի համար ներշնչանքով երգեցինք» (24; 6-8): Սակայն նրանք անկարող էին Ուիթմենի մման փառաբանել ժողովրդավարությունը, որովհետև ուրբանիզացիան մթագնել էր դրավառ գույները, և ամերիկացիները միայն երևակայության մեջ կարող էին հասնել փոխադարձ ընկերական ինքնահաստատման: Այլևս բարձրաձայն չեն հնչի համընդհանուր եղբայրության ուիթմենյան կոչերը, նույնիսկ սերն է ձևափոխության ենթարկվել, կեցվածքը մտահոգ է, հուզմունքը՝ անցողիկ: Թեդ Բերիգանի համար, օրինակ, Նյու Յորքը խելահեղ հրմշտոցի, անվստահելի անհատների, աղտոտված փողոցների քաղաք է, որտեղ վերացած է ճշմարիտի ու սխալի տարբերակիչ սահմանը, որտեղ «Սերը կարող է գեթ մեկ պահ հարատևել, // Հետո պետք է գնա, աշխատանք գտնի, // Այստեղ նույնն են խուզարկուն ու հանցագործը...» (16; 365):

Եթե հանճարն իր ժամանակից առաջ է ընկնում, նա դատապարտված է լուռ սպասել, և աշխարհը կվերագտնի նրան: Ուխթեննի ստեղծագործությունները տարիներ շարունակ բավականին խանդավառ ու անխտրական հիացմունքի, միաժամանակ ամենասուր և նույնչափ անխտրական նախատինքի առարկա են հանդիսացել: Նրա պոեզիան մշտապես ու հավասարապես բաց է եղել ծայրահեղորեն հակադիր այդ մոտեցումների համար: Այնուամենայնիվ, միայն ժամանակը բացահայտեց նրա ստեղծագործությունների իրական արժեքը: Բոլոր ժամանակներում էլ նորարարական պոեզիայի կայացումը խրախուսել են իրենք՝ գրական նոր ճաշակի ու նոր մոտեցման նախաձեռնող-ստեղծագործողները: Քչերին է հաջողվել պոեզիայի միջոցով այնքան շոշափելի ու իրատեսորեն վերարտադրել սեփական անհատականությունը, որքան Ուխթենին: «Այն ընկալվում է ոչ որպես գիրք, այն ընկալվում է որպես մարդ».
սա «Խոտի տերևները» ժողովածուի լավագույն բնութագրումն է, որ արել է մի անհայտ կին դեռևս հեղինակի կենդանության օրոք (55; 3):

Ուխթենի պոեզիայի ամենահզոր ազդակն Ամերիկան է. «Ամերիկացիները ամենապոետական ազգն են, որ երբևէ ապրել են երկրագնդի վրա: Ամերիկան ինքնին մեծագույն պոետ է» (94; 741): Պոեմ, որ մինչ այդ չէր գրվել: Ուխթենը եկել էր, որ գրեր: «Խոտի տերևներ» ժողովածուի մեկնարկային բանաստեղծություններում արդեն իսկ նկատելի է այդ միտումը.

Լսեցի, որ ուզում ես իմանալ հանելուկի պատասխանը
թե ի՞նչ է Նոր աշխարհը,
ի՞նչ է Ամերիկան, ո՞րն է նրա հզոր դեմոկրատիան,
ուղարկում եմ գրվածքներս, որ այդ ամենը հասկանալի լինի օտարականիդ: [«Օտար երկրներին» (94; 39)]

Ուխթենի ամենակարևոր և ամենահիմքնատիպ գրական ներդրումը ամերիկացի բանաստեղծի առասպելն է. «Ամերիկյան պոետները պետք է իրենց մեջ ներառեն և՛ հինը, և՛ նորը, քանի որ Ամերիկան պետությունների պետությունն է: Իսկական պոետը պետք է

ներդաշնակ լինի իր ժողովրդին...Պոետի հոգին պատասխանատու է միայն իր երկրի հոգու հանդեպ» (94; 742):

Սկզբնական շրջանում նրա պոեզիան չէին ընդունում նույնիսկ հայրենակիցները (75): Սա ամենևին չի նշանակում, թե նրա գիրքը չէր ընթերցվում: Իրականում «Խոտի տերևներ» ժողովածուի առաջին հրատարակության բավականին մեծ տպաքանակի արագ սպառումը նույնիսկ զարմանք էր առաջացրել: Եվ դա շնորհիվ պոետական նոր ոճի, որը մի շարք տեսաբաններ անվանեցին «հանդուգն ռիսկ», ինչն էլ առաջացրեց հասարակության բուռն հետաքրքրությունը: Սակայն նման հախուռն վերաբերմունքը չի վկայում, թե Ուիթմենի պոեզիան սոսկ անցողիկ գնահատականի արժանացավ: Քննադատները բարձր գնահատեցին նորարար համճարի պոեզիան (3, 79): Սակայն հայրենակիցների մեծ մասը բավարար ուժ չունեցավ միանշանակ ընդունելու նրան՝ հավանաբար, լիովին վստահ չլինելով սեփական գրական ճաշակի կամ իր շարքերից դուրս եկածին հավուր պատշաճի գնահատելու կարողության մեջ, հատկապես, որ խոսքը վերաբերում էր գրական ցանկացած պայմանականությունից հրաժարված բանաստեղծին: Այսօր մենք կարող ենք Ուիթմենին շնորհել «մեծ պոետ» տիտղոսը, սակայն այն օրերին նա պետք է առաջին հերթին ընդունվեր Հին աշխարհի կողմից: Բախտի տարօրինակ քմահաճույք. նման ճակատագիր պետք է ունենար նա, ով մերժեց ընդունված բանաստեղծական ձևերը՝ հետապնդելով սոսկ մեկ նպատակ՝ ազատվել Հին աշխարհի ձևական-պայմանական ազդեցություններից:

Նա, հավանաբար, «անպարկեշտ» էր իր ժամանակի ճաշակի տեսանկյունից, և սա ոչ թե պատահական, այլ սկզբունքային հարց էր: Իսկապես, նրա որոշ ստեղծագործություններում «ոտնահարվում» էին քաղքենի «պարկեշտության» տարրական կանոնները: Փարիսեցի ընթերցողի համար գոյություն ունի զսպվածության սահման, որն «անցել» է պոետը: Մաքրակրոն հասարակության գեղագիտական ընկալման տեսանկյունից «թերություն» էր գրական անգլերենից շեղված կամ, ըստ էության, «անպատշաճ» լեզվի օգտագործումը գեղարվեստական գրականության մեջ: Շարահյուսության կանոնների անտեսումը, բառերի իմաստային ու քերականական թույլ

կապակցումը երբեմն հանգեցնում են խրթին մտքերի ու բովանդակության սխալ ընկալմանը: Նրա ստեղծագործություններում հաճախ կարելի է հանդիպել այնպիսի բառերի կամ արտահայտությունների, որ հազվադեպ են գործածում գրական խոսքում: Թերևս կան տողեր, որոնցում օտարալեզու (հիմնականում՝ ֆրանսերեն) բառերի, գոեհիկ արտահայտությունների, փողոցային ժարգոնի կամ վարձու գրչակի բառապաշարի փոխարեն կարելի էր գործածել գրական անգլերենը, որ հավասարապես արտահայտիչ ու ազդեցիկ կլիներ: Սակայն Ուիթմենը չէր կարող մնալ գրական լեզվի սահմաններում, քանզի գտնում էր, որ այն չէր բավարարում ամերիկացի պոետին՝ հավուր պատշաճի ներկայացնելու ամերիկյան իրականությունը:

Համենայն դեպս, եթե բառերի ընտրության մեջ նա փնտրել է պարզություն, որը, իր խոսքերով, «արվեստների արվեստն է, արտահայտության փառքը, տառերի լույսի ցոլքը» (3; 749), ապա հաճախ հասել է իր նպատակին, ինչն անիրականանալի կլիներ, եթե անխտիր դուրս թողնվեին նրա գործածած շատ բառեր:

Երիտասարդ Ուիթմենը հաջողությամբ յուրացրել էր գրական շուկան հեղեղած անգլիական բանաստեղծների ռոմանտիզմը: Բանաստեղծություններ սկսել էր գրել քսան տարեկան հասակում, երբ ամերիկյան գրականության մեջ գերիշխողը հենց ռոմանտիկական ոգին էր: Նրա գրական առաջին ստեղծագործությունները հիմնականում ազդված էին Ուիլյամ Բրայենթից և Էդգար Պոյից: Պատանի Ուիթմենի ամենաառաջին բանաստեղծություններում (գրված հիմնականում 1838-1840-ական թվականներին)՝ «Մեր գալիք ճակատագիրը» (94; 633), ապա նաև՝ «Փառքը սին է» (94; 635), «Վերջ ամենին» (94; 644), «Վերջապես կհանգստանանք» (94; 642), «Հանդերձյալ սեր» (94; 640), զգացվում է Բրայենթի «Տանատոպսիս» պոեմի անմիջական ազդեցությունը, որում քննարկվում են մարդկանց ճակատագրերի ու նրանց հավասարության խնդիրները: Սակայն հիշյալ պոեմի հեղինակը նկատի ունի հավասարությունը ոչ թե կյանքում, այլ մահվանից հետո՝ գերեզմանում, որտեղ հանգչելու են թե՛ մուրացկանը, թե՛ հարուստը, թե՛ ճորտն ու ճորտատերը: Եվ ոչ մեկը չի խուսափելու մահվանից: Ուրեմն մահվան մահճում բոլոր մարդիկ հավասար են:

Սակայն ապագա հանճարի հայտնությունն ավելի ուշ էր լինելու: 1848 թվականի գարնանը Նոր Օռլեան կատարած ուղևորությունից հետո հրաշք պատահեց: Երեսունվեցամյա անընդմեջ քնից զարթնեց ապագայի մեծագույն պոետն ու իր ժամանակի ամենախոշոր նորարարը: Ո՞րն էր այդ զարթոնքի առիթը: Այն, որ այս քաղաքը հասնելու համար կտրեց-անցավ 17 նահանգներով ու բանաստեղծական հսկայածավալ նյութ կուտակեց, թե՞ ինքնամոռաց սիրահարվեց ու այդպես էլ չամուսնացավ սիրած էակի հետ: Այս սերը տխուր ավարտի երկու վարկած ունի. մի դեպքում աղջիկը բարձր խավից էր և անհասանելի տառապող երիտասարդի համար, մյուս դեպքում տրամագծորեն հակառակը: Սակայն, միևնույն է, թե հատկապես որ դեպքերը խթան հանդիսացան հանճարի արթնացման համար, կարևորը մեծ պոետի կայացումն էր: Իր՝ պոետի կարծիքով՝ «աստվածային արթնացման ժամը» եկել էր 1853 կամ 1854 թվականի հուլիսյան մի երեկո: «Յիշում եմ,– գրում է նա,– ամառային թափանցիկ առավոտ էր: Պառկած էի խոտերին, և հանկարծ վերից իջավ ու շուրջբոլորս տարածվեց հանգստություն ու խաղաղություն, պայծառատեսության մի զգացում, որ վեր էր ամեն տեսակ իմաստություններից, և հասկացա, որ աստված իմ եղբայրն է, և նրա ոգին ինձ հարազատ է..., և որ տիեզերքի միջուկը սերն է» (94; 67): Ռոմանտիկական մման զգացումներով ու ապրումներով էլ նա մտավ գրական ասպարեզ:

Ռոմանտիկական ուղղությունը, որ ծնունդ էր առել Գերմանիայում, մեծ տարածում գտել Անգլիայում ու Ֆրանսիայում, միայն 1820-ական թվականներին Ուիլյամ Ուորդսուորթի և Սամուել Թեյլոր Բուրիջի՝ անգլիական պոեզիայում հեղափոխություն առաջացրած «Լիրիկական բալլադների» տպագրումից քսան տարի անց հասավ Ամերիկա և արագորեն ներթափանցեց արվեստագետների ու մտավորականների շրջանակները: Այն զուգադիպեց ազգային զգացումների ու նկրտումների ամբողջացման, ամերիկացի անհատի սեփական ծայնի ձևավորման գործընթացներին: Ազգային ինքնության հաստատումը, բարգավաճող իդեալիզմը, ռոմանտիզմի հանկարծական պոռթկումն ու տարածումը պարարտ հող ստեղծեցին «ամերիկյան վերածննդի» գլուխգործոցներ լույս աշխարհ գալու համար:

Ռոմանտիկական գաղափարներն արվեստի բնագավառում դարձան ներշնչման աղբյուր, բնությունն ընկալելու հոգևոր ու գեղագիտական զգայարան: Ռոմանտիկները պնդում էին, որ ոչ թե գիտությունը, այլ արվեստը կարող է լավագույնս արտահայտել համընդհանուր ճշմարտությունները: Ընդգծվում էր արտահայտչական արվեստի կարևորությունը անհատի և հասարակության կենսակերպի ու զարգացման համար: Գլխավոր նյութը սեփական «ես»-ի ձևավորումն էր, հիմնական միջոցը՝ ինքնագիտակցությունը: Ռոմանտիզմի հայտնվելուն պես «ես»-ի գաղափարը, որը նախորդ սերունդների համար ուներ միայն «էգոիզմի» նշանակություն, վերասահմանվեց ու վերաիմաստավորվեց: Հայտնվեցին դրական իմաստ ունեցող նոր բառեր՝ ինքնադոսևորում, ինքնահրաժարում, ինքնավստահություն, ինքնասիրություն, ինքնագնահատում, ինքնատիրապետում և այլն: Կարևոր գործոն դարձավ սուբյեկտիվ «ես»-ը, հոգեբանական բարձրագույն կառուցվածքներ ստեղծելու նպատակով առաջ եկան գեղարվեստական նոր արտահայտչամիջոցներ և ուրույն տեխնիկա:

Ռոմանտիզմը դրական և առանձնահատուկ ազդեցություն ունեցավ ամերիկյան բանաստեղծների վրա, որոնք սկսեցին երկրի հարուստ լեռնաշխարհը, արևադարձային գոտիներն ու անծայրածիր տափաստանները մարմնավորել որպես «վեհ»-ի գաղափար: Ռոմանտիզմի ոգին լիովին համահունչ էր Ամերիկայում զարգացող ժողովրդավարության հետ: Ընդգծվում էր անհատապաշտությունը, արժևորվում էր հասարակ մարդը, գեղագիտական և բարոյագիտական բարձր հատկանիշներից ելնելով՝ առաջին պլան էր մղվում ներշնչանքից ծնված վառ երևակայությունը: Նոր Անգլիայի տրանսցենդենտալիստները՝ Ռալֆ Ուալդո Էմերսոնը, Հենրի Դեյվիդ Թորոն ու նրանց համախոհները, ոգեշնչվել էին ռոմանտիզմի լավատեսական սկզբունքներով: Ամերիկայում և հատկապես Նոր Անգլիայում, ռոմանտիզմի սերմերն ընկան բերրի միջավայր: Այս ժամանակաշրջանում մեծ աղմուկով գրական ասպարեզ իջավ Ուոլթ Ուիթմենը՝ «գրական ամենահամարձակ նորարարներից մեկը» (109; 38), որի գրական ժառանգությունը պետք է ըստ ամենայնի արտացոլվեր 20-րդ դարի առաջին կեսի ամերիկյան պոեզիայում և շարունակեր իր կենսունակությունը մինչև մեր օրերը:

ԳԼՈՒԽ ԱՌԱՋԻՆ

ՈՒԻԹՄԵՆԻ ՊՈՆԶԻԱՅԻ ԷՊԻԿԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ XX ԴԱՐԻ ԱՄԵՐԻԿԱՆ ՊՈՆԶԻԱՅԻ ՀԱՄԱՏԵՔՍՏՈՒՄ

Ամերիկյան գրականության պատմության գրեթե ամբողջ ընթացքում՝ սկսած երկիրն անկախ հռչակելու ամենաառաջին օրվանից, ամերիկյան բոլոր բանաստեղծները երազել են իրենց հայրենիքի համար ստեղծել, այսպես կոչված, «գերագույն գրականություն», յուրատեսակ էպիկական ստեղծագործություն, որը կուրվագներ ամերիկյան ժողովրդի նվիրական նպատակները, նրա նկրտումները, համոզմունքները, հավատամքն ու կենսակերպի մոդելը և ամբողջովին կբացահայտեր ամենայն ամերիկյանի բուն էությունը: Էպիկականության այս մղումը գերակշռող է Թիմոթի Դուայթի և Ջոել Բարլոուի, Էզրա Փաունդի, Թոմաս Ստիրնս Էլիոթի, Հարթ Քրեյնի, Վիլյամ Կարլոս Վիլյամսի, Չարլզ Օլսոնի, Ջոն Բերիմանի, Ալեն Գինզբերգի և մյուս հեղինակների ստեղծագործություններում: Իր հորդացող պոեզիայով, էպիկականի ուրույն ընկալմամբ բանաստեղծական այս աստղաբույլի մեջ առանձնանում է Ուոլթ Ուիթմենը, որի ներկայությունը պարտադիր է ամերիկյան ցանկացած բանաստեղծի գործերում: Եվ կարևոր չէ՝ այդ բանաստեղծն ազդված է նրանից, թե՞ մերժում է նրա պոեզիան հիմնովին: Ժամանակ առ ժամանակ գրական քննադատությունը փորձում էր մոռացության դատապարտել Ուիթմենին՝ առաջ մղելով կատարյալ կառուցվածքներով, արհեստականորեն գեղեցկացված, շքեղ պատկերներով ու խիստ գրական բառապաշարով հագեցած, անհատականության դրսևորումներից խուսափող ստեղծագործությունները: Սակայն պարբերաբար վերագնահատվում էին բանաստեղծական արժեքները, և կրկին վեր էր

հառնում Ուիթմենի հզոր ինքնախոստովանական, ներատեսուրեն կառուցված, խիստ անհատական պոեզիան:

1950-1960-ական թվականներին Ամերիկայի գրական կյանքում տեղի ունեցավ մի նշանակալից իրադարձություն, որը հետագայում իր հետքը թողեց ամերիկյան պոեզիայի զարգացման գործընթացի վրա: Դրա սկիզբը դրվեց 1956 թվականին, երբ հրապարակում հայտնվեց Ալեն Գինզբերգի «Ոռնոցը»: Անչափ կարևոր էր, որ գիրքը ներկայացնում էր Վիլյամ Կարլոս Վիլյամսը, սակայն պակաս նշանակություն չունեին և այն իրողությունը, որ որպես կառուցվածքային նախահիմք՝ վերցված էր Ուոլթ Ուիթմենի ստեղծագործությունը (հենց թեկուզ վերնագիրը՝ «Ոռնոց», ծնունդ էր առել Ուիթմենի «բարբարոս ճիչից»): Այս ստեղծագործությունը ասպարեզ բերեց գրական մի նոր ավանդույթ, որ վաղուց մոռացության էր մատնվել կամ մերժվել էր ակադեմիական բանաստեղծների կողմից: Իհարկե, մինչև օրս էլ «Ոռնոցն» ունի թե՛ կողմնակիցներ, թե՛ հակառակորդներ, սակայն փաստն այն է, որ հակադիր ճամբարների գրեթե բոլոր ներկայացուցիչները միանշանակ ընդունում են, որ այն շրջադարձային դեր խաղաց պոեզիայի զարգացման բնագավառում: Սրանով նախանշվում էր էլիոթյան ժամանակաշրջանի ավարտն ու նոր գրականության մուտքը: Նոր հոսանքի ուժը չափազանց հզոր էր, և նույնիսկ Լոուելը, որ տասնհինգ տարուց ավելի համարվում էր «ավանդապաշտ» բանաստեղծների դրոշակակիրն ու Թ. Ս. Էլիոթի, Ա. Թեյթի և Ջոն Զրոու Ռանսոմի արժանի հետևորդը, իր իսկ խոստովանությամբ՝ արդեն 1957 թվականի մարտին սկսում է վերանայել իր գրական պատկերացումները և փոխել դիրքորոշումը. «Ընթերցանությանն էի նվիրվել Արևմտյան ծովափին, հաճախ կարդում էի շաբաթական վեց օր, երբեմն՝ օրական երկու անգամ: Սան Ֆրանցիսկոյում էի Ալեն Գինզբերգի ժամանակներում ու նրա միջավայրում, և գրեթե բոլոր անասելի համեստ բանաստեղծներն ինձ համար կարծես մարգարեներ էին: Ու ցավով գիտակցեցի, թե որքան քիչ էի բանաստեղծություններ գրել...Եվ գրվածքներիս ոճն ինձ տարտամ, նշանախեղդ ու կամակոր թվաց...Երբ տուն վերադարձա, սկսեցի նոր ոճով գրել» (58; 132-133): 1961 թվականին ունեցած հարցազրույցներից մեկում Լոուելն առաջին անգամ մատնանշեց այն փո-

փոխությունները, որ տեղի էին ունեցել իր ներաշխարհում: Խոսելով իր և սերնդակիցների մասին՝ նա նշում է, որ իրենք ապրում էին «մի ուրույն Ալեքսանդրյան ժամանակաշրջանում», և կարողանում էին «հսկայական վարպետությամբ արարել անչափ երաժշտական, բարդ պոեզիա» (58; 19): Սակայն, նրա կարծիքով, ինչ-որ բան պակասում էր. «Բանաստեղծելը կարծես առանձնացված լիներ մշակույթից... Այն ավելի շատ վերածվել էր արհեստի, պարզունակ արհեստի, և անհրաժեշտ էր կտրուկ վերադարձ դեպի իրական կյանքը» (58; 19): Այն հարցին, թե շարունակելու էր արդյոք ստեղծագործել «Կյանքի ուսումնասիրությունների» բոլորովին նոր ոճով, Լուսելը պատասխանում է. «Չեմ կարծում, թե անձնական պատմությունը կարող է անվերջ շարունակվել, եթե դու Ուոլթ Ուիթմենը չես և չես կարող գերել ուրիշներին» (58; 20-21):

Պոեզիայի վերաբերյալ իր պատկերացումներում գրեթե համանման վերագնահատումներ ունեցավ Ջոն Բերիմանը: Դրա վկայությունն է դեռևս 1957 թվականին գրած գրական - քննադատական նրա ակնարկը, որը, սակայն, հրապարակվեց միայն հեղինակի մահվանից հետո՝ 1976-ին լույս տեսած «Բանաստեղծի ազատությունը» հոդվածների ժողովածուում (14): Եթե այն հրատարակվեր գրվելուց անմիջապես հետո, հավանաբար աղմկոտ վիճաբանությունների առիթ կհանդիսանար գրական, ավելի ստույգ՝ էլիոթյան միջավայրում: Այդ վճռորոշ օրերին Ուիթմենի մասին ընդհանրապես չէին խոսում, և ոչ ոք չէր ընդունի նրա պոեզիայի վերաբերյալ արտահայտված ցանկացած դրական տեսակետ: Իսկ ակնարկի սկզբում Բերիմանը դիմում էր «ընթացիկ ճաշակի իրավարարներին»՝ Փաունդին, Էլիոթին ու Օդենին, և փորձում ցույց տալ, թե որքան էին Ուիթմենի հանդեպ իր զգացումները տարբերվում նրանց վերաբերմունքից. «Ես հավանում կամ սիրում եմ Ուիթմենին անկեղծորեն, նա ստեղծագործում է մեծ ուժով ու գեղեցկությամբ և ընդարձակ տարածության մեջ... «Երգ իմ մասինը», իմ կարծիքով, նրա ամենակարևոր նվաճումն է և իրականում մինչ օրս ցանկացած ամերիկացու գրած մեծագույն պոեմը» (14; 227) Զետադարձ հայացք նետելով անցած ուղուն՝ Բերիմանը կարծես ցանկանում էր ճշտել սեփական գրական հավատամքը, ձերբազատվել նախկին սխալներից՝ սերտորեն հա-

րելով նորերին, որ պատմականորեն ավելի հին էին, քան իր իսկ նախորդները:

Ամերիկյան և հատկապես ուիթմենյան կոնտեքստը բացահայտում է պոեմի ձևավորման ընթացքը, դրա մեթոդիկայի ու ոճի էությունը: Այդ կոնտեքստն է, որ մեզ օգնում է հասկանալ էլիոթին «Մեռյալ երկրում», Վիլյամ Կարլոս Վիլյամսին՝ «Պատերսոնում», Զարթ Քրեյնին՝ «Կամուրջում» և ամերիկյան մյուս բանաստեղծներին՝ իրենց ընդարձակ պոեմներում: Ընդարձակ պոեմի, հատկապես կյանքի ընթացքը բովանդակող պոեմի ժանրին առանձնակի փառասիրական միտումով անդրադարձող ամերիկյան բանաստեղծների էության մեջ գոյություն ունի յուրատեսակ, զուտ ամերիկյան տարր: Այդ փառասիրության ինքնատիպ ամերիկյան արմատներով են բացատրվում պոեմի բովանդակությունն ու տաղաչափությունը: Եվ ընդարձակ պոեմ հեղինակած ցանկացած ամերիկյան բանաստեղծ կամա թե ակամա իր ստեղծագործության բովանդակությունը, ըմբռնման սահմաններն ու պոետական ներթափանցման խորությունը համապատասխանեցնում է ամերիկյան պոեզիայի առանցքը հանդիսացող «Խոտի տերևներին», որը Ռոյ Զարվի Պիրսն անվանում է «ամերիկյան էպոս»՝ նույն շարքում դասելով Ջոել Բարլոուի «Կոլումբիադայի», Էզրա Փաունդի «Կանտոսի», Զարթ Քրեյնի «Կամուրջի» և Վիլյամ Կարլոս Վիլյամսի «Պատերսոնի» հետ (69; 413):

Որտեղի՞ց և ինչպե՞ս է սկիզբ առնում այս բուռն մղումը դեպի էպիկականը, «գերագույն գրականություն» ստեղծելու այս կրքոտ ցանկությունը: Այս երևույթի արմատները խորն են թաքնված ազգային հոգեբանության մեջ, և բոլոր այն բանաստեղծները, որ փորձել են խուսաճավել Ամերիկայից ու գտնել ավելի ընդունելի ավանդույթներ (Թ. Ս. Էլիոթ, Է. Փաունդ և ուրիշներ), հաջողություն են ունեցել ընդամենը բուն ամերիկյան բնավորությունը ցուցադրելու հարցում: Իսկ այդ բնավորությունը մի կողմից թելադրում է դեն նետել բոլոր սովորույթները, հանգիստ թողնել անցյալը, ամեն ինչ սկսել նոր ձևով, մյուս կողմից շշնջում է՝ յուրացրու բոլոր ավանդույթները, սերտորեն կապված մնա անցյալիդ, մորը բարձրացրու միայն հնի վրա:

19-րդ դարավերջի Ամերիկայում նոր հասարակության կազմավորմանը զուգընթաց ձևավորվում էր նոր գրականություն: Այս նկատի ունենալով Ուիլյամսը, երբ «Խոտի տերևներ» ժողովածուի 1855 թվականի հրատարակության առաջաբանի ամենաառաջին էջում գրում էր. «Ամերիկյան չի մերժում անցյալը կամ այն, ինչ ստեղծել է իր սահմանների ներսում կամ մեկ այլ քաղաքակրթության պայմաններում, կամ ռասսաների հավասարությունը և կամ հին կրոնները» (94; 741): Այս ամենը պետք է ընկալվեր, յուրացվեր, հետո միայն գերազանցվեր: Ուիլյամսն իրականում ավելի հարգալից մոտեցում ուներ անցյալի հանդեպ, քան Էներսոնը, չնայած վերջինիս նման ինքն էլ պնդում էր, թե մշակութային ժառանգությունները պիտանի են միայն գործնական օգտագործման համար, այն էլ՝ մնացած բոլոր ազգերի նվաճումները գերազանցելու նպատակով: Զինված լինելով այս ժառանգությամբ, ունենալով նորացված երկիր հնարավոր բոլոր առավելություններով՝ ապագա զարգացման հեռանկարներ անսահման էին դառնում: Անցյալում մարդկության ունեցած բոլոր նվաճումները միօրինակ, պարզ ու կարգավորված կթվան՝ ի տարբերություն այս նոր երկրի «հռնդալից», «ահռելի» ու «խառնաշփոթ» ինքնության: Ահա թե ինչու էր նա գրում. «Հենց այս կոպտությունը, տարօրինակությունները, ազատ տարածքը, ուժն ու անփութությունն է սիրում հոգին» (94; 741): Ըստ նրա՝ «Միացյալ Նահանգների հանճարը» առավելապես բնակվում է հասարակ մարդկանց մեջ: Կիսաառասպելական, կիսաավանդական անտառապատ Դեյվի Կրոկերում ամերիկյան բանահյուսությունն արդեն խառնվածքի նկատմամբ «տարածության և ուժի» ազդեցության տեսությունը միաձուլել էր «հասարակ մարդու» առասպելին: Սակայն այս ամենն Ուիլյամսի համար ոչ թե առասպել էր, այլ իրականություն, և նա ցանկանում էր, որ այն իր արտահայտությունը գտներ արվեստի բարձրագույն մակարդակներում, ընդ որում՝ ոչ թե արվեստի կարիքների համար, այլ առավել կարևոր ու կենսատու ազդեցության՝ նոր երկրին ու դրա բնական անհամար պաշարներին արժանի բնակիչներ ձևավորելու նպատակով. «Բնության կամ ազգի մեծությունը կվերածվի անճշմունքի առանց անհատ քաղաքացու հոգու համապատասխան հարստության ու վեհանձնության» (94; 742): Նույն առաջաբանում Ուիլյամսը

նշում է, որ «ամերիկյան պոետի կոչումն է արտահայտվել ոչ թե ուղղակի կամ նկարագրական և կամ էպիկական, այլ անուղղակի» (94; 744): «էպիկական» բառն այստեղ նա օգտագործում է ավանդական իմաստով՝ որպես երկարաշունչ պատմություն: Եվ շարունակելով միտքը՝ առաջարկում է մի սահմանում, որը ժխտում է հենց այդ իմաստը. «Թող գովերգվեն մյուս ազգերի պատմությունն ու հաղթանակները, փառաբանվի նրանց դարաշրջանը, ու պատկերվեն նրանց հերոսները. այդտեղ էլ կավարտվի բանաստեղծությունը» (94; 744): Արդեն նկատելի է Ուիթմենի մտադրությունը՝ ոչ թե ժխտել, այլ նորովի սահմանել էպիկականի էությունը, այն համապատասխանեցնել սեփական նպատակներին ու նկրտումներին:

Ամերիկյան գրականության խնդիրները քննարկելիս Թոքվիլը հիմնվում էր երկրի ժողովրդավարական էության, ժողովրդավարական պետությունում անհատի դիրքի ու ճակատագրի վրա (86): Նույն հիմքերով Ուիթմենը վերածնակերպում է ազգային պոեմի էությունը: Ե՛վ Թոքվիլը, և՛ Ուիթմենը մտահոգված էին Ամերիկայի քաղաքական էությամբ, և թե ինչպես էր այն իրականում ազդում անհատի կյանքի ու բնավորության ձևավորման, սեփական ես-ի ըմբռնման ու գիտակցման վրա: Սրան սերտորեն առնչվում է այն իրողության գիտակցումը, թե մախնիների ստեղծագործությունների բովանդակությունն ու դավանանքն այլևս չէին ծառայում բանաստեղծին, քանի որ թե՛ բանաստեղծը, թե՛ ընթերցողը դադարել էին հավատալ հին ավանդույթներին ու լեգենդներին, գերբնական էակներով բնակեցված աշխարհին: Անհրաժեշտ էր անդրադառնալ մարդկային ճակատագրին, մարդուն՝ իր կրքերով, կասկածներով, հազվագյուտ, բացառիկ հաջողություններով, աներևակայելի դժբախտություններով ու ցավերով: Գեղարվեստական հին եղանակներն ուժը կորցրել էին, և բանաստեղծը պետք է սկսեր նոր գաղափարների, նոր ձևերի ու արտահայտչամիջոցների կամ ուղղակի էպիկականի՝ գեղարվեստական գերագույն ստեղծագործության որոնումները:

«Գրառումներ առ գեղարվեստական գերագույն ստեղծագործությունը» (80) շարադրելուց առաջ Սթիվենսը պոեմներից մեկում

արդեն ներկայացրել էր Ուիթմենի կերպարը՝ նման գեղարվեստական ստեղծագործության որոնումներում.

Հեռավոր հարավում աշնան արևն է անցնում
Ինչպես Ուոլթ Ուիթմենն է քայլում կարմրագույն ափի երկայն-
քով:

Նա գովաբանում է և երգում իրերը, որ իր մի մասն են կազմում,
Աշխարհները, որ եղել են և կլինեն, մահ և օր:

Ոչինչ վերջնական չէ, նա գովերգում է.

– Ոչ մի մարդ չի տեսնի վերջը:

Նրա մորուքը կրակ է, իսկ գավազանը բոցկլտում է հանց հուր:
(80; 150)

Սա «Նեգրական գերեզմանոցի դեկորացիաների նման» պոեմի առաջին տունն է, իսկ մի քանի տող ներքև՝ հինգերորդ քառատողում, Սթիվենսն արդեն ենթատեքստում նկատի ունի եռանդուն, ծայրահեղական Ուիթմենին.

Եթե երբևէ ավարտվի անխռով գաղափարի փնտրտուքը
Ապագան կդադարի հայտնվել անցյալից,
Կդադարի հայտնվել այն ամենից, ինչը լի է մեր մեջ,
Իսկ փնտրտուքը և ապագան, որ հայտնվում են մեր միջից,
թվում է դեռևս միևնույնն են: (80; 151)

Այս առիթով հետաքրքիր է Թոքվիլի հետևյալ արտահայտությունը. «Սակայն մարդու էությունը բավականին բաց է սեփական անձի համար, որպեսզի մարդն հասկանա ինքն իրեն, և գրեթե փակ՝ մյուսների առաջ, որ անհմար լինի ընկղմվել այն թանձր խավարի մեջ, ուր մարդն ինքը հավերժ խարխափում է, և խարխափում է իզուր՝ փորձելով ամբողջական պատկերացում կազմել սեփական գոյության մասին» (86; 183): Ե՛վ Թոքվիլի, և՛ Սթիվենսի համար «անխռով գաղափարը» ոչ թե գտնելու, այլ փնտրելու մեջ է. գեղարվեստական գերագույն ստեղծագործությունն ինքնին որոնումների մեջ է: Այն անհմար է ֆիքսել. նրա էության բուն օրենքն է՝ «Այն պետք է փոփոխվի» (80; 389):

«Ինչպես Ուոլթ Ռիթմենն է քայլում կարմրագույն ափի երկայնքով»՝ Ուոլլաս Սթիվենսի սույն նկարագրությունը հեռու չէ Ուիթմենի ինքնանկարագրումից.

Ես թափառաշրջում եմ մի հավերժական ճանապարհորդություն
(եկե՛ք, լսե՛ք բոլորդ),

Իմ նշաններն են անջրանցիկ վերարկուն, լավորակ կոշիկներն
ու անտառից կտրած գավազանը,

Իմ ոչ մի ընկեր հանգստություն չի գտնում իմ աթոռին,

Ես չունեմ ո՛չ աթոռ, ո՛չ եկեղեցի, ո՛չ փիլիսոփայություն,

Ես ոչ ոքի չեմ առաջնորդում դեպի ճաշասեղան, գրադարան,
բորսա,

Սակայն ձեր միջից ամեն տղամարդու և կնոջ ես առաջնորդում
եմ բլրակն ի վեր,

Չախ ձեռքս գրկում է ձեր պարանոցը,

Աջ ձեռքս ձգվում է դեպ աշխարհամասերի լանդշաֆտները

և ուղի՛ն ժողովրդի: [«Երգ իմ մասին» (94; 118)]

Սրանք վերջնական նպատակին հասած բանաստեղծի խոսքեր չեն և փաստում են, որ հեղինակը դեռևս որոնումների մեջ է: Նրա համար որոնումն ամեն ինչ է. «Եթե երբևէ ավարտվի անխռով գաղափարի փնտրտուքը // Ապագան կդադարի հայտնվել անցյալից» (80; 151):

Կարծես Թոքվիլի մարգարեությանը պատասխանելու ձգտումով «Խոտի տերևներ» ժողովածուի առաջին իսկ տողերում Ուիթմենը բացահայտում է իր ստեղծագործության հիմնական նյութը, որն էապես տարբերվում է ավանդական էպիկականից.

Անձի՛ն եմ փառաբանում, պարզ անհատականությունը,

Եվ շարունակ արտաբերում «դեմոկրատիա», «En-Masse» բա-
ռերը:

Բնախոսությունն եմ փառաբանում ոտքից գլուխ,

Ո՛չ դիմագիտությունը, ո՛չ ուղեղն առանձին արժեք չունեն

մուսայի համար, ես ասում եմ, որ կատարյալ ձևն առավել
կարևոր է,
Կանանց ու տղամարդկանց հավասար եմ փառաբանում:
Անհագ կրքով, ուժով ու զգացմունքներով ապրող,
Ուրախ, աստվածային օրենքների ներքո ազատ գործող
ժամանակակից մարդուն եմ փառաբանում: [«Անձին եմ փառա-
բանում» (94; 37)]

Մեկնարկային այս բանաստեղծության մեջ առավել հստակ են
էպիկականի նախանշանները, սակայն էպիկականի միտումը միա-
խառնված է էպիկական անհնազանդության հետ: Ակնհայտ է, որ բա-
նաստեղծն անտեսում է էպիկական ձևի ընդունված կանոնները: Նա
դիմում է մուսային, բայց անմիջապես էլ թելադրում է, թե ինքն ան-
ձամբ ինչ է պատրաստվում անել, ինչն է, իր կարծիքով, գերադասե-
լի մուսայի համար: Նա ոտնահարելու է պատշաճությունը և գովեր-
գելու է մարմինը, փառաբանելու է «կանանց ու տղամարդկանց հա-
վասար»:

Ուիթմենի գիրքն էպիկական ստեղծագործություն է, որը նման չէ
մինչ այդ հրապարակում եղած որևէ էպիկական գրվածքի: Տարբեր
հրատարակությունների արդյունքում գիրքն ստացել է այնպիսի ուղ-
ղություններ, որ Ուիթմենը չէր կարող կանխատեսել: Ավելին, գրքի
վերջին ձևափոխությունները պարզունակ հավելումներ չէին. գիրքը
վերակազմվել էր ամբողջությամբ և բացարձակապես նոր ձև էր
ստացել: Ի վերջո, այն ավելի շուտ սկիզբ, միջնամաս ու ավարտ ու-
նեցող միասնություն էր, քան լիրիկական բանաստեղծությունների
մի հրաշալի ժողովածու: Թերևս այն ավելի բազմաբնույթ է և պա-
կաս միակենտրոն, ուղղակի կամ պայմանականորեն ավելի քիչ
ինքնակենսագրական, քան Ուոդսուորթի «Նախերգանքը» (որը
տպագրվել էր 1850 թվականին): Այն ավելի անձնական էր, ավելի
մեծ խոստովանական խորություն ու հասարակական նպատա-
կաուղղվածություն ուներ, քան Թեննիսոնի էլեգիան՝ «Ի հիշատա-
կը»՝ նույնպես տպագրված 1850 թվականին: Հիշատակված այս եր-
կու պոեմները չէին ընկալվում որպես Անգլիայի հանդեպ այնպիսի
առանձնահատուկ արյունակցական վերաբերմունք արտահայտող
ստեղծագործություններ, ինչպիսին է «Խոտի տերևները» ԱՄՆ-ի

դեպքում: Ջոն Բերիմանի խոսքերով՝ Ուիթմենի պոեմը եզակի էր (13; 376, 89; 12-13):

Բնույթով լինելով էպիկական ստեղծագործություն՝ «Խոտի տերևները» չէր բավարարում ավանդական էպիկականին ներկայացվող պահանջները: Մինչ Ուիթմենի գրքի երևան գալը էպիկական ստեղծագործությունը սահմանվում էր որպես երկարաշունչ, վերամբարձ ոճով գրված պատմողական պոեմ, որի հիմքում երկրի ճակատագրին սերտորեն առնչվող իրական հերոսի սխրագործություններն էին: «Երգ ցուցահանդեսի» ստեղծագործությունում Ուիթմենը հայտարարում է նման էպիկականի մահը՝ մուսային հրավիրելով Ամերիկա.

Թող ընդմիշտ կորչեն ասիական էպոսները, Եվրոպայի
սաղավարտավոր զինվորները,
թող կորչեն մուսայի պարզունակ կանչերը: (94; 227)

Այսինքն՝ էպոսը մեռավ, կեցցե՝ նոր էպոսը, որը ներգաղթող մուսայի օգնությամբ ստեղծվելու է նոր երկրում, նոր մարդու համար.

Դեպ մեզ է շտապում մեծանուն գաղթականը, անգամ
եթե դուք չեք տեսնում, ես եմ տեսնում նրան,
Շտապում է մեզ հետ հանդիպման, արմուկներով հրմշտելով է
հարթում իր ճամփան խառնաշփոթ ամբոխի միջով՝ հաշվի
չառնելով որևէ արգելք,
Շոգեքարշի՝ ականջ ծակող սուլոցները և մեքենաների դռնոցը
չեն վախեցնում նրան,
Նրան չեն վախեցնում ո՛չ կոյուղու խողովակները, ո՛չ
գազաչափերը, ո՛չ անօրգանական պարարտանյութը,
Սիրալիր ժպտում է և ուրախ է, որ հանգրվան է գտել,
Նա այստեղ է՝ խոհանոցի կենտրոնում: [«Երգ ցուցահանդեսի»
(94; 227-228)]

Այս մուսան «թեև նույնն է, փոխված, բավականաչափ ճամփորդած», հրավիրվել է էպիկականության համար, նա «նույնն է», սա-

կայն «փոխված», քանզի «ճամփորդել է բավականաչափ» նոր աշխարհ ուղևորվելիս: «Խոհանոցի կենտրոնում» հենց այն մուսան է, որը հրավիրվել է հանուն «անձնական», «ժամանակակից», «ազատ», «հակա», «լիբիկական» էպիկականի: Մուսան և նոր աշխարհը ցած են բերվել դեպի սովորական, ժողովրդավարական, ժամանակակից, տեսանելի ու շոշափելի իրականությունը:

Ուիթմենը «Խոտի տերևներ» ժողովածուի միջոցով սահմանեց նոր տիպի էպիկականը:

Նորն առաջին հերթին արտահայտվում էր ձևի մեջ: Ավանդական էպիկական ստեղծագործությանը բնորոշ էին որոշակի տաղաչափությունն ու փակ կառուցվածքը (ավարտուն գործողություն), վեհ, պերճաշուք ոճը: Նոր էպիկականը գրված էր «ազատ», արձակ կամ բաց կառուցվածքով, մտերմիկ, խոսակցական, հասարակ կամ երկրային ոճով: «Խոտի տերևների» 1855 թվականի հրատարակության առաջաբանում Ուիթմենը գրում է. «Պոետական որակը չի առաջնորդվում հանգով կամ միօրինակությամբ և կամ իրերի նկատմամբ վերացական մոտեցմամբ, ոչ էլ մեկամաղձոտ տրտունջներով կամ բարի ցուցումներով. այն այս ամենի ու էլի շատ բաների կյանքն է և հոգու մեջ է ... Ով մտահոգված է իր պաճուճանքներով ու սահուն խոսքով, կորած է: Ահա թե ինչ պետք է անել. սիրելք երկրագունդը, և՛ արևը, և՛ կենդանիներին, արհամարհելք հարստությունը, ողորմություն տվելք բոլոր խնդրողներին, պաշտպանելք բթամիտներին և խելագարներին, նվիրելք ձեր եկամուտն ու աշխատանքը ուրիշներին, ատելք բռնակալներին, վիճելք, սակայն մի՛ վկայակոչելք Աստծուն» (94; 746-747):

Նոր էր նաև գործողությունը: Ավանդական էպիկական ստեղծագործությանը հատուկ էր արտաքին հաջողությունների, պատմական դեմքերի և հանրահայտ մարդկանց վեհ ու հերոսական արարքների պատկերումը, գործողությունն ամբողջական էր ու ավարտուն: Դրան հակառակ՝ նոր էպիկականը առանձնահատուկ նշանակություն էր տալիս ներքին, մտային-հոգեբանական գործողությանը (մեղիտացիա, խորհրդածություն, զննում), հերոսների արարքները համապատասխանեցված էին շարքային մահկանացուի հնարավորություններին, գործողությունը բաց էր, սովորական ու շարունակական:

«Խոտի տերևներ» ժողովածուի ամբողջ գործողությունը լավագույն ձևով ամփոփվում է «Երգ իմ մասին» բանաստեղծության հետևյալ կարճ տողում.

Ես թափառաշրջում եմ մի հավերժական ճանապարհորդություն,
(Եկե՛ք, լսե՛ք բոլորդ...) (94; 118)

Նույն միտքը փոխաբերական իմաստով հանդիպում է «Մակագրություններ» շարքում, երբ պոետը հանդիմանալիքով դիմում է «հին աշխարհի պոետների հանճարին».

Ես, նույնպես լինելով ամբարտավան ստվեր, գովերգում եմ
պատերազմը և շատ ավելի մեծն ու երկարը,
Իմ գրքում պայքարելով փոփոխվող ճակատագրի, փախուստի,
հարձակման ու նահանջի, ուշացող ու տատանվող հաղթանակի
դեմ

(Համեմայն դեպս անկասկած կամ համարյա անկասկած),
համաշխարհային պատերազմի դեմ,
Հանուն կյանքի ու մահվան, Մարմնի ու հավերժական Հոգու,
Դու լսում ես, ես նույնպես եկել եմ գովերգելով ճակատամարտերի երգը,

Եվ առաջին հերթին ես փառաբանում եմ քաջարի զինվորներին:
[«Լռության մեջ խորհելով» (94; 37-38)]

Բոլորովին նոր էր նաև էպիկական հերոսը: Ավանդական էպիկական հերոսը ծնվում էր առասպելից, սովորական արարած չէր, տիրապետում էր գերմարդկային ուժի, ուներ ֆիզիկական նկատելի գերիշխանություն, գտնվում էր ավելի բարձր հարթության վրա, քան ժամանակը և տարածությունը: Նոր էպոսի հերոսը արարվում է պոետի ես-ից: Նա հողեղեն է, զգայուն, առաջնորդվում է գիտակցությամբ, իր ժամանակի ու տարածության մարմնավորումն է:

Ընդարձակ պոեմի խնդիրներին անդրադառնալիս գրականագետները (Ռ. Հ. Պիրս, Ջ. Ե. Միլլեր, Մ. Լ. Ռոզենթալ, Ռ. Ջարել և ուրիշներ) (69, 63, 77, 51) սովորաբար հիմնվում են «Երգ իմ մասին»

ստեղծագործության այն հատվածների վրա, որոնցում Ուիթմենը դեռևս լիովին չի բացահայտել իր դիրքորոշման բազմաբարդությունը: Մինչդեռ նրա պոեզիան ամբողջությամբ ուսումնասիրելիս ակնհայտ է դառնում, որ բանաստեղծը ներսուզված է ինքնաարտահայտման դժվարին խնդիրներում և անվերջ ներքին պայքար է մղում: Ռ. Յ. Պիրսն «Ամերիկյան պոեզիայի շարունակականությունը» հիմնարար աշխատությունում նշում է, որ «ամերիկյան ամբողջ պոեզիան... ըստ էության, եթե ոչ հիմնականում, բանավեճ է Ուիթմենի հետ» (69; 57), և որպես փաստարկ՝ բերում է. Փաունդի, Յ. Քրեյնի ու Վ. Կ. Վիլյամսի ընդարձակ պոեմները: Պիրսի դիտարկումներում Ուիթմենը «վերասահմանում է բանական ես-ը՝ այն ուղղակի հարաբերության մեջ դնելով շրջապատող աշխարհի հետ, որտեղ այն կարող է ազատ, ստեղծագործող ու ամբողջական լինել» (69; 75): Եվ փնտրելով մի այնպիսի ձև, որով հնարավոր կլիներ կանոնավորել «իր ժամանակի ու իր աշխարհի խանդավառող ոգին»՝ Ուիթմենը ստեղծեց «էպիկականի ամերիկյան համարժեքը» (69; 72): Պոետի առանձնացրած ես-ն էլ հենց դարձավ հերոսականի տիպարը, որով պետք է կարգավորվեր յուրաքանչյուր անհատի ինքնահաստատման գործընթացը. «Այն, ինչը հարաբերականորեն հաստատուն և որոշակի է, քանզի ոչ սկիզբ ունի, ոչ էլ վերջ, շրջապատող աշխարհն է, որի շնորհիվ զգացմունքը դառնում է գիտակցական, որի մեջ և որի միջոցով ինքնաբացահայտվում է զգացմունքը, ..., քանի որ այդ աշխարհը ներառում է ինչպես ընթերցողին, այնպես էլ պոետին, և պոետին է հատուկ խորաթափանցությունը, որը, եթե ընթերցողը բավականին հանդուգն է, կստիպի վերջինիս կերպարանափոխվել այնպես, ինչպես պոետն ինքն է վերափոխվել» (69; 73-75): Զ. Ե. Միլլերը հաստատում և զարգացնում է Պիրսի այն կարծիքը, որ բանաստեղծը մշտապես արտահայտում է ինքն իրեն, ստեղծում է ինքնանկար: Միլլերը միաժամանակ հավաստում է, որ «էպիկականի ուիթմենյան վերասահմանման ու վերաստեղծման և ամերիկյան գործածությանը հարմարեցված արտահայտչաձևի ընդունման ելակետը ես-ի տեղադրումն է գործողությունների կենտրոնում» (64; 37):

Պիրսը գործածում է «էպիկականի համարժեքը» արտահայտությունը, նույն իմաստն արտահայտելու համար Միլլերն օգտագործում է «անհատական էպիկականը»: Միլլերի համար ուիթմենյան տիպարը երկու բաղադրիչ ունի՝ ա) ինքնանկարի ստեղծում՝ «անհատական», բ) այդ դիմանկարի՝ որպես իր ժամանակակցի կերպարի ընկալման փորձը՝ «էպիկական»: «Բանաստեղծն սկսում է իրենով և ավարտում շրջապատող իրականությամբ» (64; 123):

Նոր պոեմում փոխվում է միջավայրը: Ավանդական էպիկականի միջավայրն առեղծվածային է (միստիկական)՝ սրբագործված ազգային ոգով, լիցքավորված պատմականորեն: Ժամանակը ցեղերի կազմավորման հերոսական անցյալն է, անցյալի շեշտադրումը պայմանավորում, նաև բացատրում է ներկան: Ուիթմենը գրում է. «Անցյալը, ներկան և ապագան իրարից առանձնացված չեն. դրանք միաձուլվել են: Մեծագույն պոետը ստեղծում է հենց այն միասնությունը, ինչը պետք է լինի՝ հենվելով այն ամենի վրա, ինչը եղել է և կա: Նա մեռյալներին հանում է դագաղներից և կրկին ոտքի կանգնեցնում... Նա անցյալին ասում է՝ վե՛ր կաց և քայլի՛ր առջևիցս, որպեսզի կարողանամ գիտակցել քեզ: Նա դաս է առնում... Նա տեղավորում է իրեն այնտեղ, որտեղ ապագան դառնում է ներկա» (94; 748-749):

Նոր մոտեցում էր ցուցաբերվում ստեղծագործության առարկային ու թեմային: Ավանդական էպիկական ստեղծագործության ժառանգած առասպելներն ընկալվում էին որպես փաստ և պայմանավորված էին ճակատագրով ու աստվածներով: Կարևոր էր սպասումը մեծ պահի, որից կախված էր ցեղի կամ ողջ մարդկային տեսակի ճակատագիրը: Նոր էպիկականում փնտրվում և ստեղծվում են նոր առասպելներ (գերագույն հնարվածքներ), առկա է ուղղակի կամ քողարկված քննադատությունը, որը փոփոխության կամ տրանսցենդենտության հնարավորությունն է ընձեռնում, ուրվագծվում է իդեալական կարգը, ձեռքբերումներն ավելի շատ մտավոր ու հոգևոր են, քան ֆիզիկական, պարզևում են հոգեկան ներքին ապրումներ, որոնցով պայմանավորվում են անհատի, ազգի, մարդկության գոյությունն ու գիտակցությունը: Ուիթմենի կարծիքով՝ «տիեզերքի պոետները, հաղթահարելով ցանկացած խոչընդոտ, միջանկյալ վիճակներ, կաղապարներ, հոգու խռովք, ճանապարհ են հարթում դեպի

նախնական սկզբունքները: Նրանք օգտակար գործ են անում ...Աղքատին ազատում են կարիքից, հարուստին՝ սնապարծությունից» (94; 754): «Նախնական սկզբունքները» կարելի է նույնացնել նոր առասպելների կամ գերագույն հնարվածքների հետ:

Հետևապես, անհատական էպիկականը (հակաէպիկականը, լի-րիկական-էպիկականը) կարելի է սահմանել որպես ընդարձակ պոեմ, որը պատկերում է ավելի շատ ներքին, քան արտաքին գործողություն, որտեղ առանձնահատուկ շեշտվում են իրար հաջորդող մտավոր կամ հուզական վիճակները, նյութը կամ թեման ոչ թե հատուկ է կամ գերագույն, այլ հասարակ կամ առօրյա, որը խիստ գրական, չափարկված, վերամբարձ ոճի փոխարեն պատկերված է անձնական, ազատ ու մտերմիկ ոճով՝ կենտրոնանալով ոչ թե հերոսական կամ կիսաաստվածային անհատի, այլ հենց իր՝ բանաստեղծի՝ որպես ժամանակն ընկալող ու լուսաբանող անձի վրա, որի գիտակցությունը, ներաշխարհը և գոյությունն են անուղղակիորեն որոշում հասարակության, ազգի, մարդկության ճակատագիրը: Սա է էպիկականի ուլիթենյան վերասահմանումը:

Ուլիթենի վերստեղծած էպիկական ձևի կենտրոնում ես-ն է: Նրանից առաջ Ա. Թոքվիլը նկատել է. «Ժողովրդավարական հասարակությունում...բոլոր մարդիկ միանման են ու ոչնչով չեն առանձնանում, և երբ մեկը փորձում է քննել ինքն իրեն, անմիջապես աչքի առաջ են գալիս բոլոր ընկերները: Հետևապես ժողովրդավարական ժամանակաշրջանի պոետները երբեք չեն կարող անհատին առանձնացնել որպես ստեղծագործության առարկա» (86; 180): Ավելի ուշ Ռ. Ու. Էմերսոնը «Պոեմ» ստեղծագործությունում ներկայացնում է իդեալական պոետի կերպարը: Անդրադառնալով սեփական երկրին ու ժամանակաշրջանին՝ նա փաստում է, որ ոչ մի բանաստեղծ դեռևս լիովին չի համապատասխանում այդ նկարագրին: Այս աշխատության մեջ մի նախադասություն կար, որ անպայման պետք է գրված լիներ երիտասարդ Ուլիթենի ուշադրությունը («Պոեմը» լույս է տեսել 1844 թվականին). «Դանտեին փառք է բերում այն, որ նա համարձակվեց սքանչելի գաղտնագրով կամ համատիեզերականության մեջ գեղարվեստորեն պատկերել սեփական կենսագրությունը» (34; 238): Այս ձևակերպումն անվերապահորեն կարելի է

տարածել Ուիթմենի ստեղծագործության՝ «Խոտի տերևներ» ժողովածուի վրա, որտեղ նա նույնպես «համարձակվեց սքանչելի գաղտնագրով գեղարվեստորեն պատկերել սեփական կենսագրությունը», սակայն ինքնատիպ ձևերով, յուրօրինակ բացահայտումներով ու ինքնախոստովանություններով:

Ուիթմենը «գաղտնագրի» էությունը ներկայացնում է «Մակագրություններ» շարքի մի փոքրիկ բանաստեղծության մեջ.

Իմ դեմ մի՛ փակեք ձեր դռները, հպարտ գրադարաններ,
Քանզի այն, ինչ չունեք ձեր խիտ դասավորված դարակներում
և ինչը ամենաշատն է հարկավոր, ես եմ բերում
Ստեղծածս գիրքը պատերազմից է ծնունդ առել,
Գրքիս բառերը ոչինչ են, նրա ձգտումն է ամեն ինչ.
Միայնակ մի գիրք, ուրիշ ոչ մեկի հետ չառնչվող, այն չես ընկա-
լի գիտակցությամբ,
Սակայն այն գաղտնիքները, այն ամենը, որ չի ասված, դուրս
կցայտեն ամեն էջում:
[«Իմ դեմ մի՛ փակեք ձեր դռները» (94; 48)]

Հետագայում, երբ Ուիթմենը «Հետադարձ հայացք անցած ճանապարհների վրա» ստեղծագործությունում մտորում էր «Խոտի տերևների» շուրջ, սահմանեց իր ստեղծած էպիկական ստեղծագործության հիմնական խթանիչ նախապայմանը, որը խիստ հոգեհարազատ և հավատարիմ էր էմերսոնի «սքանչելի գաղտնագրով սեփական կենսագրություն» արտահայտությանը: Նա հիշատակում է այն ազդակը, որը վերջնականապես դրդեց գրել «Խոտի տերևները»։ «Մի զգացմունք կամ ձգտում էր՝ պարզ ձևերով ներկայացնելու և գրական կամ պոետական ձևով ազնվորեն ու հաստատապես արտահայտելու ֆիզիկական, հուզական, բարոյական, մտավոր և գեղագիտական, այսինքն՝ հոգևոր ինքնակենսագրությունս՝ միաժամանակ հարմարեցնելով այն այսօրեական կարևորագույն ոգուն ու փաստերին և ներկա Ամերիկային, ապա օգտագործել, նույնացնել տեղի ու ժամանակի հետ անհամեմատ ավելի անկեղծ և համապարփակ իմաստով, քան մինչ այդ գրված որևէ բանաստեղծություն կամ

գիրք» (94; 571): Ապա, կարծես, ավելի ընդգծելու համար ավելացնում է. «Խոտի տերևները», իսկապես (չեն կարող այսքան հաճախ կրկնել) իմ հուզական, նաև անձնական մյուս հատկանիշերի բացահայտումն է, փորձ՝ ողջ ձայնով, լրիվ և ճշմարտացիորեն հավերժացնելու Մարդուն՝ հենց ինձ, 19-րդ դարի վերջին կեսին Ամերիկայում» (94; 583):

«Խոտի տերևներ» ժողովածուի նմանօրինակ հատվածներում է թաքցված նոր էպիկականի սահմանումը, որը կյանքի կոչեց Ուիթմենը, և որը զարգացնում ու վերամշակում են ամերիկյան բանաստեղծները: Ո՛չ Ջորջ Վաշինգտոնը, ո՛չ Քրիստափոր Կոլումբոսը կամ Դանիել Բունը, ո՛չ էլ նույնիսկ Աբրահամ Լինքոլնը չեն կարող նման պոետի էպիկական հերոսը լինել: Համազգային այս դեմքերը կարող են ներկա գտնվել գրքում, սակայն ժողովրդավարական էպոսի հերոսն ու կենտրոնական դեմքը պետք է լինի ինքը՝ պոետը՝ «առանձին վերցրած պարզ մարդը»: Ահա թե ինչ է հայտարարում Ուիթմենը «Սկսելով Պաուսանոսից» ստեղծագործության մեջ.

Սկսելով ձկնաձև Պաուսանոսից, որտեղ ծնվել եմ,
Կյանք ստացել և խնամվել հրաշալի մոր կողմից,
Շատ երկրներ թափառելուց հետո, մայքերի բազմությանը սիրահարված,
Իմ քաղաքի՝ Մանհեթենի կամ հարավային սավաննայի բնակիչ,
Կամ գիշերակացքում քնած մի զինվոր, կամ ուսիս հրացան և ուսապարկ քարշ տալիս, կամ հանքափոր Կալիֆորնիայում,
Կամ մի վայրենի իր տանը՝ Դակոտայի անտառներում, միսը՝ դիետիկ, ջուրը՝ ակունքից,
Կամ արտաքսված դեպի մուսան և խորհելով խորը միայնության մեջ,
Իրար հաջորդող հրապուրված և ուրախ ամբոխներից հեռու,
Մարդ, ում հարազատ են պտղաբեր Միսուրիի առատածեռնությունը
և հզորությունը Նիագարայի,

Գոմեշների սմբակների դղրոյունը հարթավայրում և վայրի ցու-
լի մենապարը ռազմատենչ,
Մարդ, ով հիացած է երկրագնդով, քարերով, աստղերով,
անձրևով, բարելուր ծնծաղիկներով և ձնով ճերմակ,
Ով բացահայտել է ծաղրասայրակի ձայնահնչյունները և
ժայռաբազեի թռիչքն անորսալի,
Ով այգաբացին լսել է ճգնավոր-կեռնեխի անկրկնելի երգը
ճահճային մայրենու թավիշում,
Միայնակ, արևմուտքում երգելով,
Ես սկիզբ եմ դնում Նոր աշխարհին: (94; 50)

Այս տողերը Ջ. Լ. Բորխեսը մեջբերել է Ուիթենին նվիրված հա-
մառոտ ականարկում և եզրակացրել. «Յետագայում առաջադրան-
քը պահանջեց հերոս, կերպար, որն ավելի նկատելի լիներ, քան
մյուսները՝ Աբիլեսը, Ուլիսիսը, Էնեասը, Բեովուլֆը, Ռուլանդը, Սիդը
և Ջիգուրդը, որոնք արդեն իսկ առանձնացվել ու հիացմունքի էին
արժանացել: Ակնհայտ է, որ ավանդույթը շարունակելը կհակասեր
ժողովրդավարությանն էությանը. նոր հասարակությունը պահանջում
էր նոր հերոս: Ուիթենի պատասխանը ապշեցուցիչ էր. նա ինքն է
լինելու իր պոեմի հերոսը, առաջին հերթին՝ ինչպես համայնական
հանգամանքներն են իրեն կերտել և որպես իր ժամանակի ամերի-
կացի, երկրորդ՝ տոգորված հույսով, խինդով, հրճվանքով և հպար-
տությամբ, իր հզոր պոեզիայի լիարժեք նավարկությամբ» (17; xiv-
xv):

Յետևելով Բորխեսին՝ կարելի է Դանտեի մասին էմերսոնի ար-
տահայտած միտքը վերագրել Ուիթենին. «Ուիթենին փառք է բե-
րում այն, որ նա համարձակվեց սքանչելի գաղտնագրով կամ հա-
մատիբեզերականության մեջ գեղարվեստորեն պատկերել սեփական
կենսագրությունը»: Այս վերագրումը կարծես առնչվում է Է. Փաուլսոնի
այն պնդումին, որը նա երիտասարդ տարիներին 1909 թվականին,
արտահայտել էր մի ականարկում (հետագայում՝ 1973-ին, այն
ընդգրկվեց «Արձակի ընտրանի» գրքում). «Ուիթենը հայրենիքիս
համար նույնն է..., ինչ Դանտեն Իտալիայի համար... Ինչպես և
Դանտեն, նա գրել է «գռեհիկ լեզվով», բանաստեղծական նոր

չափերով: Առաջին մեծ մարդը, որ գրել է իր ժողովրդի լեզվով» (73; 145-146):

Փառունդը նշում է նաև էպիկական ձևի այլ ասպեկտներ, որոնց օգնությամբ Ուիթմենն էպիկական ձևը հարմարեցրել էր իր ժամանակին ու տեղին: Այս բոլոր տարրերը, ինչևէ, բնական լիցք են ստանում ես-ը կենտրոնում տեղադրելու հիմնարար որոշման շնորհիվ, իսկ կյանքը (կամ ինքնակենսագրությունը) և ժամանակը վերածվում են պոեմի նյութի: Քանի որ ավանդական էպիկական հերոսը չէր կարող կերպարանափոխվել և ընդունելի լինել ժողովրդավարական հասարակության համար, անհրաժեշտ էր ձևափոխել նաև խիստ գրական լեզվի շնորհիվ պերճացված ոճը և դարձնել ավելի ներգործուն: Ուիթմենի բառապաշարն ու կիրառած ձևերը նպատակ ունեին արտացոլելու նոր էպիկականի գաղափարը՝ տաղաչափության և բանաստեղծական ձևերի հին օրենքներից զերծ ազատ չափածո խոսք, իսկ լեզուն, հետևում թողած գրադարանների բորբոսահոտը, շուրջն էր սփռում բաց երկնքի, անտառի ու քաղաքային փողոցների, հողի ու օվկիանոսի բուրմունքը: Ուիթմենի լեզվամտածողությունը խորապես ժողովրդավարական էր: Անգլերեն լեզվին վերաբերող Ուիթմենի մեկնաբանությունները ենթադրում են նաև նոր էպիկականի լեզուն. «Անգլերենը բավարարում է ամերիկյան հզոր արտահայտչականությանը... Այն բավականին զորավոր է, ճկուն ու հարուստ... Այն դիմակայման ազդեցիկ լեզու է... Այն բանականության բարբառն է» (94; 760): Իսկ «Սլենգն Ամերիկայում» փոքրիկ ակնարկում նա գրում է. «Լեզուն մեր սովորածի կամ բառարանաստեղծների վերացական կառույցը չէ. այն սկսվում է աշխատանքից, կարիքից, հարաբերություններից, վայելքներից, հուզմունքից, ճաշակից, մարդկային սերունդների հերթագայությունից և ունի իր ծավալուն ու ցածրադիր հիմքը, որը մոտ է հողին: Լեզվին վերաբերող վերջնական որոշումներն ընդունում են զանգվածները, մարդիկ, որ ամենամոտն են իրականությանը, ամենից շատ են կապված իսկական հողին ու ծովին...Սլենգը, եթե խորությամբ քննարկենք, օրենքներ չճանաչող սաղմնային տարր է, որ ավելի ցածր մակարդակի վրա է, քան ցանկացած բառ կամ մախադասություն, ամբողջ պոեզիան, և ապացուցում է, որ խոսքի մեջ գոյություն ունեն որոշա-

կի անփոփոխ կարգեր ու բողոքականություն... Լեզուն՝ որպես հզոր տիրակալ, միապետի մեծաշուք հանդիսասրահն է մտնում Շեքսպիրի ծաղրածուի կերպարով ու սեփական դիրքը գրավում այնտեղ՝ ուրույն դերակատարում ունենալով նույնիսկ ամենափառավոր հանդիսություններում» (93; 2:572-573): Ուիլյամսն իր տեսությունն իրագործեց կյանքում. «Տնտղելով հասարակության բոլոր խավերը, զննելով ամեն մազն առանձին, խորհրդակցելով բժիշկների հետ և թաքուն հաշվարկելով, // ես ավելի քաղցր ճարպ չգտա, քան ոսկորներիս կիպ կպածը» («Երգ իմ մասին», 94; 82), «Ո՞վ կա այնտեղ, տենչացող, գեր, առեղծվածային, մերկ, // Այդ ինչպե՞ս է, որ ես ուժ եմ ստանում կերածս մսից («Երգ իմ մասին», 94; 82), «Ես իմ բարբարոս ճիչն եմ բարձրացնում աշխարհի տանիքների վրա» («Երգ իմ մասին», 94; 124), «Անսահման թափանցիկ ցայտումներ սիրո տաք և վիթխարի, երերացող սիրո դոնդող, սպիտակ-հարված և ցնորական հեղուկ» («Էլեկտրական մարմինն եմ երգում», 94; 131), «Ազդեր, ազդրի խորշեր, ազդրի ուժ, ներքուստ և արտաքուստ կլոր, տղամարդ-օղակներ, տղամարդ-արմատ» («Էլեկտրական մարմինն եմ երգում», 94; 135):

Որոշելով գրել «ֆիզիկական, հուզական, բարոյական, մտավոր և գեղագիտական, այսինքն՝ հոգևոր ինքնակենսագրությունը, միաժամանակ հարմարեցնելով այն այսօրեական կարևորագույն ոգուն ու փաստերին և ներկա Ամերիկային»՝ Ուիլյամսն իրեն դատապարտում էր ազատ ձևին, որը պիտի զարգանար սեփական կյանքին համընթաց ու արտացոլեր կյանքի ուրվագծերը: Երբ Ուիլյամսն սկսեց գրել «Խոտի տերևները», նա չէր կարող պատկերացնել, որ քաղաքացիական պատերազմը դառնալու էր գրքի գլխավոր նյութն ու բուն թեման, և կամ Լինկոլնի սպանությունը ոգեշնչելու էր արարել ամենահուզիչ ու սրտաշարժ տողերը: Այսպիսով՝ «Խոտի տերևները» բաց էր ամեն կարգի փորձարարության համար, որի օրինակներն հանկարծ հայտնվում էին Ուիլյամսնի տեսադաշտում կամ շարժում նրա զգացմունքները, աճում օրգանապես՝ լցնելու սեփական փորձի կաղապարն ու ինքնակենսագրությունը:

«Խոտի տերևներ» ժողովածուի մասին Փաունդի և Բորխեսի կարծիքները գրքի էպիկական բնույթը հաստատող կարևորագույն

վկայություններն են: Պոեմի էպիկականությունը հեշտ է նկատել կառուցվածքի նույնիսկ մակերեսային քննման ընթացքում: Սակայն նախքան գրքի կառուցվածքի քննարկումը համառոտակի անդրադառնանք դրա ձևավորման ընթացքին:

«Խոտի տերևներ» գրքի բոլոր հրատարակություններն իրականացվել են 19-րդ դարի երկրորդ կեսում՝ զարմանալի կանոնավորությամբ ու հաճախականությամբ՝ 1855, 1856, 1860, 1867, 1871-1872, 1876, 1881, 1889, 1891-1892: Գիրքը բաղկացած էր նախաբանից և առանց հանգի ու չափի, բավականին երկար տողերով տասներկու անվերնագիր բանաստեղծություններից: Երկարաշունչ ստեղծագործություններից ամենաառաջինը, որ հետագա հրատարակություններում վերնագրվելու էր «Երգ իմ մասին», չափազանց խիտ, մոգական տեքստ էր, ուր հեղինակն իրեն ներկայացնում էր որպես ողջ մարդկության, հատկապես՝ Ամերիկայի բնակիչների ներկայացուցիչը, երկիր, որի քաղաքներն ու ժողովուրդը նրա էությունն էին, երկիր, ուր կարեկցանքով ու սիրով էին նկատում ոչ միայն խոնարհին ու ընկճվածին, չքավորին ու ստրկացվածին, այլև հարուստին, հանցագործին ու մարմնավաճառին: Նրա համար մարդը նույնական է բոլոր կենդանի էակների, բնության հետ (այստեղից էլ՝ գրքի վերնագիրը), և Ուիթմենը ցանկանում է հաստատել այնպիսի հավերժություն, որի հիմքում ոչ թե հոգու հավերժության ավանդական պատկերացումներն են, այլ նոր գաղափարը՝ մահվանից հետո մարդը վերակերպավորվում է համընդհանուր գերհոգու:

Որքան էլ թարմ, ուշագրավ լիներ անհայտ հեղինակի ժողովածուն, այն չէր կարող ուշադրության արժանանալ: Եվ Ուիթմենը գործի դրեց լրագրական բազմամյա փորձառությունը. անստորագիր դրական գրախոսականներ հրապարակեց և գրքի հետ միասին ուղարկեց գրական հեղինակություններին: Կարդալով հոդվածներից մեկը՝ Ջոն Գրինլիֆը պատառոտեց այն, իսկ համրահայտ գրող Ջոն Ուիթերը լավատես Ուիթմենի գիրքն անմիջապես կրակի մեջ նետեց:

Քննադատ Ռուֆուս Գրիգուլդը ժողովածուն անվանեց «թրիքի կույտ» և իշխանություններից պահանջեց արգելել այն (85): Սակայն ընթերցողների մի ստվար հատված, մասնավորապես Նոր Անգ-

լիայի տրանսցենդենտալիստները համակրանքով լցվեցին նորեկի հանդեպ: Բյոնսոն Ալկոտը, Յենրի Դեյվիդ Թորոն և Ռալֆ Ուալդո Էմերսոնը սերտ հարաբերություններ հաստատեցին նրա հետ և հետագա երկու տարիներին պարբերաբար այցելում էին նրան: Գիրքն ընթերցելուց հետո Էմերսոնը հրապուրվեց և խորը հուզմունքի պահին գովասանական մամակ հղեց հեղինակին (94; 762-763): Ուիթմենն իր հերթին օգտագործեց առիթն ու առանց հեղինակի համաձայնության՝ անձնական այդ մամակը ներառեց «Խոտի տերևներ» ժողովածուի հաջորդ հրատարակության մեջ:

Ժողովածուն մի քանի անգամ վերատպեցին փոքր գրահրատարակչությունները և ինքը՝ հեղինակը: 1856 թ. երկրորդ հրատարակությունը բաղկացած էր արդեն 400 էջից՝ լի հեղինակի եռանդով ու լավատեսությամբ, որն արդյունք էր առաջին ժողովածուի քաջալերական արձագանքների: Ավելացել էր նաև «Բրուքլինյան լաստանավով անցնելիս» բանաստեղծությունը, որը հետագայում պետք է դասվեր Ուիթմենի կարևորագույն ստեղծագործությունների շարքը և առաջնակարգ տեղ գրավեր «Երգ իմ մասին» բանաստեղծությունից հետո:

Գրքի երրորդ հրատարակության (1860թ.) համար հիմք հանդիսացավ «Անվերջ օրորվող օրորոցից դուրս» բանաստեղծությունը. պատանեկան հայացքով զննելով զուգավորված թռչնիկներին՝ հեղինակը վերհիշում է մահվան ու որբացման՝ կյանքում առաջին փորձառության դառն ապրումները: Քնարական լարվածությամբ ու ողբերգական զգացումների խորությամբ այս ստեղծագործությունն անգերազանցելի է մնում Ուիթմենի պոեզիայում:

Չորրորդ հրատարակության (1867թ.) համար շարժառիթ հանդիսացավ «Երբ անցյալ գարուն տան առաջ՝ բակում ծաղկել էր եղրևանին», հինգերորդի (1872թ.) համար՝ «Ուղևորություն դեպի Յնդկաստանը»: «Կոլումբոսի երդումը» և «Սեկվոյա ծառի երգը» ծնունդ տվեցին գրքի վեցերորդ (1876թ.), իսկ «Չվող թռչուններ», «Ծովային դրեյֆ», «Ճանապարհի մոտ» և «Աշնանային գետակներ» շարքերը՝ յոթերորդ հրատարակությանը (1881թ.):

Նույն՝ 1881 թվականին հրատարակվեց ութերորդ՝ վերջնական ու անփոփոխ ժողովածուն: Իններորդը պարզապես նախորդի

արտատպությունն էր, որին հավելված են «Բարով մնաս, իմ ներշնչանք» և «Տասնյոթամյայի օրերը» բանաստեղծությունները: Գրքի ավարտուն տարբերակը համարվում է այս վերջին հրատարակությունը, որը լույս ընծայվեց պոետի մահվանից մի քանի ամիս առաջ, և ընկերների կողմից հաճախ անվանվում էր «Գիրք մահվան մահճուն»:

Այսպիսով՝ 1855-1892 թվականների ընթացքում «Խոստի տերևներն» ունեցել է ինը հրատարակություն, բոլորն էլ՝ տարբեր ծավալներով ու նույն ստեղծագործությունների տարբեր մշակումներով: Միայն 1889 թվականի ութերորդ հրատարակության համար էին ընտրված բանաստեղծությունների վերջնական ու անփոփոխ տարբերակները: Այս ժողովածուից հետո Ուիթմենը շարունակեց նոր գործեր ավելացնել ժողովածուին, սակայն դրանք զետեղում էր որպես հավելումներ, և ութերորդ հրատարակության բովանդակությունն այդպես էլ թողեց անփոփոխ:

Էմերսոնի հախուռն ու առատածեռն արծագանքն հասկանալու համար անհրաժեշտ է մանրագնին ուսումնասիրել ժողովածուի իրական բովանդակությունը: Նրա ուշադրությունն առաջին հերթին գրավել էր անստորագիր նախաբանը (94; 741-762), որը կարծես արտահայտում էր Էմերսոնի մտքերը, սակայն այլ ձևերով ու միջոցներով: Առաջին իսկ հայացքից նկատելի է, որ Ուիթմենի պարբերությունները հար և նման են Էմերսոնի ձևակերպումներին, չնայած անցումներն ու տրամաբանական հաջորդականությունը փոքր-ինչ թերի են: Սակայն Ուիթմենի գրած նախաբանն էլ իր առավելություններն ունի. զորեղ է դրականի հիմնավորումն ու հաստատումը, տրամաբանությունը ենթադրում է կոնկրետ և իրական առարկաներ, հարուստ երևակայություն: Փաստորեն՝ նախաբանն ավելի ամբողջական ու կարգավորված է, քան դրան հաջորդող նյութը:

Չորս տասնամյակ շարունակ Ուիթմենը ջանում էր մի գիրք ստեղծել, որն ամբողջությամբ կբավարարեր իրեն և մահվանից միայն հաշված օրեր առաջ լռին գոհունակությամբ վայր դրեց գրիչը՝ կարծես ավարտած համարելով իր առաքելությունը երկրի վրա:

Հրատարակությունների այս բազմաքանակությունն էլ հենց առիթ է տվել քննադատներին առանձնացնելու «իսկականը»: Ռոյ

Հարվի Պիրսը առաջնությունը տվել է երրորդ՝ 1860 թվականի հրատարակությանը՝ նշելով, որ այստեղ ավելի քիչ է նկատվում «մարգարեական բանաստեղծը», և ավելի շատ՝ «մարդկային բանաստեղծը» (68; xiii):

Մալքոլմ Քաուլին արժևորում է առաջին՝ 1855 թվականի հրատարակությունը, այն պատճառով, որ այն ներառում էր «Երգ իմ մասին» ստեղծագործության «ամենակուսական տեքստը», որն «արևմտյան աշխարհի ամենաոգեշնչված (երբեմն խելագարության հասնող) մարգարեական գործերից» է (25; x-xi):

Փորձելով հիմնավորել սեփական քննադատական պրպտումներն ու արժևորել դրանք՝ գրականագետներն անտեսում էին հեղինակի վերջին կամքը՝ 1891-1892 թվականների հրատարակության առաջին էջում զետեղված նրա կտակագիրը. «Քանի որ հիմա հրապարակի վրա եմ Խ.Տ. [«Խոտի տերևների»] մի քանի հրատարակություններ, տարբեր տեքստեր ու ամսաթվեր, ես ցանկանում եմ նշել, որ հետագա հրատարակության համար նախընտրում և երաշխավորում եմ սույն ավարտում, վերջնական օրինակը՝ կազմված 438 էջից» (94; 36): Չպետք է մոռանալ նաև, թե ինչ էր գրել Ուիթմենը 1891 թվականին գրաքննիչին հասցեագրած նամակում. «Ձեզ հանձնարարում եմ, որ ինչ էլ ավելացվի «Տերևներին», լրացուցիչ է և պետք է դիտվի որպես հավելում՝ գրքի բովանդակությունը թողնելով այնպես, ինչպես ես եմ թողել՝ հետևողական մոտեցում ցուցաբերելով իմ գաղափարներին... Ժամանակի ընթացքում աշխարհին ինքը կգնահատի գիրքը: Ես վճռել և աշխարհին ասել եմ այն, ինչ ցանկացել եմ» (91; XIX):

Մենք ևս հակված ենք ընդունելու, որ «Խոտի տերևների», այսպես կոչված, «խսկական» և իրական տարբերակը պետք է համարել վերջին՝ 1891-1892 թվականների հրատարակությունը, քանի որ դրանում է ամբողջությամբ արտացոլվում Ուիթմենի անգնահատելի ներդրումը պոեզիայի մեջ, հատկապես պոետական ձևի պարզության ու մաքրության ապահովման անվիճելի նվաճումը: Հեղինակը գիրքը կազմելիս այն համապատասխանեցրել է իր կյանքի ընթացքին, դարձրել կյանքի ամբողջական տարեգրությունը, և եթե փորձենք «խսկական» համարել ավելի վաղ հրատարակված ժողովա-

ծուներից մեկը, սահմանափակվենք դրանով, կնշանակի «ընդհատել» գրքի կյանքը հենց այդ պահին ու, փաստորեն, կիսատել նաև հեղինակի կյանքը: Պոետի կյանքն է ծնունդ տվել այս գրքին, գիրքն էլ իր հերթին ձևավորել է նրա կյանքը, և այս փոխներգործությունն անխախտելի է: Կարող ենք վստահեցնել, որ եթե ստիպված լինեինք բավարարվել գրքի միայն առաջին կամ երրորդ և կամ ցանկացած այլ, ոչ վերջին հրատարակությունով, պարզապես անտեղյակ կլինեինք պոետի ավարտուն ու ամբողջական տեսքից, ինչը հեղինակն ինքը «Յետադարձ հայացքում» անվանում է «եզրափակիչ այցեքարտ Նոր աշխարհի եկող սերունդներին» (94; 569):

«Խոտի տերևները»՝ որպես անձնական կամ լիրիկական էպոս, ավարտուն տեսքի է բերվել բանաստեղծի կյանքի մայրամուտին, մահվան մահճում նախապատրաստած հրատարակության շնորհիվ: Մերժել սա, նշանակում է մերժել այն, ինչ Ուիթմենը երևակայության մեջ կերտել ու մեծահոգաբար կտակել է ամերիկյան բանաստեղծների հաջորդ սերունդներին, որոնք, որդեգրելով այն, յուրացրել ու վերամշակել են՝ ստեղծելով իրենց սեփական պոետական ոճը:

Կառուցվածքային առումով գրքում զետեղված բանաստեղծությունները պայմանականորեն կարելի է բաժանել երեք հիմնական խմբի, որոնք, սակայն, խստորեն սահմանազատված չեն: Առաջին խմբին պատկանող «Մակագրություններ» շարքը և «Սկսելով Պաուսանից» պոեմը ծրագրային են, դիմում են մուսային, բացահայտում են պոետական նոր ձևն ու այն թեմաները, որ հետագայում ուղեկցելու են մեզ ամբողջ գրքի ընթերցանության ընթացքում: «Խոտի տերևների» գլխավոր շարժիչ ուժը, անկասկած, «Երգ իմ մասին» ստեղծագործությունն է, պոեմ՝ ավելի շատ ֆիզիկական, քան հոգևոր ինքնության մասին, որին հետևում են «Ադամի որդիները», «Կալամուսը» և բազմաձայն ծավալվող «Ճանապարհի մոտ» շարքը: «Թմբկահարվածներով» սկսվում է երկրորդ խումբը, և այս պոեմն արդեն ներթափանցում է պատմական առանձնահատուկ իրադարձությունների ոլորտը՝ 19-րդ դարի Ամերիկա, ողբերգական քաղաքացիական պատերազմ, Աբրահամ Լինկոլնի սպանությունը: Այս նյութն է ոգեշնչել ստեղծելու «Երկնագույն Օնտարիոյի ափերի մոտ» պոեմն ու «Պրեզիդենտ Լինկոլնի հիշատակին» և «Աշնանային

գետակներ» շարքերը: Սակայն այս թեմաներն հետզհետե անհետանում են «Փոթորիկի հպարտ երգը» պոեմում, և արդեն երրորդ խմբի մյուս ստեղծագործություններում («Ուղերձ Յնդկաստանին», «Քնածները», «Դրախտային մահվան շշուկները» շարքը) Ուիթմենը կենտրոնացնում է ավելի շատ հոգևոր, քան ֆիզիկական իրողությունների շուրջ. «բանաստեղծություններ, որ կամուրջ են դառնում կյանքից դեպի մահ» [«Փոթորիկի հպարտ երգը» (94; 428)]: Գրքի վերջին երկու շարքերը՝ «Կեսօրից մինչ աստղալից գիշեր» և «Բաժանման երգեր», հրաժեշտի բանաստեղծություններ են, որ կարծես հավասարակշռվում են գրքի առաջին՝ ողջույնի ու ծանոթության բանաստեղծությունների հետ:

«Խոտի տերևների» եռամաս կառուցվածքը թերևս կարելի է համապատասխանեցնել հեղինակի քննարկած երեք ինքնություններին՝ ֆիզիկական-պատմական-հոգևոր, ծնունդ-կյանք-մահ, գիտակցություն-ըմբռնում-տարրալուծում, սկիզբ-միջնամաս-ավարտ: Այս կառուցվածքը հիշեցնում է Դանտեի «Աստվածային կատակերգությունը» (երեք մաս՝ դժոխք, քավարան, դրախտ) և կարելի է նույնիսկ անվանել «Ժողովրդավարական կատակերգություն»՝ երեք միասնական ու ինքնուրույն մասերով: Իհարկե, գոյություն չունեն այս մասերը հստակորեն առանձնացնող սահմանագծեր, չկան «մաքուր» հատվածներ, երկրորդական թեմաներ: Ֆիզիկականն անվերջ ոգեշնչում է հոգևորին, հոգևորն առաջին պլան է մղում ֆիզիկականը, պատմականն էլ հայտնվում, ապա թաքնվում է անհրաժեշտ պահին: Եվ Ուիթմենի հոգածությունն ինքնության հանդեպ ավելին է, քան զուտ անձնական հոգածությունը. ինքն է իր և ընթերցողի համար մարդկային տեսակի օրինակելի նմուշը. «Ինչ որ ես եմ ընդունում, կընդունեք և դուք, քանզի ամեն մի հյուլե, որ պատկանում է ինձ, պատկանում է և ձեզ» [«Երգ իմ մասին» (94; 63)]: Կարևորվում է ընթերցողի դերը, նա կարող է մոտիկից շփվել պոետի հետ, նրա ճամփի ընկերը դառնալ. «Օ՝ ձեռք ձեռքի, Օ՝ առողջարար հաճույք, Օ՝ ևս մեկ տենչացող ու սիրեկան» [«Սկսելով Պաուսանոսից» (94; 63)]:

«Խոտի տերևներ» ժողովածուում հիմնական լարվածությունը լիրիկականի (անձնական) և էպիկականի (հասարակական) մեջ է, և

երկու դերակատարումն էլ ստանձնել է հեղինակը: Այս լարվածությունը պարզորոշ արտահայտված չէր Ուիթմենի ստեղծագործական առաջին մղումների մեջ: Ինչպես ինքն է վերհիշում «Յետադարձ հայացքում»՝ «արտահայտելու ֆիզիկական, հուզական, բարոյական, մտավոր և գեղագիտական, այսինքն՝ հոգևոր ինքնակենսագրությունս՝ միաժամանակ հարմարեցնելով այն այսօրեական կարևորագույն ոգուն ու փաստերին և ներկա Ամերիկային» (94; 571): Ընդհանրապես Ուիթմենը գերադասում է գործածել «հարմարեցնել» բառը, երբ ցանկանում է բացատրել պոետական ֆունկցիան: Այն իմաստով ավելի մոտ է մարմնավորելուն կամ ընդգրկելուն, քան պարզապես թվարկելուն ու համարակալելուն, այսինքն՝ ավելի հոգեհարազատ է բանաստեղծի հասարակական, քան անձնական դերին: 1855 թվականի հրատարակության առաջաբանում Ուիթմենը բացահայտում է պոետի երկակի դերը. «Յողն ու ծովը, կենդանիները, ձկներն ու թռչունները, դրախտի երկինքը և լուսատուները, անտառները, լեռներն ու գետերը մանր թեմաներ չեն... Սակայն ժողովուրդն ակնկալում է, որ պոետը մատնանշի ավելին, քան գեղեցիկն ու արժանապատիվը, որ մշտապես դեպի իրենց են գրավում իրական համր առարկաները... Ակնկալում է, որ պոետը բացահայտի իրականության և իրենց հոգիների միջև երիզվող արահետը» (94; 746): «Խոտի տերևների» առաջինից մինչև վերջին հրատարակությունը Ուիթմենը նպատակ է ունեցել արտացոլելու սեփական պատկերացումները էպիկական կամ լիրիկական-էպիկական ֆունկցիայի մասին: Ստեղծագործությունների հիմնական խմբում (դրանց տարանջատման մասին մշել ենք վերևում), որն սկսվում է «Երգ իմ մասին» ստեղծագործությամբ, գերիշխում է լիրիկական ձայնը, սակայն պոետը շարունակում է ժամանակ առ ժամանակ ինքն իրեն հիշեցնել էպիկականի դերի մասին: Երկրորդ խմբում, հատկապես «Թմբկահարվածներում», էպիկական երանգը խտանում, անգամ սրվում է, սակայն լիրիկականի կամ անձնականի դանդաղ ընթացքը շարունակվում է: Երրորդ խմբում («Ուղերձ Յոկաստանին» և մյուս պոեմները) թե՛ անձնականը, թե՛ հասարակականը հանդես են գալիս ավելի թուլացած, երբեմն դանդաղաշարժ, անհնազանդ ու անընկալելի:

Ինչ վերաբերում է առաջին խմբի ստեղծագործություններին, «Անվերջ օրորվող օրորոցից դուրս» պոեմը, հավանաբար, ամենամեծն է, ամենամասնավորը կամ ամենալիրիկականն է: Ընթերցողը զարմանալիորեն մերժեցնում է պոետի զգացական ապրումներին, սակայն միաժամանակ հետ է մղվում՝ հանդիպելով ծաղրասարյակների դրամատիզմով լի սինվոլիզմին, ինչը մթագնում և խրթին է դարձնում պոեմի անձնական սկզբնաղբյուրը: Այս խմբի առավել հայտնի «Բրուքլինյան լաստանավով անցնելիս» պոեմը, թերևս ամենափիլիսոփայականը, հասարակականը կամ էպիկականն է, որը «հասարակ ժողովրդի» համար բացահայտում է «իրականության և իրենց հոգիների միջև երիզվող արահետը»: Այս երկու հրաշալի պոեմներում էլ հզոր են ինչպես լիրիկական, այնպես էլ էպիկական ծայները, սակայն «Անվերջ օրորվող օրորոցից դուրս» պոեմում հեղինակն առանձնահատուկ շեշտում է սեփական աննախադեպ ու անհատական դերը (այս այրող ապրումն էր, որ նրան դարձրեց սիրո ու մահվան բանաստեղծ): Մինչդեռ «Բրուքլինյան լաստանավով անցնելիս» պոեմում արտահայտիչ և շոշափելի է հեղինակի ներկայացուցչական ու հասարակական դերակատարությունը, ամեն ինչ կենտրոնացնում է ընդհանուր փորձառության շուրջ, որն առեղծվածային ձևով միավորում է ողջ մարդկությանը: Կարելի է անձնական-հասարակական փոխհարաբերությունների լույսի ներքո առանձին-առանձին դիտարկել «Երգ իմ մասին», «Ադամի որդիները» և «Կալամիուս» պոեմները, սակայն բավարարվենք՝ նշելով միայն, որ «խոտի տերևներ» ժողովածուի այս երեք կարևորագույն կենսական ստեղծագործություններին հատուկ է բացահայտ սեքսուալ բովանդակությունը, ընդ որում՝ ներառված է ինչպես ինքնասեռամոլությունը, այնպես էլ այլասեռամոլությունն ու համասեռամոլությունը: Եվ այս ամենը՝ համակող պատկերավորությամբ ու անձնական վկայակոչումներով, հեղինակն ընթերցողին առաջնորդում է դեպի անձնական ուղղվածությունը: Սակայն պոետը վճռականորեն ու մեծ վարպետությամբ պոեմների մեջ ներարկում է հասարակականը կամ էպիկականը՝ ինքնասեռամոլությունը վերածելով ծրագրային առեղծվածային (միստիկականի), այլասեռամոլությունը՝ ծրագրային արարչականի, համասեռամոլությունը՝ ծրա-

գրային եղբայրականի ու ժողովրդավարականի: «Ադամի որդիները» և «Կալամուս» պոեմներում թվում է, թե գերիշխում է հասարակական ձայնը, մինչդեռ Ուիթմենի անձնական ձայնը, կարծես հարկադրաբար ու հակառակ հեղինակի ցանկության, մղվում է երկրորդ պլան: Ամեն դեպքում ճշմարիտ է, որ «Կալամուս» պոեմը խորապես ինքնախոստովանական է.

Ահա ամենափխրուն տերևներս և ամենակուռ հարատևումս,
Այստեղ ես ստվերագծում և թաքցնում եմ մտքերս, ես ինքս
չեմ բացահայտում դրանք,
Սակայն նրանք ինձ ավելի են բացահայտում, քան իմ մյուս
բոլոր պոեմները:
[«Ահա ամենափխրուն տերևներս» (94; 163)]

Բանաստեղծը ողջունում է տանջալից անձնական զգացումները, քանի որ սեքսուալության ու սիրո այլ դրսևորումների հետ միասին, դրանք ծավալվում և ընդհանրանում են սոցիալական հենքի վրա.

Թանկագին սերը մարդու դեպ իր ընկերը,
Յրապուրանք-ձգողությունը ընկերների,
Սերը երջանիկ ամուսինների, երեխաների ու ծնողների,
Քաղաքների ու երկրների:
[«Բոլոր մետաֆիզիկների հենակետը» (94; 154)]

«Խոտի տերևներ» ժողովածուի պայմանականորեն առանձնացված երկրորդ հիմնական խմբի ստեղծագործություններում Ուիթմենի հասարակական ձայնը հստակորեն մղվում է առաջին պլան: «Թմբկահարվածներ» շարքի սկզբում թվում է, թե պոետը ձգտում է ի շահ միության դառնալ ազգային հոռետոր՝ կոչ անելով զենք վերցնել՝ «Մանահաթթա՝ ի երթ, և, Օ՛, պետք է գովքը երգել, Օ՛, իսկական կյանքը ճամբարում է» (94; 307): Եթե Ուիթմենն այս սուր ոճը չպահպաներ պոեմի սկզբից մինչև ավարտը, կասկած չկա, որ այն վաղուց արդեն մոռացված կլիներ: Յետաքրքիր է նաև, որ ի հեռուկա հեղինակի՝ անձնական ձայնն աստիճանաբար սկսում է ազ-

դել պոեմի ոճի վրա, և կտրուկությունը տեղի է տալիս զուսպ տխրության ու կորստի զուտ անձնական զգացողությանը, որը հատկապես նկատելի է «Տարօրինակ պահակության էի մի գիշեր դաշտում» պոեմում:

«Երբ անցյալ գարուն տան առաջ՝ բակում ծաղկել էր եղրևահին» էլեգիա է՝ գրված ազգային ողբերգության՝ Աբրահամ Լիսկոլնի սպանության առիթով, սակայն հատկապես արժեքավոր ու նշանակալից է զուտ անձնական զգացումների որակական հարստության առումով: Ուիթմենը պոետական ամենահամոզիչ լիրիկական ձայնը ծառայեցրել է իր համար ամենահուզիչ հասարակական կամ էպիկական թեմային. այնպիսի ապրումներով է ողբում սարսափելի կորուստը ազգային մեծ առաջնորդի (որին, ի դեպ, երբևէ չէր հանդիպել), որ հասու է լոկ մտերմագույն և չափազանց սիրելի ընկերոջը կորցրած մարդուն: «Փոթորիկի հպարտ երգ» ստեղծագործությունում և դրան հաջորդող բանաստեղծություններում, «որ կամուրջ եմ կյանքից դեպի մահ», պոետի անձնական ձայնն այնպես է միաձուլվում հասարակական ձայնին, որ ցրվում է նախորդ ստեղծագործություններում առկա լարվածությունը:

«Խոտի տերևներ» ժողովածուի վերջին հիմնական խմբի ստեղծագործություններում Ուիթմենը ներկայացնում է ազգային մի գործչի, որը գրեթե բոլոր բանաստեղծների կողմից համարվում էր ամերիկյան էպոսի ոսկե բանալին՝ Քրիստափոր Կոլումբոսին: Առաջին անգամ նա հայտնվում է «Ուղերձ Յնդկաստանին» պոեմում, երբ Ուիթմենը վերակենդանացնում է «1492-ի աշխարհը»՝ «Գլխավոր դերակատարի նման // Յսկայական թատերահարթակի վրայով իջնում էր դեպի բենեգրի լույսերը» (94; 434): Այս, քննելով Կոլումբոսի գործունեությունը, առանձնացնում է նրան բաժին հասած «հատուցումը»՝ որպես «շղթայված կալանավոր», իսկ կյանքի մայրամուտը՝ «վիատության, աղքատության ու մահվան օրեր»:

Զգիտեն մույնիսկ սեփական ստեղծագործությունս ներկա է, թե
անցյալ,
Իմ առջև եմ սփռվում աղոտ հավերժ-փոփոխվող ենթադրու-
թյունները,

Նոր, ավելի լավ աշխարհները, և ծնունդը նրանց հուժկու,
Ծաղրում, շփոթեցնում են ինձ: [«Կոլումբոսի գովքը»

(94; 439-440)]

Կոլումբոսի կերպարն առանձնապես նշանակալից դեր չունի Ուիթենի էպիկական ստեղծագործություններում, նրա ներկայությունը գրեթե չի զգացվում և չի արժևորվում: Մյուս ազգային հերոսներն ու առաջնորդներն ավելի տեսանելի ներկայություն ունեն (Ջորջ Վաշինգտոնը՝ «Քնածներում», Աբրահամ Լինկոլնը՝ «Նախագահ Լինկոլնի հիշատակին» շարքի բանաստեղծություններում, հատկապես «Երբ անցյալ գարուն տան առաջ՝ բակում ծաղկել էր եղրեւանին» ստեղծագործությունում): Սակայն Ուիթենի ստեղծագործություններում նույնիսկ Լինկոլնը չի արժանացել էպիկական հերոսի կարգավիճակին: Նա ընդամենը պատմական դեմք է, որ իր դերն է կատարում այնքանով, որքանով դա առնչվում է երկրի կամ Ուիթենի կյանքին, և Ուիթենն անմիջականորեն ինքն է ստանձնում գլխավոր ու էպիկական հերոսի դերը:

Ուիթենի պոեզիայի ոգեշնչման աղբյուրն այն տեղն ու ժամանակն էր, որտեղ ինքն էր, և որն իրենն էր: Նա համոզված էր, որ անհատականության արժեզրկումը պայմանավորում էր նոր՝ էպիկական պոետների անհրաժեշտությունը: Ժողովրդավարությունն էր այն հիմնական հոգևոր խթանը, որ պահանջում էր Նոր աշխարհի համար ստեղծել գրական նոր ձև՝ լիրիկական կամ անհատական-էպիկական, գրական մի նոր ուղղություն, որը հետագա սերունդները պետք է զարգացնեին ու ստեղծեին բուն ամերիկյան էպիկականը:

ԳԼՈՒԽ ԵՐԿՐՈՐԴ

ՈՒԻԹՄԵՆՅԱՆ ԱՎԱՆԴՈՒՅԹՆԵՐԻ ՀԵՏԵՎՈՐԴՆԵՐԸ (Ջ. ԲԵՐԻՄԱՆ, Վ. Կ. ՎԻԼՅԱՄԱ, Ա. ԳԻՆՁԲԵՐԳ)

Այս գլխում քննարկվում են Ուիթմենյան պոեզիայի յուրօրինակ դրսևորումները 20-րդ դարի ամերիկյան պոեզիայի մի շարք առավել խոշոր ներկայացուցիչների ստեղծագործություններում:

Երկար ժամանակ և զարմանալի հետևողականությամբ Ուիթմենը չի զնահատվել ըստ արժանվույն, և անտեսվել է նրա հիմնարար դերը ժամանակակից ամերիկյան գրականության ծնավորման ու զարգացման գործում: Գրականագետներն ամերիկյան պոեզիայի արմատները փնտրում էին ֆրանսիական խորհրդապաշտության ու բրիտանական բնագանցության (մետաֆիզիկայի) խորքերում (այս տեսակետն առաջ քաշեցին Էզրա Փաունդն ու Թ. Ս. Էլիոթը, և հետագայում եռանդագին հաստատեցին մի խումբ բանաստեղծներ ու գրականագետներ): Սակայն կյանքն իր ճշգրտումները մտցրեց, և բազմաթիվ խոշոր բանաստեղծներ Ուոլթ Ուիթմենին սկսեցին համարել ուսուցիչ ու մարգարե: Ջոն Բերիմանն ինքնասպանությունից մի քանի օր առաջ խոստովանել է.

Ուոլթ, մենք հատակում ենք,
անգամ դու չես սփոփում ինձ,
սակայն ես միանում եմ քո պոռթկմանը, սիրելիս,
ու հետևում եմ քեզ: (12; 65)

Շատ բանաստեղծների, ինչպես, օրինակ՝ Թեոդոր Ռյոթքեի համար իրական է Ուիթմենի ոչ միայն հոգևոր, այլ նույնիսկ ֆիզիկական ներկայությունը.

Ինձ հետ եղիր, Ուիթմեն, կատալոգների արարիչ,
Քանգի աշխարհը կրկին նվաճում է ինձ: (76; 220)

Ամերիկյան պոետների հետ լիովին համամիտ է իսպանացի-ամերիկացի Պաբլո Ներուդան.

Ես չեմ հիշում.
ո՞ր տարիքում,
ոչ էլ վայրը. վիթխարի խոնավ հարա՞վն էր,
թե զարհուրելի
ծովափը՝ ճայերի կտրուկ
ճիչերի ներքո,
Մի ձեռքի դիպա -
Ուիթմենի ձեռքն էր:
Տրորեցի գետինը
մերկ ոտքերով,
Խոտի վրա քայլեցի-
կարծր շաղմ էր
Ուոլթ Ուիթմենի: (66; 43)

Ինչպես այս, այնպես էլ ամերիկյան բանաստեղծների բազմաթիվ այլ ստեղծագործություններ վկայում են, թե որքան խորն ու կենսական է նրանց կապը Ուիթմենի հետ: Սակայն սա բացարձակապես չի կարելի նույնացնել նմանակմանը, քանի որ յուրաքանչյուր բանաստեղծ հանդես է գալիս սեփական ձայնով, ինքնատիպ լեզվով և ուրույն ներկայությամբ: Ինչպես Վիլյամ Կարլոս Վիլյամսն է դիպուկ նկատել, «Ուիթմենին նմանվելու միակ ուղին նրա նման չգրելն է: Մի՞թե կարող եմ երագել Ուիթմենի ուղեկիցը դառնալ՝ սոսկ նմանակելով նրա ձևերը» (95; 30): Ուրեմն՝ Ուիթմենի հետ կապը ոչ թե մակերեսային-ձևական էր, այլ՝ խորքային-բովանդակային: Ուիթմենն ինքն իրեն համարում էր անհատական պոետ, և այդ անհատականությունը չէր կարող վերածվել մեկ այլ բանաստեղծի ինքնությամբ: Հենց այդ նկատի ունի Ռոբերտ Քրիլին, երբ գրում է. «Եթե Ուիթմենն ինձ ինչ-որ բան սովորեցրել է, իսկ ես նրանից շատ բան եմ սո-

վորել, հաճախ նաև կամքիս հակառակ, այն է, որ ամեն հասարակականը ինքնին անհատական է, խիստ անհատական, հակառակ դեպքում ծովը դառնում է ջրի ու կերակրի աղի տարօրինակ խառնուրդ, երկինքը՝ օդի քիմիական բանաձև» (28; 7): 1956 թվականին Ալեն Գինզբերգը հրատարակեց իր «Ոռնոցը», որը գրված էր Ուիթմենի «բարբարոս ճիչի» ուժգնությամբ: Ջոն Բերիմանն իր հերթին խոստովանում էր, որ «Երազ-երգերի» համար որպես բնօրինակ օգտագործել է Ուիթմենի «Երգ իմ մասին» ստեղծագործությունը (14): Ռոբերտ Լոուելի «Ծոցատետրի» բարեփոխված հրատարակությանը (59) հավելված է մի էջ՝ «Տարեթվեր» վերտառությամբ, որն սկսվում է «Վիետնամի պատերազմ, 1967» և ավարտվում «Վիետնամի պատերազմ, 1968, 1969, 1970» նշումներով: Դրանց արանքում՝ «Պենտագոնի երթը, հոկտեմբերի 21, 1967» և «Ցույցերն ու ժողովրդավարական համաձայնագիրը Չիկագոյում, օգոստոսի 25-29, 1968» (59; 263, 266): Որպես գրքի ամենավերջին էջ ընտրված այս նյութը, որն ուղղակիորեն մատնանշում է թե՛ անհատականը և թե՛ ազգայինը, միաժամանակ վկայում է, որ «Ծոցատետրն» անմիջականորեն ներկայացնում է, Ուիթմենի բառերով ասած, ես-ի «անգիջում» արտահայտումը՝ «հարմարեցնելով... ներկա Ամերիկային»:

1909 թվականին Անգլիայում երիտասարդ բանաստեղծ Էզրա Փաունդը խոստովանել է. «Ինչ վերաբերում է Ուիթմենին, կարդում եմ (մեծ մասամբ) սուր ցավով, սակայն երբ սկսում եմ ստեղծագործել, տեսնում եմ, որ օգտագործում եմ նրա ռիթմերը» (73; 145): Ապա շարունակում է արտահայտել իր սերնդակիցների միասնական կարծիքն անառարկելիորեն հզոր պոետական դեմքի մասին. «Նա է Ամերիկան: Նրա բռնությունը գարշահոտություն է տարածում, սակայն դա Ամերիկան է... Ես հարգում եմ նրան, քանի որ նա մարգարեացրել է ինձ, մինչդեռ ինքս կարող եմ ընդամենը ճանաչել նրան որպես նախահայր, ունով պետք է հպարտանամ... Մտովի ես Ուոլթ Ուիթմեն եմ, որ սովորել է օձիք կրել ու վերնաշապիկ հագնել (չնայած երբեմն անբարյացակամ է երկուսի հանդեպ էլ)» (73; 145):

Ուիթմենը սեփական վերաբերմունքն ուներ օձիքների ու վերնաշապիկների հանդեպ: «Երգ իմ մասին» ստեղծագործության մեջ նա բացականչում է.

Մերկացե՛ք: Իմ առաջ մեղավոր չեք, ոչ էլ ծեր ու մոռացված,
Արդյո՞ք տեսնում եմ մահուդի ու զոլավոր բամբակի միջով, թե
ոչ,
Մոտերքում եմ՝ կաչուն, շահամուլ, անխոնջ, և անհնար է ինձ հե-
ռու վանել: (94; 70)

Փառունդը տարբեր առիթներով անվանարկում կամ փառաբա-
նում է Ուիթմենին: 1913 թվականին նրան անվանում է «մեր ամերիկ-
յան տոնայնություն» («*Patria Mia*»), 1915-ին՝ «համառ և հիմար
հայր» («Դաշինք»), իսկ 1909 թվականին գրված ակնարկում՝ ամե-
րիկյան «հանճար». «Լիովին ձերբազատված լինելով Վերածննդի
ժամանակների կատարյալ անհատի հումանիստական իդեալից
կամ հունական իդեալից՝ նա գոհ է այն ամենով, ինչ կա իրակա-
նում, և նա իր ժամանակն է ու իր ժողովուրդը: Նա հանճար է, որով-
հետև պատկերացնում է, թե ինքն ով է, և որն է իր դերը: Նա գիտակ-
ցում է, որ ինքը սկիզբ է և ոչ թե դասական ավարտ» (73; 145): Ջար-
մանալ կարելի է, թե Ուիթմենն ինչ մեծ նշանակություն ուներ Փառուն-
դի համար, և երիտասարդ մոդեռնիստը որքան քիչ էր կարողացել
«նոր պոեզիայի» վաղ տարիներին խուսափել «կաչուն» բանաստեղ-
ծի ազդեցությունից:

Փառունդի «պայքարը» Ուիթմենի դեմ ավելի է ընդգծում ու հիմ-
նավորում մեծ բանաստեղծի տեսանելի ու էական ներկայությունը
ամերիկյան մոդեռնիստների ստեղծագործություններում: Այս երի-
տասարդ արվեստագետները փորձում էին արվեստի տարբեր ո-
լորտներում գեղագիտական հեղափոխություն իրականացնել քսա-
ներորդ դարասկզբում: Բնական էր, որ մշակույթի բնագավառում
տեղի ունեցող բարենորոգչական գործընթացներին պետք է «մաս-
նակցեր» նաև «Մոդեռնի տարիները» և նույն հանգով գրված այլ
բանաստեղծությունների հեղինակը, ավելին՝ համարվել շարժման
նախակարապետը, նախահայրը և ուսուցիչը: Ուիթմենյան մոդեռ-
նիստների շարքին են դասվում այնպիսի նշանավոր նորարարներ,
ինչպիսիք են՝ Լուիս Սուլիվանն ու Ֆրենկ Լոյդ Ռայթը՝ ճարտարա-
պետության, Ռոբերտ Յենրին, Մարտեն Չարթլին, Ջոն Մերինն ու
Ջոզեֆ Ստեյլան՝ գեղանկարչության, Այսեդորա Դունկանը՝ պարար-

վեստի, Էգրա ՓաուՆդը, Վիլյամ Կարլոս Վիլյամսը, Ուոլես Ստիվենսը և Հարթ Քրեյնը՝ պոեզիայի, Գերտրուդ Ստեյնը, Շերվուդ Անդերսոնը, Ջին Թոմերն ու Ջոն Դոս Պասոսը՝ արձակի մեջ: Նրանց համար Ուիթմենը միակ արժանահավատ ու իդեալականացված անձնավորությունն էր, բնածին հանճարն ու ազատության խորհրդանիշը:

Մոդեռնիզմն Ամերիկա ներթափանցեց ու ամբողջացավ մասամբ որպես Ուիթմենի կոչերի ընդհանրական արձագանք, իր ձևի մեջ ուրույն պատասխան՝ պատասխանողին: Հարց է առաջանում՝ ինչո՞ւ հենց Ուիթմենի: Ո՞րն էր ներկայության այս տարօրինակ զգացողության պատճառը: Ամենայն հավանականությամբ՝ Ուիթմենի բարդ ու խորհրդավոր անհատականությունը. հայր, որին ավելի շուտ պետք է ընդդիմանալ, քան ենթարկվել, ավագ եղբայր, որին կարելի է վստահել ցանկացած գաղտնիք, սիրահար, որի ստեղծած խորհրդավոր նշանների միջոցով արվամոլ սիրո բոլոր ջատագովները կարող են ճանաչել ու ողջունել միմյանց, ի վերջո, նվիրյալ պոետ, որի առաքելությունն է անվերջ կերպարանափոխվել՝ ի շահ սեփական ժողովրդի և կյանքը որպես փրկագին վճարել հանուն նրա ապագայի: Նկարիչ Ռոբերտ Հենրին 1909 թվականին հրատարակած ակնարկում գրում է. «Ինձ թվում է, որ մարդը, նախքան ինքնաարտահայտվելը, պետք է առաջին հերթին ինքն իր ներսում ճանաչի սեփական անհատականությունը, նոր մարդուն, որը տարբերվում է մյուսներից: Ուղթ Ուիթմենն իրականացրեց դա, և կարծում եմ՝ այդ պատճառով են այսքան հաճախ հիշատակում նրա անունը» (47; 135): Իսկ Մարսդեն Հարթլին, խոսելով երկու մեծ նորարարների՝ Ուիթմենի և Սեզանի մասին, գրում է. «...Այս ռահվիրաներն ավելի շատ բան են արել արվեստագետի ազատության ապահովման, գեղանկարչության ու պոեզիայի «ազատագրման» համար, քան նոր ժամանակների նախաձեռնողներից ցանկացածը: Նրանց միջոցով նկարչությունն ու պոեզիան բառացիորեն դարձել են ազատ, և նրանց շնորհիվ երիտասարդ գեղանկարիչներն ու բանաստեղծներն ինքնաազատագրման նոր ոլորտներ են նվաճել» (46; 35): Հարց է ծագում, թե ինչու էին Վիլյամ Կարլոս Վիլյամսը, Հարթ Քրեյնը, Մարսդեն Հարթլին ու Այսեդորա Դունկանը համարում, որ հենց Ուիթմենն էր ամբողջությամբ համապատասխանում իրենց յուրահա-

տուկ և իրարից բավականին տարբեր ստեղծագործական պահանջ-մունքներին: Ինչպե՞ս էր իրենց իսկ հայտնագործած Ուիթմենը կան-խորոշում ու բավարարում դրանք:

20-րդ դարասկզբում Ուիթմենի պոեզիային վերստին անդրա-դառնալու պատճառներից մեկն էլ պատմական տվյալ ժամանա-կաշրջանում Ամերիկայում և հատկապես Անգլիայում համասեռա-մոլների որոշակի կատեգորիայի ներթափանցումն էր: Հոմոսոցիա-լական հարաբերությունների շրջանակներում օրենքից դուրս էր հայտարարված համասեռականության հնարավորությունը, որը նե-րառում էր այն բաց սիրային հարաբերությունները, որոնք Ուիթմենը գովերգում էր որպես ժողովրդավարությանը բնորոշ կենսափորձ: Հասարակության մեջ գերաիշխող կարծիքն այն էր, որ խիստ կաս-կածելի էր նույնիսկ մտածել տղամարդկանց միջև գոյություն ունե-ցող «ինչ-որ տարօրինակ» սիրո մասին: Ուիթմենը կարծես գտավ ել-քը՝ փաստելով միասեռական սիրո ու կրքի իրական դրսևորումը: Նա հավաստեց, որ տղամարդը, եւթյամբ լինելով հուզական ու ար-տահայտչական, բոլոր գեղեցիկ մարմինների սիրահար, կարող է իս-կական տղամարդ և արական սեռի ներկայացուցիչ մնալ: Նրա պոե-տական գործունեությունը նպաստեց համասեռամոլ նկարիչների ա-զատականացմանն ու ինքնաարդարացմանը: Նկարիչ Մարտեն Հարթլիի վրա Ուիթմենի ունեցած ազդեցության մասին Ջոնաթան Ուեյնբերգը գրում է. «Ուիթմենի նշանակությունը Հարթլիի, ինչպես նաև դարասկզբի մյուս համասեռամոլների համար այն էր, որ նրա պոեզիան ներշնչում էր, թե միասեռական սերը մարդկության առա-վել համընդհանուր սիրո մի մասը» (79; 137): Այս առումով չի կարե-լի անտեսել Ուիթմենի ունեցած կարգավորիչ դերը մոդեռնիստ-ար-վեստագետների ինքնահաստատման գործում: Այդ մասին են վկա-յում նաև Այսեդորա Դունկանի խանդավառ ակնարկները նրա մա-սին. Դունկանն իրեն համարում է «Ուոլթ Ուիթմենի հոգևոր դուստ-րը» (29; 31)՝ դրանով իսկ փաստելով, որ Ուիթմենի կերպարը վավե-րական նշանակություն է ունեցել նաև կին արվեստագետների ձևավորման գործում:

Ուիթմենի պոետական գործունեությունը նաև հաճախակի քննարկումների ու բանավեճերի արժանացավ և շոշափելի նշանա-

կություն ունեցաւ 20-րդ դարի առաջին կեսի ամերիկյան պոեզիայի զարգացման գործընթացում, ինչպես, օրինակ՝ գրելաոճն ու դիմելաձևը, ինչն ընդունված է անվանել «ուիթմենականություն», և որին հատուկ է չափից ավելի երկար, խիտ, հատվածական, անձն ու տաղաչափական կանոններին չենթարկվող բանաստեղծական տողը: Շատերն այն ընկալում են որպես ազատության և վավերականության ճշմարիտ նախանշան: Երազկոտ ու մարգարեական գեղանկարիչ Ջոզեֆ Ստեյլան գրում է. «Միևնույն ժամանակ Ուոլթ Ուիթմենի բանաստեղծությունները..., որ ճախրում էին Օգնության ճերմակ սավառնակի նման..., իմ Արվեստի առագաստանավերն առաջնորդում էին Երևակայության անծայրածիր երկնագույն հորիզոններում, մինչ շուրջբոլորս դժժացող հեռագրալարերը, որ նման էին դեպի Անսահմանությունն առաջնորդող օդային ուղեկցորդների, և կարծես ակնկալում էին մի նոր երաժշտական հաղորդագրություն փոխանցել, արթուն էին պահում ինձ՝ նոր արկածների անհագ ծարավով պարուրված» (87; 190): Ուիթմենը նույնիսկ հետմահու մեծ դեր խաղաց ամերիկյան կյանքի նոր պայմանների ու հեռանկարների ձևավորման գործում: Ուիթմենի ժառանգությունն օգնում էր նորօրյա արվեստագետներին ընկալել և ճանաչել «մոդեռնը» ոչ միայն սեփական էության մեջ, այլ նաև շրջապատում: Մոդեռնի խորն զգացողությունն ու համակողմանի ընկալումը առատորեն ու անմիջականորեն սփռված են Ուիթմենի ստեղծագործություններում, որոնցում արտահայտված հիմնական գաղափարները յուրացրել ու զարգացրել են մոդեռնիստները. ձևը հետևում է գործառությանը. «Ամենաանաղարտ արտահայտությունն այն է, որն իրեն արժանի ուլորտ չի գտնում, և ինքն է ստեղծում այդ ուլորտը» (94; 750), մարմնի և հոգու նույնությունը, «էլեկտրական մարմնի» մասին հիշատակումը, բոլոր մարդկանց և իրերի հավասարությունը, արվեստի և ազնվաբարության համար նախընտրելի լինելու իրավունքը, «բոլոր ճշմարտությունները սպասում են բոլոր իրերի մեջ», «ամեն մի կենդանի գոյացություն ունի արտահայտման իր ձևը», համայնական կյանքի հերոսականությունն ու «աստվածային միջինը», «...և պեղել բառը ներկա ժամանակի՝ En-Masse» արվեստագետի քրմակերպ դերակատարումը, արվեստի անհրաժեշտությունը և կյանքի գերակայությո-

յունն արվեստի նկատմամբ և այլն: Վերջին արտահայտությունը ենթադրում է մոդեռնի վերաբերյալ Ուիթեննի սեփական տեսության գերակայությունները, այն պոեզիայի տեսության, որի հաջողությունը չափվում է ընթերցողի վրա ունեցած շոշափելի, վերափոխիչ ազդեցությամբ և ապագան գեղարվեստորեն կերտելու ներունակությամբ:

Մոդեռնիստների վրա Ուիթեննի ունեցած ազդեցությունը պայմանավորված էր ոչ թե նրանով, որ սեփական ստեղծագործությունների մի մասում նա միջնորդավորված ներկայացնում էր նաև էմերսոնի, Նիցշեի ու Բերգսոնի հայացքները, այլ նրա սեփական հզոր, եզակի ու համոզիչ ծայնով, ինչի շնորհիվ վաղ շրջանի մոդեռնիստները նրան համարում էին այն մեծությունը, որ անհրաժեշտ էր իրենց ոգեշնչվելու, ինչու չէ, նաև ընդօրինակելու համար, քանի որ նա էր դռները լայն բացում ու միավորում բոլորին:

Պոկեթ կողպեքները դռներից,
Հենց դռները պոկեթ կողափայտերից:
[«Երգ իմ մասին» (94; 86)]

Ուիթենն ընդարձակ, ազատ տարածքներ է առաջարկում ընթերցողին, նրան առաջնորդում դեպ արևի լույսը, դեպի սահմաններից ու սահմանափակումներից զերծ վայելքն ու հոգու խաղաղությունը: Նա սովորեցնում է, որ «ես»-ը՝ անձը, ինչպես նաև «ներկան», «այստեղ»-ն ու «այժմ»-ը բավականաչափ ներունակ են, և իզուր են ամեն կարգի դադարները, անշարժացումներն ու սահմանափակումները:

Գիշերը արձակում են դիտակետս, տեսնում հեռվում առկայծող
համակարգերը,
Եվ ամենը տեսնում են բազմապատկված այնքան, որքան կարողանում են
հեռավոր համակարգերի շուրջպարը գաղտնագրել:
[«Երգ իմ մասին» (94; 117)]

Հավանաբար Ուիթմենի ժառանգությունից ամերիկյան մոդեռնիստների համար ամենասրտամոտն անկեղծությունն ու շիտակությունն է, բոլորի առջև բաց լինելը՝ բանաստեղծական բաց ձևեր ու բաց եզրահանգումներ, բաց զգացումներ ու բաց ապրելակերպ, բաց հայացք դեպի շրջապատող աշխարհի չգովերգված ճշմարտությունները, գեղեցկություններն ու նույնիսկ գարշահոտությունը: Այդ անմիջականության շնորհիվ շատ ստեղծագործողներ կարողացան ունենալ սեփական ձեռագիրը, թոթափել բարեկիրթ մշակույթի բարոյախոսությունն ու ճնշումը և տուրք տվեցին հուզականությանն ու ճշմարտախոսությանը: Սա անչափ կարևոր էր ոչ միայն մոդեռնիստ-գեղանկարիչների ձևավորման համար, ինչն ավելի նկատելի և ակնառու է, այլ ավելի բարդ ստեղծագործական ոլորտում՝ պոեզիայում: Բանաստեղծներն էին, որ անվերջ պայքարի մեջ էին մտել Ուիթմենի հետ, և նրանց գրվածքներում էր, որ իրապես ակնառու էին սեփական պահանջմունքները բավարարելու համար հայր-Ուիթմենից ժառանգած անջնջելի հետքերը: «Երգ պատասխանողի մասին» ստեղծագործության մեջ Ուիթմենը գրում է.

Գովերգողի բառերը լույսի ու մութի ժամերն են ու թոպեները,
իսկ

բանաստեղծություն ստեղծողներինը՝ հենց լույսն ու մութն են...

Գովերգողները չեն երկնում, Պոետն է միայն ծնունդ ունենում:
(94; 199)

«Գովերգողների» և «պոետների» նման տարանջատումը ոչ թե սայթաքում է, այլ շեշտադրում: Կարծես կրկնելով Է. Փաունդին, միայն թե առանց տարագրին հատուկ մռայլ ու դժգոհ տեսք ընդունելու՝ Վիլյամ Կարլոս Վիլյամսը Ուիթմենին համարում է հանճարեղ նախակարապետ, փայտահատ, տեղանքի հոգի, այբբենարան: Նման սահմանումներ տալով՝ Վիլյամսը ստվերում է թողնում Հարթ Քրեյնին, որ ճգնում էր բառեր շռայլել Ուիթմենի հասցեին՝ անրջող, ակոսիչ, բանաստեղծ, որ «ինքն իրեն տեղավորել է այնտեղ, որտեղ ապագան դառնում է ներկա»: Չնայած դեռևս 1932 թվականին Վ. Կ. Վիլյամսի համար Ուիթմենը «փառահեղ ձախողակ էր: Հետագա զարգա-

ցումներում ինքը ցուցադրեց սեփական մեթոդի սարսափելի պակասությունները: Ուիթմենն ինձ համար ցախավելի մի հարված է և դրանից ոչ ավելի» (103; 135): Իսկ Ջարթ Քրեյնի համար Ուիթմենը հեղինակն էր «տիեզերական խորաթափանցության»: Հանճարեղ նախորդի ժառանգությունն էլ բաժանվում է համաձայն այս մեկնաբանությունների՝ ցախավել, տարածքը մաքրող փայտահատ և դրանից ոչ ավելի, մյուս կողմից՝ խորաթափանցություն, երազող, մարգարե, տիեզերական եղբայր և սիրահար: 1930 թվականին գրած մի ակնարկում, որը լույս է տեսել «Կամուրջը» հրատարակելուց հետո, Քրեյնն ընդգծում է Ուիթմենի ստեղծագործության նշանակությունը ժամանակակից պոեզիայի և մշակույթի զարգացման գործում. «Ինձ թվում է՝ Ամերիկային հատուկ հոգեկան խանգարվածության ամենաբնորոշ ու ամենահիմնավոր արտահայտությունը դարձյալ կարելի է գտնել Ուիթմենի ստեղծագործություններում: Որպես իր գործի վարպետ՝ նրա թույլ տված վրիպումները, ինչպես նաև կոպիտ ու խառնափնթոր ոգևորությունը էական չեն: Նա ի վիճակի էր Ամերիկայում բոլորից լավ համակարգել այն ուժերը, որոնք ամենաանհնազանդն էին՝ նրանց միավորելով տիեզերական խորաթափանցության շուրջ, ինչը ժամանակին համընթաց լրացուցիչ նշանակություն էր ստանում: Նա հեղափոխական էր՝ հանճարի վերաբերյալ Քոլրիջի սահմանման ամենաուղղակի իմաստով (որ հանճարն ստեղծում է իր սեփական օրենքները), սակայն նրա կտակը դեռևս պետք է իրագործվի՝ բոլոր ենթատեքստերի առումով» (27; 263): Քրեյնը առաջ է քաշում Ուիթմենի ժառանգության երկու կարևոր առանձնահատկություն, որ մինչև 1920-ական թվականները դուրս էին մնացել տեսադաշտից: Դրանցից առաջինն այն է, որ Ուիթմենի գրական ժառանգությունը չի սահմանափակվում միայն ուրույն գրելաոճով, տողի ու ընդարձակ պոեմի ինքնատիպությամբ, այլ «տիեզերական խորաթափանցությամբ», որ կառուցված է «անհնազանդ» և հակասական նյութի վրա: Եվ երկրորդը, որ նրա «կտակը դեռևս պետք է իրագործվի»: Վերհիշենք է. Փաուլսոնի խոսքերը. Ուիթմենն առաջարկում է սկիզբ, ոչ թե «դասական ավարտ»: Ավարտուն երևալու ցանկության բացակայությունը, ամեն ինչ կրկին գրոյից սկսելու առավելությունը ամենայն հավանականությամբ Ամերիկա-

յին հատուկ հոգեկան այն խանգարվածությունն են, որոնց մասին խոսում է Քրեյնը:

«Կամուրջ» ստեղծագործության մեջ Քրեյնը փորձում է իրագործել փոխակերպված արդիականության այս ժառանգությունը՝ նախաստեղծող պոետին ուղղակիորեն տեղ հատկացնելով տեքստի ներսում և նրան բնութագրելով ոչ թե որպես ազատ բանաստեղծությունների հեղինակ կամ մարմին էլեկտրականի գովերգող և կամ տղամարդկային սիրո ջատագով, այլ որպես պայծառատես, որի ապագան, այսինքն՝ մեր ներկան, քայքայիչ ծաղրի է ենթարկում տեսիլքը: Քրեյնը մարմնավորում է Ուիթմենին՝ մարտահրավեր նետելով անպատեհության նախատինքի ու ձախողման միջոցով:

«Յետո մատենավարների դարն էր» - ա'հ, հավատքի վանկեր
Ուո'լթ, պատմի՛ր ինձ Ուոլթ Ուիթմեն, արդյո՞ք հավերժությունը
Նույնն է մնացել, երբ դու թափառում էիր ծովեզրին

Պառնասոսի կիպ կողքին – քո միայնակ պահակությունը –
լսում էր ոգուն

Ալիքների միջից, թռչունների երգն է այնտեղ անվերջ լսվում...

Քեզ համար են համայնապատկերները և համբարձումը աշտա-
րակների,

Քո մասին են մտորումները, որ վեր են բարձրանում ժայռագա-
գաթից,

Օ՛, բաց ճանապարհներ թափառաշրջողը դեռ առջևում է.

Ոչ մեր այս կայսրությունը, այլ լաբիրինթոս

Ուր ընկղմված են քո աչքերը, ինչպես մի մեծ նավագնացի, որ
աննավ ... (27; 89)

Արդիականությունը երևակայական Ուիթմենին է հայտնվում կուրացուցիչ սարսափի տեսքով, և Քրեյնը պահանջում է վերաարդարացում, համակողմանի մերժման մեջ կոչ է անում վերականգնել խորաթափանցության տեսիլքը: Նա Ուիթմենին տեղավորում է մեխանիկական ազատ թռիչքի հայտնագործման աշխատանքային հրապարակում, հայտնագործություն, որի հեղինակը ոչ թե բանաստեղծներն էին, այլ ճարտարագետները, որոնք կանխագուշակեցին,

ապա և իրականացրին տարածությունն ու ժամանակը միավորելու դարավոր երազանքը՝ «Տարածություն, ակնթարթ, // Առկայծում է մի պահ, կլանում մեզ իր ժպիտով», ապա՝ «Մարդն իրեն կարծում է ամպի մեջ շարժիչ հռնդացող» (27; 89): Սակայն արդիական բանաստեղծը հայտնվում է լաբիրինթոսում՝ բանտարկված քաղաքային երթևեկության խորխորատներում, ֆոնդային բորսաների կողմից վերահսկվող աշխարհում: Ուիթմենի աչքերով նա զննում է քաղաքի դամբարանատիպ շենքերն ու դատարկված գյուղերը: Ահավոր աղետի տեսարանը մարմնավորում է սարսափը: Արդյո՞ք ի վիճակի էին Ուիթմենի առասպելաբեռ աչքերը, որ անթարթ հետևել էին քաղաքացիական պատերազմին ու հարյուրավոր սպանություններին, դիմանալ տեսիլքի հեզմանքին, դիմագրավել անվերջ շարունակվող բռնության, ընչաքաղցության իրականությանը, «կենդանի եղբայրությանը» փոխարինած «եղբայրասպանությանը»:

«Մոդեռնի տարիներ» բանաստեղծության մեջ Ուիթմենը հարցնում է.

Այս ի՞նչ շշուկ է, երկրներ, վազում ձեր միջով, հուզում ծովերի
ջրապտույտը.

Բոլոր ժողովուրդները զրույցի են նստել: Մի սի՞րտ է արդյոք
ծնվում երկրագնդի
կրծքում:

Մարդկությունը մի մարմին է դարձել և մի ժողովուրդ:

Դողում են բռնակալները, հալչում են նրանց թագերը միրաժների
նման:

Ո՞վ կասի՝ ի՞նչ կըլինի վաղը... օրերն ու գիշերները գալիքների
ով են բեղմնավոր:

Օ՛, իմաստուն մարգարեական տարիներ:

Վաստակներ, դեռ գլուխ չբերած, իրեր, դեռ չստեղծված, հոր-
դում են դեպ ինձ,

(Ես տեսնում եմ դրանք տենդագին երազում),

Նրանք հորդում են ինձ վրա, ճնշում են ինձ, թափանցում են
ներս—

Եվ իմ աչքերի առաջ, ահա՛, — ո՛չ Ամերիկա, ո՛չ Եվրոպա. —

Բոլոր անցածն ու կատարվածը նահանջում է ետ, դեպի խավարը.

Շարժվում է հսկա գալիքը, գալիս ու գալիս ու գալիս է դեպի ինձ:

(Թարգմ. Ե. Չարենցի, 2; 329)

Երիտասարդ ամերիկացիները, որ անձնուրացորեն մղվում էին դեպի նոր ժամանակների արվեստն ու նորացված մշակույթը, ըստ ամենայնի՝ յուրացրել էին Ուիթմենի «դու»-ին ուղղված խոսքերը և հետմահու կյանք էին հաստատել նրա հայացքների համար: Նրանք գտնում էին, որ Ուիթմենի գաղափարները հստակ և ծրագրային բովանդակություն ու երանգավորում էին տալիս ամերիկյան մոդեռնիզմի այդ փուլին: Հարթ Քրեյնն առավել, քան նրանցից որևէ մեկը, ուղղակիորեն տեղ էր գրավել ուիթմենյան ազդեցության ոլորտի առաջին շարքերում՝ համարձակվելով ծերունագարդ բանաստեղծին համարել ոչ միայն հին ծառը հատողը, այլ նոր կյանքի պայծառատեսը, որի «հիմնական գործն» անավարտ էր, իսկ ժառանգությունն ակնհայտորեն հասել էր խորքերն ապագայի, որը, ավաղ, արդեն անցյալ էր:

Ռոբերտ Դանքենը ոչ թե արտաքին աշխարհի, այլ սեփական անձի գաղափարագրի» ուրույն տարբերակը պատկերելու համար որպես ուղեցույց է ընտրում Ուոլթ Ուիթմենի պոեզիան, իսկ իրեն տեղավորում է այն շարքում, որ «ձգվում է Ուիթմենից մինչև մենք՝ Փաուլսի հետևորդները, որ ինքնություններս հայտնաբերում ենք Ուիթմենի մեջ» (31; 189): Եվ Դանքենը միայնակ չէր: 20-րդ դարի երկրորդ կեսի մի մեծ խումբ ամերիկյան բանաստեղծներ (Ջոն Բերիման, Ռոբերտ Լոուել, Ալեն Գինգբերգ, Չարլզ Օլսոն, Գեյլուեյ Քիննել, Թեոդոր Ռյոքքե, Ջոն Աշբերի, Ջեյմս Մերիլ, Ռոբերտ Քրիլի, Լորենս Ֆերլինգետի, Ռոբերտ Բլայ, Սիլվիա Պլատ և ուրիշներ) նույնպես Ուիթմենի «երկմիասնական անհատականության» մեջ գտել ու յուրացրել էին անձի գովերգման ներիմաստ ձգտումը բացահայտելու և դրա կերպավորումը շարունակելու ուղիները: Նման բացահայտումներ երբեմն կատարվում էին նաև գիտակցաբար: Սակայն փաստ է, որ վերոհիշյալ բոլոր բանաստեղծների ստեղծագործությ-

յուններուն գերակշռող են այն խնդիրները, որ ժամանակին առաջադրել էր Ուիթմենը:

Ձոն Բերիմանն ուղղակիորեն և ամենայն անկեղծությամբ խոստովանում է, որ իր «Երազ երգեր» ստեղծագործության համար որպես նախահիմք ծառայել է «Խոտի տերևներ» ժողովածուն: Ջոզեֆ Յասսի հետ 1971 թվականին ունեցած հարցազրույցի ժամանակ ստեղծագործության միտումին վերաբերող հարցին նա պատասխանել է. «Այն շատ արագ առաջացավ: Մտադրությունը նույնն էր, ինչ Ուիթմենինը, ինչպես նա արտահայտվել է «Խոտի տերևների» մասին: Նպատակն այն է, որ հավերժացվի անհատականությունը, դառնա շոշափելի, մանրամասն դիտարկվի, պարզվի, թե իրենից ինչ է ներկայացնում, ապա դրա միջոցով բացահայտվի իր իսկ հայրենիքը, ի վերջո, անհատականությունը վերադարձվի հայրենիքին» (11; 5): Իսկ 1972 թվականին, պատասխանելով Փիթեր Ստիթի հարցերին, ավելի համառոտ ու ճշգրիտ է արտահայտվել. «Երազ երգերի» մոնոչորինակը ամերիկյան մեկ այլ մեծագույն ընդարձակ պոեմ է (ես խիստ պատվախնդիր եմ այս հարցում)՝ «Խոտի տերևները», ծավալուն մի պոեմ, շուրջ վաթսուներեք» (81): Բերիմանը ոչ թե պարզապես փորձում էր նկարագրել անհատականությունը, այլ ջանում էր հատուկ մեթոդով այն դարձնել «շոշափելի» Ուիթմենի «անհատականացման կրքոտ զգացումը» (14; 232), հաստատում է Բերիմանի ստեղծագործության ամբողջ ընթացքը, հատկապես «Երգ 242»-ը՝

«Ես»-ի մասին: Դասից հետո

մի տիկին տեսակցություն խնդրեց: – Իհարկե,

Երբ կցանկանաք, – ասացի:

– Հենց հիմա: «Բայց ես դեռ չեմ նախաճաշել» –

հետո նայեցի, խղճի խայթ զգացի

ու ասացի՝ Լավ, եկեք տեսնենք: (13; 78)

Սակայն Բերիմանը դադար չի առնում, շարունակում, բացում է «Ես»-ի փակագծերը՝ սեփական անհատականությունը տեսանելի ու շոշափելի դարձնելով մեկ ուրիշին գրկելու միջոցով: Երբ օտար կի-

ըն խնդրում է փակել սենյակի դուռը, նա կրկին հուզվում է, սակայն, ի վերջո, կարողանում է կենտրոնանալ.

Ես վեր կացա սեղանի մոտից, փակեցի ու ետ եկա—
նա լալիս էր ու խնդրում ներել — Ոչ,
շարունակեք,— համոզում
էի նրան,— ահա թաշկինակ, ազատ լաց եղեք: Նա լաց էր լինում,
ես էլ նրա հետ: Երբ որ խաղաղվեց
հարցրի նրան՝ Ինչի՞ մասին էիք ցանկանում խոսել, բա՞ն է պա-
տահել:

— Ոչինչ: Բան չկա: Հենց այնպես: Եվ
ես նրանն եմ: (13; 78)

Կամ ինչպես Ուիթմենը կարծագանքեր՝ «Ես եմ մարդը, ես տա-
ռապել եմ, ես այնտեղ էի» [«Երգ իմ մասին» (94; 101)]:

Այս ստեղծագործության գլխավոր մտահոգությունը ոչ թե պար-
զապես Բերիմանի հնարավոր նույնացումն է տիկնոջ հետ, այլ
տվյալ իրադրության սխալ մեկնաբանման հետևանքով առաջացած
ինքնախարագանումը, ինչը հեղինակին զրկում է տիկնոջն անմեղ
հայացքով զննելու հնարավորությունից: Առաջին պլան մղելով իր
խսկ կողմից պահի սխալ ըմբռնումը թոթափելու ներքին պայքարը՝
Բերիմանն ինչպես այստեղ, այնպես էլ «Երազ երգերի» առաջինից
մինչև վերջին տողը, հայտնվում է նույն հարթության վրա, ինչ և
Ուիթմենը՝ «Երգ իմ մասին» ստեղծագործությունում, երբ պայքար էր
մղում «կատաղի դժվարությունների» դեմ, որոնք խոչընդոտում էին
աշխարհին «ամբողջությամբ դուրս թափվել ու լցվել իմ մեջ»: Եվ
երբ պոեմի հերոսի «մահը» և դրան հաջորդող վերամարմնավորու-
մը Բերիմանին հնարավորություն են ընձեռում խորհրդածելու պոե-
տական ժառանգականության մասին, նա հանգում է հետևյալ եզ-
րակացությանը.

...փոքրացավ-փոքրացավ, մինչև հերթն հասավ
շնատամին ու հիշողությունների մի հատվածին:
Սրանք կբավարարեին նրան՝

հրամաններ տալով վերից ու վարից,
Ուոլթի տիեզերահոսն ու Յեզեի տրիադան,
եթե ցանկանաս, նույնպես կմիանան,
ամերիկյան պոետի փորձառության մեջ
շվարած Յենրին լսեց, որ ինքը գոյություն ուներ,
և երիտասարդ Ստիվեն Քրեյնն էր
հզոր հիշողությամբ ու ահավոր ցավով,
նախահայրերն էին կանգնած, թուլացած ու ծանր,
մինչ Յենրիի մասերը սլանում էին: (13; 78)

Վիլյամ Կարլոս Վիլյամսի վաղ շրջանի բանաստեղծությունների անդրանիկ ժողովածուն, որ հրատարակվել է դեռևս 1914 թվականին (102), սկսվում է ուիթմենյան տողերով.

Բայց մի օր անցնելով լաստանավով՝
Մանհեթենի հսկա աշտարակները հայացքիս ներքո,
Նավարկում էի քամիների մեջ ծովի,
Անթիվ հարցեր էի մտմտում,
Որ նետվել էր ինձ փորձելու համար.
Ինչպե՞ս դառնամ հայելին այս արդիականության: (102; 3)

«Նե»-ն, որ «ծեր է, չպարված-// Վառ շուրթերով», կարծես ժառանգորդը լինի Ուիթմենի մուսայի, որին նա հայտնաբերել էր «խոհանոցի կենտրոնում տեղավորված»: Իսկ լաստանավը պարտադիր չէ, որ Ուիթմենի բրուկլինյան լաստանավը լինի, սակայն այն ծնունդ է տալիս պոետական մույն տեսիլքներին: «Ինքնակենսագրություն» գրքում Վ. Կ. Վիլյամսը հիշում է, որ 1902 թվականին, երբ ընդունվեց Պենսիլվանիայի համալսարան, իր սեղանի գիրքն էր «խոտի տերևները», որը «կլանում էր մեծագույն խանդավառությամբ», ինչպես նաև վարում էր ուիթմենյան նոթատետր, որտեղ անմիջապես գրի էր առնում սեփական «ինքնաբուխ բանաստեղծությունները». «Ինչ վերաբերում է նոթատետրերիս (որոնք, իմ կարծիքով, երբևէ ոչ ոք չի տեսել), դրանցում գրի էի առնում ուիթմենյան «մտորումներս»,

յուրօրինակ քաղություն ու ինքնախոստովանանք, որ օգնում էին սիրտս ու միտքս մաքրել մշուշապատ մոլեգնությունից» (97; 53):

Նա միաժամանակ հավատարիմ հետևորդն էր Քիթսի, որին անվանում էր «իմ Աստված»: Քիթսը մարմնավորում էր նրա մոլեգնությունների պայմանականորեն ռոմանտիկական կողմը: Վ. Կ. Վիլյամսը մի կողմից տարված էր Քիթսի կրթյալ նրբագեղությամբ, մյուս կողմից՝ Ուիթմենի բիրտ ուժով: Բանաստեղծական իր առաջին ժողովածուի մասին Վ. Կ. Վիլյամսը գրում է. «Բանաստեղծություններս վատ Քիթս էին, ոչ ավելին, դե լավ, նաև վատ Ուիթմեն: Սակայն ես հաստատապես սիրում էի երկուսին էլ» (97; 107): Հետագայում նա խոստովանել է, որ պոեզիայի նկատմամբ այս տարաբևեռ սերը նրան հասցրել է գեղագիտական ու զգացմունքային մտազարության: Ուիթմենյան նոթատետրերը նրա «գաղտնի կյանքն էին»: Գաղտնի տետրերն արտահայտում էին Վ. Կ. Վիլյամսի նվիրական ցանկությունը՝ գրել պարզ, անմիջական, զգացմունքային բանաստեղծություններ, ինչը, ի վերջո, իրականություն դարձավ և նրան առաջնորդեց դեպի սեփական ծայրի բացահայտումը կամ, ավելի ճիշտ կլիներ ասել, հայտնագործումը: Ուիթմենի միջոցով Վիլյամսը տիրապետեց զգացմունքային հզոր էներգիայի, որն անհրաժեշտ էր պայմանականություններից ձերբազատվելու համար: Խոսելով Ուիթմենի պոեզիայի մասին՝ Վ. Կ. Վիլյամսը գրում է. «...Լսում եմք ճիշդ մի մարդու, որ հաղթահարում է հարկադրանքի արգելքները, որպեսզի ի վիճակի լինի ճշմարտացիորեն արտահայտել այն, ինչ մտածում է» (18; 19): Ուիթմենի հզոր ձայնն էր, որ խթանեց Վ. Կ. Վիլյամսին թոթափել ռոմանտիկական պոեզիայի կապանքները: Այս առիթով հետաքրքրական է Ջոն Ջեյ Չեփմենի կարծիքը, որ նա հայտնել է դեռևս 1898 թվականին՝ Ուիթմենի մահից ընդամենը վեց տարի անց. «Երբ լքում ես աշխատասենյակդ ու Կանադական գետը հասնելով՝ մակույկ ես նստում վստահ, որ գոնե տասը օր կմոռանաս բիզնեսն ու տնային հոգսերդ, դողում ես հրճվանքից, հրճվանք, որ իր պոեզիայում այս ու այնտեղ առատորեն սփռել է Ուոլթ Ուիթմենը: Կարելի է ասել՝ սա է գրականության մեծագույն նվաճումը: Ուոլթ Ուիթմենն իր տողերում կոտրում է պոեզիայի շրջանակները և մեզ է ներկայացնում թրթռացող կյանքը» (21; 163):

Չնայած թվում է, թե Զիթսը Վ. Կ. Վիլյամսի հետաքրքրության շրջանակից բավականին արագ և առանց լուրջ դիմադրության դուրս մնաց, Ուիթմենը դեռ շարունակելու էր երկար ժամանակ մնալ այնտեղ՝ որպես քննարկման նյութ ու անվերջ վկայակոչման առարկա: Դեռևս 1917 թվականին Վ. Կ. Վիլյամսը փորձում էր լիովին բացահայտել Ուիթմենի ստեղծագործության նշանակությունն ինչպես ընդհանրապես պոեզիայի, այնպես էլ մասնավորապես իր համար. «Ուիթմենն արարեց [պոետական] արվեստն Ամերիկայում... Չի կարող գոյություն ունենալ պոետական արվեստ, եթե այն բացառում է մեկ այլ պոեզիայի գրավչությունը: Այսպես, օրինակ, Դանտեն ինձ համար Ուիթմենի տարատեսակն է: Ինձ համար Դանտեն չի կարող գոյություն ունենալ առանց Ուիթմենի» (95; 27): Սակայն Ուիթմենի վերաբերյալ Վ. Կ. Վիլյամսի ամենահետաքրքիր մեկնաբանությունը հայտնվեց նրա վաղ շրջանի գրքերից մեկում («Գարունը և մնացյալը», 1923), որն արտառուց էր իր բնույթով, քանի որ ներառում էր ոչ միայն հեղինակի առաջին բանաստեղծությունները, այլև պոետական արվեստի ու պոեզիայի ներքին բովանդակության հարցերի շուրջ թվացյալ պատահականությամբ ընտրված մեկնաբանությունները. «Ուիթմենի առաջարկները նույն հարթության վրա են, ինչ կյանքի երևակայական ընկալման ժամանակակից ուղղությունները: Նրա ընդգրկումն հայացքները, որոնց միջոցով մեկնաբանում է սեփական ինքնության նույնականությունն իր անձին առնչվող նվազագույնի ու մեծագույնի հետ, նրա «Ժողովրդավարությունը» ներկայացնում են իր իսկ երևակայական կյանքի ողջ ուժը» (98; 112-113): Ուիթմենի մասին ունեցած այս կարծիքը հավանաբար ամենատևականն էր և մեծ ազդեցություն ունեցավ Վիլյամսի ինչպես չափածո, այնպես էլ արձակ ստեղծագործությունների վրա: Սակայն հատկապես բանաստեղծական տեխնիկային վերաբերող ուիթմենյան նորարարությունն էր, որ Վ. Կ. Վիլյամսին մղեց առավել համակողմանի ու բազմաբնույթ մեկնաբանությունների: 1939 թվականին հրատարակած «Ընդդեմ եղանակի. արվեստագետի ուսումնասիրությունը» հոդվածում նա Ուիթմենին ներկայացնում է որպես «մարդ-բանալի, որին անվերջ դիմում են..., ժամանակակից պոեզիայի պատմության մեջ հսկայական կարևորություն ունեցող...: Հնի

կառուցվածքն ուժեղ է, այն «ոչ» է ասում ամենայն ինչի՝ թե՛ պրոպագանդայի բնագավառում, թե՛ պոեզիայի, որը, ընդամենը, ցանկանում է արտաբերել՝ «այո»: Ուիթմենը ճեղքեց-անցավ այս պատմեջը: Դա հիմնարար ու դրական արարք էր» (100; 218): Սակայն Վ. Կ. Վիլյամսն ինքն էլ ասելիք ուներ Ուիթմենին. «Ուիթմենն այդպես էլ չկարողացավ ամբողջությամբ գիտակցել իր պոետական կառույցների նորարարական նշանակությունը: Արդյունքում նահանջեց՝ հայտնըվելով իր ուշ շրջանի՝ կատալոգներով (թվարկումներով) ծանրաբեռնված գործերում, ինչպես նաև այնպիսի լայն ազատության մեջ, որը ոչ թե ազատություն էր, այլ չափի զգացման պակաս: Բացակայում էր ընտրությունը, կառուցվածքային ընտրությունը» (100; 212):

1950-ական թվականներին հաճախակի փոփոխությունների է ենթարկվում Վ. Կ. Վիլյամսի կարծիքը Ուիթմենի՝ որպես մեծ նորարարի մասին: 1954 թվականին նա գրում է. «Ուիթմենն իրավացի էր, երբ մեզ ազատում էր կապանքներից, սակայն նրան զսպելու կոչված ծանրակշիռ միջոցների բացակայության պատճառով հախուռն դարձավ... Ուիթմենը, մեծագույն բնագդի տեր լինելով հանդերձ, մեր մոլորությունների պատճառը դարձավ: Ես էլ մյուսների նման շատ առարկություններ ունեմ: Բանաստեղծությունն ազատ չի կարող լինել, այն պետք է կարգավորվի ինչ-որ չափերով, սակայն ոչ հին տաղաչափությամբ: Այս հարցում Ուիթմենը ճիշտ է. միաժամանակ հենց առաջնորդ լինելը դավաճանեց նրան: Ժամանակը չէր հասունացել: Մենք պետք է վերադառնանք չափերին, մեր ժամանակին հարիր չափերին, ոչ թե նեխած ձևերին, որ արդեն գարշահոտություն են տարածում» (100; 339): Իսկ 1955-ին «Խոտի տերևներ» ժողովածուին նվիրված ակնարկում հանդիպում ենք հետևյալ դատողությանը. «Ուիթմենի, այսպես կոչված, «ազատ բանաստեղծությունը» գրոհ է ուղղակիորեն բանաստեղծության ամրոցի վրա, այն կոչ է բոլոր կենդանի բանաստեղծներին և բացահայտում է պատճառը, թե ինչու նրանք նման կերպ չպետք է վարվեն: Այն մարտահրավեր է, որ հարատևում է արդեն մեկ դար տևող եռանդուն գոյապայքարում, երբ գործնականում շարունակական կրակի տակ է եղել, բայց երբեք չի պարտվել» (96; 22):

Բերված մի քանի օրինակներից պարզ է, որ Վ. Կ. Վիլյամսը, անկասկած, Ուիթմենի ուղղակի հետնորդն է, չնայած մշտապես անհրաժեշտություն է զգում շեշտելու սեփական անկախությունը: Ի վերջո, նորը փնտրելու ճանապարհին Վիլյամսը չէր կարող ընդունել իր բացարձակ հավատարմությունն անցյալի որևէ բանաստեղծի, նույնիսկ Ուիթմենի նկատմամբ:

«Պատերսոնը» վերջնական տեսքը ստացել է ավելի քան քառասունչորս տարվա ընթացքում (1914-1958), և Վիլյամսը բավարար ժամանակ է ունեցել անվերջ փոփոխելու այն, սակայն «պարոն Պատերսոն» մտահաղացումն անփոփոխ է մնացել՝ սկսած 1927 թվականի առաջին հրատարակությունից. քաղաք՝ նաև մարդ, ամեն ոք, ժամանակակից մարդ, բանաստեղծ, բժիշկ (չնոռանանք, որ Վ. Կ. Վիլյամսը բժիշկ էր), և, իհարկե, հենց ինքը՝ Վիլյամ Կարլոս Վիլյամսը: Եվ եթե այս պոեմում անորոշություն կա «ես»-ի և հեղինակի հարցում, անկասկած, միտումնավոր է՝ «Խոտի տերևներ» ժողովածուի ավանդույթով: Երկու ստեղծագործություններն էլ հարուստ են ինքնակենսագրական փաստերով, որ եկել են ծառայելու պոեզիային:

«Պատերսոնի» լեզուն քառսի լեզուն է, քննադատական խոսք, որ պոետի կարծիքով՝ Պատերսոնի ճշմարտությունն է, և ինչպես Ուոլթ Ուիթմենի պոեզիայում՝ Ամերիկայի ճշմարտությունը: Իսկապես, երբ սկսում ես ընթերցել պոեմը, այնպիսի տպավորություն ես ստանում, թե դա միակ իրական լեզուն է, քանի որ այն է իշխողը: Սեմ Փեթչն ու տիկին Քամինգը վառ օրինակներ են խոսքապական, կործանվող Ամերիկայի, որն անասելիորեն տառապում է մարդկության «շրջափակումից» ու «խզումից», խզում, որի պատճառը ծախողված լեզուն է.

Լեզվից, լեզվից են

նրանք խեղճանում

Բառեր չգիտեն,

կամ չունեն

քաջություն դրանք գործածելու –

աղջիկները ընտանիքների, որ քայքայվել են ու

փախել սարերը. բառեր չկան:

Կարող են դիմել տարափին,
որ ուղեղներում է, բայց ամեն ինչ օտար է նրանց:
(99; 11-12)

«Պատերսոնի» երկրորդ գրքում գլխավոր հերոս-բանաստեղծի առավոտյան զբոսանքն այգում ընթերցողի ուշադրությունը հրավիրում է մարդկության «շրջափակման» ու «խզման» պատճառների վրա.

...ջահել աղջիկների անճոռնի ոտքերը՝
մխոցներ, որ շատ են հուժկու քնքշանքի համար,
տղամարդկային ալ բազուկներ, որ հարմարվել են բոցին ու
ցրտին և պատռում - քառատում են գեր մսացուն... (99; 44)

Անվերջ լարված աշխատանքը գործարաններում ու ձեռնարկություններում, որտեղ վաստակում են հացն հանապազօրյա, ենթադրում է կիրակնօրյա առողջարար հանգիստ: Բայց այն, ինչ թվում է, թե պետք է հիշեցներ էլիոթյան «Սեռյալ երկիրը»՝ մարդկային ցեղի «գիշատիչներ», որ անտեսում են կիրակիի ավանդական իմաստն ու ժամանակ վատնում անիմաստ զբաղմունքների վրա, գարեջուր խմում, վիճաբանում կամ մրափում, փաստորեն՝ ավելի մոտ ու հարազատ է Ուիթենին. ակնհայտ կարեկցանք, ըմբռնում, նաև համակրանք: Բանաստեղծի վերաբերմունքը հատկապես ցայտուն է ստեղծագործության արձակ հատվածներում. «Նույնիսկ հեղափոխության ընթացքում Համիլտոնի վրա մեծ տպավորություն էր թողել Փրսեիքի Մեծ ջրվեժի տեսարանը: Նրա հարուստ երևակայությունն արդեն նախանշում էր արդյունաբերական մեծ կենտրոն, նահանգային մի մեծ քաղաք, որ պետք է բավարարեր երկրի պահանջմունքները: Ահա ջրային էներգիա, որ թափանիվներ կպտտի, և նավարկելի գետ, որ արտադրանքը կհասցնի առևտրական կենտրոնները. մի ամբողջ ազգային արդյունաբերություն» (99; 69): Վ. Կ. Վիլյամսին գերել է Համիլտոնի պատմական մտահայեցողությունը, նյութական հարստություն ստեղծելու խորաթափանցությունը, և կարծես մեր առջև է ամերիկյան երազանքի նախատիպը:

Ամենաուխթմենյան տողերով է ավարտվում «Պատերսոնի» երրորդ գիրքը.

Անցյալը վերում է, ապագան՝ վարում
Եվ ներկան ցած է հոսում, աղմուկը՝
Ներկայի աղմուկը, խոսակցություն է,
որ անհրաժեշտ է հոգուս... (99; 144)

Այս տողերը հարազատ են էմերսոնին ու Ուիթենին, և հիշեցնում են Ուիթենի կարծիքը պոետի ու իր ժամանակի փոխհարաբերության մասին. «Նրա համար, ով մեծագույն պոետ պետք է լինի, ամենաուղղակի փորձությունը այսօրն է: Եթե նա անձայրածիր օվկիանոսային մակընթացության նման չի հեղեղվում ներկայով..., իր երկրի մարմինն ու հոգին չի ձգում դեպ իրեն և աննկարագրելի սիրով չի կախվում իր երկրի վզից ու իր սեմիտական մկանը չի ընկղմում իր երկրի արժանիքների ու անհաջողությունների մեջ..., եթե նա ինքը չփոխակերպվի ժամանակի..., թող որ ձուլվի համընդհանուր վազքին ու սպասի իր կայացմանը» (94; 759): Թվում է՝ «Պատերսոնի» հեղինակը վճռական է ու հաստատ որոշել է, որ ինքը պետք է Ուիթենի երազած պոետը լինի.

Ես չեմ կարող այստեղ մնալ,
որ կյանքս վատնեմ անցյալին հայելով,
ապագան էլ՝ պատասխան չունի: Ես պետք է
գտնեմ իմ նշանակությունը և ի ցույց դնեմ՝ ճերմակ,
հոսող ջրի կողքին. ինքս ինձ—
գտել լեզուն և կամ՝ պարտվել —
զննելով գույնը դեմքիս: Դուրս
թողեք ինձ:
/Դե լավ, զնա/ հռետորությունն այս իրական է: (99; 145)

«Պատերսոնի» հինգերորդ գրքում քառսի պատկերներն զգալիորեն նվազում և գրեթե անբաժանելիորեն միաձուլվում են վերահաստատման պատկերներին. միաեղջյուրը դատապարտվում է

մահվան, սակայն ի վիճակի է գերազանցել նույնիսկ մահին: Սա հիշեցնում է «Խնկեղեգնի» Ուիթմենին.

Ես տեսա սերը
որ մերկ հեծնել էր ձիուն
կարապին
ծկան պոչին
արյունռուշտ ծովային օձաձկանը
և ծիծաղում էր
հիշեցնելով Չրեային
գեհեցնում
իր ընկերների հետ
երբ անտարբեր երիտասարդը
զնդացրով
ցրում էր բազմությունը
նա դեռ չէր զարկվել
բայց ժպտում էր
սփոփելով ընկերներին
սփոփելով—
ընկերներին: (99; 223)

«Պատերսոն» ստեղծագործության մեջ անտեսված չեն ո՛չ չարիքը, ոչ՝ սարսափը, այդ ամենը կարծես տեսնում է հավասարակշռող ամբողջության մեջ. գոյություն ունեն և՛ կրակողը, և՛ սփոփողը: Սա հիշեցնում է Ուիթմենի «Երգ իմ մասին»-ի՝ տառապանքները մխիթարող պատկերը.

Երազներն են պարուրում ինձ
և պարը
խոհերիս
ներքաշում է կենդանիների
անմեղ գազաններին: (99; 224)

Ուիթմենը նույնպես մտահոգված էր կենդանիների էությանը.

Ես կարծում եմ, որ կարող եմ փոխակերպվել և ապրել
կենդանիների հետ,
նրանք այնքան խաղաղ են ու այնպես անհաղորդ,
Ես կանգ եմ առնում ու երկար-երկար նայում նրանց:
[«Երգ իմ մասին» (94; 94)]

«Երգ իմ մասին» ստեղծագործության 33-րդ հատվածում տեղի է ունենում կերպարանափոխում. բանաստեղծը նույնանում է աշխարհի ամենայն ողորմելիության հետ.

Ես եմ հետապնդվող ստրուկը, մարմինս ջղաձգվում է շների ամեն կծոցից,
Գլխավերևումս դժոխք է ու վհատություն...
Հոգեվարքն է ամեն մի շորիս փոփոխման նշանը,
Եվ վիրավորին չեմ հարցնում՝ ինչպե՞ս ես, ինքս եմ դառնում վիրավոր...
(94; 101-102)

Սակայն հենց որ նա հասնում է հուսահատության ստորնակետին՝ «Ես ցած եմ նետում գլխարկս, մստում դեմքով ամոթահար ու մուրում» (94; 107), անմիջապես հայտնվում է ազատ տարածության մեջ, և հուսահատությունը վերափոխվում է նոր գիտակցության, բացահայտվում է հոգևոր և ստեղծագործական թարմ ներուժը, որ պետք է արտացոլվի պոեզիայի մեջ.

Բա՛վ է, բա՛վ է, բա՛վ է...
Ես հիմա հիշում եմ,
Ընթռնում եմ չափից ավելի մնալու բաժինը... (94; 107)

Հուսահատության միջոցով կերպարանափոխվելու թեման իր արծագանքն է գտել նաև «Պատերսոն» ստեղծագործության մեջ (գիրք երրորդ).

Հին շիշը՝ հալված թեժ կրակից
նոր փայլ է ստանում, ապակին կորանում է
նոր իմաստ ձեռք բերում, վերախոստովանելով
անորոշը: Տաք քարը՝ գերին
մակընթացության, ճաքեր է տալիս
պարզ գծերով, փայլն անխամբելի,
կորուստը կանխվում է ... (99; 118)

Թողությունը կենտրոնական տեղ է գրավում «Պատերսոնի»
հինգերորդ գրքում՝ միաեղջյուրի նկարազարդման պատկերներում:
Սա մահվան ու հարության առնելու պատմությունն է: Ամենաապշե-
ցուցիչը վերջին նկարազարդումն է, երբ միաեղջյուրը միայնակ
հայտնվում է բազմերանգ ծաղիկներով ծածկված աննկարագրելի
գեղեցիկ դաշտում, ծառին շղթայված, շրջափակված փայտյա ցան-
կապատով՝ կարծես դրախտ համբառնած Հիսուսը լինի կամ, ի վեր-
ջո, սիրուհուն հսկողության տակ առած սիրահար. սեռական-կրոնա-
կան խորհրդապաշտության մի խառնուրդ է սա, որ Վ. Կ. Վիլյամսի
հիմնական նպատակն է.

... մանր ծաղիկներով առլեցուն դաշտում
նրա պարանոցը կապված էր պսակով
աստղերի արքայական գոբելենի.
փորի վրա վիրավոր պառկած ոտքերը ծալած մարմնի տակ
մորուքավոր գլուխը արքայավայել բարձր պահած... (99; 211)

Միաեղջյուրը սպանված է, սակայն նա ապրում է.

Երբեք հատակը չենք հասնելու.
մահը փոս է,
որի մեջ բոլորս թաղված ենք
թե՛ հեթանոս, թե՛ հրեա:
Ծաղիկը թառամում է
ու փտում

Սակայն կա մի անցք
պարկի հատակում:
Դա երևակայությունն է, որ
հատակ չունի:
Հենց այս անցքով ենք
մենք փրկվում
Եվ լոկ արվեստով, տղամարդ ու կին, և դաշտը
ծաղկանց և գորելենը, գարնան ծաղիկներն անգուգական են
գրավչությամբ: (99; 211-212)

Մահվան վայրեջքը վերջնական հանգրվանն է, սակայն այստեղ
ևս գոյություն ունեն մոր ընդարձակ տարածքներ և հուսահատությո-
ւունը փարատելու գործուն հնարավորություններ. երևակայությունն
ի վիճակի է մահվան փոսի հատակում անցք գտնել, որի միջով մենք
նույնպես միանեղջյուրի մման փախչելու ենք.

Այս անցքի միջով, որ հատակում է
մահվան քարանձավի,
երևակայությունը
փախչում է ապահով:
Նրա պարանոցը կապված էր պսակով
որ չէր երևում կոշտ բրդի տակից: (99; 212)

Այս հանդուգն հայտարարությանն անմիջապես հետևեց այն օ-
րերին դեռևս անհայտ, սկսնակ բանաստեղծ Ալեն Գինգբերգի նա-
մակը (հետագայում Վ. Կ. Վիլյամսն այն ընդգրկեց «Պատերսոն»
պոեմում), որով պոետական երևակայության մոլի ջատագովը շնոր-
հակալություն էր հայտնում Վիլյամսին և հավաստում նրա «ուիթմե-
նամոլությունը». «Ամեն դեպքում, Գեղեցկությունն այնտեղ է, որտեղ
կախում են գլխարկս: Եվ ճշմարտությունը: Նաև Ամերիկան» (99;
213): Հավանաբար նաև Վիլյամս-Պատերսոնի միանեղջյուր¹ էր: Թո-
ղություն և հարություն առնել երևակայության, Ուիթմենի «տարիներ-
ի դրվագանախշման» միջոցով: Վիլյամսի միանեղջյուրը ինքը՝ «Պա-
տերսոն» պոեմն է: Այն խույս է տվել մահվան փոսի հատակում

գտնվող անցքով: Չի կարելի չհամաձայնել Ռոբերտ Լոուելի այն մտքին, որ Վիլյամսը «մեր գրականության հզոր շնչառության մի մասն է», իսկ «Պատերսոնը» մեր «խոսի տերևներն» է» (60; 158):

Դժվար է գնահատել Գինգբերգի առնչությունները Ուիթմենի հետ, քանի որ նրա ստեղծագործություններում Ուիթմենի ներկայությունն այնքան հաստատուն ու շարունակական է, որ կարծես վերածվում է երկրորդ «ես»-ի: Ինչպես արդեն նշեցինք, Գինգբերգի առաջին գիրքը՝ «Ոռնոցը», որ լույս տեսավ 1956 թվականին, մեծ նախահոր ավանդույթների շարունակությունն էր, նույնիսկ վերնագիրն ուղղակիորեն վերարտադրում էր նրա «բարբարոս ճիչը»: «Կալիֆորնիայի սուպերմարկետը» ստեղծագործությունն ուշագրավ էր նրանով, որ ուղղակիորեն օգտագործում էր Ուիթմենի կերպարը, որի հետ և զրույցի է բռնվում հեղինակը.

Ես տեսա քեզ, Ուոլթ Ուիթմեն, անգավակ և միայնակ ծեր նորարարիդ,

թե ինչպես էիր ձեռք տալիս սառնարանների վրա դրված մսին և աչքով

անում մթերախանութների տղաներին...

Ես թափառում էի քո հետևից պահածոյատուկների փայլուն ծառուղիներով

և պատկերացնում, թե ինչպես է մեզ հետևում խանութի հսկիչն...

(Թարգմ. Ա.Հարությունյանի, 1; 389)

Ապա Գինգբերգը դիմում է Ուիթմենին՝ մտորելով.

Ո՞ւր ենք գնում, Ուոլթ Ուիթմեն: Շուտով դռները կփակեն,

և ո՞ւր է առաջնորդում այս գիշերը քո մորուքը:

(Ես վերցնում եմ գիրքդ, երազում մեր ողիսականի մասին սուպերմարկետով

և զգում այս ամենի անհեթեթությունը):

(Թարգմ. Ա.Հարությունյանի, 1; 390)

Հիշենք Ուիթմենի տողերը՝ «Ընկերս, սա գիրք չէ, // Ով դիպչում է նրան, դիպչում է մարդուն...» [«Ցտեսություն» (94; 513)]: Եվ գիշերը, որ միասին են անցկացնում պոետն ու նախահայրը, մտորումների ու տվայտանքների պահ է, Գինգերգի պոետական կյանքի կամ ողիսականի սկիզբը, իսկ Ուիթմենը նրան ոգեշնչողն ու սատարողն է.

Դե ի՞նչ, չթափառե՞նք ողջ գիշեր միայնակ փողոցներով: Ծառերը նետում են

ստվերը ստվերի վրա, տներում հանգչում է լույսը, մենք մենակ ենք:

Չթափառե՞նք դեպի տուն, քնած կապույտ ավտոմեքենաների կողքով՝ երազելով կորուսյալ սիրո Ամերիկան:

(Թարգմ. Ա.Հարությունյանի, 1; 390)

Հուսահատության ու մենության մեջ հայտնված բանաստեղծը հենարան է փնտրում, և գտնում է «թանկագին հայր, քաջության սպիտակամորուս միայնակ ուսուցիչ»: Ինչո՞ւ էր Ուիթմենի էությունը գերել Գինգերգին: Չէ՞ որ այնքան շատ էին Ուոլթ-Էությունները և անվերջ փառաբանվում կամ մերժվում էին բանաստեղծների ու քննադատների կողմից: Գինգերգն առաջարկեց սեփական Ուոլթ-Էությունը՝ «երազելով կորուսյալ սիրո Ամերիկան»: Իր վերաբերմունքը նա հիմնավորում ու զարգացնում է 1965 թվականին Թոմաս Բլարկին տված հարցազրույցում՝ փորձելով բացահայտել, թե ինչպիսի ինքնագրաքննության է ենթարկել իրեն, երբ ցանկացել է սեփական անձի մասին արտահայտել այն ամենը, ինչ իրականում գոյություն ունի. «Նույնն է, ինչ արդեն հանդիպել ենք Ուիթմենի մոտ՝ «Ես չգիտեմ ավելի քաղցր նյութ, քան այն, որ կպած է սեփական ոսկորներիս», այսինքն՝ ինքնավստահությունն այն մարդու, որը համոզված է, թե ինքն իրականում ողջ է, և որ իր գոյությունն այնքան դրական երևույթ է, որքան ցանկացած այլ նյութինը» (41; 289):

Գինգերգն Ուիթմենի տողը մեջբերել է «Երգ իմ մասին»-ի 20-րդ հատվածից, այն հրաշալի համահունչ հատվածներից, որոնցում Ուիթմենը պնդում է, որ ինքը «պոետն է մարմնի» և «պոետը՝ հոգու» (հատված 21, 94; 83): Եթե մի փոքր էլ առաջանանք, այդ շարքի 24-

որ հատվածը կարելի է որպես բնաբան օգտագործել Գինգբերգի բանաստեղծությունների ժողովածուի համար.

Իմ մեջ արգելված ձայներ են

Սեռերի ու տարփանքի, քողարկված ձայներ, և ես քողագերծում եմ դրանք,

Անպարկեշտ բառերն իմ կողքին դառնում են վճիտ, փոխակերպված:

Ձեռքով բերանս չեմ փակում,

Նույնքան նրբագագաց եմ փորոտիքի հանդեպ, որքան՝ գլխի ու սրտի,

Եվ զուգավորումն ավելի բարձր չէ, քան մահը:

Ես հավատում եմ մարմնին ու ախորժակին,

Տեսողությունը, լսողությունն ու զգացմունքը հրաշքներ են, և իմ ամեն մասն ու մասնիկը նույնպես հրաշք են:

Աստվածային եմ ես դրսից ու ներսից, և սրբացնում եմ, ինչին

դիպչում եմ կամ ինձ է դիպչում,

Եվ թևատակի բուրմունքն ավելի նուրբ է, քան աղոթքը,

Եվ այս գլուխն ավելի բարձր է վանքերից, աստվածաշնչից ու բոլոր հավատներից: (94; 87)

Ջարմանալին այն չէ, որ Գինգբերգն իրականացնողը կամ կրողն է այս մտքերի, այլ այն, որ այս տողերի ավելի քան հարյուրամյա գոյության ընթացքում նա առաջինն էր, որ քաջություն ունեցավ գնահատել դրանց իրական իմաստը՝ «սեռերի ու տարփանքի... վճիտ, փոխակերպված»: Ժամանակին Ալեն Թեյթն ու Այվոր Ուինթերսը Հարթ Քրեյնին մեղադրում էին, որ նա անտեսում էր Ուիթմենի լավատեսությունը, նյութապաշտությունն ու տեխնոլոգիական աղմկալից կենսախնդությունը (83; 554-565, 104; 153-165): Նրանք հավանաբար չէին կարող Գինգբերգին ևս քննադատել նյութապաշտությունն ու գիտատեխնիկական արդյունաբերական Ամերիկան անտեսելու համար: Հակառակ նրանց՝ Գինգբերգը խորությամբ էր ուսումնասիրել Ուիթմենին, հատկապես «Ժողովրդավարական հեռաստանները», որոնց ծանոթ չլինելու մեջ Քրեյնը մեղադրում էր

Թեյթին: 1958 թվականին Ջոն Յոլանդերին հասցեագրած մի երկարաշունչ նամակում Գինգերգը պաշտպանում է սեփական պոետական նյութն ու նշում «իրականության այն տարածքը», որը պետք է բաց լինի իսկական պոեզիայի համար՝ «...ընդլայնելով այն տարածքը, որտեղ կարող ես ուղղակիորեն գործել, հատկապես ներառել ողջ անտրամաբանական, առեղծվածային անձնական փորձը, հեքն ու տարօրինակությունները, այլ կերպ՝ անհատականությունը, կրկին նշանակում է (ինչպես Ուիթենի դեպքում) ուղեղների կատարյալ լվացման ժամանակաշրջանի հնարավորություն, որտեղ ցանկացած հաղորդակցություն ենթակա է զանգվածային վերահսկողության (հատկապես ներառելով անսպասելի խոսակցությունները համալսարաններում ու «Պարտիզանի» նման ամսագրերում), ի վերջո, կրկին բերում է մարգարեական պոեզիային, որը հրաշք չէ. այն ամենը, ինչ պետք է իմանաս, ընդամենն այն է, ինչ իրականում մտածում ես ու զգում, յուրաքանչյուր նախադասություն բացահայտում է, իսկ մնացածներն այնքան են վախենում խոսել, նույնիսկ եթե զգացումներ ունեն. այս տիպի աշուղական անկեղծ մարգարեությունն էր, որ Ուիթենը ամերիկյան պոետներին կոչ էր անում ետ վերցնել քահանաներից՝ հանում մատերիալիզմի ու զանգվածային արդյունաբերության...» (52; 174):

Ուիթենյան այս մտածողությունն իր արտահայտությունն է գտել Գինգերգի ստեղծագործությունների մեծ մասում, հատկապես «Վիչիտա Վորտեքս Սուտրա»-ում (որը «Ամերիկայի անկման» բաղկացուցիչ մասն է): Բացի դրանից՝ բազմաթիվ են Ուիթենին առնչվող վկայակոչումներն ու ակնարկները, նաև մեջբերումները նրա պոեզիայից: «Ամերիկա» բանաստեղծությունը («Ոռնոցից») ուղղակի և ծրագրավորված ընթերցանակում ու ոգեկոչում է՝ «Ամերիկա, ե՞րբ կդառնաս դու հրեշտակային, // ե՞րբ կհանես քո շորերը» (39; 146): «Քաղիչ» և այլ բանաստեղծություններ» ժողովածուում Ուիթենը մի պահ հայտնվում է «Իզնու»-ում, ու «Թող մեռնի Վան Գոգի ականջը» բանաստեղծության մեջ «Ուիթենն զգուշացնում էր ազգերի այս «անիծյալ Առասպելի» մասին» (39; 169): Նա ներկա է նաև «Վերջը» բանաստեղծությունում՝ «Ես՝ ես եմ, ծեր Յայր Ձկնաչքը, որ արարել է օվկիանոսը, որդը՝ սեփական ականջիս, օձը՝ ծառին փա-

թաթված» (39; 259): «Իրականության սանդղիչներ» ժողովածուի «Սիրային բանաստեղծություն ուիթմենյան թեմաներով» բանաստեղծությունը գրված է անմիջական ազդեցության ներքո՝ «Ես անաղմուկ կմտնեմ նմջարան ու կպառկեմ հարսի ու փեսայի մեջտեղը» (39; 115): «Մոլորակի լուրերում» Գինգբերգը պատասխանում է Ուիթմենի՝ «Ինչո՞ւ է Աստված սեր, Ջեք» հարցին.

Չմերժելով այս

38-ամյա գլուխը 145 ֆունտանոց

մսից հունցած ձեռքերն ու ոտքերը

Եվ ոչ մի արհամարհանք

ուիթմենյան ոտնեղունգի հանդեպ,

ոչ էլ՝ մարգարեական մազափնջի արտաքսում

դեպի Դժոխքն անգութ,

Քանզի մեքենաներով շրջափակված

Ես խոստովանում եմ կիրքս ամոթալի: (39; 335-336)

Գինգբերգի էպիկական պոեմը՝ «Ամերիկայի անկումը», ամբողջությամբ նվիրված է Ուիթմենին, և այստեղ արդեն անհաշվելի են ուիթմենյան առնչությունները: Սակայն սխալ կլիներ եզրակացնել, թե Ուիթմենի ներկայությունը Գինգբերգի պոեզիայում այնքան խորն է, որ տեղ չի թողնում հեղինակի սեփական ֆիզիկական ու հոգևոր ինքնաարտահայտման համար: Հետ գնալով դեպի Ուիթմենը՝ Գինգբերգն ստիպված էր շրջանցել ժամանակային առումով ավելի մոտ մի շարք հեղինակությունների՝ Էզրա Փաունդին ու Չարլզ Օլսոնին: Ընդսմին, դժվար է ստույգ սահմանազատել Ուիթմեն-Փաունդ-Վիլյամս-Օլսոն պոետական ավանդույթը, սակայն այս ավանդույթն առանձնանում է այնպիսի էական տարրերով, որոնք հետագայում կարևոր նշանակություն ունեցան ինչպես գրականագիտության, այնպես էլ գործնական պոետական արվեստի համար:

Գինգբերգն ինքն է առանձնացնում կենսափորձի կուտակման մի քանի շրջան, որ անցել է թե՛ որպես անհատականություն, թե՛ որպես բանաստեղծ ձևավորվելու ճանապարհին: Ստեղծագործական վաղ շրջանում նա անասելի երազող էր, տարված պայմանականությ-

յուններով՝ հայտնագործում էր Վիլյամ Կարլոս Վիլյամսի պոեզիայի գաղտնիքները («Դատարկ հայելի», «Ցասման դարպասներ»): Սրան հաջորդում է «Ունոցի» ու «Քաղիշի» հեղինակ Գինգբերգը, որ խորհրդապաշտ է ու փնտրում է տիեզերական գիտակցությունը՝ անցնելով բլեքյան ու տեսլական փորձի միջով, ընդհուպ՝ թմրանյութերը: Սակայն իրական փոփոխությունը տեղի է ունենում 1960-1961 թվականներին (այս մասին նա ակնարկում է «Շրջադարձ. Կիոտո-Տոկիո ճեպընթացը» բանաստեղծության մեջ (39; 324-330), ինչպես նաև 1965 թվականի հարցազրույցում), երբ, ինչպես և Ուիթմենին, հոգևոր կենսափորձի որոնումները նրան տանում են դեպի Ասիա ու Հնդկաստան. «Ասիական փորձությունը ինձ ինչ-որ ձևով ազատեց անկյունում մնալուց: Ինքս ինձ կարծես միշտ պատկերել էի թմրանյութերի ազդեցության տակ: Այդ անկյունն անմարդկային էր այն առումով, որ ինձ թվում էր, թե ընդլայնում էի գիտակցությունս և այդպես էլ պետք է շարունակեի, սակայն միաժամանակ դիմադրում էի այդ օժածն հրեշի» (107; 312): Արդեն 1971 թվականին կյանքի այս «շրջադարձը» նա վերհիշում է հետևյալ բառերով. «Տասնհինգ-քսան տարի շարունակ մտովի փորձում էի վերստեղծել Բլեյքի փորձը և իզուր ժամանակ վատնեցի: Կարծես թվում խմած լինես ու ճանապարհվելով Աստծո մոտ՝ փորձես տեսնել նրան, և դրա փոխարեն, բնականաբար, հանդիպես շուրջդ պտտվող ամեն տեսակ դիվային մեքենաների, ու դրախտի փոխարեն դժոխքը տեսնես» (38; 18): Այս շրջանում Գինգբերգն իր նախկին կազմակերպված ու խելամտորեն չափված-ձևած բանաստեղծություններից անցում է կատարում դեպի Ուիթմենի ու Ջեք Քերուակի տարերային լեզվամտածողությունը, որոնց հոգևոր մտերմությունը նա միշտ բարձր էր գնահատում. «Մի ժամանակ ես բացարձակապես ապշած էի, քանզի Քերուակն ինձ նախազգուշացրել էր, որ ապագայում գրականություն է լինելու այն ամենը, ինչ մարդիկ իրականում գրել են, ոչ թե ինչը փորձել են մյուսներին ներկայացնել որպես իրենց գրվածքներ ու հետագայում սրբագրել են՝ մոլորության մեջ գցելով բոլորին: Եվ ամբողջ մի տիեզերք հայտնաբերեցի, ուր մարդիկ այլևս ի վիճակի չէին լինելու ստել» (107; 319): Սակայն չի կարելի ասել, թե Գինգբերգի հետագա ստեղծագործությունը վերածվեց մեխանիկական

վերարտադրման անհաջող փորձարարության: Նա սկսեց ավելի մեծ ուշադրություն դարձնել լեզվին և այդ առումով հատկապես բարձր էր գնահատում Գերտրուդ Ստայնի ծառայությունը՝ նրա աշխատանքը համարելով «լեզվի մասին խորհրդածություն կամ լեզվի դիտարկում՝ բառերն անվերջ կրկնելով տարբեր կապակցություններում, ճշտելով, թե արդյոք հնարավոր է դրանք տեղաշարժել պայմանական զուգորդումների մեջ» (38; 32): Լեզվի հանդեպ նման վերաբերմունքը մեծապես նպաստեց Գինգբերգի բանաստեղծական ոճի ձևավորմանն ու զարգացմանը:

Գինգբերգը մշտապես ցանկություն ուներ գրելու էպիկական ստեղծագործություն: Հարցազույցներից մեկում (107) «Ուռնոցը» համարելով քնարական, «Քաղիշը»՝ պատմողական՝ էպիկականը բնորոշում է որպես «երկփեղկված մտքերի հոսք, որը ներառում է քաղաքականությունն ու պատմությունը»: Այն հարցին, թե արդյո՞ք այն պետք է նմանվի Փաուլսի էպիկականին, Գինգբերգը պատասխանում է. «Ո՛չ, որովհետև ինձ թվում է, որ Փաուլսը տարիներ շարունակ հորինել է՝ հիմնվելով իր կարդացածի ու թանգարանային գրականության վրա, այնինչ նյութը պետք է վերցվի ժամանակակից պատմությունից, լրագրերից, ստալինիզմի ժողովրդական ստեղծագործությունից ու Հիտլերից, Ջոնսոնից ու Քեննեդուց, Վիետնամից ու Կոնգոյից, Լուսնոմբայից, Հարավից, Սակկոյից ու Վանցետտիից, այն ամենից, ինչը խարսխվում է գիտակցության անհատական դաշտում, և ինչի հետ հաղորդակցվում է յուրաքանչյուր անհատականություն: Եվ հետո պետք է հյուսել, ինչպես զամբյուղն են գործում՝ այդ ամենն օգտագործելով որպես հյուսքանյութ» (107; 317-318): Սա այնքան էլ չի տարբերվում Էզրա Փաուլսի «Կանտոսի» հայեցակարգից.

... ժամանակակից աշխարհը

Քրչապարկի կարիք ունի, իր բոլոր մտքերը լցնելու համար ,
ինչպես ես եմ նետում որսս արծաթափայլ

Թարմ սարդինաձկները՝ սալաքարերին գայթող... (72; 1)

Փառունդի նման և Փառունդից տարբեր: 1972 թվականին, Փառունդի մահվան լուրն առնելով, Գինգբերգը հարցազրույցներից մեկում ասում է. «...Հիսուն տարվա ընթացքում նա ստեղծել է աշխարհընկալման սեփական բնօրինակը...մարդկության խոշոր նվաճում»: Անմիջապես հետևում է հարցը՝ «Ինչպես «խոտի տերևները», կրկնվում է, չէ՞: Ուիթմենն էլ «խոտի տերևներ» ժողովածուում նույնն էր արել»: Գինգբերգը պատասխանում է՝ «Այո՛, արել է» (38; 181): Ուրեմն էպիկական ստեղծագործություն գրելու համար Գինգբերգն արդեն ուներ այն բնօրինակը, որին կարող էր հետևել, և որը պետք է զարգացներ սեփական վարպետությամբ: Արդյունքում նրա ստեղծագործությունն էպիկական էր՝ սկսած վերնագրից՝ «Ամերիկայի անկումը. բանաստեղծություններ՝ նվիրված այս նահանգներին, 1965-1971»: Նախ՝ անկում, ապա՝ 1965-1971՝ Ամերիկայի հոգեկան տվյալտանքների տարիները, վերջապես, «այս նահանգներին»՝ Ուիթմենի դարձվածքը, որ խոտի տերևների նման սփռված էր նրա գրքի յուրաքանչյուր էջում.

Ամերիկան, մեկուսացված, սակայն համայնը մարմնավորող,
ի վերջո, ի՞նչ է այն՝ ինձնից բացի,
եվ ի՞նչ են այս նահանգներն առանց ինձ:
[«Կապույտ Օնտարիոյի ափին»(94; 376)]

Գինգբերգը պոեմի սկզբից մինչև վերջ փնտրտուքի մեջ է: Նա ցանկանում է իմանալ, թե ինչ փոփոխություններ կրեցին Ուիթմենի «այս նահանգները», արդյո՞ք իրականացավ «Ժողովրդավարական հեռաստանների» վերաբերյալ նրա երազանքը: Իզուր չէ, որ Գինգբերգը գիրքը նվիրում է Ուիթմենին՝ մեջբերելով մի մեծ հատված նրա «Ժողովրդավարական հեռաստաններից»: Եվ հարազատ է մնում Ուիթմենին ինչպես պոեմի կառուցվածքով (իր իսկ նախագգուշացմամբ, պետք է հավելվեին 1968-ին «Մոլորակի լուրեր»-ում տպագրված «Վիչիտա Վորթեքս Սուտրան»՝ առաջին բաժնի չորրորդ բանաստեղծությունից հետո, և «Երկաթե ձին», որն առանձին գրքով լույս էր տեսել 1973-ին՝ որպես երկրորդ բաժնի մեկնարկային մաս), աշխարհագրական անվանումների առատությամբ, լեզվառ-

ճական բազմաբարդությամբ՝ հարց ու պատասխաններ, զգացմունքայնություն, խուճապ, կատաղություն, հուսահատություն, ոչ գրական արտահայտություններ ու բառապաշար և այլն, և ամենակարևորը՝ պոեմի էպիկական հերոսն ինքը՝ բանաստեղծն է: Գրքի «Հետգրություն»-ում Գինգբերգը կարծես գնահատում է սեփական էպիկական ստեղծագործությունն ու խոստովանում մեծ ուսուցչից առած դասերը. «Ամերիկայի անկումը», սկսվելով «այս Նահանգների մասին» ընդարձակ բանաստեղծությամբ, շարունակում է «Մոլորակի լուրերի» քրոնիկան՝ ծայնագրություններով, ձեռագիր տեքստով կամ թանձր երգերով, ավտոմատացված էլեկտրոնային պատերազմի տարիներին շարունակում է մեքենա - ավտոբուս - ինքնաթիռ - երազ - գիտակցություն - անհատականություն հոսքը, լրագիր - վերնագիր - ծայնասփյուռ - ուղեղ - ավտոմեքենա - պոեզիա - լռություն - գրասեղան - երազկոտություն - գիտակցության այս Նահանգներով անցնող ճանապարհին փայլատակող լուսարձակները: Մեծ ալեհեր պոետին՝ Ուիթմենին նվիրված այս տեքստերը լրացնում են այլ գրքերում տպագրված «Վիչիտա Վորթեքս Սուտրան» ու «Երկաթե ձին» (39; 815):

Ուիթմենի կերպարը հայտնվում է պոեմի ամենասկզբում.

Կապուտաչ մանկիկները
պարում են ու բռնում ձեռքդ
Օ ծերունի Ուոլթ:

[«Վիչիտա Վորթեքս Սուտրա» (39; 394)]

Ուիթմենը, ինչպես նաև Հարթ Քրեյնը, Գինգբերգի կողքին են նաև վերջինիս մենության ու հուսահատության պահին.

Հարթ Քրեյնի միջը և Ուիթմենի միջը՝
Ի՞նչ պատահեց նրանց...
Քուրմա - կաշառքը, Քուրմա արյուն - վարդը
պետք է վերադառնան Ամերիկա,
պետք է կռիվ ճայթի,
Ամերիկան իրեն նոր մարմին է տվել:

[«Երկաթե ձի» (Թարգմ. Ա.Յարությունյանի, 1; 326)]

Ի դեպ, Ուիթմենին զուգահեռ Քրեյնի կերպարը նույնպես հաճախակի է հայտնվում Գինգբերգի պոեմում, և ինչպես Քրեյնն էր սիրով ու հարգանքով դիմում Ուիթմենի տեսիլքին, նույն կերպ Գինգբերգն է գրուցում Քրեյնի հետ:

Ուիթմենյան տեսիլքը մեկ անգամ ևս հայտնվում է «Բաց պատուհան՝ Չիկագոյի վրա» բանաստեղծության մեջ՝ հարստացված ժամանակակից սարսափներով.

Արմունկս՝ պատուհանի գոգին,
ես հենվում եմ, խորհում, ավելի բարձր,
քան որևէ այլ ձեռք,
գլխիցս գոլորշի է շատրվանում
և դանդաղ ծուլվում թույն-սմոգին:
Փակի՛ր աչքերդ Չիկագոյի վրա
և Աստված կանչիր,
ողջ Չիկագոն այն է, ինչ դու տեսնում ես...
և կամրջի տակ դարչնագույն ջուրը
քշում է հսկա սառցաբեկորներ,
հենց շենքի ոտքի տակ,
քամոտ քաղաքում,
սպասելով Ռուսիի հայտնությանը:

(Թարգմ. Ա.Յարությունյանի, 1; 354)

Ի դեպ, ուիթմենյան տեսիլքով նաև եզրափակվում է պոեմը: «Բիքսբայ հովտի օվկիանոսային արահետի բառազեփյուռը» բանաստեղծությունը հիշեցնում է Ուիթմենի «Ամպերը օրորվող օրորոցից դուրս» բանաստեղծության հերոսին՝ ծովափին նստած երգիչ-տղային.

Ալեհեր մառախուղի մեջ՝
գլորվող
հսկա, սպիտակաբաշ

ալիքներ,
չվող թռչուններ,
փրփրող խութեր... (Թարգմ. Ա. Հարությունյանի, 1; 335)

Այսպես, Գինգբերգը «հոգևոր հայր ընտրելով Ուիթմենին, ինչպես մի ժամանակ Դանտեն՝ Վերգիլիոսին, դուրս է գալիս ամերիկյան ճանապարհների վրա՝ տեսնելու և հասկանալու իր երկիրը» (1; 323): Եվ ընդօրինակելով նրան՝ բանաստեղծական լեզուն նույնպես դուրս է բերում լսարաններից, տանում փողոց, երբեմն՝ նրբանցք ու ծառուղի:

Օ՛, Ուոլթ Ուիթմեն, ողջո՛ւյն,
դու գիտես հասարակ մարդուն,
մաքուր, զգայական աշխարհով մարդուն,
կուշտձեռն, իրական մարդուն,
որ ապրում է փոշու մեջ
և ծիծաղում խելագար
պետական քարտուղարների վրա:
[«Հոգու շունչը» (Թարգմ. Ա. Հարությունյանի, 1; 360)]

Ջոն Աշբերին նույնպես հետևողականորեն իր ողջ ստեղծագործությունը «հարմարեցնում է» Ուիթմենի ինքնօրինակությանը, տեղավորում նրա «ինքզինքի» («մարդ արարածի բոլոր ունակությունների՝ տեսողության, մյուս զգայարանների, նույնիսկ զգացումների ու մտքի թիկունքին իրական ուժն է, առեղծվածային ինքնությունը, իրական Ես-ը կամ Ինք-ը կամ Դու-ն) և տեսանելի, նյութական աշխարհի միջև, որը կարող է իրեն անուղղակիորեն օգնել մոտենալու «Դրան» (92; 60): Ոյոթքեի ու Դանքենի նման Աշբերին նույնպես բացահայտում է «Երգ իմ մասին» ստեղծագործության, Դանքենի բառերով ասած, «հիմնական շարժառիթը. ինքնաարտահայտման ու լեզվի բացառիկ պարզության (որը պետք է ինքնության արտահայտման միջոցը լինի) միջև գոյություն ունեցող լարվածությունը» (31; 200) անհրաժեշտ է լիովին խափանել: Այս ավանդույթին Աշբերիի նվիրվածության ու դրա սկզբունքները պահպանելու նրա պատրաս-

տակամության մասին է վկայում նաև Սթիվեն Ֆրեդմանը. «Աշբերին ղեկավարվում է Ամերիկայի համար կարևոր ու կենտրոնական համարվող այն դրույթով, թե ինքնությունն ընդհանուր էություն է, որ լեզվի ու գիտակցության միջոցով թե՛ անհատական է և թե՛ համընդհանուր» (37; 114-115): Տարօրինակ է, սակայն, որքան էլ Աշբերիի ստեղծագործությունները կառուցվածքային ու հենքային առանձնահատկությունների առումով հեռու լինեն Ուիթմենի ստեղծագործություններից, Աշբերին դարձյալ ամենահարազատն է Ուիթմենին հիշատակված լարվածության նկատմամբ վերջինիս «զվարճացող ու ինքնագոհ» արձագանքի ու վերաբերմունքի առումով.

Քաշքշուկից ու աղմուկից մի կողմ կանգնածը ես եմ,
Զվարճացող, ինքնագոհ, կարեկցող, պարապ, համերաշխ,
Ցած եմ նայում աչալուրջ կամ աննկատ հանգստությամբ
ծալում թևերս
Ու գլուխս թեքած սպասում, թե էլ ինչ է լինելու.
Խաղի մեջ եմ, ու խաղից դուրս, նայում եմ, հետևում խաղին:
(94; 66-67)

Աշբերին այդ լարվածությունը հետևողականորեն պատկերել է որպես ապրված պահի «սթափեցնող» առանձնահատկություն, «անձն մի բիծ», «չափումներից զուրկ մի տարածք», որ միաժամանակ թե՛ լիքն է, թե՛ դատարկ, իսկ պահն այն է, ինչը պատկերացնում ենք.

Այնտեղ է այդ ծայնը նման քանու,
Եյուղերի մեջ խճճում է իր ողջ իմաստը,
Ոչ ոք չի կարող թարգմանել: Եվ այնտեղ է սթափեցնող «վաղը»,
Երբ խորհում ես ինչքի իմաստը, և թղթին հանձնում: (8; 20)

Աշբերիի անուղղակի ինքնահայեցողության, նույնն է՝ ինքնաընթերցման պատկերը կարծես տարբերակն է այն խտացումների, որոնք հանդիպում են Ուիթմենի «Երգ իմ մասին» ստեղծագործության հինգերորդ և վեցերորդ հատվածներում, որտեղ Ուիթմենն ա-

ռաջարկում է, որպեսզի հոգու ներհայեցողական ներկայությունը հասանելի լինի «լեզվի բացառիկ պարզության միջոցով».

Չեն մոռանա, պառկած էինք ամառային պարզկա ցայգալույսին,

Գլուխդ հակառակ դրեցիր ազդերերիս ու շուռ եկար վրաս...

(94; 67)

Ինչպես Աշբերին, այնպես էլ բազմաթիվ այլ բանաստեղծներ համամիտ են պարզ, հասկանալի լեզվի մասին Դանքենի արտահայտած կարծիքի հետ և օգտագործում են այն, որպեսզի ամբողջությամբ կարողանան վերարտադրել սեփական ես-ը, այն «թարգմանել» ընթերցողին՝ ավելի հասու լինելու նպատակով: Սակայն Աշբերիի ստեղծագործական առանձնահատկությունն ու տարբերությունն այն էր, որ չնայած սկզբնավորված ավանդության տրամաբանորեն դանդաղ զարգացմանը՝ հենց նա էր արդեն հասցրել ամբողջությամբ յուրացնել ու սեփականել այդ ավանդության հիմնական դրույթները: Դեռևս Վենդլերը նրա բանաստեղծություններում նկատել է «ձգտումը խոսելու բազմաց ձայնով՝ առանց այդ լեզվի (անկախ այն բանից՝ օգտագործում է շաբլոն խոսվածքը, լրատվական միջոցի լեզուն, անպարկեշտ կամ տեխնիկական բառապաշարը) ամենափոքր մասն անգամ անտեսելու» (88; 134): Զարցագրույցներից մեկում Աշբերին ինքն է խոստովանել, թե ինչ սկզբունքներով է ղեկավարվում աշխարհում տիրող խոսքի խառնաշփոթում. «Գաղափար անգամ չունեն, թե որն է սեփական ձայնս, եթե իսկապես սեփական ձայն ունեն, և սովորաբար ավելի շատ լսում են, քան խոսում, ու ինչ որ լսում են, մի կերպ գրի են առնում» (53; 184): Եվ կարծես կրկնելով Ուիթմենին՝ նա մշտապես առաջնահերթ ուշադրության առարկա է դարձնում «այն բազմաձայնությունը, որ հնչում է ներսումդ» (81; 46-47), և տարբեր իրադրությունները, «որոնցում հայտնվում ես, երբ զրուցում ես ինքդ քո կամ ուրիշի հետ» (84; 128):

Աշբերի-բանաստեղծը գտնում է, որ անհմար է խոսքը սահմանափակել տվյալ պահի մեջ.

... գիտենք, որ այն չես տեղավորի
Երկու հարակից պահերի միջև, որ գալարները նրա
Տանում են մեզ դեպի նորահայտ վտակներ
Եվ սրանք էլ հոսում-դատարկվում են մշուշի մեջ
Իմաստի մեջ՝ հավերժ անիմանալի
Չնայած թվում է, թե ամենքս
Գիտենք ինչ է այն և կարող ենք
Փոխանցել մեկ ուրիշի: (6; 77)

Ուիթմենի նման Աշբերին գիտակցում է, որ հնարավոր չէ ըմբռնել ինչպես բոլոր տեսակի սահմաններից ու չափումներից զուրկ աշխարհը՝ քանդելով այդ բազմաբարդ կծիկն ու դարձնելով խոսքի բազմաթեւ ցանց, այնպես էլ անսպառ համընդհանուր բանականությունը, որ մեզ ուղեկցում է այդ վտակներն ի վար: Կարելի է ընդամենը փաստել, թե ով ենք մենք, որովհետև «... ոչ մի կերպ չեն օգնել մեզ // Որ վերժանենք սեփական մարդաչափ քանորդը» (6; 81): Երկու բանաստեղծներն էլ համաձայն են, որ «... հույսներս դնենք // Գործածված գիտելիքների վրա» (6; 82), քանի որ մեզ շրջապատող աշխարհում արդեն ձևավորված խոսքը մեզ, համենայն դեպս, ինչ-որ օգնություն առաջարկում է. լինի դա վաղանցիկ, թե կցկտուր, որպեսզի կարողանանք տեսնել, թե ինչ կա մեր ներսում, «պետք է սովորենք ապրել ուրիշների ներսում՝ առանց հաշվի առնելու, թե որքան անհաջող ու անբարյացական է մեզ ցուցաբերվող նրանց սառը, կիսատ-պռատ օգնությունը. նրանք են մեզ արարում» (7; 13):

Հատկանշական է, որ ձայների բազմաճյուղ հյուսվածքը՝ սեփական ինքնության խնամքով, ու հետևողական մանրամասնումը Աշբերին մատուցում է ինքնավերահսկման կամ երկվության միջոցով: Նա անվերջ ուշադրություն է հրավիրում իր և լեզվական հաղորդակցության միջև եղած հեռավորության վրա, ինչպես Ուիթմենն էր գիտակցում սեփական հեռավորությունը հովատակից կամ Ռյոթեն ծովից: Եվ Աշբերիի երկվությունն օգնում է նրան նախ հետ կանգնել, ապա ավելի ջանադրաբար մոտենալ այդ հաղորդակցությանը, որի միջոցով խոսում է հենց ինքը: Այս առումով հետաքրքրական է Աշբերիի արձագանքը ստեղծագործության երրորդ հատվածում դիման-

կարը տեսնելուց հետո: Քանի որ նա չի կարող ո՛չ խորությամբ ըմբռնել, ո՛չ էլ հեռու մնալ դիմանկարից, Աշբերին ազատ է ավելի անկողմնակալ զննել այն՝ մտահոգվելով միայն դիմանկարի առաջադրած գեղարվեստական խնդիրներով: Նկարին վերաբերվելով որպես չեզոք մակերևույթ, որն ուղղակիորեն չի առնչվում իր անհատական հետաքրքրություններին, գեղանկարչական ստեղծագործությունը դիտարկելով որպես զուտ հաղորդակցության միջոց՝ Աշբերին ստիպված է ավելի մանրազնին ուսումնասիրել դրա կառուցվածքի էությունը: Սա այն է, ինչը Ուիթմենի ըմբռնմամբ նշանակում էր միասնականի տարրերի «օգտագործում», Ռյոքքեի մոտ՝ «խոշորացում», Դանքենի դեպքում՝ «ընթերցում»: Էության թվացյալ պատահական «ուսումնասիրումը», իհարկե, միայն Աշբերին է հատուկ: Եվ նա սկսում է նրանից, որ նկարչի՝ Պարմիջիանինոյի ստեղծած աղճատված հեռանկարն ընդամենը ակնհայտ մի օրինակ է այն բանի, ինչ անում են բոլորը:

այսօրը դեռ քարտեզագրված չէ,
Լքված, դիմադրող ինչպես ամեն տեղանք
Որ տեղի է տալու միայն օրենքներին հեռանկարի
Ի վերջո լոկ նկարչի խորը
Կասկածին՝ շատ թույլ մի միջոց, սակայն
Անհրաժեշտ: (6; 72)

Համառորեն պնդելով հայելու արտացոլած քմահաճ հեռանկարը, այսինքն՝ շեշտելով, թե ինչու էր ինքը պարտավոր քննարկել այս հարցը, Պարմիջիանինոն Աշբերին ստիպում է նկատել, որ գեղանկարչական ցանկացած պատկերավորում կյանքի փորձառության սահմանափակ ու անհրաժեշտ մեկնաբանություն է, և նման սահմանափակ տեսակետն արդյունք է այն բանի, որ մարդկությունը ոչ թե ցանկանում է մերժել այս խառնիճաղանջ աշխարհը, այլ պարզապես անկարող է ըմբռնել աշխարհի շատ ու շատ բարդությունները:

Աշբերիի համար մարդկային միտքն զբաղեցնող ցանկացած մակերևույթ խորություն ունի, և մինչ մենք ազատվում ենք անձնա-

կան հետաքրքրությունները ցուցադրելու անհրաժեշտությունից, մեկ ուրիշն արդեն ուղեկցում է մեզ դեպի իր ձևն ու կաղապարը, նոր հարցեր առաջ բերում մեր ներաշխարհում և կենտրոնացնելով մեր ուշադրությունը՝ ձևավորում խոհերի մի նոր շարք, որը նախքան այդ արդեն համարել էինք «բերկրալի ու կենսունակ հակասությունների ծառ, որ լցնում է այս դատարկ տարածությունն իր բազմաբարդ նյութեղեն ինքնությամբ» (7; 63): Խտացած այս արձագանքները բուլորովին էլ իրական կյանքը չեն, դրանք «նման են» կյանքին, կյանքի շուրջն առաջացած «կանոնավոր» արտահայտություններն են, և «ճշգրիտ» են ու «բնական», քանի որ, փաստորեն, հենց դրանք պետք է կյանքի կոչենք ինքնաձևավորվելու և հաղորդակցվելու միջոցով: Աշբերին հետազոտել ու ընդլայնել է Ուիթմենի գաղափարն այն մասին, որ ամեն ոք «ապրում է» նաև ուրիշի մեջ՝ միաժամանակ գիտակցելով, որ այդ ուրիշն ուղղակիորեն տարբեր է, բայց և շարունակաբար «բաց» բոլորի համար:

Ուիթմենի պոեզիան «բաց» ճանապարհ է դուրս եկել և «բաց» է բոլորի համար, և նրանից օգտվել ու շարունակում են օգտվել գրական բոլոր սերունդները:

ԳԼՈՒԽ ԵՐՐՈՐԴ

ՈՒԻԹՄԵՆՅԱՆ ՊՈՆԶԻԱՅԻ ՈՃԱՌԻԹՄԱԿԱՆ ՀԱՄԱԿԱՐԳԸ

Այս գլխում մենք ցանկանում ենք ցույց տալ, որ Ուիթմենը ոչ միայն գաղափարների և մարդկային ապրումների մեծ մարմնավորողն է, այլև տաղաչափական բարդ համակարգերի լավագույն գիտակ ու հմուտ վարպետ: Նման որակների բացակայության պայմաններում անհնար կլիներ կյանքի վերապատկերումը պոեզիայի միջոցով, և չէր ստեղծվի լուրջ պոեզիա: Սա նաև փորձ է ցույց տալու, թե որքան գիտակցորեն է գործում բանաստեղծն անգամ ամենաազատ շնչի բանաստեղծությունները ստեղծելիս՝ վարպետորեն օգտագործելով ավանդական տաղաչափական կանոնները:

Երկար ժամանակ գրականագետները սևեռում և անհրաժեշտ ուշադրություն չէին դարձնում Ուոլթ Ուիթմենի պոեզիայի գեղագիտական ու տաղաչափական առանձնահատկություններին: Ուիթմենի բանաստեղծություններով հիացողները տարփողում էին մարդկային ու գեղագիտական օրենքներն անխնա վերափոխելու նրա բնածին հզոր ուժը, մինչդեռ նրա նորարարություններից զգուշացող, նույնիսկ փոքր-ինչ սարսափած վատաբանողները նրա մեջ տեսնում էին ընդամենը սովորական կենդանի էակ, որն «այնքան է հեռու մաթեմատիկայից, որքան խոզը» (105; 42): Այժմ արդեն փոխվել է Ուիթմենի պոեզիայի գեղագիտական ընկալումը, վերացել են նրա հանդեպ ծայրահեղ սահմանազատված ու բևեռացված մոտեցումները, նա այլևս չի ընկալվում ո՛չ որպես մարգարե, ո՛չ էլ գազան, այլ հասարակ մի մահկանացու և գեղագետ: Բոլորը համոզվել են, որ նա էլ մյուս բանաստեղծների ու գրականագետների նման պայքարել է բանաստեղծական ձևի, ոճի ու տեխնիկայի քարացած օրենքների դեմ: Սակայն Ուիթմենի համար այս պայքարն առանձնապես լար-

ված է եղել: Գրականագետները մանրամասն ուսումնասիրել են նրա կատարած անվերջանալի ուղղումներն ու փոփոխությունները ձեռագրերում (20, 9, 4, 48): Պարզվել է, որ «Կոլումբոսի աղոթքը»՝ բաղկացած 66 տողից, նա արտագրել է քսան անգամ (20; 256): Եվ, ընդհանրապես, իր հեղինակած միակ բանաստեղծական ժողովածուի ամբողջացմանը, վերափոխմանն ու խմբագրմանը նվիրել է կյանքի երեսունյոթ տարիները:

Ուիթմենի հանրահայտ ժողովրդավարության փիլիսոփայությունից ոչ պակաս արժեքավոր է ավանդական տաղաչափության արմատական մերժման նրա գաղափարախոսությունը: 1880 թվականին տված հարցազրույցներից մեկում Ուիթմենը նշում է. «Ես մերժում եմ ինչպես հանգավոր, այնպես էլ անհանգ բանաստեղծությունը: Առանձնակի նողկանք ունեմ անհանգ բանաստեղծության նկատմամբ և կառչած եմ հանգից, սակայն ոչ արտաքին, կանոնավոր հանգավորումից՝ կարճ ոտք, երկար-կարճ, երկար՝ կարծես կաղ մարդու քայլք լինի. սա ես անիմաստ եմ համարում: Ծովի ալիքներն ամեն վայրկյան ափին չեն զարկվում, և քամին անվերջ չի ցնցում սոճիները, այնուամենայնիվ, ալեկոծման ու սոսափյունի մեջ անչափ գեղեցիկ հանգ կա: Որքան միապաղաղ կլինեք, և մեր ականջները որքան կհոգնեին, եթե այդ ամենը կանոնավոր շարունակվեր» (15; 164): Սա միակ դեպքը չէ, երբ պոեզիայի վերաբերյալ Ուիթմենի տեսական դատողություններն ու կոնկրետ պոետական գործունեությունն իրար չեն համապատասխանում: Քննադատները դեռևս վաղուց նկատել են, որ, հատկապես քաղաքացիական պատերազմի տարիներին և դրանից հետո գրված բանաստեղծությունները բավականին մոտ են ավանդական վանկաշեշտային ոտքին: Նրա հայտնի ասույթներից մեկը՝ «Կատարյալ բանաստեղծության ռիթմն ու միատեսակությունը մատնանշում են տաղաչափական կանոնների զարգացումը և բողբոջում են դրանից այնքան անսխալական ու այնպես ազատ, ինչպես յասամանն ու վարդը թփի վրա» (94; 746-747), նշանակում է, որ նա համամիտ է բանաստեղծական ձևի «օրգանական տեսության» դրույթներին (23; 229): Չնայած ճշմարտություն կա նաև հանգավորման վերաբերյալ Ուիթմենի վերը հիշատակված պնդման մեջ, նույնիսկ երբ նա գրում է «ավանդական» ոճով,

նա այնքան աննկատ ու վարպետորեն է օգտագործում բանաստեղծական տունն ու ոտքը, որ պարզապես չի կարող «միապաղաղ» լինել:

Քննադատները հակասական վերաբերմունք են ցուցաբերել նաև Ուիթմենի բանաստեղծական տեխնիկայի առանձնահատկությունների գնահատման հարցում: Կ. Քենփբելն ու Ռ. Ասելինոն, համեմատելով Ուիթմենի ավանդական և ոչ ավանդական (հատկապես, 1855-1856 թվականներին գրված) բանաստեղծությունները, նշում են, որ վերջիններս ավելի ավանդական են ու համապատասխանում են տաղաչափական ընդունված կանոններին: Նրանց կարծիքը բացասական չէ. երկուսն էլ շեշտում են, որ ավանդական չափերի օգտագործումը բանաստեղծություններն օժտում է առանձնակի երաժշտականությամբ (20; 257-259, 9; 248):

Մինչ գրականագետների մի մասը փորձում էր քննարկման նյութ դարձնել Ուիթմենի ստեղծագործությունների համապատասխանությունն ավանդական տաղաչափությանը, մյուս մասը համառորեն հրաժարվում էր նրա պոեզիան վերլուծել ավանդական շեշտական տաղաչափության սկզբունքների հիման վրա: Պասկուալե Ջանակոնեն համոզված էր, որ Ուիթմենի տաղաչափությունը հիմնըված է զուգահեռականության և բանաստեղծական տան վրա: Կիրառելով ավանդական տաղաչափության մեթոդները՝ Ջանակոնեն Ուիթմենի ստեղծագործությունները դասակարգել է երկու ենթախմբի՝ «որոշակի հանգ ու շեշտի» և «մաքուր հանգավորված» բանաստեղծություններ (50; 20):

Հակառակ ճամբարում է Գերտրուդ Մ. Ուայթը: Նա քննադատում է Պասկուալե Ջանակոնեին՝ Ուիթմենի ոչ ավանդական բանաստեղծությունների նկատմամբ ավանդական տաղաչափության կանոնները կիրառելու համար (90; 121): Իսկ Հարվի Գրոսը պնդում է, թե Ուիթմենը ձևափոխել է տաղաչափության շարահյուսությունը և այն վերածել ավանդականի սեփական սկզբունքին, հետևաբար ավանդական տաղաչափությունը «ոչ մի աղերս չունի ուիթմենյան տաղաչափության հետ» (45; 84-85): Համեմայն դեպս, Գրոսը չի վկայակոչում այնպիսի բանաստեղծություններ, ինչպես՝ «Պիոներներ: Օ՛,

պիոներներ», «Օ՛, նավապետ, ի՛ն՝ նավապետ», «Եթովպիան ողջունում է գույները», որոնք մաքուր տաղաչափական հենք ունեն:

Ուիթմենի տաղաչափական արվեստի ամենաարժեքավոր նմուշները, այսպես կոչված, «հայտնագործված» բանաստեղծական տներն են, ավանդական բանաստեղծությունների մեջ՝ վանկաշեշտային բանաստեղծական չափերը: Այս ստեղծագործություններում բանաստեղծական տունն ու ոտքը խիստ արտահայտիչ են, առանց ավելորդ գունավորման, քանի որ նրբորեն ուղեկցվում են Ուիթմենին հատուկ մտերմիկ տեխնիկական ձևերով՝ սկսած առոգանությունից ու շարահյուսությունից մինչև խորհրդապաշտություն: Հաշվի առնելով Ուիթմենի բնատուր օժտվածությունն ու շնորհը՝ բնական է, որ նրա ստեղծագործական լաբորատորիայում բանաստեղծական տունն ու չափը ավելորդ ճիգերի արդյունք չէին կամ արհեստականորեն չէին ներմուծվել շինծու տողերում, դրանք սերտորեն կապված են նյութի հետ և վերարտադրում են հեղինակի ապրումների ու խոհերի ամբողջ ընթացքը, ապահովում ստեղծագործության բնականոն զարգացումը:

Չանդրադառնալով վաղ շրջանի բանաստեղծություններին, որոնք, ի դեպ, հարուստ են տաղաչափական բազմազան ձևերի կիրառմամբ՝ վիպաքնարական պոեմին ու ներբողին հատուկ բանաստեղծական տուն, յամբական քառուտանի, անհանգ բանաստեղծություն, և հետաքրքրական են զուտ պոետի ձևավորման ու կայացման առումով: Նշենք, որ տաղաչափական ուսումնասիրության տեսակետից հատկապես արժեքավոր են նրա երեք բանաստեղծությունները՝ «Օ՛, նավապետ, ի՛ն՝ նավապետ» (1865-1866 թթ.), «Երգիչը բանտում» (1869 թ.) և «Եթովպիան ողջունում է գույները» (1871 թ.):

«Օ՛, նավապետ, ի՛ն՝ նավապետ» բանաստեղծությունը (94; 359-360) բաղկացած է երեք ութտողանի բանաստեղծական տներից ու կրկներգից, որը մասնակի փոփոխության է ենթարկվում յուրաքանչյուր հաջորդ տան մեջ: Բանաստեղծական չափը յամբական է, արտահայտչականորեն վիպաքնարական, երկար տողերի մեծ մասը կարելի է վերակազմավորել ու ստեղծել վիպաքնարական բանաստեղծություն: Օրինակ՝

The ship has weather'd every rack, the prize we sought is won,
The port is near, the bells I hear, the people all exulting...(94;
359)

Նավը դիմացավ ամեն խոչընդոտի,
վերցրինք մրցանակը ցանկալի,
Նավահանգիստը մոտ է, լսում են ձայնը զանգի,
Մարդիկ ցնծում են... (Թարգմ. Ա.Հարությունյանի, 1; 87-88)

Թեմատիկ առումով այս բանաստեղծությունը մոտ է էլեգիային, սակայն ակնհայտորեն զիջում է Ուիթմենի ստեղծած նույն թեմայով մեկ այլ՝ «Երբ անցյալ գարուն տան առաջ՝ բակում ծաղկել էր եղրևանին» բանաստեղծությանը (94; 351-358), որն իր տեսակի մեջ իսկապես կատարյալ է: Քննադատները բազմիցս ծաղրել են «Օ՛, նավապետ, ի՛նչ նավապետ» բանաստեղծությունը՝ նշելով, որ այն փայլուն օրինակ է՝ լուսաբանելու համար, թե գեղագիտական ինչ փոսի մեջ կարող էր հայտնվել Ուիթմենը, եթե փորձեր նմանակել մյուս բանաստեղծներին և հաճախակի գրեր բանաստեղծական այս ոտքով: Սակայն պետք է ընդգծել, որ չնայած իր պարզ ու համեմատաբար համեստ շրջանակներին, որոնք այնքան տարբերվում են «Երբ անցյալ գարուն տան առաջ՝ բակում ծաղկել էր եղրևանին» բանաստեղծության բազմաձայն երաժշտությունից, տեխնիկական արտահայտչամիջոցների առումով «Օ՛, նավապետ, ի՛նչ նավապետը» ևս ունի կարևոր արժանիքներ: Օրինակ՝ մի քանի անգամ կրկներգի բառերը փոփոխելն ինքնանպատակ չէ. սրանով ավելի է ընդգծվում նավապետի մահը գիտակցելու խորն զգացումն ու կսկիծը:

Բայց, օ՛, սի՛րտ, սի՛րտ, սի՛րտ,
Օ՛, արյունոտ կաթիլներ կարմիր՝
Տախտակամածին նավապետն է պառկած,
Որ սառն է հիմա, անկենդան:

Այստեղ է նավապետը, թանկագին հայրս,
 Գլուխը հենած տաք ձեռքիս,
 Երազ է թվում կայմի վրա մարմինդ՝
 Որ սառն է հիմա, անկենդան:

Ցնծացե՛ք, ափեր, դողանջե՛ք, զանգեր,
 Բայց ես քայլում եմ սգակիր,
 Ուր նավապետն է իմ պառկած,
 Որ սառն է հիմա, անկենդան:

(Թարգմ. Ա.Ջարուքյունյանի, 1; 88)

«Երգիչը բանտում» բանաստեղծության մեջ (94; 398-400) կինը, բանտի տարածքում գտնվող եկեղեցում երգելով «մի ուրախ հին օրհներգ», անչափ հուզում է «նեմզ, դաժան» բանտարկյալներին: Այդ «օրհներգը», որ հոգու բողոքն էր ընդդեմ մարմնի, եզրափակվում է սփոփանքի խոսքերով. «Բանտված հոգի, մի՛ վիատվիր, // Քանզի շուտով լույս կբացվի...» (94; 399): Ձևի տեսանկյունից այս բանաստեղծությունն արտասովոր է Ուիթմենի ստեղծագործությունների համար, քանի որ անակնկալ կերպով զուգադրվում են խիստ տարբերակված ազատ և ավանդական ձևերը: Մինչդեռ երեք մասից բաղկացած բանաստեղծության մյուս տողերն «ազատ» են, իսկ օրհներգի դեպքում արդեն օգտագործվել են ավանդական ներբողական տունն ու բանաստեղծական ոտքը՝ [aa(4)bb(4)]:

A sou'l / confi'ned / by ba'rs / and ba'nds,
 Crie's, he'lp! / O he'lp! / and wri'ngs / her ha'nds,
 Bli'nded / her e'yes, / blee'ding / her brea'st,
 Nor pa'r / don fi'nds, / nor ba'lm / of re'st.

(Մաս 2, տող 17-20; 94; 399)

Դրամատիկ անհավանականությամբ (այս օրհներգն ինչո՞ւ պետք է ստիպեր, որ դաժան բանտարկյալները լաց լինեին), ծանծաղիորեն դուրագգայուն բարոյախոսությամբ ու մարդկային մարմինը թերագնահատելու համարձակ դրսևորումներով այս բանաստեղծությունը

տեղծությունը, թվում է, թեմատիկ առումով նույնքան ոչ տիպական է Ուիթմենի համար, որքան ոճական առանձնահատկությամբ: Չնայած ազատ ոտանավորի առկայությունը ինչ-որ կերպ «փրկում է» բանաստեղծությունը, սակայն օրհներգի մասը կարծես հաստատում է Ռիչարդ Չեյզի այն կարծիքը, թե «Ուիթմենը չի կարող սերտորեն մոտենալ ավանդական տաղաչափությանը, քանզի նման մերձեցումը ոչ այնքան ավանդական է, որքան պարզապես մեխանիկական» (22; 134):

Ամենավանդական երրորդ բանաստեղծությունը՝ «Եթովպիան ողջունում է գույները» (94; 343), գրված է յամբով և բաղկացած է տասնհինգ տողից, որոնք բաժանված են երեքական տողից կազմված հինգ տների:

Who a're / you, du'sk / y wo'man, / so a'n / cient ha'rd / ly hu'man,
With your wo'ol / ly-whi'te / and tu'r / ban'd he'ad, / and ba're /
bo'n / y fe'et? Why ri's / ing by / the ro'ad / side he're, / do yo'u / the
co'l / ors gre'et? (94; 343)

Ինչպես տեսնում ենք, բանաստեղծական բոլոր տների առաջին տողերն ունեն ներքին ռիթմ՝ “woman” – “human”, իսկ երկրորդ ու երրորդ տողերը գրված են արական հանգով, և յուրաքանչյուր տուն կառուցված է մոտավորապես հետևյալ կերպ՝ (a)a6bb(7): Ինչպես և «Օ՛, նավապետ, ի՛ն՝ նավապետ» բանաստեղծությունը, սա նույնպես մոտ է վիպաքնարականին. երկար յոթոտնյա տողերի գերակշիռ մասում չորրորդ ոտքից հետո առկա է շարահյուսական դադարը, որից հետո տողը վերակազմավորվում է երկու ավելի կարճ տողերի՝ “With your wooly-white and turban'd head, / And bare bony feet? / Why rising by the roadside here, Do you the colors greet?”

Արդյունքում ստացվում է ավանդական վիպաքնարական բանաստեղծական տան տարբերակներից մեկը՝ a(4)b(3)c(4)b(3):

Յուրահատուկ ռիթմով, առոգանությամբ ու շարադասությամբ առանձնանում է բանաստեղծության երրորդ տունը, ուր ստրկուհի ծեր կինը՝ «Եթովպիան», «ողջունում» է գեներալ Շերմանի բանակի «գույները»:

Me master years a hundred since from my parents sunder'd,
A little child, they caught me as the savage beast is caught,
Then hither me across the sea the cruel slaver brought. (94; 343)

Գրաքննադատ Վ. Դուդզոնը Մելվիլի և Ուիթմենի ստեղծագործական աղբյուրներին նվիրված հոդվածներից մեկում նշում է, որ քերականական կանոններն անտեսող շարադասության, կոպիտ առոգանության և ընդհատ ռիթմի օգնությամբ Ուիթմենը կարողացել է դիպուկ և խիստ բնութագրական միջոցներով պատկերել ծեր կնոջ պարզամտությունը (48; 91), չնայած թվում է, թե տաղաչափական տեխնիկայի խաթարումները պոետի գիտակցված սխալներն են, քանի որ նրա խառնվածքին անհարիր էր բալլադներ գրելը:

«Եթովպիան ողջունում է գույները» և մի շարք այլ բանաստեղծություններ վկայում են, որ Ուիթմենը երբեմն հետընթաց է կատարել դեպի պատանեկան շրջանի անբնական ոճը: Հետաքրքիր է, որ չնայած «Երգ իմ մասին» ստեղծագործության միջոցով նա արդեն մշակել ու կիրառել էր սեփական նոր ու ազատ ոճը, Ուիթմենն երբեմն անհասկանալիորեն վերակենդանացնում է դեռևս 1840-ականներին իր կողմից մերժված և բոլորի կողմից անվերապահորեն ընդունված ձևերը, որ կարող էին նրան հարիր լինել որպես գեղագետի, սակայն երբեք չէին կարող զգացական ու մտավոր զսպաշափիկի դեր խաղալ: Անհրաժեշտ է նշել, որ Ուիթմենի առնչություններն ավանդական տաղաչափությանը միշտ չէ, որ հետընթաց են եղել: Ջեյմս Ռայթը հաստատում է, որ Ուիթմենն ավանդականից սովորել և յուրացրել է այն, թե ինչպես կարելի է գերազանցել հենց ավանդականը (106; 163-164): Այս հետևությունը լավագույնս հաստատում են երեք «վերակենդանացնող» բանաստեղծությունները՝ «Ջարկե՛ք, զարկե՛ք թմբուկներ» (1861 թ.), «Քեզ են դիմում, Օ՛, հոգի» (1868 թ.) և «Հին պատերազմական երազներ» (1865-1866 թ.), որոնք թեև չեն համարվում Ուիթմենի խոշորագույն ստեղծագործություններից, սակայն լավագույնս ցուցադրում են, թե հեղինակը որքան բնական ու նպատակային կարող է օգտագործել տաղաչափությունն ու բանաստեղծական չափը:

«Ձարկե՛ք, զարկե՛ք թմբուկները» (94; 308-309) գրվել է այն ժամանակ, երբ դեռ նոր էր սկսվել Քաղաքացիական պատերազմը: Բանաստեղծության հենց առաջին տողերից ընթերցողն անմիջապես հայտնվում է անհանգիստ աշխարհում: Նա սպասում է, որ Ուիթմենը նզովելու է պատերազմն ու արյունահեղությունը, իսկ հեղինակն անկեղծորեն ու բարձրաձայն պատերազմի կոչ է անում: Սակայն մակերեսին երևացող ռազմատենչության խորքում բանաստեղծությունն անխարդախ մտահոգություն է առաջացնում պատերազմի նկատմամբ: Կառուցվածքային առումով այս ստեղծագործությունը երկակի է: Առաջին հայացքից ակնհայտ է, որ գրված է ազատ բանաստեղծության ձևով. բացակայում է բաղաձայնների ու շեշտերի նախատեսված որոշակի թիվը, առկա չէ դրանց քանակական համամասնությունը և այլն: Իսկ մի շարք առանձնահատկություններ ուղղակիորեն մատնանշում են, որ այն պետք է դիտարկվի որպես ավանդական բանաստեղծության հետ սերտորեն առնչվող ստեղծագործություն՝ բաժանումը տների, որոնցից յուրաքանչյուրը ճիշտ յոթ տող ունի, բոլոր տների առաջին ու վերջին տողերի կրկնումը՝ կրկներգի նման.

Beat! beat! drums! - blow! bugles! blow!

...So fierce you whirr and pound you drums – so shrill you bugles blow. (94; 308)

Beat! beat! drums! - blow! bugles! blow!

...Then rattle quicker, heavier drums – you bugles wilder blow. (94; 308-309)

Beat! beat! drums! - blow! bugles! blow!

...So strong you thump O terrible drums – so loud you bugles blow. (94; 309)

Ավելին, չնայած չափը ճշգրիտ յամբական չէ, բոլոր տների վերջին տողերը մաքուր յոթոտնյա յամբական են: Ավանդական տաղաչափության այս տարրերը պատահաբար չեն հայտնվել բանաստեղ-

ծության մեջ: Մի կողմից դրանք կոչ են անում «թմրուկներին» ու «եղջերափողերին», որոնց համառ, քայլարշավ հիշեցնող ռիթմերը կարծես ավելի են ընդգծվում կրկներգի նման կրկնվող առաջին, ութերորդ և տասնհինգերորդ տողերի հաստատուն շեշտերով ու յոթերորդ, տասնչորսերորդ և քսանմեկերորդ տողերի ավարտուն յամբերով:

Ուրիշների տողերը զարմանալիորեն տարբեր են երկարությամբ. առաջին, ութերորդ և տասնհինգերորդ տողերը բաղկացած են յոթական վանկից, տասնմեկերորդ տողը՝ քսանմեկ.

No bargainer's bargains by day – no brokers or speculators –
would they continue?

Ռիթմի ու տողի նման երկարությունն իր հերթին ստեղծում է ճկուն ու բազմազան տաղաչափություն: Նոր տողը սկսելիս բանաստեղծն այնպիսի զգացում չունի, թե այն պետք է անպայման նման լինի նախորդին, ընդհակառակը, կարծես աչալրջորեն զգուշանում է, որպեսզի որքան հնարավոր է տարբերվի: Արդյունքում ավանդական ու ազատ բանաստեղծության տարրերի զուգորդումը ոճական գունավորում է հաղորդում նաև բանաստեղծության հիմնական թեմային: Բանաստեղծությունը նվիրված է շառավղից դուրս եկած աշխարհին, որտեղ ռազմի շեփորները դուրս են մղել խաղաղության հնչյունները: Պատերազմական ապակայունացնող ուժը բախվում է խաղաղության կայունարար բնույթին, և այս հակասությունն արտահայտվում է ազատ (ապակայունացնող) և ավանդական (կայունարար) բանաստեղծական տարրերի միջև առաջացած լարվածության միջոցով:

Աղետաբեր ռիթմական արտահայտչականությունն ավելի ներգործում է դառնում հատուկ շարահյուսության կիրառման շնորհիվ: Այս ստեղծագործության բոլոր տարբերակներում (ներառյալ 1891-1892 թթ. հրատարակությունը) բանաստեղծական յուրաքանչյուր տուն հանդես է գալիս որպես առանձին ամբողջական նախադասություն: Սա վերաբերում է նույնիսկ երկրորդ տանը, որը ներառում է հարցական հինգ նշան.

Beat! beat! drums! - blow! bugles! blow!

Over the traffic of cities – over the rumble of wheels in the streets;

Are beds prepared for sleepers at night in the houses? no
sleepers must sleep in those beds,

No bargainer's bargains by day – no brokers or
speculators – would they continue?

Would the talkers be talking? would the singer attempt to sing?

Would the lawyer rise in the court to state his case before the
judge?

Then rattle quicker, heavier drums – you bugles wilder blow. (94;
308-309)

Բացառությամբ այն դեպքերի, երբ հարցական նշանից հետո նոր տողի առաջին բառը սկսվում է մեծատառով, հարցական բոլոր նշաններից հետո նախադասությունը շարունակվում է փոքրատառերով՝ հաստատելով, որ Ուիլյամները հարցական նշանները դիտում է ոչ թե որպես նախադասության ավարտն ազդարարող կետադրություն, այլ պարզապես նախադասության ներսում օգտագործվող սովորական կետադրական նշան: Ընդհանրապես Ուիլյամների առանձնահատուկ կետադրությունը կարևոր ոճական նպատակներ է հետապնդում: Քննարկվող բանաստեղծության առաջին տան հինգերորդ տողում՝ “Leave not the bridegroom quiet – no happiness must he have now with his bride...” (94; 308), նախադասության երկրորդ մասը, ստորակետի փոխարեն առանձնացնելով գծիկի օգնությամբ, հեղինակը կարծես ցանկանում է թուլացնել երկրորդ «ինքնուրույն» նախադասության շարահյուսական լարվածությունը, և այն, փաստորեն, զրկվում է ինքնուրույնությունից ու դառնում հերթական դարձվածներից մեկը, որի վրայով ընթերցողը պետք է արագ անցնի՝ առանց կենտրոնացնելու ուշադրությունը և առանց կարևորելու այդ հատվածը: Այն անտեսված է որպես առանձին շարահյուսական միավոր, ինչպես իր նկարագրած «փեսացուին» են (bridegroom) արհամարիել պատերազմի ոտնձգությունները:

Բանաստեղծության երկար, յոթ տողից բաղկացած նախադասությունները հագեցած են բազմաբարդ ու հնչեղ դարձվածներով: Ջուզախեռականությունն ու կրկնաբանությունը (անաֆորա) բանաստեղծությունն օժտում են աստվածաշնչյան մարգարեությամբ: Սրան նպաստում է նաև իրար հաջորդող հրամայական (Beat! beat! drums! - blow! bugles! blow!) - հարցական (Are beds prepared for sleepers at night in the houses?) - կրկին հրամայական (Then rattle quicker, heavier drums) եղանակների կիրառումը, որը պարբերաբար լրացվում է «կցորդ» (ինչպես վերը քննարկեցինք) պատմողական նախադասություններով:

Ուիթմենը շարահյուսական ձևափոխություններ է կատարում նաև դարձվածների երկարության չափերը փոփոխելու միջոցով, ինչն ավելի է ընդգծում բանաստեղծության հռետորական հնչեղությունը: Հավանաբար սրա ամենավառ օրինակներից մեկը բանաստեղծության երրորդ տունն է, որն սկսում է կառուցվել տասնվեցերորդ տողի հարաբերականորեն կարճ հրամայական դարձվածներից (“Make no parley – stop for no expostulation”) և վերածվում բանաստեղծության նախավերջին՝ ամենաերկար տողին (“Make even the trestles to shake the dead where they lie awaiting the hearses...”):

«Ջարկե՛ք, զարկե՛ք թմբուկները» ինչպես ներքին, այնպես էլ արտաքին ձևերով անկարգություն առաջ բերող բանաստեղծություն է: Այն պատկերում է խաղաղության ու կայունության խափանումն ու խզումը, և բանաստեղծության արտահայտչականությունը նույնպես շարադասության ու շարահյուսության պարբերաբար կրկնվող խափանման ու խզման արդյունք է: Ջուզախեռականությունն ու կրկնաբանությունը բանաստեղծությանը որոշակի մակերեսային հանդարտություն են հաղորդում, և տողերը, կարծես միախառնվելով իրար, սահուն կերպով հաջորդում ու շարունակում են մեկը մյուսին:

Մտե՛ք պատուհանների միջով, դռների,
Եկեղեցի շքեղ...
Ու դպրոց...(94; 308)

Հանգիստ թող հարսին, փեսա՛, ժամը չէ նրան փարվելու,
Սերմնացա՛ն, դու էլ թող գործո՛ւ՝ ո՛չ ցանքս, ո՛չ էլ հունձ...(94;
308)

Ի՞նչ: Չաչանակները խոսո՞ւմ են, երգիչները նորի՞ց են երգում,
Փաստաբանն էլ ուռքի՞ է կանգնել... (94; 309)

Սակայն շարահյուսական զուգահեռականության այս օրինակներն ինքնին կաղապարների կոպիտ խախտում են, ինչն ավելի ակնառու է դառնում հենց այդ կաղապարների ներկայության շնորհիվ: Այսպես, օրինակ, առաջին երկու տներն սկսվում են նույն տողով և շարունակվում են երկուական զուգահեռ դարձվածներ պարունակող տողերով՝ “Through the windows - through doors” (տող 2), և “Over the traffic of cities – over the rumble of wheels” (տող 8): Մինչև այստեղ երկու տներն էլ շարահյուսական զուգահեռականություն են: Սակայն մինչ առաջին տան երրորդ տողը շարունակում է զարգացնել նախդրավոր դարձվածները, երկրորդ տան երրորդ տողը հանկարծ մերժում է կաղապարն ու վերածվում հարցական եղանակի՝ “Are beds prepared for sleepers at night in the houses?": Երրորդ տան սկիզբն ավելի է հեռանում առաջին երկու տներում ստեղծված կաղապարներից. բացառվում են նախդրավոր դարձվածները, շարահյուսությունն անմիջապես սկսվում է հրամայական եղանակով՝ “Make no parley – stop for no expostulation!”:

Նշված բանաստեղծության մեջ ավանդական և ոչ ավանդական տարրերը միախառնվում են, որպեսզի առաջացնեն խորն ապրումներ ու վերահաս սպառնալիքի զգացումներ: Ավելի ուշ շրջանում գրված մեկ այլ ստեղծագործությունում՝ «Խիզախի՛ր, այժմ, Օ՛, հոգի» (94; 456), նույնպես ավանդականին հատուկ միջոցներն օգտագործված են նույն նպատակներով, չնայած այս դեպքում արդեն խորն ապրումները, տարիքն առած բանաստեղծի հոգուն համահունչ, ավելի շուտ առեղծվածային են, քան սարսափեցնող: Բանաստեղծությունը շոշափում է մի թեմա, որը հոգեհարազատ է պատերազմի ավարտից հետո մահվան սարսափների մեջ հայտնված բանաստեղծին՝ հոգու ճամփորդությունը դեպի անհայտություն: Առա-

ջադրված թեման և բանաստեղծության միջոցով հայտնիից դեպի անհայտը շարժման կաղապարն ավելի պատկերավոր ու գրավիչ են դառնում առանձնահատուկ բանաստեղծական տան շնորհիվ: Յուրաքանչյուր տուն սկսվում է կարճ տողով, որին հետևում են երկու՝ գնալով ավելի երկարող տողերը: Առաջին տան տողերը բաղկացած են վեց, տասը և տասնհինգ, երկրորդինը՝ համապատասխանաբար հինգ, տասը և տասնչորս վանկերից.

Darest thou now O soul,
Walk out with me toward the unknown region,
Where neither ground is for the feet nor any path to follow?

No map there, nor guide,
Nor voice sounding, nor touch of human hand,
Nor face with blooming flesh, nor lips, nor eyes, are in that land.
(94; 456)

Բանաստեղծական տան չափերը զարմանալիորեն համապատասխանում են թեմային: Հեղինակն ընդլայնում է «խիզախելու» (dare) շրջանակները: Այն ոչ թե միայն համարձակվել, դրդել կամ հանդգնել է նշանակում, այլ նկատի ունի շարժում անհայտից դեպի հայտնին, սովորականից անհավանականի կամ էականի տիրույթները: Թեմատիկ այս մտադրությունն ամփոփված է հատուկ կառուցվածքային զուգահեռների մեջ, այնպիսի տողերում, որոնք չեն սահմանափակվում որոշակի երկարության կամ նախատեսված կաղապարների շրջանակներում, այլ ազատորեն ու անհրաժեշտաբար ձգվում-ընդարձակվում են: Միաժամանակ թե՛ տողերի և թե՛ բանաստեղծական տների ներսում առկա են հաստատուն կաղապարներ, շատ տողեր գրված են յամբով.

Walk o'ut / with me' / to'ward / the u'n / kno'wn region...
Nor fa'ce / with blo'om / ing fle'sh, / nor li'ps, / nor e'yes, / are in / that la'nd.
All but / the ti'es / ete'r / nal, Ti'me / and Spa'ce... (94; 456)

Ավելացնենք, որ բանաստեղծական յուրաքանչյուր տուն ավարտվում է շարահյուսական դադարով, ինչն ընդգծում է տների տողաքանակի հավասարությունը: Նման սահմանազատիչ կետադրությունն անչափ կարևոր նշանակություն է հաղորդում տների միջև առաջացած դադարին ու լռությանը: Ի վերջո, քանի որ տների ներսում տողերի երկարությունն անհավասար է, բոլոր տները կարծես միասնական կաղապարով են գրված՝ կարճ տող, ապա՝ ավելի երկար, հետո՝ շատ երկար: Մինչ ընթերցում-ավարտում ես առաջին տունն ու հասնում երկրորդին, այս կաղապարը կանխատեսելի է դառնում, և ինչպես Բլոջետտն ու Բրեդլին են նկատել, հիանում ես բանաստեղծական տների «արտահայտիչ կանոնավորությամբ» (54; 441):

Այսպիսով՝ տողի և բանաստեղծական տան կաղապարները զգալի լարվածություն են առաջացնում բանաստեղծության կենտրոնական «խիզախմանը» վերաբերող երկու հնարավորությունների միջև: Մի կողմից՝ անորոշություն կամ վտանգ, որ բանաստեղծական տան ներսում առաջ են բերում կանոնների շեղումներով ծնված երկարաշունչ տողերը, մյուս կողմից՝ վստահություն կամ ինքնահաստատում, որ միանշանակ բոլոր տներում իրենց հետ բերում են ռիթմը, կետադրությունն ու տողերի միատեսակությունը:

Բանաստեղծության մյուս բնորոշիչները, ինչպես, օրինակ՝ հռետորական կեցվածքն ու ոճը, ավելի են ընդգծում այս երկու հակամետ հնարավորությունները: Բանաստեղծը սեփական հոգուն է դիմում հռետորական իրադրության թելադրանքին համապատասխան սառնությամբ ու ինքնավստահությամբ: Նա ինքն է նախաձեռնողը: Նա հնազանդ զոհ չէ, որին իր կամքին հակառակ ստիպել են մեկնել սարսափելի ճանապարհորդության, այլ ծարավի է լուրջ ձեռնարկումների: Նա ինքն է սառնասրտորեն խորհուրդներ տալիս սեփական հոգուն նախաձեռնվելիք ճամփորդության բնույթի մասին: Ձգացվում է, որ նախօրոք խորությամբ քննարկել ու համբերատարությամբ հաշվարկել է ողջ ընթացքը:

Ես տեղյակ չեմ, Օ՜, հոգի,
Եվ դու՝ նույնպես, մեր առջև լոկ անհայտություն է՝

Ամեն ինչ անսպասելի է այնտեղ, անհասանելի երկրում այն:
Մինչև որ կապերն արձակվեն,
Բոլորը, բացի հավերժականից՝ ժամանակ ու տարածություն,
Ոչ էլ մթությունը, ձգողությունը, դատողությունը, և ոչ էլ
կապերը մեր սեփական: (94; 456)

Միաժամանակ, բազմաթիվ են բացասական բառակապակցությունները, որ առաջացնում են փորձարարության ու տրանսցենդենտալության (իմացությանն անմատչելի լինելու) զգացումներ՝ «անտեղյակ», «անհայտություն», «անսպասելի», «ոչ» և «ոչ էլ», որ հիմնականում կրկնվում են միայն երկրորդ տան մեջ և այլն: Բանաստեղծն իր և սեփական հոգու նպատակատեղի մասին խոսելիս օգտագործում է «ոչ»-ն ու «չէ»-ն. այն ոչ թե «դրախտ» է կամ «երկինք», այլ՝ «անհասանելի երկիր»: Ավելին, այդ «երկիրը» դրական, ճանաչելի հատկանիշներ չունի, այնտեղ «ոչ հողն է ոտք դնելու համար, ոչ էլ արահետ կա, որ քայլես»: Եվ ոչ էլ կարող ես պատկերել, ինչպես հարկն է.

Ո՛չ քարտեզ կա այնտեղ, ո՛չ ուղեցույց,
Եվ ձայն չի հնչում, ոչ էլ ձեռքն է դիպել մարդու,
Դեմքեր չկան կարմիր, և ոչ շուրթ ու աչք: (94; 456)

Այս խորհրդավորությունը շարունակվում է մինչև բանաստեղծության վերջին տունը: Եվ ինչպես բնորոշ է Ուիթմենին, եզրափակիչ ակորդը վստահությունն ու հավաստիացումն է, և վերջին տան մեջ խսպառ բացակայում են բացասական բառակապակցությունները:

«Պատերազմական հին երազները» (94; 494), որ նույնպես ավանդականին մոտ բանաստեղծություններից է, նման է «Խիզախի՛ր, այժմ, Օ՛, հոգի» բանաստեղծությանը նուրբ ինքնադիտողական վերլուծական տրամադրությամբ: Միայն թե այս դեպքում դիմունի ամարկան տարիքն առնող Ուիթմենի մեկ այլ մտահոգությունն է՝ պատերազմահալած հիշողությունը: Հայտնի է, թե ինչ փորձությունների է ենթարկվել Ուիթմենը՝ քաղաքացիական պատերազմի տարի-

ներին աշխատելով զինվորական հոսպիտալներում: Անհրաժեշտ է նշել, որ Ուիթմեն բանաստեղծի և Ուիթմեն անհատի ձևավորման գործում նշանակալի և ճակատագրական դեր է խաղացել քաղաքացիական պատերազմը: 1862 թվականի դեկտեմբերին լրագրերից տեղեկանալով, որ վիրավորվել էր եղբայրը՝ հյուսիսային բանակի զինվոր Ջորջը, նա անհապաղ մեկնում է ռազմաճակատ: Տեղ հասնելով և համոզվելով, որ եղբոր կյանքին այլևս վտանգ չէր սպառնում, և նա սկսել էր ապաքինվել, Ուիթմենը որոշում է տուն վերադառնալ: Սակայն վիրավորների ծանր վիճակը խորապես ցնցել էր նրա բանաստեղծական հոգին, և Ուիթմենը որոշեց մնալ մերձճակատային գծում՝ թեթևացնելու զինվորների տառապանքն ու տվայտանքները: Լազարեթների մեծ մասը Վաշինգտոնում էին, և Ուիթմենը երեք տարի խնամեց վիրավորներին ու հիվանդներին՝ չվախենալով ո՛չ ծաղկախտից, ո՛չ փտախտից ու տիֆից: Ահա թե նա ինչ է գրում իր օրագրում 1863 թվականի մայիսի 12-ին. «Ճամբարներ վիրավորների համար... Աստված իմ, ի՞նչ ահավոր տեսարան: Եվ սա կոչվում է մարդասիրություն: Սա կոտորած է. պառկած են նրանք, դժբախտ տղաները, հարյուրներով պառկած են բաց երկնքի տակ, անտառում, տնքոցներ, ճիչեր, արյան հոտ, որ խառնվում է թարմ շնչառության հետ գիշերվա, խոտի, ծառերի... Սա մսաղաց է... Օ՛, ինչ լավ է, որ նրանց մայրերն ու քույրերը չեն տեսնում այս ամենը: Նրանց մտքով չի էլ անցնում, որ այսպիսի սարսափներ գոյություն ունեն: Բոլորն անդամահատված են, պատառոտված, ճնված: Եվ տակավին երիտասարդ են: Եվ վիրավորների այս աղբակույտը լուսավորվում է լիալուսնի խաղաղ փայլով» (5; 46-47): Արդեն 1864-ին, ինչպես երևում է Ուիթմենի գրառումներից, ամեն օր իրենց մահը «պահանջող» վիրավորների անհույս հայացքները, անդամալույծ երիտասարդների սոսկալի ապրումներն սկսեցին բացասաբար անդրադառնալ նրա անասան առողջության վրա: Ուիթմենը հոգնել, հոգեմաշ էր եղել և կյանքում առաջին անգամ հիվանդացավ: Փտախտով տառապող հիվանդին վիրակապելիս վնասված մատով անգագուշորեն դիպել էր բաց վերքին, և ձեռքը բորբոքվել էր: Շուտով ապաքինվեց, սակայն այս դիպվածը ճակատագրական եղավ Ուիթմենի համար:

Այդ փորձառությունն ինքը՝ բանաստեղծը, հետագա կյանքի, ինչպես նաև «խոտի տերևների» համար առանձնացնում է որպես «առանցքային»: «Առանց այդ երեք-չորս տարիների ու այդ փորձառության, այժմ «խոտի տերևները» գոյություն չէր ունենա» (54; 570): Ունի թոմասը, ուսումնասիրելով Ուիթմենի հակասական զգացումները սեփական և համազգային հիշողության մեջ պատերազմի նշանակության ու դերի մասին, հանգել է այն եզրակացությանը, որ Ուիթմենը ցանկանում էր և՛ մոռանալ, և՛ անվերջ հիշել այն: Մի կողմից նա փորձում էր վառ պահել պատերազմական շրջանի նվիրական կրակն ու իդեալիզմը, կրակ, որ ամերիկյան հեղափոխությունից հետո առաջին անգամ կարողացել էր նոր թափ հաղորդել ազգի ժողովրդավարական ներուժին, մյուս կողմից ջանում էր անցյալը թողնել անցյալին (108; 205-251):

Ուիթմենն այս տրամադրությունները բանաստեղծորեն արտահայտել է մի շարք այլ ստեղծագործություններում («Հրետանավորի տեսիլքը» (94; 341-342), «Վիրակապոդը» (94; 333-336) և այլն), սակայն «Պատերազմական հին երազներն» առավել արժեքավոր է նրանով, որ ընդամենը 12 տողում («Վիրակապոդը» բաղկացած է 65 տողից) շատ հակիրճ ու դիպուկ բացահայտում է բավականին բարդ ու դժվարին թեման: Բաժանումը բանաստեղծական տների ավելի է ընդգծում պատկերների խորությունն ու արտահայտչականությունը.

In midnight sleep of many a face of anguish,
Of the look at first of the mortally wounded, (of that indescribable
look,)

Of the dead on their backs with arms e[xtended wide,
I dream, I dream, I dream.

Of scenes of Nature, fields and mountains,
Of skies so beauteous after a storm, and at night the moon
so unearthly bright,
Shining sweetly, shining down, where we dig the trenches
and gather the heaps,
I dream, I dream, I dream.

Long have they pass'd, faces and trenches and fields,
Where through the carnage I moved with a callous
composure, or away from the fallen,
Onward I sped at the time – but now of their forms at night,
I dream, I dream, I dream. (94; 494)

Գիշերվա կեսին քնիս մեջ դեմքը տառապանքի,
Առաջին հայացքը մահացու վիրավորի /աննկարագրելի հա-
յացք/,
Տարածած ձեռքերով մեջքված մեռյալներ,
Երազ է, երազ է, երազ:

Բնապատկերներ, դաշտեր ու լեռներ,
Փոթորկից հետո երկինքը խաղաղ, ոչ երկրային փայլով լուսին
գիշերվա,
Որ փայլում է քաղցր, լույս գցում ներքև, ուր փորում ենք խրա-
մատ ու կույտեր դիզում,
Երազ է, երազ է, երազ:

Վաղուց անցել են՝ դեմքեր, խրամատ ու դաշտեր,
Կոտորածների միջով են անցել՝ կարծրասիրտ ու զուսպ, լքել
ընկածներին
Ու ժամանակին առաջ ընթացել - այժմ նրանց տեսիլքը կեսգի-
շերին,
Երազ է, երազ է, երազ:

Վերնագիրն ինքնին բանաստեղծության բովանդակությունն ըն-
կալելու բանալին է: «Յին» ածականը, որ դրված է ամենասկզբում,
պատահական չէ, այն կենտրոնական նշանակություն ունի: Ընթեր-
ցողն արդեն նախազգուշացվում է, որ ստեղծագործությունը «հին»
կամ կրկնվող երազների մասին է: Եվ դրանք ամենայն հավանակա-
նությամբ տեսնում կամ վերհիշում է առաջացած տարիքի վետերա-
նը: Նույնիսկ միայն վերնագրին ծանոթանալով, առանց տողերը,
վանկերն ու շեշտերը հաշվելու՝ միայն բանաստեղծության արտա-

քին տեսքից կարելի է եզրակացնել, որ այն բաղկացած է բանաստեղծական երեք տնից: Սակայն, եթե առաջին հայացքից թվում է, թե գործ ունենք սովորական, կանոնավոր ավանդական բանաստեղծության հետ, առաջին իսկ տողն ընթերցելուց հետո պարզվում է, որ տողերի այս համաչափ, կոկիկ կառուցվածքը պարունակում է հոգեկան խորն անհանգստություն, որի մասին արդեն իսկ ակնարկում է վերնագիրը: Ընթերցողը երկընտրանքի մեջ է՝ բանաստեղծությունից սպասել կանոնավորված կայունություն¹ և, թե՞ անհանգիստ երազներ: Եվ մինչ շարունակում է ընթերցանությունը, երկընտրանքն ավելի է խորանում, քանի որ ընթերցողը հայտնվում է շարահյուսական լաբիրինթոսի մեջ: Վերնագիրն ընտրելիս հեղինակը, թվում է, անչափ ճշգրիտ է վարվել, քանի որ ապրումների ու պատկերների մատուցման ձևն ու կարգն ընդամենը երազների տրոհված ու անկանոն բացահայտումներ են: Երազները պատկերելիս հեղինակի մտադրությունը կարծես մասնակիորեն է իրականացվում. նա պարզապես շարադրում է տեսիլքի փաստերը: Ավելի բարդ աշխատանք է պահանջում անգիտակցականի հատվածական ազդանշաններն արթնացման իմաստի կամ գիտակցական կյանքի վերամարմնավորելը, անգիտակցականն ու գիտակցականն իրար կապող արահետները կարգի բերելը: Հեղինակից մեծագույն ջանքեր է պահանջում հենց անգիտակցականի հուն նյութի վերծանումն ու մշակումը: Այս ամենը մեծապես ներգործում է ընթերցողի վրա: Ուիթմենի միակ պահանջն ընթերցողի շահագրգիռ ու շեշտված մասնակցությունն է բանաստեղծության ընթացքին, հեղինակի փորձը պետք է դառնա նաև ընթերցողի փորձը: Նա մաքառում է խորհրդավորությունների հետ առնչվելիս, նույնը պետք է անի ընթերցողը, երկուսն էլ պետք է մոլեգնորեն վերայցելեն երազներին և հարց ու փորձ անեն, բանաստեղծի երազները պետք է դառնան ընթերցողի սեփական երազները: Եվ «Պատերազմական հին երազների» ընթերցանությունը վերածվում է երկու զուգահեռ գործողության՝ հեղինակի ու ընթերցողի մտային ու զգացմունքային համատեղ վարժանքի: Խարխափելով բանաստեղծության բազմաբարդ ճանապարհներին՝ ընթերցողը կարծես ինքն է իրականացնում հեղինակի կառուցողական գործառույթը, վերլուծում նրա և սեփական երազները, վերադասավորում-

կարգավորում դրանք, դարձնում հաջորդական ու իրար լրացնող պատկերներ: Պարզվում է, որ բանաստեղծը դեռևս չի արժևորել իր երազները, և բանաստեղծության հիմնական նպատակը դառնում է հենց երազների վերադասավորման գործընթացը:

Վերադասավորման գործընթացն արդեն ակնհայտ է բանաստեղծության՝ անհանգստություն պարունակող վերնագրի և բանաստեղծական տան կանոնավոր տեսքի անհամապատասխանության մեջ: Այն ավելի է սաստկանում, երբ սկսում ես մանրամասն վերլուծել ստեղծագործությունը: Հենց առաջին տունն ընթերցելիս նկատելի է, որ իրար հաջորդող դարձվածների շարահյուսական կապը հաստատուն չէ: Թվում է, թե առաջին տողի «of many a face of anguish» արտահայտությունը «sleep»-ի լրացումն է (այսինքն՝ «բազմաթիվ» տառապած դեմքերի քունը), սակայն նման ընկալումը խնդրահարույց է դառնում երկրորդ և երրորդ տողերում, որտեղ «of many a face of anguish»-ին ակնհայտորեն զուգահեռ օգտագործված երեք հաջորդական կապակցությունները շարահյուսորեն բացարձակապես չեն առնչվում «sleep»-ին: Նույն կերպ, քանի դեռ չորրորդ տողում չեն ներկայացվել նախադասության գլխավոր անդամները՝ ենթական՝ «I», և ստորոգյալը՝ «dream», դժվար է գլխի ընկնել, որ «of»-ով կազմված բոլոր չորս բառակապակցությունները հենց այդ բայի լրացումներն են:

Բանաստեղծության շարահյուսությունը հետաքրքրական է նաև այլ տեսանկյունից: Այն չի համապատասխանում ուղիղ շարահյուսության ենթակա-ստորոգյալ-խնդիր բառակարգին: Սկզբում դրված են բայի գոյականական լրացումները՝ «many a face», «the look», «the dead», և միայն ամենավերջին տողում են հայտնվում ենթական ու ստորոգյալը՝ «I dream»: Տրամաբանական բառակարգը փոխարինված է մտածողության անմիջականությամբ, կռահողական բառակարգով, որտեղ իրերն ու երևույթներն իրենց տեղը զիջել են անգիտակցականին:

Բանաստեղծության առաջին տունն ընթերցելուց հետո հեշտ է գուշակել, որ երկրորդ տան առաջին բառը՝ «Of», ներկայացնելու է հեղինակի երազի բոլորովին այլ իրողություններ, որոնց չենք համդիպել առաջին տան մեջ: Սակայն այս տունը նույնպես զերծ չէ «լա-

բիրինթոսային» որակներից, չնայած ընթերցողին սպասող մտավոր ու զգացմունքային վարժանքներն ավելի շուտ բառապաշարային են, քան շարահյուսական: Առաջին տան գոյականական խնդիրները ներկայացնում են պատերազմական տեսարանները՝ «many a face of anguish», «the look...of the mortally wounded», «the dead»: Երկրորդ տունը թվում է, թե պետք է շարունակեր ու զարգացներ արյունալի տեսարանները, սակայն հայտնվում են պատկերներ ու բառեր, որ շատ են հեռու պատերազմական դժոխային տեսարաններից՝ «scenes of Nature», «fields and mountains», «skies so beauteous after a storm», «the moon»: Եվ յոթերորդ տողում, ուր պատկերված է «ոչ երկրային փայլով լուսինը», բանաստեղծության ենթատեքստն այնքան է հեռացել առաջին տան բովանդակությունից, որ դրանք կարծես բոլորովին կապ չունեն իրար հետ: Ուիթմենը սիրում էր սեփական պոեզիան համեմատել օպերայի հետ (75; 177, 186-192, 280, 321, 379), և այս բանաստեղծությունն էլ հիշեցնում է Մոցարտի սոնատների երաժշտական ելևէջումները, որ ունկնդրին ստիպում են անվերջանալի հիացմունք ապրել և առանց կորցնելու շարունակականությունն ու հիմնական ուղուց շեղվելու՝ փոխել տրամադրությունը: Ուիթմենը հարկադրում է լարված սպասել և երբեք չի հիասթափեցնում:

Բանաստեղծության առաջին տան շարահյուսական խճճվածությունն արագ զարգանում և արագ էլ հանգուցալուծվում է: Նույն կերպ երկրորդ տան թեմատիկ խճողվածությունը վերանում է յոթերորդ տողի վերջին հատվածում, երբ հովվերգական միջերգն հանկարծակի ավարտվում է «ուր փորում ենք խրամատ ու կույտեր դիզում» արտահայտությամբ, որն ընթերցողին անմիջապես հետ է տանում դեպի առաջին տան մղձավանջը: «Կույտերն» այն ճշգրիտ, իրական բառն է, որ համապատասխանում է նկարագրվող իրերին: Երազները բարեխղճորեն ներկայացնող բանաստեղծի համար զոհված զինվորները «մեռած» չեն, ոչ էլ «դիակներ», և ոչ էլ ավելի ռոմանտիկ՝ «ընկածներ», այլ «կույտեր»: Այս գոյականը երբեք չի արտահայտել կենդանի լինելու հատկանիշը, միայն Ուիթմենի նման անշտապ հետազոտողը կարող էր անկենդան իրից նման որակ «կորզել»: Նա ուշադրությունը կենտրոնացնում է զոհվածների մար-

մինների արտաքին տեսքի և ուրվագծերի վրա, որոնք վերապրողների հետ նրանց միակ ընդհանրությունն են, փրկվածների, որ դեռ պետք է «խրամատներ» ու եղբայրական գերեզմաններ փորեն: Կլանված իր անմիջական տեսիլքով՝ բանաստեղծն անգամ չի փորձում կեղծել և իր զգացումներն ազնվացնել «պոետական» բառապաշարով, այլ դրանք արտահայտում է ամենաճշգրիտ ու անգերազանցելի ձևով:

Վերը հիշատակված բոլոր բացահայտումներն իրականացվել են զգուշորեն կառուցված բանաստեղծական տան միջոցով: Սակայն սխալ կլիներ եզրակացնել, թե բանաստեղծությունը հեղինակի երազների սոսկական գրառումն է: Նույնիսկ պատկերների խճճվածությունը կանխորոշել է ինքը՝ բանաստեղծը: Սա չի նշանակում, թե հեղինակը հատուկ խճողել է տողերը, նա պարզապես վերաշարադրել է պատկերներն այնպես, ինչպես տեսել է: Եվ պատահական չէ, որ բանաստեղծական յուրաքանչյուր տուն բաղկացած է չորս տողից, և դրանք բոլորն սկսվում են համեմատաբար կարճ տողով, շարունակվում ավելի երկարով ու ավարտվում կրկին կարճ տողով: Նույնիսկ շարահյուսությունը, որ զարմացնում է ընթերցողին հատկապես առաջին տան մեջ, մեկ անգամ ևս հիմնավորում է, որ բանաստեղծությունը գրված է ուիթմենյան մտերմիկ ու հստակ զուգահեռականության կանոններով: Ձուգահեռ նախդրավոր դարձվածները ("of...of...") ընթերցողին (հեղինակին նույնպես) ուղղորդում են շրջուն շարադասության ու զանազան բառապաշարային նորամուծությունների միջով: Ձուգահեռականությունը զգայականության ու իմաստավորման նոր արահետներ է բացում, ինչը, եթե անգամ որոշիչ չէ, անկասկած, նոր սկիզբ է:

Բանաստեղծական տների առկայությունն ինքնին մարմնավորում է բանաստեղծի ստեղծագործական կանխորոշման հետագա ամբողջ գործընթացը, բանականությունը ջանում է ձևը հարմարեցնել աննախադեպ փորձին: Կրկներգը, որ բանաստեղծության ամենաակնհայտ բայական կրկնությունն է, ընդգծում է ոչ միայն երազների հաստատուն հարատևությունը, այլև հեղինակի հաստատ որոշումը՝ գլուխ հանել դրանցից: Այս փոքրիկ, սակայն բավականին բարդ բանաստեղծությանը բնորոշ է այն, որ կրկներգը պետք է առա-

ջարկի թե՛ երազների անողոք խորհրդավորությունը, թե՛ դրանք կանոնակարգելու հզոր կամքը:

Այսպիսով՝ լինելով ամերիկյան ազատ բանաստեղծության նախահայրը՝ Ուիթմենն իր ստեղծագործություններում չէր կարող խառն բացառել ավանդական տաղաչափական ձևերն ու արտահայտչամիջոցները, քանզի անհնար էր բացարձակապես դուրս լինել սեփական ժամանակից: Ընդ որում՝ նրա կողմից ավանդականն օգտագործվում է վարպետորեն՝ չմնալով հին ձևերը պարզունակ նմանակելու շրջանակներում: Նա հաջողեցնում է նույնիսկ գերազանցել դրանք՝ գեղարվեստական բարձր մակարդակով արտահայտելով բարդ հոգեվիճակներն ու հոգևոր-մտային ամենանուրբ ելևէջները: Այս առումով առանձնանում են հատկապես նրա վերջին շրջանի բանաստեղծությունները, որոնցում Ուիթմենը չնվազող խորաթափանցությամբ դիմակայում է մոտեցող ծերությանն ու պատերազմական տանջալից հուշերին: Այս ստեղծագործություններում միախառնված են ավանդականն ու ոչ ավանդականը: Դրանք ընթերցողի մոտ զարթեցնում են անհասանելի ու երաժշտականության զգացումներ, նույնիսկ դրամատիկական օպերա, որ Ուիթմենն անվերջ առաջարկում է իր բանաստեղծություններում:

Ուիթմենի պոեզիայի ոճառիթմական համակարգը բարեփոխիչ նշանակություն ունեցավ 20-րդ դարի առաջին կեսի ամերիկյան պոեզիայի ձևավորման գործընթացում, որի առաջին և հավանաբար ամենակարևոր դրսևորումը մինչ այդ ավանդական՝ անգլիական, հատկապես յամբական հնգոտնյա տաղաչափությունից հրաժարվելն էր: Ինչպես Փաունդն է արտահայտվում «Կանտոս»-ում, «Կոտրել հնգոտնյան՝ սա էր առաջին ալիքը» (74; 518): Եվ, իհարկե, առաջինը Ուիթմենն էր, որ «բացեց նոր անտառը», և նրա հանգերն էին, որոնց դեռևս պատանի Փաունդն էր հետևում. «...երբ որոշակի բաների մասին եմ գրում, զգում եմ, որ նրա հանգերն եմ օգտագործում» (73; 145): Վիլյամ Կարլոս Վիլյամսն այս «նոր» չափն անվանում էր «փոփոխական ոտք». ավանդական բրիտանական պոեզիայի «հաստատուն ոտքի ... պատասխանը ... փոփոխական ոտքն է, որը հայտնաբերեցինք Ուիթմենի հայտնությունից հետո» (101; 251):

Այս հեղափոխական տեսության շարժիչ ուժի անմիջական ժառանգորդը Ալեն Գինգբերգն էր: Նա ենթագիտակցաբար կռահել էր, որ կարող էր օգտվել հենց սկզբնաղբյուրից՝ Ուիթենհից: Եվ կարծես թե գիտակցաբար կոտրեց այն նեղ շրջանակները, որ փորձում էին գծել իր մյուս ընկեր-բանաստեղծները: «Հնդկական ամսագրերի» նշումներում Գինգբերգը շոշափում է սեփական բանաստեղծական տեխնիկայի մեկ այլ առանձնահատկությունը, որն այնքան հարագատ էր նաև Ուիթենհին. «Անվանումների վերանայում, բառ-բանալիների չափից ավելի շահարկում՝ անտեսելով պարարտ դերբայները (բառ-մասնիկները) և ստեղծելով ավելի խորը պատկերներ» (40; 53): Նույն գրքում Գինգբերգը ներկայացնում է «Միացյալ Նահանգների մոր տաղաչափությունը» դասախոսության նշումները՝ թվագրված 1962 թվականի դեկտեմբերին: Ծրագրային այդ փաստաթղթում տաղաչափության փոփոխման անհրաժեշտությունը Գինգբերգը հիմնավորում է նրանով, որ աճել է բայագուրկ - ընդհանուր պատկերացումներ բացառող զգայական ընկալման մակարդակի խորությունը: Եվ դա տեղի է ունեցել տարերային բնական երևակայության կամ գիտակցության մեջ կազմակերպված փորձարարության, այսինքն՝ թմրանյութերի, էլեկտրոնային մեքենաների, ճապոնական բուդդայականության՝ Չենի շնորհիվ: Այսպիսով՝ նա եզրակացնում է, որ մոր տաղաչափությունը պետք է ներառի զգայական ընկալման ավելի մեծաթիվ զուգահեռ տարատեսակներ և մերժեցնի նախկինում իրար չառնչվող երևույթները: Գինգբերգն այս առիթով ձևակերպում է իր պահանջը, որ այնքան մոտ է ուիթենյան պահանջներին. «Վստահել տարերային ստեղծագործական գործընթացին, որ պոետի միտքը ներառվի ամբողջությամբ... Հետաքրքրություն ցուցաբերել վեհերոտության, արկածախնդրության, ռիթմի հանդեպ, զգայական ընկալմանը հնարավորություն տալ ցատկել մի երևույթից մյուսը՝ խախտելով շարահյուսությունը, կետադրությունը, տրամաբանությունը, հնացած պատմողականությունը, մտքի հաջորդականությունը» (40; 93): Նպատակը «քերականական-շարահյուսական կարգ ու կանոնի գրաքննությունից զերծ» մտքի «համապատասխան բնական գործընթացի» փնտրտուքն է, որովհետև այս «պայմանականությունները, մեր կարծիքով, չեն արտացոլում կեն-

սափորձի բանական կարգը, այլ փորձ են՝ գրաքննելու իրական կենսափորձը և շղարշելու որոշակի փաստեր, որոնք խճճում ու կասկածի տակ են առնում մախկինում ընդունված Մարդկային Հումանիստական ողջ բանական Իրականությունը» (40; 94): Ուիթմենյան այս պահանջները մա հետագայում իրականացրեց «Ամերիկայի անկման» մեջ:

Գինգբերգի պոեզիայում առանձնապես նկատելի է Ուիթմենի տաղաչափական հայտնագործության՝ վերլիբրի յուրօրինակ օգտագործման և զարգացման ազդեցությունը: Գինգբերգը, փաստորեն, ստեղծագործաբար օգտագործելով Ուիթմենի նվաճումները, կարողացավ իր երկար, անկաշկանդ, բնական շնչի տողերով երևան հանել Ամերիկայի արդյունաբերական նոր պատկերը՝ նոր չափումներով: «Ոռնոց» պոեմում մա օգտագործում է Ուիթմենի «Երգ իմ մասին» շարքի թե՛ պոետական, խոստովանական, հոգեբանական հայտնագործությունները, թե՛ տաղաչափական բարդ համակարգերը, որ տարիներ առաջ արդեն սաղմնավորել էր մեծ նորարարը: Ուիթմենյան «բնական շնչի» գաղափարը Գինգբերգը յուրացնում է ամբողջությամբ և բարձրարժեք իմաստավորում տալիս իր պոեզիայում: Անկաշկանդ մտքի ողջ քառսը մա կարողանում է ուղղել դեպի այն թեմաները, որոնք իր պոեզիայի հիմքն են և սկիզբ են առնում Ուիթմենից՝ ազատության թեման, արդյունաբերական մեծ քաղաքի հոգեբանական զգացումները, իր նմանի հետ հարաբերվելու ձգտումը և մարդկությունն ու աշխարհը Ուիթմենի պես գրկելու ցանկությունը: Այս ամենն ազդում է նրա տաղաչափական համակարգերի վրա: Ուիթմենից հետո ոչ մի բանաստեղծ այնպես չի ձևափոխել ու մարդ անհատին մոտեցրել տաղաչափական բարդ համակարգերը, ինչպես Գինգբերգը: «Ոռնոց» պոեմում մա օգտագործում է ամերիկյան իրողությունների նույն թվարկումը, ինչ որ Ուիթմենը: Ուիթմենի նման մա տողը դարձնում է ռիթմիկ և ամբողջական, միասնական միավոր, որն իր ներքին ռիթմի և զիգագային շարժման շնորհիվ այլևս կարիք չունի հաջորդ տողի հնչյունային համապատասխանությանն ու հանգին:

Տեսա սերնդիս լավագույն մտքերն խելագարությունից կործան-
 վա՛ծ, սովյա՛լ,
 հիստերիկ՝ ու մե՛րկ,
 արշալույսին քարշ գալով նեգրական փողոցներում փնտրում
 էին ծակվելու
 ցասկաբեր մի պահ,
 հրեշտակագլուխ հիփսթերներ, որ գիշերային մեքենաներում
 վառվում էին
 աստղալից դիմամոյի հետ հիմավուրց երկնային կապի համար,
 ովքեր՝ սոսկ աղքատություն էին, ցնցոտիներ, ներս ընկած աչ-
 քեր,
 արբեցում, նստած ծխում էին տաք ջրից զուրկ հարկաբաժիննե-
 րի գերբնական խավարում, որ հոսում էր քաղաքների բարձրության
 վրայով, և ջազ մտահայում,
 ովքեր՝ մերկացրին իրենց ուղեղները նախախնամության առաջ,
 վերամբարձ գնացքների ներքո...

(Թարգմ. Ա. Հարությունյանի, 1; 374)

Սակայն, հարկ եղած դեպքում Գինգբերգը նույնպես կարողա-
 նում է համադրել ավանդականն ու ոչ ավանդականը: «Եվրոպա, Եվ-
 րոպա» բանաստեղծության մեջ, օրինակ, նա ստեղծում է անգամ
 ֆրանսերեն լեզվին համարժեք երգեցիկ անգլերեն տաղաչափական
 ձևեր.

World world world
 I sit in my room
 imagine the future
 sunlight falls on Paris
 I am alone there is no
 one whose love is perfect
 man has been mad man's
 love is not perfect I
 have not wept enough...(39; 171)

Վիլյամ Կարլոս Վիլյամսն ընդունում է Ուիթմենի տաղաչափական կառուցվածքներն ու ձևի կարևորությունը նրա պոեզիայում, ինչպես նաև զնահատում է Ուիթմենի խոսքի բնականությունը՝ միաժամանակ քննադատելով Ուիթմենի որոշ գործեր, հիմնականում միկրոպոեմները, որտեղ, ըստ նրա, հեղինակը կորցնում է չափի, տողի և ներքին ռիթմի զգացողությունը (96; 22, 100; 212): Վիլյամսը գտնում էր, որ Ուիթմենի մոտ բանաստեղծությունը, չհանդիպելով տաղաչափական արգելքի, կորցնում է խտությունը, պատկերավորումը և վերածվում է արծակի (103; 260-263): Սակայն հետագայում Վիլյամսը հենց ինքը կանգնեց նույն խնդրի առջև. զոհաբերե՞լ «հում նյութը» տաղաչափական ձևերին, թե՞ հետևելով Ուիթմենին՝ դուրս գալ կոկիկ ձևերի սահմաններից և առաջնահերթ դարձնել կյանքի բազմաձև դրսևորումները: «Բրեյզելի պատկերներ» ժողովածուի մեջ, ինչպես նաև տասնյակ տարիների ընթացքում գրված «Պատերսոն» պոեմում Վիլյամսը նախընտրում է երկրորդ տարբերակը և, ինչպես Ուիթմենը, միջին քաղաքացու խոսակցական ձևերն ու դարձվածքները կիրառում է բանաստեղծական խոսքի կառուցվածքներում: Եվ Վիլյամսի պոեզիայի պատասխանը եղավ դրական՝ հոգուտ ազատ ձևերի.

Առավոտյան ժամը տասին երիտասարդ տանտիկինը
տնային շորերով շրջում է
ամուսնու փայտաշեն տան սենյակում:

Ես անցնում եմ մեքենայով աննկատ:

Հետո կինը մոտենում է մայթեզրին,
Կանչում պաղպաղակ և ձուկ բերողին:

Ահա նա՝ կանգնած է ամոթխած, անսեղմիրան, մազերը՝
խռիվ: Ես նրան նմանեցնում եմ ընկած տերևի:

Մեքենայիս անձայն անիվները
անցնում են ճրթճրթան-չորացած

տերևների վրայով, մինչ ես

խոնարհվում եմ նրան և ժպիտը դեմքիս անցնում առաջ:

(«Երիտասարդ տանտիկինը», թարգմ. Ա. Հարությունյանի, 1; 161-162)

Ջոն Աշբերին, որ շատ ավելի փակ ու ներհակ թեմաների կրողն է, և նրա պոետական ռեալությունն անչափ դժվար է կրկին տեղադրել նույն ռեալության մեջ, նույնպես գերծ չի մնում ուիթմենյան տաղաչափության ազդեցությունից և նրա բանաստեղծական մեկ այլ մեծ նվաճումից՝ սովորական, առօրյա խոսակցական ոճով ու կառուցվածքներով խոսել բարդ հոգեկան ապրումների մասին, որոնք պոեզիայում մեծ մասամբ քողարկված, բարդ ձևերով են մատուցվում ընթերցողին:

Մակերևույթը

Հայելու ուռուցիկ է, և հեռավորությունն աճում է

էականորեն. դա բավարար է եզրակացնելու,

Որ հոգին գերի է, կախյալ՝ ինչպես

Մարդը, և չի հեռանա ավելին,

Քան քո հայացքն է՝ նկարին հառած: (6; 68-69)

Ինչպես և Ուիթմենը, Աշբերին երբեք չի խուսափում երկար տողերով նկարագրել կայծակնային ապրումների այն հոսքը, որ ժամանակակից պոեզիան սովորաբար պատկերում է տաղաչափական բարդ ձևերով: Աշբերիի վերլիբը համարյա կրկնում է Ուիթմենին, կրկնում է նրա այն բնական ծայրը, առանց որի դժվար է պատկերացնել այսօրվա ամերիկյան պոեզիայի զարգացումները: Նախքան տաղաչափական համակարգերի օգտագործումը Ուիթմենն առաջին հերթին վստահում է իր լսածին ու ժողովրդական առողջ, խոսակցական լեզվին:

Լ. Սիմփսոնի բանաստեղծական ոճն ավելի հեռու է Ուիթմենից, քան՝ Գինգբերգինը: Սակայն շփվելով Ուիթմենի պոեզիայի հետ՝ Սիմփսոնն իր բանաստեղծական տողը ձերբազատել է տաղաչափության ավանդական կանոններից: Հենց տողի ու ոճի այդ ազա-

տություներն է, որ «բաց ձևերի» ժամանակակից բանաստեղծների ու-
շադրությունը սևեռում է Ուիթմենի վրա: Նա է օրգանական ոճի, հո-
գեբանական գծի՝ ներշնչման ու արտաշնչման, այսինքն՝ շնչառու-
յան բուն էությանը նմանվող ռիթմի նախահայրը: Ռոբերտ Բրիլին
նոր չափի զարգացումը գնահատում է որպես «գործողության թվաց-
յալ մեծահոգություն, որ Ուիթմենը պարզևում է բանաստեղծին» (28;
9): Ռոբերտ Դանքենը խոսում է «Ուիթմենի բանաստեղծական տողի
համարձակության» մասին (30; 78): Նրա համար Ուիթմենի տողը
կյանքի ըմբռնման խորհրդանիշն ու վավերացումն է:

Թույլ տուր այսօր ընկերակցել քեզ, Ուոլթ Ուիթմեն, տենչանքով
մղվիր առաջ, ծովը կրկին այստեղ է -
քանզի Հոգին Ծով է, «Ձայները անտեսանելի առեղծվածների»,
«հեղեղը ծորացող վանկերի», «անսահման հեռապատկերը
և հորիզոնը հեռավոր և մշուշոտ, բոլորն էլ այստեղ են»,
ինչպես հատկապես իմը՝ այս մեծ հոգու պատճառով, որի մեջ
հանդուրժող ենք մենք՝ ես ու դու,
և ես հանկարծ կորցնում եմ ռիթմդ, արագացնում քայլս...
նույնիսկ այժմ տողս քայլում է տողիդ հետ, ապա
համաքայլ նվաճում ինքնության օղակներն արևի հետ
որից լիցքավորվում է իմ կենսադաշտը նախազգալով,
լսում է, քո տողում - որի ծնունդը շատ այլ
պոետների ստիպում է միավորվել - տողս ձև է ժառանգում...
(32; 63-64)

Այսպիսով՝ ամերիկյան պոեզիայի զարգացումն անհնար է
պատկերացնել առանց Ուոլթ Ուիթմենի պոետական ժառանգության
ու նրա՝ որպես մարգարեի ամենախիսկական ներկայության, իսկ
Ուիթմենի ոճառիթմական ու տաղաչափական նորարարությունները
կենսունակ են առ այսօր:

ՎԵՐՋԱԲԱՆ

Ուիթմեն-բանաստեղծն առանձին, ինքնակա տիեզերք է, որ ամբողջական է ու բազմերանգ: Եվ այն պահանջները, որ ներկայացնում է ինքն իրեն, նույնությամբ ներկայացնում է նաև ընթերցողին. «Այն, ինչ ասում եմ՝ լավ թե վատ, իմ մասին, ասում եմ և ձեր մասին» [«Երգ իմ մասին» (94; 82)]: Երկար տարիներ աշխատելով որպես գրասենյակային ծառայող, տպագրիչ, ուսուցիչ, շինարար, լրագրող, խմբագիր, տպագրատան և գրեմական պիտույքների խանութի տնօրեն՝ Ուիթմենը միայն երեսունվեց տարեկանում կարողացավ սեփական ուժերով տպագրել առաջին ժողովածուն՝ «Խոտի տերևները»: Գրքի առաջին հրատարակությունից նկատելի էին Ուիթմենի պոետական նվաճումների էությունը, նրա պատմական ու կարևոր դերը ամերիկյան գրականության զարգացման գործում: Եթե դրանից հետո նա այլևս ոչ մի բանաստեղծություն չգրեր, միևնույն է, նրա ազդեցությունն ակնհայտորեն կզգացվեր 20-րդ դարի այնպիսի հանրահայտ բանաստեղծների ստեղծագործություններում, ինչպիսիք են Յարթ Քրեյնը, Էզրա Փաունդը, Ռոբերթ Ֆրոսթը, Ռոբինսոն Զեֆֆերսը, Կարլ Սենդերգը, Զարլզ Օլսոնը, Ալեն Գինզբերգը և այլ հզոր ձայներ: Եվ սա բնական է, քանի որ ազատ բանաստեղծությունների նրա առաջին ժողովածուն ոչ միայն տրանսցենդենտալիզմի բնօրրանում ծնված հզորագույն բանաստեղծի ցնծալից հաղթանակն էր, այլ առաջին գիրքը, որ ավելի ամերիկյան էր, քան մինչ այդ հրատարակված որևէ բանաստեղծական ժողովածու՝ թե՛ հայացքներով, թե՛ ձևով ու հնչեղությամբ:

Ավելի քան մեկ հարյուրամյակ է անցել Ուոլթ Ուիթմենի մահից, սակայն այնքան շոշափելի է նրա ներկայությունը գրական միջավայրում, որ ամերիկյան (և ոչ միայն) բանաստեղծները շարունակում են չխամրող հետաքրքրությամբ արտահայտվել Ուիթմենի մա-

սին, հաշվի նստել նրա հետ, ուղղակի դիմել նրան՝ սեփական ինքնությունը հաստատելու համար: Մի մասը փորձում է նմանվել նրան, մույնիսկ ընդօրինակել ոճը, մյուսները նրա կերպարը ներկայացնում են տարբեր իրադրություններում, սակայն բոլորն էլ նրա կյանքի ու ստեղծագործության հանդեպ ցուցաբերում են վերլուծական մոտեցում, ջանում գտնել գրական մի քանի սերունդների վրա ունեցած ազդեցության բուն պատճառները: Եվ այն փաստը, որ նա երբեք մոռացության չի մատնվում, մեկ անգամ ևս հաստատում է Ուիթմենի համոզմունքը, որ հնարավոր է նվաճել թե՛ ժամանակը և թե՛ տարածությունը՝

Ի՞նչն է, ուրեմն, բաժանում մեզ,
Ի՞նչն է համրումը մեր հաջողությունների կամ մեր միջև ձգվող
տարիների հարյուրավոր,
Ինչ էլ որ լինի, այն պիտանի չէ ոչ մի բանի...
[«Բրուկլինի գետանավի վրա» (94; 192)]

Ուիթմենն ինքն էր գրույցի հրավիրում ապագայի բանաստեղծներին, և նրան դիմելը կարծես իր իսկ պոետական գործողության շարունակությունն էր, ցանկություն՝ ավարտելու երկխոսությունը, որը նա վաղուց էր սկսել միակողմանիորեն: Ոչ մի բանաստեղծ երբևէ այնքան մտերմիկ ու գորովալից չի վերաբերվել իր ընթերցողին, որքան՝ Ուիթմենը: Նրա ստեղծագործությունները հրամայաբար պահանջում են քո, այսինքն՝ ունկնդրի, ներկայությունը [«Ձախ ձեռքս գրկում է իրանդ» («Երգ իմ մասին», 94; 118)] և արձագանքը [«Կխոսե՞ս, արդյոք, մինչև մեկնելս» («Երգ իմ մասին», 94; 124)], ստիպում է, որ ընթերցողը գրույցի բռնվի իր հետ, և երբեմն ինքն է խոսում նրա փոխարեն [«Այդ դու ես խոսում մույնչափ, որքան՝ ես, ես գործում եմ քո լեզվի փոխարեն» («Երգ իմ մասին», 94; 120)], և ընթերցողը կամա, թե ակամա դառնում է Ուիթմենի ընկերը, իսկ ձեռքն առած գիրքը հենց ինքը՝ Ուիթմենն է.

Ընկերս, սա գիրք չէ,
Ով դիպչում է նրան, դիպչում է մարդուն,

/Արդյոք գիշե՞ր է, և մենք մենա՞կ ենք/

Այդ ինձ ես գրկել, ես էլ՝ քեզ... [«Ցտեսություն» (94; 513)]

«Խոտի տերևների» ավարտն ինքնին շարունակական զրույց է նախանշում. «Հիշեք խոսքերս, ես վերադառնալու եմ նորից...» (94; 514): Եվ անվերջ վերադառնում է, քանի որ նրա հետ երկխոսության մեջ են մտել և այսօր էլ զրուցում են գրեթե բոլոր երկրներն ու ազգերը՝ ներկայացնող բանաստեղծները՝ Յենիին Գերլանդ, Ջորջ Քեթոթ Լոջ, Էդվին Մարկին, Էզրա Փաունդ, Հարթ Քրեյն, Չարլզ Օլսոն, Ալեն Գինզբերգ, Ռոբերտ Դանքեն, Լուիզ Սիմփսոն, Թեոդոր Ռյոթքե, Ռիչարդ Էբերհարթ ու Դեյվ Սմիթ, Ջուդիթ Մոֆֆեթ, Շերոն Օլդգ, Վիլյամ Յեյեյն, Ջուրի Գրեհեն, Լենքստոն Յյուզ և Քելվին Ֆորբզ, Մայքլ Հարփեր, Ջյուն Ջորդան, Մորիս Քինի ու Շերման Ալեքսի /ԱՄՆ/, Չարլզ Սուինբորն ու Դ. Հ. Լորենս /Անգլիա/, Ֆերնանդո Պեսոա, Ֆեդերիկո Գարսիա Լորկա ու Պաբլո Ներուդա /Իսպանիա/, Հերման Յեսսե, Քրիստիան Մորգենշտերն ու Գաբրիել Էքարտ /Գերմանիա/, Արթուր Լունդքվիստ /Շվեդիա/, Լի Յեզուանգ և Այի Քուինգ /Չինաստան/, Թիմոթի Վանգուսա, Սիլ Չենի-Քոքեր /Աֆրիկա/ և շատ ուրիշներ: Նրան էին դիմում թե՛ դասական տաղաչափությամբ և թե՛ անհանգ տողերով, սակայն պոետական մղումն ու ստեղծագործությունների բովանդակությունը միասնական էր՝ ըստ արժանվույն գնահատել ու փառաբանել Ուիթմենին: Պոետի մահվան առիթով անգլիացի բանաստեղծ, արձակագիր Ռոբերտ Բրքանընը դիմում է նրան.

Ընդամենը մի ձեռքսեղմում, Ուոլթ, և քեզ պաշտողների

Մեր փոքր խումբը վերջին հայացքն է նետում քո վրա,

Ընդամենը մի ձեռքսեղմում ու մի համբույր ձեռքին,

Որ մեկնվել է՝ հավելու Մարդկությանը համայն: (19; 34)

Մինչև 20-րդ դարասկիզբը Ուիթմենին նվիրված լավագույն բանաստեղծությունը կարելի է համարել Յենիին Գերլանդի «Գովք առ խոտերը».

Տափաստանը սիրում եմ, ինչպես դու էիր սիրում ծովը,

Արևելքը գնահատում եմ այնպես, ինչպես դու՝ Արևմուտքը,

Մի բուռ խոտ եմ բերում քեզ նվեր,
Պրերիայի խոտերը, որ լավ ծանոթ եմ ինձ... (71; 196-197)

Գիշտ է նկատել բանաստեղծը, որ Ուիթմենի ես-ը և բնությունը միասնական են, մեկ ամբողջություն են կազմում, այսինքն՝ Ուիթմենը հավատարիմ է մնացել ռոմանտիզմի տեսաբանների առաջ քաշած այն դրույթին, թե միայն սեփական ես-ի ու շրջապատող բնության փոխմիասնության պայմաններում ինքնագիտակցությունը չի վերածվի էգոիզմի, այլ անհատին տրված ոսկե բանալի կհանդիսանա՝ ներթափանցելու ամբողջական աշխարհի բուն էության մեջ:

1920-ականների սկզբին, երբ երիտասարդ Յուզը մեկնում էր Աֆրիկա, դեն նետեց Կոլումբիայի համալսարանում ուսանելու տարիներին ձեռք բերած բոլոր գրքերը, բացի «Խոտի տերևներ» ժողովածուից: Ուիթմենը նրա համար պոեզիայի ուսուցիչ էր, որի սերն առ ամերիկյան իդեալները նրան պետք է ոգեշնչեին որոնելու սեփական աֆրիկական արմատները, ազգային մշակույթը (75; 18, 148, 469):

1929-1930-ական թվականներին՝ Յարլենի Վերածննդի օրերին, Ֆեդերիկո Գարսիա Լորկան ԱՄՆ-ում էր, որտեղ ծանոթացավ Ուիթմենի պոեզիային: Այստեղ նա գրեց «Բանաստեղծը Նյու Յորքում» շարքը՝ որպես կործանարար ու անմարդկային պատկերելով հսկա քաղաքը՝ «Ցեխի Նյու-Յորք // Յաղորդալարերի ու մահվան Նյու Յորք» [«Ներբող Ուոլթ Ուիթմենին» (57; 155-163)]: Նա սարսափել է տեսածից ու ափսոսանքով է վերհիշում Ուիթմենի՝ արդեն կորուսյալ Ամերիկան:

Եվ դու, գեղեցկատես Ուոլթ Ուիթմեն, քնած ես ջրերին
Յուզդոնի՝ մորուքդ դեպի բևեռը, ձեռքերդ՝ բաց:
Յո՞ղն է փափուկ, թե՛ ծյունը— քո լեզուն է ձայնում,
Ընկերներիդ կանչում է , որ տեսնեն վիթթ մարմնատված:
Քնիր հանգիստ, էլ ոչինչ չի մնացել:
Պարիսպների պարը ցնցում է մարգագետինը
Եվ Ամերիկան հեղեղված է մեքենաներով ու հեկեկոցով:
(57; 157)

Լորկան Ուիթմենին է դիմում մարդկային հոգին վերահաստատելու, մարդուն շրջապատող մեռյալ իրականությունը վերակենդանացնելու և վերամարմնավորելու մտահոգությամբ: Ընդհանրապես Ուիթմենի հետ հետահայաց գրույցներն առավել հաճախ հանդիպում են հատկապես իսպանախոս հեղինակների գործերում, քանզի նրանք գտնում են, որ Ուիթմենը ոչ միայն Միացյալ Նահանգների, այլև ողջ Ամերիկա մայրցամաքի բանաստեղծն է: Դեռևս 1887 թվականին Կուբացի բանաստեղծ և հեղափոխական Խոսե Մարտին, որ արքայազն էր Նյու Յորք, գրեց «Բանաստեղծ Ուոլթ Ուիթմեն» ակնարկը՝ իսպանախոս ազգերին ներկայացնելով մեծ պոետին: Մարտին այսպես է նկարագրում տարիքն առած բանաստեղծին՝ «Անցյալ գիշեր՝ թիկնած ալ կարմիր թավշյա բազկաթոռին, ամբողջովին ճերմակած մազերով, մորուքը կրծքին փռված, մացառուտի պես խիտ հոնքերով, ձեռքը՝ գավազանին հենած, նա նման էր Աստծուն...ծերունագարդ պոետը...Ուոլթ Ուիթմենը՝ նախահայր, մկանուտ ու հրեշտականման...» (62; 96-106): Թվում է՝ սա դիմանկարն է մորուքավոր մարգարեի, որին հետագայում հաճախ են դիմելու իսպանացի բանաստեղծները: Ուիթմենը մուտք է գործում իսպանական գրականություն որպես տարիքն առած ու արդեն իմաստնացած մարգարե, և նրա մորուքն էլ հենց կենսափորձի ու իմաստության խորհրդանիշն է, որին դեռ բազմիցս անդրադառնալու են իսպանալեզու հեղինակները:

Լորկայից դեռևս տասնհինգ տարի առաջ պորտուգալացի բանաստեղծ Ֆերնանդո Պետան անչափ ջերմությամբ գրված «Ողջույն Ուոլթ Ուիթմենին» բանաստեղծության մեջ առանձնացնում է Ուիթմենի ավարտուն ազատամտությունն ու կատարյալ ազատատենչությունը: Նա խոստովանում է, որ ինքը ոչ թե պարզապես Ուիթմենի հետևորդն է, այլ նրա ազատամտության վերամարմնավորումը:

Ուոլթ, սիրելագույն ծերունի, իմ մեծ Ընկեր, քեզ են ոգեկոչում:
Ես էլ եմ քո ազատ զգացումների բաքոսյան օրգիայի մասնիկը,
Ես քոնն եմ՝ ոտքիս մատից մինչև նողկալի երազանքներս,
Քոնն եմ, ինձ նայիր – այդտեղից, Աստծո կողքից, ինձ

հակառակ կողմից ես տեսնում

Ներսիսից դեպի դուրս... Մարմինս այն է, ինչ գուշակում ես, բայց
հոգուս նայիր -

Դու հոգիս զննիր և նրա աչքով հետևիր մարմնիս -

Հիմա ինձ նայիր. դու գիտես, որ ես՝ Ալվարո դե Կամպոս, ճար-
տարագետ

Եվ պոետ զգացական,

Քո հետևորդը չեմ, ընկերդ չեմ, քեզ գովերգողը չեմ,

Գիտես, ես Դու եմ, և դու ուրախ ես դրանով: (70; 56-58)

1929 թվականին արգենտինացի գրող-հրապարակախոս Էզեքիլ Մարտինես Էստրադան նույնպես դիմում է Ուիթմենին: Նա Ուոլթին հավատացնում է, որ շարունակելու է հետևել նրան և իր ստեղծագործության միջոցով հաստատում է, որ նույնիսկ մահացած պոետի հետ զրուցելու երևակայական գործողությունն այն տպավորությունն է ստեղծում, որ մտերմորեն գրկախառնվում ես նրան: Ինչպես և Պետոսայի մոտ, Էստրադայի համար պոետը կենդանի է, գործող, նա բացակայում է միայն ֆիզիկապես.

Որսի շան նման կգամ քո հետքով

աստղերի բույլի, թե՛ մարդկանց միջով հողապատ,

այնտեղ, ուր դու ես ու կրկնում ես հիմա, Ուոլթ Ուիթմեն,

անդրենածին օրհներգերը երկաթյա քո երկրի: (35; 14-15)

Ուիթմենի հետ նմանատիպ հարցեր է քննարկում նաև բանաստեղծ Դոմինիկյան Հանրապետությունից Պեդրո Միրը 1952 թվականին հրատարակած «Պատասխան երգ Ուոլթ Ուիթմենին. Երգ մեր մասին» բանաստեղծության մեջ.

...և բոլոր մարդիկ իրենց էին լսում երգերիդ մեջ

երբ լսում էին այդ բառը

ես, Ուոլթ Ուիթմենս,

տիեզերքը Մամիեթեն որդու:

Քանզի դու ամենքն էիր, դու ես էի,

և ես Դեմոկրատիան էի, մարդկանց ազգանունը,
և նաև Ուոլթ Ուիթմենն էի՝ տիեզերքը
Մանհեթեն որդու... (65; 30)

Սակայն Միրն Ուիթմենին զգուշացնում է, որ աշխարհը փոխվել է, և ամերիկյան անկատար անհատապաշտությունը արատավորվել ու պատճառ է դարձել կապիտալիստական ընչաքաղցության համար: Այսօր արդեն նոր երգ պետք է երգել, կոլեկտիվ Մենք-ի երգը՝

Եվ այժմ
այլևս այդ բառը չէ
Ես
կատարյալը
աշխարհ կառուցելու փորձաքարը:
Իսկ այժմ, այսօր այդ բառն է՝
Մենք: (65; 41)

Միրի հորդորը Ուիթմենին, որով փորձում էր նրան վերագրել սոցիալիստ-հեղափոխականի դերակատարությունը, ոչ մի աղերս չունի Պաբլո Ներուդայի հանդարտ ու մտերմիկ գրույցի հետ, որ վերջինս վարում է Ուոլթի հետ 1950 թվականին գրված «Ներքող Ուոլթ Ուիթմենին» բանաստեղծության մեջ: Ուիթմենն ամբողջությամբ ներթափանցել է Ներուդայի մանկությունը և նրա հայրենի Չիլիի ամբողջ տարածքը, ինչպես ժամանակին ներթափանցել էր Նյու Յորքի բոլոր անկյունները.

Քաղաքիս ամեն մի փողոց
քերթվածքներիցդ
մեկն էր այցելել,
այն շատ նման էր մի կտոր
անեղծ մարմնի,
հյուր եկած տողերդ
նման էին
ծկնորսի մորուքիդ
կամ

ակացիայակերպ ոտքերիդ փառավոր քայլքին: (66; 43)

Նորից հայտնվում է Ուիթմենի մորուքը, սակայն այն ոչ Գարսիա
Լորկայի բանաստեղծության մեջ ներկա մարգարեական թիթեռնա-
ռատ մորուքն է, ոչ էլ՝ Միրի բանաստեղծության բարկացած-ցցունը,
այլ ծերունի ձկնորսի բարի, սիրելի մորուքն է, որ առողջարար է ու
մաքրագործիչ: Ինչպես Գարսիա Լորկան ու Միրը, Ներուդան էլ
Ուիթմենին պատմում է իր դառնալից օրերի մասին, առողջ, ժո-
ղովրդավարական Ամերիկայի կորստյան լուրն է հայտնում նրան,
սակայն Բենեի նման Ներուդան նույնպես հավաստում է, որ Ուիթմե-
նի երգերը դեռևս թևածում են կորուսյալ երկրում՝ որպես մոր ներ-
շնչանքի հավերժական աղբյուր՝

Նոր

և դաժան տարիներ քո հայրենիքում.

հալածանքներ,

արտասուք,

զնդաններ,

թունավոր զենքերն

ու ատելի պատերազմները

չեն տրորել:

քո գրքի խոտերը,

դրա թարմության

կենսական ակունքը: (66; 45)

Եվ ինչպես Բենեն էր ստիպված համաձայնել, որ Նահանգների
միասնության հարատևման համար պայքարելն իզուր էր, քանի որ
այլևս չարժեր այն պահպանել, Ներուդան էլ խոսում է ամերիկյան
արժեքների իմաստափոխման մասին. «Ոչնչացնել արյունախում
նախագահ Նիքսոնին...որ եղեռն է սփռում Սպիտակ տանից», «Եվ,
ավաղ, // նրանք // որ սպանեցին // Լինկոլնին // այժմ // թիկնել են
նրա անկողնում» (66; 47): Սակայն Ներուդան հավաստիացնում է
Ուիթմենին, որ ժողովուրդը նրան չի մոռացել.

Քո ժողովուրդը,

սպիտակ

թե սևամորթ,
աղքատ
ժողովուրդը
չի մոռանում
քո զանգի հնչյունը: (66; 51)

Ուիթմենի հետ շփվելու, նրանից խորհուրդ հարցնելու անհագուրդ պահանջը, ինչպես ցույց են տալիս բերված ընդամենը մի քանի օրինակները, չի ճանաչում ո՛չ երկիր, ո՛չ ազգություն և ո՛չ էլ ժամանակ ու տարածություն, քանի որ նրա ներկայությունն ու շարունակական զրույցը նրա հետ օգնում են կողմնորոշվել ամենաբարդ իրավիճակներում, ձևավորել բոլորովին նոր նպատակներ ու վերակենդանացնել համամարդկային իդեալները:

Ուիթմենի ստեղծագործությունները հայ ընթերցողին ծանոթ էին դեռևս 1925 թվականին, երբ Եղիշե Չարենցը թարգմանեց «Եվրոպա» բանաստեղծությունը (2; 329-330): 1932 թվականին նա կրկին անդրադառնում է Ուիթմենին՝ թարգմանելով մի մեծ հատված «Մոդեռնի տարիները» բանաստեղծությունից՝ «Մեր օրերը» վերնագրով (2; 329): Սակայն սրանով չեն սահմանափակվում Ուիթմեն - Չարենց գրական առնչությունները: «Ողջուն աշխարհին» բանաստեղծության մեջ Ուիթմենը հայերի համար խորհրդանշական է համարում Արարատ լեռը.

Դո՛ւ, ներհուն հայ, որ խորհում ես Եփրատի վտակների մոտ,
Դո՛ւ, որ զննում ես Նինվեի ավերակները, բարձրանում ես
յա՛ռն Արարատ:

(Թարգմ. Ա. Հարությունյանի 1; 84)

Չարենցը «Գիրք ճանապարհի» ժողովածուում (1929-1934 թթ.) «Դեպի լյառը Մասիս» ստեղծագործության մեջ, զարգացնում է այս միտքը՝ Մասիսն անվանելով հայ ժողովրդի «գոյության խորհուրդը».

...Նա գնում էր կրկին դեպի հեռուն այն լուրթ,
Դեպի լյառը անհաս ու վեհանիստ,–

Ղեպի գագաթը բարձր, որ իր ժողովուրդը
Համարել է հավետ իր գոյության խորհուրդը... (2; 117)

Ուիթմենն ամերիկյան գրականության մեջ առաջիններից էր, որ անտեսեց պուրիտանիստական այն տեսակետը, թե հոգին մարմնից բարձր է: Նա հոգին մոտեցրեց մարմնին. «Ես ասել եմ, որ հոգին առավել չէ, քան՝ մարմինը, // Եվ ես ասել եմ, որ մարմինը առավել չէ, քան՝ հոգին» [«Երգ իմ մասին» (94; 121)], հոգին պետք է բնակվի մարմնի մեջ: Նույն մտահոգությունն ունի նաև Չարեմցը.

Երագում եմ այն Երկիրը հեռավոր,
Ուր մարմինը, սեգ մարմինը ու հոգին՝
Աննյութացած ու նյութացած, լուսավոր՝
Ողջակիզվեն Արևի մեջ, քո՛ւյր իմ, կին:
Ու միանա՛ն սեգ մարմի՛նը ու հոգի՛ն... (2; 8)

Ուիթմենի ես-ը նաև մենք ենք՝ ես ու դու, բնության մեջ գտնվող ցանկացած իր կամ երևույթ Ուիթմենը նույնացնում է սեփական անձի հետ, տառապում բոլորի հետ համահավասար: Նրա համար պոեզիան ոչ թե սոսկական նկարագրություն է, այլ ապրում, ներթափանցում պատկերվող երևույթի խորքերը.

Ես վիրավորին չեմ հարցնում՝ ինչ է նա զգում, ես ինքս եմ դառնում վիրավոր...

Ես ճգնված հրշեջն եմ, փշրված կողերով,

Ես թաղվել եմ փլվող պատերի տակ... [«Երգ իմ մասին» (94; 102)]

Անվերնագիր բանաստեղծություններից մեկում, մտովի հայտնվելով անուրջների ու կասկածների տարօրինակ աշխարհում, նման զգացումներ է ունենում նաև Չարեմցը.

Գուցե իմ սրտում, երգերում իմ մութ,
Խոսքերում՝ ասված իմ հոգու մասին-

Հեռավոր մեկի անրջանքն եմ սուտ՝
Նետված աշխարհի անսուտ երազին:
Գուցե՝ ապրելով նրա երազում՝
Երգում եմ նրա տագնապները խոր-
եվ թվում է ինձ աշխարհի մութում,
Որ ինձ եմ երգում, կյանքս մենավոր: (2; 52)

Մեծ էր Ուիթմենի ազդեցությունը ոչ միայն 20-րդ դարասկզբի գրականության վրա: Գրական հաջորդ սերունդները նույնպես շատ բան ունեին նրանից սովորելու և շարունակում էին երկխոսության մեջ մտնել նրա հետ:

Ռիչարդ Էբերհարթը 1950-ական թվականներին դիմում է Ուիթմենին՝ ըստ էության, նրան տալով այն նույն հարցերը, որոնց համդիպում ենք Գինգերգի ստեղծագործություններում՝

Ի՞նչ ասեմ Ուոլթ Ուիթմենին այս երեկո.
Նվիրիր մեզ մի փոքր քո սիրուց, պարզությունից,
Լայն մտահորիզոնից, ուժից հոգու,
Թող սերը լինի մեզ ուղեկից ու մեր փրկագինը,
Հրաշքներ գործի ու քաջալերի մեզ: (33; 160)

Էբերհարթը համոզված է, որ այսօր մեզ շատ անհրաժեշտ են Ուիթմենի սերն ու հավատը, որովհետև ժամանակակից մարդը «նոր ռումբերով, նոր պատերազմներով, նոր ատելությամբ, նոր վտանգներով» պատրաստ է «ոչնչացնել ինքն իրեն» (33; 162): Նա համաձայն չէ Ամերիկային տրված Գինգերգյան գնահատականին և չի ցանկանում Գինգերգի նման թափառել Ուիթմենի ուղեկցությամբ ու հընթացս «թվարկել» իրականությունը. նա փորձում է ներթափանցել մարդկային հոգու խորքը.

Ի՞նչ ասեմ Ուոլթ Ուիթմենին այս երեկո.
Ես չեմ զննում փաստերի ու թվերի այս աշխարհը,
Այլ՝ հոգին մարդկային: Արմատակալած չարիքն է
Գահ բարձրացել այնտեղ... (33; 163)

1963 թվականին հրատարակվեց Լուիս Սիմփսոնի «Բաց ճանապարհի վերջուն» բանաստեղծությունների ժողովածուն (78), որն ամբողջությամբ, սկսած վերնագրից, երկարատև խոսակցություն է Ուիթմենի հետ՝ նվիրված Ամերիկայի ճակատագրին.

Որտե՞ղ ես, Ուոլթ,
Բաց ճանապարհը գնում է դեպի մեքենաների գերեզմանոց:
Ո՞ւր է քո խոստացած ազգը:
Փայտաշեն այս տները դիմանում են
Վիթսարի ձնահոսքին,
Եվ փողոցի լույսերը հիվանդ են մահացու: (78; 64-65)

Կալիֆորնիայի ափերից նայելով դեպի արևմուտք (Ուիթմենը նույնպես իրեն պատկերացնում էր խաղաղ օվկիանոսի ափին կանգնած) և քննելով ամերիկյան իրականությունը՝ Սիմփսոնին թվում է, թե մոտ է Ամերիկայի վախճանը, և Ուիթմենին խորհուրդ է տալիս մնալ տասնիններորդ դարի բաց տարածքներում, որտեղ Ջեքլերի Ֆիննի նման դեռևս կարող էր (գոնե երևակայության դաշտում) մի տարածքը թողնել ու անցնել դեպի հաջորդը:

Լորենս Ֆերլինգետին Ուիթմենին պատկերում է 1970-ական թվականների Ամերիկայում հենց այնպես, ինչպես Ուիթմենն էր ինքն իրեն ներկայացնում «Երգ իմ մասին» ստեղծագործության մեջ՝ ցնցոտիավոր մուրացկան.

Խիտ մորուքով մի հաղթանդամ տղամարդ
խսկը Ուոլթ Ուիթմենը
անշարժ կանգնած սառը անձրևի տակ
իր դողացող շան կողքին
կրծքին ցուցանակ՝
70-ՆՆ ԱՆՑ ԵՄ
ՇՈՒՆՍ ԵՐԵՔ ՈՏՔ ՈՒՆԻ
ՈՉ ՄԵԿԻՆ
ՊԵՏՔ ՉԵՆՔ (36; 40)

Սա հենց Ուիթմենն է՝ մահվանից հարյուր տարի անց, այն Ուիթմենը, որ պատկերված է «Երգ իմ մասին» ստեղծագործության մեջ.

Հարցնողները մարմնավորում են իրենց իմ մեջ և ես
մարմնավորված եմ նրանց մեջ,

Ես շարտում եմ գլխարկս, նստում ամոթահար դեմքով ու մուրում: (94; 107)

Սակայն Ֆերլինգետինն նկատի ունի, որ ծերունին փողոցում չի հայտնվել մուրալու («Անձրևը վարար է // սակայն չկա մետաղյա բաժակը», 36; 40), նա պարզապես մարմնավորում է կորուստն ու միայնությունը, միայնակ Ուիթմենին, որ մեզանից ավելի մեծ սպասելիքներ ունի, քան իրականում կարող ենք կամ փորձում ենք տալ:

Ուիթմենի բանաստեղծական տողի հարատևող ուժը՝ ամենահաս, բաց, կլանող, շրջապատող աշխարհի ամեն մի ազդակի հանդեպ միշտ զգայուն, այն որակն ու առանձնահատկությունն է, որ փնտրում ու փորձում էին գտնել բանաստեղծները ողջ 20-րդ դարի ընթացքում: Նրա ամենագոր հիացմունքը, տիեզերական սերը շարունակում են ոգեշնչման աղբյուր լինել նաև ժամանակակից ստեղծագործողների համար:

ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ

1. Հարությունյան Արտեմ, «Ընտրանի ամերիկյան և անգլիական պոեզիայի», «Ապոլոն», Երևան, 2000:
2. Հարությունյանի Արտեմ, «Ետպատերազմյան ամերիկյան պոեզիայի զարգացման հիմնական միտումները», Երևան, 1986:
- 3.. Allen Gay Wilson, The Solitary Singer, New York, 1955.
4. Allen Gay Wilson and Davis Charles T., eds. Walt Whitman's Poems: Selections with Critical Aids, New York, New York University Press, 1955.
5. Allen Gay Wilson and Sculley Bradley, The Collected Writings of Walt Whitman, New York, 1961.
6. Ashbery John, Self-Portrait in a Convex Mirror, New York, Viking, 1975.
7. Ashbery John, Three Poems, New York, Penguin, 1977.
8. Ashbery John, The Double Dream of Spring, New York, Ecco, 1976.
9. Asselineau Roger, "The Evolution of Walt Whitman: The Creation of a Book", Cambridge: Harvard University Press, 1962.
10. Benet Stephen Vincent, Burning City, New York; Farrar & Rinehart, 1936.
11. Berryman John, Interview (with J. Haas) in Panorama, Chicago Daily News, 6 Feb. 1971.
12. Berryman John, Love & Fame ,New York: Farrar, Straus & Giroux, 1972.
13. Berryman John, The Dream Songs, New York; Farrar, Straus & Giroux, 1969.
14. Berryman John, The Freedom of the Poet, New York: Farrar, Straus & Giroux, 1976.

15. Bergman Herbert, "Whitman On His Poetry and Some Poets: Two Uncollected Interviews", *American Notes and Queries* 8, 1950.
16. Berrigan Ted, *So Going Around Cities: New and Selected Poems, 1958-1970*, Berkeley: Blue Wind Press, 1980.
17. Borges Jorge Luis, *Homage to Walt Whitman*, ed. Didier Tisdell Jaen, University of Alabama Press, 1969.
18. Breslin James E., *William Carlos Williams: An American Artist*, New York: Oxford University Press, 1970.
19. Buchanan Robert, *The Complete Poetical Works*, Chatto & Windus, 1901.
20. Campbell Killis, "The Evolution of Whitman as Artist", *American Literature* 6, 1934.
21. Chapman John Jay, *The Selected Writings*, ed. by Jacques Barzun, New York, Doubleday Anchor Books, 1959.
22. Chase Richard, "Walt Whitman Reconsidered," New York, William Sloane Associates, 1955.
23. Coleridge, Samuel Taylor. *Lectures and Notes on Shakespeare and Other English Poets, 1884*, Freeport, New York, Books for Libraries Press, 1972.
24. Corso Gregory, *Elegiac Feelings American*, New York, New Directions, 1970.
25. Cowley Malcolm, *Introduction to Leaves of Grass: The First (1855) Edition*, New York: Viking Press, 1959.
26. Crane Hart, "Cape Hatteras", *The Bridge*, New York, Liveright, 1933.
27. Crane Hart, *The Complete Poems and Selected Letters and Prose*, ed. by Brom Weber, New York: Doubleday Anchor Books, 1966.
28. Creeley Robert, *Introduction to Whitman*, poems selected by Robert Creeley, Baltimore, Penguin Books, 1973.
29. Duncan Isadora, *My Life*, New York, Liveright, 1927.
30. Duncan Robert, "Changing Perspectives in Reading Walt Whitman", in Edwin Haviland Miller, ed., *The Artistic Legacy of Walt Whitman*, New York University Press, 1970.

31. Duncan Robert, "Changing Perspectives in Reading Whitman", in *Fictive Certainties*, New York, New Directions, 1985.
32. Duncan Robert, *Opening of the Field*, New York, New Directions, 1960.
33. Eberhart Richard, "Centennial for Whitman", *Collected Poems 1930-1976*, New York, Oxford University Press, 1976.
34. Emerson Ralph Waldo, *Selections from Ralph Waldo Emerson*, Boston: Houghton Mifflin Co., 1957.
35. Estrada Ezequiel Martinez, "Walt Whitman", *Homage to Walt Whitman*, University of Alabama Press, 1969.
36. Ferlinghetti Lawrence, *Open Eye, Open Heart*, New Directions, 1973.
37. Fredman Stephen, *Poet's Prose: The Crisis in American Verse*, Cambridge University Press, 1983.
38. Ginsberg Allen, *Allen Verbatim: Lectures on Poetry, Politics, Consciousness*, ed. Gordon Ball, New York, McGraw Hill Book Co., 1974.
39. Ginsberg Allen, *Collected Poems: 1947-1980*; Harper & Row, New York, 1988.
40. Ginsberg Allen, *Indian Journal: March 1962 - May 1963*, San Francisco: Dave Haselwood Books and City Lights Books, 1970.
41. Ginsberg Allen, *Interview with Thomas Clark, Writers at Work: The Paris Review Interviews, Third Series*; New York: Viking Press, 1967.
42. Ginsberg Allen, *Talking Poetics From Naropa Institute*, Shambala, 1978.
43. Gold Michael, "Ode to Walt Whitman", *New Masses*, 27 (Nov. 5, 1935).
44. Golden Arthur, ed., *Walt Whitman's Blue Book: The 1860-61 Leaves of Grass Containing His Manuscript Additions and Revisions*, 2 vols. New York, The New York Public Library, 1968.
45. Gross Harvey Seymour, "Sound and Form in Modern Poetry: A Study of Prosody from Hardy to Robert Lowell," Ann Arbor, University of Michigan Press, 1964.

46. Hartley Marsden, *Adventures in the Arts*, New York: Boni and Liveright, 1921.
47. Henri Robert, *The Art Spirit*, Philadelphia, J.B. Lippincot, 1923.
48. Hudson Vaughan, "Melville's Battle-Pieces and Whitman's Drum-Taps: A Comparison", *Walt Whitman Review* 19 (Sept. 1973).
49. Hughes Langston, *Selected Poems of Langston Hughes*, New York; Knopf, 1959.
50. Jannacone Pasquale, *Walt Whitman's Thought and Art*. Trans. Peter Mitilineos, Washington, NCR Microcard Editions 1973.
51. Jarrel R., "Fifty Years of American Poetry", *The Third Book of Criticism*, New York; Farrar, Straus & Giroux, 1969.
52. Kramer Jane, *Allen Ginsberg in America*, New York: Random House, Vintage Books, 1970.
53. Koethe John, *An Interview with John Ashbery*, *Substance* 37/38, 1983.
54. *Leaves of Grass, Comprehensive Reader's Edition*. Edited, with introduction and notes, by Harold W. Blodgett and Sculley Bradley, New York University Press, 1965.
55. "Leaves of Grass"- *The Complete Poems of Walt Whitman As Published by a Famous Boston House. A Friendly Characterization of the Poet's Work*, *The Sunday Herald* (October 30, 1881).
56. Lindsay Vachel, "The Loneliness of Walt Whitman, Statesman - Poet", *The Litany of Washington Street*, New York, Macmillan, 1929.
57. Lorca Federico Garcia, *Poet in New York, A Bilingual Edition*, trans. by Greg Simon and Steven F. White, New York, Division of Farrar, Straus & Giroux, 1997.
58. Lowell Robert, "On 'Skunk Hour' ", Robert Lowell, ed. Thomas Parkinson, Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall, 1968.
59. Lowell Robert, *Notebook*, New York: Farrar, Straus & Giroux, 1970.

60. Lowell Robert, "William Carlos Williams", in *William Carlos Williams: A Collection of Critical Essays*, ed. J. Hillis Miller, Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall, 1966.

61. Markham Edwin, *New Poems: Eighty Songs at Eighty*, New York, Doubleday, 1932.

62. Marti Jose, "The Poet Walt Whitman", *Walt Whitman and the World*, Iowa City, University of Iowa Press, 1995.

63. Miller James E., Jr, *A Critical Guide to Leaves of Grass*, University of Chicago Press, 1957.

64. Miller James E., Jr., *The American Quest for a Supreme Fiction: Whitman's Legacy in the Personal Epic*, Chicago, University of Chicago Press, 1979.

65. Mir Pedro, "Countersong to Walt Whitman: Song of Ourselves", *Homage to Walt Whitman*, University of Alabama Press, 1969.

66. Neruda Pablo, "Ode to Walt Whitman", *Homage to Walt Whitman*, tr. Didier Tisdell Jaen, University of Alabama Press, 1969.

67. Olson Charles, "I, Menicus, Pupil of the Master...", *The Distances*, Grove Press, 1960.

68. Pearce Roy Harvey, *Introduction to Leaves of Grass by Walt Whitman: Facsimile Edition of the 1860 Text*, Ithaca, Cornell University Press, 1961.

69. Pearce Roy Harvey, *The Continuity of American Poetry*, Princeton University Press, 1961.

70. Pessoa Fernando, "Salutation to Walt Whitman", *Selected Poems*, trans. by Edwin Honig, Chicago, Swallow Press, 1971.

71. Pizer Donald, *Hamlin Garland's Diaries*, San Marino, The Huntington Library, 1968.

72. Pound Ezra, *Selected Cantos*; New York, New Directions, 1970.

73. Pound Ezra, *Selected Prose: 1909-1965*, ed. William Cookson, New York, New Directions, 1973.

74. Pound Ezra, *The Cantos*; New York, New Directions, 1972.

75. Reynolds David S., *Walt Whitman's America, A Cultural Biography*, Vintage Books, New York, 1996.
76. Roethke Theodore, *Collected Poems*, Garden City, Doubleday & Co., 1966.
77. Rosenthal M.L., "Dynamics of Form and Motive in Some Representative Twentieth-Century Lyric Poems", *English Literary History* 37, No.1, 1970.
78. Simpson Louis, *At the End of the Open Road*, Middletown, Wesleyan University Press, 1963.
79. *Speaking for Voice: Homosexuality in the Art of Charles Demuth, Marsden Hartley, and the First American Avant-Garde*, New Haven, Conn., Yale University Press, 1993.
80. Stevens Wallace, *The Collected Poems*, New York: Alfred A. Knopf, 1965.
81. Stitt Peter, "The Art of Poetry XVI", *Paris Review*, No. 53, 1972.
82. Stitt Peter, "The Art of Poetry", *Paris Review* 90 (Winter 1983).
83. Tate Allen, "A Distinguished Poet'", *Hound and Horn* 3, no. 4 (July-Sept. 1930).
84. *The Craft of Poetry: Interviews from the New York Quarterly*, ed. William Packard, Garden City, Doubleday, 1974.
85. *The New York Criterion*, 1855, November 10.
86. Tocqueville Alexis de, *Democracy in America*, ed. Richard D. Heffner, New York: New American Library, 1956.
87. Trachtenberg Alan, *Brooklyn Bridge: Fact and Symbol*, Chicago, University of Chicago Press, 1979.
88. Vendler Helen, "Understanding Ashbery", *The New Yorker*, March 16, 1981.
89. Vogler Thomas A, in *Preludes to Vision: The Epic Venture in Blake, Wordsworth, Keats, and Hart Crane*, Berkeley: University of California Press, 1971.
90. White Gertrude M., "Early Insight into Whitman's Prosody," *Walt Whitman Review* 19, September, 1973.

91. Whitman Walt, *Leaves of Grass*, with an introduction by Gay Wilson Allen, The New American Library, INC. 1958.
92. Whitman Walt, *Notes and Fragments*, ed. R. M. Bucke (1899) repr. Folcroft Library Editions, 1972.
93. Whitman Walt, *The Collected Writings*, ed. Floyd Stovall, New York: New York University Press, 1964.
94. Whitman Walt, *The Complete Poems*, ed. by Francis Murphy, Penguin Books, England, 1977.
95. Williams William Carlos, "America, Whitman, and the Art of Poetry", *Poetry Journal* 8 (Nov. 1917).
96. Williams William Carlos, "An Essay on Leaves of Grass", *Leaves of Grass One Hundred Years After*, ed. Milton Hindus, Stanford, Stanford University Press, 1955.
97. Williams William Carlos, "Autobiography": New York, Random House, 1951; rpt. *New Directions*, 1967.
98. Williams William Carlos, *Imaginations*, New York, New Directions, 1970.
99. Williams William Carlos, *Paterson*, New York, New Directions, 1963.
100. Williams William Carlos, *Selected Essays*, New York, New Directions, 1969.
101. Williams William Carlos, "The American Idiom", *New Directions* 17; New York, New Directions, 1961.
102. Williams William Carlos, "The Collected Early Poems", New York, New Directions, 1951.
103. Williams William Carlos, *The Selected Letters*, ed. John C. Thirlwall, New York, McDowell, Obolensky, 1957.
104. Winters Yvor, "The Progress of Hart Crane", *Poetry* 36, No. 3 (June 1930).
105. Woodress James, ed. *Critical Essays on Walt Whitman*, Boston, G. K. Hall, 1983.
106. Wright James, "The Delicacy of Walt Whitman", Minneapolis, Holy Cow. P, 1981.
107. *Writers at Work: The Paris Review Interviews*, Third Series.

108. Wynn Thomas, M., *The Lunar Light of Whitman's Poetry*. Cambridge, MA, Harvard University Press, 1987.

109. Чуковский К., *Мой Уитмен*. Изд. "Прогресс", Москва, 1989.

ԵՐԵՎԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ

ՎԱՅԵ ԱՐՄԵՆՅԱՆ

**ՈՒԻԹՄԵՆՅԱՆ ԱՎԱՆԴՈՒՅԹՆԵՐԸ
ԵՎ 20-ՐԴ ԴԱՐԻ ԱՌԱՋԻՆ ԿԵՍԻ
ԱՄԵՐԻԿՅԱՆ ՊՈԵԶԻԱՆ**

(ՄԵՆԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ)

Համակարգչային ձևավորումը՝ Կ. Չալաբյանի
Սրբագրումը՝ Ն. Ավետիսյանի
Հրատ. խմբագրումը՝ Մ. Հովհաննիսյանի
Կազմի ձևավորումը՝ Ա. Պատվականյանի

Տպագրված է Time to Print օպերատիվ տպագրությունների սրահում:
ք. Երևան, Խանջյան 15/55

Ստորագրված է տպագրության՝ 06.04.2017:

Չափսը՝ 60x84¹/₁₆: Տպ. մամուլը՝ 9:

Տպաքանակը՝ 100:

ԵՊՀ հրատարակչություն
ք. Երևան, 0025, Ալեք Մանուկյան 1
www.publishing.ysu.am