

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო  
უნივერსიტეტი ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი

ფილოსოფიის სასწავლო-სამეცნიერო ინსტიტუტი

ნატალია ბერძენიშვილი

ჰანს-გეორგ გადამერის ესთეტიკური კონცეფცია

ფილოსოფიის დოქტორის (PhD) აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად  
დისერტაცია

სამეცნიერო ხელმძღვანელი: ფილოსოფიის მეცნიერებათა დოქტორი  
პროფესორი აკაკი ყულიჯანიშვილი

თბილისი

2019

## ანოტაცია

ნაშრომი წარმოადგენს ჰანს გეორგ გადამერის ფილოსოფიური ჰერმენევტიკის ანალიზს, რომელსაც ეფუძნება მისი ესთეტიკური კონცეფცია. დისერტაციაში გაშლილი კვლევისას ყურადღება ეთმობა გადამერის ჰერმენევტიკის ძირითად დებულებებს და იმ წანამძღვრებს, რასაც ემყარება მისი ფილოსოფიური ჰერმენევტიკა. აქედან გამომდინარე, ესთეტიკურ-ისტორიულ ჭრილში განხილულია პრობლემა ხელოვნების მარადიულობის შესახებ. გადამერი არ აცხადებს სიახლის მოთხოვნას, მას აინტერესებს უკვე ნათქვამი სიტყვის მოსაზრება, გადააზრება. მისი ძირითადი ნაშრომი „ჭეშმარიტება და მეთოდი“ ეძღვნება იმას, რომ არ არის და არც შეიძლება იყოს მეთოდი, რომელიც განკარგავს ჭეშმარიტებას, რომ ფილოსოფიაში არა გვაქვს უტყუარობის კრიტერიუმები. ასეთი მიდგომით, მას ფილოსოფიური ჰერმენევტიკის საკითხი მეთოდოლოგიური ასპექტიდან ონტოლოგიურში გადააქვს, რამაც განაპირობა ის, რომ ამოსავალ წერტილად იქცა ხელოვნება, როგორც გამოცდილების წვდომის შესაძლებლობა. ნაშრომის მიზანს წარმოადგენს, - კიდევ ერთხელ იქცეს ყურადღებისა და რეფლექსიის საგნად თანამედროვე ხელოვნებისთვის აქტუალური საკითხები: რატომ წარმოადგენს ხელოვნება თეორიული აზროვნებისთვის პრობლემას? რას ვარქმევთ ჩვენ ხელოვნებას? რატომ ექცევა ჰერმენევტიკის შემაფგენლობაში ხელოვნების მთელი სფერო და რა ანთროპოლოგიური საფუძვლები აქვს ხელოვნების ჩვენეულ გაგებას?

## Abstract

The work presents an analysis of Hans Georg Gadamer's philosophical hermeneutics which serves as a basis for his aesthetic conception. Principal statements of Gadamer's hermeneutics and the premises of his philosophical hermeneutics are in the center of the research carried out in the dissertation. Therefore, the problem of eternity of art is discussed from the aesthetic-historical aspect. Gadamer does not demand novelty, he is interested in comprehension, re-interpretation of an already uttered word. The essence of his main work "Truth and Method" consists in arguing that there is not and cannot be a method which employs the truth, that there are no criteria of indubitability in philosophy. By means of such an attitude he shifts the issue of philosophical hermeneutics from a methodological aspect to an ontological one; due to this move, art as a possibility of comprehending experience becomes an initial point. The objective of the presented work is to once more focus attention and reflect on such actual issues of contemporary art as: why is art a problem for theoretical thinking? what do we call art? why does the whole sphere of art form part of hermeneutics and what are the anthropological bases of our understanding of art?

# შინაარსი

შესავალი .....	6
<b>თავი I. ჰ.გ. გადამერის ფილოსოფიური ჰერმენევტიკის მიმართება ტრადიციულ ჰერმენევტიკასთან.....</b>	<b>11</b>
1.1. გადამერის ზოგად-ფილოსოფიური კონცეფცია .....	11
1.2. გაგების მეთოდის საზღვრები .....	16
1.3. „განცდის“ ცნებითი ანალიზი.....	21
1.4. ჭეშმარიტების საკითხი გონისმეცნიერებებში .....	26
<b>თავი II. გაგება, გამოცდილება, ინტერპრეტაცია - ურთიერთმიმართების საკითხი.....</b>	<b>40</b>
2.1. გაგება და გამოცდილება.....	40
2.2. გაგება და ინტერპრეტაცია .....	45
2.3. ენა, როგორც ჰერმენევტიკული ონტოლოგიის ფორიზონტი .....	53
2.4. ჰერმენევტიკული ლოგოსი და დეკონსტრუქცია .....	59
<b>თავი III. ჰანს გეორგ გადამერის ესთეტიკის მიმართება მის ზოგად ფილოსოფიასთან</b>	<b>66</b>
3.1. ესთეტიკის ჰერმენევტიკული ასპექტი.....	66
3.2. ესთეტიკის სუბიექტივაცია კანტისეულ კრიტიკაში .....	72
3.3. გემოვნება და გენია.....	76
3.4. მშვენიერება ბუნებასა და ხელოვნებაში.....	88
<b>თავი IV. ხელოვნების ნაწარმოების ონტოლოგია და მისი ჰერმენევტიკული მნიშვნელობა .....</b>	<b>101</b>
4.1. ისტორიული პრეამბულა .....	101
4.2. მიბადვის ცნებისთვის .....	108
4.3. გამოსახულების ყოფიერებითი ვალენტურობა .....	114
4.4. ხელოვნების ნაწარმოების გაგების პრობლემა .....	123

თავი V. ესთეტიკური კატეგორიები გადამერის ფილოსოფიაში .....	137
5.1. თამაში .....	137
5.2. სიმბოლო .....	152
5.3. ზეიმი .....	157
დასკვნა.....	166
გამოყენებული ლიტერატურა:.....	172

## შესავალი

თანამედროვე ფილოსოფიურ-ესთეტიკურ თეორიებში გაგების რაობის პრობლემა სპეციალური კვლევის საგნადაა ქცეული. ეს პრობლემა აქტუალურობას იძენს XIX ს. შუა წლებიდან. ამ პერიოდში ჩამოყალიბდა სიცოცხლის ფილოსოფია, რაც ექსისტენციალიზმის ერთ-ერთ წყაროს წარმოადგენს. ამ მიმდინარეობათა სხვადასხვა წარმომადგენელს აერთიანებს ღრმა რწმენა იმისა, რომ სამყაროს წვდომის იარაღი არ არის მხოლოდ განსჯა, ინტელექტი, ადამიანის სიცოცხლის საზრისს შეადგენს თავისუფალი აქტივობა და შემოქმედება, და რომ, გაგების შესაძლებლობას ქმნის სწორედ ამგვარი სასიცოცხლო, სულიერი ძალების ამოქმედება.

გაგების ფენომენტან დაკავშირებული საკითხი ჰ.გ. გადამერის ფილოსოფიურ ნააზრევში ხელოვნებასთან მიმართებით განიხილება და ამ სფეროს სპეციფიკურ ღირებულებით ხასიათს წარმოაჩენს. მის ესთეტიკურ კონცეფციაში საყურადღებოა კულტურის სისტემაში ხელოვნების ადგილისა და ფუნქციის თავისებურებათა გამოვლენა. ხელოვნება ექცევა ფილოსოფიური ჰერმენევტიკის სფეროში და აცხადებს პრეტენზიას ჭეშმარიტებაზე. საუბარია ჭეშმარიტებაზე, რომელიც უნდა დამტკიცდეს არა საერთო გამონათქვამებითა და დასკვნებით, არამედ ჩვენი „საკუთარი ექსისტენციის უშუალოებითა და განუმეორებლობით“.

გადამერი მიიჩნევს, რომ ჰეგელის შემდგომი ფილოსოფია, ნეოკანტიანურისა და ნეოპოზიტივიზმის ჩათვლით, ვერ ჩაწვდა ამ ჭეშმარიტებას, და ამ გაურკვევლობით მიიღო შინაგანი სიცარიელე. ამიტომაც ბუნებრივია, რომ ისტორიული მემკვიდრეობა ამ ჭეშმარიტების ხელახლა მოპოვებას თხოულობს.

გადამერის ფილოსოფიურ კონცეფციაში ცალკე ყურადღებას მოითხოვს საკითხი, რომელიც ეხება ფილოსოფიური ჰერმენევტიკის მიმართებას გამოცდილების პრობლემასთან. მის ნააზრევში, გამოცდილების თეორია ორიენტირებულია ჭეშმარიტების მიღებაზე, რომელიც ამ გამოცდილებაში წარმოიშვება და თავისთავადია მხოლოდ თავისი თავის მოხსნით, ამასთან, ემყარება რა გამოცდილების პრინციპულ განმეორებადობას, ფაქტობრივად დადასტურებადია. საკითხისადმი აუცილებელი მიდგომა, რომლის დახმარებითაც შევეცდებით აღნიშნული თემა დავძლიოთ, შეიძლება ასე ჩამოყალიბდეს: 1) ჰერმენევტიკის

ისტორიის მთლიანობაში გააზრება და ჰერმენევტიკული ტრადიციების განვითარება-ჩამოყალიბების წარმართველ ტენდენციათა გამოვლენა. 2) გადამერის ჰერმენევტიკული მოძღვრების ძირითადი დებულებები და ის წინამძღვრები, რასაც ემყარება მისი ფილოსოფიური ჰერმენევტიკა; 3) რა არის გაგება და როგორია მისი ადგილი ადამიანური ყოფნის განხორციელებასა და სტრუქტურაში? რა არის გაგების, სულიერ-გონითის სულიერ-გონითთან შეხვედრის მაფუძნებელი? რას ნიშნავს გაგება როგორც შენის, სხვა პიროვნების გაგება და რას ემყარება იგი? - ამ საკითხების გათვალისწინებით, ესთეტიკურ-ისტორიულ ჭრილში განვიხილავთ პრობლემას ხელოვნების მარადიულობის შესახებ. ეს უძველესი და სერიოზული თემა წარმოიშვება ხოლმე ყოველთვის, როცა არსებული პოეტური სახეებისა და გამომსახველობითი ფორმების ტრადიცია წინააღმდეგობაში ექცევა თანამედროვე აზროვნებასთან. საქმე ეხება აზროვნების ახალ ფილოსოფიურ წესს და ცოდნის ხელახალ შემოწმებას, რასაც, როგორც გადამერი აღნიშნავს, ჯერ კიდევ სოკრატეს მიმდევრები თხოულობდნენ, ხოლო შემდეგ, დასავლური კულტურის ისტორიის საზღვრებში პირველად, ხელოვნების წინაშე დაისვა მოთხოვნა, დაესაბუთებინა თავისი არსებობის კანონზომიერება. ასეთი მოთხოვნა, გადამერის აზრით, ერთგვარი გამოწვევაა ხელოვნების ხელახალი გააზრებისაკენ. ასეთ ხელახალ გააზრებას, ჰერმენევტიკულ რეფლექსიას, ანუ აზრის შემობრუნებას - ახლის შექმნიდან ხელახალი გააზრებისაკენ, განაპირობებს პრობლემის აქტუალურობა. რამდენადაც ეს საკითხი აქტუალურია, იმდენად აქტიურდება პიროვნული და შემოქმედებითი ენერგია, რაც გაგების აუცილებელი წინაპირობაა.

ამგვარად, საჭიროა განისაზღვროს ჰერმენევტიკული ასპექტის მნიშვნელობა და გავარკვიოთ, რატომ ექცევა ჰერმენევტიკის შემადგენლობაში ხელოვნების მთელი სფერო თავისი პრობლემებით, და რა ანთროპოლოგიური საფუძვლები აქვს ხელოვნების ჩვენეულ გაგებას? ანუ, რას ვარქმევთ ჩვენ ხელოვნებას? ამასთანავე, შევეცდებით გავანალიზოთ გადამერის ესთეტიკური კონცეფციის ყველა ის ძირითადი საკითხი, რაც თანამედროვე ხელოვნებისთვის აქტუალურია. კერძოდ, განვიხილავთ ხელოვნების გარდამავალ მიმართულებებს მის ისტორიულ პერსპექტივაში, და ამ გზით გამოვყოფთ იმ არსებით ცვლილებებს, რაც ხელოვნების ბუნებაზე მიგვანიშნებს, და რამაც, ვფიქრობთ, უნდა დაგვანახოს, თუ

რატომ წარმოადგენს ხელოვნების გაგება თეორიული აზროვნებისთვის პრობლემას. ეს თემა წარმოიშვება ხოლმე ყოველთვის, როცა არსებული პოეტური სახეებისა და გამომსახველობითი ფორმების ტრადიცია წინააღმდეგობაში ექცევა თანამედროვე აზროვნებასთან; დავეყრდნობით პრინციპს, რომლის მიხედვითაც, ამ თემაზე მსჯელობა შესაძლებელია მხოლოდ მაშინ, როცა მთლიან ჰორიზონტში მოქცეულია როგორც წარსულის ხელოვნება და მხატვრული ტრადიციები, ასევე თანამედროვე ხელოვნება - არა მხოლოდ როგორც ტრადიციებთან დაპირისპირებული, ან ცალკე მდგომი, არამედ როგორც ამავე ტრადიციებში მაძიებელი ენერგია.

საკითხის უკეთ გააზრებისთვის, განვიხილავთ ვითარებას ესთეტიკის ფილოსოფიაზე გავლით. შევეცდებით, ვაჩვენოთ, რა მნიშვნელობას იძენს ხელოვნება, როგორც „თამაში“, „სიმბოლო“ და „ზეიმი“.

ნაშრომის მიზანს წარმოადგენს, - ზემოთ აღნიშნულ ურთულეს პრობლემათა მთელი სპექტრი, გადამერის ესთეტიკური კონცეფციის მიხედვით, კიდევ ერთხელ იქცეს ყურადღებისა და რეფლექსიის საგნად.

ჰერმენევტიკული ტრადიცია იცნობს ინტერპრეტაციის მრავალ ურთიერთსაწინააღმდეგო თეორიას, რომელთაგან ზოგიერთი საერთოდ უგულებელყოფს მწერლის პიროვნებას, მის ჩანაფიქრს და მიიჩნევს, რომ ნაწარმოებს მხოლოდ მკითხველი „აცოცხლებს“, მხოლოდ მკითხველის ტექსტთან კონტაქტისას „რეალიზდება“ ის. გაისმა უკიდურესობამდე მისული მოსაზრებებიც, - „რამდენი მკითხველიცაა, იმდენი ახალი ტექსტია“ - ს მსგავსი. ერთი რამ ცხადია: ინტერპრეტაციის მიზნად სწორედ მკითხველის განსწავლულობას, ცოდნის თვალსაწიერის გაფართოებასა და მის მიერ საკუთარი თავის უკეთ შეცნობას აღიარებენ. შესაბამისად, ჰერმენევტიკა, როგორც გაგებისა და განმარტების ხელოვნება, თანდათან გადაიქცა სულ უფრო მზარდ სააზროვნო ძალად და იგი დღესაც, თანამედროვე ტექნოლოგიურ გარემოში, ინარჩუნებს მძლავრი შემოქმედებითი მუხტის ფუნქციას. ამდენად, ფილოსოფიური ჰერმენევტიკის არსის კვლევა და ხელოვნებასთან დაკავშირებული პრობლემური საკითხების წინ წამოწევა და გადააზრება განსაზღვრავს სადისერტაციო ნაშრომის აქტუალობას.



თანამედროვე დასავლურ აკადემიურ სივრცეში ჰ. გ. გადამერის ფილოსოფია მუდმივი რეფლექსიის საგანია. მისი ნაშრომები თითქმის ყველა დასავლურ ენაზეა თარგმნილი, ხოლო მის ფილოსოფიას არაერთი კვლევა, მონოგრაფია, თემატური წიგნი, სამეცნიერო ჟურნალი თუ კონფერენცია ეძღვნება. გადამერის აზროვნების სიღრმე და თეორიული მნიშვნელობა, მისი ნააზრევის მიმართ სპეკტიკურად განწყობილმა კრიტიკოსებმაც უპირობოდ აღიარეს.

კვლევის პროცესში ძირითად წყაროებად გამოყენებულია გადამერის შემდეგი ნაშრომები: 1) ჰ. გ. გადამერი., ჭეშმარიტება და მეთოდი, ტ.1 / Gadamer H.G., Wahrheit und Methode,1. 2) ჰ. გ. - გადამერი., ჭეშმარიტება და მეთოდი, ტ.2 / Gadamer H.G., Wahrheit und Methode,2. 3) ჰ. გ. - გადამერი., მშვენიერების აქტუალობა / Gadamer H.G., Die Aktualitet des Schönen. ჩვენი მიზანია, ხსენებულ შრომებში მოვებნოთ გადამერის ესთეტიკური შეხედულებები და მოვახდინოთ მისი სისტემატიზაცია.

ქართულ აკადემიურ სივრცეში ჰ. გ. გადამერის ფილოსოფიური ჰერმენევტიკის სისტემური შესწავლა არ მომხდარა, თუმცა, გარკვეულ საკითხებზე რეფლექსია მოცემულია შემდეგ ავტორებთან: თ. ქავთარაძე, გ. ცინცაძე, გ. ნოდია, ა. ყულიჯანიშვილი, ი. ბრაჭული, ვ. რამიშვილი.

რაც შეეხება დასავლურ სამეცნიერო სივრცეს, - გადამერის ჰერმენევტიკული ფილოსოფიის შესახებ რეფლექსიებს ახდენდნენ: ჟ. დერიდა, რ. ბარტი, პ. რიკიორი, ჟ. ლიოტარი, თ. ადორნო, ი. ჰაბერმასი, მ. ფუკო, ხ. ლანგი, ე. დ. ჰირში, რომლებმაც მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანეს აღნიშნულ საკითხთან დაკავშირებული ცალკეული მხარეების გააზრებაში, თუმცა, გადამერის ესთეტიკური კონცეფციის შესახებ სისტემური, თემატიზირებული კვლევა დასავლურ სამეცნიერო წრეებშიც არ განხორციელებულა.

ნაშრომის მიზანია ჰ.გ. გადამერის ესთეტიკური კონცეფციის რეკონსტრუირება და იმის გარკვევა, თუ რა ადგილი უკავია ესთეტიკას გადამერის უნივერსალურ ჰერმენევტიკაში.

ჩვენ მიერ დასახულმა მიზნის მიღწევამ მოითხოვა კონკრეტული ამოცანების დაძლევა: 1) გამოვლენილ იქნას გადამერი ესთეტიკური კონცეფციის ამოსავალი წინამძღვრები და იდეურ-თეორიული წყაროები 2) განისაზღვროს ის ძირითადი პრობლემატიკა, რომელიც დომინანტურია გადამერის ესთეტიკურ-ფილოსოფიურ

მემკვიდრეობაში და შესაბამის გავლენას ახდენს სხვადასხვა კონკრეტული საკითხების გარკვევაზე. 3) წინარე და თანამედროვე ესთეტიკური აზრის განვითარების ძირითადი ტენდენციებისა და პერსპექტივების ფონზე განხილული იქნას გადამერის შეხედულებები ხელოვნების ბუნების შესახებ. 4) ამასთან დაკავშირებით, გაირკვეს, რა პოზიციიდან და როგორ ხდება გადამერის მიერ ხელოვნების მნიშვნელობის განსაზღვრა. 5) განვიხილოთ ის ესთეტიკური კატეგორიები, რომელსაც ემყარება გადამერი თავის ფილოსოფიურ კონცეფციაში. 6) გამოვკვეთოთ ის ძირითადი ასპექტები, რამაც თანამედროვე სააზროვნო სივრცეში განაპირობა ინტერაქცია და კრიტიკული შეხედულებები გადამერის ფილოსოფიურ-ესთეტიკურ-კონცეფციასთან მიმართებაში.

მნიშვნელოვანი და აღსანიშნი სიახლეა ის, რომ ნაშრომი წარმოადგენს პირველ მცდელობას ჰ. გ. გადამერის ესთეტიკური კონცეფციის რეკონსტრუირებისა, მისი ესთეტიკის არსებითი ასპექტების გათვალისწინებით.

ფილოსოფიური ჰერმენევტიკა, როგორც უნივერსალური ფილოსოფია, მოწოდებულია პასუხი გასცეს მნიშვნელოვან ფილოსოფიურ კითხვას: როგორაა შესაძლებელი გარშემომყოფი სამყაროს გაგება და ამ გაგებაში როგორაა ჩართული ყოფიერების ჭეშმარიტების საკითხი. ამგვარი საკითხის აქტუალობა განპირობებულია ხელოვნების ნაწარმოების კონცეფციის გაგება-ინტერპრეტაციის საფუძველზე. შესაბამისად, ხელოვნებასთან დაკავშირებული საკითხების ხელახალი გადააზრება შეიძლება კვლევის მეცნიერულ სიახლედ მივიჩნიოთ.

კვლევის პროცესში რამდენიმე მეთოდია გამოყენებული, კერძოდ, ანალიზისა და სინთეზის, ისტორიულ-შედერაბითი მეთოდი, ჰერმენევტიკული და ტექტუალურ-სისტემური მიდგომები. გვქონდა მცდელობა გამოგვეყენებინა თავად გადამერის მიერ შექმნილი ე.წ. „მბრუნავი აზროვნების“ მეთოდი, რომელიც გულიხმობს ტრადიციის გადააზრებას და მის ახალ სიტყვაში გამოთქმას.

ნაშრომი შედგება შესავლისგან, პარაგრაფებად დაყოფილი 5 თავისგან და დასკვნისგან. პირველი თავი მოიცავს 4 პარაგრაფს, მეორე თავი 4 პარაგრაფს, მესამე თავი 4 პარაგრაფს, მეოთხე თავი 4 პარაგრაფს, მეხუთე თავი 3 პარაგრაფს. სადისერტაციო ნაშრომი წარმოადგენილია კომპიუტერზე ნაბეჭდი 187 გვერდიანი ტექსტის სახით, რომელშიც შედის ასევე ლიტერატურის სია.

# თავი I. ჰ.გ. გადამერის ფილოსოფიური ჰერმენევტიკის მიმართება ტრადიციულ ჰერმენევტიკასთან

## 1.1. გადამერის ზოგად-ფილოსოფიური კონცეფცია

გადამერის მიერ შექმნილი ფილოსოფიური ჰერმენევტიკა ჰაიდეგერის იდეათა მეთოდური გადამუშავების შედეგია. გადამერი ამ მეთოდს უწოდებს ფენომენოლოგიურს, რომლის საფუძველია ე.წ. „მზრუნავი აზროვნება“. „მზრუნავი აზროვნება“ გულისხმობს ტრადიციის გადააზრებას და მის ახალ სიტყვაში გამოთქმას, რომელშიც მოხსნილია „ძველი სიტყვა“. ამ „გადააზრების“ წარმატებაზე მეტყველებს გადამერის მთავარი ნაშრომით გამოწვეული რეზონანსი, რომლითაც „ჰერმენევტიკა“ გახდა თანამედროვეობის ძირითადი პრობლემა.

გამოკვეთილი საგანი ფილოსოფიას არ გააჩნია, ის მოიაზრებს ყოფას როგორც ასეთს, - აცხადებს გადამერი და საკითხს ასე აყენებს: როგორ დავადგინოთ მართებულობის საზომი ფილოსოფიის საგნის შესახებ, როცა არც კი ვიცით, თუ რატომ უნდა გავზომოთ იგი? გამართლებულია თუ არა ასეთი გარკვეულობის მოთხოვნა? პასუხობს კი საერთოდ ფილოსოფიის ჭეშმარიტ მოთხოვნებს და ამოცანებს ის, რასაც აქვს უდავო მართლზომიერება მეცნიერების დარგში?

იმის შესახებ, თუ რა არის ფილოსოფია, გადამერი ცნებისა და ფილოსოფიის ურთერთმიმართების საკითხს განიხილავს. მიიჩნევს, რომ ასეთი მიმართება ექვემდებარება შემოწმებას და არა თეზისებით განმტკიცებას.

გადამერის მიდგომა მიმართულია არა მეცნიერებაზე და მისთვის დამახასიათებელი ცდის სახეობაზე, არამედ „ადამიანური ცდისა“ და „ცხოვრებისეული პრაქტიკის მთლიანობის შენარჩუნებაზე“. იგი აცხადებს, რომ „ფილოსოფიური აზრი მოწოდებულია დაანგროს ე.წ. „ქიმიურად წმინდა გაქვავებულობა“ იმ წინაპირობაში, რომ უნდა მიღწეული იყოს ცნებების სიცხადე, ჩადებულია სხვა წინაპირობა, რომ „ცნებები - ჩვენი იარაღია, რომელსაც ჩვენ ჩვენთვისვე ვამზადებთ, რათა მივუახლოვდეთ საგნებს და შევიცნოთ ისინი. ცნებების განმარტება შეიძლება იყოს მხოლოდ ნაწილობრივი. ის საჭიროა და სასარგებლოა იქ, სადაც ენის გაუცხოების გამო, დაფარულის გახსნას ეხმარება, ან აიძულებს გააზრებას მიაღწიოს საჭირო ეგზისტენციალურ დამაბულობას. ის, ვინც

ცდილობს გაიაზროს, უნდა გაიგოს დამწერის ენობრივი გაჭირვება. (Gadamer H.G., Die Aktualitet des Schonen, 2012:28) გადამერი მიიჩნევს, რომ მხოლოდ ის აზროვნებს ფილოსოფიურად, ვინც ენაში არსებული გამოხატვის საშუალებების წინაშე გრძნობს უკმარისობას და მხოლოდ ავტორთან ერთად ფიქრობს, ანუ ეს ის მდგომარეობაა, „როცა ჭეშმარიტად იზიარებ ადამიანის უბედურებას, რომელიც გაბედავს გამოთქვას ისეთი რამ, რაც მხოლოდ მისი გამოცდილებით დასტურდება“. (Gadamer H.G., Die Aktualitet des Schonen, 2012:36)

„ენის უკმარისობის მუდმივი ტანჯვა, ენის მუდმივი ძალისხმევა - ესაა ფილოსოფიის ჭეშმარიტად უდიდესი, სულისშემძვრელი დრამა“ - ამბობს გადამერი. ის მოითხოვს სიტყვის, როგორც ენობრივი ერთეულისა, და ცნების შეფარდებით გააზრებას, მათ შინაგან ერთობლიობას, რადგანაც მიიჩნევს, რომ რეალურ ენაში, მეტყველებაში, დიალოგში და მხოლოდ მათში, ფილოსოფიას აქვს თავისი ჭეშმარიტი, მხოლოდ მისი კუთვნილი სასინჯი ქვა. (Gadamer H.G., Die Aktualitet des Schonen, 2012:42)

როცა გადამერი ლაპარაკობს „ენის ცხოვრებიდან“ ცნებების წარმოშობის შესახებ, აღნიშნავს, რომ აქ საქმე ეხება არა მხოლოდ ცალკეული ცნებების ისტორიულ განმარტებას, არამედ აზროვნების ძალისხმევის განახლებას, რომელიც თავს გვახსენებს ფილოსოფიური სიტყვათხმარებისას. გადამერი აქ ეხება ცნებების ბუნებრივი ჩამოყალიბების საკითხს, რაც ნიშნავს თავიდან გაიარო გზა სიტყვა-ცნებიდან მისი ხელახალი გააზრებისაკენ.

ასეთი ძალისხმევის ახსნას გადამერი „ძალის“ კატეგორიის ანალიზით ცდილობს. ძალა თავის თავს აცნობიერებს წინააღმდეგობის მეშვეობით. ეს არის შინაგანი გამოცდილების მქონე თავისუფალი მოქმედების უნარი, რომელიც დაკავშირებულია საწყისისეულ ძალასთან და ინდივიდუალურ წარმონაქმნებს ერთმანეთთან აკავშირებს. ძალა შინაგანადყოფნით, თავის თავზე მიმართულობით ხასიათდება. მისი რეფლექსური სტრუქტურაა სწორედ ის, რაც ისტორიულად ძალისა და სულის ცნებების გაიგივების საშუალებას იძლევა და რაც პირველად არისტოტელესთანაა მოცემული სულის უნარის შესახებ მოძღვრებით. (Gadamer H.G. Wahrheit und Methode, 2, 1993:19)

ნებისმიერი ფილოსოფიური აზროვნება გადამერისთვის არის სამყაროს დასაბამიერი გამოცდილების შემდგომი, ხელახალი მოსაზრება (მოაზრება), ფილოსოფიური აზროვნება ისწრაფის მიაგნოს იმ ენერგიას, რომელსაც გაგებისა და ჭვრეტის (წვდომის, მოხელთების) უნარი აქვს - ესაა ის ენა, რომელშიც ჩვენ ვიმყოფებით, ეს ფილოსოფიის ენაა, რომელიც არაფერს ამბობს და. ამავე დროს. ცდილობს ყველაფერი თქვას“. (Gadamer H.G., Die Aktualitet des Schonen, 2012:124) ასეთი სწავლება ჯერ კიდევ პლატონური დიალოგებიდან მომდინარეობს. ეს დიალოგები უკავშირდება აზროვნების კრიტიკულ შემობრუნებას იმ თვალსაზრისით, რომ შეუძლებელია გაგების სურვილი ამოიწუროს, რადგანაც ნამდვილი დიალოგი - ესაა გაგების შესაძლებლობა აზროვნებისა და მეტყველების ფუნდამენტური ურთიერთობის საფუძველზე. (Gadamer H.G., Die Aktualitet des Schonen, 2012:12)

გადამერის აზრით, ჰერმენევტიკის პრობლემას შეადგენს ურთიერთგაგებინება ენის ფარგლებში. იქ, სადაც კომუნიკაციის საშუალება არის ენა, ბუნებრივად ჩნდება კითხვა ფილოსოფიისა და ხლეოვნების ენობრივი ფორმების ურთიერთობის შესახებ. როგორ ეთანხმებიან ერთმანეთს ამ ორი ენის გამოყენების კონტრასტული ფორმები - თავის თავში ჩამკეტი პოეტური ტექსტი და თავისი თავის გამაუქმებელი ცნების ენა? გადამერს მაგალითად მოჰყავს ლირიკული პოეზია, სადაც საქმე ეხება ენის მუსიკალურობას და შემჭიდროვებულ სინტაქსურ სტრუქტურას. პოეტურ კონსტრუქციას აყალიბებს ბგერები, რითმები, ვოკალიზაციები, ასონანსები და სხვა მასტაბილიზირებული ფაქტორები, რომლებიც „ქმნიან“ სიტყვის სიცხადეს. ეს კონოტაციები, გადამერის აღნიშვნით, - სიტყვას აძლევენ შინაგანად დამახასიათებელ სემანტიკურ მოზიდულობას, ანუ სიტყვას შეუძლია სხვადასხვაგვარად განსაზღვროს თავისი თავი. სწორედ ამის გამოა, რომ ლირიკულ პოეზიაში არც ერთი სიტყვა არ გულისხმობს იმას, რასაც ის ნიშნავს. ტექსტი აგრძელებს სიცოცხლეს მხოლოდ იმის წყალობით, რომ წარმოადგენს თვითკმარ ენობრივ ფორმას.

ამასთან დაკავშირებით, გადამერი საუბრობს ფილოსოფიისა და პოეტური აზრის სიახლოვის შესახებ: ის წერს, რომ „ენის პოეტურ და ფილოსოფიურ საშუალებებს აქვთ ერთი საერთო თვისება: მათი ენა მოკლებულია „სიყალბეს“. ამ

მიზნით, ისინი შორს არიან რაიმე თვითნებობისაგან, რადგან ასეთ შემთხვევაში სიტყვა კარგავს „თავის განსაკუთრებულ ჟღერადობას“, ინტონაციურ გულწრფელობას, ან იქცევა „ცარიელ ფილოსოფიურ ფორმულად“. (Gadamer H.G., Wahrheit und Methode, 2. 1993:125) ლირიკა აქ უკავშირდება თამაშის სფეროს და არ უნდა გავიგოთ როგორც მხოლოდ პოეზიის ლირიკული ჟანრი და პოეტური გამომსახველობა. ლირიკის არსობრივი თვისება - ეს არის ლტოლვა ლოგიკური განსჯის ყალიბთა დაძლევისკენ.

გადამერი აღნიშნული თვალსაზრისით განხილულ ფილოსოფიას ადარებს მუსიკას: „ჩვენს მიერ გამოყენებული სიტყვების ობერტონები მუდმივად გვაგრძნობინებს იმ ამოცანებს, რომლებიც ჩვენთვის არსებობს ფილოსოფიის სახით, და მხოლოდ ეს გვაძლევს მათი შესრულების საშუალებას ყველა გარდაუვალი არასრულყოფილებით“. (Gadamer H.G., Die Aktualitet des Schönen, 2012:42)

გადამერის ფილოსოფიურ კონცეფციაში ცალკე ყურადღებას მოითხოვს საკითხი, რომელიც ეხება ფილოსოფიური ჰერმენევტიკის მიმართებას გამოცდილების პრობლემასთან. მის ნააზრევში, გამოცდილების თეორია ორიენტირებულია ჭეშმარიტების მიღებაზე, რომელიც ამ გამოცდილებაში წარმოიშვება და თავისთავადია მხოლოდ თავისი თავის მოხსნით, ამასთან, ემყარება რა გამოცდილების პრინციპულ განმეორებადობას, ფაქტობრივად დადასტურებადია. (Gadamer H.G., Die Aktualitet des Schönen, 2012:410)

„ჭეშმარიტება და მეთოდში“ ხელოვნების გამოცდილების შესახებ მსჯელობის მოთხოვნამ გამოკვეთა ამ ნაშრომის მთავარი ამოცანა, რომ ჰერმენევტიკული ცდის გაფართოების პროცესში, სინამდვილის შემეცნების ხერხების განსაზღვრა განპირობებულია მეცნიერული საზღვრების დაძლევით. გადამერი ამგვარი „არამეცნიერული“ შემეცნების დამახასიათებელ მაგალითად მიიჩნევს ფილოსოფიაში, ისტორიასა და ხელოვნებაში განხორციელებულ შემეცნებით მოღვაწეობას. იგი წერს: „მე არავითარ მეთოდს არ ვადგენ, არამედ აღვწერ იმას, რაც ხდება. ისტორიული მეთოდის ოსტატსაც კი არ შეუძლია მთლიანად თავისუფალი იყოს თავისი დროის, თავისი საზოგადოებრივი გარემოს, თავისი ნაციონალური პოზიციის გავლენისგან. ნაკლია თუ არა ეს? ეს რომ ასეც იყოს, მე

ფილოსოფიურ ამოცანად მიმაჩნია იმაზე ფიქრი, თუ რატომ არსებობს ეს ნაკლი ყველგან, სადაც კი რაიმე კეთდება. ამ აზრით, ვცდილობ, თანამედროვე მეცნიერების მეთოდის ცნებას (რომელსაც თავისი განსაზღვრული მნიშვნელობა აქვს) გავცდე და პრინციპულ საყოველთაობაში გავიაზრო ის, რაც ყოველთვის ხდება“. (Gadamer H.G., Wahrheit und Methode, 2. 1993:483)

გადამერი არ აცხადებს სიახლის მოთხოვნას, მას აინტერესებს უკვე ნათქამი სიტყვის გადააზრება. მისი ფილოსოფიური აზროვნების სტილი ხასიათდება იმით, რომ იგი არ ცდილობს გამოიყვანოს ერთობლივი ლოგიკური მსჯელობებიდან თავისი საკუთარი. მისი პოზიცია დაფარულია გარეგნულად მარტივი და უბრალო შეკითხვათა რიგით. „ჭეშმარიტება და მეთოდი“ ეძღვნება იმას, რომ არ არის და არც შეიძლება იყოს მეთოდი, რომელიც განკარგავს ჭეშმარიტებას: „ფილოსოფიაში არა გვაქვს უტყუარობის კრიტერიუმები, რომლებიც მიიღწევა მეცნიერებაში საფეხურებრივი მოძრაობით და ემყარება მეთოდების გამოყენებასა და შემოწმებას. სანაცვლოდ, ფილოსოფიაში არის მასშტაბი. ადვილი არ არის იმის განსაზღვრა, რას ნიშნავს ეს მასშტაბი, თუმცა, ის ვერ იქნება „კანონების კრებული“, რომელთა გამოყენება შესაძლებელია ვაკონტროლოთ. ის უფრო არის ერთგვარი უნარი, რომელმაც თავისი თავი თავადვე უნდა ამტკიცოს. იქ, სადაც არ მიიღება არანაირი მეთოდები, სადაც ვერ აღწევს თანამედროვე მეცნიერება მისთვის დამახასიათებელი ზომიერების შეგრძნებით, იმ სფეროსთვის არის მხოლოდ ერთი მასშტაბი: მისადაგების სიზუსტე (საკუთარი გამოცდილების გამოყენება ეპოქის მოთხოვნების შესატყვისად). გადამერი აღნიშნავს, რომ აქ არის გასაღები მისი ფილოსოფიის ჰერმენევტიკული საფუძვლებისა. ამით ფილოსოფიური ჰერმენევტიკის საკითხი მეთოდოლოგიური ასპექტიდან ონტოლოგიურში გადააქვს.

როდესაც ფილოსოფიურ ჰერმენევტიკას გადამერი ასეთი თვალსაზრისით მიუდგა, ამოსავალ წერტილად იქცა ხელოვნება. მისი თქმით, როცა მეცნიერება სინამდვილიდან ჭეშმარიტენისკენ მიდის, ის უკვე ფილოსოფიაა. ფილოსოფიის ცენტრად და მნიშვნელოვან თანამოსაუბრედ კი გადამერი განიხილავს ხელოვნებას, როგორც გამოცდილების წვდომის შესაძლებლობა, რომელთანაც უშუალო „თამაშში“ შედის არსებულის შესახებ ჩვენი საკუთრივი გაგება. მისი აზრით, რაც

უფრო ახლოსაა თამაშთან ჩვენი გაგება, მით უფრო ნამდვილია ის. ამიტომ, როცა გადამერი გამოცდილების შესახებ საუბრობს, ორიენტირებულია ხელოვნების გამოცდილებაზე. მისთვის მთავარია არა ხელოვნების, როგორც ასეთის, შემეცნება, არამედ მის ამოცანას წარმოადგენს ხელოვნების გამოცდილების გამოცალკევება. გადამერი მიიჩნევს, რომ ამ ყოველივეს ფილოსოფიამ უნდა უპასუხოს. ხელოვნებაც ფილოსოფიურია, როცა მას აინტერესებს საერთო და ზოგადი. ხელოვნების ფილოსოფიურ მნიშვნელობას შეადგენს ის, რომ ჭეშმარიტება, რომელიც ხელოვნებით შეიცნობა, სხვა გზით არ მიიწვდომება. საკითხისადმი ასეთმა მიდგომამ განაპირობა ის, რომ ჰერმენევტიკა კვლევისა და მსოფლალქმის უნივერსალურ საშუალებად განიხილება.

კულტურულ-ისტორიული ტრადიცია ადამიანის სამყაროსთან დამოკიდებულების სხვადასხვაგვარ შესაძლო პოზიციებს იცნობს. გადამერი გამოყოფს ადამიანის სამყაროსთან კავშირის სამ ძირითად ფორმას - „ესთეტიკური“, „ისტორიული“ და „ენობრივი“ - რომლებშიც იშლება ადამიანური ყოფიერების განზომილებანი. წინამდებარე ნაშრომში შევეცდებით თითოეულის გაანალიზებით ვაჩვენოთ ხელოვნების თავისთავადობის არსობრივი ძალა.

## 1.2. გაგების მეთოდის საზღვრები

გაგება საზოგადოდ, ამ სიტყვის ჩვეულებრივი აზრით, ყოველგვარი შემეცნების აუცილებელი კომპონენტია, მაგრამ გაგებაზე, როგორც შემეცნების განსაკუთრებულ მეთოდზე მსჯელობა ისტორიულად თანხვედება ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ანუ, როგორც მათ XIX საუკუნის შუახანებიდან მომდინარე გერმანულ ტრადიციაში უწოდებენ, გონისმეცნიერებათა, გონისმეტყველების (რაკი Naturwissenschaft „ბუნებისმეტყველებად“ გადმოგვაქვს, Geisteswissenschaft - ს „გონისმეტყველებასაც“ უწოდებენ) მიერ თავისი დამოუკიდებელი ეპისტემოლოგიური სტატუსის დაფუძნების მცდელობას. ამიტომ გაგება უპირისპირდება ახსნას, რომელიც ჩვეულებრივ სიტყვახმარებაში აღიქმება არა გაგების საპირისპიროს, არამედ მის პირობად: რაღაცა რომ გავიგოთ, მისი ახსნა უნდა შეგვეძლოს. თუ ახსნა მათემატიკური ბუნებისმეტყველების მიზანია და იმაში მდგომარეობს, რომ რაიმე მოცულობა რეალური მიზეზიდან ან ლოგიკური საფუძვლიდან გამოვიყვანოთ, გაგება



გონითი საზრისის წვდომას, მოცემულობაში (ტექსტში, ისტორიულ მეგლში, არქეოლოგიურ ნაპოვნში და ა.შ.) მის ამოკითხვას ნიშნავს, - ეს კი გონისმეტყველების მიზანს შეადგენს. ამდენად, გაგების მეთოდის დაფუძნება ჰუმანიტარული შემეცნების, როგორც შემეცნების განსაკუთრებული სახის, გამართლებასაც ნიშნავს. ნაშრომის ამოცანას არ შეადგენს ჰერმენევტიკული მოძღვრების ევოლუციის ისტორიულ ნიუანსთა კვლევა. ამ შემთხვევაში, ინტერესის საგანია ფილოსოფიურ ჰერმენევტიკაზე დაყრდნობით გავარკვიოთ გაგების, როგორც შემეცნების სპეციფიკური მეთოდის, საზღვრები.

როგორია გაგებითი შემეცნების ამოსავალი სიტუაცია, რომელსაც ჰერმენევტიკა აღწერს? გვყავს შემეცნებელი სუბიექტი და გვაქვს მის წინაშე არსებული საგნობრივი მასალა - ტექსტი, დოკუმენტი, მატერიალური ნივთი, ხელოვნების ქმნილება და ა.შ. სუბიექტმა ამ მასალაზე, ობიექტზე, გარკვეული ოპერაციები (ინტერპრეტაციები) უნდა ჩაატაროს და ამის მეშვეობით მიიღოს ცოდნა.

ზოგადად შევეხებით ჰერმენევტიკის ცნების მნიშვნელობას. ტერმინი ეტიმოლოგიურად მომდინარეობს სიტყვიდან „ჰერმესი“. ჰერმესი მითოლოგიური პერსონაჟია, - ზევსის მაცნე, რომელსაც შეტყობინებები, გზავნილები მიაქვს ღმერთებსა და ადამიანებს შორის. ის ემსახურება დაფარულის, ბუნდოვანის ცხადად ქცევის სირთულეს. მითოლოგიურ ჰერმესს ხელთ უკავია კვერთხი, კადუცეა, რომელიც ძალის, ენერჯის, ხარისხის აღმნიშვნელია და განასახიერებს უნივერსალური ქმედების პრინციპს. მისი სიმბოლო მიუთითებს იმაზე, რომ საკმარისი არ არის მხოლოდ იცოდე და შეიმეცნებდე, ამასთანავე, მნიშვნელოვანია მოპოვებული, მიღებული ცოდნის გადაცემაც. „ჰერმენევტიკა“ გულისხმობს: 1) ანტიკური ტექსტების ინტერპრეტაციის ხელოვნებას; 2) ჰერმენევტიკულ ოპერაციებს, - როცა მე გაგების ჩვეულებრივი ხარისხით კი არ ვკმაყოფილდები, არამედ ვცდილობ გამოვიკვლიო, თუ როგორ ხდება საუბრისას ერთი აზრის მეორეზე გადასვლა, ანდა, როცა მე ვეძებ იმ თვალსაზრისს, მისწრაფებებსა და მსჯელობებს, რომლებიც განაპირობებენ იმას, რომ საუბრის საგანზე სწორედ „ასეა“ მსჯელობა და არა სხვაგვარად 3) გაგების წინამძღვრებისა და ფენომენოლოგიის შესახებ მოძღვრებას - ფილოსოფიურ ჰერმენევტიკას, ან იმავე, - გაგების ფილოსოფიას; 4) გაგების მეთოდს - ე.წ. „ჰერმენევტიკულ წრეს“, რომელიც ნიშნავს: მთელიდან ნაწილის და ნაწილიდან

მთელის გაგებას; 5) გაგების ჰერმენევტიკულ დაფუძნებას, გაგების წრის ონტოლოგიზაციას, ე.წ. „ჰერმენევტიკულ გაგებას“, როცა გაგების მაფუძნებელ ინსტანციად მიჩნეულია ჰერმესი, - გასაგებისა და გამგების შუამავალი; 6) ადამიანური ყოფიერებისა და თვითყოფიერების გაგების საწყისისეულ წესს (ჰაიდეგერი და ჰაიდეგერით განსაზღვრული უახლოესი ფილოსოფია).

როდესაც ლაპარაკია იმის თაობაზე, თუ ვინ ჩაუყარა საფუძველი ფილოსოფიურ ჰერმენევტიკას: შლაიერმახერმა, - რომელმაც მოახდინა ჰერმენევტიკის კონცეპტუალიზაცია გაგების უნივერსალურ თეორიად, დილთაიმ - რომელმაც დაამუშავა ჰერმენევტიკა გონისმეცნიერების მეთოდოლოგიურ საფუძველად, თუ გადამერმა - რომელმაც განახორციელა სინთეზი ჰაიდეგერის „ექსისტენციალურ ჰერმენევტიკასა“ და ჰერმენევტიკულ ტრადიციას შორის, ერთი რამ ცხადია: თუკი ყურადღება მიპყრობილი იყო ჰერმენევტიკის ფილოსოფიურ ასპექტზე, გადამერმა ინტერესი მიმართა ფილოსოფიის ჰერმენევტიკულ ასპექტზე, რადგანაც მიიჩნევს, რომ ყოველგვარი ფილოსოფიური აზროვნება „გაგებითი“ ძალისხმევის შედეგია.

გადამერთან ჰაიდეგერისეული გაგების დამუშავება ხდება ტრადიციულ ჰერმენევტიკულ პრობლემატიკასთან მიმართებაში. იმ საკითხთა შორის, რომლებიც ფილოსოფიურ ჰერმენევტიკასთანაა დაკავშირებული, გადამერისთვის განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს როგორც სიტყვის ონტოლოგია, ისე ჰერმენევტიკის ადგილი საერთოდ ადამიანურ მოღვაწეობაში. აღნიშნული მიმართულებით გადამერმა შეძლო როგორც იმ მომენტთა გათვალისწინება, რომლებიც ჰაიდეგერთან ბუნდოვანი იყო აზრის გამოთქმის თავისებურებათა გამო, ისე იმ ძირითადის გამოვლენა, რომელზედაცაა ინტენდირებული ჰაიდეგერის მთელი აზროვნება.

გაგების ფენომენზე ყურადღების კონცენტრირებისას გადამერი ძირითადად უკავშირდება შლაიერმახერისა და დილთაის ჰერმენევტიკულ იდეებს. ნაშრომის ამ ნაწილში ძირითადად ვეყრდნობით დილთაის გვიანდელ მეთოდოლოგიურ ნარკვევებს - Grundlegung der Geisteswissenschaften /გონის (სულის) მეცნიერებათა დაფუძნება/ და Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften -ისტორიული სამყაროს აგებულება გონისმეცნიერებებში - რომლებშიც გადალახულია ადრინდელი ნაშრომების ფსიქოლოგიზმის საფრთხე.

ფენომენოლოგიური ჰერმენევტიკის ძირითადი წარმომადგენელი - ჰ. გ. გადამერი საყვედურობს ე.წ. რომანტიკული ჰერმენევტიკის ძირითად წარმომადგენლებს - ვ. დილთაის და ფრ. შლაიერმახერ იმისთვის, რომ გონისმეცნიერების დაფუძნებისას ბუნებისმეცნიერების გავლენისაგან ვერ თავისუფლდება.

შლაიერმახერისთვის ჰერმენევტიკის თეორია არის ზოგადი მოძღვრება გაგების შესახებ. ის იკვლევდა ტექსტების განმარტების წესებსა და გაგების საერთო პრინციპებს. ის აღნიშნავს, რომ ჰერმენევტიკა არის წარსული, ჩვენთვის უცხო კულტურის ძეგლის - მხატვრული, რელიგიური თუ ფილოსოფიური ტექსტის გაგების მეთოდი. საზოგადოდ, ძეგლის შესწავლისას მის მიმართ სამგვარ მიდგომა განირჩევა: დიალექტიკა, გრამატიკა და ჰერმენევტიკა. დიალექტიკას საქმე აქვს ძეგლის საგნობრივ-შინაარსობრივ მხარესთან, იმასთან, თუ რაზე და რას ლაპარაკობს ავტორი. გრამატიკული ინტერპრეტაცია ორიენტირებულია მსჯელობის იმ თავისებურებაზე, რაც ზოგადია კულტურისთვის, რომელსაც ავტორი მიეკუთვნება. რაც შეეხება ჰერმენევტიკას, მისი ამოსავალი ძეგლის, ტექსტის გამომსახველობითი მხარეა: ის, რაშიც ავტორის ინდივიდუალობა მჟღავნდება. გამომსახველობითი საშუალებების ანალიზის გზით და მათ მიღმა ინტერპრეტატორმა უნდა დაინახოს ავტორის ინდივიდუალობა, მისი გონითი მთლიანობა. შლაიერმახერი, ისევე როგორც სხვა რომანტიკოსები, გენიოსის კანტისეულ კონცეფციას მისდევს. შემოქმედებითი აქტის სუბიექტი გენიოსია, ხოლო თვით ეს აქტი არაცნობიერად მიმდინარეობს. ჰერმენევტიკული პროცედურის მიზანი თანაშემოქმედება, შემოქმედებითი აქტის რეკონსტრუქციაა. მაგრამ თუ გენიოსის შემოქმედებაში არაცნობიერი მომენტი მძლავრობს, ცნობიერზე, ინტერპრეტატორის საქმიანობაში პირიქით ხდება. ამ განსხვავებას ემყარება შლაიერმახერის ცნობილი დებულება იმის შესახებ, რომ ჰერმენევტიკას ევალება გაიგოს ავტორი უკეთ, ვიდრე თვით მას თავის თავი ესმოდა. (განსხვავებით ფილოსოფიური ჰერმენევტიკისგან, რომელიც მიიჩნევს, რომ სხვისი გაგება ნიშნავს არა სხვა სუბიექტის გაგებას, არამედ სხვა სამყაროს გაგებას). ტრადიციული ჰერმენევტიკა, რომელზედაც ორიენტირებულია ევროპული გნოსეოლოგია, წარმოგვიდგება, როგორც ორი სუბიექტის, ორი სულის - ავტორისა და ინტერპრეტატორის - ურთიერთობა, რომელშიც საგნობრივი მოცემულობა (ტექსტი,

მეგლი, გონის ობიექტივაცია) მხოლოდ გამშუალედებლის როლს ასრულებს. შესაბამისად, საექვოა, შემეცნების ამგვარმა მოდელმა მეცნიერული ობიექტურობის, როგორც საყოველთაოდ სავალდებულო ჭეშმარიტების მიღწევის კრიტერიუმი დააკმაყოფილოს.

შლაიერმახერი მიიჩნევდა, რომ/ უნივერსალური ჰერმენევტიკა არ არის მხოლოდ ტექსტების ამოხსნის მიზნით ჩამოყალიბებული კანონთა კრებული. შლაიერმახერთან ძირეული მნიშვნელობა ენიჭება თავად გაგების ფილოსოფიურ გააზრებას, საკითხის უზოგადეს დაყენებას. მასთან ტერმინმა „გაგებამ“ კატეგორიალური სტატუსი მოიპოვა.

შლაიერმახერის კონცეფციაში გაგება ტექსტის აზრობრივი მხარის გამოვლენაა, რომელიც ხორციელდება მისი „გრამატიკული“ და „ფსიქოლოგიური“ ინტერპრეტაციის გზით, და საბოლოოდ, აზრის რეკონსტრუქციის საშუალებით ავტორის ჩანაფიქრამდე დაიყვანება. შესაბამისად, ჰერმენევტიკულ წრეში ნაწილისა და მთელის ანალიზისას შლაიერმახერი განასხვავებს ობიექტურ და სუბიექტურ მხარეებს: როგორც ცალკეული სიტყვა შედის მთლიან წინადადებაში, ასევე ცალკეული ტექსტი განიხილება ნაწარმოების კონტექსტში, ხოლო ნაწარმოები - შესაბამისი ლიტერატურული ჟანრის მიხედვით. მეორე მხრივ, იგივე ტექსტი, რომელიც ე.წ. „შემოქმედებითი წამის“ რეალიზაციას წარმოადგენს, განიხილება როგორც ავტორის სულიერი ცხოვრება მთლიანობაში. შლაიერმახერის მიხედვით, გაგება შესაძლებელია განხორციელდეს მხოლოდ მსგავსი ობიექტურობისა და სუბიექტურობის საზღვრებში (Gadamer H.G., Die Aktualitet des Schönen, 2012:73). შემდგომში ამ თეორიას ავითარებს დილთაი და საუბრობს „სტრუქტურაზე“, სადაც განცდას განიხილავს, როგორც „მარგაიზებელ ცენტრს“, სიცოცხლის ქმნადობის ლაიტმოტივს. განცდის ცნებითი ანალიზიდან ირკვევა განცდის ზოგადი სტრუქტურის ადგილი ესთეტიკურ ყოფიერებაში.

ჰერმენევტიკის მოძღვრებამ უფრო სისტემური და დასრულებული სახე მიიღო ვ. დილთაისთან. ის მიიჩნებს, რომ სხვისი ინდივიდუალობის გამოვლენაში არაფერი შეიძლება იყოს ისეთი, რაც შემეცნებელ სუბიექტში არ არის.

### 1.3. „განცდის“ ცნებითი ანალიზი

გაგების პროცესის თავისებურებაა მისი ციკლური ხასიათი. დილთაისთან გაგება წრეა და გაგების წრის ჩამკეტია თვითონ გამგები, როგორც მთლიანის რეპრეზენტანტი, რომელიც გასაგებში სიმბოლიზირებულ, მაგრამ დაფარულ საზრისს თავისთავში აღმოაჩენს და ამით გასაგებს გაიგებს. ასეთი გაგების პროცესში გამოსახულებით მოცემული განცდა კვლავ განიცდება მეორე ადამიანში. იმას, რასაც სხვაში ვიგებ, აღმოვაჩენ ჩემში, როგორც განცდას და ის, რასაც განვიცდი, შემიძლია ხელახლა ვიპოვო სხვაში გაგების მეშვეობით, - დილთაის ეს დებულება ანტიკური ფილოსოფიიდან მომდინარეობს და წარმოადგენს ჰერმენევტიკული გაგების საკუთრივ არსს.

გადამერი სიტყვა „განცდის“ (Erlebnis) გამოყენებას XIX. 70-იან წლებს უკავშირებს, და აღნიშნავს, რომ „განცდის“ ცნების მოხმარება ემთხვევა ბიოგრაფიული ლიტერატურის დამკვიდრებას.

„განცდა“ ნაწარმოებია სიტყვისგან „Erleben“, რაც ნიშნავს „გადატანილს“, „გამოვლილს“, „გარდასულს“. ის ცდილობს ახსნას Erleben - ის მნიშვნელობა და აჩვენოს ახალი სიტყვათწარმოქმნის მოტივი. მისი თქმით, Erleben - ი თავდაპირველად აღნიშნავდა შემდეგ გარემოებას: „noch an leben sein, wen etwas geschieht“, - „თუკი რამე კიდევ გადაგხდა, ე. ი. სიცოცხლეს ჯერ კიდევ აგრძელებ“ (Gadamer H.G, Wahrheit und Methode, 2, 1993:66). აქ სიტყვა „გადავიტანე-გადავლახე“-ს უშუალოდ ელფერი ახლავს და აღიქმება როგორც რაღაც ნამდვილი, საპირისპიროდ იმისა, როცა ვინმე ვარაუდობს, რომ იცის ამ სინამდვილის შესახებ, მაგრამ არ მოეპოვება დამადასტურებელი საკუთარი განცდის სახით. „განცდილი“ მხოლოდ თავისთავადი, საკუთარ თავზე განცდილი (Selbsterlebte) შეიძლება იყოს.

მეორე მხრივ, ფორმა „გადატანილი“ გულისხმობს იმას, რომ ოდესღაც გადალახული შინაარსობრივად შენარჩუნებადია. ეს შინაარსი რაღაც შედეგის მაგვარია, სადაც ასახულია გადატანილის ხანგრძლივობა და მისი მნიშვნელობა. ორივე აღნიშნული მიმართება „განცდის“ ფორმადქმნის საფუძველს შეადგენს.

ამდენად, რაიმე ფაქტი განცდილად ითვლება არა მხოლოდ იმიტომ, რომ ის „გადატანილია“, არამედ იმის მიხედვით, რამდენად შეიცავს ეს „განცდილობა“ - Erlebnis იმ განსაკუთრებულ ღირებულებას, რითაც ის წარუვალ მნიშვნელობას

იმენს. ხელოვნება ამგვარად “განცდილს” ახალ ყოფიერებით სტატუსს ანიჭებს. “განცდა და პოეტური შემოქმედება” (1905 წ.) - დილთაის ნაშრომის ეს სახელწოდება, გადამერის აზრით, აღნიშნულ სიტყვათა მნიშვნელობების ურთიერთშეკავშირების გამომხატველი ლაკონური ფორმულაა. მისი თქმით, „განცდამ“ ცნებითი ფუნქცია სწორედ დილთაისთან მოიპოვა. შლაიერმახერის რელიგიურ შეხედულებათა აღწერისას ის აქტიურად იყენებს სიტყვა „განცდას“ ცნებითი მნიშვნელობით: „თითოეული მისი განცდა თავისთვად აღებული და განცალკევებული, - უნივერსუმის სურათს წარმოგვიდგენს“. იქედან გამომდინარე, თუ რა განვლო ავტორმა, - მის ცალკეულ ქმნილებას კიდევ უფრო სხვაგვარი დატვირთვა ეძლევა. ნებისმიერ პოეტურ ქმნილებასთან მიმართებისას საკითხავია: „არის თუ არა მასში განცდილი, როგორც მოცემულობა“. თუკი ასეთი მასშტაბებით მივუდგებით ნაწარმოების გამომსახველობით სამყაროს, მაშინ თავად ეს სამყარო შეიძლება გაგებულ იქნას როგორც განცდის საგანი. გოეთე აღნიშნავდა, რომ ყოველი მისი ნაწარმოები ერთი მათლიანი აღსარების ფრაგმენტებია. ბიოგრაფიებზე მუშაობისას ავტორები ამ მოსაზრებას მეთოდურ პრინციპად იყენებენ.

„ყოველგვარი განცდა - ერთგვარი თავგადასავალია, და არა რაიმე ეპიზოდი“, - გადამერი ცდილობს ამგვარი გამონათქვამის მართებულება გვიჩვენოს: ეპიზოდი - ეს არის ცალკეული ნაწილების თანმიმდევრულ გაერთიანებაში მოცემული, მაგრამ შინაგან კავშირს მოკლებული ხანგრძლივობა. ხოლო, თავგადასავალში მოვლენების მიმდინარეობა პერიოდულად წყდება, მაგრამ ამ შემთხვევაში სწორედ ეს პოზიტურად თანამიმდევრული წყვეტილობაა განმსაზღვრელი, რადგანაც თავგადასავლის მიმზიდველობა, მთელი მისი სიღრმე და ძალმოსილება ცხოვრების მთლიანობაში შეგრძნების შესაძლებლობით ვლინდება. ასეთ დროს ადგილი აქვს იმ პირობითობის რღვევას, რომლის ნიშნითაც ყოველდღიური ცხოვრება მიედინება და, შედეგად, აქამდე განუცდელთან კავშირი ხორციელდება. ეს არის პროცესი, რომელიც გამორიცხვის პრინციპზე მითითებით ხასიათდება. ამგვარ პრინციპს ადგილი აქვს იქ, სადაც ყოველდღიურობა ამ თავგადასავალთან მიმართებაში არ იმყოფება. საბოლოოდ, თავგადასავალი, თუკი ის შედგა, - ეს არის ერთგვარი გამოცდა, ან შემოწმება, როგორც გამოცდილების გამდიდრების საშუალება.

იგივე შეიძლება ითქვას განცდის შემთხვევაშიც. ნებისმიერი განცდა მომდინარეობს ცხოვრებისეული კონტინუუმიდან საკუთრივი ცხოვრების მთლიანობასთან კავშირში. და, ვიდრე მას შეუძლია თავისი მთლიანი ცხოვრების შიგნით-ყოფნა, ამგვარი მთლიანობა მასში შენარჩუნებადია, და სწორედ ეს არის მისთვის თანამედროვეობის განმსაზღვრელი. განცდის ყოფიერების თვისობრივ მახასიათებელს წარუვალობის მომენტი შეადგენს. ადამიანებში ყოველი ღრმა განცდა ხანგრძლივია, ანუ განცდის გადამუშავება ხანგრძლივი პროცესია, რომლის მეშვეობითაც მისი საკუთრივი ყოფიერება და მნიშვნელობა ცნაურდება. განცდის ემფატიკურობა გულისხმობს რაიმე დაუვიწყარის, შეუცვლელის არსებობას. შემეცნებითი ასპექტით მისი მნიშვნელობა ამოუწურავია. განცდის მაფუძნებელი მარად უძლეველი ბუნება წარმოჩინდება ცხოვრებისეულ პროცესთან მისი შინაგანი შეკავშირებით.

განცდის ცნება შემდგომში უფრო ფართოვდება და ცნობიერების ყველა აქტს მოიცავს, რადგანაც მისი არსობრივი სტრუქტურა ინტენციონალურია. (ინტენცია - ის რაღაც რასაც მივყავარ იქით საითაც მივისწრაფვი).

განცდა როგორც მდგომარეობის განცდა, გადამერის მიხედვით, ნიშნავს უშუალობას, რაღაცის აღქმის საკუთარი განცდით დამოწმებას, რაიმეს შემოსვლას ჩემში ისე, რომ მე იგი განცდისეული უშუალობით მეძლევა. ასეთი „განცდისეული დამოწმება“ განსხვავდება ისეთი ცოდნისგან, რომელიც სხვისაგან მაქვს უბრალოდ გაგებულის ან გადმოღებული. ამიტომ განცდილი არის ყოველთვის თვითგანცდილი. (Gadamer H.G, Wahrheit und Methode, 2, 1993:57). ამასთანავე, სიტყვა „განცდილი“ აღნიშნავს იმასაც, რაც განცდილში მოვლენის მყარ შინაარს ქმნის, იმას, რაც განცდის წარმავალობაში ხანიერობასა და მნიშვნელობას აღწევს. მაშასადამე, განცდა ნიშნავს როგორც უშუალობას, რომელიც წინ უძღვის ყველა გადამუშავებასა თუ განმარტების საფუძველს და გაფორმების მასალას იძლევა, ისე მისი მეშვეობით მიღებულ მყარ შედეგს. გადამერის აზრით, აქ შედეგია ის ჭეშმარიტება, რომელიც მხოლოდ „შენის“ მეშვეობით ხდება დანახვადი, და მხოლოდ იმის მეშვეობით, რომ იგი მის შესახებ რაღაცის თქმის უფლებას იძლევა. მაგრამ ამით გაგება იგებს არა „შენს“, არამედ იმას, რასაც იგი ჩვენ ჭეშმარიტს გვეუბნება (Gadamer H.G, Wahrheit und Methode, 2, 1993:21). ამიტომაც, გადამერთან ძირითად ჰერმენევტიკულ პროცედურას წარმოადგენს

„მისადაგება“ და არა „გადაადგილება“, როგორც ამას დილთაი ავითარებს. გონისმეცნიერული შემეცნების ობიექტურობას ის უქვემდებარებს პირობას, რომ ინტერპრეტატორი საკუთარ საგანთან ვირტუალურ თანამედროვეობაში უნდა იმყოფებოდეს. სივრცეში შორეულისა და ენობრივად უცხო საპირისპიროდ ასეთმა შემეცნებამ ავტორის დროისა და მის გარემოში მყოფი მკითხველის მდგომარეობაში უნდა შეაღწიოს. (ი. ჰაბერმასი, შემეცნება და ინტერესი, 2003:179)

შესაბამისად, გადამერი გვერდს უვლის ფსიქოლოგიურ მიდგომას, რადგანაც მიიჩნევს, რომ თავი ავტორთან კი არ უნდა გავაიგივოთ და ამით დავძლიოთ მანძილი მის და საკუთარ „ცდას“ შორის, არამედ ვიცით, რა რომ ეს მანძილი დაუძლეველია, ავტორის „ცდა“ საკუთართან თანაგანიცდება. თანაგანცდა დილთაის „განცდისაგან“ განსხვავებით, აქ განიხილება როგორც „შეტყობინება“. გადამერი ამბობს, რომ ტექსტი არ უნდა განიხილებოდეს როგორც ვილაცის სუბიექტურობის პროდუქტი ან როგორც ისტორიული მოვლენა. ინტერპრეტატორმა თავისი ძალისხმევა უნდა მიმართოს არა ავტორისეული სუბიექტურობის ემფატიკურ წვდომაზე, არამედ იმ „დედაარსის“ გაგებაზე, რომელზედაც მეტყველებს ტექსტი: ის, რისი თქმაც უნდოდა ავტორს და ის, თუ რას შეიძლება „ნიშნავდეს“ მისი ნაწარმოები, - არ არის იგივეობრივი.

ქმნის რა გადამერი თავისი ფილოსოფიური ჰერმენევტიკით გაგების ფილოსოფიას, ის ხაზს უსვამს თანამედროვე და ტრადიციულ ფილოსოფიურ ჰერმენევტიკას შორის პრინციპულ სხვაობას. მისი აზრით, ჰერმენევტიკით შემოქმედებითი გაგებისას არ შეიძლება ვილაპარაკოთ არც თავდაპირველი ჩანაფიქრის რეკონსტრუქციაზე, არც შემოქმედებითი პროცესის დუბლირებაზე, როგორც ამას ადგილი აქვს ტრადიციულ ჰერმენევტიკაში. ამასთან, თუ შლაიერმახერი ლაპარაკობს დივინაციაზე და ამ მეთოდს მისთვის ინდივიდის შემოქმედებითი სულის უშუალო ხედვის პრეტენზია აქვს, გადამერი წინააღმდეგია ავტორის სულიერ სამყაროში „შთასვლისა“ და „გადანაცვლებისა“. თუ „გადანაცვლებაზე“ ლაპარაკი, ჩვენ „გადავინაცვლებთ“ იმ მნიშვნელობაში, რასაც თავად ეს მნიშვნელობა გულისხმობს, - ასეთ შემთხვევაში, საუბარია სხვასთან თანაზიარობის დაშვებაზე. თუ გვინდა, რომ გავიგოთ, - ჩვენ ამ „სხვისი“ არგუმენტების კიდევ უფრო გაძლიერებას შევეცდებით, რადგან ნებისმიერი გაგების მიზანი შეთანხმების მიღწევაა, და ჰერმენევტიკის ამოცანაც თან-ხმობის აღდგენაა. ამ ამოცანის საფუძველი ჩადებულია სიახლოვისა და



გაუცხოების პოლარულობაში, ოღონდ საჭიროა მისი გაგება არა შლაიერმახერის მიხედვით, ფსიქოლოგიურად, როგორც დამაბულობა, რომელიც თავის თავში ინდივიდუალობის საიდუმლოს ფარავს, არამედ ჰერმენევტიკულად, ანუ რაღაც ნათქვამის ან სიტყვის მიხედვით, იმ ენაზე დაყრდნობით, რომლითაც მოგვმართავს ტრადიცია. (Gadamer H.G., Die Aktualitet des Schönen, 2012:81)

აღნიშნული შუალედური მდგომარეობიდან, რომელშიც მოქცეულია ჰერმენევტიკა, გამომდინარეობს ის, რომ საქმე ეხება არა გაგების მეთოდის შემუშავებას, არამედ იმ პირობების, სიტუაციის გაშუქებას, რომელთა დროსაც ხორციელდება გაგება. როდესაც ჰერმენევტიკამ დასვა საკითხი იმის შესახებ, თუ როგორ ხდება ეს, - წინა პლანზე წამოიწია დროის დისტანციის მნიშვნელობამ, რომ ობიექტური შემეცნება მიიღწევა მხოლოდ გარკვეული დისტანციის არსებობისას. ეს დისტანციური დრო აწარმოებს თანდათანობით, უსასრულო და მუდმივ-მოქმედი ფილტრაციის პროცესს, და ხელს უწყობს რაღაც ნამდვილი აზრის გაცხადებას. (Gadamer H.G., Wahrheit und Methode, 2. 1993:350). დროის ამ დისტანციას შეუძლია განახორციელოს ჭეშმარიტისა და ცრურწმენის დიფერენციაცია. ეს შესაძლებლობა გაგების წინაპირობას წარმოადგენს, ხოლო ამ შესაძლებლობის განხორციელების ფორმაში გაიგება საკუთარი ყოფნა, როგორც სამყაროში და სხვებთან თანაყოფნა.

გადამერი არ იფარგლება ნაწარმოებთა განმარტების მეთოდოლოგიური საკითხებით, მისთვის მთავარია დამოკიდებულება ადამიანური არსებობის ფუნდამენტურ-ონტოლოგიურ სტრუქტურასთან; მას აინტერესებს სხვა ადამიანებთან კომუნიკაციური მომენტები და სინამდვილესთან ჩვენი მიმართების ბაზისური ეტაპები (და არა ფსიქოლოგიური, გნოსეოლოგიური ან ლოგიკური აქტები).

ამდენად, ტრადიციული ჰერმენევტიკისაგან განსხვავებით, სადაც გაგება ჰუმანიტარული შემეცნების მეთოდის ფუნქციას ასრულებდა, თანამედროვე ფილოსოფიური ჰერმენევტიკა გაგებას განიხილავს ექსისტენციალურ-ონტოლოგიურ რაკურსში. თანამედროვე ჰერმენევტიკა უპირისპირდება ფილოსოფიურ ტრადიციას, რომელმაც ადამიანი აქცია სამყაროსადმი წმინდა შემეცნებითი მიმართების სუბიექტად. სამყარო არის არა მარტო თეორიული შემეცნების საგანი, არამედ პრაქტიკული ცხოვრებისეული, ანუ „განიცდება“ ადამიანის მიერ. გადამერი საუბრობს არა შემეცნებაზე, არამედ „სამყაროს ცდაზე“, რომელიც შეიცავს უშუალო გან-ცდა-ს,

„სიცოცხლის ცდას“ და რეალობის გაშუალებული ათვისების სხვადასხვაგვარ პრაქტიკულ და ესთეტიკურ ფორმებს - „ისტორიის ცდას“, „ხელოვნების ცდას“ და „ენის ცდას“. ამგვარი ცდა თავისი ხასიათითი წარმოადგენს ტიპიურ ფენომენს - გაგებას, რომელიც ნიშნავს „თავის თავთან შეხვედრას“ - თვითგაგებას, რაც ადამიანის ისტორიულ ბუნებაშია მოცემული. ძირითადი, ამოსავალი თვითგაგება ადამიანს გააჩნია არა იმიტომ, რომ მზერა თავის თავზე აქვს მიპყრობილი, არამედ იმიტომ, რომ პრაქტიკულად მოქმედებს, ანუ გახსნილია სამყაროს მიმართ.

შესაბამისად, გადამერი ცდილობს პასუხი გასცეს შეკითხვას, - როგორაა შესაძლებელი გარშემომყოფი სამყაროს გაგება, და ამ გაგებაში როგორ არის ჩართული ყოფიერების ჭეშმარიტება.

#### **1.4. ჭეშმარიტების საკითხი გონისმეცნიერებებში**

ფილოსოფიურ თეორიებში ჭეშმარიტების საკითხი ადამიანისა და სამყაროსეული მთელის ურთიერთმიმართების პრობლემასთან შესაბამისობაში განიხილება. აღნიშნულ საკითხთან დაკავშირებით, შევეცდებით, ვაჩვენოთ, რამდენად მიზანშეწონილია ჭეშმარიტების ცნების გამოყენება ჰუმანიტარულ, ე.წ. გონისმეცნიერებათა სფეროში, და გამოვკვეთოთ ჰუმანიტარული ცოდნის თავისებურება საბუნებისმეტყველოსთან შედარებით. ყურადღებას მივმართავთ იმ კუთხით, თუ როგორ განიხილავს აღნიშნულ პრობლემას ფილოსოფიური ჰერმენევტიკა, ვინაიდან, ვფიქრობთ, ჰერმენევტიკული ასპექტი უკეთ წარმოაჩენს საკითხის აქტუალობას.

ფილოსოფია, როგორც აზროვნება ყოფიერებაზე, მიზნად ისახავს ყოფიერების ფენომენის გაგებას, განმარტებას. მის შემსწავლელ ფენომენოლოგიას ჰაიდეგერი ჰერმენევტიკას უწოდებს. მაგრამ, რამდენადაც ყოფიერების ახსნა და გაგების ცდა სამყაროს შექმნასა და გარდაქმნას ნიშნავს, ამიტომ ჰაიდეგერი ჰერმენევტიკის ახლებურ გაგებას იცავს. ჰერმენევტიკა მხოლოდ არსებულის ყოფიერების განმარტება კი არ არის, არამედ ამბის მოტანაც ყოფიერებიდან (ანუ მითოლოგიური, ჰერმესისეული ფუნქციის შესრულება), ეს კი ყოფიერების გამოვლენაა, ანუ ახლის შექმნა ყოფიერთა სამყაროში. ჰაიდეგერთან ჰერმენევტიკამ უნივერსალური სახე

მიიღო განსხვავებით დილთაისგან, რომელიც ამ მეთოდს მხოლოდ გონითმეცნიერებებს მიუყენებდა.

ჰაიდეგერისთვის „ჰერმენევტიკული“ ზოგადად ადამიანური, პირველადი ბუნების გამოხატულებაა. იმ ფუნქციას, რასაც ჰერმესი ასრულებდა მითოლოგიაში, ჰაიდეგერთან ასრულებს ენა. მისი აზრით, თავად ენა არის ჰერმენევტიკული. ეს არის ენა, რომელიც ყოველდღიურ ადამიანურ ენაში დუმს და მისი ამოცნობა თითქმის შეუძლებელი ხდება.

შეიძლება ითქვას, რომ ჰერმენევტიკული მეთოდი მთელი თავისი სისრულით მოცემულია გადამერის ფილოსოფიაში. იგი ცდილობს გაემიჯნოს თავის წინამორბედთა სუბიექტივიზმს, ის ხაზს უსვამს იმ გარემოებას, რომ თანამედროვე ფილოსოფიური ჰერმენევტიკა პრინციპულად განსხვავებულია ჰერმენევტიკის ტრადიციული გაგებისაგან. თუკი ტრადიციული ჰერმენევტიკა აცხადებდა პრეტენზიას იმაზე, რომ ყოფილიყო გონის მეცნიერებების მეთოდი, გადამერი აღიარებს ჰერმენევტიკას როგორც ახალი დროის უნივერსალურ ფილოსოფიას. მისი ფილოსოფიის მიხედვით, არის შესაძლებლობა უფრო ღრმად შევიდეთ იმ რეალობაში, რაც საშუალებას მოგვცემს გავაფართოოთ ჩვენი თვალთახედვის არეალი და უფრო ახლოს მივიდეთ „ღია-დაფარულობასთან“, - „გავხსნათ კოდები“ იმ ქმნილებისა, რომელიც თავისთავში ატარებს ჩვენთვის საინტერესო ინფორმაციას. ამდენად, ადამიანი აუცილებლობით ეძებს ყოფიერებას, მის საზრისს, მაგრამ ამავე დროს, მისი მზერა ყოფიერთა სიტუაციებით არის შემოსაზღვრული, რაც მიიყვანება რაღაც გაურკვეველი შიშის გრძნობამდე - ძრწოლამდე (Angst).

როგორ უნდა მივიდეს ადამიანი იქამდე, რომ დაეჭვდეს იმ შეხედულებათა სისწორეში, რომელსაც man – ი (man - ის მოდუსში ერთი აკეთებს იმას, რასაც ყველა სწამს ის, რაც ყველას. ისე აზროვნებს, როგორც ყველა) კარნახობს. როგორ მიდის ადამიანი იქამდე, რომ საკუთარი შეხედულება, ანუ ისეთი აზრი მოუვიდეს, რომელიც მხოლოდ მისი პირადი ყოფიერების კუთვნილებაა? საკუთრივობა იღვიძებს რა ადამიანში, იგი იქცევა „დაზაინად“, მძრწოლავ არსებად, ანუ საკუთარი დასასრულის მცოდნე ცნობიერებად. სამყარო-ყოფიერების გზის თავის-და-ბოლოს არმცოდნე ადამიანი აღმოჩნდება არყოფნის ძრწოლაში. ჰაიდეგერთან ამგვარი ძრწოლა მიიჩნევა, როგორც ერთ-ერთი ძირითადი მეტაფიზიკური განწყობა, რომელშიც მჟღავნდება

ჭეშმარიტება. ამგვარი მიდგომით, ლოგიკის იდეას (man - ის დიქტატურას) უპირისპირდება შეკითხვათა რიგი. ადამიანი დაუკმაყოფილებლობისა და ძრწოლის განცდებში ყოფნით, ცდილობს მოძებნოს ყოველდღიურობის მიღმა გასვლის რაიმე მყარი საყრდენი. მისი გამოღვიძებული ცნობიერება ოცდება სამყაროში ისეთი ყოფნით, როცა მისთვის ცნობილი არ არის არა მხოლოდ ყოველივეს დასაწყისი და დასასრული, არამედ ის წყვილია დივი, რომელიც მისთვის საცოდნელ ყოფიერებას და მის ცხოვრებას გარშემო აკრავს.

ადამიანის მიერ ყოფიერების ძიებამ, რომელიც წარმოდგარია სამყარო-სიტუაციიდან, არ შეიძლება კრახი არ განიცადოს. ეს არის ის სივრცე, სადაც ყოველივე თან ინარჩუნებს და თან კარგავს თავის თავს, სადაც ერთი სახის გარკვეულობა მსხვერპლად მეორე სახის გარკვეულობას მოითხოვს. ეს იმდებაცრუება განპირობებულია იმით, რომ სამყაროორიენტაციის დროს ადამიანს ეძლევა მხოლოდ ყოფიერთა კონკრეტული სამყაროსეული საგანი ან მოვლენა და არა თვითონ ის ყოფიერება, რომელიც ყოფიერს ყოფიერად ხდის. ყოფიერების ძიების გზაზე სწორედ აღნიშნული იმდებაცრუებაა ფილოსოფოსობაში ჭეშმარიტი შესვლის მაუწყებელი, რაც გულისხმობს არა სამყაროორიენტაციაში გარკვევას, არამედ ძიებას შესაძლო ეგზისტენციიდან, ანუ ეგზისტენციის თვითგანათება, როგორც ერთგვარი „კვალი“, წარმოგვიდგება მეთოდის სახით.

კ. იასპერსის „კომუნიკაციის ფილოსოფიის“ მიხედვით, - იქ, სადაც მნიშვნელობას იძენს ადამიანის ჭეშმარიტი ყოფიერების საკითხი, ე.წ. „სასაზღვრო სიტუაციები“, მეცნიერების როლი არასაკმარისად მიიჩნევა. იასპერსთან კომუნიკაცია გულისხმობს არა ცოდნის გადაცემას რაღაც აუცილებელი მტკიცებულებების დახმარებით, არამედ ეს არის ეგზისტენციის ეგზისტენციასთან ურთიერთობის ერთგვარი შესაძლებლობა (საშუალება), სადაც მოსაუბრე თავად წარმოადგენს მიმართვის ობიექტს: „მე-ს“ სახით „შენ“ გპასუხობს, ანუ შენი „მე-სთვის“ ის არის „შენ“, ამით გაგება იგებს არა „შენს“, არამედ იმას, რასაც იგი ჩვენ ჭეშმარიტს გვეუბნება. ეს „შინაგანი“ უტყუარობა (იგივე, ინტუიცია “cogito”, როგორც იმგვარი სიცხადე, რომელიც ეჭვს თირქმის არ ტოვებს) ყოველგვარ ეჭვზე მაღლა დგას, რადგანაც სული თავისთავს, როგორც არსებულს, ისე მოიაზრებს. ამიტომაც ენიჭება შინაგან ცდას

უპირატესობა გარეგან ცდასთან შედარებით, შესაბამისად კი, გონისმეცნიერებებს - ბუნებისმეცნიერებებთან შედარებით;

რამდენად კორექტულია მეცნიერებების ამგვარი დაყოფა?

დილთაი აღნიშნავს, რომ ამ შემთხვევაში მნიშვნელობა ენიჭება არა მხოლოდ საგანს, არამედ ამ საგანთან მიმართების წესსაც. საგანთან ბუნებისმეცნიერებათა მიმართების წესი არსებითად განსხვავდება საგანთან გონისმეცნიერებათა მიმართების წესისაგან.

როგორ ვლინდება ამ მიმართებათა თავისებურება?

ჩვეულებრივ, ადამიანის ფიზიკურ მხარეს ბუნებისმეცნიერება განიხილავს, ფიზიოლოგია სწორედ ამგვარი განხილვის მაგალითია. მართალია, ფიზიოლოგია სწავლობს ადამიანს, მაგრამ მას ამ საგანთან აქვს ისეთი მიმართება, რომელიც დიამეტრიულად განსხვავდება ამავე საგანთან გონისმეცნიერებათა მიმართებისგან. კერძოდ, ადამიანი გამოხატავს მიზნებს, ღირებულებებს, იდეებს, გრძნობებს. სიცოცხლის, განცდის ეს ფორმები გამოსახულებაში ვლინდება, როგორც გაგების ობიექტები.

მეცნიერება მხოლოდ მაშინ ეკუთვნის გონისმეცნიერებას, თუ მისი საგანი გვეძლევა იმ ფორმით, რომელიც ეფუძნება სიცოცხლის, გამოსახულებისა და გაგების ურთიერთკავშირს. (Gadamer H.G., Die Aktualitet des Schönen, 2012:380). გაგება მხოლოდ იქ შეიძლება არსებობდეს, სადაც გამოსახულება გვეძლევა, ანუ გვეძლევა ისეთი გრძნობადი მასალა, რომლის „სიღრმეში“, „უკან“ „იმალეა“ საზრისი. „გაგება“ გრძნობადში „დაფარული“ „არაგრძნობადის“ ამოცნობას ნიშნავს. გაგება (და არა, - ახსნა) აქ მოიაზრება, როგორც სულიერი განვითარების ასპექტი.

ისეთი გრძნობადი მასალა, ფიზიკური ფენომენი, რომელშიც არაფერია, თუ შეიძლება ასე ითქვას, „ჩადებული“ ე.ი. რომელსაც არა აქვს „შინაგანი“ მხარე, გამოსასახი შინაარსი, ასეთი ობიექტი, დილთაის თანახმად, უნდა აიხსნას, და ამიტომ ის ბუნებისმეცნიერების სფეროს განეკუთვნება, და არა - გონისმეცნიერების.

მაგალითად, ფილოსოფიური ჰერმენევტიკის „ტექსტი“ გაიგება, როგორც სიცოცხლე მის მთლიანობაში, მან სიცოცხლის ინტერპრეტაცია უნდა მოგვცეს. ამდენად, ფილოსოფია სიცოცხლის მიერ საკუთარი თავის წვდომას, რაც იძლევა იმის საფუძველს, რომ იყოს შემეცნებისთვის გასაგები. აქ საქმე გვაქვს ე.წ. ფილოსოფიის

ფილოსოფიასთან, ანუ იმ ფილოსოფიური ფაქტის დასაბუთებასთან, რომ მეცნიერების გვერდით არსებობს ფილოსოფია. ფილოსოფიის ფილოსოფია დილთაისთან გაიგება როგორც ნარკვევი, სადაც ფილოსოფია თავის თავზე საუბრობს მსოფლმხედველობრივი ტიპების საშუალებით სიცოცხლის მრავალმხრივობიდან გამომდინარე. ამ თვალსაზრისით, ფილოსოფია და ხელოვნება წარმოადგენს სიცოცხლის შეცნობის ორგანოს და არა უშუალოდ ჭეშმარიტებას, რადგანაც „ცოდნასა და ქმნილებას შორის არსებული შუალედი“ თავისი უღრმესი ცხოვრებისეული გამოცდილებით, მოუხელთებელია დაკვირვებისთვის, რეფლექსიისთვის და თეორიისთვის. აღნიშნული არ უარყოფს იმას, რომ სიცოცხლის ყველა გამოვლინებაში მოქმედებს ცოდნა, როგორც ჭეშმარიტების შეცნობის შესაძლებლობა. დილთაის ამგვარი აქცენტების გავლენით, მე-19 საუკუნის დასასრულს, ფილოსოფიური ჰერმენევტიკა უერთდება სიცოცხლის ფილოსოფიას.

ვ. დილთაი ცდილობს გონის შესახებ მეცნიერებები გნოსეოლოგიურად გაამართლოს. ამდენად, მისთვის ჰერმენევტიკა წარმოადგენს ისტორიული ცნობიერების უნივერსალურ საშუალებას, რომლისთვისაც ჭეშმარიტების შეცნობა - ეს არის გამოვლენილის გაგება, და მასში, ამ გამოვლენილში სიცოცხლე. (Gadamer H.G., Die Aktualitet des Schönen, 2012:292). სიცოცხლე განისაზღვრება იმით, რომ ცოცხალი არსება განარჩევს საკუთარ თავს იმ სამყაროსგან, რომელშიც ცხოვრობს და იმავდროულად ინარჩუნებს მასთან კავშირს. სხვაგვარად, - ეს არის სიცოცხლე თვითგანსხვავებულობაში. ჰერმენევტიკამ უნდა ცხადდეს ის, რაც ნაგულისხმევია, რაც მოლაპარაკე სუბიექტების ურთიერთგაგების შუაგულში თავდაპირველად უცხო რჩება, რადგან მხოლოდ ირიბად გაზიარებადია: განმარტება შეუძლებელი იქნებოდა, ცხოვრების გამოვლინებები სრულიად უცხო რომ ყოფილიყვნენ. ის საჭირო არ იქნებოდა, მათში არაფერი რომ არ ყოფილიყო უცხო. შესაბამისად, ჰერმენევტიკა ამ ორ უკიდურესობას შორის თავსდება. მათ შორის არსებული უფსკრული ინტერპრეტაციამ უნდა ამოავსოს. (“ნაგულისმევი” - ეს არის ირიბი შესაბამისობა, მისადაგება). ჭეშმარიტება, რომელიც დაფარულია (ტექსტში), მოქმედებს ყველგან, სადაც გაგების მცდელობაა და მოითხოვს გამოვლენას. (Gadamer H.G, Wahrheit und Methode, 2, 1993:279). ეს პროცესი ადამიანის შინაგანი სულიერი ცხოვრების უშუალო გამოხატვას წარმოადგენს. სულიერების გამოვლინების ამგვარ სახეთა დიაპაზონი ფართოა -

დაწყებული მხატვრული შემოქმედების წარმონაქმნებიდან, დამთავრებული უშუალო და გაუცნობიერებელი მოქმედებებით (ჟესტებით, წამონაცდენებით, და ა.შ.). ამასთანავე, მიგნებული არასდროს არ არის საბოლოო ინსტანცია. ასეთ გამოვლინებათა ინტერპრეტაციას დილთაი ყველაზე უფრო რთულ ამოცანად მიიჩნევს, რამდენადაც ისინი ყველაზე უფრო ღრმად გამოხატავენ ადამიანის ბუნებას. ასეთ შემთხვევაში შეფასების კრიტერიუმია არა ჭეშმარიტება ან მცდარობა, არამედ ავთენტურობა (თვითმყოფობა).

დილთაის მიხედვით, ადამიანი, როგორც ისტორიული არსება, თავის თავს შეიცნობს მხოლოდ ისტორიაში და არა - ინტროსპექციით. ისტორიის ხელახალი გადაწერა-გადააზრების, ანუ ისტორიული რეკონსტრუქციის აუცილებლობას განაპირობებს აწმყოთი ჩვენი განსაზღვრულობა, „თანადროულობა“ (gleichzeitig). გაგების პრობლემას შეადგენს ის, რომ ეს „თანადროულობა“ პრეტენზიას აცხადებს ჭეშმარიტებაზე. წარსულის რეკონსტრუქცია კი ერწყმის იმას, რაც უშუალოდ მოგვმართავს ჭეშმარიტების სახით. შესაბამისად, წარსულის გაგება გულისხმობს იმის შეცნობას, რისი თქმაც უნდა სინამდვილეში წარსულს. („სინამდვილეში“ - აქ ნიშნავს იმას, რისი გაგებაც ემპირიულად - აქსიომებით, თეორიული პოსტულატებით - შეუძლებელია).

თანამედროვეობისა და წარსულის ჰორიზონტების შერწყმა ხორციელდება ჰუმანიტარული მეცნიერებების ძალისხმევით ჰერმენევტიკის ფარგლებში. ურთიერთგაგებინება, მიუხედავად ენობრივი განსხვავებულობისა, განპირობებულია იმით, რომ, ის, რისი გაგებაც გვინდა („ნაგულისხმევი ჭეშმარიტება“) დიალოგისას წარმოგვიდგება როგორც რაღაც საყოველთაო. ამგვარი დიალოგის ღირებულება მდგომარეობს იმაში, რომ დიალოგის მხარეები არ აცხადებენ საკუთარი აზრის ჭეშმარიტებაზე პრეტენზიას, რისი საშუალებითაც ისინი მიემართებიან „ღია-დაფარულობისკენ“. ეს პროცესი ხორციელდება („თამაშდება“) ჰერმენევტიკის საზღვრებში ჩვენი ისტორიული ეგზისტენციის შესაბამისად.

დილთაისთან, გაგების „ბუნებრიობა“ ეფუძნება იმას, რომ მისაწვდომი გაიგება რაციონალურად, მიუწვდომელი - „ისტორიულად“. უშუალო გაგების სირთულე მოტივირებულია ისტორიული წრებრუნვით. „ისტორიულობის“ საბოლოო შედეგი თანაგრძნობა, - სამყაროს შეგრძნებაა.

ისტორიული კვლევის პროცესი არ გულისხმობს ყველა მიმართულებით კვლევის გაფართოებას, ახალ დარგებში შეღწევას და ახალი მასალების აღმოჩენას. ისტორიული კვლევა - ეს არის საკითხისადმი მაღალი რეფლექსირების ხარისხი, სადაც გზას იკვლევს ჰერმენევტიკული ცნობიერება. როდესაც ისტორიკოსი იკვლევს წარსულს, ის ეყრდნობა გარკვეულ გრძნობად მასალას, - ისტორიულ დოკუმენტებს. შესაბამისად, როდესაც ადამიანი, როგორც ისტორიული არსება იკვლევს წარსულს, ის ეყრდნობა გამოცდილებას. „შენის“ გამოცდილება ამჟღავნებს იმ პარადოქსს, რომ რაღაც, რაც მე მიპირისპირდება (გაგებას მოითხოვს), თავის საკუთარ უფლებას ამტკიცებს და უპირობო აღიარების იძულებას იწვევს, და სწორედ ამით გაიგება. გაგების პროცესის თავისებურება მისი ციკლური ხასიათია. დილთაისთან გაგება წრეა და გაგების წრის ჩამკეტია თვითონ გამგები, როგორც მთლიანის რეპრეზენტანტი, რომელიც გასაგებში სიმბოლიზირებულ, მაგრამ დაფარულ საზრისს თავისთავში აღმოაჩენს და ამით გასაგებს გაიგებს. „იმას, რასაც მე სხვაში ვიგებ, მე აღმოვაჩენ ჩემში როგორც განცდას, და ის, რასაც მე განვიცდი, მე შემიძლია ხელახლა ვიპოვო სხვაში გაგების მეშვეობით“ - დილთაის ეს დებულება ანტიკური ფილოსოფიიდან მომდინარეობს და წარმოადგენს ჰერმენევტიკული გაგების საკუთრივ არსს. სულის მეცნიერების შესაძლებლობის პირველი პირობა არის ის, რომ მე თვითონ ისტორიული არსება ვარ; რომ ის, ვინც ისტორიას იკვლევს, და ის, ვინც მას ქმნის, ერთი და იგივეა, რადგან შემმეცნებელი სუბიექტი იმავდროულად თავისი შემეცნების საგნის წარმოებაში მონაწილეობს.

გაგების ფორმათა კლასიფიკაციისას დილთაი გამოყოფს განცდის გამოსახულებათა გაგებას. მასთან „განცდის“ კატეგორია გონისმეცნიერებათა თეორიის გასაღებია. ამ შემთხვევაში კვლევის საგანია არა კაცობრიობა, არამედ ის სამყარო, რომელშიც ადამიანთა ისტორიულ-საზოგადოებრივი ცხოვრება თავის თავს გამოხატავს. დილთაი მიიჩნევს, რომ გამოხატვის გაგება და განცდა ურთიერთმიმართებაში იმყოფება. გაგება არა გრძნობის აღდგენით, არამედ სულიერი ობიექტივაციის რეკონსტრუქციით სრულდება. ამ ობიექტური სულის გაგება არის არა ფსიქოლოგიური შემეცნება, არამედ უკუსვლა სულიერ წარმონაქმნთან, რომელსაც საკუთარი სტრუქტურა და კანონზომიერება აქვს. ფსიქოლოგიზმის ასეთი კრიტიკა



იმის განჭვრეტის შედეგია, რომ განცდა სიმბოლური კავშირებით თავად სტრუქტურირდება, საზრისის გაგების აქტით გაშუალდება.

ცხოვრების ისტორიის თითოეული წარსული ხდომილება ნებისმიერ წამს რეტროსპექტული ინტერპრეტაციის ძალას ექვემდებარება. იმდენად, რამდენადაც სინამდვილე სუბიექტის ცხოვრების მიმართებებში შემოდის, ის რელევანტურობას, სახელდობრ, გლობალური აზრით, მნიშვნელობას იძენს. მნიშვნელობა არის ერთიანობა, რომელიც განცდილის ან გამეორებით განცდილის მიმდინარეობას გახსენებაში აჯამებს. საზრისი, რომელზედაც მიმართულია ჰერმენევტიკული გაგება, ის, რასაც დილთაი ემპათიური აზრით მნიშვნელობას უწოდებს, მხოლოდ იმ ფუნქციიდან მიიღება, რომელსაც ცალკეული მომენტები კონტექსტში ასრულებენ. ამ კონტექსტის იგივეობის მუდმივი გადალახვა მთავარი ამოცანაა. ამიტომ ის რეტროსპექტული განმარტებებით გამუდმებით ხელახლა უნდა მყარდებოდეს. ცხოვრების მიმდინარეობის რეტროსპექტულ განმარტებაში (დიალოგურობაში) „მე“ თავის თავთან, როგორც თავის სხვასთან, კომუნიცირებს. (ი. ჰაბერმასი, შემეცნება და ინტერესი, 2003:155)

თითოეული სიტყვა, წინადადება, ჟესტი, ხელოვნების ნიმუში, ანდა ისტორიული ქმედება გასაგებია მხოლოდ იმის გამო, რომ მათ, ვინც მათში საკუთარ თავს გამოავლენს და მათ, ვინც გებულობს, გარკვეული ერთობლიობა აკავშირებს. „ერთობლივის“ ცნება დილთაის სპეციფიკური აზრით შემოაქვს: „ერთობლივი“ ნიშნავს ერთი და იმავე სიმბოლოს ინტერსუბიექტურ სავალდებულობას სუბიექტთა ჯგუფისთვის, რომელნიც ერთმანეთთან ერთ ენაზე კომუნიცირებს. ამ თვალსაზრისით, ინდივიდუალური ცხოვრების ისტორია იმ პროცესების პროდუქტადაც კი შეიძლება მოვიაზროთ, რომელნიც ინტერსუბიექტურობის სიბრტყეზე თამაშდება. ჰერმენევტიკული პროცედურების მიზანი ურთიერთგაგების ინტერსუბიექტურობის გამყარებაა. ენობრივი სიმბოლოების ინტერსუბიექტურ სავალდებულობაზე დამყარებული საერთოობა ერთდროულად ორ მომენტს ხდის შესაძლებელს: ერთმანეთთან გაიგივებას და ერთმანეთის მიმართ არა-იგივეობის შენარჩუნებას. ამით ასაბუთებს დილთაი ჰერმენევტიკის, როგორც ენობრივი გამოხატვების მხატვრული ინტერპრეტაციის, უპირატესობას და ამბობს, რომ გაგების

ხელოვნების ბირთვი ადამიანური არსებობის დამწერლობაში შემორჩენილი კვალის განმარტება, ანუ ინტერპრეტაციაა.

დილთაისთან ჰერმენევტიკული გაგების ობიექტურობა მიღწევადია იმდენად, რამდენადაც გამგები სუბიექტი სხვათა ობიექტივაციების კომუნიკაციური ათვისებით საკუთარი თავის თავისსავე თვითჩამოყალიბების პროცესში წვდომას სწავლობს. ინტერპრეტაციას მხოლოდ იმდენად შეუძლია ჩაავლოს საგანს და შეაღწიოს მასში, რამდენადაც ინტერპრეტატორი ამ საგნის და იმავდროულად საკუთარი თავის რეფლექსიას ახდენს. ამ აზრით, გაგების ობიექტურობა დამოკიდებულია იმ, მხოლოდ მოჩვენებითად, სუბიექტურ პრინციპზე, რომელსაც დილთაი ავტობიოგრაფიას უკავშირებს. ის ამბობს, რომ თვითის ბიოგრაფია საბოლოოდ ისტორიულ სურათამდე შეიძლება გაფართოვდეს; ხოლო ამ სურათს მხოლოდ ის ანიჭებს ჩარჩოს და იმავდროულად მნიშვნელობასაც, რომ ის განცდით საზრდოობს და ამ სიღრმიდან ამოსული გებულობს საკუთარ თვითსა და მის ურთიერთობებს სამყაროსთან.

რა კუთხით უდგება გადამერი ჭეშმარიტების პრობლემას? ის უბრუნდება შორეულ წარსულს და ამბობს, რომ პილატეს შეკითხვა - „რა არის ჭეშმარიტება?“, იმ გაგებით, რომელიც მასთან არის გამოყენებული დღესაც განმსაზღვრელია ჩვენი ცნობიერებისთვის. გადამერი იხსენებს ნიცშეს გამონათქვამს, რომ ჩვენ მივეჩვიეთ პილატეს ფრაზის სხვა ტონალობაში მოსმენას. პილატეს შეკითხვა ისტორიულ, იმჟამინდელ სახელმწიფო-სამართლებრივ სიტუაციაში შემდეგზე მიუთითებდა: ყველაფერი, რაც ქრისტეს მტკიცებით ჭეშმარიტებას წარმოადგენს, სახელმწიფოს ხელისუფლებისთვის სრულიად უცხოა; პილატეს სიტყვებში გამოხატული სკეპსისი ნიცშემ მეცნიერებაზე გაავრცელა: მეცნიერება, მუდმივად აცხადებს რა პრეტენზიას ჭეშმარიტებაზე, არის თუ არა ის, მართლაც, საბოლოო ინსტანცია, რომელიც ფლობს ჭეშმარიტებას? მეცნიერება სუბიექტური გამოცდილების, შემთხვევითობის დაძლევაზე აცხადებს პრეტენზიას ობიექტურობის ძალით. არსებობს თუ არა მეცნიერების შიგნით ობიექტივირებული საზღვარი, როგორც საფუძველი, რომელიც განარჩევს მსჯელობას გამონათქვამის ჭეშმარიტებისგან?

გადამერი აღნიშნავს, რომ ჰუმანიტარულ მეცნიერებებში არის ისეთი რამ, რაც მიუღებელია საბუნებისმეტყველო მეცნიერებისთვის. მაგალითად, გარკვეულ შემთხვევაში მკვლევარი უფრო მეტს შეიცნობს დილექტანტის ნარკვევიდან, ვიდრე

პროფესიონალის ნაშრომიდან. ასეთი ფაქტის არსებობა ცხადყოფს ვერიფიცირების იდეალის (როცა რაღაც წარმოგვიდგება ისე, როგორც ის სინამდვილეშია) შეუძლებლობას, რაც ჰუმანიტარული მეცნიერებებისთვის ქმნის უნდობლობის საფუძველს გარკვეული ტიპის მეცნიერული ნაშრომისადმი: „ნუთუ მართლაც რამე სიახლეს განიხილავს? ნუთუ აქ მართლაც შესაძლებელია რაღაცის შეცნობა? თუ ამ ნაშრომში ოსტატურად ბაძავენ შემეცნების მეთოდს ზედაპირული ფორმების ასახვით, რათა მეცნიერული ნაშრომის შთაბეჭდილება შეგვიქმნან?“ აქ იგულისხმება ის ნაშრომები, რომელთა შესავალ ნაწილში, ბოლოსიტყვაობაში, განსაკუთრებით კი შენიშვნებში, ზედმეტი სიცხადითაა ნაჩვენები მეთოდი, რომელსაც მეცნიერი ეყრდნობოდა. ჰუმანიტარული მეცნიერებები მიიჩნევენ, რომ, როცა რაღაც არსებულზე წარმოდგენა ჭეშმარიტია, ვერიფიცირებულია, ანუ იმგვარად ასახავს მას, როგორც სინამდვილეშია, მაგრამ, იმავდროულად მიგვითითებს, თუ შემდგომში როგორი შეკითხვის დასმას აქვს აზრი და მომდევნო შემეცნების პროცესში რა არის გასარკვევი, - შეუძლებელია შემეცნების მუდმივი წინსვლა და ცოდნის საბოლოო მოცულობის დაუფლება, ვინაიდან მოსალოდნელია სავარაუდო ჭეშმარიტების მოუხელთებლობა.

მეცნიერება ათავისუფლებს ცნობიერებას ცრურწმენებისგან, მრავალი უსაფუძვლო ილუზიისგან, რათა ამ გზით უფრო ზუსტად შეიცნოს არსებული (was ist). ამასთანავე, რაც უფრო ხანგრძლივად მოქმედებს მეცნიერების ეს ხერხი არსებულზე (was ist), მით უფრო ჩნდება ეჭვი და შეკითხვათა რიგი ჭეშმარიტების ცნებასთან დაკავშირებით, მაგრამ, ვინაიდან, მეცნიერებისთვის მხოლოდ იმას აქვს აზრი, რაც ჭეშმარიტების დადგენისა და შემოწმების მის საკუთარ მეთოდს შეესაბამება, აღნიშნულ ეჭვსა და შეკითხვათა რიგს არამართებულად მიიჩნევს. მეცნიერების პრეტენზიის მიმართ უკმაყოფილება უმეტესად ვლინდება მსოფლმხედველობრივ ფორმებში (მითოლოგია, რელიგია, ხელოვნება, ფილოსოფია), ანუ იმ ინსტანციებში, რომლებიც მეცნიერებისადმი სკეპტიციზმის საფუძველზე აჩვენებენ მეთოდური კვლევების შეზღუდულობას და აცხადებენ, რომ მეცნიერს ეუფლება ცდუნება, გამოთქვას და საკუთარ თავსაც შთააგონოს ჭეშმარიტების სახით ის, რასაც სინამდვილეში საზოგადოებრივი აზრი ან ხელისუფლების ინტერესები კარნახობენ.

თეორიულ-შემეცნებითი საკითხი ვერ იქნება ჰერმენევტიკის პრობლემის საფუძველი, ვინაიდან ის ცდილობს ისტორიის პრივატიზებას. სინამდვილეში ისტორია კი არ გვეკუთვნის ჩვენ, ჩვენ ვეკუთვნიტ მას. სუბიექტურობა ფოკუსირებს მრუდე სარკეების სისტემით. ინდივიდის თვითცნობიერება არის მხოლოდ ანარეკლები ქმედით-ისტორიულ წრებრუნვაში. ამიტომ ცალკეული ადამიანის ცრურწმენები უფრო მეტად შეადგენს მისი ყოფიერების ისტორიულ სინამდვილეს, ვიდრე თეორიულ-შემეცნებითი საკითხები. შესაბამისად, ჭეშმარიტების საკითხის ჰერმენევტიკის საზღვრებში განხილვისას მნიშვნელოვან ასპექტს წარმოადგენს ცრურწმენის პრობლემა. ადამიანის ისტორიული ყოფიერების სასრულობის აღიარება, გადამერის აღნიშვნით, მოითხოვს ცრურწმენის ცნების (Vorurteil) პრინციპულ რეაბილიტაციას და ავტორიტეტის პრობლემის გადააზრებას.

საკითხი იძენს შემდეგ ფორმულირებას: სად შეიძლება ვეძიოთ ცრურწმენათა საფუძვლის კანონიერება? რითი განსხვავდება კანონიერი ცრურწმენები („ჭეშმარიტი ცრურწმენები“) ისეთი მრავალრიცხოვანი ცრურწმენებისაგან, რომელთა გადალახვაც წარმოადგენს კრიტიკული გონების უდავო ამოცანას?

გადამაერი ამბობს, რომ სამეცნიერო მუშაობის პრაქტიკაში რაღაც „მოდის“ მაგვარი არსებობს, რასაც ის მეცნიერების ერთგვარ „კულტურულ დაავადებად“ მოიხსენიებს. ამ შემთხვევაში აქტუალობას იძენს „კლასიკურის“ ცნება, რომელსაც, ამ შემთხვევაში, არაფერი აქვს საერთო მის ანტიკურ გაგებასთან, მაგრამ ცნობიერების იმ ტიპს მიეკუთვნება, განათლებულობას რომ ვუწოდებთ. დღეს ცნება „კლასიკური“ აღნიშნავს დროის გარკვეულ მონაკვეთს, ისტორიული განვითარების ფაზას, და არა ზეისტორიულ ღირებულებას. კლასიკური - ეს არის ისტორიული ყოფიერების შესაძლებლობა, - ახალი და ახალი გამოცდილების გზით აჩვენოს რაღაც ჭეშმარიტის მყოფობა. ის, რასაც ვუწოდებთ „კლასიკურს“ - იგი, თვითონვე, მუდმივად ახორციელებს ისტორიული დისტანციების გადალახვას, და ვინაიდან „დროის მიღმა“, დროზე არ არის დამოკიდებული, მოიაზრება როგორც ისტორიული ყოფიერების ხერხი.

შესაბამისად, განათლების ზოგადი ტენდენცია არ აღიარებს ავტორიტეტის პრიმატს. ჩვეულებრივ, წერილობითი ფიქსაციის ფაქტი შეიცავს ავტორიტეტის განსაკუთრებით ძლიერ მომენტს, არც თუ იოლია იმის დაშვება, რომ დაწერილი

არასწორია, იგი გვეჩვენება თვითმტკიცებულებად. საჭირო ხდება კრიტიკული ძალისხმევა, რათა გათავისუფლდე იმ ცრურწმენებისგან, რომელიც დაწერილის სასარგებლოდ მეტყველებს. ეს არის მცდელობა, განარჩიო მოსაზრება ჭეშმარიტებისგან.

როცა ავტორიტეტი საკუთარი მსჯელობებით იმკვიდრებს ადგილს, ის მართლაც ხდება ცრურწმენების წყარო, მაგრამ ეს არ გამორიცხავს შესაძლებლობას, რომ იყოს ჭეშმარიტების წყარო. გადამერის თქმით, ეს შესაძლებლობა გამორჩა მხედველობიდან განმანათლებლობას (გონის მეცნიერებებს), როდესაც ერთმნიშვნელოვნად, უპირობოდ უარყო ყველა ცრურწმენა.

აღნიშნული მოსაზრებების საფუძველზე ჰერმენევტიკა აყენებს ტრადიციის საჭიროების საკითხს. წარსულთან მიმართების აქტუალიზაცია არ გულისხმობს ისტორიული გადმოცემისგან დისტანცირებას, და არც მისგან გათავისუფლებას. ისტორიული ცნობიერება გაიაზრება არა როგორც რადიკალურად ახალი, არამედ როგორც ჩვენი დამოკიდებულებების მომენტი ადამიანურ საწყისთან ტრადიციის ფარგლებში.

ტრადიცია, როგორც ავტორიტეტის ფორმა, გულისხმობს იმის შენახვას, რისი შენარჩუნებაც შესაძლებელია ნებისმიერი ისტორიული ცვლილების განხორციელებისას. ამგვარი შენახვა გონების დამოუკიდებელი აქტია. გარდაქმნების დროს უფრო მეტად ხდება ძველის შენარჩუნება, ვიდრე ჩვეულებრივ ჰგონიათ, და ეს ძველი ბატონობს ახალ ერთობაში ახალთან გაერთიანებისას. ამიტომ ვერც ტრადიციის განმანათლებლობითი კრიტიკა, ვერც მისი რომანტიკული რეაბილიტაცია ვერ წვდებიან მის ნამდვილ ისტორიულ ყოფას. ტრადიცია, როგორც ისტორიული ცნობიერების ერთგვარი ფორმა, ეხმარება უფრო ღრმად იქნას გააზრებული ის, რაც ცხოვრებისეული გამოცდილებით მიიღება.

რა გზით აღწევს ეს გამოცდილება ისტორიული გამოცდილების დონემდე?

საკითხის უკეთ წარმოჩენისთვის, გადამერი უბრუნდება დასავლურ-ევროპული მეცნიერების ბერძნულ საწყისებს და ამბობს, რომ ბერძნული მეცნიერების შექმნას საფუძვლად დაედო ცოდნისკენ, აღქმისკენ, უცნობისკენ სწრაფვა, და იმავდროულად, სკეპტიციზმი ყველაფრისადმი, რაც ჭეშმარიტებად მიიჩნევა. ამგვარი სკეპსისით ისინი ჭეშმარიტების კვლავმოპოვებას ცდილობდნენ. ჰაიდეგერიც იგივე გზას გადის

და ჭეშმარიტებაზე საუბრისას, ამ სიტყვის ბერძნული შესატყვისის მნიშვნელობას უბრუნდება. ლათინური სიტყვა “veritas” და მისი წამოებულები: “Wahrheit” და ბერძნული “ἀλήθεια” ჩვეულებრივ ითარგმნება, როგორც „ჭეშმარიტება“, თუმცა თარგმანის პრაქტიკაში აღნიშნულია მათი შესაძლო შესაბამისობის შესახებ. ჩვეულებრივ, სიტყვის მნიშვნელობის განსაზღვრას განაპირობებს კულტურულ-ისტორიული კონტექსტი, მაგრამ ეტიმოლოგიურადაა, როგორც სიტყვის (წარმოდგენის, ცნების) „ჭეშმარიტ ბუნებაში“ ერთგვარი შეღწევის შესაძლებლობა, არაერთგვაროვანია. ἀλήθεια - ეს არის რაღაც „დაუფარავი“, „ღია“, „მყოფი“. ჰაიდეგერი ამბობს, რომ, თავდაპირველად, ბერძნებს ჭეშმარიტების ცნება ესმოდათ, როგორც უშუალო სიცხადე, ყოფიერების დაუფარაობა, რომელსაც ადამიანი გონითი ქმედების შედეგად აღწევს, რაც ყოველდღიური გამოცდილებისთვის დაფარულია და მხოლოდ ფილოსოფიური რეფლექსიის გზით გაიგება. ტერმინის “ἀλήθεια” შინაარსისა და გამოყენების სირთულეს უმთავრესად განაპირობებს მუდმივი ინტერესი იმისა, თუ „ვინ, რას, ვისგან, ვისთვის, რისთვის და როგორ“ მოიპოვებს „ღია-დაფარულობისგან“.

ალეთოლოგიაში განასხვავებენ ჭეშმარიტების სამ სახეს: „ჭეშმარიტება თავისთავად“, „ჭეშმარიტება ჩვენთვის“ და „ჩვენი ჭეშმარიტება“. აღნიშნული შესაძლებელია შემდეგნაირად განისაზღვროს: „ჩვენი ჭეშმარიტება“ - ეს არის ქმნადი ჭეშმარიტება, „ჭეშმარიტება ჩვენთვის“ - ქმნილი ჭეშმარიტება, „ჭეშმარიტება თავისთავად“ კი - არსებული ჭეშმარიტება. „ჩვენი ჭეშმარიტების“ პირველად, „თავისთავად ჭეშმარიტებასთან“ შეხვედრა იძლევა „ჭეშმარიტებას ჩვენთვის“. ჭეშმარიტების ეს „სამგვარობა“ მეტ სიცხადეს იძენს ჰერმენევტიკული „გამოცდილების“ ცნებასთან მიმართებაში. საქმე ეხება ჭეშმარიტებას, რომელიც მიიღება არა იმდენად საერთო გამონათქვამებითა და დასკვნებით, რამდენადაც ჩვენი საკუთარი ეგზისტენციის უშუალოებითა და განუმეორებლობით. აქ იგულისხმება ერთგვარი უნდობლობა იმის მიმართ, რაც ადამიანებს ცოდნად მიაჩნიათ, რაც მანამდე ჭეშმარიტებად ითვლებოდა, ანუ მეცნიერულად დასაბუთებული იყო. ჰერმენევტიკის ხელოვნება მოითხოვს დივინაციას, უშუალო მიხვედრას, რაც გულისხმობს ერთგვარ კონგენიალობას. ამდენად, ყოველგვარი გაგების საფუძველი კონგენიალობის დივინაციური (ამოცნობითი) აქტია. დივინაცია იმპულსს ღებულობს თავის თავთან შესაბამისობის საფუძველზე. შესაბამისად, ჩვენს ყველანაირ ინტერპრეტაციას

შეიძლება ჰქონდეს უეჭველობის გარკვეული ხარისხი. მათში ყოველთვის არის რაღაც ობიექტური და არა მხოლოდ სუბიექტური, რადგან სახელდებით გამოვსახავთ არა მთლიანად არებას, არამედ მის ამა თუ იმ ობიექტურ და რეალურ ასპექტს. ეს ნაწილობრივი უტყუარობა ჩვენი შემეცნებისთვის დამახასიათებელი აქტია. გამონათქვამის ჭეშმარიტების შესახებ იცის მხოლოდ მან, ვისაც შეუძლია გაითვალისწინოს ამ გამონათქვამის წინაპირობა (მოტივაცია). გადამერის აღნიშვნით, ყოველთვის არსებობს იმედი, რომ მიუხედავად მტკიცებულების შეუძლებლობისა, სხვა ადამიანი გაიაზრებს იმას, რასაც შენ ჭეშმარიტებად მიიჩნევ. მტკიცებულება ყოველთვის არ არის ის გზა, რომელიც სხვას გაგებამდე მიიყვანს. მაგალითად, პოეტურ ენაში შეტყობინების ფორმები, ჩვეულებრივ, ობიექტივაციას მოკლებულია, ანუ სცილდება იმ ობიექტურობის საზღვრებს, რომელთანაც ეს შეტყობინება (გამონათქვამი) ლოგიკური ფორმითაა დაკავშირებული. ჭეშმარიტების პრობლემა განსაკუთრებულ აქტუალობას იძენს ინტერპრეტაციის გაბატონების კვალდაკვალ. თანამედროვე აზროვნება მიიჩნევს, რომ მთავარია არა ის, თუ რა არსებობს ნამდვილად, ჭეშმარიტად, არამედ ის, თუ როგორ წარმოსდგება ეს არსებული ჩემს ინტერპრეტაციაში.

## თავი II. გაგება, გამოცდილება, ინტერპრეტაცია - ურთიერთმიმართების საკითხი

### 2.1. გაგება და გამოცდილება

გაგება ჩვენი ყოველდღიური ყოფნის დახასიათება-აღწერაა, რაც თითქოს ყველასთვის ნაცნობი და ახლობელი ფაქტია, მაგრამ გაგება ამავე დროს გულისხმობს არა იმდენად ურთიერთგაგებაში იმთავითვე ყოფნას, რამდენადაც ურთიერთგაგების ცდას. იგია განზრახვა - გაიგო „მეტი“, გაიგო „სხვაგვარად“, და ამდენად, „უკეთ“ გაიგო. ეს განზრახვა კი მხოლოდ მაშინ აღმოცენდება, როცა ადამიანი თავის სამყაროში ისეთი რაღაცის წინაშე აღმოჩნდება, რაც აღარაა მისთვის “თავისთავად გასაგები” და რასაც ადამიანი გვერდს ვერ აუვლის თავისი ყოფნის განხორციელების ვერც ერთ მონაკვეთზე. ეს პრობლემა ყველაზე მწვავეა იქ, სადაც საქმე ეხება არა „აქ და ახლა მყოფ“ ადამიანს, არამედ ისტორიაში ობიექტივირებულ სულიერ-გონითს: ადამიანი არა მხოლოდ არსებობს როგორც ისტორია, არამედ იგი ამავე დროს არსებობს როგორც ისტორიულობა, როგორც თავისი ისტორიის ამთვისებელი და ამით თავისი თავის შემქმნელი არსება. ისტორია კი ადამიანს მოცემული აქვს წერილობითი ძეგლების, ხელოვნების ნაწარმოებების, ფილოსოფიური და რელიგიური სისტემების, ტექსტებისა და კულტურის მატერიალური ძეგლების სახით. კულტურის ყოველი ფენომენი, ყოველი ისტორიული მოვლენა უნდა გაიგებოდეს როგორც სიმბოლო, ნიშანი, გამოხატულება ამ მოვლენის სიღრმეში ჩამალული ზეგრძნობადი სულისა. კულტურის ყოველგვარი გარეგანი მოვლენა უნდა განცდილ იქნას, გრძნობის საგნად იქცეს, რათა ამ გზით უკვე ქმნილი ქმნილებად, სიცოცხლის მქონედ აქციოს, მიაგნოს მათ მაცოცხლებელ სულს. ეს პროცესი ისტორიის ღრმა შრეებში შეჭრისა, ხელოვანის შემოქმედების ანალოგიურია.

ხელოვნების ქმნილების ღრმა შრეებში შეჭრის პროცესი ყოველთვის დაკავშირებულია გამოცდილების პროცესთან. ამგვარი „ცდა“ გულისხმობს ნაწარმოებთან როგორც საზრისთან შეხვედრას, რომელიც ხდება უსასრულოდ, - თაობათა უსასრულო მწკრივში. საზრისია ის, რაც გაგებაში იქმნება და დაინახება, და რაც შემდეგ ერთგვარ ობიექტურ არსებობას იძენს. როგორ გაიგება საზრისი და რას



ნიშნავს მისი გაგება? ამ პრობლემას უკავშირდება გაგების გადაზრდა „ჰერმენევტიკული გაგების“ ცნებაში.

გადამერი ჰერმენევტიკული გამოცდილების ანალიზისას გვიჩვენებს, თუ როგორ მიიღება აღქმათა უმრალესობიდან გამოცდილების მთლიანობა. ცხადია, აქ ლაპარაკია საყოველთაო მთლიანობაზე. რას წარმოადგენს ეს მთლიანობა და რა არის გამოცდილების საყოველთაობა? გადამერი მიუთითებს, რომ ეს არის ცალკეულ დაკვირვებათა გზით დამახსოვრებული რაღაც განუყოფელი ერთიანობა, რომელსაც ეყრდნობა გარკვეული განჭვრეტის შესაძლებლობა. მეორე მხრივ, ის საუბრობს ისეთ გამოცდილებაზე, რომელიც შეესაბამება გამოთქმას: „საკუთარი გამოცდილებით ვრწმუნდები“, რაც გულისხმობს იმას, რომ ჩვენ უკეთ ვიცით ის რაღაც, რასაც ადრე მცდარი თვალსაზრისით ვუდგებოდით. ასეთი გამოცდილება აუცილებლად შეიცავს უამრავ იმედგაცრუებას და მხოლოდ ამ გზით მიიღწევა. გადამერი მიიჩნევს, რომ ეს არ იძლევა რაღაც პესიმიზმის საფუძველს, თუმცა შესაძლებელია განიხილებოდეს უშუალოდ მისი არსიდან. ამასთან დაკავშირებით იმოწმებს ესქილეს ცნობილ ფორმულას, - „სწავლა ტანჯვის წყალობით“, რაც ნიშნავს არა ამა თუ იმ საგნის შესწავლას, არამედ ადამიანური ყოფნის საზღვრების შეცნობას, - იმ საზღვრების მოუხსნელობის შეცნობას, რომელიც ღვთაებრივისაგან გვაშორებს. (Gadamer H.G., Wahrheit und Methode, 2. 1993:420)

გამოცდილების ნეგატიურობას - აცხადებს გადამერი, - გააჩნია თავისებური პროდუქტიული აზრი: ჩვენ გადავლახავთ შეცდომას და ამით მიმართულებას ვაძლევთ ახალი ცოდნის შეძენას. ის, რითაც საკუთარი გამოცდილების ნიადაგზე ვრწმუნდებით, არ არის რაღაც უნებურად ამორჩეული საგანი, არამედ ესაა ის რისი წყალობითაც ჩვენ ვღებულობთ სხვაგვარ ცოდნას იმის შესახებ, რაც უკვე ნაცნობად, რაღაც საყოველთაოდ მიგვაჩნია. (Gadamer H.G., Wahrheit und Methode, 2. 1993:118)

როცა გამოცდილების მიღების მთლიანი პროცესის თითოეული ფაზა ხასიათდება იმით, რომ გამოცდილების შეძენით პიროვნება იძენს ახალი გამოცდილებისათვის ასევე ახალ გახსნილობასაც, მაშინ გამოცდილება უმაღლეს ღირებულებას აღწევს. აქედან გამომდინარე, გადამერი საუბრობს გამოცდილების დილექტიკურ მომენტთან დაკავშირებით, ის აპელირებს ჰეგელთან და თვლის, რომ ფილოსოფიური ჰერმენევტიკის კავშირი ჰეგელის ფილოსოფიასთან არამყარია.

ჰეგელის ამოსავალი პუნქტი აბსოლუტური გონის თვითშემეცნებაა, ანუ რეფლექსური ცნობიერების უსასრულო ძლიერება; გადამერის გამოცდილების დიალექტიკა არ მიდის დასასრულისკენ და არ გადადის ცოდნის უფრო მაღალ, სრულყოფილ ფორმაში ის გვასწავლის იმგვარი ჭეშმარიტების აღიარებას, რაც უკვე აღარ ექვემდებარება გაუქმებას. გადამერის ფილოსოფიაში ჰერმენევტიკული ცნობიერება დასასრულს ჰპოვებს არა მეთოდოლოგიურ თვითდარწმუნებულობაში, არამედ ხასიათდება გამოცდილებისადმი მუდმივი მზადყოფნით. ეს მზადყოფნა გულისხმობს ჰორიზონტის ახალი და უახლესი საზღვრების გადალახვის უნარს. გადამერი ისწრაფვის აჩვენოს, რომ ესაა კონტროლირებადი განხორციელების უნარი, რომელიც არ კარგავს თვალთახედვიდან საკუთარ თავს და არ განიცდის გაუცხოვებას. აქ ის საუბრობს განსხვავებული ჰორიზონტების შესახებ, და გამოყოფს გამგების ჰორიზონტს და ისტორიულ ჰორიზონტს, რომელთა შერწყმა ქმნის სივრცეს, ერთ უფართოეს, შინაგანად მოძრავ ჰორიზონტს, რომელიც სცილდება რა თანამედროვეობის საზღვრებს, - ჩვენი თვითცნობიერების საზღვრებს მოიცავს. საბოლოოდ, არსებობს მხოლოდ ერთიანი ჰორიზონტი, რომელიც თავის თავში ატარებს მთელ ისტორიულ ცნობიერებას.

გადამერის მიერ განვითარებული ფილოსოფიური ჰერმენევტიკის კონცეფცია ტრადიციული ჰერმენევტიკისა და ექსისტენციალურ-ფენომენოლოგიური ფილოსოფიის სინთეზის შედეგია. ჰაიდეგერის კვალდაკვალ, ის აღნიშნავს, რომ ჰერმენევტიკა არის ონტოლოგია, - ყოფიერების ის გაგებები, რომელიც „იქმნება“ საუკუნეთა სიღრმეებისაკენ მიმართული დიალოგის შესაძლებლობით. ის რაც დიალოგებშია გაცხადებული, ენის სტიქიურობითაა განპირობებული. ამიტომაც ენა წარმოადგენს იმ ფილოსოფიურ საგანს, სადაც ხდება მეცნიერებისა და კაცობრიობის ცხოვრების გამოცდილების შეხვედრა.

გამოცდილება ეძებს და პოულობს სიტყვას, ან საგანს, რომელიც მას გამოთქვამს და რომელშიც თვითონ ეს გამოცდილება სიტყვად იქცევა. ეს სიტყვა-საზრისი (ენა) არის ჰერმენევტიკული ფენომენი, როგორც გაგება. ანუ, ეს არის ენა, რომელიც თვითონ გვეუბნება რაღაც „შენ“-ის მსგავსად. „შენ“ - არ არის საგანი, ის თავად შემოდის ჩვენთან ურთიერთობაში, მაგრამ ეს არ ნიშნავს იმას, რომ რაც თქმულებიდან გვეძლევა გამოცდილების სახით, არ არის ვინმე „შენ“-ის როგორც სხვისი აზრი, არამედ ეს არის

ენა „ჩვენით და ჩვენში“. (Gadamer H.G., Wahrheit und Methode, 2. 1993:12). ამიტომ ჰერმენევტიკული მეთოდი ენოვებაში ვლინდება და მეტყველებაში არსებობს. გაგება და ენა მოიცავენ ყველაფერს რაც კი ოდესმე შეიძლება ფაქტი და საგანი გახდეს. ასეთმა ანალიზმა გადამერი მეტყველების, დიალოგის უნივერსალური ფუნქციის აღიარებამდე მიიყვანა.

„ჩვენ მუდმივად ჩართულნი ვართ დიალოგში“ - ამბობს გადამერი, და ცდილობს განიხილოს ჰერმენევტიკული „საუბრის“ ბუნება, როცა მონაწილეთა შორის შემდგარი კომუნიკაცია უბრალო ურთიერთშეთანხმებას აღემატება. ის, თუ როგორ მოსდევს ერთ სიტყვას მეორე, როგორ იცვლება და როგორ განვითარება-დასრულებას ღებულობს საუბარი, - ყველაფერ ამაში არის რაღაცა „გამგებლობა“, რაღაცის „წარმოება“. ამგვარი „წარმოებისას“ მოსაუბრენი კი წარმართავენ დიალოგს, მაგრამ უფრო მეტად, ისინი ეცნობიან ერთმანეთს. რისი „გაცხადება“ ხდება საუბრისის, - ეს წინასწარ არავინ იცის. მხოლოდ მას შემდეგ, რაც საუბარი დასრულდება, შეგვიძლია იმის თქმა, შედგა ის, თუ - არა. ყოველივე ეს ნიშნავს, რომ დიალოგს გააჩნია თავისი საკუთარი ნებელობა, და რომ ენა, რომელზედაც ჩვენ ვმეტყველებთ თავისთავში ატარებს საკუთარ ჭეშმარიტებას, ანუ „ამჟღავნებს“, სინათლეზე გამოაქვს რაღაც ისეთი, რაც იმავდროულად რეალური ხდება, ამიტომაც ჰერმენევტიკის პრობლემას შეადგენს არა ენის სწორი გამოყენება, არამედ ამა თუ იმ სახის ჭეშმარიტი ურთიერთგაგება ამ ენის ფარგლებში.

გადამერის თანახმად, ყოველგვარი ენის შეთვისება შესაძლებელია ისე, რომ ჩვენი ენიდან „თარგმნა“, ან პირიქით, ჩვენს ენაზე „თარგმნა“ საჭირო აღარ იყოს. ამ შემთხვევაში, ეს ენა, რომელზედაც ჩვენ ვფიქრობთ, - საკუთრივ ფიქრის ენაა. ენის ამგვარი ფლობა, ანუ ერთსა და იმავე ენაზე საუბარი, წარმოადგენს ურთიერთგაგების წინაპირობას. გაგება, როგორც ასეთი, ნამდვილ პრობლემად იქცევა მხოლოდ მაშინ, როცა ენობრივი ურთიერთგაგება შესაძლებელია.

გამგებ ცნობიერებას ეძლევა საშუალება გააფართოვოს და გადაანაცვლოს თავისი ჰორიზონტები, ჩაუღრმავდეს მთელ ამ განზომილებას და გაამდიდროს თავისი საკუთარი სამყარო. ლიტერატურული ტრადიციების ნაყოფიერი შეთვისება, ანდა იმ გამოცდილებისა, რომელსაც ჩვენ მოვიპოვებთ, - „უცხო ენათა“ სამყაროში მოგზაურობითაა შესაძლებელი. მკითხველი უღრმავდება რა „უცხო ენას“ და

ლიტერატურას, ნებისმიერ მომენტში შეუძლია საკუთარ თავთან დაბრუნება. ის ერთდროულად იმყოფება აქაც და იქაც.

შესაბამისად, დიალოგში გახსნილი ჭეშმარიტება, გადამერის მიხედვით, ღირებულია არა იმით, რომ აქ ადამიანი იძენს რაღაც ახალ ცოდნას, არამედ იმით, რომ ადამიანი ხდება გამოცდილი. გამოცდილება კი აქვს მხოლოდ იმას, ვინც იცის „გამოცდილების შინაგანი ისტორიულობის“ შესახებ და არა იმას, ვისაც ჰგონია, რომ მას გააჩნია რაღაც ობიექტური და მყარო ცოდნა. გამოცდილების „ქმედით-ისტორიული ცნობიერება“, გადამერის მიხედვით, გულისხმობს იმას, რომ ის არ ამოიწურება თავისი თავის შესახებ ცოდნით და „ყოველთვის ახალ გამოცდილებაზე მიუთითებს“. შესაბამისად, გამოცდილია ის, ვინც ღიაა ახალი გამოცდილებისთვის. აქ ქმედით-ისტორიული ცნობიერება „ქმნის“ ერთგვარ წრეს, „ჰერმენევტიკულ წრეს“, რომელშიც ცოცხლდება საზრისი და გაგების აქტი ხორციელდება. საზრისის ცნებაზე „ჰერმენევტიკული წრის“ უსასრულობის გავრცელებით ჰერმენევტიკა ტოვებს მეთოდოლოგიურ-მეცნიერულის საზღვრებს და იქცევა ფილოსოფიად. გაგების ეს „წრიულობა“ გადამერთან წარმოადგენს ადამიანური არსებობის მისწრაფებას, რომ მივიდეს ყოფიერებასთან. მაგრამ რა არის ყოფიერების საფუძველი? რა აძლევს მიმართულებას შემეცნებას და რა აყალიბებს გამოცდილებას?

გადამერი ჰაიდეგერის მსგავსად აცხადებს, რომ „ყოფიერება, რომლის გაგებაც შესაძლებელია, არის ენა“. ის ენას განიხილავს, როგორც ყოფიერების გამხსნელ მედიუმს და არა როგორც ამა თუ იმ შინაარსის მიხედვით შერჩეულ ინსტრუმენტს ან ნიშანს. ამასთანავე, გადამერი მუდმივად ხაზს უსვამს, რომ სამყაროს საკაცობრიო გამოცდილების ენობრივი ხასიათი არ გულისხმობს სამყაროს საგნად ქცევას. ენა - ესაა გარემო, სადაც მე და სამყარო გამოიხატება თავდაპირველ ურთიერთკუთვნილებაში. მაგრამ რა არის ამით მიღწეული? - თვითონ „ყოფიერება, როგორც ექსისტირება, როგორც ყოფნა“ - უპასუხებს ჰაიდეგერი. მასთან ჰერმენევტიკა ადამიანური ცხოვრების პირვანდელი ბუნების განხორციელებაა. ის მიუთითებს იმაზე, რომ ასე ცხოვრობს ადამიანი სამყაროში, ასე იქმნება ადამიანი - მთლიანი ყოფნა, რომელიც თავის თავში მოიცავს საკუთარი ყოფნის სამივე განზომილებას - მომავალს, წარსულს, აწმყოს („დროულობის ექსტაზებს“). აწმყოყოფნა, რომელიც ეყრდნობა მომავალსა და წარსულს - „საკუთრივი აწმყოა“. ასეთ აწმყოს ჰაიდეგერი უწოდებს წამს. წამი თავის

თავში მოიცავს დროულობის სამივე „ექსტაზს“, ადამიანის მთელ სიცოცხლეს. ასეთ წამში ადამიანი ექსისტენცია, - იგია მთლიანი და „არსის მქონე“, მას თავისი ყოფნა დაგეგმილი აქვს საკუთარი შესაძლებლობისთვის. ამით ადამიანი გახსნის როგორც საკუთარ შესაძლებლობებს, ისე „სიტუაციას“. საკუთარი სიტუაციის საზღვრებიდან გამოსვლა, „ტრანსცენდირება“ შესაძლებელს ხდის სხვა ისტორიული სიტუაციის გაგებას. სხვა სიტუაციასთან ურთიერთობის დადგენის კვალდაკვალ მოიპოვება საკუთარი სიტუაციის გაგება, ანუ „თვითგაგება“.

ზემოთ განვითარებული თვალსაზრისიდან გამომდინარე, გადამერი ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ გაგება განუწყვეტლივ მიმდინარეობს რა გამოცდილებასთან უწყვეტი კომუნიკაციური თანაზიარობით, მისი რაციონალური ბუნება ვერასოდეს ჩაისმება ლოგიკურ ფორმულებში. ის მიიჩნევს, რომ ამით გაგება ხელოვნებას უკავშირდება და ესთეტიკის სფეროს ჰერმენევტიკის საზღვრებში მოიაზრებს.

## 2.2. გაგება და ინტერპრეტაცია

თავისი თავდაპირვალი განსაზღვრით, ჰერმენევტიკა არის ხელოვნება, განმარტო და საკუთარი განმარტების ძალით გადასცე ის, რაც ნათქვამია სხვების მიერ და ცოცხლობს ჩვენს ტრადიციაში, მაგრამ არა აქვს უშუალო გაგება. როგორც აღვნიშნეთ, ჰერმენევტიკის ცნების წარმოშობა უკავშირდება მითოლოგიურ ჰერმესს, - ადამიანების მიმართ ღვთიური გზავნილების მაცნეს. ცხადია აქ საუბარია ენის მოვლენაზე, ორი ენის ურთიერთობაზე. ჩვეულებრივ, ერთი ენედან მეორეზე გადატანა (თარგმნა) შესაძლებელია მხოლოდ მაშინ, როდესაც გაგებულია ნათქვამის მნიშვნელობა და ჩვენ მის საზრისს სხვა ენის სივრცეში აღვადგენთ. ამიტომ, ენობრივი მოვლენა წინაპირობად ყოველთვის გულისხმობს გაგებას.

ჰერმენევტიკული ინტერპრეტაცია მიმართულია იმ ბუნდოვან შეხედულებათა გარკვევისაკენ, რომელიც ადამიანს გააჩნია თავისი არსებობის საზრისის შესახებ. უმარტივეს შემთხვევაში, მთლიან წარმოდგენას შეიძლება მივაღწიოთ ინტუიციის წყალობით, მაშინ საქმე გვექნება ინტუიტურ გაგებასთან. მაგრამ უფრო ღრმა, თეორიული გაგება გულისხმობს ანალიზის უფრო დახვეწილ საშუალებებს. ამგვარი ანალიზი მოითხოვს აზროვნების შემდგომ სინთეზურ მუშაობას, რომლის გარეშეც შეუძლებელია რამენაირი გაგება.

ტერმინი „გაგება“ გადამერთან გვხვდება იმ მნიშვნელობით, რომელიც მას ჰაიდეგერმა მიანიჭა. „გაგება“ ჰაიდეგერთან მოიაზრება, როგორც შინაგანი ძალა, უნარი იგრძნო ის, რაც დაფარულია ყოფიერების სიღრმეში, რასაც ონტოლოგიური მნიშვნელობა აქვს და მიუთითებს „ყოფიერების პირველსაწყისზე“. ის მიიჩნევს, რომ „გაგება“ ყოფიერების როგორც ენის თვითგაგებაა, და ამდენად, ადამიანს გაგება თავისდაუნებურად „ემართება“.

გაგება - ეს არის ადამიანური ექსისტენციის განსაზღვრება: „დაზაინ არის გაგება“, რომელიც წინ უძღვის ყოველგვარ მეცნიერულ რეფლექსიას. ფილოსოფიური ჰერმენევტიკის ძირითად საკითხს შეადგენს ის, თუ რას ნიშნავს გაგება და როგორ აღწევს ის ფუნდამენტურ დონეს. გადამერთვის გაგება წარმოადგენს ღია ისტორიულ პროცესს, რომელშიც ინტერპრეტირებული და ინტერპრეტირებადი უკვე ჩართულია გაგების ტრადიციაში. დაზაინ სტრუქტურა შეუძლებელია გაიხსნას, როგორც ასეთი, მაგრამ თავად დაზაინ ყოფიერების გაგება, გადამერთის აღნიშვნით, შესაძლებელია მხოლოდ ინტერპრეტირდეს. ამიტომაც გაგება არსებითად უკავშირდება დაზაინ ონტოლოგიურ განსაზღვრებას, რომლის მიხედვით გაგება და განმარტება იმეორებენ მოძრაობას წრეზე.

თანამედროვე ფილოსოფიურ ჰერმენევტიკაში იცვლება შეხედულება ინტერპრეტაციის ძირითად მეთოდოლოგიურ სირთულეზე - „ჰერმენევტიკულ წრეზე“. თუ მანამდე ჰერმენევტიკა ცდილობდა ამ წრიდან გამოსულიყო, გადამერი ამტკიცებს, რომ ამ წრიდან გამოსვლა არა თუ შეუძლებელია, არამედ არცაა საჭირო. ამ შემთხვევაში მნიშვნელობა ენიჭება ჰერმენევტიკული ინტერპრეტაციის წრიულ სტრუქტურაში სწორად შედგენის უნარს. საქმე ეხება წრიული განმეორების ცნებას, რომელიც კონსტიტუციურია როგორც ჰაიდეგერის, ისე გადამერთის ფილოსოფიურ ჰერმენევტიკაში. განმეორება წარმოადგენს უმთავრეს პარადიგმას დაზაინ ჰერმენევტიკული ღიაობისათვის. ამასთან დაკავშირებით, გადამერი ავითარებს კირკეგორის ნააზრევს, რათა ექსისტირდეს (აიხსნას, გაიშალოს) ექსისტენციის იმანენტური სტრუქტურა.

კირკეგორი განასხვავებს განმეორებას და მოგონებას. კირკეგორი მოგონებას უკავშირებს იმას, რასაც ბერძნები მიმეზისს უწოდებდნენ, და აღნიშნავს, რომ თანამედროვე ფილოსოფიისთვის არისტოტელეს ეს პრობლემატიკა ხელახალი

აქტუალურობით წარმოჩინდება; მის თქმით, მოგონება, ანუ მიმეზისი არის ქმედება საპირისპირო მიმართულებით: თუ მოგონება მიმართულია უკან (წარსულში), რათა გაანამდვილოს რაღაც, განმეორება, - უპირველესად მიემართება მომავლისაკენ. ამავე დროს, მოგონება აწმყოს განიხილავს პერმანენტული წარსულის ფონზე, რათა შეინარჩუნოს სტაბილურობა და ერთგვარი გაშუალდება. ხოლო განმეორება, - ცხოვრებას განიხილავს თავისუფალ ქმედებაში (კინეზისში) აქტუალურობის პოზიციიდან. კირკეგორისთვის განმეორება აღნიშნავს თვითჩამოყალიბებას უწინდელ ქმედებათა განახლების მიზნით, რაიმე აპრიორული ან მყარი სტრუქტურის ან მოდელის გარეშე. ასეთი განმეორება ხორციელდება თავისუფლების ძალით, თავისუფლად მოქმედი მიზეზის ძალით. აქ განმეორება მოიაზრება არა იმდენად როგორც ჩვევა, დისპოზიცია, არამედ როგორც გადაწყვეტილების სიტუაციაში დაბრუნება. ლაპარაკია გადაწყვეტილებაზე, რომელიც ექსისტენციის ყველა დონეზე ახალი ფორმით წარმოგვიდგება. და, რადგანაც აქ მთავარია ნებისეული აქტი, კირკეგორის აზრით, ეს მოითხოვს განმეორების სიმამაცეს, რათა შენარჩუნებულ იქნას ღიაობა ახალ, მაგრამ კონტიგენტურ (ზღვრულ) შესაძლებლობებში. ამასთანავე, უწინდელი შესაძლებლობები შემდგომში, ყოველი არჩევანისას, განახლებადი და განმეორებადია. საბოლოოდ, „გახსენება“ - ეს არის სამყაროს შესახებ ინტელექტუალური თვალსაზრისი, „განმეორება“ კი - რწმენითი. კირკეგორი ფიქრობს, რომ ეს უკანასკნელი ის კატეგორიაა, რომელიც ცხოვრებაში დაკარგულის კვლავ დაბრუნების იმედს უსახავს ადამიანს. ამდენად, კირკეგორის კვალდაკვალ, გადამერი მიიჩნევს, რომ ჭეშმარიტებაში მაშინაა ადამიანი, როცა ან-ან - ის აბსოლუტურ ძალას გრძნობს და მაინც ბედავს ერთ-ერთი მხარის ამორჩევას. სწორედ აღნიშნული „განმეორების დინამიკური სტრუქტურის“ ერთიანობით განისაზღვრება გადამერთან გაგების ქმედით-ისტორიულობის მნიშვნელობა.

გაგების წრიულობა გადამერის მიერ კონკრეტიზირდება, როგორც გამოცდილება. სხვისი გამოცდილების გაგება შესაძლებელია მხოლოდ საკუთართან დაპირისპირებით. ამ აზრით, გაგება წარმოადგენს ჰორიზონტების შერწყმის პროცესს. ეს შერწყმა არასოდეს არ არის სრული, გადამერის მიხედვით, გამყოფი

დისტანცია ყოველთვის რჩება. ის მიუთითებს „დროითი დისტანციის“ პოზიტიურ მნიშვნელობაზე, რადგანაც დროითი მანძილი გადაფარავს სუბიექტურს და ტოვებს თვითონ გამოცდილებას, საზრისს. ამით დროითი დისტანცია არის ის ფილტრი, რომელიც გადმოცემას ასუფთავებს ყოველგვარი „ძველი“, წინასწარი განსჯიდან, იმ წინასწარმიღებული მსჯელობიდან, რომელიც გაგებას ოდესღაც წარმართავდა, და რომელიც ახალ ისტორიულ გარემოში უკვე ყალბი მსჯელობა და მცდარი გაგების წინამძღვარია. ამგვარად, გაგებაში შემოდის თვითონ „ტრადიცია“, თვითონ გადმოცემა, რომელიც მიმართავს გაგებას შეკითხვით თავისი რაობის შესახებ. სინამდვილეში, გამგები თავისი შეკითხვით თავადვე იძლევა პასუხს. ასეთი დიალოგით გადმოცემა აიძულებს გამგებს „გახსნას თავისი შესაძლებლობები და გაუჩნდეს შეკითხვები ქეშმარიტების საძიებლად“. (Gadamer H.G. Wahrheit und Methode, 2, 1993:280). საუბარია იმის შესახებ, რომ ტრადიციასთან (გადმოცემასთან, თქმულებასთან) ყოველი შეხვედრისას საგრძნობია დამაბულობა, რომელიც არსებობს ტექსტსა და თანამედროვეობას შორის. (Gadamer H.G. Wahrheit und Methode, 2, 1993:363). ჰერმენევტიკის ძირითად პრობლემას სწორედ ის შეადგენს, რომ ეს დამაბულობა მიზნობრივად გამოკვეთოს და დაგვანახოს, ანუ „მოცემულობად“ განგვაცდევინოს. ამგვარი გამოვლინების შესაძლებლობა „კონცენტრაციის“ პრობლემის გააქტიურებას მოითხოვს.

გაგების, ანუ ქმედით-ისტორიული ცნობიერების შესახებ მსჯელობისას, გადამერი დაბეჯითებით მოითხოვს, რომ არ შეიძლება და არც არის საჭირო ტრადიციისგან გათავისუფლება, რამდენათაც ინტერპრეტაციაში ჩართულია ანტიციპაცია და წინარე-გეგება, რათა ინტერპრეტაციის ობიექტი წარმოგვიდგინოს თავისი ორიგინალობით, ანუ სხვაგვარობით. „იყო იგივე და ამავე დროს სხვა“, - ასეთი პარადოქსი დაკავშირებულია გადმოცემის ნებისმიერ შინაარსთან, ამ მნიშვნელობას გადამერი მოიაზრებს, როცა საუბრობს „ჰორიზონტების ერთიანობის შესახებ“. ჰერმენევტიკული გამოცდილების ინტერპრეტაცია ყოველთვის დიალოგურია და განპირობებულია ტრადიციით, ის საუბრობს როგორც „შენ“, როგორც რაიმესთან მიმართებაში მყოფი. ტრადიცია, ანუ გადმოცემა გადამერისთვის უპირველესად წარმოადგენს კომუნიკაციურ პარტნიორს. ის ჩვენი გაგებისთვის არის როგორც „სხვისი ხმა“, რომლის მოთხოვნაც მუდმივი



გახსნილობაა, რამდენადაც ეს ხმა გადმოგვცემს გამოცდილებას და იმ სიტუაციაში გარკვევას, რომლის გაგებასაც ჩვენ ვცდილობთ. გადამერის ასეთი მოსაზრება არ გულისხმობს, რომ ეს „ხმა“ კრიტიკის გარეშე იქნას მიღებული. პირიქით, საჭიროა ვუსმინოთ ტრადიციის ხმას, მივიღოთ ის, მაგრამ გავმართოთ მასთან დიალოგი. მხოლოდ ტრადიციაში და არა მის მიღმა, შესაძლებელია სხვისი ხმის ვარირება და მასთან შესიტყვება.

სხვისი ხმა და მოსმენა გადამერისთვის საყურადღებოა როგორც ტექსტში, ისე სხვა ადამიანურ გამოვლინებებში. მოსმენა, ანუ მიყურადება - ესაა ტონთა შეგრძნება და ხმათა აღქმა. ჩვენ ვუსმენთ ხეთა შრიალს (და არა შრიალს), მოკაკუნე კოდალას (და არა კაკუნს), მოტკაცუნე ცეცხლს (და არა ტკაცუნს). საჭიროა ძალზე რთული პოზიცია, რათა „წმინდა შრიალი“ „მოისმინო“, - ამბობს ჰაიდეგერი. (ჰაიდეგერი მ, ყოფიერება და დრო, 1989:250). იგივე ეგქსისტენციალური საფუძველი აქვს მეტყველების მეორე არსებით შესაძლებლობას, **დუმილს**. „ვინც საუბარში დუმს, შეუძლია უფრო საკუთრივი გაგება მოგვეცეს, (აწარმოოს), - ვიდრე იმას, ვინც პირს არ აჩერებს. მაგრამ დუმილი არ უკავშირდება სიმუნჯეს. მუნჯს, პირიქით, მიდრეკილება აქვს „ლაპარაკისკენ“. საკუთრივი დუმილი შესაძლებელია მხოლოდ ნამდვილი მეტყველებისას. დუმილი რომ შეძლო, მუნყოფიერებას რაღაც სათქმელი უნდა ჰქონდეს. დადუმებულობა მეტყველების მოდუსის არტიკულაციას ისე აწარმოებს, რომ მისგან წარმოიშობა ნამდვილი მოსმენის უნარი და ნათელი ერთმანეთთანყოფნა“. (ჰაიდეგერი მ, ყოფიერება და დრო, 1989:252).

როდესაც საქმე ეხება ტექსტის გაგებას და განმარტებას, თვითონ გაგება ხორცილდება რა ენის ფარგლებში, გვიჩვენებს, რომ გაგება - ეს არის ნათქვამის ისეთი შეთვისება, როცა ის საკუთრივ შენი ხდება. განმარტების უპირატესი საგანი თავად ატარებს ენობრივ ბუნებას და ენობრივი გამომსვლელია ინტერპრეტაციით წარმოჩინდება. ის, რამაც ჩვენამდე ენობრივი გადმოცემის გზით მოაღწია, თითქოს წინასწარაა განკუთვნილი უშუალოდ მათთვის, ვინც მის წაკითხვას შეძლებს. აქედან მომდინარეობს გადამერის თეზისი, რომ გაგება და განმარტება განუყრელად ერწყმიან ერთმანეთს. ამ თეზისთანაა დაკავშირებული ინტერპრეტაციის ცნების შეფარდება როგორც მეცნიერულ განმარტებასთან, ისე მხატვრულ წარმოსახვასთან: მუსიკალური, ან პოეტური ქმნილების

ინტერპრეტაცია, არაფრით განირჩევა „შენთვის (ჩუმად) წაკითხული“ ტექსტის გაგებისაგან. ამიტომაც, გადამერი არ მოითხოვს რაიმეს სრულად გაგებას, რადგანაც მიიჩნევს, რომ აქ არის რაღაც ისეთი, ასე ვთქვათ, სხვისი ყოფიერების პოტენციალობა, რომელიც ყოველგვარი შეტყობინების მიღმა-მყოფია. ამგვარად, განმარტების ჰერმენევტიკა - ეს არის ერთგვარი შრომა, რომელიც ხორციელდება დიალოგში, ჩვენივე თავის გაგების მიზნით „მესამის“ საფუძველზე. ჰერმენევტიკული პრაქტიკა თუმცა მიუთითებს მნიშვნელობას, მაგრამ არ აფიქსირებს მას. გზა - დიალექტიკიდან უკან, დიალოგისაკენ, რომელსაც გადამერი მიჰყვება თავის ფილოსოფიურ ჰერმენევტიკაში, მიმართულია თავისუფლებისაკენ.

ენობრივი განმარტება არის განმარტების ზოგადი ფორმა და, ამგვარად, მას ადგილი აქვს მაშინაც, როცა განმარტებას დაქვემდებარებული ენობრივი ბუნებით არ ხასიათდება, ანუ არ წარმოადგენს წერილობით ტექსტს. მაგალითად, ფერწერა, ან მუსიკალური ნაწარმოები თუმცა არ ატარებენ ენობრივ ფორმას, თავისთავად საჭიროებენ ენობრივ წინამძღვარს. მისი დემონსტრირება შესაძლებელია კონტრასტის საშუალებით. ინტერპრეტაციის ცნება შეეფარდება როგორც მეცნიერულ განმარტებას, ისე მხატვრულ წარმოსახვას, მაგალითად, მუსიკალურ, ან სცენურ შესრულებას. ასეთი წარმოსახვითი ინტერპრეტაცია გულისხმობს არა რაღაც „მეორე ნაწარმოებს“ პირველზე დამყარებულს, არამედ სწორედ მისი საშუალებით ავლენს თავისთავს საკუთრივ ნაწარმოები. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ასეთი წარმოსახვა ათავისუფლებს მუსიკას, ან დრამას იმ ნიშნებისა და აღნიშვნებისგან, რომელშიც შეფარულნი არიან. საქმე ეხება ტექსტის „გაღვიძებას“ და მისი ახალი უშუალოებით თარგმნას. ცხადია, ყოველგვარი წაკითხვის პრინციპი შეიცავს განმარტებას. ეს არ ნიშნავს, რომ კითხვა, ან წაკითხვა თავისებური შინაგანი შესრულებულობაა, რომელშიც ნაწარმოები იძენს ისეთივე დამოუკიდებელ არსებობას, როგორც გარეგნული არსებობის დროს, როცა ნაწარმოები სხვას მიეწოდება. პირიქით, გადამერი ხაზს უსვამს, რომ გარეგნული შესრულებაც არ ფლობს დამოუკიდებლობას საკუთრივ ნაწარმოების არსებობასთან მიმართებაში. და რაკი, ენობრივ ფორმაში განხორციელებული განმარტება არ ქმნის რაღაც ახალ საზრისს, - როგორც ყოველი განმარტება, ისიც უნდა ხელახლა

გაუჩინარდეს, იმის დასაბუთებისთვის, რომ აჩვენოს თავისი ჭეშმარიტება გაგების უშუალოებაში.

აღნიშნულიდან გამომდინარე, გადამერი მიიჩნევს, რომ ნაწარმოების ინტერპრეტაცია სულაც არ ისწრაფვის უკვე განმარტებულის ადგილს შეენაცვლოს. ის არ ცდილობს, მაგალითად, თავისი საკუთარი ნათქვამის მხატვრული ღირებულებით ყურადღების მიპყრობას, ვინაიდან თავის თავში ატარებს პრინციპულ აქციდენტურობას. მართალია, პოეტური ან მუსიკალური ნაწარმოები შესრულების წყალობით იძენს თავის საკუთარ მიმიკურობას, მაგრამ ყოველმა შესრულებამ მაინც უნდა აჩვენოს თავისი სიკუთარი აქცენტები. ამ თვალსაზრისით, ყოველგვარი შესრულება - განმარტებაა, და ყოველგვარ განმარტებაში არის რაღაც ხელახალი „გამო-ნათების“ მომენტი. ასეთი მომენტი არც თუ ისე შესამჩნევია, რადგანაც მოუხელთებელია შესრულების ხანმოკლე დროის გამო. ეს „გამონათება“ კვლავ უბრუნდება ნაწარმოებს, რომელსაც რეპროდუცირებს. მსგავს პროცესს ადგილი აქვს, მაგალითად, ძველი ფილმების ხელახალი ნახვის შემთხვევაშიც, თუკი ის ჯერ კიდევ კარგად გვახსოვს: ჩვენთვის ამ დროს ყველაფერი თითქოს ცხადი და გარკვეული ხდება. (Gadamer H.G., Wahrheit und Methode, 2. 1993:469). შესაბამისად, გავიგოთ ის, რასაც სხვა გვეუბნება - არის ურთიერთგაგების მიღწევა იმაში, რაც საკითხის არსს შეადგენს, და სულაც არ გულისხმობს ჩვენი თავი მის ადგილას ჩავანაცვლოთ, მასთან გავათანაბროთ ან განვაახლოთ მისი განცდა.

გაგებაზე მსჯელობისას გადამერთან საქმე ეხება არა „სუბიექტის“ და „ობიექტის“, ინტერპრეტატორისა და ავტორის ურთიერთქმედებას, არამედ იმ „მესამის“ ძიებას, რომელიც ორივეს უკან იმყოფება და რომელთან მიმართებაშიც მათი განსხვავება არსებითი არ არის. სწორედ ამ მესამის როლში გამოდის ენა. ენა, - ის გარემოა, სადაც ერთიანდება “მე” და “სამყარო”. აქ ლაპარაკია ენის შესაძლებლობაზე, - გახადოს სამყარო უფრო ახლობელი, რომ ენის გამოყენების მეშვეობით ვიყოთ სამყაროში, როგორც სახლში. ამდენად, გაგების ამოსავალი წერტილი გადამერთან მდგომარეობს არა მარტო სუბიექტის ნებით ინტერპრეტაციაში, არამედ სიცოცხლესთან ზიარებასა და თანამონაწილეობაში, - არა შემეცნებაში, არამედ „ცდაში“. ამიტომაც, მის ფილოსოფიაში განსაკუთრებული

მნიშვნელობა ენიჭება ხელოვნების ენის საკითხს და ჰერმენევტიკული აზრის უფლებას მხატვრულ გამოცდილებაზე.

შესაბამისად, გადამერი გამოკვეთს საკითხს სიტყვიერი განმარტების პრინციპულობის შესახებ. კერძოდ, ის ცდილობს აჩვენოს არამართებულობა იმ დამოკიდებულებებისა, როდესაც ვწუხვართ, რომ ენას არ შესწევს გამოხატოს ან გამოთქვას ის, რასაც ვგრძნობთ. შემადრწუნებელი რეალობის წინაშე მდგომი ხელოვნების ამოცანა, - გამოხატოს სიტყვაში ის, რაზედაც ეს რეალობა ლაპარაკობს, - უიმედოა. მაგრამ პრეტენზია, რომელსაც გადამერი აცხადებს ენის უპირატესობასთან დაკავშირებით, გულისხმობს არა ენობრივი გამოხატულების პირობითობას, არამედ ენაში ფიქსირებული აზრის პირობითობას. ასეთი სახით არ ირღვევა გაგებასა და ენას შორის არსებითი კავშირი. პირიქით, ასეთ პირობითობას შეუძლია ამ კავშირის დადასტურება. ჰერმენევტიკული ცნობიერება აქ თანაზიარობაშია ენისა და გაგების ურთიერთკავშირთან. როცა ყოველგვარი გაგება იმყოფება უცილობელ ეკვივალენტურ (ტოლფარდოვან) კავშირში თავის შესაძლებელ განმარტებასთან და თუკი გაგებისთვის პრინციპულად არ არსებობს საზღვრები, - გამოდის, რომ ენობრივი ფიქსაცია, რომელსაც ეს გაგება განმარტებისთვის იძენს, საკუთარ თავში უნდა მოიცავდეს უაღრესად უსასრულო ჰორიზონტებს. ენა, თავად გონის ენაა. ჩვენი ისტორიული ცნობიერების მგრძნობელობა აგებულია სწორედ დაპირისპირებაზე. ძალისხმევა, რომელიც მიმართულია გაგებისა და განმარტებისაკენ, ყოველთვის გააზრებულია. აქ ვლინდება ამაღლებული საყოველთაობა, ანუ გონება თავს აღწევს ყოველგვარი ფიქსაციის შეზღუდულობას. ჰერმენევტიკული გამოცდილება წარმოადგენს ენობრივ კორექტივს, რომლის დახმარებითაც მოაზროვნე გონება თავისუფლდება ენობრივი ბორკილებისაგან, - თავის მხრივ, თავად ამგვარი გამოცდილებაც ენობრივ გამოხატულებას ღებულობს. (Gadamer H.G., Wahrheit und Methode, 2. 1993:468)

ამ თვალსაზრისით, გადამერთან ენის პრობლემა სხვაგვარად წარმოჩინდება, ვიდრე ამას ენის ფილოსოფია განიხილავს. ის ცდილობს, ყოველგვარი შესაძლო გამოხატულების მიუხედავად, ხაზი გაუსვას აზროვნებისა და ენის მთლიანობას,

რომელიც წარმოგვიდგება, როგორც გაგებისა და განმარტების ერთიანობა ჰერმენევტიკული ფენომენის საზღვრებში.

აღნიშნული საკითხი გადამერთან განიხილება გამოყენების ჰერმენევტიკულ პრობლემასთან მიმართებაში. მისი აზრით, გამოყენება და იმპლიკაცია (მისადაგება) ჰერმენევტიკული პროცესის ისეთივე ინტეგრალური მომენტებია, როგორც გაგება და ინტერპრეტაცია. გამოყენება არის არა ცალკეული აქტი არამედ მას თან ახლავს ენის გაცნობიერება, რომელშიც გაგების შინაგანი სტრუქტურული მომენტის სახით ხორციელდება განმარტება. ეს ნიშნავს, რომ ენა გამოდის თავისი უკიდურესი ოკაზიონალური მდგომარეობიდან და დგება ფილოსოფიის ცენტრში. ამ სახით გამხორციელებული აზრის წვდომა შეიცავს აპლიკაციას (მისადაგებას). გერმანულად? ამჯერად, ჩვენი ყურადღება მიმართულია იქითკენ, რომ მთელი ეს პროცესი არის ენობრივი.

### **2.3. ენა, როგორც ჰერმენევტიკული ონტოლოგიის ფორიზონტი**

ენის შესახებ მეცნიერება და ენის ფილოსოფია, გადამერთან აღნიშვნით, ემყარება იმ წინაპირობას, რომ მათთვის უმთავრეს საგანს წარმოადგენს ენის ფორმა (დადგენილი გარეგნული მხარე). რამდენად მართებულია აქ ფორმის ცნება? ვწვდებით კი ჩვენ ამით მის თავისებურებას, რომელიც გულისხმობს იმას, რომ ყველა სიმბოლური ფორმა ენობრივ ხასიათს ატარებს?

გადამერი მიმართავს ფორმის იმგვარ აბსტრაგირებას, რომელიც ჰუმბოლტისა და ლაიბნიცის მიერაა შემუშავებული. ცნობილია, რომ ჰუმბოლტი ყველა ენას განიხილავს როგორც თავისებურ მსოფლხედვას. ის იკვლევდა იმ შინაგან ფორმას, რომელშიც მუდმივად დიფერენცირდება ადამიანური ენის თავდაპირველი შექმნის პროცესი.

როგორი მცირედიც არ უნდა იყოს ცალკეული ადამიანის ძალა ენის უფლებამოსილ ძალასთან შედარებით, მათ შორის არსებობს ისეთი ურთიერთმიმართება, რომელიც ადამიანს ენასთან დამოკიდებულებაში გარკვეულ თავისუფლებას ანიჭებს. მაგრამ, ამასთანავე, ეს თავისუფლება შეზღუდულია, რამდენადაც ნებისმიერ ენას საკუთარი ყოფიერება გააჩნია, და ამით ის ყველაფერ იმაზე მაღლა დგას, რაც თითოეულ მოცემულ შემთხვევაში ამ ენით გამოითქმება.

განსაკუთრებით ცხადად იგრძნობა ის, თუ როგორ არსებობს შორეული წარსული ჩვენს აწმყოში. (Gadamer H.G., Wahrheit und Methode, 2. 1993:510). გადამერის მიხედვით, ასე ხდება რადგანაც ენა გაჯერებულია წინარე თაობათა განცდებით და შემონახულია, როგორც „ცოცხალი სუნთქვა“. თუმცა ენისა და აზროვნების უნივერსალური კავშირი დაიყვანება უბრალო ფორმალურ ჩვევამდე, - აღნიშნული განხილვის თანახმად, ენა წარმოადგენს თავისებურ სულიერ სარკეს.

როდესაც გადამერი საუბრობს ჰერმენევტიკულ პრობლემათა უნივერსალობაზე, ამოსავალია ის, რომ ჰერმენევტიკული ასპექტი დაკავშირებულია ყველაფერ იმასთან, რაც ურთიერთგაგებინების შესაძლებლობით ხასიათდება. თუ ურთიერთგაგებინებას ადგილი არა აქვს, ეს იმიტომ, რომ ადამიანები „სხვადასხვა ენაზე მეტყველებენ“. ჰერმენევტიკული ამოცანის მთელი სერიოზულობა სწორედ საერთო ენის ძიებაა.

ჰერმენევტიკული გაგების ენა არის ცოცხალი ხმის ენა. გადამერს არ აინტერესებს ენა, როგორც ნიშანთა სისტემა, მათი მნიშვნელობების ურთიერთგავლენა. ჩვენ ვიგებთ არა ბგერებს, სიტყვებს ან წინადადებებს თავისთავად, არამედ საზრისს, რომელსაც ისინი გამოხატევენ. ხოლო საზრისის გამოსახატავად და, აქედან გამომდინარე, ტექსტების გასაგებად, საჭიროა მისი შესაბამისი ხერხით ინტერპრეტაცია, რაც წარმოადგენს ამოსავალ საფუძველს სხვადასხვა ტექსტების თუ საერთოდ სემიოტიკური სისტემების გაგების პროცესში. კერძოდ, გაგების საგანი ხდება არა ცალკეული ტექსტი, არამედ ყოფიერების ჭეშმარიტების შემცველი ენა, რომლის თვითგამოხატვის მომენტს შეადგენს ცალკეული ტექსტი. მაგრამ გადამერს აინტერესებს, არა მხოლოდ ტექსტები, არამედ ყველაფერი, რაც შეტყობინების საშუალებას იძლევა. ამიტომაც, ჰერმენევტიკის ონტოლოგიური ასპექტის თანახმად, ენას ის განიხილავს როგორც სამყაროს გამოცდილებას და წინააღმდეგია დეკონსტრუქციის, დესტრუირების ან უკუგდების, რადგანაც მიიჩნევს, რომ „ენა“ არის „უახლოესი სხვა“, რომელთანაც შეიძლება საუბარი, და ამ სახით, მისი გარკვეულწილად ათვისება დღევანდელი პერსპექტივიდან.

რასაკვირველია, გარკვეული ენისა და კულტურის ტრადიციებზე აღზრდილი ადამიანები სამყაროს სხვადასხვარად განჭვრეტენ. ასევე განსხვავდებიან

ისტორიული „სამყაროები“ როგორც ერთმანეთისაგან, ისე თანამედროვე სამყაროსაგან. მაგრამ, ყოველგვარ ტრადიციაში გამოხატულია ადამიანური სამყარო, რომელიც ენობრივი ბუნებით ხასითდება. და, რამდენადაც ნებისმიერ „სამყაროს“ შესწევს სხვაგვარობის შემეცნების უნარი, - ის მისაწვდომია სხვა სამყაროსთვისაც.

გადამერთან ამგვარ საკითხს პრინციპული მნიშვნელობა ენიჭება, რადგანაც მისთვის სამყარო, როგორც ადამიანური გამოცდილების დაუსრულებელი სრულყოფის შესაძლებლობა, - ეს არის ნებისმიერი ენის სფეროში ქმედება, რომელიც გულისხმობს სამყაროსთან უფრო ფართო „ხედვის“ ასპექტით მიდგომას. სამყაროს გამოცდილების ენობრივ სტრუქტურას შეუძლია მოიცვას მრავალფეროვანი ცხოვრებისეული ურთიერთობანი. ასე, მაგალითად, ვიცნობთ, რა კოპერნიკისეულ სამყაროს სურათს, ჩვენთვის მზე მაინც „ჩადის“ და „ამოდის“. ეს არის სიტუაცია, როცა ხილვადობა (augenschein) დაცულია, მაგრამ გონების მიერ გაცნობიერებულია როგორც მცდარი შეხედულება. აქ ერთი არ გამორიცხავს მეორეს. რადგანაც მზის ჩასვლა ნამდვილია ჩვენი ხედვისთვის, ის შეფარდებულია ადამიანურ ყოფიერებასთან (daseinsrelativ) და ინარჩუნებს თავის ამ უფლებას.

ადამიანის ყოფიერებაში არსებითადაა მოცემული დანახვისთვის ზრუნვა. „ხედვა“, - ჰაიდეგერის განმარტებით, - არ გულისხმობს მხოლოდ სხეულებრივი თვალთ აქმას, არამედ ამ სიტყვიდან ექსისტენციალური მნიშვნელობისთვის „ხედვის“ მხოლოდ ის თვისებებია აღქმული, რომ ხედვა, მისთვის მისაწვდომ ყოფიერებას თვით თავის თავთან დაუფარავი შეხვედრის შესაძლებლობას აძლევს. (ჰაიდეგერი მ, ყოფიერება და დრო, 1989:226). აქ ჰაიდეგერი ორიენტირებულია ხედვაზე, ანუ „ხედზე“ როგორც მიდგომის წესზე. მისი თქმით, ყოფიერება არის ის, რაც წმინდა მჭვრეტელ დაკითხვაში ვლინდება და მხოლოდ ეს ხედვა აღმოაჩენს ყოფიერებას. (ჰაიდეგერი მ, ყოფიერება და დრო, 1989:261)

„დანახვის“ საყურადღებო უპირატესობა ყველაზე ადრე ავგუსტინემ შეამჩნია ინტერპრეტაციასთან კავშირში. (ავგუსტინე ა, აღსარება, 1995:35). დანახვა საკუთრივ თვალებს ეკუთვნის, მაგრამ სიტყვა „დანახვას“ ჩვენ ვიყენებთ სხვა შეგრძნებებისთვისაც, როცა მათი საშუალებით შეცნობას განვიზრახავთ. ჩვენ არ ვამბობთ: მოისმინე როგორ ციმციმებს, ანდა იგემე როგორ ანათებს და ა. შ. ყველა

ამ შემთხვევაში ჩვენ ვამბობთ: ნახე - როგორ ხმაურობს, ნახე - როგორი სურნელი აქვს, ნახე - როგორი გემო აქვს, ნახე - რა სიმაგრეა. ყურსაც შეუძლია ეს ფუნქცია იტვირთოს, მაგალითად: „უ-ყურ-ე, როგორ მოძრაობს“. გამოდის, რომ გრძნობის სხვა ორგანოებიც ითვისებენ დანახვის საქმეს, როცა მიზანი შემეცნებაა.

დანახვას ცდილობ იმისთვის კი არა, რომ გაიგო, ე.ი. დანახულთან ერთ ყოფიერებაში აღმოჩნდე, არამედ მხოლოდ იმისთვის, რომ დაინახო. ჩვეულებრივ, ხელოვანიც ამას აკეთებს: მხატვარი როცა ხატავს, იგი იმას კი არ ხატავს, რაც დაინახა, არამედ ხატავს უფრო იმისათვის, რომ დაინახოს. ის ხატვით ხედავს. ხატვის პროცესში ადამიანი ემორჩილება რა ფორმის კანონებს, „ინდუქციურად შობს დანახულს“. ამ „ხედვის“ ზრუნვა მიზნად წვდომას და ჭეშმარიტებაში მცოდნე ყოფნას კი არ ისახავს, არამედ საკუთარი თავის სამყაროსათვის მინებების შესაძლებლობებს. (ჰაიდეგერი მ, ყოფიერება და დრო, 1989:263).

გადამერი აღნიშნავს, რომ ენა არის არა რაღაც სულიერი მდგომარეობის მაგვარი, არამედ ეს ყოველივე ნიშნავს იმას, რომ სამყაროს „ხედვის“ უშუალობა დაცულია ენაში და მის გამგებლობაშია. ენა წარმოადგენს არა რეფლექსური აზროვნების საგანს, არამედ მონაწილეობს სამყაროსთან დამოკიდებულების ჩვენეულ რეალიზაციაში, - იმ საზღვრებში, რომელშიც ვარსებობთ.

რატომ არის გაგება ენობრივი მოვლენა?

გაგების პრობლემატიკას შეადგენს ის, რომ აქ საქმე ეხება სიცხადეს, როცა სრულად გამჭვირვალე ხდება იმ მიზეზთა რიგი, რომელთა გამო სხვა ამბობს იმას, რასაც ამბობს. როგორ ახერხებს ენა, რომელიც არის როგორც აზრის, ასევე გამოსახულების გადმოცემის საშუალება, გააერთმნიშვნელიანოს მათ შორის საერთო და განმასხვავებელი? ამასთან დაკავშირებით, გადამერი საუბრობს ყოველდღიური ენის პოეტურისგან გამიჯვნის შესახებ. ის მიმართავს ასეთი სახის შედარებას (ლაპარაკია ძველ დროზე, როდესაც მიმოქცევაში ოქროს ფული იყო): ყოველდღიური სამეტყველო ენა ჰგავს წვრილი ზომის მონეტას, ან ქაღალდის ბანკნოტს, იმ მნიშვნელობით, რომ თვითონ ქაღალდს არ გააჩნია ისეთივე ღირებულება, რისი სიმბოლოც თავად არის, ხოლო პოეტური სიტყვის შემთხვევაში, პირიქით, სიმბოლო და მისი ღირებულება ერთმანეთის განმსაზღვრელია, ანუ პოეტური სიტყვა არის არა უბრალოდ რაღაც სხვაზე



მითითება, არამედ ოქროს მონეტის მსგავსად, თავად წარმოადგენს იმას, რაც არის. (Gadamer H.G., Die Aktualitet des Schönen, 2012:118)

როგორ ასრულებს ენა ამგვარ გარდაქმნებს? მეტი სიცხადისათვის, გადამერი ცდილობს აღნიშნული საკითხი განიხილოს ლირიკული ლექსისა და მისი დიალექტიკური გაგების მაგალითზე, რადგანაც ლირიკული ლექსი არის ზღვრული შემთხვევა, სადაც ყველაზე სუფთა სახითაა ნაჩვენები, რომ ხელოვნების ნაწარმოები და მისი ენობრივი გამოხატულების ორიგინალობა განუყოფელია. სწორედ ასეთი მტკიცებით ლირიკული ლექსი ვერ ითარგმნება. უკიდურეს შემთხვევაში, ჩვენ მივმართავთ ხოლმე ყველაზე რადიკალურ ფორმას, - პოეტური ენის უაღრესად მზარდ მუსიკალურობას. პოეტური კონსტრუქცია აიგება ჟღერადობისა და მნიშვნელობის მუდმივი წონასწორობის გათამაშებით. (Gadamer H.G., Die Aktualitet des Schönen, 2012:120). ასეთი ნაწარმოები იმავდროულად წარმოადგენს სამეტყველო ერთეულს. ეს ნიშნავს, რომ ლექსში მოქმედებენ გაცნობიერებული ლოგიკურ-გრამატიკული ფორმები, მაშინაც კი, თუ ნაწარმოების აღნიშნული სტრუქტურული მხარე ზემოქმედებით გადადის უკანა პლანზე. საბოლოო მთლიანობა, - ეს არის ზოგადი დამაბულობა, რომელსაც ქმნის ენობრივი ველი, ანუ ბგერითი და აზრობრივი ენერგიები, და ერთმანეთთან შემხვედრი სიტყვების ცვალებადობა.

გადამერი ცალკე გამოყოფს დებულებას სიტყვიერი განმარტების პრინციპულობის შესახებ. როდესაც ვწუხვართ, რომ „ენას არ შესწევს გამოხატოს ან გამოთქვას ის, რასაც ვგრძნობთ“, - გადამერი ცდილობს ამ თეზისის არამართებულება აჩვენოს. გარკვეული რეალობის წინაშე მდგომი ხელოვნების ამოცანა, - გამოხატოს სიტყვაში ის, რაზედაც ეს რეალობა ლაპარაკობს, - უიმედოა. მაგრამ პრეტენზია, რომელსაც გადამერი აცხადებს ენის უპირატესობასთან დაკავშირებით, გულისხმობს არა ენობრივი გამოხატულების პირობითობას, არამედ ენაში ფიქსირებული აზრის პირობითობას. ასეთი სახით არ ირღვევა გაგებასა და ენას შორის არსებითი კავშირი. პირიქით, ასეთ პირობითობას შეუძლია ამ კავშირის დადასტურება. ამ თვალსაზრისით, გადამერი ენის პრობლემის წარმოჩენისას ცდილობს, ხაზი გაუსვას აზროვნებისა და ენის მთლიანობას,

რომელიც წარმოგვიდგება, როგორც გაგებისა და განმარტების ერთიანობა ჰერმენევტიკული ფენომენის საზღვრებში.

ამდენად, მსოფლმხედველობა, როგორც სამყაროს „ქონა“, - ნიშნავს სამყაროსთან დამოკიდებულების „ქონას“. მაგრამ ეს დამოკიდებულება მოითხოვს ისეთ თავისუფლებას, რომელიც იძლევა შესაძლებლობას სამყაროში შემხვედრი დარჩეს ისეთივე, როგორც არის. ასეთი შესაძლებლობა ერთდროულად აღნიშნავს სამყაროს ფლობას და ენის ფლობას. სამყაროს ცნება (Welt) ამ შემთხვევაში, მოიაზრება იმ გარემომცველ სამყაროს (Umwelt) საპირისპიროდ, რომელიც ყველა ცოცხალი არსებისთვის საერთოა. აქ ადამიანი სულაც არ არის დამოუკიდებელი იმ განსაკუთრებული ასპექტისაგან, რომელსაც მას სამყარო წარმოუდგენს. ამიტომ, ჩვენ შეიძლება ვთქვათ: სამყაროსადმი ადამიანის დამოკიდებულება, ყველა სხვა დანარჩენ ცოცხელ არსებათაგან განსხვავებით, ხასიათდება სწორედ გარემომცველი სამყაროსაგან გათავისუფლების ხარისხით. სამყაროში შემხვედრ საგანთა ზეწოლისგან თავის დაღწევა, მათზე ამაღლება, - ნიშნავს ენის ქონას და სამყაროს ქონას. გადამერის მიხედვით, ფილოსოფიის უახლესი ანთროპოლოგია ადამიანის განსაკუთრებულ მდგომარეობას სწორედ ამ ასპექტით განიხილავს: ცხოველს შეუძლია მიატოვოს მისი გარემომცველი სამყარო და მოიაროს დედამიწა, მაგრამ ისე, რომ ამ სამყაროსთან მისი კავშირი შეუწყვეტელია. ადამიანისთვის, პირიქით, გარემომცველ სამყაროზე ამაღლება წარმოადგენს - „სამყაროსთან“ მიახლებას. ის არ ტოვებს მის გარემომცველ სამყაროს, მაგრამ მასთან მიმართებაში უკავია სხვა პოზიცია, - თავისუფალი, დისტანციური ურთიერთობა, რომლის განხორციელებაც, გადამერის აზრით, ყოველთვის ენობრივია.

ჰერმენევტიკული ცნობიერება თანაზიარობაშია ენისა და გაგების ურთიერთკავშირთან. როცა ყოველგვარი გაგება იმყოფება უცილობელ ეკვივალენტურ (ტოლფარდოვან) კავშირში თავის შესაძლებელ განმარტებასთან, და თუკი გაგებისთვის პრინციპულად არ არსებობს საზღვრები, - გამოდის, რომ ენობრივი ფიქსაცია, რომელსაც ეს გაგება განმარტებისთვის იძენს, საკუთარ თავში უნდა მოიცავდეს უაღრესად (Erfassung) უსასრულო ჰორიზონტებს, სადაც გონება თავს აღწევს ყოველგვარი ფიქსაციის შეზღუდულობას. ჰერმენევტიკული გამოცდილება წარმოადგენს ენობრივ კორექტივს, რომლის დახმარებითაც მოაზროვნე

გონება თავისუფლდება ენობრივი ბორკილებისაგან, - თუმცა, თავის მხრივ, თავად ამგვარი გამოცდილებაც ენობრივ გამოხატულებას ღებულობს (Gadamer H.G., Wahrheit und Methode, 2. 1993:468).

ჰერმენევტიკის პრობლემას შეადგენს არა ენის სწორი გამოყენება, არამედ ამა თუ იმ სახის ჭეშმარიტი ურთიერთგაგება ამ ენის ფარგლებში. გაგება, როგორც ასეთი, ნამდვილ პრობლემად იქცევა მხოლოდ მაშინ, როცა ენობრივი ურთიერთგაგება შესაძლებელია. გადამერის თანახმად, ენის ამგვარი შეთვისების შესაძლებლობა გულისხმობს იმ შემთხვევას, როცა ჩვენი ენიდან „თარგმნა“, ან პირიქით, ჩვენს ენაზე „თარგმნა“ საჭიროებას აღარ წარმოადგენს. ამ შემთხვევაში, ეს ენა, რომელზედაც ჩვენ ვფიქრობთ, - საკუთრივ ფიქრის ენაა. ენის ამგვარი ფლობა, ანუ ერთსა და იმავე ენაზე საუბარი, წარმოადგენს ურთიერთგაგების წინაპირობას.

## 2.4. ჰერმენევტიკული ლოგოსი და დეკონსტრუქცია

ხელოვნების ნაწარმოების კონცეფციის გაგება და ინტერპრეტაცია თანამედროვეობის ერთ-ერთ მთავარ საკითხადაა მიჩნეული, რამაც განაპირობა ფილოსოფიური ჰერმენევტიკის, როგორც უნივერსალური ფილოსოფიის აქტუალობა. ის მოწოდებულია პასუხი გასცეს მნიშვნელობან ფილოსოფიურ კითხვას: როგორაა შესაძლებელი გარშემომყოფი სამყაროს გაგება და ამ გაგებაში როგორაა ჩართული ყოფიერების ჭეშმარიტების საკითხი.

ფილოსოფია, როგორც ყოფიერების შესახებ აზროვნება, მიზნად ისახავს ყოფიერების ფენომენის ახსნას, განმარტებას. ჰერმენევტიკა არის არა მხოლოდ არსებული ყოფიერების ე.წ. განმარტება, არამედ ამბის მოტანაც ყოფიერებიდან (ანუ, მითოლოგიური, ჰერმესისეული ფუნქციის შესრულება).

როდესაც საუბარია ე.წ. „ჰერმენევტიკულ ოპერაციებზე“, უშუალო ობიექტს წარმოადგენს „ტექსტი“ თავისი მხატვრული ნიუანსებით. მის წიაღში შესაღწევად საჭიროა „სტრიქონთაშორისი აზრის ამოკითხვა“. ამ მიზნის მისაღწევად გადამერმა გაააქტიურა რეკონსტრუქციისა და ინტეგრაციის ცნებები, რადგანაც მიიჩნევს, რომ ტექსტის ბუნება თვით ტექსტის წიაღშია საძიებელი და მხოლოდ მისი ცალკეული ნაწილების ანალიზი მოგვცემს საშუალობას გავიგოთ უმთავრესი. სწორედ ამისთვისაა საჭირო ტექსტის რეკონსტრუქცია, რომლის პროცესშიც ინტეგრაცია

დამაგვირგვინებელ საფეხურს წარმოადგენს. დე-კონსტრუქცია ტექსტის საფუძველზე ახალი ტექსტის აგების მცდელობაა დეკონსტრუირებული ნაწილების შემდგომი ინტეგრაციის გზით. თუმცა, გადამერთან რეკონსტრუქცია-დეკონსტრუქციის შეპირისპირება სააზროვნოდ დატოვებული ღია საკითხია, რაც ერთგვარ იმპულსს წარმოადგენს მომავალი რეფლექსიისთვის და ეფუძნება ტექსტის ენობრივ ინდივიდუალობას.

გადამერი მიიჩნევს, რომ დიალოგისას მნიშვნელოვანია ფუძემდებლური ვარაუდების გამოთქმა და მათზე დამყარებული შეკითხვების მოძიება. ამ თვალსაზრისით, საინტერესოა მისი წერილობითი დისკუსია ჟაკ დერიდასთან, რომლისთვისაც ენა უპირველესად ნიშანთა სისტემაა, განსხვავებით გადამერისგან, რომლისთვისაც ჰერმენევტიკული გაგების ენა დიალოგში განხორციელებული „ცოცხალი ხმის“ ენაა. ჰერმენევტიკულ ამოცანას შეადგენს სწორედ ცოცხალი ენის ტრანსფორმირების მცდელობა, რის შედეგადაც ტექსტი უნდა დეკონსტრუირდეს ანუ მოხსნილი სახით იქნას წარმოდგენილი ინტერპრეტაციაში.

დისკუსიაში ჰერმენევტიკულისა და ანტიჰერმენევტიკულის შეპირისპირების ფონზე იკვეთება მათ შორის არსებული საერთო მახასიათებელიც. ჰერმენევტიკასა და დეკონსტრუქციას შორის საერთოს შეადგენს ის, რომ ორივე მხარეს სურს გაათავისუფლოს გამგები იმ რწმენისგან, რომ სიტყვებს გააჩნიათ სტანდარტიზებული მნიშვნელობები და პრეკოზიციული წყობა. დესტრუქციას თავისი სპეციფიკური მიზანი აქვს, ის ქმნის არსებული ცრუ შეხედულებების კრიტიკის, აზროვნების გამოთავისუფლებისა და ინტერაქციის (ცოცხალი ენის) შესაძლებლობას. ჰერმენევტიკის ამოცანასაც სწორედ ეს შეადგენს. დერიდა მიმართავს დეკონსტრუქციულ ინტერვენციას, რათა შეარყიოს, მოშალოს ცენტრულობა, იერარქიულობა და შეზღუდოს ღირებულებებთან დაკავშირებული ილუზიები. მისი აზრით, თავისუფლების შესაძლებლობას ქმნის დიფერენცირებითა და დემონტაჟით თამაში. ამ თვალსაზრისით, ჰერმენევტიკაც და დეკონსტრუქციაც ენობრივი თამაშის განმსაზღვრელია. მათ შორის არსებული სხვაობა იკვეთება, როცა საქმე ეხება ტექსტის ვარიაციებსა და კონფიგურაციებს. დერიდა მიიჩნევს, რომ გადამერის ხედვა ტრადიციული და ნაივურია, რადგანაც ის მნიშვნელობას ანიჭებს, მაგალითად,

სათაურს, დასაწყისსა და დასასრულს, ხოლო სათქმელის გათავისებებს ტექსტან დიალოგი განაპირობებს.

დერიდასთვის ტექსტი ღიაა რადიკალური და დიფერენცირებული მნიშვნელობებისთვის, რამდენადაც თავად ენა ქმნის ფუნქციონალურად პარადოქსულ სტრუქტურას ორმაგი ცვლადითა და ღირებულებით. დიფერენცირების ძალიათ ტექსტში არც ერთ ელემენტს არ აქვს წარმართველი გავლენა ენის ფუნქციონირებაზე. ამდენად, დერიდასთვის ინტერპრეტაცია - ეს არის დეკონსტრუქცია, როგორც კრიტიკის ერთგვარი ფორმა. დეკონსტრუქცია არ არის ცალსახად ნეგატიური მოვლენა, ის ამავდროულად ახდენს რაღაც ახლის კონსტრუირებას, თუმცა ისე, რომ მნიშვნელობას უცვლის უკვე არსებულს.

დერიდას აზრით, გადამერის ჰერმენევტიკა მეტაფიზიკურ მოდელზეა აგებული და თუ მის მოდელს დეკონსტრუქციული თვალსაზრისით განვიხილავთ, - ეს არის მეტაფიზიკის კონსერვატიული ვერსია. მთავარი განმასხვავებელი დერიდასა და გადამერს შორის უკავშირდება ტექსტის გაგებას. გადამერი ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ ჰერმენევტიკული პრაქტიკა არ ეძიებს ფიქსირებულ მნიშვნელობებს. ის განასხვავებს ანტიტექსტს (იდეოლოგიური მტკიცების მქონეს) და ტექსტს, რომელიც ყოველთვის იძლევა ინტერპრეტაციის შესაძლებლობას. მისი თქმით, ტექსტი არა მხოლოდ ღიაა ინტერპრეტაციისთვის, არამედ ის ითხოვს, მოითხოვს ამგვარ ღიაობას. სხვა შემთხვევაში ტექსტი ვერ განახორციელებს იმას, რისთვისაც მოწოდებულია, ვერ გადასცემს საზრისს. დერიდა საკითხს რადიკალურად უდგება. ამგვარ მიდგომას გადამერი ეჭვქვეშ აყენებს შემდეგი მოსაზრების საფუძველზე: დერიდასაც სურს, რომ სხვას მისი ესმოდეს, წინააღმდეგ შემთხვევაში ის ამდენს არ ისაუბრებდა. იმისათვის, რომ სხვისი გესმოდეს, საჭიროა თანხმობა, ან შეთანხმება გარკვეულ საკითხებზე, ანუ ერთგვარი დიალოგურობა.

დერიდა მიიჩნევს, რომ გადამერის ჰერმენევტიკას ახასიათებს ლოგოცენტრიზმი, - გამგები მიმართულია ლოგოსისკენ, უსმენს მას და ამბობს იმას, რასაც ეს ლოგოსი ეტყვის. გადამერის თქმით, აქ საქმე ეხება არა მეტაფიზიკას, არამედ ჰერმენევტიკულ ლოგოსს. ის მიიჩნევს, რომ სულაც არაა აუცილობლობა ლოგოსთან ურყევი იდენტობა, ცენტრულობა, იერარქიულობა. ის არ ფიქრობს, რომ რაიმეს სრულყოფილად გაგება

შესაძლებელია. მისთვის მნიშვნელოვანია იმ პოტენციალის ძიება, რომელიც შეტყობინებების მიღმაა.

გადამერი ცდილობს განასხვავოს მეტაფიზიკური და ჰერმენევტიკულისგან. ის არ ეთანხმება დერიდას, რომელიც ამბობს, რომ ჰერმენევტიკული გამოცდილება - ეს იგივე თანამედროვე მეტაფიზიკაა. ადამიანის თვითშემეცნება ყოველთვის ნაკლოვანია, მუდმივად განახლებადი პროცესია და ამ პროცესში ის სიკვდილის გარდუვალობის წინაშე იმყოფება. გადამერი აქ სვამს შეკითხვას: ეს გზა უკავშირდება მეტაფიზიკას თუ ლოგოცენტრიზმს?

გადამერი თავის ჰერმენევტიკულ გამოცდილებას უწოდებს დიალექტიკურ ჰერმენევტიკას და ამასთან დაკავშირებით მას ეხმარება ჰეგელის „უსასრულო მედიტაციების“ კრიტიკა. ის ამბობს რომ რასაც დერიდა „მეტაფიზიკის ენას“ უწოდებს, სინამდვილეში „დიალექტიკის ენაა“. თავად ჰაიდეგერი აღნიშნავდა, რომ, რამდენადაც გარდაუვალია სიკვდილი, იმდენად გარდაუვალია „მეტაფიზიკური ენის“ კვლავდაბრუნებები. რა შეიძლება ითქვას „მეტაფიზიკის ენაზე“? არსებობს კი ის სინამდვილეში? გადამერი სხვაგვარად უდგება საკითხს, - მისთვის მნიშვნელოვანია არა ენა, როგორც ნიშანთა სისტემა, არა ენობრივი დიფერენცირება („მეტაფიზიკის ენა“, „ფილოსოფიის ენა“ და ა.შ.), არამედ მას აინტერესებს საერთო ენის, როგორც საკომუნიკაციო საშუალების მოძიება. ამიტომაც გადამერი სათქმელს განიხილავს ლირიკული პოეზიის, როგორც „საზიარო სივრცის“ მაგალითზე.

ჰაიდეგერის მიხედვით, დესტრუქცია არის არა სტიქიური რღვევა, ნგრევა, არამედ დემონტაჟი, რომლის საფუძველი ფატალური უმეცრებაა (მუდმივ გაურკვეველობაში ყოფნა). ჰაიდეგერისთვის მეტაფიზიკურის ამგვარი დესტრუქცია გარდამავალი გზაა თანამედროვე გამოცდილებასა და ყოფიერების გამოცდილებას შორის.

გადამერი მსჯელობს პოეტური ფილოსოფიური და რიტუალური ენის განსხვავება-თანაფარდობაზე. ენის ეს ფორმები, როგორც სამყაროს გამოცდილების მატარებელი საკომუნიკაციო საშუალებები, ურთიერთმიმართებაში იმყოფებიან, არ არიან დახურულნი ერთმანეთის მიმართ და მუდამ აღემატებიან ენის განსაზღვრულ ფორმებს. ენის აღნიშნული ფორმები იქმნება ყოველდღიურ ენასთან დისტანცირებით.

იმ რეალობამ, რომ XIX-XX ს.ს. მწერლობაში (დოსტოევსკი, ნიცშე, კამიუ, სარტრი და ა.შ.) აქტიურად იჭრება ფილოსოფიური აზროვნების ნაკადი, უფროდაუფრო გააფერმკრთალა საზღვრები ფილოსოფიური და პოეტური ენის ფორმებს შორის. მეორე მხრივ, ფილოსოფოსი თითქმის დიალოგური პარტნიორი გახდა მწერლობისა. თავად გადამერზე გავლენა იქონია ჰოლდერლინის, გეორგეს, და რილკეს სახელებმა. მას საყვედურობდნენ, რომ ფილოსოფიური ნაშრომის მნიშვნელოვანი ნაწილი პოეტური ნაწარმოებების ინტერპრეტაციას დაუთმო. გადამერი ენის ფორმებს შორის დიფერენცირებას ასე ხსნის: მწერლობა - ენის აწმყო (Gegenwart), ფილოსოფია - ენის თვითდესტრუქცია (თვითგანზოგადება) (Selbstaufhebung), რიტუალი - ენის ამოქმედება, ან სხვაგვარად: რიტუალი - მოქმედებაში გადასული ენა (Sprachhandlung).

ექვობენ, რომ გადამერმა კი შეძლო ჰერმენევტიკული მომენტის ხელოვნების ფენომენტთან მისადაგება, მაგრამ ამით მან ხელოვნება რეალობას ჩამოაშორა. ასევე, გაკრიტიკებული იქნა გადამერის მტკიცებულებანი ხელოვნების ჭეშმარიტების საკითხთან მიმართებაში. გადამერი მისამართით გამოთქმული კრიტიკიდან შეიძლება გამოიყოს შემდეგი: 1) კრიტიკა გადამერის ჰერმენევტიკული მტკიცებულების წინააღმდეგ ხელოვნებასა და ფილოსოფიასთან მიმართებაში: ის მიჰყვება ჰეგელის ესთეტიკას ისე, რომ არ იძლევა დიფერენცირებას ხელოვნებასა და ფილოსოფიას შორის. მისთვის ხელოვნება განიხილება ჰერმენევტიკულ კონტექსტში, სადაც ენის ონტოლოგია გადამწყვეტ როლს ასრულებს. (რ. ბუბნერი, ხ. ლანგი). 2) კრიტიკა ჭეშმარიტების ცნების ახსნის წინააღმდეგ მიუთითებს, რომ არ შეიძლება ხელოვნების ჭეშმარიტების ცნება გაერთიანდეს ცნებასთან „ჭეშმარიტება“. (კ. ჰამბურგერი).

კრიტიკული თეორიის პრეტენზიები გადამერის ჰერმენევტიკული მოძღვრების მიმართ ყველაზე მეტად გადამერთან ავტორიტეტისა და ტრადიციის გააზრებასთან და მათი რეაბილიტაციის მცდელობასთან არის დაკავშირებული. ცრურწმენა (Vorurteil), ავტორიტეტი და ტრადიცია არის ის მოცემულობა, სუბიექტის ცნობიერი მოღვაწეობის ის წინასწარ შემუშავებული ფონი, რომლისგანაც იგი უნდა გათავისუფლდეს, რათა თავისი საქმე თავიდან, მხოლოდ საკუთარ თავზე დაყრდნობით დაიწყოს. გადამერის თანახმად, გამგები ყოფნა იმთავითვე ჩაძირულია,

„დგას“ ტრადიციაში და არ გააჩნია საშუალება საიმისოდ, რომ „ამოხტეს“ იქიდან, დაიკავოს პრივილეგირებული პოზიცია, რომელიც ყოველგვარ ტრადიციაზე მაღლა დააყენებდა და მისი „ობიექტური“ განსჯის შესაძლებლობას მისცემდა. ტრადიციისგან კი განუყოფელია ავტორიტეტიც. ყოველგვარი ავტორიტეტის დამხობის პათოსი, შეიძლება ჰქონდეს იმგვარ მოძღვრებას, რომელიც აღიარებს სუბიექტისთვის აბსოლუტური ჭეშმარიტების წერტილის არსებობას, საიდანაც ყოველგვარი მოსაზრებისა და შეხედულების სანდო შეფასება შეიძლება. გადამერისთვის ტრადიცია და ავტორიტეტი შეადგენენ წინარე-გაგების, ცრურწმენების აუცილებელ ფონს, აუცილებელ ამოსავალს, საიდანაც და სადაც შეიძლება და უნდა დაიწყოს ყოველგვარი „გაგებითი აქტივობა“. გაგების ამოსავალი, საწყისი ისევ გაგება უნდა იყოს.

ტრადიციაზე, ავტორიტეტზე, ენაზე აპელირებით გადამერი, ჰაბერმასის აზრით, იდეოლოგიის ჩარჩოებში ექცევა და საზოგადოებრივი ძალმომრეობის მიმართ შემრიგებლურ პოზიციას იკავებს - რეპრესიული „სისტემა“ ხომ ტრადიციას, ავტორიტეტს, ენას თავისი სტაბილურობის იარაღად იყენებს. გადამერი ამ კრიტიკას უსაფუძვლოდ მიიჩნევს: ტრადიცია და ავტორიტეტი იმისია, რომ ძალდატანების გარეშე იმოქმედონ ჩვენზე. ხოლო თუ მათთან სოციალური ძალმომრეობაა დაკავშირებული, ეს მათი არსიდან სულაც არ გამომდინარეობს - პირიქით, ეწინააღმდეგება მას. რაც შეეხება ენასთან დაკავშირებულ საკითხს, „ჰერმენევტიკის ამოცანას შეადგენს, ცნობიერად გამოხატოს ის, რაც ჩვენ ერთმანეთს გვაშორებს და ისიც, რაც გვაერთიანებს.“ (Gadamer H G., Cultural hermeneutics, 1975:315)

გადამერის მისამართით წარმართული კრიტიკა საკითხს ასე სვამს: კრიტიკა თუ გაგება? - სადაც პასუხი ერთმნიშვნელოვანი ვერ იქნება: ერთიც საჭიროა და მეორეც. ისინი ავსებენ ერთმანეთს: რომ გავაკრიტიკო, უნდა გავიგო - თუ არ მინდა ჩემი კრიტიკა უსაფუძვლო იყოს. ჰერმენევტიკასა და კრიტიკულ თეორიას შორის წინააღმდეგობა სამყაროსადმი (კულტურული უნივერსუმისადმი) გაგებით დამოკიდებულებასა და სამყაროსადმი კრიტიკულ დამოკიდებულებაში ვლინდება. ამ დამოკიდებულებას ავითარებს პოლ რიკიორი, რომელიც ცდილობს “კრიტიკული ჰერმენევტიკის მიმართულებით“ სვლას. მისი თქმით: „ჰერმენევტიკის ჟესტი არის ჟესტი დავმდაბლობისა, სასრულობის საუფლოში ყოველგვარი ადამიანური გაგების



განმსაზღვრელ ისტორიულ პირობებს რომ აღიარებს. იდეოლოგიის კრიტიკის ჟესტი გულზვიადია, ის გამოხატავს აჯანყებას ადამიანური კომუნიკაციის დამახინჯებათა წინააღმდეგ. (Ricoeur P. Hermeneutics and the human sciences, Carrbridge, 1982:87)

ყველაზე ახლოს რიკიორი გადამერთან „ტექსტის საგნის“ კონცეფციაშია: ტექსტის (ნაწარმოების) უკან იმალება არა ავტორის სუბიექტური „სათქმელი“, „სულის ნაჟური“, არამედ „ყოფნის ჭეშმარიტება“. ხელოვნების ნაწარმოები სამყაროს დაფარულ სიღრმეს, მის ჭეშმარიტებას აჩენს - ამ მოსაზრებას, რომელსაც გადამერი ავითარებს, უპირისპირებენ არგუმენტს, რომ ეს გამონათქვამი არ ნიშნავს იმის კრიტიკას, რაც უკვე თვალსაჩინოა. რა თქმა უნდა, შეიძლება ხელოვნების ნაწარმოებში, რომელიც ემპირიისგან განსხვავებულ სამყაროს გვიხატავს, ობიექტური სამყაროს კრიტიკა ამოვიკითხოთ, მაგრამ საამისოდ ჩნდება შესაფერისი ინტერპრეტატორის არსებობის პრობლემა - სამყაროსადმი კრიტიკული დისტანციის მქონე სუბიექტი, რომელსაც ექნება შესაბამისი გაგების უნარი, საკუთარ შეზღუდულ სუბიექტურობაზე უარის თქმისა და ზესუბიექტური ჭეშმარიტებისადმი ღიაობის უნარი. კრიტიკოსები მიიჩნევენ, რომ გადამერის „მოთამაშე-მაყურებელი“ ასეთი ვერ იქნება, რადგანაც მას დაკარგული აქვს ყოველგვარი სუბიექტური დისტანცია. გადამერი თავისი ნაშრომის „ესთეტიკური კატეგორიების“ ნაწილში სწორედ დისტანციის აუცილებლობაზე საუბრობს, შესაბამისად, აღნიშნული მოსაზრება საფუძველს მოკლებულია.

## თავი III. ჰანს გეორგ გადამერის ესთეტიკის მიმართება მის ზოგად ფილოსოფიასთან

### 3.1. ესთეტიკის ჰერმენევტიკული ასპექტი

გადამერი საუბრობს ჰერმენევტიკული ცნობიერების ყოვლისმომცველ მასშტაბებზე, რომელიც ესთეტიკური ცნობიერების მასშტაბებსაც აღემატება. რადგან ხელოვნების თითოეული ნაწარმოები გაგებასთან დაქვემდებარებული ტექსტია და ამგავრი ტექსტის გაგების ფლობა უმნიშვნელოვანესია. შესაბამისად, ჰერმენევტიკა ისე უნდა განისაზღვროს, რომ ხელოვნების შემეცნება მთლიანად მის კომპედენციაში შედიოდეს. საკითხი ეხება ხელოვნების ჰერმენევტიკულ ამოცანას. გადამერი ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ გაგება განუწყვეცილვ მიმდინარეობს რა გამოცდილებასთან უწყვეტ კომუნიკაციურ თანაზიარობაში, მისი რაციონალური ბუნება ვერასდროს ჩაისმება ლოგიკურ ფორმულებში. ის მიიჩნევს, რომ ამით გაგება უკავშირდება ხელოვნებას და ესთეტიკის სფეროს ჰერმენევტიკის საზღვრებში მოიაზრებს. რადგანაც ესთეტიკური ღირებულება ისეთ განზომილებაში გვიჩვენებს ადამიანის ურთიერთობას სამყაროსთან, რომელიც არცერთი სხვა კუთხით არ მიიწვდომება. ამდენად, ესთეტიკური ღირებულება იძენს მსოფლმხედველობრივ მნიშვნელობას. ესთეტიკური ბუნება მდგომარეობს იმაში, რომ ყველა, ვისაც იგი ესმის, მას დაეთანხმება. ესთეტიკური, როგორც სინამდვილის სულიერი ათვისების განსაკუთრებული სახე ადამიანის მიერ სამყაროსა და საკუთარი თავის გაცნობიერების განსაკუთრებული ფორმაა.

„რაიმეს თქმა“, „გინდოდეს თქვა“, „რაიმეს თქმის აუცილებლობა“, ან „გქონდეს სათქმელი“, - გადამერი მიიჩნევს, რომ სწორედ ამგვარი მეტაფორული აღნიშვნის მიღმა, მოცემულია ესთეტიკურ სამყაროსთან აზრობრივი მიმართების განუსაზღვრელი ჭეშმარიტება. (Gadamer H.G., Die Aktualitet des Schönen, 2012:258). ის ესთეტიკური სახოვნება, რომელიც აქ იგულისხმება, ხომ არ წარმოადგენს იმის პირობას, რომ ნაწარმოებმა შეძლოს თავად ატაროს თავისი საზრისი და რაღაც გვაცნობოს?

გადამერის მიერ საკითხის ასეთი დაყენებით ესთეტიკისა და ჰერმენევტიკის ურთიერთმიმართება მეტ სიცხადეს იძენს. იმისათვის, რომ ნათელი მოეფინოს

ესთეტიკასა და ჰერმენევტიკას შორის კავშირს, ამოსავალი უნდა იყოს მხატვრული ნაწარმოები. ამგვარი მიდგომით, მას გაცნობიერებულად გადაჰყავს სისტემატიზირებული ესთეტიკის პრობლემა ხელოვნების არსების გარკვევაში. ნაწარმოები, რომელსაც ჩვენ მხატვრულს ვუწოდებთ, „წმინდა ესთეტიკური“ თვალსაზრისით სხვანაირად მოგვჩონს, ვიდრე, ვთქვათ, ყვავილი ან ორნამენტი. ხელოვნება იძლევა „ინტელიქტუალიზირებულ“ სიამოვნებას. კანტის ამ მოსაზრებიდან, გადამერს აინტერესებს ხელოვნებით გამოწვეული სწორედ ეს ინტელიქტუალური სიამოვნება და მხატვრული რეფლექსია. გარდა ამისა, ლიტერატურა და, ზოგადად, ხელოვნება, შეიძლება გაგებულ იქნას არა მხოლოდ ესთეტიკური განცდის პოზიციიდან, წაკითხვის ფაზობრივი ხასიათის შესაბამისად, არამედ ხელოვნების ნაწარმოების ონტოლოგიური თვალსაზრისითაც. ხელოვნების ნაწარმოების ყოფიერება არ არის განკერძოებული აზრის უსიცოცხლო (მშრალი) გადმოცემა, მასში შემონახული დაფარული ისტორიული ყოფიერება თანამედროვეობისთვისაა განკუთვნილი.

იმისათვის, რომ გამოიკვეთოს ის თეორიული საფუძვლები, რაც ესთეტიკურის ცნებაშია ჩადებული, გადამერი საჭიროდ მიიჩნევს განავრცოს საკითხი „ესთეტიკური გარჩევითობის“ (asthetische Unterscheidung) შესახებ. მას სურს აჩვენოს ესთეტიკურის პრობლემა მთელი თავისი მოცულობით, იმის საფუძველზე, რომ ესთეტიკური განცდა ერთნაირად უდგება როგორც რეალურ ცხოვრებისეულ ეპიზოდებს, ისე სცენაზე გათამაშებულს. ამ კუთხით, მის ინტერესს შეადგენს ესთეტიკურის შეუზღუდავი სუვერენიტეტის აღიარება.

ესთეტიკური განცდა არის არა განცდის რიგითი სახეობა, არამედ თავად განცდის, როგორც ზოგადად არსებულის, რეპრეზენტაცია. რამდენადაც მხატვრული ნაწარმოები წარმოადგენს თავისთავად-სამყაროს (Welt für sich), ასევე ესთეტიკურად განცდილი, განცდის თვისობრიობიდან გამომდინარე, წყვეტს რეალობასთან კავშირს. მხატვრული ნაწარმოების განმსაზღვრელი მისი ესთეტიკური განცდის ხარისხია. ხელოვნების მნიშვნელობა, რომელიც მხოლოდ განცდით გაიგება, ემყარება არა მხოლოდ შინაარსის ან საგნის განსაკუთრებულობას, არამედ ცხოვრების აზრობრივი მთელის წარმოდგენილობას. ესთეტიკური განცდით ყოველთვის უსასრულო მთელი შეიმეცნება. ეს არის

შემეცნების ერთიანი ღია პროცესი, სადაც განცდა რაიმე სხვასთან შეკავშირების გარეშე უშუალოდ წარმოგვიდგენს მთელს. ამ ძალით მისი მნიშვნელობა განუსაზღვრელია. ხელოვნების ნაწარმოები, როგორც ცხოვრების სიმბოლური რეპრეზენტაციის შემთხვევა, ესთეტიკური განცდის საგანია, ვინაიდან ნებისმიერ განცდას ამ შემთხვევასთან აქვს ერთგვარი სიახლოვე. ესთეტიკის უმთავრეს მნიშვნელობას იძენს ის, რომ აღნიშნულის საფუძველზე ე.წ. განცდის ხელოვნება. წარმოგვიდგება როგორც საკუთრივ ხელოვნება. (Gadamer H.G., Wahrheit und Methode, 2. 1993:114). ხელოვნების ნაწარმოები ასეთად იქცევა არა განცდის გამოხატვის ინტენსიურობის ან მისი ჭეშმარიტების გამო, არამედ თხრობითი შესაძლებლობებისა და ზუსტი ფორმების ოსტატურად შერწყმის შედეგად. მშვენიერებასა და ხელოვნებას სინამდვილესთან მხოლოდ ამგვარი გარდაქმნით მიღებული უცაბედი ანარეკლი აკავშირებს. აქ ხორციელდება ერთგვარი შერიგების აქტი. სწორედ ამ შეთანხმების სიხშირეზეა დამოკიდებული რეალურისა და იდეალურის თანაარსებობა, რომელიც ხელოვნებაში აისახება. ასეთ დროს მიღწეული სულიერი თავისუფლება, - ეს არის თავისუფლება ესთეტიკურ სამეფოში და არა ყოფით სინამდვილეში. ესთეტიკური თანხმობის პოეზია საკუთარი თვითშეგნების მიღწევის შესაძლებლობაშია, რითაც ის გაუცხოვებელ სინამდვილეს ემიჯნება.

ესთეტიკური თანხმობის საფუძველზე ჩნდება ღრმა და გადაუჭრელი დუალიზმი, - კანტიანური ყოფიერებისა და აუცილებლობის დუალიზმი. გადამერის აზრით, სწორედ აქედან მომდინარეობს ის ონტოლოგიური სირთულეები, რომელიც XIX ს. ესთეტიკაში აღინიშნება. ყოველი მცდელობა, გავიგოთ ყოფიერების წესი სინამდვილის შემეცნებიდან, რაც, კანტის მიხედვით, სინამდვილის მოდიფიკაციას გულისხმობს, მიიყვანება ისეთ ცდომილებასთან, როგორცაა ილუზია, ზმანება, ანდა რეალობიდან გაქცევა. სინამდვილის შემეცნების ყველა მსგავსი მოდიფიკაცია მათთვის დამახასიათებელი არსებითი აუცილებლობით შეფარდებულია იმედგაცრუების გამოცდილებასთან. ის, რაც რეალობისგან გამოთავისუფლებულია, მას უკანვე უბრუნდება. ზმანებაში ნანახი, გამოღვიძებისას თავის მიმზიდველობას კარგავს. თუკი ამ მოჩვენებითობას ვუწოდებთ ესთეტიკურ ხილვადობას, მაშინ გამოდის, რომ მისი ზემოქმედება

როგორც „ცუდი სიზმარი“, გაგრძელდება მხოლოდ იქამდე, ვიდრე გამოღვიძებით ან გამორკვევით არ გაჩნდება ეჭვი ჭეშმარიტების საბურველში მოქცეული სინამდვილისადმი. სწორედ, ყოფიერებასთან აქ ნაგულისხმევი შეკავშირება გვიჩვენებს ესთეტიკური ყოფიერების განსხვავებულობას. ონტოლოგიური შემობრუნება ესთეტიკური გამოცდილებისაკენ გვასწავლის, რომ ეს უკანასკნელი მოიაზრებს არა თუ მსგავს კავშირს, არამედ სადაც მას საქმე აქვს, იქ მხოლოდ საკუთრივ ჭეშმარიტებას ხედავს. შესაბამისად, ესთეტიკურ გამოცდილებას, თავისი არსიდან გამომდინარე, სინამდვილესთან ურთიერთობა არასოდეს არ ტოვებს იმედგაცრუებულს. (Gadamer H.G., Die Aktualitet des Schönen, 2012:128).

ესთეტიკური ცნობიერება უფლებას აცხადებს იმაზე, რაც თავად მასშია თავმოყრილი მთელი კულტურული ფასეულობების სახით. ამიტომ ის ხასიათდება სიმულტანურობით (ერთდროულობით, და არა თანამიმდევრულობით). რეფლექსის ფორმა, რომელიც შემდგომში ესთეტიკურში გადადინდება არ ფლობს მხოლოდ აწმყო დროის მახასიათებლებს. საქმე ისაა, რომ ესთეტიკური ცნობიერება, რამდენადაც მას სიმულტანურობამდე მიჰყავს ყველაფერი, რასაც ის თავის კომპლენციის სფეროში მოიაზრებს, განიხილება როგორც ისტორიულობა. და, არა მხოლოდ იმიტომ, რომ ის შეიცავს ისტორიულ ცოდნას და მისთვის დამახასიათებელ ნიშნებს, არამედ იმის გამოც, რომ ყოველი შინაარსობრივად გარკვეული ესთეტიკური გემოვნებისთვის ნიშანდობლივია დაჟინებულად გამოავლინოს თავისი თავი ხელოვანის შემოქმედებასთან მიმართებაში, ისტორიული ასპექტით.

ესთეტიკური ცნობიერების სუვერენულობის არსი მდგომარეობს იმაში, რომ მსგავს ესთეტიკურ გარჩევითობას ის ყველგან ახორციელებს და “ხედვის” სპეციფიკური უნარის საფუძველზე მას შეუძლია ყველაფერი “ესთეტიკურად” განიხილოს. (Gadamer H.G., Wahrheit und Methode, 2. 1993:131)

საკითხავია, სიმულტანურობა ხორციელდება მხოლოდ ესთეტიკური გარჩევითობის წყალობით, თუ უპირველესად წარმოგვიდგება როგორც ინტეგრაციის პროდუქტი ისტორიული ყოფიერებისთვის. არქიტექტურის უდიდესი ნაწარმოებები დგანან როგორც წარსულის ცოცხალი მოწმენი თანამედროვეობაში, და ყველაფერი, რამაც ჩვენამდე მოაღწია და თავისი ასახვა

ჰპოვა სურათებში, ზნე-ჩვეულებებსა, თუ მორთულობებში, - ინარჩუნებენ თავიანთ ფუნქციას და თანამედროვე ცხოვრებაში გარდასულის კვალს ტოვებენ. მაგრამ ესთეტიკურად განათლებული ცნობიერება მისგან უნდა განვასხვავოთ. ის თავად აცნობიერებს თავის თავს დროსთან რაღაც ამგვარი ინტეგრაციის გარეშე. აქ გემოვნების ადგილს ენაცვლება მოქმედი ხარისხის შეგრძნება. ასე რომ, „ესთეტიკური გარჩევითობა“, როგორც ესთეტიკური ცნობიერების ფუნქცია, თავად ქმნის თავის საკუთარ გარეგან ყოფიერებას, ის თავის პროდუქტიულობას ადასტურებს იმით, რომ მას უკავია მზა პოზიცია სიმულტანურობისთვის. „ესთეტიკური გარჩევის“ შედეგად ნაწარმოები შორდება იმ ადგილსა და სამყაროს, სადაც ის შეიქმნა, და ესთეტიკურ ცნობიერებაში ექცევა. ესთეტიკური ცნობიერება - ესაა განცდისეული ცენტრი, ათვლის წერტილი ყოველივე იმისა, საიდანაც ხელოვნების ნაწარმოები განიზომება. (Gadamer H.G. Wahrheit und Methode, 2, 1993:90),

ხელოვნების ნაწარმოებს და ესთეტიკურ განცდას, ჩვენ რაიმეს ვარქმევთ აბსტრაქციის საფუძველზე. ესთეტიკური ცნობიერების აბსტრაგირება წმინდა ხელოვნების ნაწარმოებს (reine Kunstwerk) ანიჭებს თავისთვის-ყოფიერებას (für sich sein) და ამით გამოარჩევს მას. ამგვარი ზემოქმედების რეზულტატს გადამერი „ესთეტიკურ გარჩევითობას“ (ästhetische Unterscheidung) უწოდებს. (Gadamer H.G. Wahrheit und Methode, 2, 1993:91). მისი თქმით, სისტემური ესთეტიკის გაგების კანტიანური მიდგომა შედეგად დებულობს იმას, რომ „წმინდა ესთეტიკურამდე“ აბსტრაგირება საკუთარ თავს მოხსნილი სახით წარმოგვიდგენს. გადამერი იმოწმებს არისტოტელეს, რომელმაც აჩვენა, რომ გრძნობადად არსებულის, როგორც ასეთის, სპეციფიკური აღქმა - უკვე აბსტრაქციაა, ანუ გრძნობადად მოცემული განიხილება გამოცალკევებულად და პროეცირდება ზოგადზე. საქმე ეხება „ხედვის“ პროცესში ინვარიენტულობის ტენგენციას, რომლის ძალითაც საგნები ჩანან მაქსიმალურად ისეთები „როგორებიც უნდა იყვნენ“.

აბსტრაქცია ეყრდნობა რა ესთეტიკურ ხარისხს, აწარმოებს არჩევითობას (ამგვარი არჩევანი, როგორც ერთგვარი აქტი, არ გულისხმობს არჩევანს დასრულებული შინაარსის, ამა თუ იმ გემოვნების, ან სასიამოვნო-არასასიამოვნოს მიხედვით), რომელიც ხორციელდება „ესთეტიკური განცდის“ თვითცნობიერებით.

ესთეტიკურ განცდას საქმე აქვს საკუთრივ ნაწარმოებთან, ხოლო აბსტარგირებულია ისეთი არაესთეტიკური მომენტებისგან, როგორცაა: მიზანი, ფუნქცია, შინაარსობრივი გარკვეულობა. ეს ის მომენტებია, რომლის საშუალებითაც ნაწარმოები ექცევა თავის საკუთარ სამყაროში, ანუ მათი მნიშვნელობა მხოლოდ ამ საშუალებითაა დეტერმინირებული. ასე რომ, ესთეტიკური ცნობიერება განასხვავებს ესთეტიკურსა და არაესთეტიკურს: ნაწარმოები ჩვენს წინაშე წარსდგება ყველა არაძირითადი პირობითობისგან აბსტარგირებულად, შესაბამისად, ნაწარმოების მხატვრული არსი გამოკვეთილად ცალკე მდგომია. ეს გარჩევითობა სპეციფიკურად ესთეტიკურია, რადგანაც ამგვარი განსხვავებით ის გამოყოფს ნაწარმოების ესთეტიკურ ხარისხს და ყველა იმ შინაარსობრივ მომენტს, რომელიც ზნეობრივ-რელიგიური, ან კონცეპტუალური პოზიციის განმსაზღვრელია, და საკუთრივ ესთეტიკური ესთეტიკურ ყოფიერებაში ექცევა. ამ პრინციპით განაცალკევებს ესთეტიკური ცნობიერება რეპროდუქციულ ხელოვნებაში, მაგალითად, მუსიკალურ ნაწარმოებსა და მის შესრულებას, ლიტერატურულ ნაწარმოებსა და მის თარგმანს. ამასთანავე, ესთეტიკურად მიჩნეული შეიძლება იყოს როგორც შესრულებასთან ორიგინალის შეჯერება, ისე შესრულების თავისთავადობა ორიგინალთან ან ყველა სხვა შესაძლო შესრულებასთან მიმართებაში.

ხელოვნების ენაზე ჰერმენევტიკული აზრის გავრცელებით ნათელი ხდება, რომ შემეცნების საგანი ავტორის სუბიექტური წარმოდგენებით არ ამოიწურება. გადამერთან ეს გარემოება იძენს პრინციპულ მნიშვნელობას და მოცემულ ასპექტში ესთეტიკა შეადგენს სერიოზულ ელემენტს ზოგადი ჰერმენევტიკისათვის. ამიტომ ის თავის ნაშრომში ყურადღებას უთმობს გამოცდილების სუბიექტივაციის კრიტიკას თანამედროვე ესთეტიკაში, რათა შემოგვთავაზოს უფრო ღრმა ონტოლოგიური თეორია ესთეტიკური გამოცდილებისა და მხატვრული ნაწარმოების შესახებ.

### 3.2. ესთეტიკის სუბიექტივაცია კანტისეულ კრიტიკაში

ესთეტიკური გაგება ძირითადად დაკავშირებულია აღქმის განსაკუთრებულ თავისებურებასთან. კანტის სწავლების მიხედვით, ეს არის ჩვენი ზოგადი შემეცნებითი შესაძლებლობების შესაბამისობა მიზანშეწონილობასთან. თუმცა, გაგების კრიტერიუმი, რომელიც მნიშვნელობს და არსებითია შემეცნებისთვის, არ შემუშავებულა. ამიტომ, გადამერთან საკითხი ასეთ მიმართულებას იძენს: ვინაიდან განცდილი აღიქმება და ამით ის უკავშირდება შემეცნებას, ხომ არ შეიძლება განცდას მიენიჭოს „აღქმის შემცვლელის“ უფლება და ესთეტიკური განცდა ვალიროთ ესთეტიკის საიმედო საყრდენად?

როცა ესთეტიკურ შეფასებაზე საუბარი გემოვნების გადამწყვეტ კომპონენტს შეადგენს არა კერძო უპირატესობის მინიჭება, არამედ ზეემპირიული ნორმა. გადამერთან აზრით, ეს შესაძლებელია მხოლოდ ქმედით-ისტორიული მონახაზის გათვალისწინებით. ის მიიჩნევს, რომ კანტის მიერ გემოვნების მსჯელობის გზით ესთეტიკის დასაბუთება სამართლიანია როგორც ემპირიული არასაყოველთაობის, ისე საყოველთაოსთან აპრიორული მიმართების საფუძველზე. მაგრამ გემოვნების სფეროში კრიტიკის გამართლების მიზნით, კანტი უარს ამბობს გემოვნების ყოველგვარ შემეცნებით მნიშვნელობაზე. საყოველთაო გრძნობას ის სუბიექტურ პრინციპამდე არედუცირებს. (Gadamer H.G., Wahrheit und Methode, 2. 1993:86).

ამ პრინციპის თანახმად, თუ საგანი ფასდება როგორც მშვენიერი, მაშინ არაფერი არ შეიმეცნება, არამედ მხოლოდ ის მტკიცდება, რომ მას აპრიორულად შეესაბამება სუბიექტის კმაყოფილების გრძნობა. როგორც ცნობილია, ეს გრძნობა კანტის მიერ დაფუძნებულია მიზანშეწონილობაზე, რომელიც ზოგადად მოიცავს საგნის შესახებ წარმოდგენას ჩვენი შემეცნებითი შესაძლებლობისთვის. კმაყოფილების მიზეზად ობიექტში წარმოსახვისა და განსჯის თავისუფალი თამაშია მიჩნეული. ამგვარი სუბიექტური თანაფარდობა შესაბამისობაშია შემეცნებასთან. და, თუკი ეს მიზანშეწონილ-სუბიექტური თანაფარდობა ფაქტიურად ყველასთვის იგივეობრივია, მაშასადამე, შეიცავს საყოველთაო თანაზიარობას და ასაბუთებს გემოვნების მსჯელობის უფლებას საყოველთაო მნიშვნელობაზე. კანტთან ესთეტიკურის თავისებურება თამაშის ცნების მოშველიებით წარმოჩინდება, როგორც მთლიანად სუბიექტზე დამოკიდებული.



კანტისთვის ლამაზი საგანი ის საგანია, რომელიც ტრანსცენდენტალური სუბიექტის შემეცნებით უნარებს - წარმოსახვასა და განსჯას - თავისუფალი თამაშისთვის აღძრავს. ამ თავისუფალ თამაშს კანტი განსაზღვრავს როგორც „უმიზნო მიზნობრიობას“: წარმოსახვა და განსჯა მაშინ არიან თამაშის მდგომარეობაში, როდესაც გარედან, ობიექტიდან მოსული მასალის დახარისხება-მოწესრიგებას კი არ ახდენენ, არამედ მხოლოდ საკუთარი შინაგანი ბუნების თანახმად ფუნქციონირებენ ტრანსცენდენტალური სუბიექტის შინაგან კანონს წმინდა სახით ახორციელებენ. ამ მდგომარეობაში სუბიექტის შემეცნებითი უნარები აღწევენ სრულ ჰარმონიას, და ამ ჰარმონიის შეგრძნებაშია სწორედ ესთეტიკური მოწონების, ლამაზი საგნით მონიჭებული ტკბობის შინაარსი. ამ მიმართებაში, ობიექტი მხოლოდ საბაზის როლს ასრულებს და მისი ესთეტიკური რაგვარობა მთლიანად სუბიექტზეა დამოკიდებული. ამასთან, ესთეტიკური სუბიექტივირებულია არა მხოლოდ აღმქმელის, არამედ შემოქმედის მხრიდანაც (როდესაც საქმე ხელოვნურ - ხელოვნების მიერ შექმნილ სილამაზეს შეეხება). კანტთან ხელოვნება ჰქვია იმას, რაც განსაკუთრებულმა სუბიექტმა, გენიოსმა, შექმნა. გენიოსისგან დამოუკიდებელი ონტიური გარკვეულობა ხელოვნების ნაწარმოებს არა აქვს.

კანტის ფილოსოფიური ძიების ძირითად პრობლემას შეადგენს ის, თუ როგორ არის შესაძლებელი აპრიორულ-სინთეზური მსჯელობა? რატომ აქვს ესთეტიკურ მსჯელობას საყოველთაობისა და აუცილებლობის პრეტენზია? როგორია შინაარსი ესთეტიკური სუბიექტის მოთხოვნისა ობიექტის მიმართ, რათა ამ უკანასკნელმა მშვენიერის სახელწოდება მიიღოს და ყველასთვის სავალდებულო გახდეს?

ესთეტიკური მსჯელობის აღიარება მომდინარეობს არა მტკიცების ძალიდან, არამედ სუბიექტის იმ მონაცემებიდან, რომლებიც მიღებულია რეფლექსიით მისივე სუბიექტურ მდგომარეობაზე. ასეც შეგვეძლო გვეთქვა: ესთეტიკური მსჯელობა მხოლოდ იმას ამტკიცებს, რომ მსჯელობის უნარის სუბიექტური პირობები, რომელსაც ჩვენ ვადასტურებთ ჩვენში, არსებობენ ყველგან, ყოველ ადამიანში, რადგან ამგვარი პირობები სუბიექტშია და სუბიექტურია. ეს ფაქტი არ ნიშნავს იმას, რომ მათ ობიექტურის წარმოქმნა არ შეუძლიათ. უბრალოდ, აქ არის მოთხოვნა, დავრჩეთ სუბიექტურის ნიადაგზე, მაგრამ სუბიექტური გავაფართოოთ

(განვაზოგადოთ). ამგვარი აზროვნება უნდა იყოს თავისთავთან შეთანხმებული, თანამიმდევრული. ასეთ დროს, „გაფართოებული აზროვნება“ და ესთეტიკური მსჯელობის უნარის განვითარება ერთმანეთს ემთხვევა. ეს კანტისეული ე.წ. „საღი განსჯა“ ორგვარ მნიშვნელობას შეიცავს: ესთეტიკურსა და ლოგიკურს. კანტი შედარებით მეტ უფლებას ანიჭებს ესთეტიკურ მნიშვნელობას და აღნიშნულ სახელდებას მას უკავშირებს. როდესაც ჩვენ ვმსჯელობთ საგანზე წმინდა ესთეტიკურად, ამ მსჯელობას ვგულისხმობთ არსებულად და მისაღებად სხვისთვისაც, ანუ ვმსჯელობთ სხვის მაგივრადაც. ამიტომ ესთეტიკურ მსჯელობას უნდა შევხედოთ როგორც გაფართოებულ აზროვნებას, როგორც ისეთი სახის მსჯელობას, რომელიც არ შეიცავს მიკერძოებას.

ცალკეულის საყოველთაოდ გამოყვანის უნარს, რომელსაც „მსჯელობის უნარს“ ვუწოდებთ, გადამერი უკავშირებს არისტოტელესეული „ფრონესისის“ ცნებას, ანუ განსხვავებული ტიპის ცოდნას, რომელიც შორდება ცოდნის რაციონალურ გაგებას. აქ უფრო მეტად პოზიტიური ეთიკური მოტივის მოქმედება იგულისხმება. კონკრეტული სიტუაციის შეცნობა და გრძნობადობის დაძლევა, გულისხმობს მოთხოვნას, საყოველთაოდ იქნას აყვანილი ის, რაც მართებულია. ამგვარ დაქვემდებარებას წინამძღვრად ნებისყოფის მიმართულება უდევს. ამიტომ, არისტოტელეს მიხედვით, „ფრონესისი“, - „სულიერი სათნობაა“. მისთვის მთავარია არა მხოლოდ უნარ-შესაძლებლობა, არამედ გრძნობადი ყოფიერების გარკვეულობა, რომელიც ვერ მიიღწევა „ეთიკურ სათნობათა“ ერთობლიობის გარეშე, და პირიქით, - ეს ერთობლიობა ვერ იარსებებს ამ გარკვეულობის მიუხედავად. საბოლოოდ, ყოველივე ამის კორექტირებას „სულის სისავსე“ ახორციელებს. (Gadamer H.G., Wahrheit und Methode, 2. 1993:64)

გადამერთან აღნიშნულია, რომ საყოველთაო გრძნობა, - ეს არის ინსტიქტების კომპლექსი, ანუ ბუნებრივი სწრაფვა, რომელიც ემყარება ღმერთის თანაარსებობის ზემოქმედებას. იმის დასადასტურებლად, რომ ამგვარი გარემოება თანაფარდობაშია ჰერმენევტიკასთან, შემდეგი დებულებაა მოყვანილი: „წმინდა წერილში მოცემული ღვთაებრივი იდეები, მით უფრო წრფელია და ნაყოფიერი, რაც უფრო ღრმად შეიმეცნება ცალკეული მთელში და მთელი, - ცალკეულში“. (Gadamer H.G., Wahrheit und Methode, 2. 1993:71). ის, რასაც XIX-XX ს.ს. უწოდებდნენ ინტუიციას, ამ

შემთხვევაში, დაიყვანება თავის მეტაფიზიკურ საფუძვლამდე: „სიცოცხლის წრებრუნვის ცენტრი იმყოფება გულში, რომელსაც შეუძლია უსასრულობის შეთვისება კეთილგონიერების (სადი აზროვნების) წყალობით“.

აქ საუბარია არა ცალკეულის საყოველთაოსთან იერარქიულ დაქვემდებარებაზე, არამედ იმგვარ გაგებაზე, რომელიც თავის საგანთან აპრიორულადაა დაკავშირებული. ზოგად-ლოგიკური მსჯელობის უნარის გამოყენება, რომელიც კეთილგონიერებამდე აიყვანება, გულისხმობს, რომ ის თავის საკუთრივ პრინციპთან რაიმე საერთოს აღარ შეიცავს. ამგვარ საყოველთაო გრძნობას კანტი გემოვნებასთან აკავშირებს. საქმე ეხება იმას, რომ გამოცალკევებული, ანუ კერძო, შინაგან თანხვედრაშია ზოგადთან. ლაპარაკია, „მსჯელობის მარეფლექტირებელ უნარზე“, სადაც ცალკეული განისაზღვრება არა ცნებებით, არამედ „იმანენტურად“. კანტი მას ესთეტიკურ განსაზღვრულობას უწოდებს.

გემოვნების ფარგლებში არაფერი შეიმეცნება, მაგრამ არც იმ ტიპის სუბიექტური რეაქცია მომდინარეობს, რომელიც გრძნობად-სასიამოვნოს გაღიზიანებას იწვევს. გადამერი აქ ასეთ ფორმულირებას იძლევა: გემოვნება - „ამსახველი გემოვნებაა“. ანუ, გემოვნება იმდენად შეიცავს საყოველთაოს, რამდენადაც ის, კანტის თანახმად, აბსტრაქირდება ყველა კერძო სუბიექტური პირობისაგან, რომელიც გაღიზიანებითა და გულის აჩუყებით შეიძლება წარმოგვიდგეს. (Gadamer H.G., Wahrheit und Methode, 2. 1993:87). კანტს აინტერესებს მხოლოდ ის, თუ რამდენად ფლობს საკუთარ პრინციპს ესთეტიკური მსჯელობის უნარი და ამიტომ მისთვის მხოლოდ გემოვნების წმინდა მსჯელობა არსებობს. ასეთი მსჯელობის გაგება, გადამერის თქმით, მეთოდური აბსტრაქციაა, რომელიც მიმართულია ბუნებისა და ხელოვნების შეფარდებითი განსხვავებულობისკენ.

ესთეტიკურ გემოვნებაში ჩადებულია საყოველთაობა მაშინაც, თუ ის ატარებს არა ცნებით, არამედ გრძნობად ხასიათს. ამიტომ, კანტის თქმით, ჭეშმარიტი, საყოველთაო გრძნობა, - გემოვნებაა. ჩვენ უნდა ვაჩვენოთ, რაში მდგომარეობს ამ საყოველთაო გრძნობის ჭეშმარიტი ღირებულება, და გავარკვიოთ, როგორი ზეგავლენა მოახდინა კანტისეულმა გემოვნების სუბიექტურმა აპრიორულობამ

მეცნიერულ თვითშემეცნებაზე, და საერთოდ, შესაძლებელია თუ არა ესთეტიკური გემოვნების შემთხვევაში სუბარი შემეცნებაზე.

წმინდა აღქმის კრიტიკა პრაგმატული შემეცნების პოზიციიდან არსებითად შეცვალა ჰაიდეგერმა და აჩვენა ესთეტიკურ ცნობიერებასთან მიდგომის შესაძლებლობა. მასთან, „დანახვის უნარი“ ცდილობს შეამჩნიოს ყველაფერი, რაც შესამჩნევია. მაგალითად, ის ჩერდება საგანზე, მისი გამოყენების თვალსაზრისითაც. დაჟინებული, დაძაბული და ჩამწვდომი მზერა არ არის მხოლოდ „ხედვის“ გარეგნული გამოვლინება, ის თავისთავად უკვე გარკვეული განმარტებაა. ასეთ დროს, ანტიციპაციის წყალობით განიჭვრიტება და „იხილვება“ ისიც, რაც ჩვენი თვალთახედვის მიღმა შეიძლება აღმოჩნდეს. ამდენად, არ არსებობს ყოფიერების „ესთეტიკურად“ აღქმის რაიმე შემუშავებული წესი. იმისათვის, რომ ხელოვნებამ აჩვენოს სათანადო დონე, კანტის თქმით, უნდა ამაღლდეს თავის თავზე და უარი თქვას „წმინდა ესთეტიკურობაზე“. (Каут. соч. Т.5;1966:321). მაგრამ, არის თუ არა მყარი ასეთი მიდგომა?

### 3.3. გემოვნება და გენია

XVII ს. როცა საზოგადოებრივი ყურადღების ცენტრში ექცევა გემოვნების ცნება, მისი სოციალური ფუნქცია შემჭიდროვებულია და დაიყვანება ზნეობრივ ფილოსოფიამდე, რომლის საფუძველი ანტიკურობაში იყო ჩარჩენილი. ამ კომპონენტს გადამერი აკავშირებს ჰუმანისტურ, და საბოლოო ჯამში, ბერძნულ ტრადიციასთან, რომელიც ქრისტიანული მოძღვრებით განპირობებული ზნეობრივი ფილოსოფიის საზღვრებში მოქმედებს. ღრმა და ყოვლისმომცველი გაგებით კარგი გემოვნების ეთიკა გულისხმობს ბერძნულ ეთიკას: პითაგორელებისა და პლატონის ეთიკურ საზომს, და არისტოტელეს ზომიერების ეთიკას. (Gadamer H.G., Wahrheit und Methode, 2. 1993:68). თუკი ასეთი თეზისი უჩვეულოდ ჟღერს, ეს გამოწვეულია გემოვნების ცნებაში იდეალური ნორმატიული ელემენტის დანახვის უუნარობით, ხოლო გემოვნების სხვაობათა შესახებ რელატივისტურ-სკეპტიკური სჯა-ბაასი დიდი ხანია ჩვეულებრივ მოვლენადაა ქცეული.

როდესაც გადამერი ამგვარ საკითხებს ეხება, ის უპირველესად მიმართულია კანტის ფილოსოფიურ-ეთიკური ნააზრევის შედეგებზე, რომელმაც ეთიკას ჩამოაშორა ესთეტიკური და გრძნობადი მომენტები. ის როლი, რომელსაც კანტის მსჯელობის უნარის კრიტიკა თამაშობს ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ისტორიაში, მოასწავებს არა იმდენად ტრადიციის შეწყვეტას, არამედ გვთავაზობს და ავითარებს ახლებურ მიდგომას: შემოსაზღვრავს გემოვნების ცნების არეალს, რომლის ფარგლებშიც მას შესაძლებლობა ეძლევა პრეტენზია განაცხადოს დამოუკიდებელ მნიშვნელობაზე, მსჯელობის უნარის პრინციპების საკუთრივი თვისობრიობიდან გამომდინარე, რაც თავის მხრივ, გულისხმობს გონების პრაქტიკული და თეორიული სფეროს გამოყენების შეზღუდვას. (Каит, соч. Т.5,1966:377).

თავდაპირველად, ვიდრე კანტი გემოვნების ცნებას თავის „მსჯელობის უნარის კრიტიკაში“ ძირითად ქვაკუთხედად მოიაზრებდა, ის ხასიათდებოდა უფრო მორალური, ვიდრე ესთეტიკური ნიშნით. გემოვნების გრძნობადი განსხვავებულობა მოცემულია გრძნობისმიერი იმპულსებისა და სულიერი თავისუფლების შუალედში. გრძნობადი გემოვნება განირჩევა იმით, რომ ის თავად გამოიმუშავებს დისტანციას, რათა შეარჩიოს და შეაფასოს საგანი, რომელიც საციცოცხლო არსებობისთვის აუცილებლობას წარმოადგენს. „კარგი გემოვნება“ იცნობა იმის წყალობით, რომ მსჯელობისას შეუძლია ამდღდეს კერძო ინტერესთა და მიდრეკილებათა შეზღუდულობაზე. აქედან გამომდინარე, გემოვნების ცნებაში გათვალისწინებულია შემეცნების შესაძლებლობაც. (Gadamer H.G., Wahrheit und Methode, 2. 1993:77). ვინაიდან „კარგი გემოვნება“ ვითარდება საკუთარი თავისაგან დისტანცირების ხარისხის შესაბამისად, გამოდის, რომ გემოვნება თავისი უკიდურესად საკრალური არსით არ არის რაღაც პრივატული. ამგვარი უნარი გულისხმობს მიანიჭო უპირატესობა რაიმეს, მიუხედავად იმისა, რომ ეს მიუღებელია საკუთარი გემოვნებისთვის.

გემოვნებასთან დაკავშირებულ საკითხებში არ გვეძლევა არგუმენტირების შესაძლებლობა. კანტი აღნიშნავს, რომ აქ მართებულია მსჯელობა და არა დისკუტი (კამათი), მაგრამ არა იმ მიზეზით, რომ შეუძლებელია საყოველთაო ცნებითი

მასშტაბების პოვნა, არამედ იმის გამო, რომ მათი ზუსტად მიგნება მოუხელთებელია, და ამდენად, ისინი არც კი იძებნებიან.

გადამერის აზრით, სწორედ აქედან გამომდინარეობს ის, რომ გემოვნება და გრძნობა რაღაცით ერთმანეთს უახლოვდება. მოქმედების პროცესში მათ არა აქვთ რაიმეზე დამყარებული შემეცნება. თუ, მაგალითად, გემოვნების საქმეებში არის რაღაც ნეგატიური, მას არ შეუძლია თქვას, რატომ, თუმცა ეს საგნისთვის ცნობილია უდიდესი დამაჯერებლობით. ამდენად, გემოვნების სიმტკიცე ნიშნავს, დაინახო და განარჩიო უგემოვნება. გასაკვირია, ათვისების რამხელა უნარი არსებობს სწორედ ამ ნეგატიური ფენომენისადმი გემოვნების მიერ წარმოებული განმასხვავებელი არჩევანის დროს. მისი პოზიტიური თანაფარდობა არ ნიშნავს გემოვნების რაღაც სისავსეს, თუმცა არც რაიმე გასაკიცხს გულისხმობს. გემოვნების დეფინიცია უწინარესად მდგომარეობს იმაში, რომ ყველაფერი, რაც მისი საწინააღმდეგოა, მის მიერვე უკუგდება, ანუ ის თავს არიდებს ყველაფერს, რაც მას დაზიანებით ემუქრება. ამასთან, „ცუდი გემოვნების“ ცნება არ წარმოადგენს „კარგ გემოვნებასთან“ დაპირისპირებულ ფენომენს. ამ უკანასკნელს უფრო ხშირად „გემოვნების არქონას“ უპირისპირებენ. კარგი გემოვნება, - ეს არის აღქმის ერთგვარი ფორმა, რომლის მეშვეობითაც ყოველივე უტრირებულისაგან თავის დაღწევა ბუნებრივად ხორციელდება.

გემოვნებასთან მჭიდროდაა დაკავშირებული ისეთი ფენომენი, როგორცაა მოდა. გადამერი სწორედ მოდის სფერის მოხსნით ცდილობს აჩვენოს, რომ გემოვნებისთვის დამახასიათებელი განზოგადება ეყრდნობა სრულიად განსხვავებულ საფუძველს, და არ გულისხმობს მხოლოდ ემპირიულ ერთიანობას. მაგალითად, „მოდის“ ცნებაში ენობრივი კუთხით ჩადებულია ის, რომ საქმე გვაქვს შესაძლო, ცვალებად, გარდამავალ მდგომარეობასთან, ან ნაირსახეობასთან საზოგადოებრივი ყოფა-ქცევის მუდმივობის ჩარჩოებში. მოდა თავისი ნება-სურვილით მართავს მხოლოდ ისეთ საგნებს, რომლებსაც თანაბარი ხარისხით შეუძლიათ იყვნენ ასეთებიც და ისეთებიც. მოდის შემადგენლობაში განიხილება: ემპირიული ერთობლიობა, შედარებითობა, სხვის მიმართ ყურადღების მიპყრობა, და ამასთანავე, საკუთარი და საყოველთაო თვალსაზრისის შეჯერება. ამდენად, მოდა საზოგადოებრივი დამოკიდებულებების განმსაზღვრელია.

გემოვნების ფენომენი კი, პირიქით, განიხილება, როგორც სულისმიერი განსხვავების უნარი. ამგვარი უნარი არ ემორჩილება საზოგადოებრივ სფეროში მოქმედ გემოვნებას და მოდის კანონებს. კარგი გემოვნება ხასიათდება იმით, რომ მას შეუძლია გაიზიაროს მოდის მიერ შემოთავაზებული გემოვნებითი მიმართულება, ანდა მოდის მოთხოვნები საკუთარ კარგ გემოვნებასთან დააკავშიროს. ამასთან, გემოვნების ცნებაში მოცემულია ზომიერების დაცვის უნარი. კარგი გემოვნების მქონე ბრმად არ ემორჩილება მოდის ცვალებად ბუნებას. ის გარკვეული შეხედულებების მიხედვით თავისებურად განსჯის. მას აქვს საკუთარი „სტილი“, რაც გულისხმობს მოდის მოთხოვნების შეთანხმებას იმ რაღაც მთელთან, რომელიც ითვალისწინებს ინდივიდუალურ გემოვნებას და ღებულობს მხოლოდ იმას, რაც ამ მთელისთვის შესაფერისია, - საუბარია ურთიერთშეთავსებაზე. (Gadamer H.G., Wahrheit und Methode, 2. 1993:80).

გემოვნების ცნებაში აღინიშნება შემეცნების ინდივიდუალური ფორმა. ის მიმართებაშია იმ სფეროსთან, სადაც მსჯელობის მარეფლექტირებელი უნარი ცალკეულით შეიმეცნებს იმ ზოგადს, რომელსაც თავად განეკუთვნება. გემოვნება, ისევე როგორც მსჯელობის უნარი, - ეს არის მთელის გათვალისწინებით ცალკეულის განსაზღვრა, ან სხვაგვარად, შესაბამისობა-შესატყვისობა ცალკეულისა ყველა სხვა დანარჩენთან. ამ შემთხვევაში, საჭიროა „იგრძნო“, რადგან შეუძლებელია დაკვირვება აწარმოო და დაასაბუთო ამგვარი შესაბამისობა. იქ, სადაც ერთგვარი მთლიანობა მხოლოდ იგულისხმება, მაგრამ არ არის მოცემული როგორც მთელი, მსგავსი გრძნობის საჭიროება მუდმივად არსებობს, შესაბამისად, ტელეოლოგიის ცნებაში ის არ მოიაზრება (მისი მიღწევა არ არის მიზნობრივად წინასწარ განსაზღვრული). თუმცა, გემოვნების კრიტიკა, ანუ ესთეტიკა, - ტელეოლოგიისკენაა მიმართული. თუკი „წმინდა გონების კრიტიკის“ თავისებურება არღვევს ბუნების შემეცნებასთან დაკავშირებულ მოთხოვნებს, - კანტის ფილოსოფიური ინტენცია, რომელსაც მთელი მისი ფილოსოფიური აგება მიჰყავს სისტემურ დასრულებასთან, ცდილობს ტეოლოგიის, როგორც მსჯელობის უნარის პრინციპის დაკანონებას. „მსჯელობის უნარი, - ეს არის ხიდი გონებასა და გონს შორის გადებული“. (Gadamer H.G., Wahrheit und Methode, 2. 1993:98).

ინტელიგიბელურობა, რომელზედაც მიუთითებს გემოვნება, - კაცობრიობის ეს ზეგრძნობადი სუბსტრატი, - გაშუალედებულია ბუნების ცნებასა და თავისუფლების ცნებას შორის. ბუნებაში მშვენიერის პრობლემის სისტემურობას კანტი ასაბუთებს იმით, რომ ცენტრალურ მნიშვნელობას ანიჭებს ტელეოლოგიას და არა ხელოვნებას, რადგანაც მისი აზრით, მხოლოდ ამ შემთხვევაშია შესაძლებელი მიზნის ცნების ლეგიტიმირება ბუნებაზე მსჯელობისათვის. სწორედ ამ ნიადაგზე, „წმინდა“ გემოვნების მსჯელობა ხდება მესამე „კრიტიკის“ გარდაუვალი საფუძველი.

გადამერის თანახმად, „მსჯელობის უნარის კრიტიკა“ წარმოიშვა იმის საფუძველზე, რომ გემოვნების სფეროს შეფასებისას კანტს გათვალისწინებული ჰქონდა აპრიორულობის მომენტი, რომელიც საყოველთაო ემპირიულობის საზღვრებს სცილდება. ამიტომ, „მსჯელობის უნარის კრიტიკა“ არის არა უბრალოდ გემოვნების კრიტიკა იმ გაგებით, რომლითაც გემოვნება კრიტიკული შეფასების საგანს წარმოადგენს, არამედ ეს არის კრიტიკის კრიტიკა, ანუ ის აყენებს საკითხს კრიტიკული დამოკიდებულების უფლებაზე გემოვნებასთან მიმართებაში. საქმე ეხება არა ემპირიულ პრინციპებს, რომელიც მოწოდებულია დააკანონოს გავრცელებული და გაბატონებული გემოვნება, ან რაღაც გემოვნების სხვადასხვაობა, არამედ საუბარია ჭეშმარიტ აპრიორულობაზე, რომელმაც უნდა გაამართლოს კრიტიკის თავისთავადი შესაძლებლობა. ვინაიდან გემოვნების საკითხები ვერ გადაწყდება არგუმენტაციისა და დემონსტრირების საშუალებით, ვერც კარგი გემოვნება იქნება ჭეშმარიტი ემპირიული საყოველთაობის მფლობელი. ამდენად, მშვენიერების ზემოქმედება შეუძლებელია გამოიკვეთოს და დასაბუთდეს საერთო პრინციპებიდან გამომდინარე. შესაბამისად, აპელაცია გაბატონებულ გემოვნებასთან მიმართებაში ეფუძნება თვით გემოვნების არსის გაუგებრობას (გაურკვევლობას).

გემოვნების უპირატეს საკითხს არ შეადგენს მხოლოდ იმის აღიარება, რომ ესა თუ ის საგანი მშვენიერია. აქ საჭიროა შესაძლებლობა, დაინახო ის მთელი, რომელთანაც შესაბამისობაშია ყოველივე, რაც მშვენიერია. „ხედვის“ ამ მეთოდს შეუძლია დაგვიცვას მიუღებელი სუბიექტივიზმისაგან. მაშასადამე, გემოვნება არ არის ზოგად-განვრცობადი გრძნობა იმ გაგებით, რომ ის დამოკიდებულია



ემპირიულ ერთობლიობაზე, ან თანხვედრილია სხვების მსჯელობასთან. კანტის მოთხოვნას, რომ „წმინდა ესთეტიკურ მსჯელობას ყველა უნდა ეთანხმებოდეს“, გულისხმობს არა რაიმეს აღიარებას, არამედ აქ ლაპარაკია ესთეტიკური მსჯელობის საზრისის პრობლემაზე. ამ მსჯელობის ერთ-ერთი სპეციფიკური თვისება ისაა, რომ მას ადგილი აქვს მხოლოდ თანაზიარობის პირობებში, - ყველა, ვისაც მისი ესმის, მას დაეთანხმება. ზუსტი გემოვნებისთვის დამახასიათებელია ერთგვარი თავდაჭერილობა და თავისუფლება, რომლის წყალობითაც მან იცის მოსაწონი იდეალური ერთიანობის შესახებ, და სწორედ ამით ინარჩუნებს თავის ძალა-უფლებას. აქედან გამომდინარე, შეიძლება ითქვას, რომ გემოვნება რაღაცას შეიმეცნებს, მაგრამ იმგვარად, რომ შემეცნების განხორციელების კონკრეტული მომენტისგან არ განიყოფება, ანუ მისგან არ გამოიყვანება არც ცნებები და არც რაიმე წესები.

ამდენად, გემოვნება არ შემოიფარგლება მშვენიერით ბუნებასა და ხელოვნებაში, ის ზნე-ჩვეულებებისა და წეს-რიგიანობის მთელ სფეროს მოიცავს. ზნე-ჩვეულებანი არასდროს გვეძლევა როგორც მთლიანობა, და არც ნორმატიულად ან ცალსახად განისაზღვრება. მსჯელობის უნარის აუცილებლობას გადამერი კონკრეტული შემთხვევების სწორად შეფასებაში ხედავს. ის ამბობს, რომ ჩვენი ცოდნა წეს-ჩვეულებების ან მართებულების შესახებ, მუდმივად განიცდის შევსებას ცალკეულ შემთხვევათა ხარჯზე. თითოეული ეს შემთხვევა გვევლინება, როგორც წინარე-პროდუქტიული განმსაზღვრელი. ამიტომ, მსჯელობის უნარი, გადამერის აზრით, პროდუქტიულია არა მხოლოდ ბუნებისა და ხელოვნების სფეროში მშვენიერისა და ამაღლებულის გარკვევისათვის. მისი აღნიშვნით, მშვენიერების სისავსეს ბუნებასა და ხელოვნებაში უმეტეს წილად განაპირობებს ადამიანური ცხოვრების ზნეობრივ სინამდვილეში მშვენიერების უსაზღვრო განფენილობა.

მსჯელობის უნარის გამოვლენის კონკრეტული შემთხვევა არის არაუბრალოდ ჩვეულებრივი, არამედ განსაკუთრებული „ინდივიდუალური შემთხვევა“, რომლის შესახებაც არ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ის ამოწურულია. ყოველი მსჯელობა, რომელიც კონკრეტულ ინდივიდუალობაში მოიაზრება და შემხვედრი სიტუაციისთვის ჩვენგან მოქმედებას თხოულობს, - ასეთ დროს საქმე ეხება განსაკუთრებულ შემთხვევაზე მსჯელობას, რაც სხვა არაფერია თუ არა ის, რომ

შემთხვევის შეფასებისას არა უბრალოდ გამოიყენება იმ საყოველთაო-ზოგადის მასშტაბი, რომლის მიხედვითაც წარმოებს შეფასება, არამედ თვით ეს მასშტაბი ამ შემთხვევის შესაბამისად ხელახლა განისაზღვრება, ანუ ხდება მისი კიდევ უფრო შევსება და შესწორება. საბოლოოდ, ყოველგვარი ზნეობრივი გადაწყვეტილებისას ჩნდება გემოვნების საჭიროება და მასზე მოთხოვნილება, მაგრამ არა იმის გამო, რომ ეს ყველაზე ინდივიდუალური განზრახვა გადაწყვეტილების მიღებისას ერთადერთი განმსაზღვრელია, არამედ იმიტომ, რომ ის ამ გადაწყვეტილებისთვის აუცილებელ მომენტს წარმოადგენს. მოიძიო რაც მართებულია და შეძლო მოაწესრიგო ზოგადი, ზნეობრივი კანონის გამოყენება, - ეს არის ჭკმმარტი მიღწევა, რომელიც ტაქტის დემონსტრირებას არ ითვალისწინებს. ზუსტად ამგვარადვე, გემოვნება, - თუმცა არ შეადგენს ზნეობრივი მსჯელობის საფუძველს, მაგრამ მისი უმაღლესი სრულყოფის საწინდარია. თუკი უმართებულო ეწინააღმდეგება ადამიანის გემოვნებას, ასეთ შემთხვევაში, მისი სიმტკიცე, მიიღოს სიკეთე და უკუაგდოს უკეთური, უზენაეს დონეზე აიყვანება. გადამერი ამას ადარებს ადამიანის გრძნობათაგან ყველაზე ვიტალურის ურყეობას, უარი თქვას ან მიიღოს რაიმე კონკრეტული საკვები.

როგორ განსაზღვრავს კანტი გემოვნებისა და გენიის ურთიერთკავშირს?

რადგანაც მხატვრული შემოქმედების ნაწარმოები, როგორც გენიის ქმნილება, კანტთან განიხილება მშვენიერების თვალსაზრისიდან, ამიტომ გემოვნება მასთან პრინციპული უპირატესობის მფლობელია. ასე რომ, როცა საქმე ფუძემდებლურ საკითხებს ეხება, ისინი ერთ ნიადაგზე იმყოფებიან. გენიის ხელოვნება მდგონარეობს იმაში, რომ ის არის შემეცნებითი უნარების თავისუფალი თამაშის „მაუწყებელი“ და წარმოადგენს ესთეტიკური იდეების აღმოჩენის შესაძლებლობას. ხოლო, მსჯელობის უნარი, ანუ მარეფლექტირებელი გემოვნება, ახორციელებს სულიერი ვითარების, განწყობის გადმოცემას, რაც გემოვნებისმიერი ესთეტიკური სიამოვნების აღმნიშვნელია. რეფლექსიის ობიექტი, ამ შემთხვევაში, შემეცნებითი უნარების ის მაცოცხლებელი სულიერი მდგომარეობაა, რომელიც თანაბრად ვლინდება როგორც მშვენიერ ბუნებაში, ისე მშვენიერ ხელოვნებაში. ამასთან, ხელოვნებაში მშვენიერის განსაკუთრებულობის გამო გენიის ცნების მნიშვნელობა

მუდმივად შემოსაზღვრულია, მაშინ როცა, გემოვნების ცნება, პირიქით, უნივერსალურია.

ყოველთვის, როდესაც არსებობს იმ „რადაციის აღმოჩენის“ აუცილებლობა, რომლის მიგნებაც შეუძლებელია მხოლოდ სწავლებითა და მეთოდური მუშაობით, ანუ, იქ, სადაც აღმოჩენის ფენომენზეა საუბარი, რომელიც შთაგონების წყალობით ხორციელდება და არა მეთოდური გათვლებით, - ყველა ამ შემთხვევაში, საქმე ეხება ინგენიუმ-ს, გენიას. ხელოვნების ნაწარმოები თავისი არსით განისაზღვრება მხოლოდ და მხოლოდ როგორც გენიის ქმნილება: ხელოვანის ნაწარმოები, მისი „გამოგონება“ არსობრივად შემოქმედ გონთან თანაზიარობამდე აიყვანება. ეს ეხება, აგრეთვე, იმასაც, ვინც ამ ნაწარმოებზე მსჯელობს და მისით ტკბება. რადგანაც ამგვარი აღმოჩენის მიბაძვა შეუძლებელია, ამიტომ, ტრანსცენდენტალური თვალსაზრისით, სამართლიანია ის, რომ კანტი მხოლოდ ამ შემთხვევაში საუბრობს გენიის შესახებ და მხატვრულ შემოქმედებას განსაზღვრავს, როგორც გენიის ხელოვნებას. ყველა სხვა გენიალური მიღწევა და აღმოჩენა, რამდენადაც დიდი არ უნდა იყოს მისი გენიალურობა, არსობრივად, აღნიშნული თვალსაზრისით არ განისაზღვრება.

კანტისთვის გენიის ცნება ესთეტიკური მსჯელობის უნარის „ტრანსცენდენტალური ასპექტის“ შემავსებელია. რადგანაც კანტი თავისი „მსჯელობის უნარის კრიტიკის“ მეორე ნაწილში განიხილავს ბუნებას მისი მიზანშეწონილობის კატეგორიაში, და არა ხელოვნებას. გადამერის თქმით, ეს მეტყველებს იმაზე, რომ ესთეტიკური მსჯელობის უნარის გამოყენება ბუნებაში მშვენიერისა და ამაღლებულის სისტემური მიმოხილვისთვის, ხელოვნების ტრანსცენდენტალურ დასაბუთებაზე უფრო მნიშვნელოვანია. ამასთანავე, მსჯელობის ესთეტიკური უნარის ტრანსცენდენტალური პრინციპი კიდევ ერთ მომენტს შეიცავს: ამზადებს გონებას მიზნის გამოყენებისთვის ბუნების გასაგებად.

„მსჯელობის ესთეტიკური უნარის კრიტიკაში“ არ არის საუბარი იმაზე, რომ გენიის პოზიცია საბოლოოდ ენაცვლება გემოვნების პოზიციას. საგულისხმოა თუ როგორ აღწერს კანტი გენიას: გენია - ბუნების ფავორიტია. შესაბამისად, ბუნებითად-მშვენიერი ბუნების საჩუქარია. მხატვრული შემოქმედება ბუნების მიხედვით უნდა განიხილებოდეს. გენიის საშუალებით ბუნება ეხმარება

ხელოვნებას და სთავაზობს წეს-რიგს; - ამგვარი მსჯელობიდან გამომდინარე, ბუნების ცნება უცილობელ მასშტაბებს იძენს. (Gadamer H.G., Wahrheit und Methode, 2.1993:99)

ამდენად, გენიის ცნების საფუძველზე, მხატვრული შემოქმედების ნაწარმოები ესთეტიკურად გაიგივებულია ბუნებრივად-მშვენიერთან. ხელოვნება ესთეტიკურად განიხილება, რადგანაც წარმოადგენს საბაბს მარეფლექტირებელი ესთეტიკური მსჯელობისთვის. ის, რაც წინასწარგანსაზღვრულად და მიზანმიმართულად იწარმოება, უნდა დაიყვანებოდეს არა ცნებამდე, არამედ მსგავსად ბუნებაში მშვენიერებისა, უნდა ექცეოდეს თავისუფალი მსჯელობის ფარგლებში. მაშასადამე, თეზისი, რომლის თანახმადაც, მხატვრული შემოქმედება - გენიის ხელოვნებაა, იმის აღმნიშვნელია, რომ ხელოვნებაში მშვენიერისთვის არ არსებობს მსჯელობის სხვაგვარი პრინციპი, გაგებისა და შემეცნების სხვაგვარი მასშტაბი, გარდა ჩვენი შემეცნებითი უნარების თავისუფალი თამაშის შეგრძნებისა მიზანშეწონილობის საზომით. მშვენიერი ბუნებასა და ხელოვნებაში ემყარება რა ერთსა და იმავე აპრიორულ პრინციპს, მთლიანად სუბიექტურის სფეროში მოიაზრება. მსჯელობის უნარის აპრიორულობასთან დაკავშირებული კანტის ტრანსცენდენტალური რეფლექსია ამართლებს ესთეტიკურ მსჯელობაზე მოთხოვნას, მაგრამ არ ითვალისწინებს ფილოსოფიური ესთეტიკის ხელოვნების ფილოსოფიის სულისკვეთებით არსებობას. როგორც კანტი აღნიშნავს, კრიტიკა არ შეესაბამება არანაირ დოქტრინას ან მეტაფიზიკას.

კანტის თანახმად, გემოვნების მსჯელობის უნარისთვის არ არის უმნიშვნელო ის, რომ მხატვრული შემოქმედება - გენიის ხელოვნებაა. ამას თავად გემოვნებაზე მსჯელობაც ითვალისწინებს: მისი საშუალებით ირკვევა, ჭეშმარიტად გამსჭვალულია თუ არა ხელოვნების ნაწარმოები სულიერებით. კანტი შენიშნავს, რომ ხელოვნების ნაწარმოების მშვენიერებასთან მიმართება, ანუ შესაძლებლობა - განისაზღვროს, თუ რას უნდა მიექცეს ყურადღება მსგავს საგანზე მსჯელობისას, - საჭიროებს გენიას. (Кант, соч. Т.5, 1966:167,195). აქ საუბარია შემოქმედების გენიალურობისა და გაგების გენიალურობის სიახლოვეზე. კანტის მიხედვით, გენიის ცნება ამ ორივე შემთხვევისთვის ერთნაირად მისაღებია.

მას შემდეგ, რაც გემოვნების ცნებასთან შედარებით უპირატესობა გენიის ცნებას ენიჭება, კანტი რაიმეს აღიარების ნაცვლად, ზომიერ პოზიციას ინარჩუნებს და კვლავ გემოვნების ცნების ტრანსცენდენტალურ ასპექტს იცავს. მაგრამ ხელოვნების ფილოსოფიის პრობლემის განხილვისას ის სცილდება „გემოვნებით“ ასპექტის ფარგლებს და უფრო მეტად გემოვნების სრულყოფილების იდეას ეხება. (Кахт, соч. Т.5, 1966:379). გემოვნებისთვის დამახასიათებელი ნორმატიულობა გულისხმობს მისი ფირმირებისა და სრულყოფილების შესაძლებლობას: სრულყოფილი გემოვნება, რომლის შესახებაც კანტი საუბრობს, ღებულობს განსაზღვრულ და უცვლელ ფორმას. როგორ აბსურდულადაც არ უნდა ჟღერდეს, ეს არის სრული თანმიმდევრულობა, ვინაიდან გემოვნება, თუკი ის თავის მოთხოვნების შესაბამისად წარმოდგენილია როგორც კარგი გემოვნება, მაშინ ამ მოთხოვნათა შესრულება აუქმებს გემოვნების ყოველგვარ პირობითობას, რომელსაც შეიძლება ესთეტიკური სკეპტიციზმი ეფუძნებოდეს ასეთ გემოვნებას ფლობს ყველა ხელოვნების ნაწარმოები, რომელზედაც შეინიშნება „ხარისხი“, ან სხვაგვარად რომ ვთქვათ, - გენიისმიერი შესრულება.

ამგვარად, კანტის მიერ წამოყენებული სრულყოფილი გემოვნების იდეა არსებითად გენიის ცნების საშუალებით განისაზღვრება. როდესაც საქმე გვაქვს ბუნებაში მშვენიერების სფეროსთან. მაგალითად, ლანდშაფტის სილამაზესთან მიმართებაში, ჩნდება სიფრთხილის მოთხოვნა, რადგანაც გადამერის აზრით, ამ შემთხვევაში, სრულყოფილი გემოვნების იდეა ნაკლებად გამოსაყენებელია. იქნებ კარგი გემოვნება, ეს არის იმის გამოხატულება, შეგიძლია თუ არა ჯეროვნად დააფასო ის, რაც მშვენიერია ბუნებაში? აქვს კი აქ არჩევანს ადგილი? ან, თუ არსებობს რამენაირი რანჟირება, - უფრო ლამაზია მზიანი ლანდშაფტი, თუ წვიმის ბადეში გახვეული? თუ, ის ასეთად წარმოუდგება სხვადასხვაგვარ გემოვნებას განსხვავებულ შემთხვევებში და მხოლოდ დამკვირვებლის ცვალებად განწყობაზე მიუთითებს? შეკითხვათა ამგვარი რიგით გადამერი იზიარებს კანტის მიდგომას. მაგრამ, გადამერთან საკითხი ასე დგას: აქვს კი აზრი, კარგი და ცუდი გემოვნება განვასხვავოთ ბუნებასთან დამოკიდებულებაში? ხელოვნების სფეროში, სადაც ასეთი განსხვავება სავსებით მართებულია, გემოვნება წარმოგვიდგება, როგორც მშვენიერის განმსაზღვრელი პირობა. ამასთანავე, გადამერი მიიჩნევს, რომ

სრულყოფილი გემოვნების იდეის გამოყენება რაღაც საეჭვოს მაინც შეიცავს როგორც ბუნებასთან, ისე ხელოვნებასთან მიმართებაში. აქ საქმე ეხება ძალდატანების საფრთხეს, თუ გემოვნების ცნებაში არ იქნა მოქცეული გემოვნების ცვალებადობის იდეა, - რადგანაც გემოვნებაზე საუბარი მხოლოდ იმ შემთხვევაშია შესაძლებელი, როცა არსებობს ადამიანში ცვალებადობის რაიმე დამადასტურებელი და მასთან შესაბამისი შეფასებითი დამოკიდებულება. (Gadamer H.G., Wahrheit und Methode, 2. 1993:102)

ის ფაქტი, რომ კანტმა ესთეტიკა დააფუძნა გემოვნების ცნებაზე, გადამერის აზრით, ვერ იქნება დამაკმაყოფილებელი. მისი აღნიშვნით, უფრო ადეკვატური იქნებოდა გენიის ცნების, როგორც უნივერსალური, ტრანსცენდენტალური ესთეტიკის პრინციპის სახით გამოყენება მშვენიერებისთვის ხელოვნებაში, რადგანაც გენიის ცნება მნიშვნელოვნად უფრო რთულია, ვიდრე გემოვნების ცნება, რომელიც მიუხედავად დროის ცვალებადობისა, ყოველთვის აკმაყოფილებს ინვარიანტულობის მოთხოვნას: ხელოვნების საოცრება, ამოუცნობი სრულყოფილება, რითაც აღბეჭდილია ჭეშმარიტი შემოქმედებითი ნაწარმოები, - ყველა დროისთვის აქტუალურია.

როგორც აღვნიშნეთ, კანტი გემოვნების ცნებას უქვემდებარებს ტრანსცენდენტალურ დასაბუთებას. მაგრამ, ასეთ შემთხვევაში, გემოვნების ქვეშ იგულისხმება ხელოვნებაში გენიალურობის ზუსტი შეგრძნება. ასე რომ, კანტისეული თეზისი: „ნატიფი ხელოვნება - გენიის ხელოვნებაა“, შეადგენს ესთეტიკის ტრანსცენდენტალურ საფუძველს. საბოლოოდ, ესთეტიკა არსებობს მხოლოდ როგორც ხელოვნების ფილოსოფია, ანუ ხელოვნების ფენომენი და გენიის ცნება ესთეტიკის ცენტრალურ მომენტს წარმოადგენს. ამდენად, გენიის ცნების შევიწროება არ იქნა კანტის მიერ აღიარებული, პირიქით, შემოქმედებითის ცნებასთან ერთად, ის განდიდების უმაღლეს ხარისხს აღწევს და ცხადდება როგორც უნივერსალური ცნება. ეს იყო არაცნობიერ შემოქმედებასთან შეფარდებული რომანტიკულ-იდეალისტური გაგება, რამაც შემდგომში შოპენჰაუერის არაცნობიერი ფილოსოფიის წყალობით ფართო ინტერესი მოიპოვა.

მსგავსი სისტემური უპირატესობა, რომელიც ენიჭება გენიის ცნებას გემოვნების ცნებასთან შედარებით, გადამერის აზრით, არ პასუხობს კანტის

ესთეტიკას. კანტის მთავარი ძალისხმევა, მიმართულია ავტონომიური, ცნებითი მასშტაბებისგან თავისუფალი ესთეტიკის საფუძვლების შექმნაზე, ხელოვნების სფეროში ჭეშმარიტების პრობლემასთან მიმართების გარეშე. ხოლო ესთეტიკური მსჯელობის სუბიექტური აპრიორულობის დასაბუთება, ანუ „ზოგადი შემეცნებისას“ ჩვენი უნარების ჰარმონიულობა, რომელიც გემოვნებისა და გენიის არსებითი ურთიერთზემოქმედების წყალობით ხორციელდება, ეწინააღმდეგება XIX ს. ჩამოყალიბებულ ირაციონალიზმსა და გენიის კულტს. კანტის მოძღვრება ესთეტიკური სიამოვნების (Wohlgefallen) მაცოცხლებელი შეგრძნების (lebensgefuhls) ამაღლების შესახებ, აღმოჩნდა ერთგვარი სტიმული ფიქტეს ფილოსოფიისთვის, რომელმაც გენიის და გენიალური ქმნილების თვალსაზრისი აიყვანა უნივერსალური ტრანსცენდენტალური ხედვის დონეზე. ხოლო ნეოკანტიანური მიმდინარეობა ცდილობდა ყოველგვარი საგნობრივი მნიშვნელობა ტრანსცენდენტალური სუბიექტურობიდან გამოეყვანა, რადგანაც, ასეთ შემთხვევაში, განცდის ცნება მოიაზრება, როგორც საკუთრივ ცნობიერების ფაქტი. შესაბამისად, გენიის ცნებამ ცხოვრებისეულ სფეროში შეიძინა განვითარების ყოვლისმომცველი მასშტაბები.

საბოლოოდ, კანტი გენიის ცნებას განიხილავს, როგორც ესთეტიკური გემოვნებისთვის გადამწყვეტ მომენტს, კერძოდ კი, უკავშირებს სულიერ ძალთა თავისუფალ თამაშს, რაც წარმოსახვისა და განსჯის ურთიერთზემოქმედების შედეგად წარმოიქმნება. გენია, როგორც ცხოველმოქმედი სულის ამაღლებულობის გამოვლინება, მოწოდებულია მშვენიერი წამის შესაჩერებლად. და ამასთანავე, იძლევა ორიგინალობის ნიმუშს. გენიის ირაციონალობა გულისხმობს მართებულობის პროდუქტიულად მიღების მომენტს, რაც თანაბარი ძალით დასტურდება, როგორც შემქმნელთან, ისე მისი შემოქმედების აღმქმელთან მომართებაში: ჩვენ აღარ გვრჩება ხელოვნების ნაწარმოების შინაარსის სხვაგვარი გაგების შესაძლებლობა, თუკი ეს ნაწარმოები წარმოგვიდგება თავისი განუმეორებელი სახით და იმ დიადი სისავსის იდუმალი ზემოქმედებით, რომლის გადმოცემაც შეუძლებელია სხვა რომელიმე ენით. ხელოვნების გაგება კანტის ფილოსოფიაში უკავშირდება რა გემოვნებისა და გენიის ცნებათა

ტრანსცენდენტალურ ფუნქციას, ესთეტიკურის უნივერსალურ ბაზისად გვევლინება.

### 3.4. მშვენიერება ბუნებასა და ხელოვნებაში

უძველესი, თავდაპირველი მნიშვნელობით, მშვენიერების ცნებაში მოიაზრება ის, რაც იწვევს ტრფიალებას და მისთვისაა განკუთვნილი. გერმანული იდეალიზმი (შილერი, ჰეგელი) ამ სიტყვას ზნეობასთან აკავშირებს, რაც გულისხმობს მშვენიერების მნიშვნელობის გამოცალკევებას მექანიკური, უსულო თანამედროვე მანქანისგან. ასეთი “მშვენიერება” მოიაზრებს იმას, რომ ის ცხოვრების ყოველგვარ ფორმასთან ერთობლიობაში-მყოფია, განმსჭვალავს ყოველივეს, და ამავდროულად, იძლევა შესაძლებლობას, ადამიანმა თავის საკუთარ სამყაროში თავისივე თავს მიაგნოს. მშვენიერება ერთგვარი თვითგანსაზღვრულობაა, თვითგამოხატვაში სიხარულის კრთომაა, ადამიანური არსის გამოვლენის სიხარულია. ის არ არის კავშირში არც სარგებლობასთან, და არც მიზანშეწონილობასთან. (Gadamer H.G., Die Aktualitet des Schönen, 2012:278).

პლოტინის მიხედვით, სიყვარულით გულშემძრულისთვის ნიშნულია ჭეშმარიტი, არქეტიპული მშვენიერების ერთგვარი ხსოვნა, მაგრამ მისგან განმორებულს, არ შეუძლია შეიცნოს იგი. აღსაფრთოვანებლად მისთვის აუცილებელია ხილული მშვენიერების ჭკრეტა. ის უნდა მიხვდეს, რომ მის აღტაცებას იწვევს არა ამა თუ იმ სხეულის (ობიექტის) მშვენიერება, არამედ იმ მშვენიერების შეცნობა, რომელიც ერთი და იგივეა ყველა სხეულში, იმავდროულად, განსხვავდება მათგან და სულ სხვა წყაროდან ენჭება ნებისმიერ მშვენიერ სხეულს. „მისი გულისთვის ებმება სული უსწორო და უმაგალითო ბრძოლაში ძალთა ზღვრული დამაბვით“. (პლოტინი, ენეადები,2015:76). მაგრამ, როგორ შეიცნობა მშვენიერება? პლოტინი ასე პასუხობს: „მიუბრუნდი საკუთარ თავს და შეიცანი შენივე თავი, ხოლო თუ შენში ვერ იხილავ მშვენიერებას, მოიქეცი ისე, როგორც მოქანდაკე, რომელსაც სურს მშვენიერება მიანიჭოს თავის ქმნილებას: ხან ჭრის, ხან ფხეკს, ალაგ აგლუვებს, ალაგ კიდევ წმენდს, სანამ არ გამოავლენს ნატიფ ნაკვეთებს ქანდაკებისას.“ (პლოტინი, ენეადები,2015:78)



რა არის ის, რაც ჩვენს მზერას სხეულთა მშვენიერებას წარმოუჩენს, ან რა მიაქცევს ჩვენს სასმენელს ბგერათა მშვენიერების სმენად? რატომაა, რომ მშვენიერია ყველაფერი, რაც უშუალოდ ერთვის და ერწყმის სულს? რა არის ეს მშვენიერება? რატომაა, რომ ერთი და იგივე სხეული ზოგჯერ მშვენიერია, ზოგჯერ კი არა, თითქოს სხვა იყოს სხეულის არსი, და სხვა - მშვენიერებისა? რა არის ის, რაც იზიდავს და იტაცებს მჭვრეტელთა მზერას, რაც ჭვრეტისას არა მხოლოდ სიხარულით ავსებს მათ, არამედ ძრწოლითაც და განცვიფრებითაც? როდის და რაგვარად ამჟღავნებს მშვენიერება თავის თავს? სად გვხვდება მშვენიერება იმ სახით, რომ სრულად, დამაჯერებლად ავლენდეს თავის არსს?

მშვენიერების და, ზოგადად, ხელოვნების არსის პრობლემისთვის რეალური ჰორიზონტის საჩვენებლად, გადამერის აზრით, უპირველესად, საჭიროა გავიხსენოთ, რას ნიშნავდა ბერძნებისთვის კოსმოსი, სამყაროს წესრიგი, და რა იყო საკუთრივ მშვენიერების, როგორც ასეთის, ნათელი, თვალსაჩინო გამოხატულება. საქმე ეხება ბერძნების მიერ მშვენიერების გაგების პითაგორასეულ მიდგომას, რომლის მიხედვითაც, წესრიგი განსახიერებულია ზეციურ წყობაში. თვეებისა და წლების, დღისა და ღამის პერიოდული ცვლა არის ის უცვლელი მუდმივობა, რომელიც იძლევა წესრიგის წვდომის შესაძლებლობას საკუთრივ ჩვენი განუსაზღვრელი და ცვალებადი “ცხოვრების წესის” კონტრასტულობის საფუძველზე. (Gadamer H.G., Wahrheit und Methode, 2. 1993:299).

დიალოგში „ფედონი“, პლატონი მითოსური ფორმით აღწერს ადამიანის დანიშნულებას, მის სასრულობას ღვთაებრივთან შედარებით და მიწიერ, ამქვეყნიურ მიდრეკილებათა (სხეულებრივ-ინსტიქტურის) განწირულობას. ის გვიხატავს სულის საზეიმო სვლას ვარსკვლავთა ციური ეტლის მსგავსად, რომელსაც ოლიმპიელი ღვთაებები მართავენ. პლატონის მიხედვით, ადამიანთა სულებიც ასევე მართავენ ეტლებს, და მიჰყვებიან რა ღმერთებს, ყოველდღიურად მონაწილენი ხდებიან ამგვარი პროცესისა: „ცის თაღის უმაღლეს წერტილში ფართო ხედით იხსნება ჭეშმარიტი სამყარო; ის, რისი დანახვაც აქედანაა შესაძლებელი, - უკვე აღარაა ჩვენი ცვალებადი, მოუწესრიგებელი და წარმავალი სამყარო, არამედ ესაა ჭეშმარიტი კონსტანტა და ყოფიერების მყარი ფორმები. თუ ღვთაებები ჭეშმარიტ სამყაროსთან შეხვედრისას მთლიანად ეძლევიან ამ სანახაობას,

ადამიანში - ინსტიქტური საწყისი დროებით გვერდზე გადაება, და ის ახერხებს მხოლოდ თვალი შეავლოს მარადიულ წესრიგს. ამის შემდეგ ადამიანთა სულები კვლავ მიწაზე ეცემიან, და განეშორებიან რა ჭეშმარიტებას, რჩებათ ბუნდოვანი მოგონებანი მასზე.“ ამით გადამერს სურს გამოკვეთოს შემდეგი: როცა ადამიანის სულს აღარ შესწევს ძალა აღემართოს ჭეშმარიტების სიმაღლეებთან და მიწიერი ლტოლვებისგან დამძიმებულს ფრთები ეკვეცება, რჩება მხოლოდ ერთი გზა-გამოსავალი, - მას ხელახლა უნდა დაეწყოს ფრთების შესხმა და დაუბრუნდეს მგზნებარება; პლატონის კვალდაკვალ გადამერი ამ გზას სიყვარულის, მშვენიერებისადმი სიყვარულის გზას უწოდებს. (Gadamer H.G., Die Aktualitet des Schonen, 2012:279). მშვენიერებისა და სამყაროს ჭეშმარიტი წესრიგისადმი სულიერი ხედვა, პლატონის თანახმად, აღძრავს სიყვარულის საუცხოო განცდას. როცა ჭეშმარიტ სამყაროსთან დაკავშირებული მოგონებანი იღვიძებს, ეს მხოლოდ მშვენიერების წყალობით ხორციელდება. პლატონი მშვენიერებას უწოდებს ყველაზე ნათელს და ყველაზე მიმზიდველს, სხვა სიტყვებით: იდეალის სიცხადეს და ხილულობას, სწორედ იმას, რაც აშკარად განირჩევა ყველა დანარჩენისგან, და ასხივებს დამაჯერებელი და უეჭველი ჭეშმარიტების ნათელს.

აღნიშნული მითიდან ყველაზე უფრო მნიშვნელოვან დასკვნას წარმოადგენს აზრი იმის შესახებ, რომ მშვენიერების არსი არანაირად არ იმყოფება სინამდვილის საპირისპიროდ და მისგან განკერძოებულად. მშვენიერება, რაც არ უნდა მოულოდნელად აღმოცენდეს, ის უკვე არის როგორც რაღაც წინაპირობა იმისა, რომ ჭეშმარიტება მყოფობს არა სადღაც მიუწვდომელ შორეთში, არამედ მუდმივად მზად არის ჩვენთან შესახვედრად იმ სინამდვილეში, რომელშიც ჩვენ ვცხოვრობთ, მიუხედავად ამ სინამდვილის ქაოტურობისა და არასრულყოფილებისა. სწორედ ეს შეადგენს მშვენიერების ონტოლოგიურ ფუნქციას: გაიდოს ხიდი რეალურისა და იდეალურის გასაყარზე. მშვენიერთან ყოველი ცალკეული შეხვედრის საფუძველს შეადგენს ადამიანის ონტოლოგიური ფუნქცია სამყაროში და ტრანსცენდენტურ სამყაროსთან პირისპირ მდგომი ადამიანის სასრულობა.

ამგვარად, სიტყვა „ხელოვნება“-ს დამატებული ეპითეტი „მშვენიერება“ წარმოადგენს კიდევ ერთ მნიშვნელოვან ნაბიჯს ჩვენთვის საინტერესო საკითხის გასარკვევად, რადგანაც, შემდგომ ნაბიჯს უკვე უშუალოდ მივყავართ იმასთან,

რასაც ფილოსოფიის ისტორიაში ვუწოდებთ ესთეტიკას. ესთეტიკა მნიშვნელოვან წილად ავლენს საკუთრივ ხელოვნების საზრისს, გამოცალკევებს მას გამოყენებითი „უნარებისაგან“ და თითქმის რელიგიამდე აღამაღლებს. ესთეტიკა, როგორც ფილოსოფიური დისციპლინა აღმოცენდა XVIII. მათემატიკური ბუნებისმეტყველების ნიადაგზე და პროვოცირებული იყო ახალი დროის რაციონალიზმით. ამიტომაც ის გამალებით რეალიზდება ტექნიკაში და დღემდე წარმოადგენს არსებით მომენტს ჩვენი მსოფლშეგრძნებისთვის.

რამ უბიძგა ფილოსოფიას გაეხსენებინა და მიემართა „მშვენიერებისათვის“?

ზოგადი რაციონალისტური ორიენტაციის ფონზე ბუნების კანონების მათემატიკური განსაზღვრება, ბუნების მნიშვნელობის აღიარება მისი ძალების ფლობისათვის, მშვენიერებისა და ხელოვნების გამოცდილება - განიხილება იმ არეში, სადაც სუბიექტურობა და შემთხვევითობაა გაბატონებული. ასეთ ვითარებაში რაზე შეიძლება აცხადებდეს პრეტენზიას ხელოვნების ფენომენი? ანტიკურობისაკენ მიბრუნება იძლევა საშუალებას გავერკვეთ, თუ რა არის ჩადებული მშვენიერებასა და ხელოვნებაში ისეთი, რომლის ამოწურვაც შეუძლებელია ცნებათა მეშვეობით. როგორ უნდა დავრწმუნდეთ მის ჭეშმარიტებაში? ფილოსოფიური ესთეტიკის დამფუძნებელი, ბაუმგარტენი საუბრობს გრძნობად შემეცნებაზე. დაწყებული ბერძნებიდან, „გრძნობადი შემეცნება“ წარმოგვიდგება როგორც რაღაც პარადოქსალური. შემეცნებასთან ჩვენ საქმე გვაქვს მაშინ, როცა ის უკან იტოვებს რა სუბიექტურ გრძნობად შეპირობებას, წვდება გონივრულ, ზოგად და კანონზონიერ საგანს. გრძნობადი კი როგორც ერთეული, განიხილება როგორც მხოლოდ ზოგადი კანონზომიერების ცალკეული შემთხვევა.

რას ნიშნავს ეს ჩვენთვის? რა შეიძლება იყოს ამ ცალკეულში მნიშვნელოვანი და საყურადღებო? რატომ ერთეულიც, და არა მხოლოდ „ზოგადი“, როგორც მაგალითად, მათემატიკურად ფორმულირებული ბუნების კანონები? რატომ აცხადებს ეს ერთეულიც ჭეშმარიტებაზე პრეტენზიას?

ამგვარ კითხვებზე პასუხი ფილოსოფიურმა ესთეტიკამ უნდა მოიძიოს. აქ გადამერი კანტის დამსახურებაზე საუბრობს და აღნიშნავს, რომ მან პირველმა აჩვენა პრობლემის ფილოსოფიური განაზრება. კანტი ეძიებდა პასუხს კითხვებზე:

რა არის უცილობლად ნიშანდობლივი მშვენიერების აღქმისთვის? როცა ჩვენ რაღაცას მივიჩნევთ „მშვენიერებად“, ეს ხომ არ არის მხოლოდ გემოვნების სუბიექტური რეაქცია? მაგრამ, - რომ არც ის საყოველთაოაა, რომელიც ბუნების კანონზომიერებისთვისაა დამახასიათებელი? კანტი ცდილობს ახსნას: რა განაპირობებს გრძნობადი აღქმის, როგორც ცალკეული შემთხვევის, ერთჯერადობას? როგორი ჭეშმარიტებაა მშვენიერებაში, - გამომსახველობითიც და აღქმადიც? ბუნებრივია, საქმე ეხება არა იმ ჭეშმარიტებას და იმ საზოგადოს, რაც შემეცნებისთვის ანუ გონებისთვისაა თვისობრივი, თუმცა, ამასთანავე, ჭეშმარიტება, რომელიც ესთეტიკური აღქმით გვეძლევა, არც მხოლოდ სუბიექტურია. ეს რომ ასე არ იყოს, მაშინ მივალთ უტყუარობისა და უეჭველი სიზუსტის უარყოფამდე. (Gadamer H.G., Die Aktualitet des Schönen, 2012:283).

კანტი განასხვავებს გემოვნების „წმინდა“, „ინტელექტუალიზირებულ“ მსჯელობას, „თავისუფალ“ და „შემთხვევით“ სილამაზესთან მიმართებაში. აქ ადგლი აქვს ერთგვარ წინააღმდეგობას, რაც კანტს გარკვეული მიზნისთვის ესაჭიროება.

კანტი თავისუფალი სილამაზის მაგალითად ასახელებს ორნამენტულ შპალერს და მუსიკას („თემის გარეშე“, ან „ტექსტის გარეშე“), ამით ის არაპირდაპირი გზით მიანიშნებს იმაზე, რომ „ობიექტი, რომელიც გარკვეულ გაგებამდე მიიყვანება“, ითვლება განპირობებულ, არათავისუფალ სილამაზედ. ეს შეიძლება იყოს: პოეზიის მთელი სამყარო, გამომსახველობითი ხელოვნება და არქიტექტურა, აგრეთვე ბუნებაში არსებული ყველა საგანი, რომელსაც ჩვენ არ განვიხილავთ მხოლოდ მათი სილამაზის მიხედვით, მაგალითად, როგორც დეკორატიულ მცენარეებს. ამ შემთხვევაში გემოვნებაზე მსჯელობა კარგავს თავის გარკვეულობას და შეზღუდულობით ხასიათდება. თუ კანტი შესაძლებლად მიიჩნევს ერთი და იგივე საგანი შეფასებულ იქნას როგორც თავისუფალი, ისე შემთხვევითი სილამაზის თვალსაზრისით, - ორივე შემთხვევაში გემოვნების იდეალური შემფასებელი იქნება ის, ვინც მსჯელობს „არა განსჯითი სახით, არამედ იმის მიხედვით, რაც მის გრძნობებს წარმოუდგება. ჭეშმარიტი სილამაზე - ფერების და ორნამენტის სილამაზეა, რომელიც ჩვენს მიზანშეწონილობას დაქვემდებარებულ სამყაროში თავდაპირველ და თავისთავად სილამაზეს

წარმოადგენს, და ამდენად, ცნებიდან ან მიზნიდან შეგნებულ აბსტრაგირებას ის აღარ საჭიროებს“.

თუ საკუთრივ სილამაზე მიზანშეწონილობის ცნების მეშვეობით ყოველგვარ ფიქსაციას გამორიცხავს, მაშინ გამოდის, რომ ვერ ისაუბრებ „ლამაზ საცხოვრებელ სახლზე“, „ლამაზ ხეზე“, „ლამაზ ბაღზე“ და ა.შ. რადგანაც აქ მიზნების განსაზღვრულობა და ფიქსირებულობა არ არის საკმარისი. სილამაზის იდეალი მხოლოდ ადამიანურ ხატებაშია (Gestalt), წარმოდგენილი (განხორციელებული) სწორედ იმიტომ, რომ მარტოდენ ადამიანს შეუძლია იყოს სილამაზის ფიქსირებული განსახიერება მიზანშეწონილობის გაგებით, ანუ - ის თავს იჩენს „ზნეობრივის გამოვლენისას“, რომლის გარეშეც საგანი ვერ იქნებოდა ყველასათვის მოსაწონი. ასეთ შემთხვევაში მსჯელობა სილამაზის იდეალზე, კანტის მიხედვით, არ არის უბრალო გემოვნებითი მსჯელობა, ხოლო მისი მოძღვრების მნიშვნელოვან შედეგს წარმოადგენს აზრი იმის შესახებ, რომ ხელოვნების ნაწარმოები უნდა მოგვწონდეს, ის უნდა იყოს იმაზე უფრო მეტი, ვიდრე, ვთქვათ, სასიამოვნო - გემოვნებისათვის.

გადამერი მიიჩნევს, რომ ვილკენმანისა და ლესინგის მიერ შექმნილი ეს მოძღვრება კანტის ესთეტიკაში იკავებს თავისებურ საგასაღებო პოზიციას, რადგანაც სწორედ ამ თეზისში ვლინდება, თუ რაოდენ ნაკლებად შეესაბამება კანტის ნააზრევს გემოვნების ფორმალური ესთეტიკა (არაბესკების ესთეტიკა).

კანტისთვის არ არის საკამათო ის შეზღუდვები, რომლებიც, მაგალითად, ადამიანს ტატუირების გაკეთებას უკრძალავს, ხოლო ეკლესიას, - გარკვეულ ორნამენტს. ის ამ შეზღუდვების მომხრეა, რადგან მისი აზრით, ამგვარად მიღებული ესთეტიკური სიამოვნება ანგარებითია, ანუ მორალური თვალსაზრისით საზიანოა. თავისუფალი სილამაზის მაგალითები წარმოადგენენ არა საკუთრივ სილამაზეს, არამედ ისინი მოწოდებულნი არიან დაამტკიცონ, რომ საგნის სრულყოფილების კრიტერიუმი არ არის მხოლოდ თავისთავად სასიამოვნო. კანტი გემოვნების თაობაზე კამათის მოგვარების შესაძლებლობად მიიჩნევს სილამაზისადმი ამ ორგვარი მიმართების ურთიერთემოქმედებისა და მათი ერთიანობის აღიარებას. მსგავსი ერთიანობა ყოველთვის ვლინდება იქ, სადაც „ცნებასთან მიხედულება“ არ მოხსნის წარმოსახვის თავისუფლებას. აღნიშნული

თვალსაზრისიდან გამომდინარე, გემოვნების წმინდა მსჯელობა უნდა აღწევდეს ისეთ საზღვრებამდე, სადაც დასაშვებია მტკიცება: „მართალია, საუბარია სილამაზეზე არა იქ, სადაც რაციონალური გაგება სქემატურად გამოდის წარმოსახვითი ძალის მეშვეობით, ან გრძნობათა სფეროში გადანაცვლებით, არამედ მხოლოდ იქ, სადაც წარმოსახვის ძალა თავისუფლად ერთიანდება გონებასთან, რაც იმის აღმნიშვნელია, რომ ის უფრო ნაყოფიერი ხდება“. მაგრამ, წარმოსახვის ძალის მიერ პროექტირებული მსგავსი ნაყოფიერი სახოვნება თავისი სიდიადით წარმოგვიდგება არა უბრალოდ არაბესკების თავისუფალ ხვეულებში, არამედ განეფინება სივრცეში, სადაც გონებისმიერი სწრაფვა ერთიანობისკენ გვევლინება არა როგორც შემზღვეველი, არამედ როგორც სტიმული მისი თამაშისათვის.

თავად მოძღვრება სილამაზის იდეალზე დაფუძნებულია ნორმის იდეის (Vernunftidee) განსხვავებაზე. გამოსახულება მოსწონთ არა მისი სილამაზის გამო, არამედ მხოლოდ იმიტომ, რომ ის არ ეწინააღმდეგება არც ერთ პირობას, რომლითაც შეიძლება ეს საგანი მშვენიერი იყოს. აქ სილამაზის ჭეშმარიტი იდეალი „ზნეობრივის გამოხატვაში“ ვლინდება. ადრეული სწავლება ესთეტიკური იდეისა და სილამაზისა, როგორც ზნეობრიობის სიმბოლოს შესახებ, ხელს უწყობს ხელოვნების არსის გაგებას. ცხადია, კანტს ამით უნდოდა ეთქვა, რომ ადამიანის ფიგურის გამოხატვის შემთხვევაში, როგორც გამოსახული საგანი, ისე ის, რაც ამ გამოსახულებით მოგვეწოდება, ერთიანობაში შეადგენს მის მხატვრულ შინაარსს. შეუძლებელია ამ გამოსახულებას სხვა შინაარსი ჰქონდეს, გარდა იმისა, რაც გამოსახულის გარეგნობასა და მანერაშია გამოხატული. კანტისეულად რომ ვთქვათ, ამ გმოვლენილი სილამაზის იდეალის ინტელექტუალიზირებული და დამაინტერესებელი სიამოვნება არ გამოიღვენება ესთეტიკური სიამოვნებით, არამედ მასთან ერთად ქმნის გარკვეულ ერთიანობას. მხოლოდ ადამიანური ხატის გამოსახვისას ნაწარმოების მთლიანი შინაარსი, როგორც მისი საგნის გამოხატულება, იმავდროულად მომართულია ჩვენკენ. „ადამიანის ტანი სხვა არაფერია თუ არა სულიერების მაჩვენებელი ხილული გეშტალტი (ფორმა)“.

(Gadamer H.G. Wahrheit und Methode, 2, 1993:57)

ჰეგელის აზრით, ხელოვნების თავისთავადი არსი მდგომარეობს იმაში, რომ მისი საშუალებით ადამიანი თავისთავს უმზერს: „ადამიანისთვის ხელოვნების

ნაწარმოები, - ეს არის შესაძლებლობა, რომლის მეშვეობითაც ის ავლენს თავის თავს თავისივე ფიქრებში”. არა მხოლოდ ადამიანურ ხატებაში, არამედ ბუნების სხვა საგნების მხატვრულ გამოსახულებაში ასევე შესაძლებელია ზნეობრივი იდეების წარმოჩინება. ყოველგვარი მხატვრული გამოსახულების (პეიზაჟი იქნება ეს, თუ ნატურმორტი) განმაპირობებელი, - ბუნების ზემთაგონებული ჭკრეტაა. ამაზე დაყრდნობით, კანტი აღნიშნავს, რომ მსგავს შემთხვევაში ზნეობრიობის შთაბეჭდილება გარედანაა მოცემული. ადამიანი კი, პირიქით, ამ იდეებს საკუთარ არსებაში ატარებს და მას გამოხატავს იმიტომ, რომ იმ დროს ის არის ის, რაც არის. ხე, რომელიც ზრდის არახელსაყრელი პირობების გამო გამრუდება, შეიძლება უბედურად მოგვეჩვენოს, მაგრამ ეს უბედურება არ წარმოადგენს უბედურად თავსმგრძნობი ხის გამოხატულებას. ხის იდეალის თვალსაზრისით, გამრუდება - არ არის „უბედურება“ (Elend) ჩვენ მას მივაწერთ ხოლმე ადამიანურობის იდეალს, რომლის მიხედვითაც ის უბედურად წარმოჩინდება, მიუხედავად იმისა, რომ უბრალოდ, ვერ იქნება უბედური. ანუ, ასეთ დროს, ადამიანი ედრება რა ადამიანურ-ზნეობრივ იდეალს, - თავისთავს უბედურად მიიჩნევს. (Gadamer H.G. Wahrheit und Methode, 2, 1993:54).

სწორედ ნორმის იდეის და მშვენიერის იდეალის კლასიციკური განსხვავების მოშველიებით, კანტი აბათილებს იმ საფუძველს, რომელზედაც სრულყოფილების ესთეტიკა ყველა არსებულს მისთვის განუმეორებლად თავისებურ სილამაზეს ანიჭებს. მხოლოდ ამის შემდეგ შეიძლება ვილაპარაკოთ „ხელოვნების“ ავტონომიურობის შესახებ, რადგანაც მისი ამოცანა აქ არის უკვე არა ბუნებრივი იდეების გამოხატვა, არამედ ბუნებაში და ადამიანურ- ისტორიულ სამყაროში ადამიანის შეხვედრა თავისივე თავთან. კანტის მითითება, რომ მშვენიერი მოსწონთ გაგებულების გარეშე, სულაც არ უშლის ხელს იმას, რომ ჩვენი ინტერესების მთელი სისავსე მხოლოდ ნიშნიერ (bedeutsam) სილამაზეზე იქნას მიმართული. სწორედ, გემოვნების არაცნებითობის გაგებას გაჰყავს უბრალო გემოვნება ესთეტიკის ფარგლებიდან. (Gadamer H.G. Wahrheit und Methode, 2, 1993:55)

როდესაც კანტი განიხილავს საკითხს ინტერესის შესახებ მშვენიერებასთან მიმართებაში, თავისთავად ჩნდება გამოვნიებიდან გენიის თვალსაზრისზე გადასვლის მოთხოვნა. მისი მოძღვრება მშვენიერებაზე აიგება ამ ორი ფენომენის

ურთიერთდამოკიდებულების შესაბამისად. ეს მიდგომა გულისხმობს სენსუალური და რაციონალური წინასწარშედგენილი მსჯელობებიდან „გემოვნების კრიტიკის“ თავისუფალ პოზიციაზე გადასვლას. აქ, კანტი არც კი აყენებს საკითხს ესთეტიკურად შესაფასებელი ობიექტის ყოფიერების რაგვარობასთან დაკავშირებით, ამასთანავე, ღიად ტოვებს ბუნებრივად-მშვენიერის და მხატვრულად-მშვენიერის თანაფარდობის პრობლემურობას. მაგრამ თუ ჩვენ ბოლომდე ჩავუფიქრდებით გემოვნების თვალსაზრისს, ანუ თუ მისი საზღვრებიდან გავალთ, ამგვარი მიმართულება პრობლემას უფრო მეტი სიცხადით წარმოგვიჩენს.

ჩვენთვის საინტერესო მშვენიერების მნიშვნელოვნების საკითხს კანტის ესთეტიკაში ფუძემდებლური ადგილი უკავია. ამ საკითხის თავისებურების ჩვენება შესაძლებელია ბუნებრივად-მშვენიერისა და მხატვრულად-მშვენიერის შედარებიდან გამომდინარე.

კანტი ხაზს უსვამს ხელოვნების სილამაზესთან შედარებით ბუნების სილამაზის უპირატესობას. ბუნების სილამაზე უპირატესობას ფლობს არა მხოლოდ წმინდა ესთეტიკური მსჯელობისათვის, არამედ მისი საშუალებით ვლინდება ისიც, რომ ზოგადად მშვენიერი დამყარებულია წარმოდგენილი საგნების მიზანშეწონილობაზე ჩვენივე უნარის ან შესაძლებლობის შესამეცნებლად. ეს აშკარაა ბუნებრივად-მშვენიერის მაგალითზე იმ ძალით, რომ მას არ გააჩნია შინაარსობრივი მნიშვნელობა, და მაშასადამე, გემოვნების მსჯელობას ადგილი აქვს ინტელექტუალიზირებულ სიწმინდეში. მაგრამ კანტი საუბრობს ბუნებრივად მშვენიერის არა მხოლოდ მეთოდოლოგიურ, არამედ მის შინაარსობრივ უპირატესობაზეც, და თავის დამსახურებად სწორედ ამ მომენტს მიიჩნევს. მშვენიერ ბუნებას შესწევს უშუალო ინტერესის გამოღვიძების უნარი, ლაპარაკია ზნეობრივი ინტერესის შესახებ. ბუნების მშვენიერი ფორმები რომ მართლაც მშვენიერია, ამის აღიარებას მივყავართ იმ აზრამდე, რომ „ამგვარი სილამაზე ბუნების შექმნილია“. იქ, სადაც ეს აზრი აღვიძებს ინტერესს, ჩვენ შეგვიძლია ვისაუბროთ ზნეობრივი გრძნობის კულტივირებაზე. ის, რომ ბუნება მშვენიერია, ამ ინტერესის გაღვიძება მხოლოდ მისთვის არის შესაძლებელი, ვისაც „თავისი ინტერესი ადრევე მყარად ჰქონდა დაფუძნებული ზნეობრივად კეთილზე“.



მაშასადამე, ბუნებაში მშვენიერებისადმი ინტერესი „მორალთან ნათესაობაშია“. როდესაც კანტი შენიშნავს ბუნების „მიზნისგარეშე თანხმობას“ ყოველგვარი ინტერესისაგან დამოუკიდებელ სიამოვნებასთან, და ბუნების საოცარ მიზანშეწონილობას ჩვენთან მიმართებაში, ამით ის მიუთითებს ადამიანზე, როგორც შესაქმნის საბოლოო მიზანზე, მის ”მორალურ დანიშნულებაზე“.

აღნიშნულ შემთხვევაში, სრულყოფილების ესთეტიკაზე უარის თქმით, უფრო მეტად ვუახლოვდებით ბუნებაში მშვენიერის ზნეობრივ მნიშვნელობას. ის, რომ ბუნებას არ გააჩნია მიზანი თავისთავად, მაგრამ მასში მაინც მოიპოვება სილამაზე, ანუ მიზანშეწონილობა ჩვენივე სიამოვნებისთვის, ამით ბუნება მიგვანიშნებს იმაზე, რომ ჩვენ თვითონ ვართ ჭეშმარიტად საბოლოო მიზანი შემოქმედებისა, მშვენიერი-ბუნების ენა ჩვენკენაა მომართული. რა თქმა უნდა, ხელოვნების მნიშვნელოვნებას (Bedeutsamkeit) ისიც შეადგენს, თუ რას გვეუბნება ის მაშინ, როცა ადამიანს წარმოუდგენს თავის თავს მისივე არსებობის ზნეობრივი დანიშნულების ასპექტით, რადგანაც ხელოვნების ნაწარმოები, განსხვავებით ბუნების საგნებისაგან, იმისთვისაა განკუთვნილი, რომ ამგვარად გვესაუბროს. ბუნებაში მშვენიერის ნიშნადი ინტერესი გულისხმობს იმას, რომ ის ჩვენთვის უზრუნველყოფს ჩვენივე ზნეობრივი დანიშნულების შეცნობას. ხელოვნებას არ შეუძლია ადამიანს ამგვარად აპოვნინოს თავისი თავი წინასწარგამიზნულ სინამდვილეში. თუკი ხელოვნებაში ადამიანი შეხვდება საკუთარ თავს, - ეს მისთვის არ წარმოადგენს თავისივე თავის სხვის მიერ კონსტანტაციას. (Gadamer H.G. Wahrheit und Methode, 2, 1993:57).

როგორი შთამბეჭდავიც არ უნდა იყოს კანტისეულ აზრთა ამგვარი მსვლელობის სისრულე, ხელოვნების ფენომენი მისთვის განკუთვნილი მასშტაბით აქ მაინც არ განიხილება. ვინაიდან ბუნებრივად მშვენიერს აკლია გამოხატვის გარკვეული უნარი, კანტის აზრით, სწორედ ამით განისაზღვრება ხელოვნებაში მშვენიერთან მისი უპირატესობა. მაგრამ ხელოვნების უპირატესობა ბუნებაში-მშვენიერთან აღინიშნება იმით, რომ ხელოვნების ენა, - ეს არის ენა, თავისი მოთხოვნებით, ანუ ის იძლევა თავისუფალი (ნებისმიერი) განმარტების საშუალებას განწყობის შესაბამისად. ის ჩვენ მოგვმართავს ნიშნადი, საზრისისეული გარკვეულობითა და დამაჯერებლობით (Bedeutungshaft).

ხელოვნების საოცრება და საიდუმლო მდგომარეობს იმაში, რომ ამგვარი დამაჯერებლობისა და გარკვეულობის პრეტენზია კი არ ზღუდავს ჩვენს სულიერ სამყაროს, არამედ მისი საშუალებით გაიშლება თავისუფალი სივრცე ჩვენი შემეცნებითი უნარების თამაშისათვის. გადამერი სავსებით მართებულად მიიჩნევს კანტის გამონათქვამს, რომ ხელოვნებას უნდა მივუდგეთ „როგორც ბუნებას“, ანუ უნდა მოგვწონდეს როგორც ბუნება, რათა მის მიღმა არ იქნას ამოცნიბილი თავისუფალი (თვითნებური) წესების პრეტენზიულობა. (Каут, соч. Т.5, 1966:321). ასეთ შემთხვევაში ჩვენთვის არ არის საყურადღებო წინასწარგანზრახული თანხვდომა გამოსახულებისა ნაცნობ სინამდვილესთან, ანუ ჩვენ რაიმეს არ განვიხილავთ მსგავსების მიხედვით. საზრისთან მიმართება არ განიზომება უკვე ნაცნობი საზომით, ვინაიდან ესთეტიკური „გაგების“ კრიტერიუმი მუდმივად გაფართოვებადია.

რადგანაც კანტი ხელოვნებას განსაზღვრავს როგორც „საგნის შესახებ მშვენიერ წარმოდგენას“, გადამერის თქმით, ეს მართებულია იმდენად, რამდენადაც მხატვრულ გამოსახულებაში სიმახინჯეც შეიძლება იქცეს მშვენიერებად. და მაინც, ხელოვნების შინაგანი არსი არასაკმარისად ვლინდება მაშინ, როცა ის უპირისპირდება ბუნებაში მშვენიერს. მხოლოდ ლამაზად ასახული საგანი „სკოლის მოთხოვნებს“ თუ შეესაბამება. მაგრამ, იმავე კანტის თანახმად, ხელოვნება უფრო მეტია, ვიდრე „საგნის შესახებ მშვენიერი წარმოდგენა“: ის გამოხატავს ესთეტიკურ იდეებს, ანუ იმას, რაც ცნებითი საზღვრების მიღმაა განვრცობილი. ამ შეხედულების ფორმულირებას ჩვენ უკვე შევხებთ გენიის ცნების განხილვისას.

ტრანსცენდენტალური მიზნები, რომლითაც კანტი ხელმძღვანელობდა, განხორციელდა მშვენიერის (და ამაღლებულის) შესახებ მსჯელობის ფენომენის შემოსაზღვრით, და განერიდა გემოვნების ცნების უფრო საყოველთაო გაგებას. ესთეტიკური მსჯელობის უნარის მოქმედება მოექცა მართებულობისა და მორალის სფეროში, ანუ ის ფილოსოფიისთვის აღმოჩნდა გვერდითი, არაცენტრალური მოვლენა. რის დაკანონებასაც კანტი თავისი ესთეტიკური მსჯელობის უნარის საშუალებით ცდილობდა, იყო ესთეტიკური გემოვნების სუბიექტური საყოველთაობა, რაც გულისხმობს უკვე არა საგნის შემეცნებას, არამედ „მხატვრული შემოქმედების“ სფეროში გენიის უპირატესობას ყოველგვარ

ესთეტიკურ წესებზე. ამგვარად, რომანტიკული ჰერმენევტიკა და ისტორია საბოლოოდ გენიის ცნებას უკავშირდება, რომელმაც თავისი მნიშვნელობა კანტის ესთეტიკის წყალობით მოიპოვა. ესთეტიკური უნარის ტრანსცენდენტალურმა გამართლებამ დაასაბუთა ესთეტიკური ცნობიერების ავტონომია, რამაც ხელი შეუწყო ისტორიული ცნობიერების ლეგიტიმაციას. კანტის რადიკალური სუბიექტივაცია, რომელიც ესთეტიკის ახლებური დასაბუთების მოთხოვნას პასუხობდა, ჭეშმარიტად ეპოქალური იყო. მან აჩვენა დამატებითი მისაღწავი ერთიანობა, რომელშიც წარმოდგენილია „მხატვრული მომენტი“ (Künstlerische Moment) „ემოცია“ (Gefühl) და „გრძნობითი წვდომა“ (Einfühlung).

გადამერი შეეცადა გაეღრმავებინა მშვენიერების ცნების უნივერსალურ-ონტოლოგიური მნიშვნელობა, მაგრამ არა მეტაფიზიკური ასპექტით, არამედ პლატონისეულ აზროვნებასთან ორიენტირებით - სიკეთე, ჭეშმარიტება, მშვენიერება. მშვენიერება არის ის, რის გამოც ჩვენ სიკეთე გვიყვარს, ანუ სილამაზე არის იგივე სიკეთე, ოღონდ სიყვარულის ობიექტად ქცეული. სიკეთე მშვენიერებაში გადადინდება იმის მიხედვით, თუ როგორ უნდა რომ წარმოჩინდეს. სიკეთის ამგვარი გადასვლა მშვენიერებაში, რათა ეს უკანასკნელი „წარმოჩინდეს“, ყველაზე აღმატებული მეტყველებაა. ჰერმენევტიკული გამოცდილებისთვის ამგვარი „თვითწარმოჩინების“ მომენტი არსებითია, ვინაიდან მშვენიერებასთან შეხვედრის სიმრავლე შეგვაცნობინებს გამოცდილების მნიშვნელობას. შესაბამისად, გადამერთან მშვენიერების ცნება უმნიშვნელოვანეს ასპექტს წარმოადგენს. ის ამბობს, რომ მშვენიერი „თავისთავად“ ეხსნება მოყვარულ სულს, როგორც ერთიანი, მთლიანი, ერთგვაროვანი და უსაზღვრო. ის თავის თავს ცხადად და სუფთა სახით წარმოაჩენს ინტელიგიბელურ სფეროში, ვიდრე ხილულ სფეროში.

გადამერის თქმით, მიუხედავად იმისა, რომ პლატონი მშვენიერებასა და სიკეთეს ერთმანეთთან მჭიდროდ აკავშირებს, ის საუბრობს მათ შორის განსხვავებაზე და ამ სხვაობით აჩვენებს მშვენიერების თავისებურ უპირატესობას. პლატონი აღნიშნავს, რომ სიკეთე, როგორც რაღაც მოუხელთებელი, შემჩნევის მცდელობისას გადადის, გადაინაცვლებს მშვენიერში. მშვენიერის მოხელთება კი შესაძლებელია წამისყოფაში, მისი არსება თვითგამოვლენაშია. იგი უეცრად გამოჩნდება, გა-ინათებს (გაიელვებს, გაიბრწყინებს) და ასევე უეცრად კვლავ ქრება, ანუ

ლია, გახსნილია და იმავდროულად დახურულია. მშვენიერის ყოფიერების ხერხი ეფუძნება სწრაფვას მიიზიდოს ადამიანის სულიერება. პლატონის მიხედვით, ის ასხივებს დამაჯერებელი და უეჭველი ჭეშმარიტების ნათელს.

სინათლის მეტაფიზიკა, მისი რეფლესური ბუნება მდგომარეობს იმაში, რომ მისი საშუალებით ნათდება არა მხოლოდ ის, რასაც ანათებს, არამედ ამ რაღაცის განათებით თავად იძენს ხილულობას, - ის საკუთარ თავს სხვაგვარად ვერ გამოხატავს (სხვაგვარად ვერ იქნება ხილული), თუ სხვა რამ არ გახადა ხილვადი (ცხადი). ის რაც ამგვარად წარმოგვიდგება, არ განირჩევა საკუთარი თავისგან, იგი არ არის რაიმე ერთი თავისთვის და სხვაგვარი, - სხვებისთვის და არც რაიმე რაღაც სხვაგვარში. ამიტომ, მშვენიერების ონტოლოგიური გაგება ხდება „გამოსახულების“ საშუალებით. აქ არ არის არანაირი სხვაობა, - ის „თავისთავს“ თავად (უშუალოდ) წარმოაჩენს, თუ „ასახვის“ გზით (როგორც ანარეკლი). მშვენიერის მეტაფიზიკურობა მდგომარეობს იმაში, რომ ის ავსებს იდეასა და გამოვლენას შორის არსებულ უფსკრულს. ანუ, ის მიეკუთვნება ყოფიერების იმგვარ წესრიგს, რომელიც მყარად და მუდმივად ამალღებულა ცვალებად და წარმავალ მოვლენებზე. ამდენად, მშვენიერება არის იმ ტიპის გამოცდილება, როგორცაა რაღაც თავგადასავალი (გადატანილი, განცდილი), რომელიც მთლიანად გამოიყოფა მთელი ჩვენი გამოცდილების ჩარჩოებიდან და გვაყენებს ჰერმენევტიკული ინტეგრაციის ამოცანის წინაშე.

## თავი IV. ხელოვნების ნაწარმოების ონტოლოგია და მისი ჰერმენევტიკული მნიშვნელობა

### 4.1. ისტორიული პრეამბულა

თანამედროვე ინდუსტრიალიზებული და სახელმწიფო მმართველობის ქვეშ ფუნქციონალურად ორგანიზებული საზოგადოების არსებობა წარმოქმნის კრიზისს, რომელიც აღინიშნება როგორც მხატვრულ-ისტორიულ კვლევებში, ისე ფილოსოფიური რეფლექსისას. გადამერი მიიჩნევს, რომ ცნებითი ანალიზით მიღებული ინტენციები მოიპოვება არა ხელოვნების თეორიაში, არამედ ონტოლოგიის დარგში, რომელიც ტრადიციული ესთეტიკის კრიტიკით ცდილობს გახსნას ხელოვნებისთვის და ისტორიისთვის საერთო ჰორიზონტები. აქ გადამერი ჰეგელის ნააზრევს მოუხმობს. ჰეგელისთვის ფილოსოფია, ანუ გონის ისტორიული თვითგაგება, ჰერმენევტიკული ამოცანის განმსაზღვრელია. მის მიერ წარმოდგენილი ისტორიული პოზიცია გადაიქცევა წარსულთან მოაზროვნე დამოკიდებულებაში. გადამერი მიიჩნევს, რომ ამით ჰეგელი გადამწყვეტ მოსაზრებას გამოთქვამს, რადგანაც ისტორიული გონის არსი მდგომარეობს არა წარსულის აღდგენაში, არამედ თანამედროვე ცხოვრებასთან გააზრებულ გაშუალედეებაში” (Gadamer H.G., Wahrheit und Methode, 2. 1993:220)

მსჯელობის ამგვარი მსვლელობა, ჰუმანიტარული მეცნიერებების წინაშე იმავდროულად გახსნის განზომილებას, რომელიც მოითხოვს ჰუმანიტეტის საკითხის ხელახალ დაყენებას. იმის გასაგებად თუ რა ჰუმანიტეტაზეა ამჯერად საუბარი, ფილოსოფიამ, გადამერის თქმით, უნდა მიმართოს მეცნიერულ-ჰუმანიტარული პროცესების ერთობლიობას. მაგრამ, ამ შემთხვევაში არ იქნება მისაღები ჰუმანიტარული მეცნიერებების თვითშემეცნებითი შედეგები, მისთვის საინტერესოა მიმართებანი ესთეტიკურ ცნობიერებასთან, რადგანაც ჰუმანიტეტის საკითხი, ყველაზე ფართოდ შეიძლება დაისვას ხელოვნების ჰუმანიტეტის პრობლემასთან კავშირში, იმ თვალსაზრისით, რომ ნაწარმოებით მიღებული მხატვრული გამოცდილება არის გაგება, და მაშასადამე, თავისთავად წარმოადგენს ჰერმენევტიკულ ფენომენს. ამგვარი გაგება ეკუთვნის თვითონ ხელოვნების ნაწარმოებთან შეხვედრის ფაქტს. ასეთი მიკუთვნებულობა აიხსნება მხოლოდ

ხელოვნების ნაწარმოების ყოფიერების წესიდან გამომდინარე და არა რაიმე მეცნიერული მეთოდით.

ამ ფონზე ხელოვნების არსებობის კანონზომიერების დასაბუთების პრობლემა გარკვეულ ორიენტირებს იძენს. თანამედროვე რეალობაში ხელოვნებისთვის შექმნილი სიტუაცია ხასიათდება ოდესღაც უწყვეტ ტრადიციებთან დაშორებულობით.

„ხელოვნება წარსულს ჩაბარდა“, - ჰეგელის მსჯელობის ამ ფორმულირებამ რადიკალურად გამოკვეთა ფილოსოფიის პრეტენზია, - ჭეშმარიტებისაკენ სწარფავა აქციოს შემეცნების საგნად, შეიცნოს თვით ჩვენი ცოდნის ჭეშმარიტება. მისი აზრით, უძველესი დროიდან ფილოსოფიის მიერ წამოყენებული ეს ამოცანა მხოლოდ მაშინ იქნება გადაწყვეტილი, როცა ფილოსოფია დაეუფლება ჭეშმარიტებას მთელი თავისი მოცულობით. გადამერი გვერდს უვლის ჰეგელის ამგვარ, მისი თქმით, კადნიერ პრეტენზიას, და ცდილობს აჩვენოს რას შეიძლება ნიშნავდეს ხელოვნების წარსულობა. ის მიიჩნევს, რომ თუკი საკითხის ასეთ დასმას რეკონსტრუირებას მივცემთ (ხელახლა გავიაზრებთ), აღმოჩნდება, რომ ჰეგელს განჭვრეტილი ჰქონდა ამ პრობლემისადმი ჩვენი საკუთრივი კვლავ-დაინტერესება.

ჰეგელი იყო ყველა იმ მიმდინარე მოვლენების თანამედროვე, რასაც დღეს აბსტრაქტული და უსაგნო ხელოვნება მოიცავს. მაგრამ მასთან ამ მოვლენებზე არ არის არც მინიშნება, და არც ეპატაჟი. გადამერის თქმით, მან არ იცოდა ის, რაც ჩვენთვის ცნობილია ისტორიულ პერსპექტივში, - ლაპარაკია ისტორიზმის გაბატონების საუკუნეზე. ასევე არ წინაგრძობდა იმას, რომ XIXს-ის ისტორიულობიდან საბოლოო გამოთავისუფლება, XXს. სხვა, უფრო სახიფათო მნიშვნელობით წაიყვანდა იქითკენ, რომ უკვე არსებული ხელოვნებაც აღქმული იქნებოდა, როგორც რაღაც წარსულს მიბარებული. როცა ჰეგელი ამბობდა, რომ ხელოვნება განზე გადგა, გადამერის აზრით, ის გულისხმობდა, რომ ხელოვნება აღარ იქნება, ან უარს ამბობს იყოს თავისთავადი გაგებულების მქონე. ჰეგელი აღნიშნული თეზისით მიუთითებს, რომ თუკი ბერძნული კულტურისთვის თვალნათლივია ღმერთის თანა-ყოფნა და გამომსახველობითი ფორმები ღვთაებრივის გამომხატველი იყო, ქრისტიანობის გამოცხადებასთან ერთად უკვე

შეუძლებელი აღმოჩნდა სახოვნად, პოეტურად, ხელოვნების ენით მისი ჭეშმარიტების ადეკვატური გამოხატვა. ანუ, ხელოვნების ნაწარმოები უკვე აღარ წარმოადგენს ჩვენთვის თაყვანსაცემ ღვთაებას. ამიტომ, ანტიკური პერიოდის შემდეგ ხელოვნება დასაბუთებას საჭიროებს. როგორც ცნობილია, დასავლეთ-ევროპულად წოდებული ქრისტიანული ხელოვნება წარმოიშვა სწორედ ასეთი დასაბუთებისას. ეს იყო ქრისტიანული ეკლესიის მიერ მრავალსაუკუნოვანი ჰუმანისტური, ანტიკური ტრადიციების შეთვისების რეზულტატი.

გადამერისათვის, სწორედ ეს სიტუაციაა დამაფიქრებელი, რადგანაც აქ მჟღავნდება წინააღმდეგობა: ერთი მხრივ, ხელოვნება წარმოგვიდგება, როგორც რელიგიური განათლების მქონე წარმონაქმნი, მეორე მხრივ, - ის არის ეპატაჟის საშუალება. ვიდრე ამ კონფლიქტის წარმოშობას და შემდგომ გამწვავებას განვიხილავთ, უნდა აღინიშნოს, რომ გადამერთან განსაკუთრებულად მნიშვნელობს მოვლენისადმი მიდგომის წესი. ის მოითხოვს, გათვალისწინებულ იქნას, როგორი დამოკიდებულება ჰქონდა ქრისტიანობას უკვე არსებული მხატვრული ტრადიციების მიმართ, რადგანაც მიიჩნევს, რომ ამ კუთხით ჩვენ უფრო მეტად მივუახლოვდებით თანამედროვეობას, ვიდრე ეს ერთი შეხედვით შეიძლება ჩანდეს. (Gadamer H.G., Die Aktualitet des Schönen, 2012:226).

VI-VII ს.ს. გაჩნდა ახალი შინაარსის ქრისტიანული ღვთისმეტყველება, რამაც სამსახური გაუწია ტრადიციული მხატვრული ენის განახლებას. მათ, ვისაც არ შესწევდა შესაბამისად გაეგო და აღექვა წერილი, ილუსტრირებული სახის თხრობა იყო ერთ-ერთი უმთავრესი მოსაზრება და საბუთი დასავლური ხელოვნების სასარგებლოდ. ამგვარი მიდგომის შედეგებით, ანუ დასავლური სამყაროს მხატვრული ტრადიციებით საზრდოობს დღესაც თანამედროვე კულტურული ცნობიერება. შუა საუკუნეების ქრისტიანული ხელოვნების ზეგავლენით და ბერძნულ-რომაული ხელოვნების განახლება-აღორძინებით შემუშავდა ერთიანი მხატვრული ენა, როგორც ზოგადი აზრისა და მნიშვნელობის გამომხატველი. ასე გრძელდებოდა XVIII ს. ბოლომდე. XIX საუკუნე იწყება სოციალურ-პოლიტიური და რელიგიური ცვლილებებით.

რაც შეეხება ავსტრიასა და სამხრეთ გერმანიას, აქ მძლავრად გამოიხატება ანტიკური და ქრისტიანული ხელოვნების სინთეზი. ბუნებრივია, ეს ეპოქაც

რეფორმაციათა კვალდაკვალ განიცდიდა ცვლილებებს, მაგრამ ამ პერიოდის ყურადღების ცენტრში ექცევა ხელოვნების ახალი სახეობა, - თავშეკავებული საზეიმო მუსიკა, რომელიც ერთდროულ ჟღერადობაში აღმოცენებით თავის საკუთარ ენას აცოცხლებს, - ამისი მაგალითია ი. ს. ბახის მუსიკა. ასე რომ, ამ მუსიკამ შეძლო ახალი პირობითობით გაეგრძელებინა ის დიდებული უწყვეტი ტრადიცია ქრისტიანული მუსიკისა, რომელიც მომდინარეობს უძველესი ქორალებიდან.

თუ მივყვებით ფერწერის ისტორიას, - XIX ს. II ნახევრიდან თანდათან იშლება გამომსახველობითი ხელოვნების ერთ-ერთი ყველაზე ფუნდამენტური საყრდენი - ხაზობრივი პერსპექტივა, რომლითაც ბოლო ათასწლეულის ხელოვნება განისაზღვრებოდა. ახალი ტენდენცია კი ყოველთვის მოასწავებს ტრადიციისადმი ახლებური დამოკიდებულების გაჩენას. ასეთმა ტენდენციებმა საყოველთაო აღიარება ჰპოვა, მაგალითად, პოლ სეზანის შემოქმედებაში.

რა თქმა უნდა, ხაზობრივი პერსპექტივა არ წარმოადგენდა აშკარა მოცემულობას ხედვისთვის და სახვითი შემოქმედებისთვის. ქრისტიანულ შუა საუკუნეებში ის საერთოდ არ გვხვდება. ხაზობრივი პერსპექტივა, როგორც კაცობრიობის უდიდესი მეცნიერული და მხატვრული მიღწევა, აუცილებლობად იქცა რენესანსის ეპოქის მხატვრობისთვის. ეს ეპოქა გატაცებული იყო ბუნებისმეცნიერებებითა და მათემატიკური მსჯელობებით. გადამერი ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ სწორედ ხაზობრივი პერსპექტივის თანდათანობითმა უარყოფამ დაგვანახა გვიანი შუასაუკუნეების უდიდესი ხელოვნება. მაშინ, როცა შთაბეჭდილების მისაღებად საჭირო იყო წინა პლანიდან შორეულ ჰორიზონტებში მოგზაურობა და იქმნებოდა „სარკმელიდან დანახულის“ ილუზია, შუა საუკუნეების ხელოვნება უშუალოდ იკითხება, როგორც იეროგლიფი, ან იდეოგრამა, და იწვევს სულიერ განსწავლას, სულიერ აღმავლობას.

ამდენად, ხაზობრივი პერსპექტივა ისტორიულად გარდამავალი ფორმა სახვითი შემოქმედებისა. მაგრამ უნდა აღინიშნოს, რომ მისი უგულებელყოფა შორსმომავალი იყო და უკავშირდებოდა თანამედროვე ხელოვნების განვითარებას. გავიხსენოთ, როგორ ირღვევა ფორმა კუბიზმში. 1910-იანი წლებიდან, არსებული მხატვრული ტრადიციებისადმი კრიტიკულმა მიდგომამ განაპირობა



გამომსახველობის საგნობრივი ბუნების საბოლოო უარყოფა. კუბიზმი უარს ამბობს საგნობრივ გამომსახველობაზე, მაგრამ ჩვენეული თვალთახედვიდან, იყო კი ეს ტოტალური უარყოფა? ერთი რამ ცხადია: კუბისტური, ანუ უსაგნო სურათები უკვე აღარ განიხილება უნო ინტუიტუ, ერთი შეხედვით; ის თხოულობს საგანგებო გარჯას: ტილოზე წარმოქმნილი სხვადასხვაგვარი რაკურსების სინთეზირება დამკვირვებელმა თავად უნდა მოახდინოს. შედეგად მიღებულის უტყუარობა და მისი შინაგანი ჰარმონიულობა ისეთივე მიმზიდველია, როგორც ეს გამოსახულების ზოგადი შინაარსიანობის საფუძველზე ხორციელდებოდა.

სურათი, მხატვრული ნაწარმოები „იკითხება“ ისე, როგორც იკითხება წერილობითი ტექსტი. ეს პრობლემა პირველად კუბისტური სურათის გამო არ წარმოქმნილა. ამ შემთხვევამ, უბრალოდ, უფრო მეტად წამოსწია მოთხოვნა „დაათვალიერო“ („გადაფურცლო“) ერთიმეორის მიყოლებით, სხვადასხვა რაკურსებით, რათა საბოლოოდ ტილოზე გამოსახული წარმოგვიდგეს მრავალწახნაგოვნად, ახლებური ფერადოვნებითა და პლასტიკურობით. ვინც, მაგალითად მოხიბლულია ტიცციანის ან ველასკესის ცხენოსნის პორტრეტით და ფიქრობს მხოლოდ ასე: „დიახ, ეს არის კარლ V!“ - მას სურათიდან არაფერი დაუნახავს. აუცილებელია მისი ხელახლა შექმნა-აღდგენა, სიტყვა-სიტყვითი წაკითხვა, რათა საბოლოოდ წარმოქმნას გამოსახულება, საიდანაც გამოჩნდება მისი თავდაპირველი მნიშვნელობა: ‘მბრძანებელი, რომლის მეფობისას არასდროს ჩადის მზე‘.

თანამედროვე ხელოვნების ძირითად მოტივს შეადგენს, დაძლიოს მაყურებელთან მისასვლელი მანძილი. ამის მაგალითია ეპიკური თეატრის ბრეხტისეული თეორია. ბრეხტი თეატრალურ ილუზიაში ჩაძირვის კატეგორიული წინააღმდეგია. ის შეგნებულად არღვევს სცენურ ნატურალიზმს, ანუ თანხვედომას სცენურ მოქმედებასა და მაყურებლის მოლოდინს შორის. ბრეხტის ეპიკურ თეატრში დრო და სივრცე განუსაზღვრელია. მან თეატრს მოხსნა „მეოთხე კედელი“, რადგანაც მიიჩნევდა, რომ მაყურებელს არა თუ უნდა აგრძნობინო, რომ იგი თეატრშია, არამედ პირიქით, უნდა აჩვენო, რომ სპექტაკლი თამაშდება სცენაზე, სადაც მსახიობი გამოიყვანს თავის პერსონაჟს, და არა თავად იქცევა პერსონაჟად. ბრეხტისთვის მთავარი პრინციპი „თამაშით სწავლება“, - ჩართოს

თამაშში გულგრილი მეთვალყურე და აქციოს თანამონაწილედ. (Gadamer H.G., Die Aktualitet des Schönen, 2012:290)

ასევე შეიძლება ითქვას, თანამედროვე არქიტექტურასა და მუსიკაზე. ესაა ჰარმონიისა და დისონანსის სრულიად ახლებური ენა, თავისებური შემჭიდროვება და სიმკვრივე, რაც მიღწეულია კომპოზიციისა და ფრაზის აგების იმ წესების უარყოფის შედეგად, რომლითაც ხასიათდება კლასიკური ფორმადწარმოქმნა;

ვფიქრობთ, ეს მოკლე მიმოხილვა, გვიჩვენებს, რომ რაიმეს თქმის შესაძლებლობა ცვლილებების საფუძველზეა აგებული. სწორედ ცვლილებების შინაგანი ბუნებიდან გამომდინარე, მართებულია იმაზე მსჯელობა, თუ რატომ წარმოადგენს ხელოვნება თეორიული აზროვნებისთვის პრობლემას. ამ საკითხს ჩვენ განვიხილავთ იმ საწყისი წინამძღვრიდან, რომ მხატვრული ტრადიციები და თანამედროვე ხელოვნება მოიაზრებოდეს, როგორც ერთი მთელის შემადგენელი ნაწილი, როგორც ხელოვნება მთლიანობაში, და არა იმ მიდგომით, რომ თანამედროვეს არ შეუძლია შექმნას ტრადიციული ენის ჩაძირვის გარეშე, და არც იმ აზრის უარყოფით, რომ აღქმული ხელოვნება ერთდროულად რაღაცნაირად მყოფობს წარსულშიც და აწმყომიც.

ის მეხსიერება, რასაც ატარებს წარსულის ცხოვრება, ტრადიცია და მისი თამამი ექსპერიმენტირება, წინააღმდეგობრიობა ფორმის უარყოფით, - ერთმნიშვნელოვნად მეტყველებს შემოქმედებითი გონის აქტივობაზე, რომლის არსიც წინ-მოდრობის შესაძლებლობაშია. მას თან ახლავს მცდელობა, მოექცეს განუმეორებელი წარსულისა და განჭვრეტილი მომავლის ჰორიზონტში. საინტერესოა, რა გამოდის წარსულისა და აწმყოს ასეთი გამთლიანებით?

უდიდესი მხატვრული მიღწევები, სხვადასხვა გზებით ერთვებიან მომხმარებლურ სამყაროში და მონაწილეობენ მის ესთეტიზირებაში. მაგალითად, კონსტრუქტივიზმმა განაპირობა საზოგადოებრივ ცხოვრებაში ტექნიკურ მოწყობილობათა აქტიური მოხმარება (სამზარეულო, ავეჯი, ტრანსპორტი). ამდენად, ბუნებრივია, რომ ხელოვანს ნაწარმოების შექმნის პროცესში უწევს გადალახოს ის დამაბულობა, რაც განპირობებულია ტრადიციის, ისტორიული ცნობიერებისა და ახალ ჩვეულებათა ურთიერთშეთავსებით, თანაარსებობით. ისტორიული ცნობიერება არის არა რაღაც მეცნიერულად ან

მსოფლმხედველობრივად განპირობებული მეთოდური პოზიცია, არამედ ის იძლევა შესაძლებლობას განცდა აგებულ იქნას სულიერებაზე. ისტორიული ცნობიერება მოიაზრება, როგორც ერთგვარი სახელმძღვანელო, და უპირატესად, ის არის ჩვენი ხედვისა და ხელოვნების აღქმის განმსაზღვრელი. (Gadamer H.G., Die Aktualitet des Schönen, 2012:275).

თანამედროვე ხელოვანს საკუთარი შემოქმედებითი ამოცანის გადაწყვეტა აძლევს რეფლექსირების შესაძლებლობას. გადამერთან ჩნდება შეკითხვა: ისტორიული ცნობიერება, რომლისთვისაც რეფლექსირება თვისობრივია, რატომ აცხადებს პრეტენზიას იმაზე რომ ყველაფერი ხილული იმყოფება რა აქ, ჩვენს ირგვლივ, ისე უშუალოდაა ჩვენსკენ მომართული, თითქოს ეს ხილული თავად ჩვენვე ვიყოთ?

თუკი ისტორია მხოლოდ აღწერს რაღაცა მომხდარს და აქცენტირებს, თუ როგორ ხდებოდა, პოეზია გადმოგვცემს, როგორ შეიძლებოდა მომხდარიყო. ამით ის გვეხმარება დავინახოთ ადამიანური ქცევებისა და ვნებების საერთო მამოძრავებელი. ეს „საერთო“ ფილოსოფიის ამოცანას შეადგენს. ამაზე მოწმობს არისტოტელეს ცნობილი ციტატა „პოეტიკიდან“. ის ამბობს, რომ „პოეზია უფრო ფილოსოფიურია, ვიდრე ისტორია“. ამ შემთხვევაში ჩვენთვის მთავარია ის, რომ არისტოტელე ხელოვნების ამოცანად მიიჩნევს სინამდვილის არა მექანიკურ, ნატურალისტურ მიბაძვას, არამედ მის შემოქმედებით ათვისებას. იმის თქმა, რომ ბერძნები „ხელოვნებას“ განიხილავენ ბუნების თავისებურ მიბაძვად, დაკავშირებულია თანამედროვე ხელოვნების ნატურალისტური ან ფსევდორეალისტური თეორიების ცდომილებებთან. მხატვრული სიმართლე არისტოტელესთან არ ემთხვევა საგნებისა და მოვლენების ნამდვილ არსებობას.

აღნიშნული მიდგომები გადამერთვის წარმოადგენს ანტიკური მემკვიდრეობის პირველ მითითებას. ის დახმარებისთვის მიმართავს ესთეტიკურ ცნებათა ფორმირების ტრადიციას. საინტერესოა, რამდენად ინარჩუნებს ეს ტრადიცია თავის ძალას მხატვრული სახის ახალ ფორმებთან დამოკიდებულებაში და რისი თქმა შეუძლია ამ უკანასკნელის შესახებ. გადამერი განიხილავს ანტიკური პერიოდის ფილოსოფოსთა ესთეტიკურ თეორიებს, რადგანაც მიიჩნევს, რომ სწორედ მათი ნააზრევია ყველაზე უფრო გამოსაძეგი თანამედროვე ხელოვნების

იდუმალი გამოცანის ამოსაცნობად. ცნება, რომლითაც გადამერი ცდილობს მიუახლოვდეს თანამედროვე ხელოვნებას, - „მიბაძვას“.

## 4.2. მიბაძვის ცნებისთვის

ანტიკურობიდან მოსულმა ამ ცნებამ, თავისი ჭეშმარიტი ესთეტიკური და მხატვრულ-პოლიტიკური აღიარება ჰპოვა XVII-XVIII ს.ს. და შემდგომ, გერმანულ კლასიციზმში. გადამერი მიბაძვის ცნებას განიხილავს არისტოტელეს მიხედვით და თვლის, რომ მასთან მართებულად გაგებული მიმეზისის ცნება მეტი სიცხადით წარმოჩინდება. გადამერი აქ საჭიროდ მიჩნევს იმის გათვალისწინებას, რომ არისტოტელე არ ქმნიდა ხელოვნების თეორიას. ასეთი თეორია ჩვენთვის ცნობილია არსებითად მხოლოდ მისი ტრაგედიის თეორიის მიხედვით, რომელიც არის მოძღვრება კათარზისის შესახებ, თანაგრძნობისა და სხვადასხვა აფექტების დაძლევის გზით. სწორედ აქ უნდა ვეძიოთ ტრაგიკულ მიმეზისის საიდუმლო, სწორედ ტრაგედიის მიზეზით შემოჰყავს არისტოტელეს მიბაძვის, მიმეზისის ცნება, როგორც საკვანძო ტერმინი პლატონისეული პოეზიის კრიტიკისათვის, და ამდენად, არისტოტელესთან ეს ცნება პრინციპულ და პოზიტიურ მნიშვნელობას იძენს. (Gadamer H.G., Die Aktualitet des Schönen, 2012:235). ის ცდილობს გაიგოს ხელოვნების ადგილი კაცობრიობის სულიერ ვითარებაში და ამით გაამართლოს მისი არსებობა. არისტოტელეს ფილოსოფიის მიზანია არა იმდენად კრიტიკა, არამედ ახსნითი დასაბუთება.

რას გულისხმობს არისტოტელე, როდესაც ამბობს, რომ ხელოვნება არის მიბაძვა, მიმეზისი? რა არის მიბაძვა?

გადამერი ყურადღებას მიმართავს მიმიკურის მნიშვნელობაზე. მისი აღნიშვნით, ნებისმიერი მიმიკური ქცევის ან წარმოდგენის ყველაზე უბრალო მოტივს შეადგენს ამოცნობა. „მიბაძვის დროს უნდა იგრძნობოდეს არა, მაგალითად, გადაცმული ბავშვი, არამედ ის, რასაც ან ვისაც ის ბაძავს. მიმიკური წარმოდგენის აზრი სულაც არ მდგომარეობს იმაში, რათა გამოსახულის ამოცნობისას გავითვალისწინოთ ორიგინალთან გაიგივების ან მიმსგავსების ხარისხი. მიბაძვის არსი სწორედ იმაში მდგომარეობს, რომ გამომსახველში ჩვენ ვხედავთ გამოსახულს. გამოსახვას სურს იყოს ისეთი ჭეშმარიტი, ისეთი დამაჯერებელი,

რომ მაყურებელს არ გაუჩნდეს ეჭვი მოცემული სინამდვილისადმი. განუსხვავებლობა, იდენტიფიკაცია - სწორედ ის ხერხია, რომლითაც ხორციელდება ამოცნობა, როგორც ჭეშმარიტის შეცნობა“. (Gadamer H.G., Die Aktualitet des Schönen, 2012:236)

ამდენად, ხელოვნების ანტიკური თეორია, რომლის თანახმადაც ნებისმიერ ხელოვნებას საფუძვლად უდევს მიმეზისის, მიბაძვის ცნება უკავშირდება თამაშის გაგებას. მაგრამ მიბაძვის ცნებაში ხელოვნების თამაში მოიაზრება მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ გათვალისწინებულია ის შემეცნებითი მნიშვნელობა, რომელიც მიბაძვაშია ჩადებული. ის, ვინც რაიმეს ბაძავს, მას აქცევს ისეთად როგორც ცოდნაც მის შესახებ გააჩნია. ბავშვი თამაშს მიბაძვით იწყებს. ამ დროს ის საქმით ამტკიცებს თავის ცოდნას, და ამასთანავე, თვითშემოწმებას აწარმოებს. ასე რომ, ბავშვების მოთხოვნილება გადაცმისადმი, რომლითაც არისტოტელეს დაინტერესებული, ნიშნავს არა საკუთარი თავის დაფარვას, ან მოჩვენებით ან გამოგონილ ქმედებას, რომელსაც ამოცნობა უნდა მოჰყვეს, არამედ, პირიქით, როცა ბავშვი გადაცმულია და მას არ უნდა რომ ვიცნოთ, ამის საშუალებით ის წარმოგვიდგენს იმას, რისი გამოხატვაც უნდა, და თანაც ცდილობს აჩვენოს, რომ გამოხატავს. მაგრამ თუკი უნდა რაიმე ამოცნობილი იყოს, ესაა მხოლოდ: ამოიცანი „რა არის ეს?“ (Gadamer H.G., Wahrheit und Methode, 2. 1993:160). ბუნებრივია, აღნიშნულ შემთხვევაში ჩვენთვის ნაკლებად საინტერესოა რამდენად ოსტატურადაა ბავშვი გადაცმული, რადგანაც მხედველობის არეშია არა მოთამაშე (ავტორი), არამედ მხოლოდ ის, რაც თამაშდება. აქ მნიშვნელოვანია ინტენსიურობის ხარისხი, ანუ ის, თუ რამდენად არის შესაძლებელი რაიმეს ამოცნობა და საკუთარი თავის შეცნობა.

ასეთი მსჯელობა ეხმარება იმ ფაქტის კონსტანტირებას, რომ მიმეზისის შემეცნებითი მნიშვნელობა ამოცნობაა და არა უბრალოდ კოპირებული გამეორება. მაგრამ გამოსახვა იმით ჰგავს უბრალო მიბაძვას, რომ ის შეიცავს აუცილებელ მითითებას, რაც გულისხმობს გამოკვეთის სიჭარბეს, ანუ მიმბაძველმა უნდა რაღაც უკუაგდოს და რაღაც გამოყოს. აქ ჩნდება მოუხსნელი ყოფიერებითი დისტანცია და მისი შესაძლო იგივეობრივი.

რა არის საკუთრივ ამოცნობა? ამ ფენომენის ანლიზმა შეიძლება სრულად აგვიხსნას გამოსახვის იმგვარი ყოფიერება, რომელიც აქ იგულისხმება.

გადამერის აზრით, ამოცნობა არ ნიშნავს ერთხელ უკვე ნანახი საგნის კვლავ დანახვას. ამოცნობა, - ეს არის ოდესღაც ნანახის შეცნობა. სწორეს ამ „ოდესღაც“-ში მდგომარეობს მთელი გამოცანა. აქ მხედველობაში მისაღებია არა მეხსიერების სასწაული, არამედ დაფარულის შეცნობის საოცრება, რადგანაც გამონათების ძალით თითქოს იხილვება ის რაღაც, რის შესახებაც ჩვენ უკვე ვიცით და თავისუფლდება ყოველგვარი შემთხვევითობის ჩარჩოებიდან, ანუ გვევლინება თავისი არსით. „ნაცნობი“ მხოლოდ ამოცნობით აღწევს თავის ჭეშმარიტ აზრს და წარმოგვიდგება ფიქსირებული სახით. (Gadamer H.G., Wahrheit und Methode, 2. 1993:161). მიზანმიმართულ შედეგად მიღებული ამოცნობის სიხარული, რომელზედაც ანტიკური ფილოსოფია საუბრობს, გულისხმობს იმას, რომ შეიცნობა უფრო მეტი, ვიდრე აქამდე იყო ცნობილი.

ამასთან ერთად, გადამერისთვის ყოველგვარი ამოცნობა წარმოადგენს სამყაროს შეთვისების, მასთან შეგუების მზარდ გამოცდილებას, ხოლო ყველა სახის გამოცდილება არსებითად ის ფორმებია, რომლითაც ხორციელდება სამყაროსადმი ჩვენი მიმართება. ამის საფუძველზე, ხელოვნება, - ეს არის ამოცნობის იმგვარი სახეობა, რისი საშუალებითაც ღრმავდება თვითშემეცნება და სამყაროსთან ჩვენი ნდობის, ან მინდობის შესაძლებლობა. (Gadamer H.G., Wahrheit und Methode, 2. 1993:237)

ამოცნობა, რომელიც არისტოტელეს აქვს მხედველობაში, ემყარება ბერძნული მითოლოგიური აზროვნების ტრადიციას. მითი, - ეს არის საყოველთაო შინაარსის მქონე მხატვრული სფერო და მისი ამოცნობა ნიშნავს საკუთარი თავის შეცნობას, - „ეს შენ ხარ“, - რომელიც თანაგრძნობის გზით ხორციელდება შემადრწუნებელ მოვლენათა რიგში. ეს ამოცნობითი თვითშემეცნება ემყარება ბერძენთა გადმოცემებს რელიგიური სამყაროდან.

გადამერისათვის აქ მნიშვნელოვანია იმის აღნიშვნა, რომ ხელოვნებამ მითისა და თქმულების ძალა დაკარგა. მოდერნისტული სურათების უმრავლესობას, მართალია ფრაგმენტულად, რაღაცა ნიშნით, - და არა ისტორიული მრავალმნიშვნელოვნებით, - მაგრამ, მაინც შემორჩა რაღაც, ამოცნობისა და

გაგებისათვის, ასე რომ, მიმეზისის უძველესი ცნება ამ აზრით, დღემდე ინახავს ჭეშმარიტების ნაწილს.

მაინც რა ენაზე მეტყველებენ მოდერნისტული ტილოები? ენა, რომელშიც ცალკეული ნიშნებით მომენტალურად გაცხადდება რაღაც აზრი, რათა ისევ უცაბედად გაქრეს, - გაუგებარი ენაა. მსაგვსი ენა შეიცავს არა იმდენად აზრის გამოთქმას, არამედ - წართმევას. აქ მიბაძვა და ამოცნობა ძალას კარგავს.

იმისათვის, რომ თანამედროვე ხელოვნებისათვის მოიძებნოს მიმეზისის უფრო ღრმა გასაღები, გადამერი ცდილობს, მიმეზისის და მის მიერ შემოთავაზებულის შესაცნობად დაიხმაროს პითაგორას ნააზრევი. კერძოდ, მას აინტერესებს, პითაგორასეული მოძღვრების თანახმად, რას ექვემდებარება მიბაძვა? პითაგორას მოხმობით, გადამერს სურს ყურადღება მიაპყროს მიმეზისში არსებული იმ წესრიგის სოცრებას, რომელსაც ჩვენ კოსმოსს ვუწოდებთ. რა არის რიცხვი და რიცხვთა თანაფარდობა პითაგორელების მიხედვით? ბუნებრივია, რიცხვის არსში ჩადებულია არა რაღაც თვალთ დასანახი, არამედ მხოლოდ ინტელექტუალურად მიგნებული რაციონალურობა. მაგრამ, ისევე როგორც ხილულ სამყაროში წარმოქმნილი წმინდა რიცხვები იწოდება მიბაძვად, ასევეა მუსიკაც. ის არ არის მხოლოდ უბრალო ტონალური წყობა. იგივე შეიძლება ითქვას ციური თაღედის გასაოცარ წესრიგზე, სადაც ყველაფერი მუდმივად ერთი და იმავე წესრიგით ბრუნავს. უძველესი პითაგორული ავთენტური აზრის თანახმად, ბერათა მუსიკის და სფეროთა მუსიკის გვერდით გამოიყოფა წესრიგის მესამე შრე, - სულის წესრიგი, „განწმენდის“ საფუძველზე. ამგვარად, მიბაძვის უძველესი გაგება ვარაუდობს წესრიგის სამ გამოვლინებას: სამყაროსეული წესრიგი, მუსიკალური წესრიგი და სულიერი წესრიგი. (Gadamer H.G., Die Aktualitet des Schönen, 2012:240)

რისი აღმნიშვნელია რიცხვების მიბაძვა, მიმეზისი? არა თუ ყველაფერი მისწრაფვის არითმეტიკული სიზუსტისაკენ, არამედ ეს რიცხობრივი წესრიგი ყველაფერში არსებობს. ყოველგვარ ხელოვნებაში, - მის უკიდურეს ექსტრავაგანტულობაშიც კი, - არსებობს ამგვარი წესრიგის გამოცდილება. თუმცა, წესრიგს, რომელსაც გვთავაზობს მოდერნისტული ხელოვნება, უკვე აღარ გააჩნია მსგავსება ბუნებრივ წესრიგთან. ის აღარც ადამიანური გამოცდილების სარკის

მაგივრობას გვიწევს. აქ ყოველივე წინარე გამქრალია, გულუბრყვილო მაცურებელი კი ხელოვნების ნაწარმოების წინაშე იმედგაცრუებულია.

ინდუსტრიულმა სამყარომ არა მხოლოდ განდევნა რიტუალის და კულტის ხილული ფორმები ჩვენი ყოფიერების ნაპირებისაკენ, - ის შეეცადა დაერღვია თავად საგანი არსობრივად, მისი არსებითი მხარე. გადამერი საუბრობს არა პროკურორის პოზიციიდან, არამედ იმაზე, რაც მისი თვალთახედვისთვისაა შესანიშნი. თავის დამოკიდებულებას სინამდვილისადმი გადამერი ასე აყალიბებს: საგნები თავისი მდგრადი წესით ჩვენს ირგვლივ უკვე აღარ არსებობენ. თითოეული მხოლოდღა დეტალია, რომლის ყიდვაც შესაძლებელია ყოველთვის როცა კი მოგვესურება, და ვიდრე მოცემულ მოდელს არ მოხსნიან საწარმოდან, მისი დამზადება გრძელდება დამკვეთის რაოდენობის მიხედვით. ასეთია თანამედროვე წარმოება და თანამედროვე მოხმარება: „საგნები“ მზადდება სერიულად, - ტირაჟირებულია. მათ ასაღებენ მხოლოდ ფართო სარეკლამო კამპანიის მეშვეობით, ხოლო დაზიანების შემთხვევაში ის უნდა გადააგდოს. შესაბამისად, მათთან მიმართებისას არანაირი საგნის გამოცდილება არ მიიღება, რადგანაც საქმე გვაქვს სრულიად უსიცოცხლო „ნივთთან“, რომელსაც არ გააჩნია არანაირი ისტორიული სიღრმე და არც რაიმეთია ის ჩვენთვის ახლობელი. ამგვარად გამოიყურება მოდერნის სამყარო. ვის შეიძლება ჰქონდეს იმის მოლოდინი, რომ სახვით ხელოვნებაში ამოსაცნობად წარმოდგენილი საგნები, რომლებიც აღარ წარმოადგენენ ჩვენს მუდმივ გარემოცვას და ჩვენთვის აღარაფრის თქმა აღარ შესწევთ, - თითქოს მათი გავლით ხელახლა უნდა ვეძიოთ სამყაროსთან ჩვენთვის სანდო სიახლოვე. მაგრამ რაკი თანამედროვე ფერწერასა და სკულპტურაში აღარ გვხვდება მიბაძვა, რომელიც დროებით საგნებთან ჩვენი ნდობით არის გამყარებული, - ეს არ მიუთითებს იმაზე, რომ ისინი აღარ ქმნიან მდგრად და შეუცვლელ სახეებს. თითოეული მხატვრული ნაწარმოები მაინც რჩება როგორც რაღაც ყოფილი საგნების მაგვარი. მისი მთლიანობაში გამოვლინება საკუთარ წესრიგზე მეტყველებს, თუმცა შესაძლოა შინაარსობრივად რაღაც არ ემთხვეოდეს ჩვენს წარმოდგენას იმ წესრიგის შესახებ, რომელიც ოდესღაც აერთიანებდა ძვირფას საგნებს მშობლიურ სამყაროსთან, მაგრამ მათში არსებობს განახლებადი და სულიერი ენერჯის მომაწესრიგებელი ქმედითობა. (Gadamer H.G.,



Die Aktualitet des Schönen, 2012:241). გადამერის აზრით, სწორედ ამის დადასტურებას წარმოადგენს ხელოვნების ჭეშმარიტი ნაწარმოები ჩვენს რეალობაში.

ასე რომ, გადამერი ეყრდნობა მიმეზისის უძველეს გაგებას, რომელიც მხოლოდ წესრიგის წარმოდგენას ვარაუდობს. წესრიგის დამოწმება - ეს არის ის, რაც ყოველთვის უნდა მნიშვნელობდეს. თითოეული ხელოვნების ჭეშმარიტი ნაწარმოები ჩვენს სამყაროშიც კი, რომელიც სულ უფრო უნიფორმობისა და სერიულობის მიმართულებით იცვლება, მოწმობს მომწესრიგებელ სულიერ ძალაზე, რომელიც შეადგენს ჩვენი ცხოვრების რეალურ, ძალისმიერ საწყისს. ხელოვნების ნაწარმოებში სანიმუშო სიცხადით ხორცილდება ჩვენი ქმედებანი, რადგანაც მომსწრენი ვხდებით: სამყაროს მუდმივი გამოვლინებისა. მხატვრული ნაწარმოები ჩვეულ და ახლობელ საგანთა სამყაროს რღვევაში დგას, როგორც წესრიგის საწინდარი. ამდენად, შესაძლოა, რომ შენარჩუნებისა და დაცვის ყოველგვარ ძალისხმევას, რომელიც ადამიანური კულტურის მტვირთველია, საფუძვლად ჰქონდეს ის, რაც ხელოვანის ნამუშევარში და ხელოვნების გამოცდილებაში არქექტიპურად წარმოგვიდგება: როცა რაღაცა ირღვევა, ყოველთვის ხელახალი წესრიგია საჭირო. ხელოვნება ყოფიერების მუდმივი და ხელახალი მომწესრიგებელია. გადამერის აღნიშვნით, სწორედ ამ თვალსაზრისით გვხვდება ჭეშმარიტება ქმნილებაში.

მიმეზისის ცნება გულისხმობს არა იმდენად ასახვას, რამდენადაც წარმოდგენილის (წარმოსახულის) გამოვლენას. მიმეზისის გარეშე ნაწარმოებით მოცემული სამყარო ვერ იქნება ისეთი, როგორც უნდა იყოს, ანუ თუ არ გადმოიცა, - ნაწარმოები ვერ იარსებებს. წარმოდგენილი არსებობს წარმოსახვაში და მასთან ერთად ხორციელდება. ამ თეზისის სამართლიანობა გასაგები იქნება იმ პირობით, თუკი ეს ყველაფერი ონტოლოგიური პლანში მოექცევა. გადამერის თანახმად, ასეთი მიდგომით მიღებული თვალსაზრისი შეიძლება ვერიფიცირდეს გამომსახველობითი ხელოვნების მაგალითზე, რადგანაც ამგვარი შემთხვევა გვიჩვენებს, რომ რეპროდუცირების პროცესი თვისობრივად ორიგინალურია. რამდენადაც რეპროდუცირებას აქვს გამოსახულებისგან დამოუკიდებელი, თავისი ყოფიერება, იმდენად საკუთრივ გამოსახულების ყოფიერება წარმოდგენელთან შედარებით, მოკრძალებული სახით გვეძლევა. (Gadamer

H.G., Die Aktualitet des Schonen, 2012:185). სწორედ პირველსახე და მისი ასახვა გვაქცევს ონტოლოგიური პრობლემატიკის სფეროში.

იმისათვის, რომ განისაზღვროს გამოსახულების ყოფიერების წესი, (ვალენტურობა), გადამერი საჭიროდ მიიჩნევს გაარკვიოს, როგორ შეეფარდება „წარმოდგენილი“ პირველსახეს, და როგორ პოზიციამია ასახვა პირველსახესთან.

### 4.3. გამოსახულების ყოფიერებითი ვალენტურობა

თანამედროვე მეცნიერული ნომინალიზმისა და მისთვის მისაღები სინამდვილის გაგებისათვის, საიდანაც კანტმა მიიღო აგნოსტიკური დასკვნები ესთეტიკისათვის, - მიმეზისის ცნება კარგავს თავის ესთეტიკურ აუცილებლობას. ამასთანავე, ესთეტიკური თეორიის ჩამოყალიბების ისტორია გვიჩვენებს, რომ XVIII ს-დან მიბამვის ცნების ნაცვლად ყურადღებას იპყრობს გამოსახვის ცნება, მხატვრული სახე და გამოსახულების მნიშვნელობა. ხელოვნებისა და ბუნების ძველი, კლასიკური დამოკიდებულება პრობლემატური გახდა. „მიმეზისი“ თითქოს სადღაც გაქრა, მისი კონცეფცია ახალ საზრისს იძენს, მხატვარი აღარ აშტერდება ბუნებას, რათა ხელახლა შექმნას ტილოზე. ბუნებამ დაკარგა ნიმუშისა და იდეალის მნიშვნელობა, კვლავწარმოება აქტუალური აღარაა, და მაინც, თავისი საკუთარი თვითნებური საზრიანობით ხელოვნებამ ბუნებასთან სიახლოვე მაინც ხელახლა მოიპოვა. გულუბრყვილო მაყურებელი კი თანამედროვე ხელოვნების წინაშე იმედგაცრუებული აღმოჩნდა.

გამოსახულების ცნებასთან დაკავშირებულ გამოკვლევაში, გადამერი ცდილობს გამოეყოს უკანასკნელ ასწლეულის განმავლობაში ჩამოყალიბებულ წინამძღვრებს. ის განიხილავს გამოსახულების ყოფიერების კონცეპტუალურ ფორმას ესთეტიკური ცნობიერების კონტექსტიდან განცალკავებით. ამასთან, მას აინტერესებს გამოსახულების იმგვარი გაგება, რომელსაც თანამედროვე გალერეები გვთავაზობენ. აქედან გამომდინარე, გადამერს სურს აჩვენოს, რომ დისკრედიტებული ესთეტიკური განცდა კვლავ ემთხვევა ნატიფის ცნებას. მისი თქმით, ასეთი კონცეფცია პასუხობს უახლეს მხატვრულ-ისტორიულ კვლევას, რომელმაც უარყო განცდის ხელოვნების ეპოქაში გაბატონებული „გამოსახულების“ გულუბრყვილო გაგება, დამახასიათებელი

როგორც ესთეტიკური ცნობიერებისთვის, ისე მხატვრულ-თეორიული აზროვნებისთვის. (Gadamer H.G., Wahrheit und Methode, 2. 1993:183)

როდესაც ხელოვნების ისტორიაში საუბარია წარმოდგენილზე და არა გამოსახულებაზე, იმავდროეულად, წარმოდგენილისადმი ჩნდება გაორებული მიდგომა. წარმოდგენილი შეიძლება იყოს როგორც თხზულება, ისე მისი შერულება, მაგალითად, სცენაზე. გადამერს აინტერესებს სწორედ ეს ფაქტი, - რომ საკუთრივ ხელოვნების შემეცნება ხორციელდება წარმოდგენის ამ გაორებულობის წყალობით, სადაც წარმოდგენათა შორისი განსხვავებულობა არ ფიქსირდება: წარმოდგენის სცენური განსახიერებით წარმოიქმნება სამყარო, რომელიც არ არის რეალური სამყაროს მოსაზღვრე, ან მისი ამსახველი, მაგრამ ცდილობს თავისი ყოფიერების ჭეშმარიტების გაცხადებას. და, რამდენადაც თავად დრამის პირველსახე ინარჩუნებს საკუთრივ თავისთავის-მყოფობას, მისი გადმოცემა, ამ შემთხვევაში სცენური დადგმის სახით, ვერ იქნება მისი ამსახველი.

ვინაიდან გამოსახულება არსებით კავშირშია თავის პირველსახესთან, გადამერი მიიჩნევს, რომ, პირველყოვლისა, უნდა გაიმიჯნოს „გამოსახულების“ ცნება მეტყველებაში დამკვიდრებული „წარმოდგენის“ ცნების საზღვრებისაგან. ამდენად, პირველი საკითხის სირთულეს შეადგენს ის, რომ წარმოდგენის (რეპრეზენტაციის) ცნება უახლოვდება გამოსახულების ცნებას, რომელიც თავის მხრივ პირველსახესთან მიმართებაში-მყოფია.

გამოსახულების ცნების ანალიზისას გადამერი ორ საკითს განასხვავებს: 1) რითი განირჩევა გამოსახულება (Bild) და ასახვა (Abbild) პირველსახესთან (Urbild) მიმართებაში, 2) როგორ გვაკავშირებს გამოსახულება თავის სამყაროსთან.

ასახვის არსს შეადგენს მხოლოდ ის, რომ იყოს პირველსახესთან შესაბამისი. ასახვის მიხედვით პირველსახის ამოცნობა მათი თანაფარდობის მასშტაბითაა განპირობებული, რაც გულისხმობს საკუთრივ თავის-თვის-ყოფიერების (Für-sich-sein) მოხსნას, და ასახვის გაშუალედებას (Abgebildeten). გადამერი აღნიშნულ საკითხს განიხილავს კვლავ შორეული წარსულის ნააზრევთან მიმართებაში. იდეალურ ასახვას (Abbild) ის უკავშირებს სარკის ანარეკლს (Spiegelbild), მისი ყოფიერების წარმავალობიდან გამომდინარე. ეს ანარეკლი არსებობს მხოლოდ მისთვის, ვინც ამ სარკეში იყურება, ანუ წარმოგვიდგება საკუთრივ თავისი წმინდა

გამოვლინების სახით. მაგრამ ეს არ არის არც გამოსახულება (Bild) და არც ასახვა (Abbild), - მას არანაირი თვით-ყოფიერება არ გააჩნია: სარკე ასახავს იმას, რაც მის წინაშეა. მასში ვნახულობთ საკუთარ გამოსახულებას და იმასაც, რასაც ის ჩვეულებრივ აირეკლავს. ამასთან, სარკეში ასახული ხილვადია მხოლოდ მანამდე, ვიდრე მას უყურებენ. აქ საქმე ეხება გამოსახულებას და არა ასახვას, რადგანაც მოხდება რა ასახვა სარკეში, - არსებითი თავად წარმოგვიდგება როგორც გამოსახულება, თავად ქმნის ამ გამოსახულებას. თუკი სარკეში არეკვლით მიიღება საკუთარი სარკისებური გამოსახულება, - ასახვა, პირიქით, მოითხოვს შეხედო იმას, რასაც თავად გვთავაზობს. მას უნდა იყოს მხოლოდ ის, რაც ნაჩვენებია, და არაფერი - სხვა (მაგალიათად, პირადობის მოწმობის ფოტო), რადგანაც მისი ერთადერთი ფუნქცია იდენტიფიკაციაა. ის ფუნქციონირებს როგორც საშუალება, და რაკი მიზნის მიღწევისთანავე ყოველგვარი საშუალება თავის ფუნქციას კარგავს, ასახვა (ასახული) მოხსნის თავის თავს, და თვითმოხსნით ქმნის თავისი საკუთარი ყოფიერების ინტენციონალურ მომენტს. ასახვასა და პირველსახეს შორის ურთიერთმიმართებას სწორედ ეს ინტენციონალური ცვალებადობა განსაზღვრავს, რადგანაც ის თავის თავს ავლენს მხოლოდ იმდენად, რომ აჩვენოს პირველსახისგან განსხვავებულობა, ანუ ის გვევლინება როგორც საშუალება, ან ინსტრუმენტი რომელსაც უფრო აკვირდებიან, ვიდრე იყენებენ. საბოლოოდ, ამ ინტენციონალობის საკუთრივ ფუნქციას შეადგენს არა რეფლექსია შედარება-მსაგვსებაში, არამედ ასახულზე მითითებით, ახდენს რა მასთან იდენტიფიკაციას, თავის-თავის-მოხსნაში რეალიზდება. ხოლო გამოსახულების (განსახიერების) მიზანი თვითმოხსნით არ განისაზღვრება.

საკუთრივ გამოსახულება ჩვენი მხედველობის არეში რჩება იქამდე, ვიდრე არ იქნება დანახული ის, თუ რა არის მოცემული წარმოდგენაში. ეს არ ნიშნავს, რომ გამოსახულება არის რაღაც ერთგვარი საშუალება, რომლის გამოყენებაც წარმოდგენილთან გვაახლოებს. გამოსახულების შემთხვევაში წარმოდგენასა და წარმოდგენილს შორის არსებითი კავშირი დაცულია, და როგორც კომპონენტი, - შენარჩუნებულია. ამ აზრით, სარკე კი არ ასახავს, არამედ მისი არსებობისაგან განუყოფლად განა-სახიერებს იმას, რაც წარმოუდგება. როდესაც გამოსახულება და გამოსახული არ განირჩევა, ინტენცია მიამართულია თავდაპირველი

მთლიანობისკენ (გამთლიანებისაკენ). სწორედ ეს განურჩევლობა შეადგენს შემეცნებისთვის არსებით ნიშანს.

უფრო მეტი სიცხადისათვის გადამერი მიმართავს დაზიანებული სარკის მაგალითს, რომელიც იძლევა გამრუდებულ გამოსახულებას და თავის ფუნქციას ცუდად, ან საერთოდ ვერ ასრულებს. როგორც თავად ამბობს, ასეთი მიდგომა ახასიათებს XIXს. როდესაც ხელოვნებისადმი ინტერესი ჩნდება მისი საკრალურობიდან გამომდინარე და ხელოვნების სიცოცხლისუნარიანობის ერთ-ერთ განმსაზღვრელად ეს საკრალურობა გვევლინება.

გადამერის მიხედვით, დაზიანებული სარკის გამოახულების მაგალითი თავის ახსნას ჰპოვებს გამოსახულების ონტოლოგიაში: სარკე, რომელიც წარმოდგენილს გვიჩვენებს გამოსახულებაში, ესაა „მისი“ („წარმოდგენილის“) გამოსახულება და არა სარკის ანარეკლი. აქ უკვე სარკის გამოსახულება კარგავს თავის ფუნქციას, ანუ მასში დანახული თავისი ეფემერული არსებობით, რჩება რა ასახულთან იგივეობრივი, მოკლებულია ჭეშმარიტ ყოფიერებას. ამდენად, გამოსახულების ესთეტიკური გაგებისათვის მხოლოდ სარკის მოდელი ვერ იქნება საკმარისი;

გამოსახულება, როგორც ესთეტიკური საზრისის მქონე, საკუთარი ყოფიერების მომცველია. სწორედ ეს ყოფიერება პოზიტიურად გამოჰყოფს მას უბრალო ასახვისგან და აქცევს გამოსახულებად. ასეთი გარემოება წარმოდგენილისა და ასახულის არაიდენტურობაზე მითითებაა. (Gadamer H.G., *Wahrheit und Methode*, 2. 1993:187). თეზისი: „გამოსახულება საკუთარი სინამდვილის მომცველია“, - პირველსახესთან მიმართებაში ნიშნავს იმას, რომ ის წარმოგვიდგება მხოლოდ წარმოდგენაში. მასში თავის თავს ის თვითონ წარადგენს. მისი გამოვლინება არ არის ორიენტირებული აუცილებლად ერთ რომელიმე გამოსახულებაზე. მას შეუძლია სხვადასხვაგვარად წარმოგვიდგეს, მაგრამ, რაკი ეს სწორედ „ასეა“ წარმოდგენილი, - მეტყველებს იმაზე, რომ საქმე გვაქვს არა თვითნებურ მოვლენასთან, არამედ სკუთრივ-ყოფიერებასთან. ყოველი ასეთი „წარმოდგენა“ გულისხმობს ყოფიერებით პროცესს, რომელიც წარმოდგენილის ყოფიერების თავისებურებას განაპირობებს. საკუთრივ გამოსახულების შინაარსი ონტოლოგიურად განისაზღვრება როგორც პირველსახის ემანაცია. ემანაციის არსი ემანიერების სიხშირეშია: ემანაცია უშრეტად მოედინება და ამოუწურავია. (Gadamer

H.G., Wahrheit und Methode, 2. 1993:188) ნეოპლატონური ფილოსოფია სწორედ ამ აზრს ავითარებს და ასაბუთებს გამოსახულების ყოფიერების პოზიტიურობას შემდეგი დებულების საფუძველზე: „დასაბამიერი არის ერთი, რომელიც გასცემს რა უხვად, თავად არაფერი აკლდება“. ასეთი აღიარება ყოფიერების მარადიულობის გაცხადებაა.

მაშასადამე, „წარმოდგენა“ არსობრივად უკავშირდება პირველსახეს, მაგრამ არის უფრო მეტი, - ვიდრე ასახვა. ის, რომ წარმოდგენა - არის გამოსახულება, და არა პირველსახე, ნიშნავს არა ყოფიერების უარყოფას, არამედ სინამდვილის ავტონომიურობას. ასე რომ, გამოსახულების პირველსახესთან კავშირი არსებითად განსხვავებულია, ვიდრე ეს ასახვასთან მისი დამოკიდებულების შემთხვევაში იყო: აქ უკვე ცალმხრივ ურთიერთობაზე ვეღარ ვისაუბრებთ.

ზემოთქმულიდან ირკვევა, რომ წარმოდგენა როგორც ასეთი, განიხილება წარმოდგენილისგან დამოუკიდებლად, ანუ საშუალებად არ აღიქმება ის, რაც ასახვამ წარმოადგინა, რადგანაც აქ ადგილი აქვს არა თვითმოხსნას, არამედ, პირიქით, გამოსახულების მიღმა არსებული საკუთრივი-ყოფიერების გაცხადებას. ამ შემთხვევაში, მთავარია იმის ჩვენება, რომ გამოსახულება „წარმოდგენილისგან“ ონტოლოგიურად განუყოფელია. აღნიშნული საკითხის აქტუალობა, გადამერის აზრით, იწვევს გარჩევითობის ინტენციის ხელახალ ამოქმედებას, რასაც ის „ესთეტიკურ გარჩევად“ მოიხსენიებს.

იმისათვის, რომ გამოსახულების ყოფიერების თავისებურება (ვალენტურობა) ასახვასთან და პირველსახესთან მიმართებაში უკეთ წარმოაჩინოს, გადამერი საუბრობს რეპრეზენტაციის ცნების საჭიროებაზე, რადგანც მიიჩნევს, რომ გამოსახულება შეიცავს საკრალურობის, უფრო კონკრეტულად კი, „რეპრეზენტაციის“ მომენტს და მხოლოდ გამოსახულების წყალობით პირველსახე გვევლინება პირველ-სახედ: გამოსახულება იძენს საკუთარ აწმყოს, რომლითაც ის პირველსახეზე ზემოქმედია. ხოლო გამოსახულების მიერ „წარმოდგენილი“, მისივე ძალით იქცევა საკუთრივ გამოსახულებად. ამ შემთხვევაში საქმე გვაქვს უკვე გამოსახვასთან, როგორც მხატვრულ მოვლენასთან. (Gadamer H.G., Wahrheit und Methode, 2. 1993,1988:189). გამოსახვითი ხელოვნება ამკვიდრებს მოდელებს (ნიმუშებს, ფორმას, ტიპებს) და უპირველესად ამით ქმნის.

მეტი თვალსაჩინოებისთვის განვიხილოთ რეპრეზენტირებული გამოსახულების მაგალითი, როცა, ვთქვათ, სახელმწიფო მმართველს თავის თავს წარმოდგენენ გამოსახულებაში. აქ ყურადღებას იქცევს არ ის, რომ გამოსახულების წყალობით წარმოდგენილი იძენს საკუთრივ ახალი გამოვლინების ფორმას, არამედ პირიქით, - ადამიანმა იმდენად უნდა აჩვენოს თავისი თავი, რამდენადაც უნდა რეპრეზენტირდეს. ამის საფუძველზე გამოსახულება მოიპოვებს თავის საკუთარ სინამდვილეს. თუმცა აქვეა მოცემული შემობრუნების წერტილიც: ის თავად ახდენს რა საკუთარი თავის დემონსტრირებას, ამართლებს გამოსახულების მოლოდინს, ანუ პასუხობს იმას, რაც მის შესახებაა გამოსახულებაში ჩადებული. ასე რომ, საკუთარი თავის ჩვენებით (დემონსტრირებით) ის იძენს ყოფიერებას და წარმოგვიდგება გამოსახულებაში. მაშასადამე, პირველ რიგში ადგილი აქვს თვითგანსაზღვრებას, შემდეგ, „გამოსახულებაში მიქცევით“, - თვითწარმოდგენას. გამოსახულების რეპრეზენტაცია, რომელზედაც ამჯერად ვსაუბრობთ, - ესაა რეპრეზენტაციის განსაკუთრებული შემთხვევა, როგორც საზოგადო მოვლენა. ასეთ დროს, „წარმოდგენილი“ ანუ „გამოსახულებაში მიქცეული“ ზემოქმედებს დემონსტრირებულზე. ის, ვისი ყოფიერებაც ასეთი არსებითი ხარისხით აწარმოებს თვითჩვენებას, საკუთარ თავს უკვე აღარ განეკუთვნება. მაგალითად, ის ვეღარ შეძლებს დაუპირისპირდეს თავის წარმოდგენილს გამოსახულებაში. ხოლო რამდენადაც ასეთი წარმოდგენილობა ქმნის სახეს (ხატს), რომელსაც გამოსახულება იძლევა, საბოლოოდ, მან თავის თავი უნდა აჩვენოს ისე, როგორც მისივე გამოსახულებაშია განწყობილი. რაც არ უნდა პარადოქსულად ჟღერდეს, მხოლოდ გამოსახულების დახმარებით პირველსახიდან მიიღება ხატი (სახე), და ამდენად გამოსახულება სხვა არაფერია, თუ არა პირველსახის გამოვლინება.

როდესაც ჩვენ საგნებიდან რაღაცნაირად მოვიპოვებთ გამოსახულებას, მივიჩნევთ, რომ ესა თუ ის ხატი მხოლოდ ამ საგანშია. ესთეტიკურ აზროვნებას, უპირველეს ყოვლისა, აინტერესებს წარმოდგენილი, - ადამიანის უნარი, შექმნას სახე-ხატი. გამოსახულება (Bild) ყოფიერებითი პროცესია, - ეს იმას ნიშნავს, რომ მასში ყოფიერება იძენს გააზრებულ და ხილულ გამოვლინებას, მასში თავის თავს ის თვითონ წარადგენს. მისი გამოვლინება არ არის ორიენტირებული აუცილებლად ერთ

რომელიმე გამოსახულებაზე, მას შეუძლია სხვადასხვაგვარად წარმოგვიდგეს, მაგრამ რაკი ეს სწორედ ასეა წარმოდგენილი, - მეტყველებს იმაზე, რომ საქმე გვაქვს არა თვითნებურ მოვლენასთან, არამედ საკუთრივ-ყოფიერებასთან. საკუთრივ გამოსახულების შინაარსი ონტოლოგიურად განისაზღვრება, როგორც პირველსახის (Urbild) ემანაცია. ემანაციის არსი ემანიერების სიხშირეშია. გამოსახულება რაიმეს წარმოგვიდგენს ისე, რომ არ განემორება მისგან, პირიქით, ის მისი ყოფიერების თანამონაწილეა: როგორც კი წარმოდგენილი ახალს შესძენს თავის ყოფიერებას, ის საკუთარ გამოსახულებას უკანვე უბრუნდება უფრო შევსებული სახით, რადგანაც მისი მკვიდრი სამყოფელი მხოლოდ ეს გამოსახულებაა. საბოლოოდ, გამოსახულებაში პირველსახის არსებობა განაპირობებს იმას, რომ ესთეტიკური რეფლექსია, რომელსაც გადამერი ესთეტიკური გარჩევითობის უნარს (Esthetische Unterscheidung) უწოდებს, - აბსტრაგირდება. ესთეტიკური ცნობიერების აბსტრაგირება ხელოვნების ნაწარმოებს ანიჭებს თავისთვის-ყოფიერებას (für sich sein) და ამით გამოარჩევს მას. (Gadamer H. G. Wahrheit und Methode, 2, 1993:91).

ჩვენ შევეცადეთ გამოსახულების ონტოლოგიის ვერიფიცირებას საერო ცხოვრების მაგალითზე. თუმცა აშკარაა, რომ გამოსახულების ყოფიერების საკუთრივი ძალა მთელი თავისი მოცულობით რელიგიურ გამოსახულებებში ვლინდება. რადგან ღვთაებრივი გამოვლინება თვალსაჩინოებას იძენს მხოლოდ სიტყვასა და გამო სახულებაში, ამდენად რელიგიური გამოსახულება არის ერთგვარი ნიმუშიც, საიდანაც ნათლად ჩანს, რომ გამოსახულება - არ არის ისეთი ყოფიერების ასახვა, რომელიც გამოისახება. გამოსახულებისა და ასახვის თანაფარდობა განიხილება ყოფით სივრცეში (სიბრტყეში). ყოველივე აქედან გამომდინარე, ჩვენ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ხელოვნება, ზოგადი და უნივერსალური გაგებით, უზრუნველყოფს ყოფიერების სიცხადეს. სიტყვა და გამოსახულება არის არა უბრალო ილუსტრირება, არამედ ისინი ქმნიან შესაძლებლობას, მათივე საშუალებით წარმოდგენილი „მხოლოდ ის იყოს, რაც უნდა იყოს“.

„გამოსახულება ყოფიერებითი პროცესია“, - ნიშნავს იმას, რომ მასში ყოფიერება იძენს გააზრებულ და ხილულ გამოვლინებას. პირველსახოვნებას არ ზღუდავს გამოსახულების ასახვითი (ამსახველობითი) ფუნქცია. პირველსახოვნება



ის არსებითი მომენტი, რომლის დასაბუთება შესაძლებელია მხოლოდ იმ აზრით, რომ ხელოვნება წარმოდგენითი ხასიათის მქონეა. ხელოვნების ნაწარმოების „იდეალურობა“ არ განისაზღვრება იდეასთან თანაფარდობის მიხედვით, როგორც ყოფიერის მიბაძვითი გადმოცემა. გამოსახულება თავის სამყაროსთან ურღვევ კავშირში მყოფია და ეს მის თვისობრივ ნიშანს შეადგენს. გადამერი ამ საკითხს განიხილავს ჰეგელთან მიმართებაში, როგორც თვით იდეის „ხილულობას“. გამოსახულების ამგვარი ონტოლოგიური საფუძვლიდან გამომდინარე, ცხადი ხდება მხატვრული გამოსახულების დაუსაბუთებელი უპირატესობა ესთეტიკურ ცნობიერებასთან შესაბამისობაში.

გადამერის ნააზრევი უკავშირდება იმას, რომ ხელოვნების ყოფიერების წესი მთლიანობაში მოიცავს წარმოდგენისა და თამაშის ცნებებთან ერთად გამოსახულების ცნებას რეპრეზენტაციის თანამონაწილეობით. ამასთანავე, ხელოვნების ნაწარმოები მოიაზრება როგორც ყოფიერებითი პროცესი, რომელიც წყდება მაშინ, როცა აბსტრაქციას მივყავართ ესთეტიკური გარჩევითობისაკენ. გამოსახულება, - წარმოდგენის პროცესია, მაგრამ წარმოდგენის ყველა ფორმა, ბუნებრივია, არ არის „ხელოვნებისეული“ ბუნების მატარებელი. მაგალითად, წარმოდგენით ფორმას განეკუთვნება სიმბოლოც და ნიშან-აღმნიშვნელიც. ამ შემთხვევაში, ჩვენთვის საინტერესოა არა მნიშვნელოვნების პრობლემა, არამედ გამოსახულებასთან არსობრივი მიმართება. გადამერი საჭიროდ მიიჩნევს, აღიარებულ იქნას ამ პრობლემის თავისებურება, რათა ესთეტიკური ცნობიერების მიერ დამუშავებული აბსტრაქტულობა არ აღმოჩნდეს მცდარი მიდგომის მაჩვენებელი. (Gadamer H.G. Wahrheit und Methode, 2, 1993:200)

ხელოვნებათმცოდნეობაში ფორმათა ჩამოყალიბებისა და გარდაქმნის ურთულესი პრობლემა განიხილება ონტოლოგიური ასპექტით. ამ ურთიერთმიმართების თავისებურებას, ვფიქრობთ, შეადგენს ის, რომ აქ ხორციელდება გამოსახულების ორმაგი გარდაქმნა: გამოსახვითი ხელოვნება პოეტურ-რელიგიურ გადმოცემასთან თანაფარდობით ხელახლა მოიპოვებს იმას, რასაც ეს გადმოცემა გვაწვდის. როდესაც პოეტური სიტყვა პირველად იჭრება რელიგიურ ცნობიერებაში, იქმნება გადამკვეთი საზღვარი, რომელიც ცალკე გამოყოფს ლოკალური კულტების ერთიანობას, რადგანაც პოეტურობის თავისებურობა

მდგომარეობს იმაში, რომ ის მუდამ დაუფიქსირებელი რჩება, თუმცა ენის სულიერი მთლიანობით წარმოგვიდგენს რაღაც ისეთს, რომელიც ღიაა და მუდმივად მზად არის შეივსოს ფანტაზიის მოშველებით.

როდესაც ვამბობთ, რომ გამოსახულება (ამასთანავე, მთელი არასაშემსრულებელი ხელოვნებანი) ყოფიერებითი პროცესია და ამის გამო ესთეტიკური ცნობიერების საგანი სათანადოდ ვერ აღიქმება, - ეს თეზისი გაგებულ უნდა იქნას თავის ონტოლოგიურ სტრუქტურაში ისეთი ფენომენიდან გამომდინარე, როგორიცაა რეპრეზენტაცია. იმას, რასაც ჩვენ „წარმოდგენილს“ ვუწოდებთ, ნებისმიერ შემთხვევაში შეადგენს ესთეტიკურის უნივერსალური ონტოლოგიის სტრუქტურულ მომენტს, და არა რაღაც განცდის პროცესის მაგვარს, რომელიც მხატვრულ შემოქმედებაში მყისიერად წარმოჩინდება და გარემოებათა მიხედვით განმეორებადია მხოლოდ აღმქმელის სულიერი მდგომარეობის შესაბამისად.

„გამოსახულება ყოფიერებითი პროცესია“, - ნიშნავს იმას, რომ მასში ყოფიერება იძენს გააზრებულ და ხილულ გამოვლინებას. პირველსახოვნებას არ ზღუდავს გამოსახულების ასახვითი (ამსახველობითი) ფუნქცია. პირველსახოვნება ის არსებითი მომენტია, რომლის დასაბუთება შესაძლებელია მხოლოდ იმ აზრით, რომ ხელოვნება წარმოდგენითი ხასიათის მქონეა. ხელოვნების ნაწარმოების „იდეალურობა“ არ განისაზღვრება იდეასთან თანაფარდობის მიხედვით, როგორც ყოფიერის მიბაძვითი გადმოცემა. გამოსახულება თავის სამყაროსთან ურღვევ კავშირში მყოფია და ეს მის თვისობრივ ნიშანს შეადგენს. ხელოვნების ნაწარმოები იმდენად ქმნის ერთიანობას იმასთან, რაზედაც მიუთითებს, რომ მის არსებობას რაღაც ახალი ყოფიერებით განადიდებს.

გამოსახულების ამგვარი ონტოლოგიური საფუძვლიდან გამომდინარე, ცხადი ხდება მხატვრული გამოსახულების დაუსაბუთებელი უპირატესობა ესთეტიკურ ცნობიერებასთან შესაბამისობაში. ამასთანავე, როდესაც საუბარია გამოსახულების ყოფიერების ვალენტურობაზე, უნდა აღინიშნოს, რომ მისთვის დამახასიათებელია ოკაზიონალობა, როგორც განსაკუთრებული შემთხვევა, რასაც ადგილი აქვს ხელოვნების ნაწარმოებთან ურთიერთობისას.

#### 4.4. ხელოვნების ნაწარმოების გაგების პრობლემა

გადამერი ცდილობს ჰერმენევტიკული ფენომენი თვალსაჩინო გახადოს ხელოვნების გამოცდილებიდან და ისტორიული ტრადიციიდან გამომდინარე. ის მიიჩნევს, რომ გამოცდილება, რომელიც ხელოვნების ნაწარმოებით მოგვეწოდება, ახსნა-განმარტებული კი არ უნდა იქნას, არამეს საჭიროა გაიშალოს ის ამოსავალი წერტილი, რომელიც ჭეშმარიტებისა და გაგების უნარს ეხება.

კლასიკურ ტრადიციაში არ გვხვდება "ხელოვნების" გაგება ისე, როგორც დღეს ჩვენს წარმოდგენაშია. დასავლურ-ევროპული აზროვნების ტრადიციათა ფუძემდებლების, ძველი ბერძნების ნაშრომებიდან ირკვევა, რომ ხელოვნება გულისხმობს იმას, რასაც არისტოტელე არქმევს *poietice episteme*, - ეს არის დამზადების (მო-მზადების) უნარი. თუ ჩვენ გამოვყოფთ ოსტატის ნახელავს და ხელოვანის შემოქმედების შედეგს, ნათელი გახდება ის ზოგადი ნიშანი, რომლითაც გამოირჩევა შექმნილი ნაწარმოების ბუნება. ნაწარმოების გაგება მაჩვენებელია შინაგანი კომუნიკაციის უნარისა. საკითხავია: ეს ყოვლისმომცველი უნარი როგორ განასხვავებს „ხელოვნებას“ პრაქტიკული ხელოვნებისაგან, რომელიც უბრალოდ გარდაქმნის ობიექტურ სამყაროს, ანუ სადაც მთავარია დახელოვნება რაიმე საყოფაცხოვრებო საქმიანობაში. რასაც ჩვენ ვარქმევთ „ხელოვნებას“ იტევს უფრო მეტ იდუმალებას, ვიდრე ეს ზოგად ფორმადქმნადობაშია, რადგანაც ხელოვნების ნაწარმოები არის არა ის, რასაც ეს „ნაწარმოები“ ასახავს (იგულისხმება იმიტაციაური საქმიანობა), არამედ აქ თავს იყრის მთელი რიგი სერიოზული ფილოსოფიური პრობლემებისა, უპირატესად ხილვადობის არსებობის პრობლემა.

ჰაიდეგერის მიხედვით, ხელოვნების ქმნილება არის გაკეთებული ნივთი, მაგრამ იგი რაღაც უფრო მეტს ამბობს, ვიდრე თვითონ ნივთი. სწორედ ეს „რაღაც უფრო მეტი“, რომელიც მასშია, ქმნის ხელოვნებისეულს. „ხელოვნებისეული თხზვა“ ყოფიერების ჭეშმარიტების გამოვლინებისთვის ზრუნავს. „თხზვა“, როგორც „თქმა“ ყოფიერების დაუფარაობისა, - არის შეტყობინების სახეობა, ანუ ერთგვარი ენა. ამ დროს ენა ამბობს იმას, რისი თქმაც შესაძლებელია და იმავდროულად მიანიშნებს იმაზე, რაც არ ითქმის. ამდენად ჰაიდეგერისეული ღია-დაფარულობა ენობრივი გზით მოგვეწოდება. ამ ენას ის პოეზიას უწოდებს.

ჰაიდეგერი ამბობს, რომ ხელოვნების ძალით ქმნილებაში ხდება ჭეშმარიტების შენახვა-დადგინება შემოქმედებითად. მისი აზრით, techne (ბერძნები ხელოვნებასა და ხელობას ერთი და იგივე სიტყვით მოიხსენიებდნენ - techne) არც ხელობას ნიშნავს და არც ხელოვნებას, და მითუმეტეს, არც ტექნიკურს - ამ სიტყვის დღევანდელი გაგებით. ტექნიკურობა ჰაიდეგერთან მოიაზრება, როგორც დაძაბულობისა და მზაობის ხარისხი, რაც იგივეა - იყო ფრთხილი შემართებთ. (ჰაიდეგერი მ, დასაბამი ხელოვნების ქმნილებისა, 1992:70). საწყისი მნიშვნელობით, techne არის შობა, ხოლო techne არის მზაობა შობისთვის. ეს მზაობა გულისხმობს იმ საშუალებების გააზრებას, რომლითაც რაიმე უნდა იქნას მოვლინებული. „ტექნე“ არის არა პრაქტიკული საქმიანობის სახე, არამედ წინასწარი ცოდნის სახე. „ცოდნა“ აქ დანახვის უნარს გულისხმობს, ხოლო „დანახვა“ - გაგებას. არისტოტელესთან „ტექნე“ ნიშნავს არა, მაგალითად, მაგიდის დამზადებას, არამედ ადამიანის მზაობას იმისთვის, რომ მას ეჩვენოს მაგიდობა, როგორც ასეთი, გაერკვეს მის მიზანსა და დანიშნულებაში. რაღაცის წინაშე დგომას, მასთან დახანებას, რათა ამ რაღაცამ თავისი თავი გამოაჩინოს, არისტოტელე უკავშირებს თეორიულ ცოდნას, „ეპისტემეს“. ეპისტემე, როგორც ყურად-მღები დახანება, გულისხმობს იმას, რომ საერთო ენა გამოვნახოთ იმასთან, რის წინაშეც ვდგავართ, გავერკვეთ, გავგნოთ მასში. თეორიულ ცოდნას, „ეპისტემეს“, არისტოტელე განასხვავებს ზნეობრივი ცოდნისგან, „ფრონესისისგან“.

ზნეობრივი ცოდნა (ფრონესისი), როგორც მას აღწერს არისტოტელე, არ წარმოადგენს საგნობრივ ცოდნას, ანუ მცოდნე არ დგას ფაქტების წინაშე, არამედ უშუალო შეხება აქვს იმასთან, რასაც შეიცნობს. ცხადია, აღნიშნული ცოდნა არ არის მეცნიერული და შორდება ცოდნის რაციონალურ გაგებას. „ფრონესისი“ სულიერი სათნოებაა. აქ მთავარია არა მხოლოდ უნარ-შესაძლებლობა, არამედ გრძნობადი ყოფიერების გარკვეულობა, რომელიც ვერ მიიღწევა „ეთიკურ სათნოებათა“ ერთობლიობის გარეშე, და პირიქით, ეს ერთობლიობა ვერ იარსებებს ამ გარკვეულობის მიუხედავად, საბოლოოდ, ყოველივე ამის კორექტირებას „სულის სისავსე“ ახორციელებს. აქ არისტოტელე ეყრდნობა პლატონის ნააზრევს. პლატონის „ფედონის“ მიხედვით, ჭეშმარიტებას უპირატესად მაშინ წვდება სული (გონი), როცა აზროვნებს. ხოლო სული ყველაზე უკეთ აზროვნებს მაშინ, როცა ის

აუმღვრეველია, როცა შეძლებისდაგვარად „თავისუფლდება სხეულისგან და თავის თავში ოდენ შთენილი მიიქცევა არსებულის ჭკრეტად... მხოლოდ მაშინ მივუახლოვდებით ჭეშმარიტებას, როცა იმდენად დავშორდებით სხეულს, რომ მხოლოდ აუცილებლობა თუ გვაიძულებს საქმე ვიქონიოთ მასთან, როცა სხეულის ბუნებით კი არ ავივსებით, პირიქით, ჩვენს სიწმინდეს დავიცავთ მისგან. და მაშინ, სხეულის დამთხვეულობისგან ასე წმინდად თავდახრილები ჩვენსავე მსგავსთა წყებას შევერთვით და შევიცნობთ ჩვენსავე მიერ ყოველივე წმინდას, რომლის სახელი, შესაძლოა, ჭეშმარიტებაა... როდის ვიწმინდებით ჩვენ, თუ არა მაშინ, როცა სულს რაც შეიძლება მეტდ ვაშორებთ სხეულს“, - ამბობს პლატონი.

ზნეობრივი ცოდნა გულისხმობს საკუთარი თავის გამოყენებას მოცემული კონკრეტული ამოცანის გადაწყვეტაში. საკითხი მდგომარეობს შემდეგში: ქმნის კი ადამიანი თავის თავს საკუთარი „ეიდოსის“ მიხედვით, იმის მსგავსად, როგორც ხელოსანი, ოსტატი წარმოადგენს მატერიალურ საგნებში იმის „ეიდოსს“, რისი დამზადებაც სურს?

როგორც აღვნიშნეთ, ბერძნების „ტექნე“ - ეს ოსტატობაა, ხელოსნის მიერ მოპოვებული ცოდნაა. არსებობს თავისებური დაძაბულობა „ტექნეს“ (რომელიც შეიძლება შეისწავლო) და იმ ცოდნას შორის, რომელიც გამოცდილებით მიიღება. ადამიანი ისე ვერ განკარგავს საკუთარ თავს, როგორც ხელოსანი იმ მასალას, რომლითაც მუშაობს. მას არ აქვს შესაძლებლობა, შექმნას საკუთარი თავი ისე, როგორც ქმნის რაიმე სხვას. ამდენად, ცოდნაც, რომელსაც ის საკუთარ ზნეობრივ ყოფიერებაში თავის თავის შესახებ ფლობს, უნდა განსხვავდებოდეს იმ ცოდნისგან, რომლითაც ის რაიმეს შექმნისას ხელმძღვანელობს. აღნიშნული განსხვავება ანტიკურ ფილოსოფიაში ფორმულირდება, როგორც „ცოდნა-საკუთარი-თავის-ცოდნისთვის“.

დეკარტეს ფილოსოფიის მიხედვით, სწორედ თავისთავადი ჭეშმარიტების არსებობა აღძრავს ეჭვს, რომელიც თვითცნობიერების მიერ დაიძლევა და რომლითაც ვამოწმებთ ჩვენს ცოდნას. ჭეშმარიტების წვდომისას, რაიმე ახალს კი არ ვიგებთ, არამედ ვიხსენებთ იმას, რაც ადრე უკვე ვიცოდით, მსგავსად იმისა, როცა პირველად ვუმზერთ საგნებს, რომლებიც დიდი ხანია არსებობდნენ, თუმცა ჩვენი გონითი მზერა ჯერ კიდევ არ იყო მათკენ მიპყრობილი. დეკარტე არ

ცდილობს იმის მტკიცებას, რომ ემპირიული ცოდნა ყალბია, ის ამბობს, რომ ეს ცოდნა საეჭვოა. დეკარტეს მიხედვით, ამგვარი ეჭვი განზე უნდა გადავდოთ მანამ, სანამ ჭეშმარიტის მცდარისაგან გასარჩევად საიმედო კრიტერიუმს ვიპოვიდეთ. ამის შემდეგ უნდა დავუბრუნდეთ ძიების პროცესში ჩვენ მიერ დროებით განზე გადადებულ საგნებს და მათი ღირებულება შევაფასოთ;

რა კავშირი აქვს ჭეშმარიტებას ხელოვნების ნაწარმოებთან? როგორ ხდება ჭეშმარიტების განხორციელება ხელოვნების ნაწარმოებში? რა არის ჭეშმარიტება, როგორც არსებულის დაუფარაობა? რას ნიშნავს დაუფარაობა?

ხელოვნების ნაწარმოები ის ადგილია, ის გარემოა, სადაც არსებულს დაუფარავად ყოფნის შესაძლებლობა ეძლევა. არსებული თვითონ მისწრაფვის ამ დაუფარაობისკენ, იმისკენ, რომ სუფთა სახით მოგვევლინოს. ჭეშმარიტება, როგორც ხდომილება, შემოქმედებით პროცესში მონაწილეობს. ამდენად, ნაწარმოების შექმნა უნიკალური პროცესია, თავად ხელოვნების ნაწარმოები კი - განუმეორებელი ღირებულების მქონე უნიკალური ფაქტი.

ჰაიდეგერის მიხედვით, არსებულის დაუფარაობა - ეს არის ხდომილება. ხდომილება ნიშნავს ერთგვარ პროცესს, როცა არსებული განუწყვეტლივ იხსნება და იფარება. ჭეშმარიტება არის დაუფარაობა და ამავე დროს დაუფარაობაზე უარის თქმა, ორმაგი დაფარვა. „ღია-დახურულობის“ თამაშებრივი ბუნება ადამიანური არსების ძირითადი განმსაზღვრელია. დაფარული არ უნდა გავიგოთ, როგორც ადამიანური შემეცნების მიჯნა, არამედ იგი ძვეს ჭეშმარიტების არსში, როგორც საიდუმლო რამ. რათა ჭეშმარიტება აისახოს, საჭიროა ეს საიდუმლო, როგორც ასეთი, გამოჩინდეს და არ იქნას დავიწყებული. „ყოფიერს მხოლოდ მაშინ ძალუმს ყოფნა, თუ იგი ნათლით განათებულის შიგნით დგას და მის შიგან არის გარეგამოსული“. მაგალითად, თუ ვიტყვით, რომ ქმნილებაში ჭეშმარიტება ინახება, - ეს ნიშნავს არა იმას, რომ აქ რაღაც სწორად არის გამოსახული ან გადმოცემული, არამედ აქ მთავარია „მთლიანობაში აღებული ყოფიერის დაუფარაობაში შეყვანა და მასში შენახვა-დაცვა“. ჰაიდეგერი ამბობს, რომ თავისი თავის თვითმმალავი ყოფიერება განათებულია და ქმნილებაშია მოქცეული. ეს ნათელი, - იგივე მშვენიერებაა. მშვენიერება კი ჭეშმარიტების მყოფობის ერთი სახეთაგანია. „მშვენიერება (პოეზია) არის ხერხი, თუ როგორ აისახება ჭეშმარიტება როგორც

დაფარული რამ“. მშვენიერება გვეძლევა ფორმის სახით, - ასე ხდება, რადგანაც იგი თავის თავს მხოლოდ კონკრეტული ფორმის საშუალებით განაშუქებს, მხოლოდ ამ ფორმაში მოქცეული ენერჯის სახით არსებობს. მშვენიერება არის რაღაც ზოგადი, რომელთან ზიარებაც აქცევს კონკრეტულ საგანს მშვენიერ საგნად. მშვენიერის ამგვარი წესით აქტიურობა სინამდვილეს საგნობრიობად გარდაქმნის, ხოლო საგნობრიობას, - განცდად. ამდენად, ჰაიდეგერისეული ჭეშმარიტება ადამიანისა და სამყაროს განუყოფლობის შეცნობაა წამისყოფაში. „ჭეშმარიტებაში“ აქ უპირატესად იგულისხმება ამა-თუ-იმგვარად მართალი. საუბარია იმ საერთოზე, რაშიც ყველა მართალი ერთმანეთთან თანხმობაშია.

ესთეტიკისა და ჰერმენევტიკის ურთიერთმიმართება ნათლად იკვეთება მხატვრული ნაწარმოების მაგალითზე. როგორ განიხილება ჰერმენევტიკის ამოცანა ხელოვნებასთან მიმართებაში? რასაც ჩვენ ხელოვნების ნაწარმოებიდან ვღებულობთ, შეესაბამება თუ არა იმას, რასაც ვეძებთ?

ხელოვნება გვესაუბრება ყველაზე უშუალოდ და უცნაურად, ის ხდება მთელი ჩვენი არსებისთვის იმდენად სანდო, რომ ხელოვნების ნიმუშთან ნებისმიერი შეხვედრა ტოლმნიშვნელოვანია ჩვენივე თავთან შეხვედრისა, ისე, თითქოს აქ საერთოდ არ არსებობდეს ღრმა გაურკვეველობები. მართლაც, ნაწარმოებსა და მის ყველა აღმქმელს შორის ადგილი აქვს ერთგვარ აბსოლუტურ იმავდროულობას, რომელიც ურყევია ნებისმიერი ისტორიული ცნობიერების განვითარების მიუხედავად. მხატვრული ნაწარმოების სინამდვილე და მისი კომუნიკაციური ძალა არ რჩება იმ თავდაპირველი ისტორიული ჰორიზონტის ფარგლებში, როცა დამთვალეიერებელი იყო ნაწარმოების შემქმნელის რეალური თანამედროვე. პირიქით, მხატვრული მოვლენისათვის ბუნებრივია ის, რომ ხელოვნების ნიმუშს ყოველთვის აქვს თავისი საკუთარი აწმყო და მხოლოდ ნაწილობრივ არის დაკავშირებული თავის ისტორიულ წარმომავლობასთან. ნებისმიერ შემთხვევაში, ესთეტიკური ცნობიერება ეყრდნობა იმას, რომ მხატვრული ნაწარმოები თავის თავზე თავად ლაპარაკობს, და სრულიად არ არის აუცილებელი ემთხვეოდეს იმას, თუ კონკრეტულად რას გულისხმობდა ნაწარმოების შემქმნელი. „დაუშვებელი აბსტრაქციაა იმაზე ფიქრი, რამენაირად გადახვიდე ავტორის ან მისი მკითხველის ეპოქაში ისტორიული

ჰორიზონტის რეკონსტრუქციით, და მხოლოდ მაშინ გაიგო ნათქვამის აზრი“. (Gadamer H.G., Die Aktualitet des Schönen, 2012:261)

ამ პოზიციიდან გამომდინარე, გადამერი წერს: ხელოვნებასთან შეხვედრა უმთავრესად განეკუთვნება ტრადიციასთან ინტეგრაციის პროცესს, და მხატვრული ნაწარმოების განსაკუთრებული აქტუალურობა სწორედ იმაში მდგომარეობს, რომ ის უსაზღვროდ ღიაა ახალი და ახალი ინტეგრირებისათვის. ქმნილების ჭკმარტივი ყოფადობა განპირობებულია იმით, თუ რისი „თქმა“ შეუძლია მას, - ეს კი, ნებისმიერი ისტორიული შეზღუდვის ფარგლებს სცილდება. ამდენად, მხატვრული ნაწარმოები ეკუთვნის დროის გარეთ მყოფ აწმყოს. მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ მასში ისტორიული წარმოშობა თავის როლს არ თამაშობს. (Gadamer H.G., Die Aktualitet des Schönen, 2012:257).

როდესაც „ხელოვნების ძეგლებზე“ საუბრობენ, აღნიშნავენ, რომ ხელოვნების ნიმუშის შექმნაში ჩადებულია რაიმეს დოკუმენტურად დამოწმების სურვილი. ეს გარკვეულწილად ასეა, ვინაიდან ხელოვნების ნიმუში თაობიდან თაობას გადაეცემა ისევე, როგორც ლიტერატურული წყაროები, ან გადმონაშთები, - ძველი სამყაროებიდან შემორჩენილი ფრაგმენტები. მაგრამ განსხვავებით ისტორიული დოკუმენტებისაგან, რომლებიც აფიქსირებენ ამა თუ იმ მოვლენას, მხატვრული ნაწარმოების ენა, როგორც ერთგვარი „ხმა“ რაღაცას ეუბნება ადამიანს. ანუ, ის, რასაც ჩვენ ვუწოდებთ მხატვრული ნაწარმოების ენას, და რისი მეშვეობითაც ეს ენა ინახება, და გადაეცემა, - არის ერთგვარი „ხმა“, რომლითაც საუბრობს თავად ქმნილება. ენობრივი, თუ არაენობრივი ხასიათის ნაწარმოები რაღაცას ეუბნება ადამიანს, ისე თითქოს პირდაპირ მასზეა მიმართული და მისი თანამედროვეა.

ამდენად, მხატვრულ ნაწარმოებთან შეხვედრა დიალოგის მაგვარია. ის არამხოლოდ ამბობს რაღაცას, - მასში ვიღაცა ვიღაცას რაღაცას ეუბნება. ამგვარი ენა არ გულისხმობს სიტყვების გაგებას მათი მნიშვნელობების თანდათანობითი შეჯამების გზით, - ესაა შესაძლებლობა მიჰყვებოდე ნათქვამის ძირითად აზრს, რომელიც ყოველთვის ამ ნათქვამის მიღმა მყოფია. ხელოვნების ენა ყოველთვის მიმართულია ინტიმური თვითშემეცნებისაკენ და მუდამ თანამედროვეა. სწორედ, ეს თანამედროვეობა და სანდო ინტიმურობა საშუალებას აძლევს ნაწარმოებს იქცეს ენად. გადმოცემა (თქმული) - ეს არ არის სპეციფიკური შინაარსის მქონე გარკვეულობა,



რომელიც მოცემულია ლოგიკური მსჯელობის ფორმაში. ეს არის ისეთი გარემოება, როცა ადამიანს უნდა რაიმე თქვას, და ჩვენ ამის საშუალებას ვაძლევთ. შესაბამისად, გაგებასთან არა გვაქვს საქმე, როდესაც ადამიანი ცდილობს წინასწარ გაიგოს ის, რის თქმასაც აპირებენ, და ირწმუნება, რომ მისთვის ყველაფერი ისედაც ნათელია, ან ცნობილია.

„ჩვენ მუდმივად ჩართულნი ვართ დიალოგში“, - აცხადებს გადამერი, და ცდილობს განიხილოს „საუბრის“ ბუნება. ლაპარაკია ჰერმენევტიკული საუბრის შესახებ, როცა მონაწილეთა შორის შემდგარი კომუნიკაცია უბრალო ურთიერთშეთანხმებას აღემატება. ის თუ როგორ მოსდევს ერთ სიტყვას მეორე, როგორ იცვლება და როგორ განვითარება-დასრულებას ღებულობს საუბარი, - ყველაფერ ამაში არის რაღაცა „გამგებლობა“, რაღაცის „წარმოება“. ამგვარი „წარმოებისას“ მოსაუბრენი კი წარმართავენ დიალოგს, მაგრამ უფრო მეტად, ისინი ეცნობიან ერთმანეთს. რისი „გაცხადება“ ხდება საუბრისის, - ეს წინასწარ არავინ იცის. მხოლოდ მას შემდეგ რაც საუბარი დასრულდება, შეგვიძლია იმის თქმა შედგა ის, თუ - არა. ყოველივე ეს ნიშნავს, რომ დიალოგს გააჩნია თავისი საკუთარი ნებელობა, და რომ ენა, რომელზედაც ჩვენ ვმეტყველებთ თავისთავში ატარებს საკუთარ ჭეშმარიტებას, ანუ „ამჟღავნებს“, სინათლეზე გამოაქვს რაღაც ისეთი, რაც იმავდროულად რეალური ხდება.

გადამერი მიიჩნევს, რომ გაგების ნებისმიერ ძალისხმევას უპირველესად მართავს აზრის გარკვეული მოლოდინი. უფრო მეტი სიცხადისათვის, ის აღნიშნავს, რომ ენის პრობლემის განხილვა ხელოვნების აღქმასთან მიმართებაში, უკავშირდება არა იმდენად აზრის მოლოდინს, რამდენადაც „ნათქვამის აზრთან შეხების“ მოთხოვნას. სხვანაირად, ეს გულისხმობს დაფარულის გახსნას, რომლის წინაშეც ყველაფერი უფერულდება.

გადამერი აქ ყურადღებას ამახვილებს იმ გარემოებაზე, როცა ადამიანი ცდილობს გაარკვიოს, თუ რა არის ხელოვნება. მისი თქმით, ამ დროს თავის თავთან შეხვედრა არაერთგვაროვნებით ხასიათდება. სწორედ აქედან გამომდინარე, ხელოვნების გამოცდილება, როგორც საკუთარ რაობასთან შეხვედრა, გადამერის მიხედვით, არის ჭეშმარიტი გამოცდილება და ყოველ ჯერზე მოითხოვს თავიდან გაუმკლავდე ამოცანას, რომელსაც აყენებს ნებისმიერი გამოცდილება: საკუთარი თვითშემეცნების

ინტეგრაცია შენივე ორიენტირების ერთობლიობასთან სამყაროში. Gadamer H.G., Die Aktualitet des Schönen, 2012:263).

ამგვარად, გაგების ამოსავალი წერტილი გადამერთან მდგომარეობს არა მარტო სუბიექტის ნებით ინტერპრეტაციაში, არამედ სიცოცხლესთან ზიარებასა და თანამონაწილეობაში, - არა შემეცნებაში, არამედ „ცდამი“. ამიტომაც, მის ფილოსოფიაში განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება ხელოვნების ენის საკითხს და ჰერმენევტიკული აზრის უფლებას მხატვრულ გამოცდილებაზე.

ჩვენ ვცდილობთ ვაჩვენოთ, რომ ხელოვნების ნაწარმოების ყოფიერება ხორციელდება მხოლოდ უშუალო აღქმის დროს. ხელოვნების ენა - არ არის თავად ხელოვანის ენა. თუმცა, ყოველთვის არსებობს იმის ინტერესი, თუ რა იგულისხმება ხელოვანის ნათქვამის მიღმა, და რას ამბობს იგი სხვა ნაწარმოებით. მაგრამ ხელოვნების ენა თხოულობს თავად ნაწარმოებში განხორციელებული აზრის განვრცობას. სწორედ ამას ემყარება ნაწარმოების ღიაობა ხელახალი ინტერპრეტაციისათვის. ასეთი ღიაობა და ინტეგრირებისთვის მუდმივი მზაობა განაპირობებს ხელოვნების აქტუალურობას. შეიძლება ითქვას, რომ ნებისმიერი არსებული დროისთვის ის აბსოლუტური აწმყოა. (Gadamer H.G., Wahrheit und Methode, 2, 1993:264).

რა შეადგენს ხელოვნების ნაწარმოების ჭეშმარიტ ღირებულებას? რატომ აცხადებს პრეტენზიას, მაგალითად, პორტრეტი, რომ იყოს ხელოვნების ნიმუში? როდის იქმნება ის? მაშინ, როცა ჩნდება მოთხოვნა ყოველდღიური რეალობის ჩარჩოებიდან გათავისუფლებისა, თუ მაშინ, როცა რაიმე ღირებულს გულგრილობა უპირისპირდება, ან იქნებ მაშინ, როცა სასიცოცხლო ენერგია თავის სისავსეს აღწევს? როგორ ვითარდება მხატვრული სახე თანამედროვე კულტურაში? მართლდება თუ გამონათქვამი: „ხელოვნებამ უნდა მოიცვას და გამოთქვას სინამდვილე“?

ხელოვნება, როგორც ცვალებადი ინტერპრეტაცია, ჭეშმარიტების მოთხოვნას არ ასუსტებს, პირიქით, - წინა პლანზე სწევს არსებული ყოფიერების ახალ ასპექტებს. ე.წ. ცნობადი (erkennende) და შეცნობადი (anerkennende) მზერით (Blick) სურათი ან სრულად აიხსნება, ან შეცვლილ და დეფორმირებულ სახეს მიიღებს. ნიუ-იორკში, ცნობილმა ხელოვნების ისტორიკოსმა, უილიამ რუბინმა, მოაწყო გამოფენა „პიკასო და ქალები“, ქვესათაურით: „რეპრეზენტაცია და ინტერპრეტაცია“. რუბინი ავითარებდა

აზრს, რომ ქალების ასეთი დეფორმირებული წარმოსახვა, რომელსაც პიკასო ხშირად მიმართავდა, იგივე ნანახის, მოსმენილისა თუ წაკითხულის გადმოცემა და ინტერპრეტაციაა, როგორც ერთი ენიდან მეორეზე გადატანის საშუალება, შთაბეჭდილების კრიტიკული ახსნა-განმარტება. ხელოვნების ნიმუში თავად იძლევა ავტორის პირად კრიტიკულ კომენტირებას, ვიდრე ხელოვნების დარგის კრიტიკოსები მისცემენ მას სათანადო შეფასებას.

სხვაგვარადაა საქმე პორტრეტული გამოსახულების შემთხვევაში. როგორ მიმართებაშია მნახველი პორტრეტთან? როგორ მოქმედებს იგი მასზე? რა მოსწონს მას? მაგალითად, პიკასო ათეულობით პორტრეტში წინა პლანზე აჩვენებს მარია ტერეზას სახეს, ფიგურას, გამომეტყველებას, გამოხედვას და ახდენს მათ დეფორმირებას ნებისმიერად, რათა ამ გზით წარმოაჩინოს მისი, როგორც პიროვნების, ხასიათის, სულის, აზრის რაიმე არსებითი მხარე. ეს არის შედეგი არა მისი არა მისი, როგორც ავტორის, დაკვირვებისა, არამედ იმ ურთიერთკავშირისა, რაც მათ შორის ნამდვილი კომუნიკაციით, ანუ დიალოგით დამყარდა. ამგვარი დიალოგი მონოლოგზე მეტს ამბობს, - ხელოვანი დიალოგს თავად წარმართავს, კითხვასაც თვითონ სვამს და თავადვე პასუხობს, შესაბამისად, ნამუშევარი მეტ ღირებულებას იძენს. ამ შემთხვევაში, მნახველისთვის მნიშვნელოვანი სწორედ ამგვარ „მზერით წარმართულ დიალოგში“ მონაწილეობაა და ის იმედი, რომ ამის შესაძლებლობა კვლავაც ექნება.

ხელოვნებასთან ურთიერთობისას დანახულსა და ასახულს შორის საგრძნობი დაძაბულობა ონტოლოგიურად გვაგებინებს, რომ საქმე გვაქვს მხატვრულ ნაწარმოებთან და მას ამოვიცნობთ იმის მიხედვით, თუ როგორ გავლენას ახდენს ჩვენზე თითოეული ასეთი შეხვედრისას. რა არსებითს შეიცავს მოცემული მომენტი, რომლის წყალობითაც ხელოვნება იქცევა იმად, რაც ის სინამდვილეშია? კანტის თქმით, ეს არის შესაძლებლობა „მიაგნო გაცილებით მეტს“. მაგალითად, პორტრეტი მოიცავს უფრო მეტს, ვიდრე ის, რაც მასზეა წარმოდგენილი ან ნაჩვენები. მნიშვნელობა, რომელიც შინაარსობრივად ამოიზრდება შემთხვევითობიდან და ამ საბაზით გაიაზრება, შეიცავს უფრო მეტს, ვიდრე ამ შემთხვევითობის გარეშე შეიძლება იყოს. ამ თვალსაზრისით, მხატვრული ქმნილება ხასიათდება ოკაზიონალური ბუნებით. (Gadamer H.G., Die Aktualitet des Schönen, 2012:192). აქ გადამწყვეტ მნიშვნელობას იძენს ის, რომ ოკაზიონალობა ჩადებულია თავად

ნაწარმოების კონცეფციაში და განსხვავებულია ყოველივე იმისგან, რაც ამ ჩანაფიქრისგან დამოუკიდებლად ან საპირისპიროდ შეიძლება მოვიძიოთ ნაწარმოებში. ანუ, ნაწარმოების მნიშვნელობა ვერ იქნება მხოლოდ ინტერპრეტატორის მიერ თავსმოხვეული.

რას ნიშნავს ოკაზიონალობა? - ამის უკეთ გასარკვევად გვეხმარება მოდელისა და პორტრეტის შეპირისპირება.

ესთეტიკაში, რომელიც განცდის გაგებას ემყარება, ისეთ მხატვრულ ფორმას, როგორცაა პორტრეტი, არ მიაკუთვნებენ ჯეროვან ადგილს, რადგან ხშირად ირღვევა ფიგურული კომპოზიციის მნიშვნელობა, - მაგალითად, მხატვრის ახლობელი მოდელის ამოცნობით. მოდელი - ესაა ერთგვარი სქემა, პირველსახე, რომელიც მხატვარმა დაიხმარა და ის უნდა გაუჩინარდეს, დაძლეულ იქნას, ჩთაინთქას (ausgeloscht) სურათის საკუთრივი გამომსახველობითი შინაარსით. (Gadamer H. G., wahrheit und methode, 2, 1993:150). „მოდელი“ ის შემთხვევაა, როცა რაიმე თავისთავად არ არის თვალსაჩინო და მისი წყალობით ღებულობს სიცხადეს.

ნაწარმოების აღქმისას ამოცნობა და გაგება ერთმანეთს ემთხვევა. აღმქმელისთვის, ნაწარმოები - ესაა ერთგვარი სათამაშო მოედანი, რომელზედაც ის საასპარეზოდ გამოდის, თავისი აქტიურობით (ქმედებით) შედეგის მიღებას ცდილობს. ამ საკითხს გადამერი კანტის მოძღვრებას უკავშირებს. კანტი იცავდა თეზისს, რომ მხატვრობაში მშვენიერების მატარებელი არის ფორმა. აქ საინტერესოა, რა აქვს მხედველობაში კანტს, როცა მისთვის ფორმაა საყურადღებო? რატომაა მასთან ფორმა ასე გამოყოფილი? როცა საქმე გვაქვს ფორმასთან, ანუ ნებისმიერი სახის კომპოზიციასთან - ეს იქნება მუსიკალური, ფერწერული, თეატრალური თუ ლიტერატურული - აქტიურდება თანაშემოქმედების მოთხოვნა, რადგანაც აღმქმელმა თავისი თანამონაწილეობით ხელახლა უნდა ააგოს ეს ფორმა. ნიშანდობლივია, რომ რაღაც მოუხელთებლობის ძალით, ხელოვნების ნაწარმოები ყოველთვის რჩება იმად, რაც ის არის, მიუხედავად მრავალჯერადი და განსხვავებული მოპყრობისა.

რა უზრუნველყოფს ნაწარმოების თავის თავთან იდენტურობას? შეიძლება ვიკითხოთ ასეც: რა კავშირი აქვს ამ იდენტურობას ჰერმენევტიკასთან? ნაწარმოების თავის თავთან იდენტურობა გულისხმობს იმას, რომ თავად ნაწარმოებს „სურს“ რამენაირად გავიგოთ, რის შესახებ „გვესაუბრება“. ნაწარმოებიდან წამოსული ეს

მოთხოვნილება პასუხს მოელის მხოლოდ იმისგან, ვინც ამ პასუხს საკუთარი პიროვნული აქტიურობით მოიპოვებს. შესაბამისად, მხატვრული ნაწარმოების აღქმა და გაგება მხოლოდ მას შეუძლია, ვინც აღნიშნულ „თამაშში მონაწილეობს“.

ნებისმიერი ესთეტიკური მოვლენა შეიცავს იდენტურობის მომენტს. ნაწარმოების მთლიანობა არ არის „ჩაკეტილი“ იმისთვის, ვისკენაც მიმართულია. სწორედ ამგვარ თამაშში ვლინდება ნაწარმოების ჰერმენევტიკული იდენტურობის ელემენტი. (Gadamer H.G – Die Aktualitet des Schonen, 2012:291). მაგალითად, როდესაც ვისმენტ გენიალურ იმპროვიზირებულ შესრულებას ორღანზე, - მსგავსი შესრულება მეორედ ვერასდროს განმეორდება. თუ ჩანაწერი არ არსებობს, თავად შემსრულებელმაც ბუნდოვნად თუ უწყის როგორ უკრავდა. იმ შემთხვევაში, როცა მსმენელი ამბობს: „დღეს რაღაც არ/ვერ გამოვიდა,“ - ასეთი გამონათქვამი იმოწმებს იმ იმპროვიზირებულ შესრულებას, რადგანაც მისგან რაღაც ისეთი რჩება, რომლის ძალითაც დამახსოვრებული შესრულება იქცევა ნაწარმოებად და არა თითების სამოდრაო ტექნიკურ სავარჯიშოდ. რაკი შთამბეჭდავ იმპროვიზირებულ შესრულებაში იყო რაღაც, რაც მსმენელმა „გაიგო“ და რაზედაც შეუძლია იმსჯელოს, - როგორ უნდა მოხერხდეს იდენტიფიცირება? ასეთ შემთხვევაში, მსმენელი „რაღაცას“ აიგივებს იმასთან, რაც იყო ან რაც არის, და მხოლოდ ეს იდენტურობა შეადგენს ნაწარმოების მნიშვნელობას. აქედან გამომდინარე ვამბობთ, რომ ნაწარმოების ერთიანობა ემყარება ჰერმენევტიკულ იდენტურობას. ასეთი ნაწარმოების არსი მის ზემოქმედებაშია, „ერთხელ მიღწეულის“ ეფექტშია. მართალია, ნაწარმოები არ ინახება, როგორც შემოქმედების კლასიკური ფორმა, მაგრამ ჰერმენევტიკული იდენტურობის თვალსაზრისით, ის მაინც „ქმნილება“.

რა თვალსაზრისით შეიძლება გავიაზროთ თანამედროვე ხელოვანის საქმიანობა? ამასთან დაკავშირებით თავად ხელოვანის ქმნილება თითქოს არაფერს ამბობს, დუმს. დუმილი არ ნიშნავს, რომ სათქმელია არაფერია, - პირიქით, დადუმება, მიჩუმება გამოთქმის ერთგვარი ხერხია, მეტყველების ფორმაა, დიალოგის ელემენტი. ჩვეულებრივ, დადუმებამდე (დამუნჯებამდე) ენა კარგავს მოძრაობის სიზუსტესა და მოქნილობას, ის აღარ არის დამყოლი. ასეთ დროს იტყვიან: „ენა ჩაუვარდა (დამუნჯდა)“. ამ მდგომარეობაში მყოფის გაჭირვება ისაა, რომ მას სურს თქვას ბევრი რამ ერთდროულად, მაგრამ განიცდის რა ამ „ბევრის“ ზეწოლას, სათქმელის

გამოსახატავად ვერ პოულობს საჭირო სიტყვებს. ამდენად, დუმილი ნიშნავს არა საუბრის, დიალოგის შეწყვეტას, არამედ იმის ძიებას, თუ როგორ უნდა ითქვას სთქმელი.

თუ გავიხსენებთ კლასიკური ფერწერის „მჭერმეტყველებას“, რომელიც ხმამაღლა და მრავალსიტყვიერად ლაპარაკობს თავისი თავის შესახებ, თითქმის შეუძლებელი ხდება თავი დააღწიო შთაბეჭდილებას, რომ თანამედროვე ფერწერა „დუმს“. ჩნდება კითხვა: როგორ იქნა მიღწეული თანამედროვე სურათში იმგვარი მდუმარება, რომელიც იმავდროულად განმაცვიფრებელია თავისი „მჭერმეტყველებით“. აღსანიშნავია ის გარემოება, რომ, თუ მხატვარი მოისურვებს გამოხატვის ამ ხერხის გამოყენებას, - ეს აღიქმება დეკლამაციად, როცა აზრის გამოხატვა ხდება ზეპირი კითხვით, არაცოცხალი მეტყველებით, რადგან ამ დროს არ ეძებენ სიტყვას აზრის გადმოსაცემად, არამედ იზეპირებენ უკვე მზა სიტყვას, სხვის მიერ მოძებნილს.

როცა თანამედროვე ფერწერა ცდილობს კლასიკური საფერწერო ენის გამოყენებას, ეს არ არის იგივე „ზეპირი კითხვა“ და უკვე მოძებნილი სიტყვების განმეორება. საკმარისია გავიხსენოთ სეზანის ნატურმორტები, სადაც ხელშესახები საგნები თავმოყრილია უკვე სივრცეში, რომელშიც ეს-ეს არის შესაძლებელია შეღწევა. ისინი თითქოს რაღაც იდუმალი ძალით მოქცეულან იმ სიბრტყობრივ საზღვრებში, რომელიც მათივე საკუთარ სივრცეს წარმოადგენს. (Gadamer H.G., Die Aktualitet des Schönen, 2012:182). ასევე, სიბრტყობრივ კომპოზიციას მიეკუთვნება ვან გოგის „მზესუმზირები“ და თავისი საგნობრივი მნიშვნელობით სულაც არ ამდიდრებს სურათის ყოფიერებას. მაგალითად, ჰოლანდიური ნატურმორტი, რომლის ამოცნობაც ნახევრად გაფცქვნილი ლიმნითაა შესაძლებელი, ასევე თანამედროვე ნატურმორტიც შეიცავს სპეციფიკურ შინაარსობრივ ელემენტს, მაგალითად, გიტარა, რომელიც პოკასოს, ბრაკის, ხუან გრისის და სხვათა მიერ ფორმის დანაწევრების მსხვერპლად იქცა.

რა შეიძლება დავარქვათ იმას, რაც თითქოს არ არის შინაარსობრივი, მაგრამ მაინც არსებობს? ჩვენს ამოცანას არ შეადგენს მხატვრობაში მიღებული თეორიების განხილვა, მაგრამ ამ შინაარსობრივი საგნის მოძიება, ხომ არ უკავშირდება იმის შესხენებას, რომ მოცემული მუსიკალური ინსტრუმენტი (გიტარა) შექმნილია არა უნრალოდ საჩვენებლად, არამედ ეს არის ერთგვარი განაცხადი, რომ მხატვრობის

იდეალი, - ეს არის „აბსოლუტური“ მუსიკისკენ, ხელოვნების იმ სახეობისკენ სწრაფვა, რომელმაც საუკუნეების წინ უკუაგდო ყოველგვარი ვერბალიზებული შინაარსი და ამით უარი თქვა ნაწარმოების მთლიანობის უზრუნველყოფაზე მუსიკალურობის გარეშე.

საგნობრივი ფორმის დანაწევრებას განაპირობებენ სხვადასხვა ფაქტორები, მაგალითად, თანამედროვე ცხოვრების ტემპი. მალევიჩის ადრეული სურათი „ქალბატონი ქალაქში“, ასახავს ჩვენი ცხოვრებისეული ყაიდის ცვლილებას, სტაბილურისა და დაფუძნებულის განდევნას. დანაწევრდა რა შინაარსობრივი მთლიანობა, რჩება მხოლოდ ფორმა-საღებავის ურთიერთობა საგნობრივი თანაფარდობის გარეშე და, ამასთანავე, თავისებური მუსიკა, რომლის ხმოვანებას თანამედროვე ფერწერის იდეალური ენა გამოსცემს. (Gadamer H.G., Die Aktualitet des Schönen, 2012:183).

და მაინც, რა ქმნის თანამედროვე სურათის კომპოზიციურ მთლიანობას? მეტყველებს თუ არა სურათი იმ გარემოებებზე, რომელშიც ჩვენ ვარსებობთ? ჩვენს თანამედროვე ეპოქაში მოქმედებს რიცხობრიობის კანონი: ანგარიში, სერიულობა, რიგითობა. ხდება ცალკეული ელემენტების შენაცვლება, დაგეგმვა, პროექტირება, მონტაჟი, დამზადება, მომარაგება, ყიდვა-გაყიდვა, რეკლამირება. ამგვარ სტანდარტულ გარემოში სურათის რა უნიკალურობაზე შეიძლება საუბარი? ან, იქნებ სწორედ ამით იძენს ნაწარმოების მთლიანობა თავისებურ, ახლებურ გაგებას? მუდმივი და ნაცნობი საგნების გარემოცვიდან გაუცხოებას ინდუსტრიულ სამყაროში თან სდევს ადამიანური სახისა და პიროვნების მზარდი შეუმჩნევლობა, სურათის ფერი და ფორმა ერთიანდება დაძაბულ, შიგნიდან შეკრულ მთლიანობაში. რა ძალით, რითი მაგრდება ეს სტრუქტურა, რა სძენს მას ამგვარ სიმყარეს?

რაციონალური კონსტრუირების ძალით მხატვრის შემოქმედება იძენს ექსპერიმენტულ ხასიათს, ჩნდება ახალი სიტუაციები, რომელზედაც დაყრდნობით ის ეძებს გამოხატვის ფორმას. საინტერესოა ის გარემოება, რომ შემოქმედებითი პროცესის დასრულებას განაპირობებს ერთგვარი თვითნებობა. როგორც ჩანს, არსებობს რაღაც საზომი, რომელიც ნაწარმოების მზაობის განსაზღვრის საშუალებას იძლევა: როცა ნაწარმოების სიმჭიდროვე (სიმკვრივე) კი არ იზრდება, არამედ სუსტდება, შემდგომი მუშაობა შეუძლებელი ხდება, ქმნილება გვისხლტება, იძენს თავისუფლებას და

დამოუკიდებლად, თავისი კანონებით, თვით ავტორის ნების წინააღმდეგაც კი არსებობს. (Gadamer H.G., Die Lektion des Jahrhunderts, 2002:156).

როგორც არ უნდა იყოს სურათი, - აბსტრაქტული, კონკრეტული, საგნობრივი, არასაგნობრივი - ის მაინც ერთგვარი წესრიგის, კანონზომიერებისა თუ აუცილებლობის მატარებელია. შეკითხვაზე, - თუ რას გამოხატავს თანამედროვე მხატვარი, პასუხის გაცემის მცდელობისას, საეჭვოა, რომ მან ეს გადმოსცეს. ავტორისეული ინტერპრეტაცია ყოველთვის მეორადი გამოვლინებაა. პაულ კლეე, რომელიც წინააღმდეგი იყო ყოველგვარი „თავისთავადი თეორიისა“, მიიჩნევს, რომ საქმე ხელოვნების ნაწარმოებშია, უკვე შექმნილშია და არა შესაქმნელში. თანამედროვე მხატვარი არა იმდენად შემოქმედია, რამდენადაც აღმომჩენი (გამომჩენი) იმ ჯერ უხილავის, რომელიც მისი საშუალებით ყოფით სინამდვილეში კვლავ მიყურდება ხოლმე. აღსანიშნავია, რომ საზომი, რომელსაც ხელოვნების ქმნილება ემორჩილება და რომლითაც უხსოვარი დროიდან უდგებოდნენ მხატვრის შემოქმედების შეფასებას, კვლავ იგივე რჩება. ესაა არისტოტელისეული საზომი: ჭეშმარიტია ქმნილება, სადაც არ არის სიცარიელები, არ არის არაფერი ზედმეტი, - რომელსაც ვერც ვერაფერს დაუმატებ და ვერც ვერაფერს მოაკლებ.

თანამედროვე სურათი არღვევს საგანთა სამყაროს გარემოცემულობას, რათა სიღრმეში შეიჭრას, ეძიოს, აამაღლოს აღქმის პოტენციალი და ამ გზით მოახდინოს კომუნიკაცია. რაიმე ახალი, შოკის მომგვრელი ეფექტი, რომელიც მიიღება ჩვეული გარეგნობის დეფორმირებით, ემსახურება მიზანს, დახვეწოს და გააღრმავოს შემოქმედებითი შესაძლებლობები.



## თავი V. ესთეტიკური კატეგორიები გადამერის

### ფილოსოფიაში

ესთეტიკური ხედვა, როგორც სპეციფიკური მიმართება, გარკვეული კოორდინატების - ცნებებისა და წარმოდგენების - საშუალებით ვლინდება. ცნებები, რომელთა მეშვეობითაც ხელოვნების ფენომენის ახსნის მცდელობა ხორციელდება, ანუ ცნებები, რომლებიც განსაზღვრავენ ესთეტიკური გამოცდილებისა და აზროვნების ფორმებსა თუ მათგანიზებულ პრინციპებს, - ესთეტიკურ კატეგორიებს წარმოადგენენ.

გადამერი გამოყოფს ისეთ ესთეტიკურ კატეგორიებს, როგორცაა „თამაში“, „სიმბოლო“ და „ზეიმი“. შევეცდებით, ვისაუბროთ იმის შესახებ, თუ რატომ გამოკვეთა გადამერმა აღნიშნული კატეგორიები, და რა მნიშვნელობას იძენს ხელოვნება, როგორც „თამაში“, „სიმბოლო“ და „ზეიმი“?

#### 5.1. თამაში

გადამერს აინტერესებს თამაში, როგორც აქტივობისა და საზრისის მქონე ფორმა, და ზოგადად იმის გარკვევა, თუ როგორ მუდგანდება თამაშის ფუნქცია კულტურაში, - რატომ და რისთვის თამაშობენ? რა არის და როგორია თამაში თავისთავად და თავისთვის, რას ნიშნავს იგი მოთამაშისთვის?

შილერის მიხედვით, ხელოვნება თამაშის ერთ-ერთი სახეა. ის აღნიშნავს, რომ თამაშის დროს ადამიანი არის შინაგანად, ბუნებრივად თავისუფალი, ან როცა ის თავისუფალია, - თამაშობს. ამასთანავე, ადამიანი არის ის, რაც არის თამაშის დროს. ამიტომ, ადამიანს თამაშის მოთხოვნილება მუდმივად აქვს და ამ მოთხოვნის დასაკმაყოფილებლად იგონებს თამაშის სხვადასხვა სახეს.

ხელოვნების თამაშებრივი ელემენტის გამოსავლენად, თავდაპირველად, შევჩერდეთ ადამიანური თამაშის მახასიათებელზე. ადამიანური თამაშის განსაკუთრებულობას შეადგენს ის, რომ ამგვარი თამაში ისახავს მიზანს და ცნობიერად მისწრაფის მისკენ. ამასთანავე, შესწევს უნარი ეს სწრაფვა შეაკავოს და მიზანშეწონილობის შესაბამისად წარმართოს. ამდენად, თამაშებრივი ქმედება თავად იმართება, ორგანიზდება და წესრიგდება გარკვეული მიზნის შესაბამისად. ადამიანი

თამაშობს იქამდე, ვიდრე მას ეს შეუძლია, როგორც, მაგალითად, ბავშვი ბურთს მიწზე აბურთავებს და ითვლის იქამდე, ვიდრე ხელიდან არ გაუვარდება.

გადამერი თავის ნაშრომში ყურადღებას უთმობს და ეყრდნობა უმთავრესად ჰაიზინგას ნააზრევს.

თამაშში მჟღავნდება ადამიანის ხასიათის პირდაპირობა, სიწრფელე. „თამაში მხოლოდ ის არ არის, როცა ვინმე რაიმეთი თამაშობს. თამაშია ისიც, როცა რაიმე ვინმეს ეთამაშება“. გადამერისთვის ეს ზესუბიექტური განსაზღვრა ფუნდამენტურია.

ჰაიზინგა ცდილობს აჩვენოს თამაშის სიღრმისეული თავისთავადობა, მისი დამოკიდებულება სხვა კატეგორიალურ დაპირისპირებებში: „თამაში, არ შედის არც გონიერება-უგუნურებასთან, და არც ჭეშმარიტება-სიყალბესთან, ან სიკეთესა და ბოროტებასთან ოპოზიციაში. თამაში გონითი საქმიანობაა, მაგრამ მასში თავისთავად არავითარი გონითი ფუნქცია, არავითარი სიქველე და ცოდვა არ იგულისხმება.“ (ჰაიზინგა ი, Homo Ludens, 1995:17). ამ თვალსაზრისით განხილულ თამაშს ჰაიზინგა ესთეტიკურის სფეროში მოიაზრებს. საუბრობს რა თამაშის ღრმად ესთეტიკურ ბუნებაზე, ჰაიზინგა ადასტურებს თამაშსა და მშვენიერებას შორის მრავალმხრივი და მჭიდრო კავშირის არსებობას. მისი აღნიშვნით, თამაშის პრიმიტიულ ფორმებს იმთავითვე დაჰყვება სიხალისე და მოხდენილობა, გამსჭვალულია რიტმითა და ჰარმონიით.

ჰაიზინგას მტკიცებით, თამაშის სახით საქმე გვაქვს ცოცხალი არსების ფუნქციასთან, რომელსაც ვერც ბიოლოგიურად, ვერც ლოგიკურად და ვერც ესთეტიკურად სრულყოფილად ვერ განვსაზღვრავთ. რადგანაც თამაშის ცნება ვერაფრით თავსდება ვერც ერთ სააზროვნო ფორმაში, ამიტომ ჰაიზინგა გვთავაზობს თამაშის ფორმალურ ნიშნებს: 1) ყოველი თამაში, უპირველეს ყოვლისა, თავისუფალი მოქმედებაა. ნაბრძანები თამაში თამაში აღარაა, უკეთეს შემთხვევაში ის შეიძლება თამაშის უგერგილო მიბაძვა იყოს. 2) თამაში არ არის „ჩვეულებრივი“ ან „ნამდვილი“ ცხოვრება, პირიქით, ის გამოსვლაა ამ ცხოვრებიდან საკუთარი გამიზნულობის მქონე აქტივობის დროებით სფეროში. როცა ბავშვი თამაშობს, მან კარგად იცის, რომ თამაშისას „ისე, ტყუილად, უბრალოდ, გასართობად“ მოქმედებს. „ისე, უბრალოდ“, ანდა „ვითომ“ თამაშის ცნობიერება სულაც არ გამორიცხავს „საკუთრივ თამაშის“ უდიდესი სერიოზულობით წარმართვას, მასში სრულ ჩაძირვას, შთაგონებაში რომ

გადადის და დროებით სრულად მოხსნის განსაზღვრულ ვითარებას, - „უბრალოდ“. საბოლოოდ, დაპირისპირება თამაში-სერიოზულობა ყოველთვის არამყარი რჩება. თამაშის „ნაკლოვანება“ მისივე სრულყოფილი სერიოზულობით ნაზღაურდება. თამაში სერიოზულობაში გადადის, სერიოზულობა კი თამაშში. ამ აზრით, თამაშს შეუძლია ისეთ მწვერვალებს მიაღწიოს, სადაც სერიოზულობა აზრს კარგავს. 3) ჩაკეტილობა და შემოსაზღვრულობა თამაშის მესამე პოზიტიურ ნიშანს შეადგენს. ის „თამაშდება“ გარკვეული დროითი და სივრცითი საზღვრების შიგნით, აქვს თავისი საკუთრივი ადგილი და ხანგრძლივობა. ის თავის თავში მიმდინარეობს და საზრისიც თავის თავშივე აქვს. თამაში „გათამაშდება“, ანუ იწყება, შემდეგ კი, გარკვეულ მომენტში „წყდება“. სანამ თამაში მიმდინარეობს, გამეფებულია მოძრაობა, - აღმავლობა-დაღმავლობა, ცვალებადობა, თანმიმდევრობა, დაკავშირება-გათიშვა. ამასთან ერთად, თამაში, როგორც კულტურის ფენომენი, იძენს მკაფიო სტრუქტურას. ერთხელ გათამაშებული მეხსიერებაში რჩება, როგორც გონითი წარმონაქმნი, ანდა გონის მონაპოვარი, ხდება გადაცემადი, იქცევა ტრადიციად და მუდამყამს შეიძლება განმეორდეს. ეს განმეორადობა თამაშის ერთ-ერთი არსებითი თვისებაა. თამაშის თითქმის ყველა მაღალგანვითარებულ ფორმაში განმეორების, რეფრენის, თანმიმდევრული ცვლის ელემენტები რაღაც ერთიანად ასხმული ჯაჭვის მაგვარს ქმნის.

ჰაიზინგას თანახმად, დროის შემოსაზღვრულობაზე უფრო თვალსაჩინო, თამაშის სივრცითი შემოსაზღვრულობაა. მისი აზრით, ფორმის მხრივ, თამაშსა და საკრალურ ქმედებას შორის არავითარი განსხვავება არ არის. ისევე როგორც ტაძარი, როგორც საკრალური სივრცე, ასევე სცენა ან კინოეკრანი, თავიანთი ფორმითა და ფუნქციით სათამაშო მოედანია, ანუ ნაკურთხი ადგილია, - გამოყოფილი, წმინდა სივრცეა, რომლის შიგნით სკუთარ, განსაკუთრებულ კანონებს აქვს ძალა. ეს არის ჩვეულებრივი სამყაროს შიგნით მოქცეული დროში-მყოფი სამყარო, რომელიც გარკვეული, თავისთავში ჩაკეტილი მოქმედების შესრულებას ემსახურება. (ჰაიზინგა ი, Homo Ludens, 1995:22). ამგვარ ქმედებათა განხორციელება წარმოდგენის გზით, თამაშის ყველა ფორმალურ ნიშანს ინარჩუნებს. ის გათამაშდება, აღსრულდება გარკვეული, რეალურად გამოყოფილი სათამაშო სივრცის შიგნით, - მისთვის შემოზღუდულია (შემოსაზღვრულია) განსაკუთრებული, დროებითი მნიშვნელობის

მქონე სამყარო, მაგრამ თამაშის დამთავრება არ ნიშნავს მისი ზემოქმედების შეწყვეტას. ასეთი თამაში მოითხოვს უპირობო წესრიგს. სწორედ წესრიგის ცნებასთან შინაგანი კავშირია ის საფუძველი, რომლის ძალითაც თამაში იჭრება ესთეტიკის სფეროში.

ჰაიზინგა შენიშნავს, რომ სიტყვები, რომლითაც თამაშის ელემენტებს ვახასიათებთ, უმეტესწილად, ესთეტიკურის სფეროს ეკუთვნის. მაგალითად, „დაძაბულობა“, რომელიც გულისხმობს გაურკვეველობას, რისკს და „განმუხტვისაკენ“ მიისწრაფვის, ასევე, „წონასწორობა“, „ზომიერება“, „კონტრასტი“, „ვარიაცია“, „შეერთება“, „გათიშვა“, „დაძაბულობა“ (Entlastung-erfahren გულისხმობს გაურკვეველობას, რისკს, მიისწრაფვის „განმუხტვისაკენ“). ჰაიზინგა მიიჩნევს, რომ თამაშის ყველა აღნიშნული სიტყვა უკავშირდება საკრალურ-საკულტო ქმედებას, როგორც უმაღლეს და წმინდა სერიოზულობას. (ჰაიზინგა ი, Homo Ludens, 1995:31). ის მოიხმობს პლატონის ნათქვამს: „კაცი იმისთვის არის შექმნილი, რომ ღმერთის სათამაშო იყოს და ეს ხვედრი საუკეთესოა, რაც მას აქვს“. თამაშისა და ღვთაებრიობის ამ პლატონისეული გაიგივებით ღვთაებრივი კი არ არის დამცრობილი იმით, რომ თამაშად იწოდება, არამედ თამაშია ამაღლებული იმით, რომ ამ ცნების მნიშვნელობა გონის უმაღლეს სფეროებს სწვდება. საღმრთო თამაში პლატონს ესმოდა, როგორც ყოველდღიური საზრუნავისა და ფხიზელი სერიოზულობის სამყაროდან გასული და მასზე ამაღლებული ქმედება.

თამაშის საკუთრივი ნიშნები, ჰაიზინგას მიხედვით, მოკლედ ასე შეიძლება ჩამოყალიბდეს: ეს არის მოქმედება, რომელიც გარკვეული დროითი, სივრცითი და აზრობრივი საზღვრების შიგნით მიმდინარეობს თვალსაჩინოდ მოწესრიგებული სახით, ნებაყოფლობით აღიარებული წესების მიხედვით, მატერიალური სარგებლიანობისა თუ აუცილებლობის სფეროს მიღმა. მისთვის დამახასიათებელია სილაღე და შთაგონება, ის ზეამაღლებული და საზეიმოა.

გადამერი თამაშის ცნებას განიხილავს მხატვრულ გამოცდილებასთან კავშირში, სადაც თამაში გულისხმობს არა ყოფაქცევას ან რაიმე სულიერ მდგომარეობას, ან შემოქმედის სუბიექტურობის თავისუფლებას, რომელიც თამაშში შეიძლება ჩართული იყოს, არამედ თავად ხელოვნების ნაწარმოების ყოფიერების შესაძლებლობას. საკუთრივ თამაშიდან ის გამოყოფს მოთამაშის ქცევას, რომელიც თავისი სუბიექტურობიდან გამომდინარე უკავშირდება სხვა ტიპის ქცევას. ეს ის შემთხვევაა,

როცა მოთამაშისთვის თამაში არ წარმოადგენს სერიოზულ სიტუაციას იმის გამო, რომ მასშია ჩართული.

მოთამაშემ იცის, რომ მისი თამაში ხორციელდება მხოლოდ იმ სამყაროში, რომელშიც ეს თამაში სერიოზული მიზნითაა განსაზღვრული. მაგრამ ეს მან იცის არა ისე, როგორც მომავალმა მოთამაშემ, რომლისთვისაც სერიოზულობასთან შეფარდებითობა წინასწარაა ცნობილი. „ის, ვინც ასე არ ღებულობს თამაშს, - აფუჭებს მას“. (Gadamer H. G., *Wahrheit und Methode*, 2, 1993:148). თამაშის ყოფიერების შესაძლებლობის მოთხოვნაა, მოთამაშე არ უყურებდეს მას, როგორც საგანს. მოთამაშემ იცის თამაშის შესახებ, იცის, რომ ის რასაც აკეთებს, „მხოლოდ თამაშია“, მაგრამ მან ზუსტად არ იცის ის, რაც ამ თამაშის საშუალებით ხდება მისთვის „ცნობილი“.

თამაშებრივ ქმედებას არ გააჩნია საბოლოო მიზანი, რამდენადაც ის არის განახლებადი უსასრულო განმეორებებში. თამაშის არსებითი განსაზღვრებისთვის „წინ და უკან“ (hier und her) მოძრაობის ცნება იმდენად ცენტრალურია, რომ უმნიშვნელოა ვინ ან რა ასრულებს ამ მოძრაობას. თამაშებრივი ქმედება თითქოს სუბსტრატს (საფუძველს) მოკლებულია: ეს არის თამაში, რომელშიც თამაშობენ, ანდა, რომელიც თამაშდება ისე, რომ მოთამაშე სუბიექტი არ ფიქსირდება. ასე, მაგალითად, როცა საუბარია ფერთა თამაშზე, ამ შემთხვევაში, იგულისხმება არა ორი რომელიმე ფერის ერთმანეთთან თამაში, არამედ ფერთა სხვადასხვაგვარი შენაცვლებით გამოხატული ერთიანი პროცესი, ან მთლიანი სახე. როდესაც პოეზიას სიტყვებითა და ენით თამაშს უწოდებენ, - ამით სიტყვა „თამაშის“ უსაკუთრეს საზრისზე მიუთითებენ. (ჰაიზინგა ი, *Homo Ludens*, 1995:162). ჰაიზინგა ამბობს, რომ პოეზიის ენა თამაშის ენაა. ანუ ყოველი პოეტური სახე - ეს არის „გამოცანაზე პასუხი თამაშის გზით“. აქ მოქმედი თამაშის წესების სისტემა განსაზღვრავს საკრალურსა და პოეტურს, პირობით ცნებებსა და სიმბოლოებს. პოეზია წინასწარ გულისხმობს განდობილთა იმ წრეს, რომელსაც ეს განსაკუთრებული ენა ესმის. შესაბამისად, თამაშის დაფარული არსის ჩვენებაც მხოლოდ მათთვის არის შესაძლებელი. პოეტური შემოქმედების ყველა აქტი, ტექსტის სიმეტრიული თუ რიტმული დანაწევრება, მიგნებული რითმა თუ ასონანსი, საზრისის შენიღბვა, წინადადების მხატვრული აგებულება, - ყოველივე ეს თავისი ბუნებით თამაშის სამყაროშია მოქცეული.

ჩვენ ხშირად ვამბობთ, რომ ამა-და-ამ დროს რაღაც „თამაშობს“, ან აქ-და-აქ რაღაც „თამაშდება“, ანუ, საუბარია რაღაცის „თამაშში ჩართულობაზე“. გადამერის აზრით, ამ შემთხვევაში, თამაშის ყოფიერების შესაძლებლობა გულისხმობს არა მოთამაშის ქცევების მქონე სუბიექტის არსებობას, არამედ მიუთითებს თამაშის მედიალურ (გაშუალედებულ) მნიშვნელობაზე: თამაში წარმოადგენს ისეთ წესრიგს, სადაც თამაშებრივი ქმედება, როგორც უმიზნო და უანგარო, თითქოს თავისთავად, დაძაბვის გარეშე ხორციელდება. თამაშის სიმარტივე არ ნიშნავს ჭეშმარიტი ძალისხმევის უქონლობას, მაგრამ ფენომენოლოგიურად სწორედ მისი უქონლობა იგულისხმება. თამაშის სტრუქტურული მოწესრიგებულობა მოთამაშეს შესაძლებლობას აძლევს როგორღაც ჩაერთოს მასში და გაიხსნას. ამასთანავე, ართმევს, უკარგავს მიზანს, იყოს ინიციატივიანი, ანუ ათავისუფლებს იმგვარი დაძაბულობისგან (Entlastung-erfahren), რომელიც თან ახლავს ყოფიერს და მიზანმიმართული ქცევებისთვისაა დამახასიათებელი. ეს ვლინდება თამაშის განმეორების სპონტანურ სწრაფვაში, თამაშის მუდმივ თვით-განახლებაში, რაც ფიქსირდება, მაგალითად, ისეთი ფორმით, როგორცაა რეფრენი სიმღერაში.

აღნიშნულის საფუძველზე, ხელოვნების ნაწარმოების ყოფიერების საკითხი, - ანუ ხელოვნების ნაწარმოები, როგორც წმინდა თამაში, რომელიც თავისი თავის მუდმივ ქმნალობაშია და მუდმივად განახლებადაა, - უკავშირდება თამაშის მედიალურ მნიშვნელობას. (Gadamer H.G., Wahrheit und Methode, 2. 1993:151)

თამაშის ყოფიერების შესაძლებლობაზე საუბრისას, მნიშვნელობას იძენს თვითრეპრეზენტაცია, რომლის ამოცანას შეადგენს თვითგათამაშება, როგორც ყოფიერების უნივერსალური ასპექტი. მოთამაშე მიმართულია რა თვითრეპრეზენტაციისკენ, იმავდროულად ახორციელებს თამაშის რეპრეზენტაციას. რეპრეზენტირებული თამაში შეიძლება ვუწოდოთ თამაშს, რომელშიც აზრობრივი თანაფარდობა დაკავშირებულია გამოხატვის (Darstellung) მომენტთან. ნებისმიერი გამოხატვა (Darstellen) - ესაა შესაძლებლობის, ანდა გამოცდილების ვინმესთვის გაზიარება. ასეთი შესაძლებლობის არსებობა შეადგენს ხელოვნების თამაშებრივი ბუნების თავისებურებას, რომლის დროსაც თამაშის სამყაროს ჩაკეტილი სივრცე ერთ-ერთი კედლის მოხსნას უშვებს. შეიძლება ითქვას, რომ თამაში თავისი ზოგადი მნიშვნელობით - არის წარმოდგენა, სადაც არცერთი მოთამაშე არ არის მაყურებელი.

მაგალითად, საკულტო მოქმედების პროცესი ბევრად უფრო მეტია, ვიდრე სანახაობა, ვინაიდან თავისი მნიშვნელობით მან უნდა მოიცვას მთელი საკულტო შემადგენლობა. საკულტო მოქმედება - ეს არის ჭეშმარიტი (Wirkliche) წარმოდგენა ყველასთვის, ვინც მასში მონაწილეობს. ზუსტად ასევე, სპექტაკლი - არის თამაშის პროცესი, რომელიც მნიშვნელოვანწილად მოითხოვს მაყურებლის არსებობას. საკულტო მსახურება, სპექტაკლი, ანდა მითოსი, როგორც სამყაროს ასახვა თამაშში - წარმოადგენს თამაშს არა მხოლოდ იმიტომ, რომ გულისხმობს მონაწილეების ჩართულობას და ამით ახდენს სრულყოფილ თვითრეპრეზენტაციას. აქ მოთამაშენი მაყურებლისთვის წარმოდგებიან, როგორც ერთი აზრობრივი მთელი. ამ შემთხვევაში, საკუთრივ თამაშს სანახაობად აქცევს არა „მეოთხე“ კედლის არარსებობა, არამედ სწორედ თამაშის თავის თავში ჩაკეტილობა ქმნის მის გახსნილობას მაყურებლისთვის. თამაშის ყოფიერება გულისხმობს იმას, რომ თამაში იზიდავს მოთამაშეებს თავის სფეროში და აუწყებს მათ თავისი თავის შესახებ. სხვაგვარად თუ ვიტყვით, ამ ფაქტით თამაშის სული ცნაურდება. თავის მხრივ, მაყურებელს აქვს ერთი მეთოდური უპირატესობა: ვინაიდან თამაში მისთვის ხორციელდება, თვალსაჩინო ხდება ის აზრობრივი შინაარსი, რომელიც გაგებული უნდა იქნას. აქ საჭიროა ეს შინაარსი გამოცალკევდეს მოთამაშეთა ქცევებისგან. არსებითად, მოთამაშესა და მაყურებელს შორის სხვაობა მოხსნილია: ორივეს თანაბრად წარედგინება მოთხოვნა, მიაგონ თამაშის აზრობრივ განსაზღვრულობას. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ თამაში, როგორც ასეთი, და მასთან ერთად იმპროვიზაციის მოულოდნელობა, - პრინციპულად განმეორებადია, და ამ თვალსაზრისით, მუდმივი.

როცა გადამერი საუბრობს თამაშის შინაარსის გამოცალკევებაზე, თამაშის ავტონომიურობას ცნება „გარდაქმნის“ (Wendung) მნიშვნელობასთან აკავშირებს. ის ამბობს, რომ საქმე გვაქვს თამაშის ტოტალურ გარდაქმნასთან, რომლის დროსაც ადამიანური თამაში თავის სრულყოფას აღწევს და ხელოვნებად იქცევა. ამ მოვლენას გადამერი უწოდებს სტრუქტურაში გარდაქმნას (Verwundlang ins Gebilde), ანუ „შემჭიდროვებას“, რის შედეგადაც თამაში, თავისი წმინდა გამოვლინებით გამოცალკევდება მოთამაშეთა გამომსახველობითი საქმიანობისგან.

ცნება გარდაქმნასთან სერიოზული მიმართება ცხადად აჩვენებს ხელოვნების ყოფიერების განმსაზღვრელ მნიშვნელოვან ასპექტს. გარდაქმნა, გარდასახვა - არ

ნიშნავს განსაკუთრებული მასშტაბის ცვლილებებს. ცვლილება ყოველთვის გულისხმობს, რომ ცვალებადში იმავდროულად რჩება უწინდელი და ფიქსირდება. ნებისმიერი ცვლილება მიეკუთვნება ხარისხის, ანუ სუბსტანციური აქციდენციის სფეროს. (Gadamer H.G., Wahrheit und Methode, 2, 1993:157). გარდაქმნასთან საქმე გვაქვს მაშინ, როცა რაღაც მყისვე და მთლიანად სხვაგვარი ხდება, და რომ ეს სხვა, როგორც უკვე გარდაქმნილი, წარმოადგენს იმ ჭეშმარიტ ყოფიერებას, რომელთან შედარებით წინარე ყოფიერება უმნიშვნელოა. თუ ვამბობთ, რომ ვინმე გარდაიქმნა, - მივიჩნევთ, რომ ის სხვა ადამიანად იქცა. ბუნებრივია, ასეთი ცვლილება არ ნიშნავს ერთიდან მეორეზე თანდათანობით გადასვლას, ვინაიდან აქ ერთი გამორიცხავს მეორეს. ამდენად, სტრუქტურაში გარდაქმნა გულისხმობს იმას, რომ ის, რაც ადრე იყო, ახლა აღარ არსებობს, ხოლო ის, რაც ამჟერად არსებითია, წარმოდგენილია ხელოვნების თამაშში და მუდმივად ჭეშმარიტია.

უფრო გასაგები რომ იყოს, გადამერი თამაშს მოთამაშის პოზიციიდან განიხილავს, და ლაპარაკობს არა გარდაქმნაზე, არამედ გადაცმაზე. გადაცმულს არ უნდა ამოცნობილი იყოს, მას უნდა გახდეს სხვა. ვინც თამაშს ამგვარად მართავს, ეს ნიშნავს, რომ ის თავისთავთან მონაცვლეობას აფიქსირებს. მოთამაშე მთლიანად იკარგება იმის უკან, რასაც გამოხატავს ან წარადგენს. (Gadamer H.G., Wahrheit und Methode, 2, 1993:160). აქ თამაშის გაგება უკავშირდება მიმეზისის, მიბადვის ცნებას. ის, ვინც რაიმს ბადავს, მას აქცევს ისეთად, როგორც ცოდნაც მის შესახებ გააჩნია. მაგალითად, ბავშვი თამაშს მიბადვით იწყებს. ამ დროს ის საქმით ამტკიცებს თავის ცოდნას, და ამასთანავე, თვითშემოწმებას აწარმოებს. ამდენად, მოთხოვნილება გადაცმისადმი, ნიშნავს არა საკუთარი თავის თაფარვას, ან მოჩვენებით და გამოგონილ ქმედებას, არამედ მოთამაშე ამ საშუალებით წარმოგვიდგენს იმას, რისი გამოხატვაც უნდა, და ამასთანავე, ცდილობს, აჩვენოს, რომ გამოხატავს. ბუნებრივია, აღნიშნულ შემთხვევაში, ნაკლებად საინტერესოა, რამდენად ოსტატურადაა ბავშვი გადაცმული, რადგანაც მხედველობის არემია არა მოთამაშე (ავტორი), არამედ მხოლოდ ის, რაც თამაშდება. აქ მნიშვნელოვანია ინტენსიურობის ხარისხი, ანუ, ის, თუ რამდენად არის შესაძლებელი რაიმეს ამოცნობა და საკუთარი თავის შეცნობა. გადამერის აზრით, ამოცნობა არ ნიშნავს ერთხელ უკვე ნანახი საგნის კვლავ დანახვას. ამოცნობა, - ესაა ოდესღაც ნანახის შეცნობა. სწორედ ამ „ოდესღაცში“ მდგომარეობს მთელი გამოცანა.



აქ მხედველობაში მისაღებია არა მეხსიერების სასწაული, არამედ დაფარულის შეცნობის საოცრება, რომლის ძალითაც თითქოს იხილვება ის რაღაც, რის შესახებაც უკვე ვიცით და თავისუფლდება ყოველგვარი შემთხვევითობის ჩარჩოებიდან, ანუ გვევლინება საკუთრივი არსით. „ნაცნობი“ მხოლოდ ამოცნობით აღწევს თავის ჭეშმარიტ აზრს და წარმოგვიდგება ფიქსირებული სახით. (Gadamer H.G., Wahrheit und Methode, 2, 1993:161). მიბაძვის შედეგად მიღებული ამოცნობის სიხარული, რომელზედაც ანტიკური ფილოსოფია საუბრობს, მდგომარეობს სწორედ იმაში, რომ შეიცნობა უფრო მეტი, ვიდრე აქამდე იყო ცნობილი. გადამერისთვის ყოველგვარი ამოცნობა წარმოადგენს სამყაროს შეთვისების, მასთან შეგუების მზარდ გამოცდილებას, ხოლო ყველა სახის გამოცდილება არსებითად ის ფორმებია, რომლითაც ხორციელდება სამყაროსადმი ჩვენი მიმართება. ამის საფუძველზე, ხელოვნება - ეს არის ამოცნობის იმგვარი სახეობა, რისი საშუალებითაც ღრმავდება თვით შემეცნება და სამყაროსთან ჩვენი მინდობის შესაძლებლობა (Gadamer H.G., Wahrheit und Methode, 2, 1993:237).

იქიდან გამომდინარე, რაც ჩვენ გამოვარკვით თამაშის არსის შესახებ, რჩება შეკითხვა: „რაზე მიგვანიშნებს „ეს“, რა იგულისხმება?“ სტრუქტურაში გარდაქმნა - არ არის უბრალოდ სხვა სამყაროში გადანაცვლება. რა თქმა უნდა, თამაში თამაშდება სხვა, თავისთავში ჩაკეტილ სამყაროში, მაგრამ რამდენადაც ის ქმნის სტრუქტურას, რაღაცნაირად თავის თავში იძენს საკუთარ კრიტერიუმს და არაფერს მის მიღმა არსებულს არ შეეფარდება. ასე, მაგალითად, სპექტაკლის მოქმედება (ამაში ის მთლიანად ჰგავს საკულტო მოქმედებას) დაფუძნებული რაღაც თავისთავში მყოფზე, გამოხატვის ფარული კრიტერიუმის ხარჯზე, - აღარ უშვებს არანაირ შედარებას სინამდვილესთან. ანუ, ეს მოქმედება, რამდენადაც მასში ჭეშმარიტება უფრო სრულად ჟღერს, სცილდება ყოველგვარი შედარების ფარგლებს, და მასთანავე, იმ სფეროსაც, სადაც საკითხი ასე დგას: „არის კი ასე“ (es ist die Ereude der Erkenntnis) პლატონიც კი, რომელიც ფილოსოფიის ისტორიაში ცნობილთა შორის ხელოვნების ყოფიერების ყველაზე რადიკალური კრიტიკოსი იყო, კომედიისა და ტრაგედიიდ შესახებ საუბრისას არ ანსხვავებს, ცხოვრებაში ხდება ისინი, თუ სცენაზე. ეს სხვაობა მოხსნილია, როცა ადამიანს შეუძლია მის წინაშე გამართული თამაშის საზრისის გაგება. შემოთავაზებული სანახაობიდან მიღებული სიხარული ორივე შემთხვევაში

ერთნაირია: ესაა შეცნობის სიხარული. სწორედ აქ იძენს თავის სრულ მნიშვნელობას ე.წ. სტრუქტურაში გარდაქმნა. გადამერი ამბობს, რომ ეს არის განთავისუფლება, ჭეშმარიტ ყოფიერებაში დაბრუნება, რომ თამაში ააშკარავებს იმას, რაც არის, რაც სხვა პირობებში ყოველთვის დაფარულია ან მხედველობის მიღმა რჩება. „ვინც ცხოვრების კომედიასა და ტრაგედიას აღიქვამს, მას შეუძლია თავიდან აიცილოს ის ზეგავლენა, რომლის მიზანია გადაფაროს, გააუქმოს თამაში, რომელიც ჩვენთან ერთად თამაშდება“. (Gadamer H.G., Wahrheit und Methode, 2, 1993:118)

უფრო მეტი სიცხადისათვის: რეალობა (Wirklichkeit) მომავლის ჰორიზონტზე ყოველთვის წარმოგვიდგება, როგორც სასურველი ან საშიში, ნებისმიერ შემთხვევაში, როგორც გაურკვეველი შესაძლებლობები. მომავლის გაურკვეველობა უშვებს მოლოდინის ისეთი სიჭარბით არსებობას, რომ სინამდვილეს აიძულებს „მის უკან დაიძალოს“. (Gadamer H.G., Wahrheit und Methode, 2, 1993:159). თუკი მოხდება ისე, რომ გარკვეული შესაძლებლობები რეალიზდება, ხოლო სიცარიელეში მიმავალი ხაზები ამოვარდება, მაშინ ასეთი სინამდვილე თავად ემსგავსება სპექტაკლს. ზუსტად ასევე: ის, ვისაც ძალუძს მთელი სინამდვილის, როგორც ჩაკეტილი აზრობრივი წრის დანახვა, რომელშიც ეს ყველაფერი ხორციელდება, ისაუბრებს თავად ცხოვრების კომედიისა და ტრაგედიის შესახებ. იმ შემთხვევაში, როცა სინამდვილე გაიგება, როგორც თამაში, წინა პლანზე გამოდის თამაშის სინამდვილე, რომელსაც გადამერი უწოდებს ხელოვნების თამაშს. ის ამბობს, რომ ნებისმიერი თამაშის ყოფიერება - ეს არის მონანიება, გამოსყიდვა (Einlozung) წმინდა შესრულება (Erfallung), „Energeia“, რომლის „მიზანიც“ (Telos) თავად მასშია. თამაშით გამოხატული ხელოვნების ნაწარმოების სამყარო თავის პროცესუალურ ერთიანობაში წარმოადგენს მთლიანად და სრულად გარდაქმნილ სამყაროს, რომელთან მიმართებაშიც ნებისმიერს შეუძლია ამოიცნოს, რომ „ეს ნამდვილად ასეა“ (so ist es). (Gadamer H.G., Wahrheit und Methode, 2, 1993:118).

მაშასადამე, ცნება გარდაქმნა მოწოდებულია დაახასიათოს „სტრუქტურა“, როგორც ყოფიერების დამოუკიდებელი და აღმატებული ფორმა (მოდეელი), რომლის მიხედვით ე.წ. სინამდვილე განისაზღვრება, როგორც გარდაქმნა, ხოლო ხელოვნება, როგორც ამ სინამდვილის მოხსნა და შენახვა მის ჭეშმარიტებაში. გადამერი ამბობს, რომ ეს თავად პოეზიის ყოფიერებაში შესვლაა.

რადგანაც ჩვენი მიზანია ხელოვნების საზრისის წარმოჩენა მისი თამაშობრივი გაგების პოზიციიდან, ვფიქრობთ, აღნიშნული საკითხის პრობლემურობა უკეთ წარმოჩინდება, თუ მას განვიხილავთ არისტოტელესეული და ბრეტისეული თეატრის დაპირისპირების ფონზე. სამყაროსადმი თამაშობრივი მიდგომის ამ ორი ძირითადი მოდიფიკაციის განსხვავება. (თეატრის მაგალითი განსაკუთრებით აშკარად ავლენს საზოგადოდ ხელოვნების თამაშობრივ ბუნებას). არისტოტელეც და ბრეტიც ხელოვნებას უტილიტარისტული თვალთ უყურებენ (ყოველ შემთხვევაში, იმდენად, რამდენადაც არისტოტელე კათარზისის ცნებას აყენებს თავისი ხელოვნების ფილოსოფიის ცენტრში, თუმცა, ამავე დროს, წინა პლანზე ხელოვნების ფენომენის საკუთრივ ესთეტიკური, თამაშობრივი ელემენტი), ხელოვნება მათთვის არის არა საქმიანობა, რომელსაც მხოლოდ თავის თავში აქვს საზრისი (ანუ თამაშია), არამედ ადამიანის სულსა და გონებაზე გარკვეული, გამიზნული ზემოქმედების საშუალებაა. არისტოტელეს აზრით, ხელოვნებამ თავისი ეთიკური ფუნქცია მხოლოდ სპეციფიკურად ესთეტიკური ხერხით უნდა შეასრულოს. იქ, სადაც საკუთრივ ესთეტიკურ მომენტს „საშუალების“ სტატუსი ენიჭება, შეიძლება ითქვას, რომ ხელოვნების არსი უტილიტარისტული პოზიციიდანაა დანახული, რაც სრულიად არ ეწინააღმდეგება ხელოვნების არც ეთიკური და არც ესთეტიკური საზრისის აღიარებას.

რატომ არის, რომ მაინცდამაინც ხელოვნების ნაწარმოების აღქმით მოგვრილი ემოცია იწვევს განწმენდას, ხოლო ანალოგიური ემოცია, წარმოქმნილი რეალურ ცხოვრებისეულ სიტუაციაში, ამასვე ვერ აკეთებს? არისტოტელესეული კათარზისის ეფექტი სწორედ იმას ეფუძნება, ის „ცოცხალი ემოციები“, რომელთა მეშვეობითაც ხდება ადამიანის სულზე, „ნამდვილი“, ადამიანის რეალურ სოციალურ ცხოვრებასთან დაკავშირებული ემოციები კი არაა, არამედ წარმოსახვით, თამაშობრივ სამყაროში ხორციელდება. „ნამდვილი“ ემოციები ვერ იწვევს კათარზისს. „თამაშობრივი“ ემოციები კი იწვევს. „გათამაშების“ წყალობით „მოთამაშეს“ უმტკივნეულოდ გამოაქვს ცნობიერების სინათლეზე განდევნილი შინაარსები და უვნებელყოფს მათ, თავისუფლდება მათგან, არისტოტელეს გამთქმას თუ გამოვიყენებთ, სულს იმსუბუქებს. თამაშის ვითარებაში მე-ს შეუძლია გარკვეული დისტანცია მოიპოვოს საკუთარი სულიერი სამყაროს მტკივნეული შინაარსების მიმართ. ამ შემთხვევაში, მთავარია არა იმის გარკვევა, თუ რა ფუნქცია მიეწერება კათარზისს, ან რა

ზემოქმედებას ახდენს იგი ადამიანის სულზე, ან როგორია ამ ზემოქმედების ფსიქოლოგიური მექანიზმი, არამედ ის, რომ კათარზისის ეფექტი წინამძღვრად გულისხმობს ხელოვნების (ტრაგედიის, მუსიკის) თამაშობრივ ელემენტს, რომ ის ამ თამაშობრივი ელემენტის საფუძველზე ხდება შესაძლებელი.

აღსანიშნავია, რომ მოძღვრება „ბადვის“ შესახებ ემსახურება იმის ჩვენებას, რომ ხელოვნება რეალობას ბადავს არა იმისთვის, რომ მისი ადეკვატური მხატვრული ხატი ააგოს, რომელსაც თავისთავადი ღირებულება ექნება, არამედ იმისთვის, რომ სინამდვილის ილუზია შექმნას (ამგვარ ილუზიას ხშირად ახასიათებენ, როგორც ბრეხტისეული „მეოთხე კედლის“ ეფექტს) და მაყურებელი ამ ილუზიით დაატყვევოს, იგი ემპირიული სამყაროს კავშირურთიერთობიდან ამორთოს. თამაშის სამყაროს შემოსაზღვრულობა, მისი დისტანცირება ყოველდღიური ყოფით-ცხოვრებისეული სამყაროს მიმართ სწორედ თამაშის ძირითადი და გადამწყვეტი ნიშანია.

ბრეხტისეული ე.წ. „მეოთხე კედლის ეფექტი“ გულისხმობს იმას, რომ სცენა „არ იმჩნევს“ მაყურებელს, ისე იქცევა, თითქოს მაყურებლის ნაცვლად მართლა „მეოთხე კედელთან“ ჰქონდეს საქმე. მაყურებლის „დავიწყება“ იგივე ყოფითი ყოველდღიურობის დავიწყებაა. სცენური თამაშის დედაარსი სწორედ ისაა, რომ პრინციპულად დავიწყოს გარე სამყარო, ზურგი შეაქციოს მას და მაყურებელიც გაიყოლოს ამ დავიწყებასა და ზურგშექცევაში. ამასთანავე, ბრეხტის „ეპიკური თეატრის“ მიზანია „თანამოთამაშეს“ (მაყურებელს) მოვლენათა მიმართ ანალიზური, მამიებლური, კრიტიკული პოზიცია დააკავებინოს. ამგვარი გამიზნულობა განსაზღვრავს ბრეხტის თეატრის ესთეტიკურ პროგრამას, რომლის ცენტრალური ცნება გამოითქმის სიტყვით *Verfremdung* (*Entfremdung* - ი უფრო უნივერსალური ფილოსოფიური ცნებაა, რომელსაც საკუთრივ სიტყვა „გაუცხოებას“ უთანადებენ ქართულად), რაც გულისხმობს „მხატვრულ გაუცხოებას“, გაუცნაურებას, რომლის მიზანია უშუალო ემოციური ბმის მოშლა სცენასთან.

თუ არისტოტელურ თეატრში სინამდვილის ილუზიის შექმნა საჭირო იყო იმისთვის, რომ მაყურებელი მაქსიმალურად ჩართულიყო სცენურ ქმედებაში, შესაბამისად, მაქსიმალურად დაევიწყებინა საკუთარი ემპირიული მე და მასთან ერთად ყოველდღიური ყოფითი სამყარო, რომელსაც ეს მე ეკუთვნის, - ბრეხტის „ეპიკური თეატრის“ მიზანი საპირისპიროა: სცენაზე მომხდარი სინამდვილეს არ უნდა

ჰგავდეს, ანუ უცნაური, უჩვეულო უნდა იყოს, ანუ მაყურებელმა ვერ უნდა მიაკუთვნოს თავი იმ სამყაროს, რომელიც მის თვალწინ თამაშდება. წარმოდგენამ არ უნდა მისცეს მის რაციონალურ, პიროვნულ საწყისს ჩამინების საშუალება, გამუდმებით უნდა აფხიზლოს იგი და აიძულოს, თავის მიმართ კრიტიკულ-ანალიზური პოზიცია დაიკავოს. რაკი მაყურებელი გათამაშებულ ხდომილებას ვედარ შეხედავს, როგორც რაღაც თავისთავად ცხადს, ძალაუნებურად ჩაეძიება ამ გარეგნობის მიღმა, ერთმანეთისგან განასხვავებს ემპირიულ მოვლენასა და საგანთა არსს. მასთან მნიშვნელოვანია არა კათარზისული თავდავიწყება, არამედ ბრეხტის მიზანია, აჩვენოს, რომ „ეს“ ამ ხდომილების განხორციელების ერთადერთი შესაძლო ვარიანტი კი არ არის, არამედ მოვლენები შეიძლებოდა სხვაგვარადაც წარმართულიყო. უცნაურია ის, რომ ბრეხტისეული თეატრი სწორედ არსებული დისტანციის წყალობით ამყარებს უშუალო კავშირს სცენასა და სოციალურ სინამდვილეს შორის. შეიძლება ითქვას, რომ ბრეხტის თეატრი კიდევ უფრო „უტილიტარისტულია“, „ანტითამაშობრივია“ იმ თვალსაზრისით, რომ მას ხელოვნების ფარგლებიდან გაჰყავს მაყურებელი. „მაყურებელი ტოვებს ხელოვნების სფეროს, რადგან ხელოვნება თავის ამოცანას სინამდვილის წარმოდგენაში სულაც არ ხედავს“. (Брехт Б, Театр,1965:74). ხელოვნება იქცევა სინამდვილის კრიტიკული ანალიზის ხერხად და, შესაბამისად, მისგან იდევნება ის, რაც ტრადიციულად ხელოვნების არსს განეკუთვნებოდა და მის თამაშთან აახლოვებდა. ილუზია, ვითომური თამაში ბრეხტისთვის თავისთავად კი არ არის ღირებული (იმიტომ, რომ მომხიბლავია, წარმტაცია, მშვენიერია, აღამაღლებს, ამსუბუქებს, განწმენდს და ა.შ.), არამედ ანალიზის იარაღია, ერთგვარი „საქმიანი თამაშია“.

საბოლოოდ, არისტოტელეს თამაში იყო თამაში, რომელიც არ იმჩნევდა, რომ თამაშია. ბრეხტის თამაში არის თამაში, რომელიც არა მარტო არ მალავს, არამედ ყველა ხერხით ხაზს უსვამს, თამაში ვარო. სწორედ ეს მომენტი, ეს „სხვაგვარი თამაში“ არის ტოტალური თეატრის რეალური ალტერნატივა, და სულაც არ არის აუცილებელი, ეს „სხვაგვარი თამაში“ მაინცდამაინც სოციალური კრიტიკის ამოცანებს დავუქვემდებაროთ, როგორც ეს თვითონ ბრეხტმა დააწესა. შეიძლება ამგვარი „ღია თამაში“ ბრეხტისეულისგან სრულიად განსხვავებული ხელოვნების ფილოსოფიის ორიენტირად იქცეს. ეს ფილოსოფია ფანტაზიის, წარმოსახვის სიმდიდრის,

შემოქმედებითი ძალის შეუზღუდავობის დემონსტრირებას დასახავს შემოქმედებითი მოღვაწეობის საზრისად. ეს იქნება თამაში, რომელიც რაიმე იდეოლოგიას კი არ მოემსახურება ან შეებრძოლება, არამედ თვითონ თამაშის პრინციპის დამკვიდრებას გაიხდის თავის „იდეოლოგიად“.

რას ნიშნავს ეს - „თამაშის პრინციპი, როგორც იდეოლოგია“? ეს ნიშნავს თავისუფლების პრინციპის დამკვიდრებას, თამაში თავისუფლების სიმბოლოა. ხელოვნების მიერ საკუთარი თამაშობრივი ბუნების გამომწვევი ხაზგასმა (რაც ახასიათებს არა მხოლოდ ბრეხტს, არამედ ავანგარდისტული ესთეტიკის მრავალ მიმართულებას), არის ხაზგასმა ხელოვნებაში განხორციელებული მძლავრობისა გარე სამყაროზე, რომელსაც თავისუფლების დეფიციტი მიეწერება. თეატრის სილაღე, მისი ხაზგასმული თამაშობრიობა შეიძლება თვით თავისი არსებობით ეპაექრობდეს სინამდვილეს, რომლის არსი სილაღის საპირისპიროა. მრუმე, პირქუშ სერიოზულობას, ტოტალიტარულ სინამდვილეს ხელოვნება უპირისპირებს გაუხედნავი თამაშობრივი-თეატრალური სტიქიის ზეიმს, სიმბოლური გამარჯვების ზეიმს.

ყოველივე აღნიშნულის ძირი არქაულ მისტერიაშია. ე.წ. „ღვთაებრივი სერიოზულობის“ მომენტს, რომელზედაც ჰაიზინგა საუბრობს, თან ახლავს ცნობიერების პერიფერიაზე განდევნილი და გამოუმჯღავნებელი თამაშის შეგნება. არგამქდავნება, არშემჩნევა თავისი თამაშობრივი არსისა საკულტო ქმედების უარსებითესი ელემენტია, - თუმცა შეგნება თამაშისა, ჰაიზინგას მტკიცებით, საკულტო ქმედებიდან მთლიანად არასდროს იკარგება. მოტყუებული არავინ რჩება, მაგრამ სიტუაციის თამაშობრივ ხასიათზე უმცირესი მინიშნებაც კი მთელი მისტერიის ჩაშლაა. საკულტო ქმედების მაგიური შინაარსიც, როგორც თამაში-წარმოდგენა, ემპირიული ცხოვრებისეული სამყაროს მდინარებიდან დისტანცირებას ახდენს. ამგვარი დისტანცირების ვექტორი, ერთი მხრივ, ძირეული მითოსის კოსმოგონიურ სამყაროში იჭრება, მეორე მხრივ კი ადამიანის სულიერი ძალების სიღრმეში მოქმედ აფექტურ ძალებზე ზემოქმედებას უმიზნებს.

ზემოთქმულის შესაჯამებლად მოვიხმობ ხელოვნება-თამაშის იმ მოდელებს, რომლებიც არისტოტელესა და ბრეხტის ესთეტიკურ კონცეფციაშია ნაგულისხმევი და რასაც გადამერი ითვალისწინებს თვის ნააზრევში. აქ მნიშვნელოვანია საკითხი არა

იმდენად ხელოვნების ფუნქციის შესახებ, არა ის, თუ რისთვის თამაშობენ, არამედ მცდელობა გაგებულ იქნას თამაშის საზრისი, ანუ სამყაროსადმი დამოკიდებულების ის ტიპი, რომელიც თავს ამჟღავნებს არისტოტელურ თამაშში და ბრეხტიესულ თამაშში. თეზისურად ეს განსხვავება ასე შეიძლება გამოითქვას. არისტოტელეს ადამიანი ზომისა და ჰარმონიის იდეალით სულდგმულობს. თამაში კი თავისთავად, თავისი შინაგანი არსით, სწორედ ზომისა და ჰარმონიის პრინციპების მატარებელია. ამდენად, თამაშში ჩართვა ამ პრინციპებზე, როგორც კამერტონზე, სულის აწყობას, ყოველივე ზედმეტისგან - უზომობისა და დისჰარმონიის შემომტანი აფექტებისგან - გათავისუფლებას, განწმენდას ემსახურება. მისი საზრისი ისაა, რომ ადამიანს წონასწორობა მოუტანოს, კოსმიურ ჰარმონიაში ორგანულად ჩაწეროს; ბრეხტი აქტიურ, სამყაროს გარდამქმნელ და მომწესრიგებელ სუბიექტზეა ორიენტირებული, რომლისთვისაც უცხოა სამყაროს რაციონალურად მოწყობის ენთუზიაზმი. ერთგანაც და მეორეგანაც განსხვავდება მესამე მოდელი, ერთგანზომილებიანი, რაციონალურ-უტილიტარულ სამყაროს მიკუთვნებული „მესამე ადამიანი“.

ჩვენ შევეცადეთ, გამოგვეკვეთა შემდეგი საკითხები: როგორია თამაშის ონტოლოგიური შედეგები? როგორ მიმართებაშია ის ესთეტიკური ყოფიერების განსაზღვრის ამოცანასთან? რას წარმოადგენს პოეზიის ნაწარმოები თავისი საკუთრივი ყოფიერებით, თუ ის არსებობს მხოლოდ თამაშის პროცესში, წარმოდგენაში, ან მხოლოდ სპექტაკლის სახით, და მაინც გააჩნია საკუთარი ყოფიერება, რომელსაც ის გამოხატავს? სპექტაკლი, და ამ თვალსაზრისით აღსაქმნელი ხელოვნების ნაწარმოები, ცხადია, ვერ იქნება უბრალო წესებისა და ქცევების დადგენილი სქემა, რომლის მიხედვითაც შეიძლება თავისუფლად განხორციელდეს თამაშის პროცესი. აქ კვლავ საუბარია ე.წ. „სტრუქტურაში გარდაქმნაზე“, „თამაში - ესაა სტრუქტურა“. მიუხედავად თავისი პროცესუალური შეზღუდულობისა, თამაში გამოდის როგორც მნიშვნელობის მქონე განმეორებადი მთლიანობა, რომლის საზრისიც გაგებისთვის მისაწვდომია მხოლოდ ამ პროცესუალობიდან გამომდინარე, რაც იმას ნიშნავს, რომ თავად სტრუქტურაც თამაშია.

თამაშის არსის პრობლემას არ შეადგენს მოთამაშის სუბიექტური რეფლექსია. აქ საქმე ეხება თამაშის, როგორც ასეთის, ყოფიერების შესაძლებლობას. ამიტომაც გადამერისთვის მთავარ სააზროვნო საგანს წარმოადგენს არა ესთეტიკური

ცნობიერება, არამედ მხატვრული გამოცდილება, და მასთან ერთად, ხელოვნების ნაწარმოების ყოფიერების შესაძლებლობის პრობლემა. მაგრამ ეს არ ნიშნავს ესთეტიკური ცნობიერების ნიველირებას. ესთეტიკური ცნობიერება - ესაა განცდისეული ცენტრი (erlebende Zentrum), ათვლის წერტილი ყოველივე იმისა, საიდანაც ხელოვნების ნაწარმოები განიზომება. (Gadamer H.G., Wahrheit und Methode, 2, 1993:90). ხელოვნების ნაწარმოების საკუთრივი ყოფიერება მდგომარეობს იმაში, რომ ის იქცევა გამოცდილებად, რომელშიც მოცემულია შესაძლებლობა გარდაქმნას სუბიექტი. მხატვრული გამოცდილების „სუბიექტი“, როგორც შემნახველი და მარად არსებული, არ გულისხმობს იმის სუბიექტურობას, ვისაც ეს გამოცდილება ეკუთვნის. მხატვრული გამოცდილების „სუბიექტი“ თავად ხელოვნების ნაწარმოებია. სწორედ ამ პუნქტში იძენს თავის მნიშვნელობას თამაშის ყოფიერების შესაძლებლობა, რამდენადაც მას აქვს მოთამაშის ცნობიერებისგან დამოუკიდებელი, საკუთრივი არსი. თამაშს ადგილი აქვს უპირატესად იქ, სადაც თემატური ჰორიზონტები არ ვიწროვდება სუბიექტურობით, სადაც არ გვხვდება მოთამაშის-მაგვარი სუბიექტები. გადამერისთვის თამაში არის არა სუბიექტისეული ავტონომიის ზეიმი, არა ინდივიდუალობის სრული თავისუფლების სიმბოლოს, არამედ პრინციპულად ზეინდივიდუალური, ზესუბიექტური ხდომილება. ხელოვნების ნაწარმოები საზრისს თამაშში მოიპოვებს იმდენად, რამდენადაც საქმე გვაქვს სპექტაკლთან, წარმოდგენასთან (Darstellung: გადამერის მიერ ამ სიტყვაში ჩადებული აზრის უფრო ზუსტად გადმოსაცემად, შესაძლებელია, ეს სიტყვა „წარდგენად“ ითარგმნოს). თამაშში სამყაროს ყოფნა თავის-თავს წარმოაჩენს, წარადგენს. ხელოვნების ნაწარმოები, როგორც თამაში, არის არა საგანი, არამედ სამყაროული ხდომილება, რომელშიც ყოფნის ნამდვილობა, მისი ჭეშმარიტება ჩნდება, საჩინო ხდება.

## 5.2. სიმბოლო

საკვლევი მასალის შინაარსიდან გამომდინარე, ნაშრომში გარკვეულ ადგილს დავუთმობთ სიმბოლოს, როგორც ესთეტიკური ფენომენის მიმართებას ისეთ სემიოტიკურ კონცეპტებთან, როგორცაა ნიშანი, ალეგორია, მეტაფორა.

გამოსახულებასთან მიმართებაში გადამერი განარჩევს სიმბოლოსა და ნიშნის მნიშვნელობებს. სიმბოლოს ფუნქციას არ შეადგენს უბრალო მითითება იმაზე, რასაც



კონკრეტულ სიტუაციაში ადგილი არა აქვს. სიმბოლო ავლენს იმის არსებობას, რაც მის საფუძველში მუდმივად მყოფია. სწორედ ამაზე მეტყველებს სიტყვა „სიმბოლოს“ თავდაპირველი მნიშვნელობაც. ეს იყო ე.წ. „სასტუმრო ფირფიტა“ (tessera hospitalis), მეტრაპეზეთა მეგობრული ურთიერთობის დამადასტურებელი ნიშანი, რომელიც შთამომავლობით გადაიციმოდა. იგი ნიშნავდა ნებისმიერი გატეხილი საგნის მხოლოდ იმ ნაწილს, რომელიც მე მეკუთვნის. მისი გატეხილი ბოლოები ერთმანეთისკენ ისწრაფვიან. სიმბოლოს გამოვლენილი ნაწილი უბრალოდ მსგავსი კი არ არის დაფარულისა, არამედ მისი მთლიანობამდე შემავსებელიც. ამდენად, სიმბოლო დაფარულის გამოვლენად გვევლინება. სიმბოლოდ მოიხსენიებდნენ განშორებულ მეგობარ-მეტრაპეზეთა, ან რელიგიური საზოგადოების გაფანტულ წევრთა ამოსაცნობელ ნიშანს, რომელიც მათ ურთიერთკავშირს ადასტურებდა. ასეთ შემთხვევაში, სიმბოლოს მინიჭებული აქვს ნიშნობრივი ფუნქცია, თუმცა ის რაღაც უფრო მეტია, ვიდრე ნიშანი.

ამ ამოსაცნობი ნიშნის ყოფიერება მოწმობს იმის არსებობას, რაზედაც მიუთითებს, ანუ ის აიძულებს წარსულს გაცხადდეს და იყოს ქმედითი. ეს ყოველივე ეხება, აგრეთვე, რელიგიურ სიმბოლოსაც. მისი ფუნქციონირება არ არის მხოლოდ ნიშნობრივი. ნიშნობრივ ფუნქციას ითავისებს იმ აზრით, რომ იყოს ყველასთვის ნაცნობი და საყოველთაო. მაშასადამე, ის რაც სიმბოლოზირდება თავის თავს არ გვიჩვენებს, თუმცა შეუძლია, რომ იყოს წარმოდგენილი, ანუ შეუძლია ჩვენს წინაშე სიმბოლოზირებულად წარდგეს, რადგანაც თავისი საკუთარი არსებობიდან გამომდინარე, ის სწორედ ამ სიმბოლოშია დაფლული. ამდენად, სიმბოლო არა მხოლოდ მიუთითებს, არამედ გვევლინება, როგორც შემცველი სახე და ეს შენაცვლება აღნიშნავს იმის არსებობის განხორციელებას, რაც „არ არის“, მაგრამ მნიშვნელობს. ამასთან დაკავშირებით გადამერი ამბობს, რომ სიმბოლო შენაცვლებადი ხდება რეპრეზენტირების შედეგად. (Gadamer H.G., *Wahrheit und Methode*, 2, 1993:203). ამდენად, სიმბოლო არის რეპრეზენტანტი, და თავის რეპრეზენტირების ფუნქციას იძენს იმ ყოფიერებისგან, რომელიც უნდა რეპრეზენტირდეს.

ის საგნობრივი სიახლოვე, რომლითაც გამოსახულებაში წარმოდგენილი უკავშირდება სიმბოლოს წარმოდგენით ფუნქციას, წარმოჩინდება სწორედ რეპრეზენტირების ფაქტით. მაგრამ სიმბოლოს არ მოეთხოვება იყოს

გამომსახველობითი. მისი არსებობა თვითმაჩვენებლობის წყალობით თავის ფუნქციას ახორციელებს მხოლოდ შენაცვლებით (ჩანაცვლებით), ისე რომ, სიმბოლოზირებულის შესახებ თავისთავად არაფერს გამოთქვამს. ამიტომ, სიმბოლოს, როგორც ნიშნის ცოდნა საჭირო ხდება, რათა გავყვეთ იმ კვალს რაზედაც მიგვითითებს. ასეთ შემთხვევაში სიმბოლო არ გვევლინება როგორც რეპრეზენტირებადი ყოფიერების დანამატი, პირიქით, თუკი რაიმეს არსებობა ხორციელდება, - სიმბოლოზე გავლით და მისი საშუალებით, რაც აღნიშნავს იმას, რომ სიმბოლო არის არა უბრალო დანამატი, არამედ ამ ყოფიერების შემავსებელი. რადგანაც სიმბოლო არსებულია, მყოფია და წარმოგვიდგება, - მისი საკუთრივი ყოფიერება აღარ იძლევა შემდგომ შინაარსისეულ გარკვეულობას. სადაც გარკვეულობაა, იქ სიმბოლო უკვე აღარაა, ანუ თავისი შემცველობითი ბუნებიდან გამომდინარე, სიმბოლო ჩანაცვლებული უნდა იყოს. ის არ უკავშირდება რაიმე კონკრეტულ მნიშვნელობას, თუკი ასეთი მოპოვებული იქნა.

XVIII ს. ესთეტიკურ ლიტერატურაში სიმბოლო და ალეგორია სინონიმებად გამოიყენება. მათ ერთმანეთთან აახლოებთ რიტორიკულ-ჰერმენევტიკული გაგება. ალეგორია მეტყველების, ლოგოსის სფეროს მიეკუთვნება. შესაბამისად, ის არის რიტორიკული: იმის მაგივრად, რაც იგულისხმება, - ითქმება სხვა, უფრო მისაწვდომი და კონკრეტული, მაგრამ ისე, რომ ამ ნაგულისხმევის გაგება შესაძლებელი იყოს.

ალეგორიისგან განსხვავებით, სიმბოლო ლოგოსის სფეროთი არ შემოისაზღვრება. სიმბოლოს საკუთრივი გრძნობად-აქმადი ყოფიერება თავისივე „მნიშვნელობას“ შეიცავს. ამასთანავე, სიმბოლოურად წარმოდგენილი სხვა რამის ამოცნობის შესაძლებლობასაც იძლევა. „სიმბოლოს“ არა აქვს მხოლოდ შინაარსობრივი ზემოქმედება. ის არის ერთგვარი „წარდგინება“. რელიგიური თუ საერო სიმბოლო, - ნიშნის, ან პაროლის მსგავსად, რეპრეზენტირებად ფუნქციას ღებულობს. რელიგიური გადმოცემების ალეგორიულობა და სიმბოლოური შემეცნების აუცილებლობა-საჭიროება მიუთითებს ამ ცნებათა მეტაფიზიკურ საფუძველზე. აქ საქმე გვაქვს იმგვარ დაძაბულობასთან, რომელსაც სიმბოლოს რელიგიური ფუნქცია წარმოშობს. ის, რომ ამგვარი დაძაბულობის საფუძველზე შესაძლებელია გამოვლენილისა და უსასრულოს მომენტალური და ტოტალური გადაკვეთა რელიგიური მსახურების ფარგლებში, გულისხმობს, რომ სასრულისა და უსასრულოს შინაგანი კავშირის არსებობა

სიმბოლოს მნიშვნელობის განმსაზღვრელია. ამით სიმბოლოს რელიგიური ფორმა ზუსტად პასუხობს ამ ცნების ბერძნულ განმარტებას - იყოს მთლიანის განაყოფი და ორგვარობის გამაერთიანებელი.

სიმბოლოს აზრობრივი სტრუქტურა მრავალშრიანია და იგი აღმქმელის შინაგან მუშაობაზეა გათვლილი. სიმბოლო თავისი სირთულის გამო მხოლოდ “ხელდასხმულთათვის” ხდება მისაწვდომი, ასეთი ბუნების გამო მას ხშირად ეძიებენ იქ, სადაც ის არ არის. სიმბოლო სწორედ იმ ზომით იხსნება აღმქმელის წინაშე, რა ზომისაცაა ეს შინაგანი მუშაობა. ამის წყალობით ის სრულად ინარჩუნებს სიახლის ეფექტს. ყოველი ინდივიდისთვის ის მუდამ ახალია, ვინაიდან თავად ამ ინდივიდთა სულიერების დონეა სხვადასხვაგვარი. რამდენადაც საზრისთა სიმბოლოურ კავშირებს უსასრულობაში მივყავართ, სიმბოლოლოგია მოკლებულია ზუსტი მეცნიერებებისთვის დამახასიათებელ სიცხადესა და მკაფიობას. მისი დაყვანა შეუძლებელია ერთმნიშვნელოვან ლოგიკურ ფორმულებამდე არა იმიტომ, რომ არ ყოფნის „სიზუსტე“, - ის სხვა ამოცანებს ისახავს მიზნად თავისი შინაგანი კანონებისა და სიზუსტის კრიტერიუმების საფუძველზე. სიმბოლოს განმარტება არსებითად ცოდნის დიალოგიური ფორმაა.

ენის გამოყენების ტენდენციებმა სიმბოლო და სიმბოლოური, როგორც შინაგანისა და არსობრივის მქონე, დაუპირისპირა ალეგორიას, როგორც გარეგნულსა და ხელოვნურ აღნიშვნას. სიმბოლო - ესაა გრძნობადისა და ზეგრძნობადის თანადამთხვევა, ალეგორია კი - გრძნობადისა და გარე-გრძნობადის შეკავშირება. სიმბოლო გამოხატავს და აღნიშნავს, ალეგორია აღნიშნავს, მაგრამ არ გამოხატავს. ამით ხაზი ესმება ალეგორიის რაციონალურ ხასიათს, რაც უპირისპირდება სიმბოლოს ინტუიტიურ ბუნებას.

სხვაგვარად რომ ვთქვათ, სიმბოლო, რომლის „ამომწურავი“ ახსნა შეუძლებელია, განუსაზღვრელობის ძალით უპირისპირდება მნიშვნელობის ზუსტი თანაფარდობის მქონე და ამით „ამოწურვად“ ალეგორიას, როგორც ხელოვნება - არა-ხელოვნებას. (Gadamer H.G., Die Aktualitet des Schönen, 2012:119).

საბოლოოდ, სიმბოლოსა და ალეგორიის ცნებათა დაპირისპირება შეფარდებითია და კარგავს თავის სიმძაფრეს, ისევე, როგორც ესთეტიკური და მითოლოგიური ცნობიერების დაპირისპირება არ შეიძლება ჩაითვალოს აბსოლუტად.

სიმბოლური ენის მოქმედების ხასიათი აიხსნება მისი მყარი ტენდენციით მეტაფორულისაკენ. მოკლედ ვაჩვენოთ ის საერთო ნიშანი, რაც დამახასიათებელია მეტაფორის არსისთვის.

მეტაფორა, თუ შეიძლება ასე ითქვას, მეტისმეტად შემოკლებული შედარებაა, რადგან სურათსა და მნიშვნელობას ერთმანეთს არ უპირისპირებს, მხოლოდ სურათს წარმოგვიდგენს. ის ნამდვილ განსაკუთრებულ აზრს ფარავს, მაგრამ იმ კავშირის წყალობით, რომელშიც მოცემულია სურათი, შეიძლება ნათლად შევიცნოთ სურათში ნაგულისხმევი მნიშვნელობა, მიუხედავად იმისა, რომ ეს უკანასკნელი გარკვევით როდია აღნიშნული.

როგორც სიმბოლოს, მეტაფორასაც ახასიათებს ორაზროვნება. რა საჭიროა ეს ორმაგი გამოხატვა, რა საჭიროა მეტაფორა თავის თავში ამ ორმაგობას რომ შეიცავს? მეტაფორები იხმარება ცოცხალი პოეტური გადმოცემებისთვის, რადგანაც გარკვეული „თვალსაჩინოებით“ მეტაფორა ზოგად სიტყვას ათავისუფლებს მისი განუსაზღვრელობისგან, გაურკვევლობისგან და მისი ესთეტიკურობის წყალობით შეგრძნებადს ხდის მას. ორტეგა-ი-გასეტის აზრით, ყველა დანარჩენი შესაძლებლობა რეალობის, ანუ „რაც არის“ იმის შიგნით გვამყოფებს, და მხოლოდ მეტაფორა გვაძლევს საშუალებას რეალობის დახშული სივრციდან გამოსვლისა. (ყულიჯანიშვილი ა, „მეტაფორა, როგორც კულტურულ-შემოქმედების საფუძველი“, 2000:65)

ადამიანი მისი სურვილისგან დამოუკიდებლად იძულებულია მეტაფორის ენით ილაპარაკოს, მხოლოდ იმიტომ კი არა, რომ გასაქანი მისცეს პოეტურ ფანტაზიას, არამედ მოუნახოს გამოხატულება თავის გონით მოთხოვნილებებს. “ძველ დროში”, მითოსში ის გამოწვეული იყო აუცილებლობით და ხშირ შემთხვევაში გამოიყენებოდა არა მხოლოდ იმისთვის, რომ სიტყვა გადაეტანა ერთი ობიექტიდან მეორეზე, არამედ უფრო ცოდნის ღრმა და ზუსტი განსაზღვრისთვის. (ყულიჯანიშვილი ა, ესთეტიკა, 2006:195)

მეტაფორისთვის აუცილებელია, რომ ჩვენ გაცნობიერებული გვქონდეს მისი ბუნების ორმაგობა, რომ ჩვენ მიერ გამოყენებულ დასახელებას ობიექტისას არა აქვს პირდაპირი მნიშვნელობა და ჩვენ ამის შესახებ კარგად ვუწყით. რატომ არ ვხმარობთ სიტყვას პირდაპირი, საკუთრივ მისი მნიშვნელობით? საქმე ეხება შემეცნების სირთულეს. არიან ობიექტები, რომელთა არა მარტო სახელდება, არამედ მოაზრებაც

რთულია. ისინი, თუ შეიძლება ასე ითქვას, გვისხლტებიან ხელიდან და აზრსაც უჭირს მათი „მოხელთება“. მეტაფორა ჩვენ გვჭირდება არა მხოლოდ იმსიტვის, რომ მისი დახმარებით მიღებული „საგნის სახელდება“ გასაგები იყოს სხვებისთვის, არამედ იმიტომაც, რომ საგანიც მიღწევადი გახდეს ჩვენი აზროვნებისათვის. მეტაფორა, ისევე როგორც სიმბოლო, არა მარტო გამოხატვის საშუალებაა, არამედ აზროვნების ერთ-ერთი უძირითადესი იარაღიცაა, რომლის მეშვეობითაც ყველაზე უფრო „შორს“ მდგომი შრეების დაუფლებაც ხდება შესაძლებელი.

თამაშისა და სიმბოლოს მოდელში ხელოვნების კომუნიკაციური და გამაერთიანებელი, ანუ შემოქმედებითი ფუნქცია თითქოს უკანა პლანზე ინაცვლებს, ამიტომ გადამერს შემოაქვს მესამე მოდელი - ზეიმი.

### 5.3. ზეიმი

ზეიმის თავისებურებასა და მასთან დაკავშირებული დროის განცდის სტრუქტურაზე საუბრისას, გადამერს უჭირს რომელიმე ნაშრომზე ოპერირება. ის მიმართავს რამდენიმე მნიშვნელოვან მკვლევარს, მათ შორის არიან ფილოლოგები - ფ. დ. ოტო (Otto, Dionysos, Mithos und Kultus, Frankfurt, 1933) და კ. კერენი (Kerenyi, Vom Wesen des Festes, 1971), რომლებიც ზეიმის არსს ანტიკურ რელიგიასთან მიმართებაში განიხილავენ. თეოლოგია უძველესი დროიდან თავის მოვალეობად მიიჩნევს ნათელყოფას, ახსნას რას წარმოადგენს ზეიმი და ზეიმის დრო.

რას ნიშნავს, რა იგულისხმება, როცა ამბობენ: „ზეიმი გამართეს, ზეიმობენ, საზეიმო დღეა, დღესასწაულია“ (Fest werden gefeiert; Festtag ist Feiertag; Feiern eines Festes). (Gadamer H.G., Die Aktualitet des Schönen, 2012:65)

ზეიმს თან ახლავს გამოხატვის გარკვეული საშუალებები, სათანადო, მყარი ფორმები, ისტორიული წეს-ჩვეულებები, არსებობს შესაბამისი ენობრივი მხარე, ე.წ. საზეიმო სიტყვა (die festrede Rede), მაგრამ გადამერი საუბრობს დღესასწაულზე, რომელსაც უმეტესად ახასიათებს სიჩუმე, ან როგორც მას უწოდებენ - სადღესასწაულო მდუმარება, გარინდება (der feierliche Schweige). ამგვარი დუმილი მოიცავს ხოლმე ყველას, ვინც მოულოდნელად აღმოჩნდება მხატვრული, ან რელიგიური შემოქმედების წინაშე.

ზეიმის „მოწყობა“ (das Fest gefeiert) გარკვეულ მოღვაწეობას, ესთეტიკური ტერმინოლოგიით - ინტენციონალურ ქმედებას (die intentionale Tatigkeit) მოითხოვს. ლაპარაკია არა უბრალოდ თანადასწრებაზე (Beisammensein), არამედ ინტენციაზე (ძალისხმევაზე), რომელიც აერთიანებს ყველას და ხელს უშლის ამ ერთობის რღვევას. ასევე, აფერხებს კერძო საუბრებისა და პირადი შთაბეჭდილებების საჭიროებას. ზეიმის თავდაპირველ გაგებაში მოიაზრება „სხვასთან-ერთად-თანაგანცდაში-ყოფნა“ (Mit-tatig-Sein) როცა “მყოფი მთლიანად იქ არის”. მონაწილეობა - აქ არ ნიშნავს რაიმე საგნის ფლობას, პირიქით, ზეიმის ფენომენი თხოულობს საკუთარი თავის რაღაც სხვასთან მინდობით არსებობას. (Gadamer H.G., Die Aktualitet des Schonen, 2012:44). ზეიმობა „გა-ზიარების“ მნიშვნელობას გულისხმობს. ეს არის ერთიანობაში რაღაცის ზეიმი, როგორც ნამდვილი მონაწილეობა, ანუ ადამიანთა სულიერი მოღვაწეობის შედეგი, რაც განზოგადებული გამოცდილების სახით ყალიბდება. მასში კონცენტრირებულია სინამდვილის შემეცნებითი წვდომის შედეგები. საბოლოოდ, „ზეიმში“ ყოველთვის რაღაც სხვა რამის ზეიმობა იგულისხმება.

გადამერი დროის ცნების დიფერენცირებით ცდილობს ახსნას ზეიმის დროის სტრუქტურა, რათა გამოვლინდეს ხელოვნების ფენომენისთვის დამახასიათებელი ზეიმურობა და ხელოვნების ნაწარმოების დროის სტრუქტურა. ის მიმართავს თავად ენაში მოცემულ ცოდნას. გამონათქვამი: „დღესასწაული მოდის, დგება“ (die Begehung des Festes) - ჩვენი ცხოვრების განსაკუთრებულ მომენტზე მითითებაა. (Gadamer H.G., Die Aktualitet des Schonen, 2012:67). სიტყვა „დგება“ (Begehung) - თავად იძლევა მიმართულებას: ვიდრე ზეიმი არ დადგება - ვერ იზეიმება. ზეიმი განკუთვნილ დროს უცაბედად აღმოჩნდება ხოლმე ჩვენთან. ზეიმის დროის სტრუქტურას მომენტების თანმიმდევრობა შეადგენს. არსებობს ზეიმის პროგრამა, მაგალითად, საზეიმო საეკლესიო მსახურება იყოფა განსაზღვრულ ნაწილებად და ემორჩილება გარკვეულ განაწესს, მისი განხორციელებისთვის შესაბამისი ფორმები მოძიებულია, - ეს ყოველივე ზეიმისკენაა მიმართული. მაგრამ, დამდეგი დღესასწაულის დროის სტრუქტურა არ დაიყვანება დროის განაწილებაზე.

გადამერი მიიჩნევს, რომ ზეიმი, თავისი ღრმა აზრით, კავშირშია ერთგვარ კვლავდაბრუნებასთან (ein Wiederkehr). საკითხი ეხება ზეიმის პერიოდულ განმეორებას (wiedekehrende Feste). აქ „განმეორება“ არ გაიგება სიტყვის პირდაპირი

მნიშვნელობით, როგორც თავდაპირველ წყაროსთან მიყვანება. ყოველი განმეორება ნაწარმოების დასაბამთან ურთიერთკავშირშია, ანუ ე.წ. საღმრთო თამაში კვლავ განახლებადია. ამდენად, დღესასწაულის დაბრუნება, ან ხელახლა დადგომა - არ გულისხმობს მოგონებას მასზე. ის, რაც დღესასწაულის ფენომენში ვლინდება - ეს არის უაღრესად იდუმალი ტემპორალური, დროითი სტრუქტურა (der Zeitstruktur), რაც დღესასწაულის დროსთან ზიარებასა და მასში მონაწილეობას განაპირობებს, ხოლო მისი შეცნობა განიხილება როგორც ზეიმობის შედეგი.

თავდაპირველად, დღესასწაული იყო ასეთი და ასეთი, იდღესასწაულებოდა ასე და ასე, შემდეგ სხვაგვარად, შემდეგ - კიდევ სხვაგვარად, მაგრამ მოვლენათა ცვალებადობის ამ ისტორიული ასპექტის მიუხედავად, ის მაინც რჩება იგივე დღესასწაულად და სრულდება რეგულარულად. მაშასადამე, თავისი საკუთარი ორიგინალური არსით ის ისეთია, რომ მუდამ სხვაა მაშინაც კი, თუ იმგვარადვე (genau so) იდღესასწაულება. (Gadamer H.G., Wahrheit und Methode, 2, 1993:128). ის, რაც არსებითია და ამასთან ყოველთვის სხვაა, - „დროითობის“ (zeitlich) ყველაზე რადიკალური თვალსაზრისით, - ისტორიის კუთვნილებას წარმოადგენს. ეს დროითობა თავის ყოფიერებას იძენს მხოლოდ განმეორებაში. დღესასწაულს აღნიშნავენ იმიტომ, რომ ის დადგა. ზეიმი გრძელდება მანამ, სანამ დღესასწაულია. ამიტომაც, უმართებულოა იმის მტკიცება, რომ ის ატარებს სუბიექტურ ხასიათს, ან მისი ყოფიერება მხოლოდ მოზეიმეთა სუბიექტურობაშია.

ზეიმი „კალენდარულად“ იწოდება არა იმიტომ, რომ შეტანილია დროის გარკვეულ წესრიგში, პირიქით, თავად დროის წესრიგი, - კალენდარი - წარმოიქმნება ზეიმთა განმეორების შედეგად. საეკლესიო კალენდრით, და საერთოდ, დროის გაზომვისას, ჩვენ ვემორჩილებით მოძრაობას არა თვიდან თვემდე, არამედ დღესასწაულიდან დღესასწაულამდე, მაგალითად, შობიდან პასექამდე, და ა.შ; ყოველივე ეს აჩვენებს „თავის დროზე მოსულის“ პრიმატს, რაც ნიშნავს საკუთრივი დროის ფლობის უპირატესობას აბსტრაქტულად გამოანგარიშებულ და შევსებულ დროსთან. (Gadamer H.G., Die Aktualitet des Schönen, 2012:67).

გადამერი ყურადღებას უთმობს დროისადმი ორგვარ შესაძლო დამოკიდებულებას: პირველი, - ეს არის დროისადმი პრაგმატული დამოკიდებულება. იგულისხმება დაგეგმილი, გათვლილი „დრო რაღაცისთვის“ („Zeit für etwas“),

რომელიც მყოფნის, ან არ მყოფნის, ან არ არის გათვალისწინებული. ეს უკანასკნელი, ცარიელი დრო, რაღაცით უნდა ამოივსოს, შეივსოს. თავის უსახო განმეორებად რიტმში, დროს სიცარიელის შეგრძნება განიცდება, როგორც მტანჯველი მოცემულობა. ამ სიცარიელეს უპირისპირებენ მოუცლელობის სიცარიელეს, როცა დრო მუდმივად არ არის საკმარისი და მუდმივად რამეა საკეთებელი. ამ ვითარებაში, მომავალი დრო - ეს არის დრო, როგორც რესურსის შეგრძნების საშუალება, ანუ ამ პერიოდის დადგომა არის მოლოდინი შესაბამისი მომენტისა რაღაცისთვის. საბოლოოდ, უკიდურესი მოწყენილობა და საქმისგან მოუცლელობა ერთი და იგივე მიდგომას გამოხატავენ: დრო განიხილება, როგორც „შეუვსებელი“ ან „რაღაცით შევსებული“. ორივე შემთხვევაში, დრო „გატარებულია, გახარჯულია“, ანუ დროის განცდა დაკარგულია.

არსებობს მეორე, დროისადმი სრულიად განსხვავებული დამოკიდებულება, - ეს არის ხელოვნებასთან და ზეიმთან დაკავშირებული დროის საკითხი. ჩვეულებრივ, ზეიმობისას მოცემული მომენტი, ან დროის მონაკვეთი, აღივსება ხოლმე დღესასწაულით, რაც ნიშნავს იმას, რომ დრო იქცა ზეიმად, და არა ვინმეს მიერ შეივსო. გადამერის მიხედვით, დღესასწაულის მახასიათებელს უშუალოდ ამგვარი მოვლენა შეადგენს. მისთვის ეს არის სავსე დრო, ანუ საკუთრივი დრო, რომლის სიცხადეც ჩვენთვის ცხოვრებისეული გამოცდილებიდან დასტურდება.

გადამერი ცდილობს, განავრცოს აღნიშნული საკითხი. ის გამოყოფს დროის მქონე ფუნდამენტურ ფორმებს, როგორიცაა: ბავშვობა, სიყმაწვილე, მოწიფულობა, სიბერე და სიკვდილი. დროის თანაბარზომიერი სვლა საათის დახმარებით, ვერაფერს გვეტყვის სიყმაწვილეზე ან სიბერეზე. დრო, რომლითაც სიყმაწვილე, ან სიბერე მოდის, - არის სინკრეტული დრო, და არა საათით გამოთვლილი. უცაბედად ბერდება ადამიანი, ასევე უცაბედად ცხადი ხდება, რომ „ის უკვე ბავშვი აღარაა“ (das ist kein Kind mehr), ანუ ვლინდება ამ ადამიანის დრო, საკუთრივი დრო. გადამერი მიიჩნევს, რომ იგივე დამახასიათებელია ზეიმისთვისაც. ზეიმის საკუთრივი დროის დადგომა აფერხებს ჩვეულებრივ დროს, აიძულებს მას შეჩერდეს, შეყოვნდეს. დღესასწაულის არსს სწორედ ეს შეყოვნებული მომენტი შეადგენს, - ეს არის ის, რაც იზეიმება, ხოლო ცხოვრებისეული ყაიდისთვის დამახასიათებელი დროის გამოთვლის, ან განკარგვის



შესაძლებლობა გან-დევნის, გან-აგდებს, აბრკოლებს (zum Stillstand gebracht) დღესასწაულს.

დროის განსაზღვრული აღქმიდან გადასვლა ცხოვრებისეული დროის მოძრაობაზე ხელოვნების ნაწარმოებისთვის ჩვეულებრივია. ჩვენს აზროვნებაში ხელოვნების გამოვლინება ყოველთვის პოულობს სიახლოვეს ცხოვრების ფენომენტთან, მისი „ორგანული“ არსების სტრუქტურასთან. ამიტომაც ამბობენ ხოლმე, რომ „ხელოვნების ნაწარმოები ორგანული მთელივითაა“. როგორ შეიძლება აიხსნას ეს გამონათქვამი?

ხელოვნების ნაწარმოები იწვევს შეგრძნებას, რომ მისი ყველა დეტალი, ყველა მომენტი ჩაწულია ტექსტური, ან სხვაგვარი ფორმის მთლიან გამოსახულებაში და მოქმედებენ არა როგორც მოვლენათა ნაკადში მექანიკურად თავმოყრილი, ან განცალკევებული მკვდარი საგნებივით, არამედ მასში ყველაფერი რაღაც ცენტრს ემორჩილება. ასევე შეგვიძლია ვილაპარაკოთ შინაგანი ცენტრის არსებობაზე ორგანიზმთან მიმართებაში, სადაც ყველა მისი ელემენტი ექვემდებარება არა რაიმე გარეგნულ მიზანს, არამედ ცხოველქმედების (სიცოცხლის, ენერჯის) თვითშენახვასა და უზრუნველყოფას ემსახურება. იმას, რაც თვისობრივია როგორც ცოცხალი ორგანიზმისთვის, ისე ხელოვნების ნაწარმოებისთვის, კანტმა უწოდა „შესაბამისობათა მთლიანობა მიზნის გარეშე“ /die Zweckmassigkeit ohne Zweck/ (Kant, „Kritik der Urteilskraft“). ამ მოვლენას გადამერი უკავშირებს არისტოტელეს მიერ იმის განსაზღვრას, თუ რა არის მშვენიერება ხელოვნებაში: მშვენიერება არის ის, რასაც „ვერც მოაკლებ და ვერც დაუმატებ“. ამასთან დაკავშირებით, გადამერი ასეთ ანალიზს იძლევა: რასაც ჩვენ მშვენიერებას ვუწოდებთ, შინაგანი დამაბულობის მქონეა, ანუ ის მუდმივად მზადაა ფართო დიაპაზონის ცვლილებისთვის, როგორცაა რაიმეს „დამატება (შემატება)“ ან „მოკლება (გამოტოვება)“, მაგრამ მისი ეს შესაძლებლობა დაფარულია, „გულის გულშია გადანახული“, ხელშეუხებელია, შეუვალია, რადგანაც მასზეა დამოკიდებული სტრუქტურის ცხოველმყოფელი (სასიცოცხლო) მთლიანობა. ამით ხელოვნების ნაწარმოები ემსგავსება ცოცხალ არსებას, როგორც საკუთარი დროის მქონე (seine Eigenzeit) სტრუქტურირებულ მთლიანობას (strukturelle Einheit). (Gadamer H.G., Die Aktualität des Schönen, 2012:70).

ბუნებრივია, ვერ ვიტყვით, რომ ხელოვნების ნაწარმოები სხვა ცოცხალი ორგანიზმით განიცდის სიყმაწვილის, მოწიფულობის, და სიბერის ხანას, თუმცა, სარწმუნოა ის, რომ ხელოვნების ნაწარმოების დროში არსებობა, ისე როგორც ცოცხალი ორგანიზმისა, განისაზღვრება არა ქრონომეტრული ხანგრძლივობით, არამედ საკუთარი დროის სტრუქტურაში. მეტი სიცხადისთვის, გადამერი ამ საკითხს მუსიკის მაგალითზე განიხილავს: მუსიკალურ ნაწარმოებში მითითებული ტემპის მაჩვენებელი ნიშნები საკმაოდ პირობითია. ის არ არის ავტორის ნება-სურვილით განსაზღვრული რაღაც ტექნიკური მხარე, რათა ნაწარმოები „შესრულდეს“ ჩქარი ან ნელი ტემპით. ზომიერების მართებულობა თავად ნაწარმოების მოთხოვნის შესაბამისად მოიპოვება. ვინაიდან ტემპი ზუსტად ვერ გამოითვლება, ამიტომ მისი სწორი შერჩევა მითითებული აღნიშვნის გათვალისწინებით, იძლევა ნაწარმოების მთლიანი სტრუქტურის მიგნების შესაძლებლობას.

ამჯერად, კვლავ მივადექით სივრცის დიფერენციაციის პრობლემას იგივეობასა და სხვაობას შორის. ის, რაც ამ შემთხვევაში უნდა იქნას მოძიებული, - ეს არის მუსიკალური თხზულების საკუთრივი დრო, ან პოეტური ტექსტის საკუთრივი ჟღერადობა, - დახმარება მხოლოდ შინაგან სმენას შეუძლია. ყოველი მუსიკალური შესრულება, ლექსის სხვადასხვა სმენითი წაკითხვა, სხვადასხვაგვარი თეატრალური დადგმა, - როგორი განსხვავებული ვოკალური, დეკლამაციური, ან პლასტიკური ოსტატობითაც არ უნდა წარმოგვიდგნენ, მოწოდებულნი არიან გადმოსცენ თავად ნაწარმოების მხატვრული ღირებულება, ბუნებრივია, თუკი ჩვენს საკუთარ შინაგან სმენას შეუძლია მოიხელთოს რაღაც ისეთი, რაც უფრო უშუალოდ გახსნის ჩვენივე გრძნობის ორგანოებს, ზოგადად, მგრძნობელობას. ვერც მუსიკალური შესრულება, ვერც სამსახიობო თამაში და ვერც ცეკვა, როგორც ასეთი, ვერ იქნება ხელოვნების ნაწარმოების შემადგენელი ელემენტი, თუ შინაგანი სმენის იდეალურ სივრცეში არ მოექცევა. მაგალითად, როცა რომელიმე ლექსით ისე ვართ გამსჭვალული, რომ მოუცილებლად ყურში ჩაგვესმის, მისი წაკითხვა - ვერც ჩვენს მიერ და ვერც სხვის მიერ, - ვეღარ იქნება ისეთი, რომ კმაყოფილნი დავრჩეთ. ეს შემთხვევა ყველასთვის ცნობილია საკუთარი გამოცდილების მიხედვით. საკითხავია, რატომ ხდება ასე? გადამერის აზრით, საქმე გვაქვს რეფლექსიასთან - იმ სულიერ ძალისხმევასთან (geistige Arbeit), რომელიც ე.წ. აღქმაშია ჩართული. იდეალურ სტრუქტურას

წარმოქმნის მხოლოდ ჩვენი აქტიური მონაწილეობა ნამდვილად არსებული, უტყუარი მომენტების ტრანსცენდირებაში. ხშირად პასიური აღქმისას, მსმენელის კმაყოფილებისთვის აუცილებელია, რომ ინდივიდუალური ხმის ტემბრი (Stimmfarbe) არ იყოს დეკლამაციური. მართალია, ის ტექსტს არ შეიცავს, მაგრამ თითოეულ ადამიანს საკუთარი ხმის ტემბრი აქვს. შეუძლებელია ამ ხმამ პოეტური ტექსტის იდეალურ დონეს მიაღწიოს. არის ხოლმე, როცა ნებისმიერი ხმა, თავისი შემთხვევითობიდან გამომდინარე, გარკვეული აზრით, გვაწბილებს, გვაბრკოლებს. ჩვენი პროცესში მონაწილეობა მოითხოვს ასეთი არასავალდებულო მომენტებისგან გათავისუფლებას.

განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება რიტმულობის საკითხს. ხელოვნების ნაწარმოების საკუთრივი დრო რიტმის აღქმის მაგალითზე ვლინდება. რაში მდგომარეობს რიტმის უნიკალურობა? ფსიქოლოგიური კვლევების მიხედვით, რიტმიზაცია - თავად ჩვენივე სმენითი აღქმა-გაგების ფორმაა. ჩვეულებრივ ხმის ან ხმაურის თანაბარზომიერი მიმდევრობისას მსმენელი მის რიტმიზირებას ახდენს. სად მყოფობს რიტმი, ობიექტურ-ფიზიკური დროის პარამეტრებში, ობიექტურ-ფიზიკურ ბგერათა ტალღურობაში და ა.შ. თუ მსმენელის ტვინში? ასეთი ალტერნატივა, რა თქმა უნდა, მეტისმეტად მშრალია. საქმე ისაა, რომ რიტმი მოსაპოვებელია როგორც მისთვის, ვინც ეს რიტმი უნდა წარმართოს, ისე მისთვის, ვინც უნდა აღიქვას. რიტმის მონოტონური ბგერითი თანმიმდევრობა არ განეკუთვნება ხელოვნების სფეროს, მაგრამ ეს მაგალითი გვეხმარება დავინახოთ თავად ქმნილებაში ჩადებული რიტმის განსხვავებულობა, თუკი მას აქტიურად ვეძებთ, და ჩვენი ძალისხმევით ვახდენთ მის გამოცალკევებას.

ამგვარად, ხელოვნების ნაწარმოები ფლობს თავის საკუთარ დროს, რომელსაც ის ჩვენთვის, ასე ვთქვათ, ინახავს. აქ იგულისხმება არა მხოლოდ დროის განზომილების მქონე ხელოვნება - მუსიკა, ცეკვა და სიტყვიერი ხელოვნება, ნახატიც იგივენაირად „განიცდება“, „იკითხება“, არქიტექტურულ ძეგლს „შემოვუვლით“, „ვათვალიერებთ“. ესეც დროითი ქმედებაა. ზოგი სურათი გასაგები ხდება უცებ, ზოგიც უფრო გვიან. მაგალითად, რეპროდუქციით მიღებულ ფალსიფიკაციას იქამდე მივყავართ, რომ მხოფლიო არქიტექტურის უდიდესი ქმნილების ორიგინალი არ აღმოჩნდება ხოლმე ისეთი თვალწარმტაცი, როგორც ეს ფოტოსურათზე გვინახავს. იმედგაცრუება

მეტყველებს იმაზე, რომ ჩვენ ეს შენობა ვერ დავინახეთ მის სინამდვილეში, როგორც არქიტექტურული სტრუქტურა, როგორც ხელოვნება. ამიტომაც, საჭიროა არა თვალშისაცემი გარეგნული მიმზიდველობის ჩვენება, არამედ ქმნილებასთან მიახლება, შიგნით შესვლა, მერე გამოსვლა, - რათა თანდათანობით ჩავწვდეთ რას იძლევა ეს ნაგებობა ცხოვრების შეგრძნებისთვის, ამ შეგრძნების განვითარებისთვის.

მოცემული მსჯელობა მოკლედ შეიძლება ასე ჩამოყალიბდეს: ხელოვნებასთან ურთიერთობის ერთ-ერთ ასპექტს შეადგენს ის, რომ ქმნილება გვასწავლის განსაკუთრებულ სიმყუდროვეში, სიმშვიდეში ჩაძირვას. ამგვარ სიმყუდროვეში ყოფნა არ არის მიდრეკილი მოწყენილობისკენ. ეს არის, ის, რაც გვაძლებინებს, ყოფნას გვიმსუბუქებს, wir zu weilen lernen. რაც უფრო ხშირად გვაქვს ხელოვნების ნაწარმოებთან ურთიერთობა, მეტ მრავალფეროვნებასა და სიდიადეს ვპოულობთ მასში. ხელოვნების დროითი გამოცდილების (Zeiterfahrung) არსი არის ის, რომ ჩვენ ვსწავლობთ იმგვარ ყოფნას, რომელიც მარადისობასთან (Ewigkeit) მიმართებაში მიიღწევა.

საბოლოოდ, ყურადღების ცენტრში ექცევა იდენტურობისა და დიფერენციის პრობლემას. ცხოვრება თავისი „ორგანული სტრუქტურით“ გვიჩვენებს, რომ ყოველ ცოცხალ ორგანიზმს საკუთრივი დრო გააჩნია. ხელოვნებაშიც იგივე ხდება. ხელოვნების ნიმუში, როგორც საკუთრივი დროის მქონე ცოცხალი ორგანიზმი, დამკვირვებელს ასწავლის შეყოვნებას. ეს „შეყოვნება“ არის წარსულისა და მომავლის სინქრონულობა აწმყოში. ხელოვნების ფენომენის „შეყოვნებულ“ დრო და ცხოვრების საკუთრივი დრო საფუძვლიანად განაპირობებენ ერთმანეთს, რითაც ყოფიერება იქცევა ჭეშმარიტ სინამდვილედ. გადამერს სურს აჩვენოს, რომ ხელოვნების, როგორც ზეიმის საკუთრივი დრო არ არის ცხოვრებისგან განყენებული მოცემულობა, პირიქით, - ეს გამოცდილება არის საზომი იმისა, რასაც მარადიულობას უწოდებენ. ზეიმს, დღესასწაულს აქვს თავისი საზრისობრივი ცენტრის მიმართ შესაძლო ორგვარი დამოკიდებულება: დამსწრისა და მონაწილის. თუ დამსწრე ინარჩუნებს სუბიექტობიექტის მიმართებისთვის დამახასიათებელ დისტანციას, დღესასწაულის მონაწილისთვის ნიშნეულია პიროვნების ონტიური ცენტრის გადანაცვლება მის გარეთ - დღესასწაულის ხდომილებაში, რასაც გადამერი განსაზღვრავს როგორც „თავის-თავის გარეთ ყოფნას“ (Aubersichsein), როგორც ერთგვარ ექსტაზს. ასევე

ხელოვნების აღმქმელი (მაყურებელი, მსმენელი, მკითხველი) თავისი სუბიექტურობის გარეთ გადის და ნაწარმოების საზრისობრივ ველში ინთქმება. ოღონდ, ამით ხელოვნების აღმქმელი რამეს კი არ კარგავს, - იგი ყოფნის ჭეშმარიტებას, საკუთარი ყოფნის ჭეშმარიტებას, მის სისრულეს მიეახლება.

ამ თვალსაზრისის საფუძველზე, გადამერის ხელოვნების ონტოლოგია არასდროს დაკარგავს თავის ღირებულებას.

## დასკვნა

დისერტაციის შინაარსის ძირითადი დებულებები და მსჯელობის ზოგადი შედეგები შესაზღვრელია შემდეგნაირად ჩამოყალიბდეს:

1. ჰერმენევტიკულმა ანალიზმა აჩვენა, თუ როგორ მიიღება აღქმათა უმრავლესობიდან გამოცდილების მთლიანობა. გაგება განუწყვეტილად მიმდინარეობს რა გამოცდილებასთან უწყვეტი კომუნიკაციური თანაზიარობით, მისი რაციონალური ბუნება ვერასდროს ჩაისმება ლოგიკურ ფორმულებში. ამით გაგება ხელოვნებას უკავშირდება და ესთეტიკის სფერო ჰერმენევტიკის საზღვრებში მოიაზრება.
2. გაგება ხორციელდება დიალოგში ჩვენივე თავის გაგების მიზნით „მესამის“ საფუძველზე. ჰერმენევტიკული პრაქტიკა თუმცა მიუთითებს მნიშვნელობას, მაგრამ არ აფიქსირებს მას. გზა - დიალექტიკიდან უკან დიალოგისაკენ, რომელსაც გადამერი მიჰყვება თავის ფილოსოფიურ ჰერმენევტიკაში, მიმართულია თავისუფლებისკენ.
3. ხელოვნების ენაზე ჰერმენევტიკული აზრის გავრცელებით ნათელი ხდება, რომ შემეცნების საგანი ავტორის სუბიექტურობით არ ამოიწურება. გადამერთან ეს გარემოება იძენს პრინციპულ მნიშვნელობას და მოცემულ ასპექტში ესთეტიკა შეადგენს სერიოზულ ელემენტს ზოგადი ჰერმენევტიკისთვის. ესთეტიკური მსჯელობის აღიარება მომდინარეობს არა მტკიცების ძალიდან, არამედ სუბიექტის იმ მონაცემებიდან, რომლებიც მიღებულია რეფლექსიით მისივე სუბიექტურ მდგომარეობაზე. ასეც შეგვეძლო გვეთქვა: ესთეტიკური მსჯელობა მხოლოდ იმას ამტკიცებს, რომ მსჯელობის უნარის სუბიექტური პირობები, რომელსაც ჩვენ ვადასტურებთ ჩვენში, არსებობენ ყველგან, ყოველ ადამიანში, რადგან ამგვარი პირობები სუბიექტურია და სუბიექტურია. ეს ფაქტი არ ნიშნავს, რომ მათ ობიექტურის წარმოქმნა არ შეუძლიათ. უბრალოდ, აქ არის მოთხოვნა, დავრჩეთ სუბიექტურის ნიადაგზე, მაგრამ სუბიექტური გავაფართოოთ (განვაზოგადოთ). ასეთ დროს „გაფართოებული აზროვნება“ და ესთეტიკური მსჯელობის უნარის განვითარება ერთმანეთს ემთხვევა.

4. კვლევისას ნაჩვენებია, რომ ესთეტიკისა და ჰერმენევტიკის ურთიერთმიმართების საკითხი ნათლად იკვეთება მხატვრული ნაწარმოების მაგალითზე. ხელოვნების გამოცდილება, როგორც საკუთარ რაობასთან შეხვედრა, გადამერის მიხედვით, არის ჭეშმარიტი გამოცდილება და ყოველ ჯერზე მოითხოვს თავიდან გაუმკლავდე ამოცანას, რომელსაც აყენებს ნებისმიერი გამოცდილება: საკუთარი თვითშემეცნების ინტეგრაცია შენივე ორიენტირების ერთობლიობასთან სამყაროში. ამგვარად, გაგების ამოსავალი წერტილი მდგომარეობს არა მხოლოდ სუბიექტის ნებით ინტერპრეტაციაში, არამედ სიცოცხლესთან ზიარებასა და თანამონაწილეობაში, - არა შემეცნებაში, არამედ „ცდაში“. ამიტომაც, გადამერის ფილოსოფიაში განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება ხელოვნების ენის საკითხს და ჰერმენევტიკული აზრის უფლებას მხატვრულ გამოცდილებაზე.
5. ესთეტიკური ხედვა, როგორც სპეციფიკური მიმართება, გარკვეული კოორდინატების, კატეგორიების საშუალებით ვლინდება. ნაშრომში ხელოვნების ფენომენის ახსნის მცდელობა ხორციელდება ისეთი ესთეტიკური კატეგორიებით, როგორცაა „თამაში“, „სიმბოლო“ და „ზეიმი“. აღნიშნული კატეგორიები იძლევიან იმ წარმოდგენით ჩარჩოებს, რომლის თვალსაწიერშიც ხელოვნების ქმნილების ბუნებაა მოქცეული; თამაშის ფენომენში ანთროპოლოგიური საფუძვლის მიხედვით ირკვევა, რომ თამაშის სიხშირე, როგორც ნებისმიერი და თავისუფალი, ერთგვარი „სულიერების ბეჭედი“ იმ მნიშვნელობით, რომ ასეთი ქმედება განსაკუთრებულად ასახავს ადამიანის საკუთარ ყოფიერებაში წვდომის სისრულეს.

რისი გააზრებაა შესაძლებელი თამაშებრივ ფორმაში? ამასთან დაკავშირებით, გადამერი იშველიებს სიმბოლოს ცნებას, როგორც ამოცნობის, გამოცნობის საშუალებას. „ამოცნობა“ გულისხმობს უკვე ნაცნობის შეცნობას, ანუ შემთხვევითი ნაცნობობისგან თავის დაღწევას და უფრო ღრმა გაგებასთან მიყვანებას, წარმავალში მყარის გამოცალკევებას.

გადამერი შეეცადა ეჩვენებინა, რომ მიუღებელია ლაპარაკი სიმბოლოებით მდიდარ ან ღარიბ დროზე, რადგანაც სიმბოლო, როგორც თვითგამოხატვის ბუნებრივი საშუალება, შემოქმედებითი ამოცანაა. სიმბოლოთა ლექსიკის ათვისება

შესაძლებელია კულტურის ისტორიაზე დაყრდნობით, რამდენადაც კულტურა გარეგანი და შინაგანი სივრცის ორგანიზებას გულისხმობს. ხელოვნების ნაწარმოებთან შეხვედრისას მასში მოცემული ინფორმაცია ცოცხლდება და იძლევა ქმნილების წაკითხვა-შეცნობის შესაძლებლობას. წაკითხვის უნარი, - ეს არის პროცესი, როცა ბგერები თითქოს ქრება, მათ ადგილს კი საზრისი, მნიშვნელობა იკავებს. ასეთ შემთხვევაში, ადგილი აქვს მხატვრულ ფორმათა ენობრივ სხვადასხვაობას, მათ ურთიერთზემოქმედებას, რაც, საბოლოოდ, დაიყვანება ხელოვნების ენის გაგებაზე. ამიტომ, როცა ამბობენ, რომ თანამედროვე ხელოვნება წარმოადგენს ხელოვნების დეგრადაციას, გადამერის აზრით, ეს მიანიშნებს ტრადიციულ ხელოვნებასთან ახლებური მიდგომის უუნარობაზე. „ხელოვნების ნაწარმოების მნიშვნელობა წარმოჩინდება მხოლოდ მისი ნაწილებად დაშლის და კვლავ აღდგენის პირობებში. თანამედროვე ხელოვნება - ერთგვარი გაფრთხილებაა მათთვის, ვინც ფიქრობს, რომ ცალკეული დეტალების აუთვისებლად და წაკითხვის შესწავლის გარეშე შესაძლებელია წარსული ხელოვნების ენის გაგება.“ ტრადიცია არა მხოლოდ ინახავს, არამედ „გადასცემს“ და მიუთითებს, რომ არაფერია შეუცვლელი, კონსერვირებული, პირიქით, ბატონობს სწრაფვა, - გაიგო და გამოხატო ძველი ახლებურად. „სათქმელის გადმოცემა“ გაიაზრება, როგორც თარგმანი. თარგმანის ფენომენი ქმნის ერთგვარ მოდელს იმისა, რომ რასაც ჩვენ ტრადიციულად მივიჩნევთ. საბოლოოდ, მთავარ ამოცანას შეადგენს ის, რომ ყოფიერებამ მოგვცეს ის, რაც მას აქვს. მაგრამ, არა განმეორებითი განცდის ფორმით, არამედ საკუთრივ შეხვედრის შედეგად იძლევა ყოფიერება ჩვენთვის იმას, რაც იყო. ამგვარ შეგნებულ თანაყოფნას გადამერი აკავშირებს ზეიმის კატეგორიასთან.

ზეიმი ერთობის რეპრეზენტაციაა, ყოველთვის ყველასთვისაა და არსებობს მხოლოდ მისთვის, ვინც მასში მონაწილეობს. და, რაკი ხელოვნება ენათესავება ზეიმს, ის უნდა გამოვიდეს განკუთვნილების ჩარჩოდან, გადააბიჯოს არსებულ პრივილეგიურულ საზღვრებს. ხელოვნება უნდა ფლობდეს იმუნიტეტს საზოგადოებრივი ცხოვრების კომერციული სტრუქტურების წინააღმდეგ. როცა ხელოვნების საწარმოები ხდება მოხმარების საგანი, ხოლო ხელოვანი - თავისი შემოქმედების კომერციალიზაციის მსხვერპლი, - ეს არ ნიშნავს, რომ ხელოვნების ჭეშარიტი ფუნქცია ასეთია აწმყოში ან ასეთი იყო წარსულში.



ჭემმარიტი მიდგომა, ალბათ, უკიდურესობებს შორისაა საძიებელი. ასეთ დროს პრინციპული მნიშვნელობა არ აქვს ისტორიული განათლების შედეგად მიღებული რამოცულობის ცოდნა დაგროვილი. თანამედროვეობა და ცოცხალი ტრადიციები, ხელოვნების საშუალებით გადახალისებული და ფილტრირებული გადაეცემა თაობებს. ხელოვნების ნაწარმოები მუდმივად გარდაიქმნება მყარ, სტაბილურ ქმნილებად ისე, რომ კვლავდაკვლავ ინარჩუნებს ცვალებადობის შესაძლებლობას. ხელოვნების ნაწარმოებთან „გაშინაურება“, მისი მიღება, იმავდროულად, საკუთარ თავზე ამალვებას გულისხმობს. ამგვარი მიმღებლობის წამისყოფაში მოცემულია რაღაც წარუვალი და მყარი, რომელი თავის ერთჯერად სხვაგვარობაში შეიცნობა. ასეთი იყო ხელოვნება გუშინ, რჩება დღეს და იქნება ყოველთვის.

ეჭვობენ, რომ გადამერმა კი შეძლო ჰერმენევტიკული მომენტის ხელოვნების ფენომენტთან მისადაგება, მაგრამ ამით მან ხელოვნება რეალობას ჩამოაშორა. შესაბამისად, გაკრიტიკებული იქნა გადამერის მტკიცებულებანი ხელოვნების ჭემმარიტების საკითხთან მიმართებაში. გადამერი მისამართით გამოთქმული კრიტიკიდან შეიძლება გამოიყოს შემდეგი: 1) კრიტიკა გადამერის ჰერმენევტიკული მტკიცებულების წინააღმდეგ ხელოვნებასა და ფილოსოფიასთან მიმართებაში: ის მიჰყვება ჰეგელის ესთეტიკას ისე, რომ არ იძლევა დიფერენცირებას ხელოვნებასა და ფილოსოფიას შორის. მისთვის ხელოვნება განიხილება ჰერმენევტიკულ კონტექსტში, სადაც ენის ონტოლოგია გადამწყვეტ როლს ასრულებს. (რ. ბუბნერი, ხ. ლანგი). 2) კრიტიკა ჭემმარიტების ცნების ახსნის წინააღმდეგ მიუთითებს, რომ არ შეიძლება ხელოვნების ჭემმარიტების ცნება გაერთიანდეს ცნებასთან „ჭემმარიტება“. (კ. ჰამბურგერი); რაც შეეხება რეკონსტრუქცია-დეკონსტრუქციის შეპირისპირებას, გადამერთან ეს სააზროვნოდ დატოვებული ღია საკითხია და ეფუძნება ტექსტის ენობრივ ინდივიდუალობას. ის ააქტიურებს რეკონსტრუქციისა და ინტეგრაციის ცნებებს, რადგან მიიჩნევს, რომ დე-კონსტრუქცია ტექსტის საფუძველზე ახალი ტექსტის აგების მცდელობაა დეკონსტრუირებული ნაწილების შემდგომი ინტეგრაციის გზით.

ნაშრომში გამოკვეთილია, რომ ხელოვნების მიერ დასმული ამოცანის მართებული გადაწყვეტა წარსულისა და თანამედროვეობის ერთდროულობაშია შესაძლებელი. გადამერი ცდილობს აზროვნების ისეთი ფორმა მოიძიოს, სადაც

მოცემული იქნება მსჯელობის უნარი (Vernunft), მითოსის, ხელოვნებისა და რელიგიის თანაარსებობა ისე, რომ მათ შორის წინააღმდეგობას არ ექნება ადგილი. მაგალითად: ხელოვნება არ კარგავს თავის ავტონომიას, როცა ის რელიგიასთან ურთიერთმიმართებაშია. რელიგია თავის თავში კი არ კეტავს ან აუქმებს ხელოვნებას, პირიქით, ის თავის ყოფიერებას ავლენს ქმნილებაში. შესაბამისად, სათანადო დიფერენცირებით მიიღწევა ესთეტიკური და რელიგიური განუსხვავებლობაც. სწორედ აღნიშნულ მთლიანობაში ეძებს გადამერი ადამიანური ყოფიერების სპეციფიკურ მახასიათებელს. მისი აზროვნების ძირითადი მოტივი აქცენტირებულია იმ მომენტის ჩვენებაზე, რომ შემოქმედებით ძალისხმევას, ანუ დამოკიდებულებას სამყაროსადმი, შეადგენს სწრაფვა „და-ი-ნახო“ და „შე-ი-ნახო“ მოუხელთებელი, რომელიც მონაწილეობს მხატვრული თამაშის წარმართვაში.

როგორ განიხილება „ჭეშმარიტება“ ჰუმანიტარულ მეცნიერებებში და რისი საშუალებით, როგორ ენიჭება ამ ჭეშმარიტებას ონტოლოგიური სტატუსი, როგორაა შესაძლებელი ესთეტიკური გამოცდილებით ისტორიულ ჭეშმარიტებასთან მიახლება? რატომაა გადამერთან ესთეტიკური ჭეშმარიტება და ისტორიული გამოცდილება ღრმა ურთიერთკავშირში? რის საფუძველზე შეიძლება გავაკეთოთ დასკვნა, რომ მიუხედავად ესთეტიზმის კრიტიკისა, სწორედ ხელოვნების გამოცდილება წარმოადგენს ჭეშმარიტი გამოცდილების გამოხატულებას. აღნიშნული საკითხების კვლევისას, გამოიკვეთა შემდეგი დასკვნები:

ესთეტიკური ტრანსცენდენტალიზმის საპირწონედ გადამერი აყალიბებს „ესთეტიკური გამოცდილების“ ცნებას, როგორც გაგებას, რადგანაც ესთეტიკურ გამოცდილებას შეუძლია ახსნას, ან მოგვცეს მიმართულება, თუ როგორ მიიღწევა ჭეშმარიტება ჰუმანიტარულ მეცნიერებებში.

ესთეტიკის მოაზრება ჰერემენევტიკის სფეროში გადამერის მიერ, გულისხმობს იმას, რომ ესთეტიკური გამოცდილება უნდა განიხილებოდეს უფრო სიღრმისეულად (ჰერემენევტიკულ პერსპექტივაში), ვიდრე ეს აქამდე ხდებოდა. ესთეტიკური ცნობიერება ჩაიკარგა სწორედაც სციენტისა და იდეალიზმში. ამ თვალსაზრისით, რეპრეზენტაცია და ის, რაც რეპრეზენტირდება, ფლობენ საერთო ონტოლოგიურ სტატუსს, და ამდენად, მხატვრული ნაწარმოებით (Bilder) შესაძლებელია იმ ჭეშმარიტების გადმოცემა სამყაროზე, რაც მის გარეშე ჩვენთვის მიუღწეველია.

ხელოვნების ქმნილება ზემოქმედებს იმით, რომ ის რეპრეზენტირებს თავად სინამდვილეს, რეალობას. შესაბამისად, მხატვრული გამოცდილებით მიიღწევა ჭეშმარიტი გამოცდილება, რომელიც არის საკუთრივ ჰერმენევტიკული ფენომენი.

საბოლოოდ, გადამერი ესთეტიზმს უპირისპირებს რა მხატვრულ გამოცდილებას, აღნიშნავს, რომ ხელოვნების ნაწარმოების ყოფიერება, - ეს არის გამოცდილება, რომელიც გარდაქმნის სუბიექტს. მნიშვნელოვანია ითქვას, რომ სუბიექტის გამოცდილება არ ნიშნავს „სუბიექტურობას“ იმისა, ვინც ამ გამოცდილებას ატარებს ან იძენს, არამედ ეს სუბიექტი თავად ხელოვნების ნაწარმოებია. ჰერმენევტიკული ესთეტიკა - ეს არის თავისებური, გარკვეული ტიპის შემეცნება, რომელიც საწყისშივე განირჩევა, განსხვავდება გრძნობად-ემოციური (ფსიქოლოგიური) შემეცნებიდან და გამოცდილების ონტოლოგიური სტატუსის მქონეა.

## გამოყენებული ლიტერატურა:

1. არისტოტელე., პოეტიკა. გამომცემლობა „პეგა“, თბ. 2013
2. არისტოტელე., მეტაფიზიკა. გამომცემლობა „საბჭ. საქართველო“, თბ. 1964
3. ბარამიძე გ., ფანტაზია და მსოფლმხედველობა (ფენომენეოლოგიურ-ჰერმენევტიკული ეტიუდი). „გონი“, თბ. 1993.
4. ბარტი რ., ავტორის სიკვდილი. ჟ. „არილი“, თბ. 2009, 20.10
5. ბარტი რ., მითოლოგია. გამომცემლობა „აგორა“, თბ. 2015
6. ბენიამინი ვ., ხელოვნების ნიმუში მისი ტექნიკური რეპროდუცირების ეპოქაში. გამომცემლობა „საგა“, თბ. 2007
7. ბოჭორიშვილი ა., კანტის ესთეტიკა. გამომცემლობა „მეცნიერება“, თბ. 1967
8. ბრაჭული ი., ზეკაცის მსოფლმხედველობა (ჰერმენევტიკის ენერგეტიკული პარადიგმები). თბ. 1997
9. ბუაჩიძე თ., სიცოცხლის ფილოსოფია. გამომცემლობა „მეცნიერება“, თბ. 1991
10. ბუაჩიძე თ., ფილოსოფიური ნარკვევები. ტ.2, „მეცნიერება“, თბ. 2003
11. ბუაჩიძე თ., თანამედროვე ბურჟუაზიული ფილოსოფიის სათავეებთან. გამომცემლობა „მეცნიერება“, თბ. 1986
12. ბუაჩიძე თ., ქვემარტივების ობიექტურობის შესახებ. „მეცნიერება“, თბ. 1964
13. XX ს. ბურჟუაზიული ფილოსოფია. გამომცემლობა „განათლება“, თბ. 1970
14. გორდეზიანი რ., „საზღვრითი სიტუაციის“ გაგება კ. იასპერსის ფილოსოფიაში. მაცნე, 2008, #1
15. დეკარტე რ., მსჯელობა მეთოდის შესახებ. მეტაფიზიკური მედიტაციები. გამომცემლობა „კარპე დიემ“, თბ. 2010
16. ესთეტიკისა და კულტუროლოგიის საკითხები (კრებული). თბ. 2002
17. ვიტგენშტაინი ლ., ფილოსოფიური გამოკვლევები. „ლოგოს პრესი“, თბ. 2003
18. ზაქარიაძე ა., მხატვრული სიმბოლოს ბუნებისთვის. უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბ. 2009.
19. კანდისკი ვ., სულიერების შესახებ ხელოვნებაში. ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბ. 2013
20. კანტი ი., წმინდა გონების კრიტიკა. უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბ. 1979.
21. კუკავა თ., ესთეტიკა. თსუ გამომცემლობა, თბ. 1997.

22. მამარდაშვილი მ., საუბრები ფილოსოფიაზე. გამომცემლობა „მეცნიერება“, თბ.1992
23. ნიცშე ფრ., ასე იტყოდა ზარატუსტრა. „ფილოსოფიური ბიბლიოთეკა“, თბ. 1993
24. ნიცშე ფრ., Ecce homo. როგორ ხდება ადამიანი ის, რაც ის არის. გამომცემლობა „ნეკერი“, თბ. 2011
25. ნოდია გ., თამაშის ცნება კულტურულ ფილოსოფიაში. „მეცნიერება“, თბ. 1987
26. ნოდია გ., გაგების მეთოდის საზღვრები ფილოსოფიურ ჰერმენევტიკაში. საქ. მეცნიერებათა აკადემიის მაცნე, #2, თბ. 1988
27. ნუცუბიძე შ., შრომები. ტ.12. თბ.1979
28. ორტეგა-ი-გასეტი., „ხელოვნების დეჰუმანიზაცია. „ლომისი“, თბ.1995
29. პლატონი., ფედონი. გამომცემლობა „Carpe diem“, 2016
30. პლატონი., ნადიმი. გამომცემლობა „Carpe diem“, თბ. 2017
31. პლოტინი., ენეადები. გამომცემლობა „Carpe diem“, თბ. 2015
32. რამიშვილი ვ., XX საუკუნის ფილოსოფია. მე-2 ნაწილი, გამომც. „მერიდიანი, თბ. 2016.
33. ტყემალაძე ა., ესთეტიკური მსჯელობის შესახებ. „უნივერსიტეტი“, თბ. 1968
34. ფოსი მ., სიმბოლო და მეტაფორა კაცობრიობის გამოცდილებაში; ჟურ.“საუნჯე“, #6, თბ. 1989
35. ფუკო მ., რა არის ავტორი? ჟურ. „პარალელური ტექსტები“, გამომცემლობა „ნეკერი“, თბ. 1998.
36. ქავთარაძე თ., ჰ. გ. გადამერის ფილოსოფიური ჰერმენევტიკა. „უნივერსიტეტი“, თბ. 2001
37. ქავთარაძე თ., გაგების არსის შესახებ. „უნივერსიტეტი“, თბ. 2001
38. ქავთარაძე თ., ჰერმენევტიკის არსის შესახებ. „უნივერსიტეტი“, თბ. 2001
39. ყულიჯანიშვილი ა., კულტუროლოგია. „უნივერსიტეტი“, თბ. 2001
40. ყულიჯანიშვილი ა., ესთეტიკა. „უნივერსიტეტი“, თბ. 2006
41. ყულიჯანიშვილი., მეტაფორა, როგორც კულტურულ-შემოქმედების საფუძველი. ჟურ. „ენა და კულტურა“, #1, თბ. 2000
42. ცინცაძე გ., გაგების მეთოდი ფილოსოფიაში და პიროვნების პრობლემა. „მეცნიერება“, თბ. 1975

43. ცინცაძე გ., გადამერის ჰერმენევტიკის კრიტიკა /თანამედროვე ბურჟუაზიული ფილოსოფია/. „მეცნიერება“, თბ. 1988
44. ჭავჭავაძე ნ., ესთეტიკის საკითხები. „უნივერსიტეტი“, თბ. 1958
45. ჰაბერმასი ი., შემეცნება და ინტერესი. „საგამომცემლო ცენტრი“, ქუთაისი, 2003
46. ჰაიდეგერი მ., ყოფიერება და დრო. „მწერალთა კავშირი“, თბ. 1989
47. ჰაიდეგერი მ., დასაბამი ხელოვნების ქმნილებისა. „გონი“, თბ. 1992
48. ჰაიზინგა ი., Homo ludens. გამომცემლობა CPDD, თბ. 1995
49. ჰეგელი გ., ესთეტიკა. გამომცემლობა „ხელოვნება“, თბ. 1973
50. ჰერმენევტიკული ჰორიზონტები. გამომცემლობა „აზრი“, თბ. 2016
51. Адорно Т., Эстетическая теория. М. 2001
52. Бахтин М., Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса. М. 1990
53. Бахтин М. М., Эстетика словесного творчества. Искусство, М. 1979
54. Брехт Б., Театр. Изд-во <<Искусство>>, М. 1965
55. Бодрийяр Ж., Система вещей. М. 2001
56. Гадамер Г. Г., Что есть Истина. Логос. Философско литературный журнал, Вып. М. 1991
57. Гадамер Г. Г., Истина и Метод. М. 1988
58. Гадамер Г. Г., Актуальность прекрасного. М. 1991
59. Гадамер Г. Г., Введение к истоку художественного творения. М.1993
60. Гадамер Г. Г., Введение к истоку художественного творения Мартин Хаидегер. М. 1993
61. Делез Ж, Гваттари Ф., Что такое философия? М. 1998
62. Зедльмайр Г., Искусство и истина –Искусствознание. М. 1999
63. Кант Э., соч. Т.5. М.1966
64. Коткавирта Ю., Герменевтика и деконструкция. СПб.1999
65. Малахов В. С., Герменевтика как методология гуманитарного знания. 1991
66. Малахов В. С., Философская Герменевтика Гадамер Г. Г. 1991
67. Мамардашвили М., Мой опыт нетипичен. Санкт-Петербург, Издательство <<Азбука>>, 2000
68. Михайлов А. А., Современная философская герменевтика. М. 1984
69. Шеллинг Ф., Философия искусства. М. 1966

70. Шлегель Ф., Эстетика Философия Критика. М. 1983
71. Dilthey W., Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften. Frankfurt, 1970
72. Dilthey W., Die Entstehung der Hermeneutik. Frankfurt, 1900
73. Duque J. M., “Die Kunst als ort immanenter Transzendens”. Frankfurt, 1997
74. Gadamer H. G., Dekonstruktion und Hermeneutik. Gesammelte Werke, Bd. 10. S. 138-147, Tübingen, 1995
75. Gadamer H.G., Die Lektion des Jahrhunderts. Muenster: LIT. 2002
76. Gadamer H.G., Wahrheit und Methode. 1. 1993
77. Gadamer H.G., Wahrheit und Methode. 2. 1993
78. Gadamer H.G., Die Aktualitet des Schönen. Stuttgart, 2012
79. Gadamer H.G., Leere und erfüllte Zeit, Kleine Schriften. Bd.3. Tübingen, 1972
80. Gadamer H.G., Vernunft im Zeitalter der Wissenschaft. Frankfurt, 1980
81. Gadamer H.G., Wer bin ich and wer bist du? Frankfurt, 1986
82. Grondin J., Von Heideger zu Gadamer. Tübingen, 2000
83. Hermeneutische Wege Hans-Georg Gadamer zum Hundertsten. Tübingen, 2000
84. Honigswald R, Vom Wesen des Rhythmus. Leipzig-Berlin, 1925
85. Kerenyi., Vom Wesen des Festes. Leipzig, 1971
86. Otto., Dionysos, Mitos und Kultus. Frankfurt, 1933
87. Philosophie im 20. Jahrhundert – Anton Hogli, Poul Lubcke /Hamburg, 1992
88. Ricoeur P., Hermeneutics and the human sciences. Carrbridge, Mass, 1982

გამოყენებული ინტერნეტ-გვერდების მისამართები:

1. <https://fil.wikireading.ru/50736>
2. <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000041/index.shtml>
3. <https://klex.ru/j4n>
4. <http://philosophya.ge/archives/648>
5. <http://yanko.lib.ru/books/philosoph/deloz-gvattary-philos-8l.pdf>
6. <http://yanko.lib.ru/books/philosoph/ baudrillard-le-systeme-des-objets-8l.pdf>
7. <http://www.infoliolib.info/philol/bahtin/bahtmain.html>

8. [https://platona.net/load/knigi\\_po\\_filosofii/kulturologija/zedlmajr\\_g\\_iskusstvo\\_i\\_istina\\_teorija\\_i\\_metod\\_istorii\\_iskusstva/16-1-0-2110](https://platona.net/load/knigi_po_filosofii/kulturologija/zedlmajr_g_iskusstvo_i_istina_teorija_i_metod_istorii_iskusstva/16-1-0-2110)
9. [https://platona.net/load/knigi\\_po\\_filosofii/istorija\\_nemeckaja\\_klassicheskaja/shelling\\_fridrikh\\_filosofii\\_iskusstva/12-1-0-1027](https://platona.net/load/knigi_po_filosofii/istorija_nemeckaja_klassicheskaja/shelling_fridrikh_filosofii_iskusstva/12-1-0-1027)
10. [https://platona.net/load/knigi\\_po\\_filosofii/filosofija\\_zhizni/shlegel\\_fridrikh\\_ehstetika\\_filosofija\\_kritika/1-1-0-1402](https://platona.net/load/knigi_po_filosofii/filosofija_zhizni/shlegel_fridrikh_ehstetika_filosofija_kritika/1-1-0-1402)
11. <https://www.amazon.de/Hermeneutik-Kunst-Verstehens-Hans-Georg-Gadamer/dp/3638644944>
12. <http://www.zeno.org/Philosophie/M/Dilthey,+Wilhelm/Der+Aufbau+der+geschichtlichen+Welt+in+den+Geisteswissenschaften>
13. <http://www.zeno.org/Kategorien/T/Deutsche+Universitätsphilosophie>
14. <https://www.lernhelfer.de/sites/default/files/lexicon/pdf/BWS-DEU2-0931-04.pdf>