

K 231616
3



პოსტმოდერნი, რობორც «ასეთი»

ვოლუბანო ველუი, ჩარლზ ჯენსი, კლემენტ ბრინგერბი,
ჰონ ბრუნი, რუთ ლორანდი, დონალდ ვ. კასპითი

ტექსტები ინგლისურიდან თარგმნა
მაია გოგოლაძემ

Translation from English to Georgian
is made by Maia Gogoladze



ქართული
ბიბლიოთეკა
1999



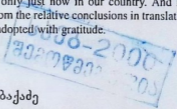
ეროვნული

ბიბლიოთეკა

წინამდებარე კრებულში წარმოდგენილია როგორც პოსტმოდერნული თეორიის ფუძემდებლების, ისე პოსტმოდერნული კულტურის სისტემატიზატორებისა და კრიტიკოსების ტექსტები, რომლებშიც განმარტებულია "პოსტმოდერნიზმი" ცნების წარმომავლობა და ფუნქციონირების პოლიტიკა, ნაცადია პოსტმოდერნული ხელოვნებისა და ტრადიციასთან მისი მიმართების უმნიშვნელოვანესი საკითხების ანალიზი. ავტორები ევროპული და ამერიკული კულტურის ცნობილი და ავტორიტეტული წარმომადგენლები არიან. ტექსტები თარგმნილია უშუალოდ დედნიდან. ერთადერთ გამონაკლისს წარმოადგენს ვ. ველშის საგანმანათლებლო ხასიათის სტატია "პოსტმოდერნი. ერთი საკამათო ცნების გენეალოგია და მნიშვნელობა", რომელიც თარგმნილია რუსულიდან. ვინაიდან ჩვენში პოსტმოდერნიზმის თემასთან დაკავშირებული ტერმინოლოგია მხოლოდ ახლა ზუსტდება და იხვეწება, მთარგმნელი დაზღვეული ვერ იქნებოდა თარგმნის პროცესში სააღბათო გადაწყვეტილებების მიღებისგან. მკითხველთა მხრიდან ნებისმიერი საკმისი შენიშვნა მიღებული იქნება მაღლიერებით და გათვალისწინებით.

მთარგმნელი

The miscellany is introducing the Postmodern Theory archfounders and also the program texts of the Postmodern culture systematizing scholars and critics, in which the germ of the "Postmodern" and its performance policy are determined. Here it is tasted to analyze the Postmodern Art significant subjects and their attitude towards the tradition. The authors are the notable representatives of the European and American culture. The texts are translated directly from the original, with only one exception - W. Welsh educational article "Postmodern". Genealogy and significance of one disputable term" which is translated from the Russian, because the Postmodern terminology is rectified and improved only just now in our country. And in such case the translator will not be ensured from the relative conclusions in translating process. Any kind of efficient offers will be adopted with gratitude.



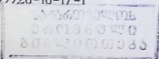
Translator

რელაქტორი დათო ბარბაქაძე
გამომცემლობის რელაქტორი ზვიად რატიანი

გარეკანზე ვალტერ პეტრის ვიზუალური პოეტური ტექსტი

ISBN 99928-16-17-1

© „მერანი“, 1999



პოლუგანგ ველში

“პოსტმოდერნი”. ერთი საკამათო ცნების ბენეალოგია და მნიშვნელობა

რამდენიმე წლის წინათ გაჩნდა ახალი ტერმინი — “პოსტმოდერნი”. ვერც ერთი ფელეტონი, ვერც ერთი კონფერენცია, ვერც ერთი თანამედროვე ერუდიტი ვერ უვლის მას გვერდს. და მაინც, საეჭუთა, სიტყვა “პოსტმოდერნის” წარმოთქმისას, ვინმეს წარმოდგენილი ჰქონდეს, არსობლივად, რაზეა საუბარი. ეს ტერმინი, რომელსაც უწერია, იქცეს განმსაზღვრელად ჩვენი აწმყოსა და თვალმისაწვდენი მომავლისთვის, მიგვიითოს, რომ ჩვენ უკვე ვცხოვრობთ არა “მოდერნიში”, არამედ “მოდერნის” შემდგომ ხანაში — უკიდურესად არაერთმნიშვნელოვანი და ერთობ საკამათოა.

ის, რომ ეს ტერმინი საკამათოა, უპირველეს ყოვლისა, მის ლეგიტიმურობას ეხება. ერთნი უარყოფენ იმ ახალ მოვლენათა არსებობას, რომელთა საფუძველზე გამართლებული იქნებოდა ახალი ტერმინის შემოღება. და ამიტომ, “პოსტმოდერნი” ძველ ტიკში ჩასმული ახალი ღვინოა, და მასთან დაკავშირებული კამათი, უბრალოდ, მოდურ წინასწარმეტყველთა მიერ სარეკლამო მიზნით ატეხილი ხმაურია ან იოლად ამოსაცნობი გაქცევის მცდელობა, მათი, ვისაც სურს, ახალი ეპოქის გამოცხადებით აწმყოს მიმართ შეუსრულებელ ძველ მოვალეობებს თავი დააღწიოს. სხვანი ამბობენ, რომ თუნდაც არსებობდეს ახალი მოვლენები, თანამედროვეთ არა აქვთ ეპოქალური მიჯნების ფიქსირების უფლება, რადგან ეს მომავალ თაობათა და ისტორიკოსთა ამოცანაა. ამბობენ, რომ აწმყოში ასეთი მცდელობის

განხორციელება თავხედობაში გარდამავალი სითამამეა.

მეორე მხრივ, გამოთქმა "პოსტმოდერნი" საკამათოა მისი პრაქტიკული გამოყენების თვალსაზრისითაც. იზრდება ინფლაცია მის გამოყენებაში. თავდაპირველად, როგორც ლიტერატურულ ცნება, იგი თანმიმდევრულად გავრცელდა სხვა სფეროებში უპირველესად არქიტექტურაზე, ისევე, როგორც ფერწერაზე, შემდეგ კი სოციოლოგიამ აიტაცა, ფილოსოფიაში მნიშვნელოვან კონიუნქტურას მიაღწია და დღეს, როგორც ჩანს, არ არსებობს სფერო, რომელშიც ამ ვირუსს არ შეეღწიოს. 1984 წელს ამერიკის შეერთებულ შტატებში გამოქვეყნდა წიგნი "პოსტმოდერნულ" თეოლოგიაზე, 1985 წელს – "პოსტმოდერნულ" მოგზაურობებზე, 1986 წელს კი – "პოსტმოდერნულ" პაციენტებზე. ეს რიგი შეიძლება წარმოსახვაში გაგრძელდეს 1987 და მომდევნო წლებით – ურთიერთმიმართებით "პოსტმოდერნი" (რაზეც, სხვათა შორის, უკვე ისაუბრეს ერთ-ერთ რადიონტერვიუში), "პოსტმოდერნული" საკულინარიო წიგნით, "პოსტმოდერნული" სინაზის ჩათვლით. რომ არაფერი ვთქვათ ისეთ ნეგატიურ სიტყვათა შენაერთზე, როგორცაა "შიკი-შიკი"-პოსტმოდერნი, "სალონური" პოსტმოდერნი, "გომურის" პოსტმოდერნის ჩათვლით – რაც დოკუმენტურადაა დაფიქსირებული.

გამოთქმა "პოსტმოდერნი" საკამათოა მისი გამოჩენის დროის თვალსაზრისითაც. ამერიკის შეერთებულ შტატებში, სადაც გაჩაღდა დებატები, მას თავდაპირველად 50-იან წლებს მიაკუთვნებდნენ. როდესაც ევროპაში ამერიკელებს აპყვნენ – დაახლოებით 1975 წლიდან და სამოცდაათიანი წლების მოვლენათა გათვალისწინებით, – ეურნალ "ნიუიორკერში" უკვე შეიძლებოდა წაგვეკითხათ, რომ პოსტმოდერნიზმი აუტშია, დამთავრდა, და ახლა პოსტ-პოსტ-მოდერნიზმის ხანა დგას. სხვა მხრივ, "პოსტმოდერნი" სულ უფრო მეტად ეუფლებოდა წარსულის სფეროს. რაც შეეხება რუდოლფ პანვიცს, რომელთანაც პირველად ვხვდებით ამ გამოთქმას, მისთვის ყოველივე ეს ჯერ კიდევ მომავლის მუსიკა იყო. თუმცა, არნოლდ ტოინბის თანახმად, რომელიც ირიბად ემსახურებოდა ტერმინის გავრცელებას, "პოსტმოდერნი" უკვე 1875 წელს დაიწყო. უმბერტო ეკომ თავისი სახვებით პოსტმოდერნული რომანის "ვარდის სახელის" პოსტსკრიპტუმში გამოთქვა შემოფოთება იმის თაობაზე, რომ თუ ასე გაგრძელდა, ჰომეროსთანაც მოიძებნება პოსტთანამედროვე კატეგორია. ეს არ არის გაზვიადება, რადგან როცა ჟან-ჟრანსუა ლიოტარმა, ფილოსოფიური პოსტმოდერნის ერთ-ერთმა მამამ, რამდენიმე წლის უკან ევროპელი კლასიკოსების კვლევა-დათვალიერება ჩაატარა, რათა დაედ-

გინა, რომელი უფრო ახლოს მიდის პოსტმოდერნულ პოზიციასთან, მან ზუსტად დაადგინა, რომ ეს არისტოტელეა, რომელიც ანაც პოსტმოდერნი - და ამას აღარაფერი ეშველება ყველგვარი მოდერნის გამოჩენამდე გვხვდება.

საკამათოა თავად შინაარსი გამოთქმისა "პოსტმოდერნი". ერთნი განიხილავენ მას, როგორც ახალ ტექნოლოგიათა ეპოქას, კოსმოსური ომების იდეოლოგიას, მეორენი ამ ნიშნით სწორედ ტექნოლოგიათა მოზღვაებას ემშვიდობებიან, მათთვის პოსტმოდერნი "მწვანეთა", ეკოლოგთა, ალტერნატიულთა იდეოლოგიაა. არსებობს ასეთი წინააღმდეგობაც - ერთი ჯგუფი "პოსტმოდერნის" ლოზუნგით გახლეჩილი საზოგადოების ხელახალ კონსოლიდაციას მოელის (ვთქვათ, ახალი მითის იმედით), მეორე კი, პირიქით, აქტიური პლურალიზაციისა და ფრაგმენტაციის ეპოქის დადგომას იმედოვნებს. თუმცა, ამ წინააღმდეგობებმა, შესაძლოა, კვლავ პპოვონ ურთიერთთანხმობა, მაგრამ, უკვე სხვა კუთხით, ჩვენს მაგალითში - გონებისგან განდგომით; თანაც, ამ თვალსაზრისით, მითის მოყვარულები და ფრაგმენტისტები არ ჩამორჩებიან ერთმანეთს, თუმცა კი მათი ძალისხმევის მიზეზი სხვადასხვაა. თუ მითის მომლოდინენი გონებას იმის გამო ემდურებიან, რომ ამ უკანასკნელს არ ძალუძს საჭირო ერთობის განხორციელება და თავს ესხმის მას, ფრაგმენტისტები უკმაყოფილონი არიან სრულიად საპირისპიროთი - გონება, ამბობენ ისინი, eo ipso, თავად აწარმოებს ერთობას და ტერორისტულია თავისი არსით.

ამ პარადოქსების პირისპირ გასაგები ხდება, რატომ ეკარგებათ ადამიანებს ამ მოვლენების გაგების ყველგვარი იმედი და არჩევენ იმ დარიგების შესაბამისად მოიქცენენ, რომელიც არც თუ დიდი ხნის წინ მიიღეს: დაკმაყოფილდნენ ისეთი, ძველი ტიპის, ჩვეული სიტყვათშეთანხმებით, როგორცაა Post-amt, Post-bote, Post-scheck და ზედმეტად აღარ იმტერონ თავი პოსტმოდერნის თაობაზე.

მაგონდება ამ თემასთან დაკავშირებული სხვა, არც თუ მახვილგონივრული კალამბური, რომელმაც არქიტექტურის საკითხებზე მოწვეულ ერთურთ კონფერენციაზე გაიჟღერა. იმ ფაქტის კონსტატაციის შემდეგ, რომ არაერთ პოსტმოდერნულ შენობაში აღრეული მოდერნისთვის დამახასიათებელი ნიშნუში, ვენის საფოსტო-შემნახველ სალაროთა სამმართველოს დიდი დარბაზი (არქიტექტორი ოტო ვაგნერი, 1906 წელი) ამოიკითხება, კონფერენციის ერთურთმა მონაწილემ იხუმრა, რომ როგორც იქნა მოეძებნა დამაკვალიანებელი ახსნა სიტყვა "პოსტმოდერნის" ძირებს: "პოსტმოდერნი" - ეს, როგორც ჩანს, ამ ფოსტის მოდერნია და მისგან მომავალი ტრადიცია. უნდა ითქვას, რომ თუმცა ამ

ზედაპირულ ხუმრობას უფრო ღრმა აზრიც აქვს (მართლაც არსებობს გარკვეული სიახლოვე თანამედროვე პოსტმოდერნსა და მაშინდელ, ადრეულ მოდერნს შორის), სასურველია, სანამ ასეთ დახვეწილ სიღრმეებს შევხებოდეთ, წინასწარ აჩვენებოდეთ, რა არის ამის მიწებების გარეშე და ყბადღებელი გამოთქმების განთავსება თანამედროვეობით - ჩამოვყალიბოთ გამოთქმა "პოსტმოდერნის" გენეალოგია და მივყვეთ მის ბედს.

თავდაპირველად, საქმე გვექნება ამ ტერმინის გამოგნებულ ფლუქტაციებთან, მაგრამ სულ მალე გამოიკვეთება ნამდვილი ცნების კონკრეტული კონტურები. შემდეგში კი, ჩვენ ვეცდებით, გამოვიმუშავოთ ეს ცნება, პოსტმოდერნის ცნება.

მაშ ასე, ჩვენ არ ჩავერთვებით ფელეტონურ ლაზობაში, საიდანაც ცოტა რამ თუ იქნება გასაგები: მაგალითად, შევიტყობთ, რომ პოსტმოდერნში მეფობს შეუზღუდავი უფლებამოსილება და უწყვეტია ცრემლთა დენა. ის, ვისაც შეუძლია მხოლოდ ამაზე წერა, თავად არის უკიდურესად ცუდი მაგალითი იმისა, რასაც გმობს. ამ სიყალბეთა ალაგმევა შესაძლებელია მხოლოდ სერიოზული ძალისხმევით, რომელიც ცნება "პოსტმოდერნის" ახსნა-განმარტებაზე იქნება მიმართული.

ცნება "პოსტმოდერნის" გენეალოგია

თავდაპირველად აღვნიშნოთ ტერმინის ნაადრევი გამოჩენის სამი შემთხვევა. პირველმა ორმა არ გამოიღო შედეგი, მხოლოდ მესამე ცდიდან არც თუ უმტკივნეულოდ დაიწყო ამ ცნების აღორძინება. ყველაფრის მიუხედავად, ეს მხოლოდ 1959 წელს მოხდა. თუმცა, პირველად ეს სიტყვა გაცილებით ადრე გამოჩნდა. ცნების ისტორიული კანონზომიერების თანახმად (ასეთი კანონზომიერება ლუც გელდზეცერმა ჩამოაყალიბა), ამა თუ იმ ცნების პირველი გამოჩენის თარიღად მიჩნეულ უნდა იქნას თარიღი, რომელიც ორმოცდაათი წლით წინ უსწრებს ამ ცნების წარმოშობის თარიღად საყოველთაოდ აღიარებულ თარიღს. როგორც ვხედავთ, კანონზომიერება ამ შემთხვევაშიც დადასტურდა.

ამ გამოთქმის წარმოშობის წლად უნდა მივიჩნიოთ 1917 წელი, როდესაც გამოჩნდა რუდოლფ პანვიციის წიგნი "ევროპული კულტურის კრიზისი", სადაც შესდგა ზედსართავი "პოსტმოდერნული" დებიუტი. პანვიცი საუბრობს პოსტმოდერნულ ადამიანზე, გამოთქვამს ბევრ საეჭვო ღირებულების მოსაზრებას. პანვიციის განცხადებას იმის შესახებ, რომ "ჩვენს კრიზისულ ეპოქაში

ყოველგვარი კულტურული მისწრაფება სასაცილოა", მოსდევს დამაგვირგვინებელი ტირადა, რომელიც მოცემული პრობლემის მიხედვით, "პოსტმოდერნულ" გადაწყვეტას წარმოაჩენს: "სპორტულად გამოწვრთნილი ეროვნულად განწყობილი სამხედრო წრეთა ბის რელიგიური მოუსვენრობით შეპყრობილი პოსტმოდერნული ადამიანი არის მოლუსკი ოქროს ჯაგმანში საშუალო დეკადენტსა და ბარბაროსს შორის ევროპული ნიჰილიზმის რადიკალური რევოლუციის დიადი დეკადენსის ზვირთებიდან ამოსული".¹

ეს ნაკადი – საწყისი ასობისა და სასვენი ნიშნების გარეშე – მთელ გვერდებზე იღვრება. საკითხავად მომქანცველია, და მიუხედავად სიტყვისმიერი ნოვაციებისა, კარგად არის ცნობილი. ნიცშეს უკვე მერამდენე გადამღერებაა, რომ არ ვთქვათ ნიცშეანური კითხი. პანეციის სიტყვიერი გადმოფრქვევები – თუმცა კეთილ განზრახვაში იღებენ საწყისს, მეტად კეთილში, ზედმეტად კეთილ განზრახვაში, – მომაბეზრებელია თავსმოხვეული აბეზარი მიზანმიმართებით. მეტად თვალნათლივ ჩანს, რომ ნიცშეს მიერ მოდერნის პათოლოგიებისადმი დასმული დიაგნოზი და ამ პათოლოგიების გადალახვა "ზეადამიანში" პანეციის პროექტის ფონია. (საგულისხმოა, რომ ნიცშე, როგორც ნეგატიურ, ასევე პოზიტიურ მიმართებაში პოსტმოდერნის ფუქემდებლად წარმოჩინებული, მართლაც ამ ტერმინის თაურ-საწყისთან დგას). პანეციის "პოსტმოდერნული ადამიანი" – და მისი პირველსახე "ზეადამიანი" – მოწოდებულია გადალახოს დეკადენსი და ნიჰილიზმი, რომელთაც პანეციი აღიქვამს, როგორც მოდერნის წყლულებს. თუ პოსტმოდერნის ამ პირველი განაცხადის თანახმად ვიმსჯელებთ, მისი ხვედრია აღზევება – უკან მოტოვებული მოდერნის დაბლობის თავზე – მთის მწვერვალამდე.

სულ სხვაგვარად გაიქვრება ამ სიტყვამ 1934 წელს, პანეციისგან დამოუკიდებლად, ესპანელ ლიტერატურათმცოდნე ფედერიკო დე ონისთან.² მისთვის "პოსტმოდერნი" არის არა იმის ნიშანი, რომ კულტურამ თავის მორიგ მწვერვალს მიაღწია, არამედ – იმის, რომ წარსულს ჩაბარდა ხანმოკლე პერიოდი ლიტერატურის სფეროში, უფრო ზუსტად კი – ესპანურ და ლათინურამერიკულ სიტყვიერებაში. ონისის თანახმად, "პოსტმოდერნისმო" შუალედური ფაზაა (1905-1914), რომელსაც წინ უძღოდა "მოდერნისმო" (1896-1905), შემდგომში "ულტრამოდერნისმოში" (1914-1932) რეალიზებული, განახლებული და გაძლიერებული ფორმით.³ ასე რომ, აქ პოსტმოდერნი გაგებულია, როგორც ხანმოკლე ეპიზოდი პირველ და უფრო დახვეწილ მეორე მოდერნიზმს შორის.

მესამედ სიტყვა "პოსტ-მოდერნი" ანგლო-საქსონურ სფეროში

გამოჩნდა და კვლავ – სრულიად განსხვავებული მნიშვნელობით პირველად იგი დაფიქსირებულია 1947 წელს, არნოლდ ტოინბის ენციკლოპედიური ნაშრომის “ისტორიის წვდომის” პირველი ექვსი ნაწილის დ. სომერვილისეულ ერთ ტომად გამოცემულ წიგნში.¹ აქ “პოსტ-მოდერნი” აღნიშნავს დასავლეთეუროპულ კულტურის ამჟამინდელ ფაზას. ამ პოსტმოდერნისთვის ათვლის წერტილი, როგორც უკვე ითქვა, 1875 წელია, მახასიათებელი კი – ეროვნული სახელმწიფოს კატეგორიებით აზროვნებაზე დაშვებული პოლიტიკიდან იმ პოლიტიკაზე გადასვლა, რომელიც ითვალისწინებს საერთაშორისო ურთიერთობათა გლობალურ ხასიათს.

ყოველივე ეს სიტყვის სპორადულ გამოჩენას ეხება. თანაც, ეს გამოჩენა შემთხვევითია: არ შეინიშნება არც მიზეზობრივი, არც შინაარსობლივი კავშირი სხვადასხვა დროს ტერმინის გამოყენებებს შორის. სფეროებიც, სადაც ტერმინი ჩნდება, შესაძლოა საგნებით განსხვავებული იყოს ერთმანეთისგან: ეს ხან ზოგადი კულტურის სფეროა, ხან – მხოლოდ ლიტერატურის, ხანაც – პოლიტიკის. ტერმინი ქრონოლოგიურადაც მერყეობს: სამომავლო პერსპექტივიდან პოსტმოდერნი საუკუნეთა მიჯნაზე, ან სულაც 1875 წელში გადაინაცვლებს. და – ბოლოს: მასშტაბები და შეფასებები ასევე მნიშვნელოვნად განსხვავდებიან: ზოგან პოსტმოდერნი კულტურის განვითარების ახალი მწვერვალია, ზოგან – ხანმოკლე ინტერმედია, ზოგან – არსობლივი მოვლენა. და მინც, სიტყვის გამოყენებაში ასეთი გაუგებრობის მიუხედავად, მალე გამოიკვეთება ცნების სრულიად განსაზღვრული კონტურები.

ცნება “პოსტმოდერნის” გამოყენება აშშ-ის ლიტერატურულ კოლმეიკაში

დამახასიათებელია ამ ცნების ჩამოყალიბება ჩრდილოამერიკულ ლიტერატურულ დებატებში.² სიტყვა ტოინბისგან არის აღებული, თუმცა კი შემდეგ სხვა მნიშვნელობით დაიტვირთა. საწყისი ირვინგ ჰაუმ დაუღო 1959 წელს დისკუსიით “პოსტმოდერნის” შესახებ, რომელიც დღემდე გრძელდება.³ ჰაუ მიუთითებდა (მალე მას გარი ლევენმა აუბა მხარი), რომ თანამედროვე ლიტერატურა – დიდებული მოდერნული ლიტერატურისგან განსხვავებით – იეიტსის, ელიოტის, პაუნდისა და ჯოისის ლიტერატურათაგან – დუნე, გამოფიტული, ნოვატორული პოტენციისა და შემძრავი ზემოქმედების ძალისგან დაცლილია.⁴ ამ მნიშვნელობით იგი პოსტმოდერნულად იწოდება. ამრიგად, დისკუსიის თანამედროვე,

ახალი წრის დასაწყისში ცნება "პოსტმოდერნი" არ მიანიშნებს კულტურული მიღწევის ახალ მწვერვალზე (რაც იგულისხმებოდა პანვიცის მიერ ამ ტერმინის პირველად გამოყენებაში) მოდერნული დაბლობიდან თავის დაღწევის შემდეგ, პირიქით, შეაკავს დიასკოზს ნოზს ეპოქისას, რომელიც მოდერნის მოვლვარე სიმალღეებიდან ავბედითი უფსკრულისკენ დაქანდა. უნდა აღინიშნოს, რომ ნეგატიური დიაგნოზი არ იყო საბოლოო. უკვე ჰაუ და ლევინი არ აყალიბებდნენ საკუთარ დასკვნებს ბრალდებებად, არამედ მიუთითებდნენ: ბუნებრივია ფაქტი, რომ მოდერნის მიერ უმალღესი პიკის განცდა კონსოლიდაციის ფაზამ შეცვალა, მოდერნის მიღწევების წყალობით დრო, რომელმაც ბევრი ტაბუ მოიშორა, პოსტმოდერნის სიტუაციაში ინდივიდუალობას ნაკლებ შანსს აძლევს და რომ ახალი მასობრივი საზოგადოება თავის ადეკვატურ ასახვას ნიველირებულ ხატებში ჰპოვებს. ასე რომ, მალე, დანამდვილებით კი სამოციანი წლების შუა პერიოდში, პოსტმოდერნულმა ლიტერატურამ პოზიტიური შეფასება დაიმსახურა. ლიტერატურის ისეთი კრიტიკოსები, როგორებიც არიან ლესლი ფიდლერი და სიუზენ სონტაგი, აღარ ზომავენ ყველაფერს კლასიკური მოდერნის საზომით, განთავისუფლდნენ კულტურაპსი-იმისტური ტონალობისგან და ეზიარნენ თავისუფლებას, რომელმაც მათ ახალი ქეშმარიტი ლიტერატურული ფასეულობის აღქმისა და დაცვის უნარი მიანიჭა. ახლა ისეთ ავტორთა დამსახურებას, როგორებიც არიან ბორის ვიანი, ჯონ ბარტი, ლეონარდ კოენი და ნორმან მეილერი, ელიტარული და მასობრივი კულტურის ახლებურ ურთიერთშერწყმაში ხედავენ. თუ კლასიკური მოდერნის ლიტერატურა მხატვრული ქსოვილის სინათლივით გამოირჩეოდა, მაგრამ ამასთანავე ელიტარული იყო, ყალბი მარგალიტებით საკუთარ თამაშში მხოლოდ ინტელექტუალთა ზედა ფენისთვის მისაწვდომი, ახალმა ლიტერატურამ დატოვა სპილოს ძვლის სასახლე.

ასე ასახა ლიტერატურული ვითარება ლესლი ფიდლერმა 1969 წელს ცნობილ წერილში "გადაღახეთ საზღვრები, ამოავსეთ თხრილები". ნიშანდობლივია, რომ პირველად წერილი დაიბეჭდა არა რომელიმე ლიტერატურულ ჟურნალში, არამედ "ფლეიბოი-ში". საზღვრის მოშლა - ამ ლიტერატურის პროგრამა - პროპაგანდის მეთოდადაც გამოიყენებოდა ამ ლიტერატურის მიმღევარ კრიტიკოსთა მიერ.

ფიდლერი მეტად კატეგორიულად იწყებს თავის წერილს: "დღეს პრაქტიკულად ყველამ, მკითხველმაც და მწერალმაც, გააცნობიერა (სრულად 1955 წლიდან) ის ფაქტი, რომ ლიტერ-

ატურული მოდერნის აგონიას და პოსტმოდერნის სამშობიარო შეტევებს ვესწრებით. ლიტერატურა, რომელსაც პუნდო პრეტენზია ეპითეტებზე “modern”, “თანამედროვე”, “ახალი” (და თვითდაჯერებით ამტკიცებდა, რომ მხოლოდ ის წარმოადგენს პროგრესს მგრანობელობის და ფორმის თვალსაზრისით, რომ მისი საზღვრებს მიღმა “ნოვაციები” წარმოუდგენელია), რომლის ტრიუმფალური სვლა პირველ მსოფლიო ომამდე არც თუ დიდი ხნით ადრე დაიწყო და მეორე მსოფლიო ომის დამთავრების შემდეგ მალევე დასრულდა, – ეს ლიტერატურა მკვდარია, სხვა სიტყვებით, იგი ისტორიას ეკუთვნის, და არა რეალობას. რომანის ჟანრისთვის ეს ნიშნავს, რომ პრუსტის, ჯოისის და მანის ხანა გავიდა, იგივე ითქმის თ.ს. ელიოტისა და პოლ ვალერის ლირიკაზე, იგი passé, წარსულშია.”

იმავე წერილში ნათქვამია: “წარმოდგენა ხელოვნებაზე “განათლებულთათვის” და სუბხელოვნებაზე “გაუნათლებელთათვის” ადასტურებს ინდუსტრიალიზებულ მასობრივ საზოგადოებაში იმ სავალალო დაყოფის გადმონაშთის არსებობას, რომელიც კლასობრივ საზოგადოებას “შეეფერება”.¹⁰

→ ახალი, პოსტმოდერნული ლიტერატურის კონტექსტში, დეკლარირებულია ყველა შესაძლო მიჯნის მოშლა: “პოსტმოდერნი წარმოადგენს მაგალითს ახალგაზრდა მასობრივი პუბლიკისთვის და ართმევს მობერებულ და სიჭიუტეში გამძვინვარებულ კრიტიკოსებს ელიტარულ სტატუსს, რომელიც მათ ადრე ეკუთვნოდა, სთავაზობს თავისუფლებას, რომელზე ფიქრიც უფრო აშინებთ, ვიდრე ამხნეებთ. პოსტმოდერნიზმი ამოავსებს უფსკრულს კრიტიკოსებსა და პუბლიკას შორის იმ შემთხვევაშიც, თუ კრიტიკოსთა სახით მოვიაზრებთ მასწავლებლებს გემოვნების საკითხებში, პუბლიკაში კი მათ მოსწავლეებს ამოვიცნობთ; უფრო მნიშვნელოვანია ის, რომ პოსტმოდერნი – სობს მანძილს ხელოვანსა და პუბლიკას შორის, ყოველ შემთხვევაში, პროფესიონალსა და დილტანტებს შორის ხელოვნების სფეროში. ამის შემდეგ, ყოველივე სრულიად ლოგიკურად მიედინება”.¹¹ ←

პოსტმოდერნულ ლიტერატურას ხელეწიფება საზღვრების ასეთი დარღვევები სოციალურ და ინსტიტუციონალურ სფეროებში: იგი მოიცავს საკუთარ თავში განსხვავებულ მოტივებს და თხრობით განწყობებს, და უკვე აღარ არის მხოლოდ ინტელექტუალური და ელიტარული, იგი ერთდროულად რომანტიკულიც არის, სენტიმენტალურიც და პოპულარულიც.

“ნაპარალის ამოვსება საზღვრების გადალახვასაც ნიშნავდა, სასწაულბერიცა და ჩვეულს, რეალურსა თუ მითიურს, ბურჟუა-

ზიულ პატარა სამყაროსა (ბუღუარები, კანტორის დღიურები) და მეფეთა სამფლობელოს (რომელიც უხსოვარი დროიდან ზღაპრების ატრიბუტად ითვლებოდა, მაგრამ საბოლოოდ შეშლილი ფანტაზიის ნაყოფად მოინათლა) შორის".¹²

"სიზმარი, ხილვა, ექსტაზი - ჯაღოსმიერი ხიბლი ამადლდა ლიტერატურის ქეშმარიტ მიზანთა საგნამდე; ჩვენი უახლესი პოეტები ამ დროში ჩასწვდნენ იმას, რაც წვდომით მოიკცეს მათმა შორეულმა წინამორბედებმა საწყის დროში: არ არის საკმარისი, გაართო და დაარიგო. ისინი დარწმუნებულნი არიან: სასწაულმა და ფანტაზიამ, სულის სხეულისგან გამათავისუფლებელმა, სხეულისა კი - სულისგან, უნდა მოიპოვოს თავისი ადგილი მანქანების სამყაროში, თუნდაც შეცვლილი, ტრანსფორმირებული სახით. სასწაულისა და ფანტაზიის დანგრევა ან გამოდევნა შეუძლებელია."¹³

ამგვარად, პოსტმოდერნისტი მწერალი, ფილერის თანახმად, "ორმაგი აგენტია",¹⁴ "განცხრომაში მყოფი როგორც ტექნოლოგიური რეალობის ვითარებაში, ასევე სასწაულის სფეროში",¹⁵ და ასევე მზადყოფი მითში ან ეროტიზებულ სივრცეში გადასანაცვლებლად. არა ნიველირების ზემოქმედება ახასიათებს პოსტმოდერნული ლიტერატურის ამ მეფურ გზას, არამედ - მრავალენობრიობა. მისი ნიშანია პოლისტრუქტურულობა, უკიდურეს შემთხვევაში ორმაგი სტრუქტურა, თანაც როგორც სემანტიკურ, ასევე სოციოლოგიურ დონეზე. ამ ლიტერატურაში ხორციელდება კავშირი რეალობასა და ფიქციას, ასევე ელიტარულ გემოვნებასა და პოპულარულ გემოვნებას შორის.

აქ - 1969 წელს, ე.ი. პოსტმოდერნულ ლიტერატურაზე პოლემიკის დაწყებიდან ათი წლის შემდეგ, გამოკრისტალდა ძირითადი ფორმულა, რომელიც სხვა სფეროებშიც დღემდე ინარჩუნებს თავის მნიშვნელობას.¹⁶ პოსტმოდერნთან საქმე გვაქვს იქ, სადაც ხორციელდება პრაქტიკული პლურალიზმი ენათა, მოდელთა, მეთოდთა და - ამასთანავე - ხორციელდება არა სხვადასხვა, არამედ ერთსა და იმავე ნაწარმოებში, ე.ი. ინტერფერენციალურად, მონაცვლეობით. "პოსტმოდერნმა" - თავდაპირველად შემთხვევითმა და უკიდურესად არაერთგვაროვანმა გამოთქმამ - ლიტერატურაში ნამდვილი ცნების მყარი კონტურები შეიძინა და, იმედროულად, ამადლდა (რაც შემდგომ განმეორდა კულტურის სხვა სფეროებში ამ პროცესისთვის დამახასიათებელი მიმდინარეობით) ამ სიტყვის ნეგატიურ მნიშვნელობაზე, რომლითაც ვარდნა-უკუსვლა რეგისტრირდებოდა, როგორც პოზიტიური მნიშვნელობის მქონე წარსულისა და მომავლის წინაშე ვალდე-

ბულებს ადმინისტრაციულ და როგორც კონკრეტული შინაარსის შემცველ რადიკალური პლურალიზმის მატარებელ ლექსიკურ ერთეულამდე.

ეროვნული
ბიბლიოთეკა

Postmoderne თუ Posthistoire

გარკვეულ სარგებლობას მოგვიტანს, თუ მივუთითებთ, რაში მდგომარეობს განსხვავება ცნებებს "პოსტმოდერნსა" (Postmoderne) და "პოსტიტუარს" (Posthistoire) შორის. "პოსტიტუარი", "ისტორიის შემდგომის" თეორემა ამტკიცებს, რომ მომავალში არავითარ ინოვაციებს არ უნდა ველოდეთ. ისტორიული შესაძლებლობები ამოწურულია, ინდუსტრიულმა საზოგადოებებმა კი კვლავწარმოების ისეთ ფორმას მიაკვლიეს, რომელიც არ საჭიროებს ახალ ფორმებს, ახალ ფასეულობებს, ზოგადად, ახალ იმპულსებს, და ასეთი იმპულსები რომც გაჩენილიყო, არ იქნებოდა მისი მნიშვნელობა შესაბამისად აღქმული ასეთი საზოგადოების მიერ. მუდმივად მზარდი ადამიანური მასის სასიცოცხლო საჭიროების უზრუნველყოფელი სოციალურ-ეკონომიკური აპარატი — აი, რა იჭერის და ვითარდება. ყოველივე დანარჩენი — უდიდესი ფუქიმდებლური კონცეპციებით დაწესებული და კონკრეტული პროტესტით დამთავრებული — ილუზიაა, ეფემერული და მეორადია. მამოძრავებელ ძალებად ინსტიტუციონალურ-ტექნიკური დონის ძალები გვევლინება, სულიერ-კულტურული დონე თეატრია და მეტი არაფერი. "ისტორიის შემდგომის" თეორიასთან, რომელიც, 50-იანი წლებიდან მოყოლებული, მუშავდება ძირითადად სოციოლოგ არნოლდ გელენის მიერ,¹⁷ პოსტმოდერნს არაფერი აქვს საერთო. ის ფაქტი, რომ ორივე პროექტი რაღაცის შემდეგ მოიაზრებს საკუთარ თავს, არ გვაძლევს უფლებას, დავასკვნათ მათი არსობრივი იგივეობა (რაც, სამწუხაროდ, ხშირად ხდება და პოსტმოდერნის დისკრედიტაციის უკიდურესად უმეცარი სტრატეგიების მხილებაც). ასეთ შემთხვევაში იარსებებდა რაღაც საერთო, რის შემდგომ მოვლინებულადაც აღიარებდნენ საკუთარ თავს ეს პროექტები. მაგრამ ეს ნამდვილად არ არის ასე. თვალნათელია, რომ მოდერნის შემდგომობაში საკუთარი თავის განხილვა გაცილებით მეტ თავმდაბლობას მოითხოვს, ვიდრე — ერთიანი ისტორიის შემდგომ მნიშვნელობაში მოაზრება. გარდა ამისა, განვითარების მომავალი სტადიის რწმენა-მოლოდინი (რაც პოსტმოდერნს ახასიათებს) — დიამეტრულად საპირისპიროა იმისა, რასაც განვითარების ყოველგვარი სტადიის აღსასრულის შესახებ

"პოსტიტუარული" თეზისი გულისხმობს. პათოსიც სრულიად სხვაგვარია აქ. "ისტორიის შემდგომობის" დიაგნოზი პასიურ, ტივილიან ან ცინიკურ ტონალობით განცდას წარმოშობს, რუხნაცრისფერს. "პოსტმოდერნული" პროგნოზი, საპირისპიროდ, აქტიურობასა და ოპტიმიზმზე მეტყველებს, ეიფორიამდე მიიღწევა. ქრელია. თუმცა, თავდაპირველად შესაძლებელი იყო, უნებლიეთ "პოსტმოდერნისა" და "პოსტიტუარის" ერთმანეთში აღრევა, რადგან "პოსტმოდერნზე" საუბარი კულტურული დადლილობის დიაგნოსტიკებას გულისხმობდა. მაგრამ ძალიან მალე "პოსტმოდერნი" ახალი შესაძლებლობებისკენ თამამ მოწოდებაში ტრანსფორმირდა და მომავლის ერთიან ღოზუნგ-დიაგნოზად იქცა. ამ დროიდან იგი წინასწარმეტყველებს ისეთ მომავალს, რომელიც არ მოიაზრებს — როგორც "ისტორიის შემდგომის" შემთხვევაში — ყოველგვარ განსხვავებათა გაუქმებას და არ ნიშნავს გადაულახავი ინდიფერენტიზმის ფაზაში შეზიგებას, არამედ სწორედ გაძლიერებული მრავალფეროვნების, ინტერფერენციისა და ახლებური კავშირურთიერთობების საწყისად გვევლინება.

პოსტმოდერნი არქიტექტურაში

მასობრივი ცნობიერება პოსტმოდერნს, უპირველეს ყოვლისა, არქიტექტურაში გაეცნო. იგი პოსტმოდერნის ეპოქის არტიკულაციის *par excellence* სექტორია. და მიუხედავად ამისა, ტერმინმა "პოსტმოდერნი" აქ შედარებით გვიან შემოაღწია და დამკვიდრდა, თუ სიზუსტეს გამოვიჩინთ — 1975 წლიდან. თუმცა, ამას წინ უძლოდა სიტყვის შემთხვევითი გამოყენება, რაც პოლემიკური ხასიათის შრომებში გვხვდებოდა. ჯოზეფ ჰადნატმა 1949 წელს ტერმინი "პოსტ-მოდერნულ სახლზე" წერილის სათაურში გამოიტანა,¹⁰ თუმცა, წერილის ტექსტში იგი არც ერთხელ არ არის გამოყენებული და არ აიხსნება, ასე რომ, ისღა დაგვრჩენია, ვივარაუდოთ, — ჰადნატს სურდა, რამდენიმე ლამით მაინც დაეფრთხო ძილი თავისი კოლეგისტვის პარვარდში, პოსტმოდერნის პიონერ ვალტერ გროპიუსისთვის. ეს, რაც შეეხება შემთხვევითობას, პოლემიკაში კი მოცემული გამოთქმა ნიკოლაუს პევზნერმა გამოიყენა — არქიტექტურის კრიტიკოსთა წინამძღვარმა ანგლო-საქსონურ არეალში და მოდერნის ანგაეირებულიმა აპოლოგეტმა — 1966-67 წლებში, რათა განეჭიჭებინა "ანტი-პიონერები", რომლებმაც, მისი აზრით, მოდერნს უღალატეს.¹¹ სრულფასოვანი ტერმინის სახით "პოსტმოდერნი" არქიტექ-

ტურაში მხოლოდ ჩარლზ ჯენკსის, ლონდონში დამკვიდრებული ამერიკელი არქიტექტორისა და არქიტექტურის კრიტიკოსის წყალობით დამკვიდრდა. 1975 წელს — თუ დროში განვიხილავთ, რობერტ სტენთან ერთად — მან გადანერგა ტერმინი „ლიტერატურული სფეროდან არქიტექტურაში, ერთდროულად“ გადანერგა კამათი პოსტმოდერნზე ამერიკიდან ევროპაში, სადაც იმ დროიდან არქიტექტურა მოდერნსა და პოსტმოდერნზე დისკუსიების არენად იქცა. ჯენკსის ამ წერილის სათაურია „პოსტმოდერნული არქიტექტურის აღმადგენა“.²⁰ საკითხავია, რატომ გამოტოვა მან საკრამენტალური ფორმულის მეორე ნახევარი? ხომ ცნობილია, რაც „აღმადგენით“ იწყება, ჩვეულებრივ, „დაცემით“ სრულდება. დიდი საცდურია — რაც დღეს ძალზე იოლია — ამ ფორმულას სრული სახე მიენიჭოს.

არქიტექტურული პოსტმოდერნის ცნება ჯენკსთან სრულად შეესაბამება ლიტერატურულს. ჯენკსი ყოველგვარი ფარული სვლების გარეშე დაესესხება ფილერს. ლამის მიტაცებული ფილერის კალმით გამოჰყავს მას თავისი წიგნის — „არქიტექტურული პოსტმოდერნის ენა“ — შესავალი განმარტება: „ახალი არქიტექტურა ელიტარულობით იყო დასწეულებული. პოსტმოდერნი ცდილობს, გადალახოს ეს ელიტარულობა არა გამარტივებით, არამედ არქიტექტურული ენის განვრცობით ბევრი სხვადასხვა მიმართულებით — ადგილობრივ თავისებურებათა, ტრადიციათა, ქუჩის ტრადიციული სტრუქტურის ათვისებით. აქედან მომდინარეობს ორმაგი კოდირება, არქიტექტურა, რომელიც მიმართულია ელიტაზეც და ქუჩის ბინადარზეც.“²¹

მართლაც და: „გადალახეთ საზღვრები, ამოავსეთ თხრილები“, მხოლოდ, ამ შემთხვევაში — სვეტებისა და რკინის მეშვეობით, ხოლო რაც შეეხება „ორმაგ კოდირებას“, ამ შემთხვევაში საჭმე გვაქვს არქიტექტურაში აღმდგარ ფილერის (თუნდაც თავად ჯენკსს არ ჰგვრიდეს სიამოვნებას ამის გაგონება) ლიტერატურულ „ორმაგ აგენტთან“.

მაშ ასე, მოტივაცია, სემანტიკურიც და სოციალურიც, ასევე დევს არქიტექტურული პოსტმოდერნის საფუძველში. გაეიხსენოთ ლიტერატურული მოდერნი — დახვეწილი სინატიფე გამორჩეული პუბლიცისთვის. ასევე, მოდერნული არქიტექტურა, ძირითადად, იყო ინტელექტუალურად დაძაბული და ელიტარული, ვერ აღწევდა უმრავლესობის გულამდე, არ ეხებოდა მათ ოცნებამისწრაფებებს. მეტიც, იგი ჩაიკეტა მინისა და ლითონის კეთილშობილ გეომეტრიულ ენაში, კულმინირებდა გეომეტრიული ნაგებობა კრისტალებში და უარიყოფოდა კონკრეტულ გამომსახ-

ველობითობასა და მეტყველ ფორმებთან ყოველგვარი შეთანხმება მისი აბსტრაქტული უნივერსალური ენა შესაბამებოდა ადამიანის როგორც მსოფლიო მოქალაქისა და უნივერსალური მორალური პრინციპების მატარებელი სუბიექტის განმანათლებლურ კონცეპციას. "ინტელიგიბელურ ხასიათს" მიესადაგებოდა სუფთა, ნათელი და გამჭვირვალე ფორმების ზეინდივიდუალური არქიტექტურა. საჭმე იჭამდე მივიდა, რომ რომის მწარმოებელი ერთი ფირმის ადმინისტრაციული შენობის პროექტი სულ იოლად გადაკეთდა თანამედროვე ხელოვნების მუზეუმის პროექტად: ეს მოხდა 1965 წელს ბერლინში, სადაც ეროვნული გალერეა (მარგალიტი - როგორც შენობა, უბრალოდ კატასტროფა - როგორც მუზეუმი) ამოიზარდა მის ზღნ დერ როეს მაგიდას შემორჩენილი, სანტიაგო-დე-კუბაზე ფირმა "ბაკარდისთვის" შემუშავებული, პროექტიდან.

პოსტმოდერნული არქიტექტურა, საპირისპიროდ ამისა, ჭენკის თანახმად, ხასიათდება იმით, რომ შეგნებულად აპელირებს მომხმარებლისადმი, მხილველისადმი, და ამ მნიშვნელობით შესაძლოა განიხილებოდეს როგორც ენა. "პოსტმოდერნული არქიტექტურის ენა", - 1977 წელს გამოცემულ ჭენკის წიგნსაც ასეთი სათაური აქვს. ჩვენი საზოგადოების მსგავს საზოგადოებებში, რომელთათვისაც დამახასიათებელია გემოვნებითი კულტურებისა და მოსალოდნელი შესაძლებლობითი პორიზონტების დამორგუნველი მრავალფეროვნება, არქიტექტურა ამ კომუნიკაციურ მიზანს მხოლოდ იმ შემთხვევაში მიღწევს, თუ შეძლებს მომხმარებელთა სხვადასხვა ფენების გამოხმობას. წარმატება უზრუნველყოფილია ყველა შესაძლო არქიტექტურული ენით განხორციელებული კომუნიკაციის შემთხვევაში. პოსტმოდერნულმა არქიტექტურამ იმისთვის, რომ გამოიჩინოს მოდერნის მონოლითთა ფონზე, სულ ცოტა, ორი არქიტექტურული კილო უნდა გამოიყენოს, ე. ი. შეაერთოს, მაგალითად, ტრადიციული და მოდერნულ-თანამედროვე, ელიტარული და პოპულარული, ინტერნაციონალური და რეგიონალური. "ორმაგი კოდირების" ფორმულაც ამას გულისხმობს პოსტმოდერნული არქიტექტურის ფუძემდებლურ კრიტერიუმად. მოკუსმინოთ კიდევ ერთხელ ჭენკს: "პოსტმოდერნული შენობა, მოკლედ თუ დავახასიათებთ, "მეტყველებს", მიმართავს ერთდროულად, სულ ცოტა, ორ დონეს: არქიტექტორებსა და დაინტერესებულ უმცირესობას, რომელთაც ადევლებთ სპეციფიკური არქიტექტურული მნიშვნელობები, და პუბლიკას ზოგადად, ანუ ადგილობრივ მცხოვრებთ, რომელთაც სხვა საკითხები აინტერესებთ, დაკავშირებული კომფორტთან, სამშენებლო ტრადიციებთან და ცხოვრების წესთან. ამგვარად, პოსტმოდერნიზმის არქიტექტურ-

რას ჰიბრიდის სახე აქვს და, თუ შედარებით ხატს გამოვიყენებთ, უმალ კლასიკური ბერძნული ტაძრის ფასადს ჰგავს. ეს უკანასკნელი, ელეგანტური სვეტების გეომეტრიული არქიტექტურაა ქვემოთ და — მუქი წითლითა და მუქი ლურჯით გაღმეილი ფონტონის თვალის დამატებელი "სარეკლამო დაფა" მებრძოლი გიგანტებით, ზემოთ. არქიტექტორებს შეუძლიათ ფარული მეტაფორებისა და დახვეწილი მნიშვნელობების ამოკითხვა სვეტთა შეკონებაში მაშინ, როდესაც პუბლიკა მოჭანდაკეთა მარტივ და მოურიდებელ მეტაფორებსა და მიმართებებზე რეაგირებს. რა თქმა უნდა, ყველა თავისებურად რეაგირებს მნიშვნელობათა ორმაგ კოდზე, ისევე, როგორც პოსტმოდერნული შენობის შემთხვევაში, მაგრამ, რა თქმა უნდა, — ინტენსივობისა და ხარისხის სხვადასხვაობით, და სწორედ გემოვნებით კულტურებს შორის ეს განსხვავება ჭინის როგორც პოსტმოდერნიზმის თეორიულ ბაზას, ასევე — "ორმაგ კოდირებას" მასში. კლასიკური ტაძრის დუალისტური ხატი სასარგებლო ვიზუალური ფორმულაა, რომელიც უნდა შევინარჩუნოთ გონებაში, როგორც ერთიანობაში მომჭკევი ფაქტორი, მოდერნიზმიდან გადახვევების განხილვისას, რომლებიც ამ წიგნშია მოყვანილი. პოსტმოდერნისთვის მეტად დამახასიათებელი შენობები გამიზნული დუალისტურობის ნიშნებს ავლენენ.²²

ამასთან, რა თქმა უნდა, "ორმაგი კოდირება" მხოლოდ ფორმულა-მინიმუმია. ხომ ამბობს ჯენკსი, რომ პოსტმოდერნული შენობა მოსახლეობის, სულ ცოტა, ორ ფენას მიმართავს. ფუნდამენტური სოციოლოგიური და ესთეტიკური პლურალიზმის ხანაში საუბარი უშუალოდ მრავალენობრიობას ეხება, ის კი — მოდერნის "უნიველენტურობის" მიღმა — ორენოვნებიდან იწყება.

ექსპლიციტური მრავალენოვნების ტიპობრივი მაგალითი გერმანულ რეგიონში შტუტგარტის სახელმწიფო გალერეის ახალი შენობაა (1984 წელი, არქიტექტორი სტირლინგი). მისი არქიტექტურა მრავალფეროვნებით ყირის; ყველგან ამოქმედებულია განსხვავებული კოდი — ტრადიციული, მოდერნული, კონსტრუქტივისტული და გამომსახველობითი, ელიტარული და პოპულარული. სამუზეუმოება შესაბამის ადგილზე ისევე ინსცენირებულია, როგორც "ჰაი-ტეკი", "შაღალი ტექნოლოგია". მეოცნეს ელის საღამო მის ვან დერ როესაგან, არც მასობრივი გემოვნების მატარებელი რჩება განაწილებული: გამჭოლი-მწვანე გიარჩისებური იატაკი და მოაჭირი მსხვილი მილების სახით, პოპ-ფერებში გადაწყვეტილი (გამყინავი ცისფერი და ვარდისფერი). ციტატები შეწყელის რეპრეზენტაციული დაბა ვაისენჰოფის საჭიანი არქიტექტურიდან, შემინული ბადის ცოცხალი ტალღა და პოპკულტურ-

ის ფერთა აურზაური განმსჭვალავენ ერთურთს, შვერწყობან კომპლექსურ არქიტექტურულ ლანდშაფტს. ამ მრავალფეროვნებამ გვიბიძგა, ჭეიმოს სტირლინგს არქიტექტურის ჭეიმოს ჯოისი გუ-წოდოთ.²³ თუ ეს უკანასკნელი მაღალი ლიტერატურისა და ჟარგონის ენებით, საგაზეთო ენის გასატებითა და ბერძნულ-პეროიკული ეპოსის სტილით ოპერირებდა, სტირლინგი ელიტისა და ბრბოს არქიტექტურული ენებით მუშაობს, უნივერსალური კოდითა და დიალექტით, ამოცნობის პათეტიკური ფორმულებითა და აღშფოთების შეძახილებით. ეს მთლიანად ეწერება პოსტმოდერნული არქიტექტურის ჭენკისის მიერ პოსტულირებულ მრავალფეროვნებაში.

პოსტმოდერნული არქიტექტურისთვის რამდენადმე განსხვავებულ ფორმულას გვთავაზობს ჰაინრიხ კლოცი, გერმანული არქიტექტურის მუზეუმის (მაინის ფრანკფურტი) დირექტორი და ერთ-ერთი წამყვანი გერმანელი თეორეტიკოსი პოსტმოდერნული არქიტექტურის სფეროში. უპირველეს ყოვლისა, კლოცი არ წყალობს გამოთქმას “პოსტმოდერნი”. მეტად ზოგადია, ძალზე დამძიმებული ნეგატიური მოვლენებით, ზედმეტად ასოცირდება “პოპულისტურ სამომხმარებლო სცენასთან” ან “ნოსტალგიურ ისტორიზმთან”.²⁴ ამასთანავე, “შიუხედავად იმისა, რომ პოსტმოდერნის ცნებამ ხელი შეუწყო არაერთი ყალბი შეხედულების ჩამოყალიბებას, ჩვენ დღეს არ ძალგვიძს, შევევალოთ იგი უკეთესით”.²⁵ ამ სიტყვას ველარსად წავუვალთ; ისლა დაგვრჩენია, ვიზრუნოთ, მისი გამოყენება არ იყოს ზედმეტად ცალმხრივი და არაზუსტი, რათა შენარჩუნდეს მისი კრიტიკული პოტენციალი; რათა მასში არ დაკანონდეს ყოველგვარი დაშვების შესაძლებლობა. კლოცი ჭენკისისგან განსხვავებით, სხვაგვარად ანაწილებს აქცენტებს. იგი მახვილს არა იმდენად კომუნიკაციურ, რამდენადაც სემანტიკურ მხარეზე სვამს. მისთვის პოსტმოდერნულ არქიტექტურაში გადამწყვეტი ის არის, რომ კვლავ ეძლევა გასაქანი გამოგონებას, ფიქციას და წარმოსახვას. მოდერნის ძირითადი კრიტერიუმი – ფუნქცია – პოსტმოდერნში ფიქციის კრიტერიუმით შეივსება. პოსტმოდერნის კლოცისეული ფორმულა ასე ელერს: “არა მხოლოდ ფუნქცია, არამედ ფიქციაც”.²⁶ აი, მისი განმარტებები: “არქიტექტურაში ფიქტიური მთელის მხოლოდ ერთი ასპექტია. არქიტექტურული ობიექტი არ შეიძლება მხოლოდ ხელოვნების ქმნილებად ჩაითვალოს... არქიტექტურა მეტად, ვიდრე ხელოვნების სხვა სფერო, უკავშირდება უშუალოდ ცხოვრებას და მეტად არის დამოკიდებული უტილიტარულ ინტერესზე. თუმცა, ფუნქციონალიზმის ბატონობისას ფიქციის,

გამონაგონის წილი სრულიად განიდევნა არქიტექტურიდან ასე რომ, დარჩა მხოლოდ შიშველი სამშენებლო ტექნიკა. გოთური ტაძარი, რომლის შესახებაც მისმა პირველმა მშენებელმა აბატმა სუგერმა თქვა, რომ ეს არის ზეციური საუფლოს ხატი მიწაზე, ღვთაებრივი ნათლის ანარეკლი ჩვენს სინამდვილეში, ვერასოდეს აშენდებოდა ფუნქციონალიზმის ეპოქაში. არქიტექტურის ამსახველი და გამომსახველი ბუნება, მიდგომა არქიტექტურული შენაქმისადმი, როგორც გამოგონილი ადგილისადმი, მხატვრული ფუნქციონისადმი, საბავშვო ზღაპრად გამოცხადდა, რომლის თხრობა მოზრდილთა მიერ უხერხულია. დღეს ჩვენ მზად ვართ, გამოვტაცოთ არქიტექტურა წმინდა მიზანშეწონილობის აბსტრაქტულ სამყაროს, დაეუბრუნოთ მას გამოგონილი ადგილის შექმნის შესაძლებლობა.²⁷

“შემდგომში კი უკვე შედეგი იქნება არა მხოლოდ განსხვავებული ფუნქცია და კონსტრუქციის საოცრებანი, არამედ ასევე – სიმბოლური შინაარსისა და ხატოვანი თემების ასახვა: ესთეტიკური ფუნქციები, არა აბსტრაქტულ “სუფთა ფორმებად” დარჩენილი, არამედ საგნობრივად მოვლენილი”²⁸

რა თქმა უნდა, პოსტმოდერნის კლოკის მიერ შემოთავაზებული ფორმულა – “არა მხოლოდ ფუნქცია, არამედ ფიქციაც”, – არ აკრიტიკებს ჭენკის ფორმულას. მხოლოდ ჭენკისეული გაორებისგან განსხვავებულ შერწყმას გვთავაზობს. და თუ კლოკი ბრალს სდებს ჭენკს იმაში, რომ ეს უყანასკნელი ზედმეტად დაემორჩილა ლიტერატურული დისკურსის ზეგავლენას, იგი, ამასთანავე შთაგვაგონებს, რომ არსებობს გარკვეული განსხვავება, სინამდვილეში არარსებული, რადგან კლოკისეული პოსტმოდერნის ფორმულა ნათლად არის წინასწარნაუწყები ლიტერატურულ დისკურსში – ისევე როგორც ჭენკის ფორმულა, – ნათლიმამა კი ერთი და იგივე პირია – ლესლი ფიდლერი. ჭერ კიდევ ფიდლერმა წამოწია წინა პლანზე ვიზიონარული მომენტი, ჭერ კიდევ ფიდლერთან იქცა “ფიქცია” შემობრუნების გასაღებად, რაც კიდევ ერთხელ ნათელჰყოფს, რამდენად ემთხვევა ერთმანეთს პოსტმოდერნის ცნება არქიტექტურასა და ლიტერატურაში. აქ შესაბამისობებიც უფრო მჭიდროა, ვიდრე ამას თეორეტიკოსები აღიარებენ. ცნება “პოსტმოდერნი” ერთიან სტრუქტურას გულისხმობს, სახეობრივი ჩარჩოებისგან თავისუფალს.

→ გასაგებია, რომ არქიტექტურის მრავალენობრივი, პოლიგლოტური არტიკულაციის პრაქტიკული რეალიზება განუსაზღვრელად მეტ სირთულესთან არის დაკავშირებული, ვიდრე – ნებისმიერი ერთენოვანისა. პლურალიზმი იოლად აცდუნებს, ეკლექტიკობისა

და თვითნებობისკენ უბიძგებს. ბობური და დისნიელენდი — აი, სასურველი მრავალფეროვნების მცდარი რეალიზების ნამდვილი მაგალითები. მრავალფეროვნების უბრალო ზრდა არ აძლიერებს მას, არამედ პროგრესირებადი გულგრილობით ახშობს. თუმცა პოსტმოდერნული მიდგომა არ უტოლდება თავისი არსით კრიტიკულ ტიკურ ციტირებას და იოლად შეცვლადი დეკორაციების გამოყენებას. საპირისპიროდ, არქიტექტურულ სიტყვაურთეულებს, ნაცვლად იმისა, რომ სიტყვიერი ნაგლეჯების მსგავსად გაიფლერონ, ლოგიკისა და ამა თუ იმ გამოყენებული ენის სპეციფიკური თავისებურებების თვალსაჩინოდ წარმოდგენა მოეთხოვება. მხოლოდ ერთ შემთხვევაში იქნება დაკმაყოფილებული მრავალფეროვნების პოსტმოდერნული კრიტერიუმი. საპირისპირო შემთხვევაში არაორგანიზებულ ქაოსს მივიღებთ.

თუმცა, პრაქტიკაში ძალიან ხშირად გვხვდება სწორედ გარეგნული იმიტაცია, რომელიც სრულიად დამსახურებულად იწვევს ანტიპათიას პოსტმოდერნული შემოქმედებისადმი. ასეთი მდგომარეობა განსაკუთრებით დამახასიათებელია ქვეყნებისთვის — მათ რიცხვშია გერმანიის ფედერაციული რესპუბლიკა, — სადაც ძალზე დაგვიანდა მოდერნის ფართო კრიტიკული განხილვა და სადაც არქიტექტურა, ცდილობს რა დაკარგულის აღდგენას, დაგვიანებით უერთდება საერთაშორისო სტილურ ტენდენციას და, გამართლებულ გადაწყვეტებზე მუშაობის ნაცვლად, ნაჩქარევად ეწაფება გარეგნულ ეფექტებს. პოსტმოდერნის ბევრ წამყვან არქიტექტორს არ სურს, რომ მათი ქმნილებები მომრავლებულ ფსევდომოდერნისტულ ნაგებობათა ფასადებთან გააიგივონ და ხშირად უარსაც ამბობენ საკუთარი თავის მიმართ ისეთი ეპითეტის გამოყენებაზე, როგორიცაა “პოსტმოდერნული”. ხოლო რაც შეეხება მიმართულების, როგორც ასეთის, მოწინააღმდეგეებს (მათ შორისაა ჰაბერმასი), ისინი ყოველგვარი მერყეობის გარეშე აიგივებენ პოსტმოდერნის ასეთ იმიტაციებს ისტორიზმებთან, ერთბაშად განიხილავენ პოსტმოდერნს ნეოკონსერვატიზმის წიაღში. ასეთი განაჩენი დაცემული, გადაგვარებული ფორმებისა და ყოველგვარი იაფფასიანი გამოვლინების მიმართ გამართლებულიც არის. მაგრამ მთელი მიმართულების არსობრივად გამართლებული და შემდგარი ფორმები და მოტივები გაუთვალისწინებელი რჩება. პოსტმოდერნში მთავარია შესაძლებლობათა გაფართოება, რეალურად არსებული პლურალობის გათვალისწინებით, ხოლო რაც შეეხება ისტორიისკენ მიბრუნებას, ეს მხოლოდ ხერხია, რომლის მიზანს წარმოადგენს მოდერნიზმის მიერ განხორციელებული განურჩეველი ამოძირკვის პროცესში დაკარგული პოტენციალის

დაბრუნება.²⁹ უნდა აღინიშნოს, რომ ჩვენს დროში მოდერნიზაციის დაყრდნობა კარგა ხანია ტრადიციაზე დაყრდნობის ტოლფასი გახდა, ასე რომ, მოდერნის იდეოლოგიისგან განთავისუფლება, რომელიც კარგადაა ტრადიციაზე ასეთ დაყრდნობას, კიდევ უფრო თანამედროვე მოდერნისტად ქცევის საშუალებას იძლევა. ასეთი მიდგომა ლამის პოსტმოდერნიზმის ყველაზე მნიშვნელოვან გამოცდილებად მიიჩნეონ.

პოსტმოდერნი მხატვრობასა და ქანდაკებაში

მხატვრობაში და ქანდაკების სფეროში, სამოცდაათიანი წლებიდან მოყოლებული, ასევე შეიძლება დაფიქსირდეს აქცენტების განსაზღვრული გადანაცვლება ქმნილებათა პოეტური, ემოციური, ამბივალენტური ბუნების მეტად გამოვლინებაზე. თუმცა, გამოთქმა “პოსტმოდერნი” აქ ერთობ იშვიათად გამოიყენება. ეს იმ ფაქტთან არის დაკავშირებული, რომ ფერწერაში მოდერნისტულ ქმნილებათა რიცხვი მნიშვნელოვნად აღემატებოდა მათ რიცხვს არქიტექტურაში. თუ არქიტექტურაში (მარტივად რომ ვთქვათ) დომინირებდა ფუნქციონალისტური “ყუთი”, მხატვრობაში – კანდინსკის შემდეგ – განმსაზღვრელი იყო არა მხოლოდ დიდი აბსტრაქციონისტული ტენდენცია, არამედ – დიდი რეალისტური ტენდენციაც. ამ თვალსაზრისით, გასაგებია მოდერნის ისეთი ანგაჟირებული წარმომადგენლის აზრი მხატვრობასთან დაკავშირებით, როგორცაა ხელოვნების ისტორიკოსი ბაზელიდან, გოტფრიდ ბემი: შეიძლება მშვიდად გავიღეთ ფონს სიტყვა “პოსტმოდერნის” გარეშე, რადგან ის ახალი, რაც მის ფარგლებში იქმნება, არ სცდება მოდერნის შესაძლებლობებს.

სხვა მხრივ, ამ სფეროში არსებობს მკვეთრად გამოხატული პოსტმოდერნიზმი, მხოლოდ “ტრანსავანგარდის” სახელით ცნობილი. ეს სახელი, 1980 წელს იტალიელი ხელოვნების ისტორიკოსის და გამოყენებათა ორგანიზატორის აკილე ბენიტა ოლივას მიერ შემოთავაზებული, პრაქტიკულად ტერმინ “პოსტმოდერნს” უტოლდება, რადგან “ავანგარდი” ესთეტიკური მოდერნიზმის დევიზია, ე.ი. ტრანს-ავანგარდი ზუსტად მონიშნავს პოზიციას ამ მოდერნის საზღვრებს მიღმა, ამ მოდერნის შემდეგ, პოსტ-მოდერნულ პოზიციას.³⁰

ტრანს-ავანგარდის კონცეპციისთვის დამახასიათებელია, უპირველეს ყოვლისა, მოდერნის ავანგარდული თეორემის ქვაკუთხედზე უარის თქმა, ხელოვნებისადმი სოციალური დაკვეთის უარყოფა.

მხატვარს აღარ სურს ყოფნა ამა თუ იმ საზოგადოებრივი უტოპიის ქვეშევრდომად ან პროპაგანდისტად.

“ხელოვნებას არ შეუძლია არსებობა როგორც მორიგების პრაქტიკას, რადგანაც მულდმივად გამოიმუშავენს დიფერენციებს”³¹
“იდეოლოგიის დაკნინება, უნივერსალური თეორიული ხედვის დაკარგვა აიძულებს ადამიანს ლაიერებას, რის უფლებასაც განსაღი ექსპერიმენტირების ფარგლებში ვერ მისცემს საკუთარ თავს მთელი საზოგადოება, მაგრამ რის განხორციელებაც <...> მხოლოდ საზიფათო ცდის პროცესში თუა შესაძლებელი. <...> ხელოვნება განისაზღვრება როგორც ასოციალური პრაქტიკა, მარტობაში აღმოცენებადი და განვითარებადი ფარულად, იმის გაუთვალისწინებლად, თუ როგორ პირობებშია შესაძლებელი მისი აღმოცენება, რადგან ხელოვნება არ საჭიროებს გარეგნულ იმპულსებს, შინაგანი მამოძრავებელი ძალის მიღმა, რომლითაც იგი იმართება.”³²

➤ და მაინც, ხელოვნებას, მის რადიკალურ ინდივიდუალიზმთან დაკავშირებით, ეკისრება სოციალური ფუნქცია კვადრატში: ოლივა თვლის, რომ საყოველთაო საზოგადო კრიზისის პირისპირ მხოლოდ ხელოვნება ქმნის ისეთ ოაზისებს, სადაც ცოცხლობს ადამიანობა და არსებობს კრიზისიდან გამოსვლის მოდელები: “ადამიანის განვითარების პროცესში ხელოვნება არა ერთხელ იქცევა ავარიული სიგნალიზაციის სისტემად, წინაღობის ანთროპოლოგიურ საშუალებად, საზოგადოებრივ და ზოგადინდუსტრიულ ტრანსფორმაციათა წინააღმდეგ აღსადგომად”. ასე რომ, “ხელოვნება იძლევა ბლოკადიდან გამოსვლის საშუალებას, რომელსაც, როგორც ჩანს, ამწუთიერი გარემოებები წარმოშობს, იძლევა მისი გადალახვის საშუალებას”. ამ თვალსაზრისით, ხელოვნება არის კრიზისის პერმანენტული ინიცირება, საზოგადოებრივი ორგანიზმის დაგვემილი და განხორციელებული ძვრა, მიღწეული წონასწორობის მდგომარეობიდან მისი გამოყვანა. ხელოვნება გენეტიკური სელექციის სიმბოლურ პუნქტს წარმოადგენს, გადარჩენის სივრცეს – თუ ასეა – სიცოცხლის უარყოფის პირობებში.”³³

➤ როგორც ლიტერატურასა და არქიტექტურაში, სახელოვნებო პრაქტიკაშიც ასევე ბატონობს პრინციპული პლურალიზმი. ერთადერთი უტოპიური მოდელის უარყოფა და ყოველმხრივ განსხვავებული სინჯების სიმრავლეზე გადასვლა დამახასიათებელია ხელოვნებაში უახლესი სიტუაციისთვის. სწორედ აქტუალურ ფორმებში ნათელიქმნება განსხვავებულ საწყისთა ტიპობრივი პოსტმოდერნული შერწყმა და ურთიერთმეღწევა. ეს მიმო პალადინოსა და

მარიო მერცის, ჰარი სტეფანისა და ალბერტ იენის შემოქმედებათა მაგალითზე ჩანს. მათი ხატოვანი სისტემა პიბრიდების შექმნის, კომბინაციური ეპატირებისადმი მიდრეკილებით, მოულოდნელისადმი ინტერესით განისაზღვრება. ეს ყველაფერი ხელოვნების სხვა სფეროებში თანამედროვე განვითარებასაც ახასიათებს მუსიკიდან ცეკვამდე, ცეკვიდან ფილმამდე.³⁴

სოციოლოგია: პოსტინდუსტრიული და პოსტმოდერნული საზოგადოება

სოციოლოგიური ანალიზის სფეროში ამგობინებენ არა პოსტ-მოდერნულ, არამედ პოსტინდუსტრიულ საზოგადოებაზე საუბარს. მართალია, იყო ცდა პირველი გამოთქმის დამკვიდრებისა (საწყისი 1968 წელს დაედო ემიტაი ეტციონის წიგნით "აქტიური საზოგადოება"³⁵), მაგრამ, ასე თუ ისე, დამკვიდრდა სიტყვათა შეთანხმება "პოსტმოდერნული საზოგადოება". ეს თემა წამოწიეს ამერიკელმა სოციოლოგმა დევიდ რეიმანმა და ფრანგმა ალენ ტურენმა, შემდეგ კი მსგელობა, ძირითადად, ამერიკელი სოციოლოგის დანიელ ბელის შრომებში გაგრძელდა.³⁶ პოსტინდუსტრიული საზოგადოება ინფორმაციული საზოგადოებაა, რომლისთვისაც თეორიული ცოდნის პრიმატია დამახასიათებელი, რაც ნიშნავს, რომ პრიორიტეტულია სამეცნიერო და არა სამრეწველო სიმძლავრეები.³⁷

როგორია პოსტინდუსტრიული საზოგადოების დამოკიდებულება იმის მიმართ, რაც ჩვენ უკვე ვიცით პოსტმოდერნზე? ერთი შეხედვით – უარყოფითი. საქმე იმაშია, რომ პოსტმოდერნული კულტურისა და პოსტინდუსტრიული საზოგადოების ფასეულობები პრინციპულად ურთიერთგანსხვავებულია. თუ მრეწველობისა და ეკონომიკის სფეროები ფუნქციონალური რაციონალობისა და ეფექტურობის კრიტერიუმებზე ახდენს ორიენტირებას, "კულტურა – საპირისპიროდ – თვითრეალიზაციასა და ტკბობას ამკვიდრებს"³⁸. პოსტმოდერნული კულტურა არანაკლებ არის ამით დაკავებული. განხეთქილება ორივე სფეროს შორის პოსტმოდერნულ ეპოქაში იზრდება,³⁹ ამგვარად, ბელის თანახმად, საზოგადოებრივი სფეროები განისაზღვრება განსხვავებული ძირითადი ხედვებით, და საერთო მნიშვნელამდე მათი დაჯანა შეუძლებელია. პოლიტიკა, მაგალითად, მესამე სფეროა და, ამდენად, მესამე კრიტერიუმით ხელმძღვანელობს – თანასწორობით.⁴⁰

და მაინც, განსაზღვრული პრინციპული შესაბამისობა პოსტ-

მოდერნულ და საერთო პოსტინდუსტრიულ ვითარებებს შორის არსებობს. პოსტმოდერნიზმისთვის დამახასიათებელი დივერსიულობა, მრავალფეროვნება, იმედროულად მთელი საზოგადოებისთვისაც არის დამახასიათებელი. მართალია, პოსტმოდერნიზმი, როგორც ბელი თვლის, მხოლოდ ერთ, ზოგადად კულტურულ სფეროს განეკუთვნება, მაგრამ რადიკალური პლურალიზმი და გარდუვალი ჰეტეროგენულობა, განსხვავებული პარადიგმების სხვადასხვაგვარობა – რასაც კულტურული პოსტმოდერნიზმი ქადაგებს – ზოგადად პოსტმოდერნული საზოგადოების პრინციპია, რამდენადაც იგი ურთიერთკონფლიქტური და ურთიერთშეუთავსებელი კრიტიკრიუმების სიმრავლით ხასიათდება. ბელი მიუთითებს იმ ფაქტზე, რომ ასეთ ჰეტეროგენულობას პოსტმოდერნულ საზოგადოებაში ადგილი აქვს არა მხოლოდ ეკონომიკის, კულტურისა და პოლიტიკის სფეროებს შორის, არამედ იგი ცალკეულ სუბიექტებსაც მოიცავს: ყოველ ჩვენგანს, ამბობს იგი, განსხვავებული მიღრევილებები და იდენტურობა გააჩნია, ყოველ ჩვენგანს განსხვავებული მიზანი აქვს და განსხვავებულ ფასეულობებზე ახდენს ორიენტირებას.⁴¹ კონფლიქტები მათ შორის გარდუვალია და მორიგება – შეუძლებელი. ამიტომ, პოსტმოდერნული საზოგადოება ის საზოგადოებაა, სადაც პლურალიზმისგან უკუქცევის გზა არ არსებობს.⁴² პლურალიზმის დამრღვევი სოციოლოგიაში უმეცრად, პოლიტიკაში დიქტატორად მოინათლებოდა.

საინტერესოა, რომ პოსტმოდერნული ეთიკა ემთხვევა სოციოლოგიური ანალიზის სხვა, პოსტმოდერნული კუთვნილებისგან ხაზგასმით განზე მდგომ ტიპებს. ასეთი ვითარებაა ჰაბერმასის კონცეპციასთან დაკავშირებით, რომელიც ასევე კრიტიკრიუმებისა და მოთხოვნების ძირეული შეუსაბამობის აღიარებიდან, საზოგადოებრივ სფეროში რადიკალური განხეთქილებიდან მომდინარეობს. “რაციონალიზმის ასპექტების განდიფერენცირება”, “სისტემა ცხოვრებისეული სამყაროს წინააღმდეგ” – აი, ჰაბერმასის დევიზები.⁴³ სინამდვილის სტრუქტურა განსვლით, დივერსიულობით ხასიათდება და, “პოსტმოდერნის” სახელით ასე ხმამაღლა განცხადებული, არის – რაც არ უნდა უწოდონ მას – უბრალო და თვალნათელი სტრუქტურა არსებული სინამდვილისა.

ამასთან დაკავშირებით, საეჭვოა, რომ აზრი ჰქონდეს ზოგად კამათს პოსტმოდერნული თეორემისა და პოსტმოდერნული ტენდენციის პროგრესულ თუ რეაქციულ ხასიათზე. ყოველ შემთხვევაში, “პოსტმოდერნი” არ არის სტაბილიზაციის გამომწვევი თეორემა, როგორც “პოსტისტუარი”, “ისტორიისშემდგომი”, და არ ღირს, ყალბი კრიტიკის გავლენით, ასეთად მისი წარმოსახვა.

ლიად რჩება საკითხი, — გააჩნია თუ არა მრავლობითობას, პლურალობის პოსტმოდერნულ ზედვას საკმარისი ძალა, რათა მხოლოდ კულტურის სფეროთი კი არ შემოისაზღვროს, არამედ სოციალურ-ეკონომიკური სისტემაც შეცვალოს. სოციოლოგები პოსტინდუსტრიული საზოგადოების კონტურებს მოხაზავენ, ძირითადად, ახალი ინფორმაციული და კომუნიკაციური ტექნოლოგიების ზეგავლენიდან გამომდინარე. ამან შეიძლება წარმოშვას მოლოდინი, რომ პოსტინდუსტრიული საზოგადოება ინდუსტრიული საზოგადოების უფრო ეფექტური ნაირსახეობა იქნება.⁴⁴ საინტერესოა, რომ ეტციონი, რომელმაც თავის დროზე შემოიღო ცნება “პოსტმოდერნული საზოგადოება”, მართალია, აღნიშნავდა, რომ იგი ახალი ტექნოლოგიების პრიმატივით განისაზღვრება, მაგრამ იმავდროულად აწონდაწონიდა განვითარების ორ, საკმაოდ არამსგავს, შესაძლებლობას. უპირველესად, ასე ეთქვამთ, — მოდერნის გაგრძელებისა და გაუმჯობესების პოსტინდუსტრიულ შესაძლებლობას; შემდეგ — აქტიურ საზოგადოებაზე გადასვლისას, — ძირეული მსხვერვის უშუალოდ პოსტმოდერნულ შანსს: “მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ დამთავრდა მოდერნის ეპოქა კომუნიკაციის, მეცნიერებისა და ეკონომიკის სფეროებში მისთვის დამახასიათებელი ტექნოლოგიების რადიკალური ტრანსფორმაციით. ამის პირველი ნიშანი წარმოების ტექნოლოგიის ეფექტურობის განუწყვეტელი ზრდა იყო, რაც ეპოქებში აყენებდა იმ ფასეულობათა პრიმატს, რომელთათვისაც ამ საშუალებებს სამსახური უნდა გაეწიათ. პოსტმოდერნული ეპოქა, რომლის დასაწყისად იქნებ 1945 წელი დასახელდეს, შესაძლოა, ან ტექნოლოგიური პროგრესის წინებებში ამ ფასეულობათა სტატუსის მზარდი შევიწროების მოწმე გახდეს ან — ამ ფასეულობათა ნორმატიული პრიორიტეტის აღდგენისა. რომელი განხორციელდება ამ ორ ალტერნატივას შორის, ეს იმაზეა დამოკიდებული, საზოგადოება მის მიერ შექმნილ საშუალებათა მსახური გახდება თუ — მათი ბატონი. აქტიური საზოგადოება, რომელიც თავისთავად ბატონია, განსახიერებს პოსტმოდერნული ეპოქის დადგომისთანავე წარმოჩენილ არჩევანს.”⁴⁵

პოსტმოდერნი ფილოსოფიაში. შან-ფრანსუა ლიოტარი

მსგავსი ამბივალენტურობა შენიშნა ფილოსოფიაში პოსტმოდერნიზმის ყველაზე თვალსაჩინო წარმომადგენელმა ეან-ფრანსუა

ლიოტარმაც, როცა პირველად შეეხო ამ თემას. და მაინც, ამბივალენტურია მისთვის ტექნიკური პროგრესი, არა პოსტმოდერნი. ლიოტარის კონცეპცია არანაირად არ უკავშირდება ახალი ტექნოლოგიების განვითარებას. იგი, ამ უკანასკნელთან დაპირისპირებით, წარმოდგება როგორც მათი შეფასების კრიტერიუმი. საჭიროა ამის გათვალისწინება, როცა საქმე ეხება მოსაზრებას, რომლის თანახმადაც პოსტმოდერნის ლიოტარისეული კონცეპცია ემთხვევა თეზისს პოსტინდუსტრიული საუკუნის დადგომის შესახებ და, ზოგადად რომ ვთქვათ, ტექნიკური პროგრესის გვიანმოდერნული ანალოგია და მეტი არაფერი. ამას ამტკიცებდა "ინფაიტში", თეორეტიკოსთა შეხლა-შემოხლაში, ჩარლზ ჯენკსი, რომელიც აშკარად იცავდა თავის მონოპოლიას ახალი ამომავალი ვარსკლავისგან, რა მიზნითაც ლიოტარს გვიანმოდერნულ პერიფერიაზე ისტუმრებდა, რათა არ მიეშვა თავის პოსტმოდერნთან.⁴⁶ უთანხმოება ჯენკსსა და ლიოტარს შორის საინტერესოა სხვა მხრივ, და ჩვენ ამას დავუბრუნდებით. აქ კი აღვნიშნოთ: ჯენკსი ცდებდა, როცა ამტკიცებდა, რომ ლიოტარი ტექნიკური პროგრესის აპოლოგეტიცა.

ეს გასაგებია ყველასთვის, ვინც ლიოტარის წიგნი "პოსტმოდერნის სიტუაცია"⁴⁷ წაიკითხა. მასში ავტორმა პირველად წარმოაჩინა პოსტმოდერნის ფილოსოფიური კონცეპცია. ლიოტარამდე არაფერს შესდგომია პოსტმოდერნის როგორც ფილოსოფიური ცნების განხილვა-დამუშავებას, არაფერს განუხორციელებია ეს ასე შეაფიოდ და ასეთი უღრევი სიჭიუტით. ამ პირველ ნაშრომში "პოსტმოდერნული მიდგომა" ჩამოყალიბებული იყო სწორედ თანამედროვე ტექნოლოგიური პროგრესისგან კრიტიკულად დისტანცირებული პოზიციიდან. რაზეა აქ საუბარი?

ზემოთ გამოვლენილი ორივე მომენტი, პოსტმოდერნის საერთო მახასიათებლები, სისტემურად აიხსნება და განიხილება ამ წიგნში. გავიხსენოთ ეს მომენტები: ერთიანობის დაშლის დიაგნოზი (როგორც პოსტმოდერნის საწყისი სიტუაცია) და მრავლობითობის წახალისება (როგორც პოსტმოდერნის მომავალზე გათვლილი ამოცანა). ამ დრომდე არსებული ცოდნა ფორმით ერთიანი იყო, ეს ერთიანობა კი დიადი მეტა-ნარაციებით, მეტა-თხრობებით იყო უზრუნველყოფილი. ახლმა დრომ ან, რაც იგივეა, მოდერნმა შვა სამი ასეთი მეტა-ნარაცია: ადამიანის ემანსიპაცია (განმანათლებლობის ეპოქაში), სულის თეოლოგია (იდეალიზმში) და საზრისის პერმენენტუა (ისტორიზმში). თუ ასეა, თანამედროვე ვითარება ხასიათდება ამ კავშირთა გაცვეთით, ამასთანავე – არა მხოლოდ ხსენებულ შინაარსთა მიმართ, არამედ საერთოდ, პრინციპულად.

“უკიდურესად გამარტივებულად შეიძლება ითქვას: “პოსტმოდერნი” ნიშნავს, რომ მეტა-ნარატივისა აღარ სჭერათ”⁴⁸. ტოტალურობა, როგორც ასეთი, მოძველდა, დადგა ნაწილთა განთავისუფლების ეპოქაში. უნდა ითქვას, რომ დანაწევრების მხოლოდ დიაგნოზი ნაკლებად ორიგინალურია. რაღაც მსგავსი ხშირად ითქმოდა პოსტმოდერნი, თუმცა კი ადგილიდან იძვრის იქ, სადაც - ეს პირველი პირობაა - იწურება ერთიანის დრო, სრულად ამოძრავდება მაშინ - ეს მეორე პირობაა - თუ ამ განთავისუფლების მეორე პოზიტიური მხარე განიჩქევა და აითვისება როგორც ბედნიერი შემთხვევა.

ასეთი პირობები, თვლის ლიოტარი, ჯერ კიდევ არ არსებობდა, მაგალითად, ვენაში საუკუნეების მიჯნაზე. განთავისუფლებამ აქ მხოლოდ პესიმიზმი და სევდა გამოიწვია დაკარგული ფასეულობების გამო.

“ეს ის პესიმიზმია, იმ თაობის მიერ გამოკვებილი, რომელიც საუკუნეების მიჯნაზე ვენაში ბინადრობდა: ხელოვანთა - მუზიკლის, კრაუსის, ლოოსის, შონბერგის, ბროხის, ასევე ფილოსოფოსთა - მახის, ვიტგენშტაინის მიერ. ექვისა და მერყობის გარეშე, მათ უკიდურესად გაათავოთვეს როგორც ცნობიერება, ასევე დედეგტივიზაციის თეორიული და მხატვრული პასუხისმგებლობა. დღეს, შეიძლება ითქვას, ეს მძიმე შრომა დამთავრებულია. აღარ უნდა განახლდეს. ვიტგენშტაინის ძალა იმაშია, რომ იგი არ გადაიხარა პოზიტივიზმისკენ, თუმცა ვენის ჭგუფთან მუშაობდა, და იმაში, რომ მან ენობრივი თამაშების გამოკვლევისას დასახა... სხვა სახის ლეგტიმაციის პერსპექტივა. დაკარგულ ნარატივზე სევდა აღამიანთა უმრავლესობას გაუქარწყლდა. მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ ისინი ბარბაროსობაში გადაეშენენ. ამისგან მათ იცავს ცოდნა, რომ ლეგტიმაციის მოპოვება მხოლოდ მათ ენობრივ პრაქტიკასა და კომუნიკაციურ ურთიერთქმედებაში შეიძლება.”⁴⁹

ყოველი დიდი ნარატივის დასასრული შესაძლებელს ხდის მრავლობითობას შეზღუდული და ჰეტეროგენული ენობრივი თამაშებისას, ე.ი. აქტივობის ფორმებისა და სიცოცხლის ფორმების ამ მრავლობითობაზე თანხმობა, მისი როგორც შანსისა და შენაძენის ათვისება შეადგენს სწორედ პოსტმოდერნული ცნობიერების პოსტმოდერნულობას. ამასთან დაკავშირებით, ლიოტარი გადაჭრით უჭერს მხარს ენობრივი თამაშების მრავალფეროვნებასა და შეუსაბამობას (ამასთან, ენობრივი თამაშის ცნება შეიცავს აქტივობის ფორმებსა და სასიცოცხლო ფორმებს).⁵⁰ მისთვის უმთავრესს წარმოადგენს დიფერსიულობა, განსხვავებულობა, რომელთანაც

შეუძლებელია ერთიანობის გენერალიზატორი სტრატეგიის გზით მისვლა, მაგრამ რომელიც წარმოიქმნება როგორც ქვეშეპირი მრავლობითობა და ასეთად უნდა იქნას აღიარებული. გაგება და კონსენსუსი მხოლოდ საზღვრებში, ენობრივი თამაშების შიგნით, და არა მის საზღვრებს გარეთ, არსებობს. არ არსებობს მეტაგნა, რომელიც მათ, ყველას, მოიცავდა, არ არსებობს ენის მატარებელი, ამ ყველაფერს დაუფლებული. ენობრივი თამაშები პოლიმორფულ-დივერსიულნი არიან, ამაშია მათი ძალა, სწორედ მისი სიმძლავრის გაზრდა არის მიზანშეწონილი.

ეს - გარდღეული და პოზიტიურად შეფასებული - პლურალიზმი შეადგენს სწორედ პოსტმოდერნულობის გულისგულს. თუმცა, მას განსაზღვრული შედეგებიც მოჰყვება. მათ განეკუთვნება პეტეროგენულის, განსხვავებულის ერთიანობაში მოყვანის სირთულე. პოსტმოდერნული ინტერესი ორიენტირებულია საზღვრებსა და კონფლიქტურ ზონებზე, საიდანაც გამომდინარეობს ჩვეული გონიერებისთვის უცნობი და მისი საპირისპირო "პარალოგიური".

“ამ და ზოგ სხვა გამოკვლევას მიეყვართ იმ აზრამდე, რომ მუდმივი, თვალსაჩინო ფუნქციის, როგორც შეცნობისა და პროგნოზირების პარადიგმის, ბატონობას ბოლო მოეღო. გადაუწყვეტზე, კონტროლირებადი სიზუსტის საზღვარზე, კონფლიქტებზე არსებული ინფორმაციის პირობებში, “ზზარებზე”, კატასტროფებზე, პრაგმატულ კატასტროფებზე თავისი ინტერესის კონცენტრირებით. პოსტმოდერნული მეცნიერება მოხაზავს თავისი საკუთარი განვითარების, როგორც წყვეტილი, კატასტროფული, მოუწესრიგებელი, პარადოქსული განვითარების თეორიას. იგი ცვლის სიტყვა “ცოდნის” მნიშვნელობას, იუწყება, რომ ასეთი ცვლილება შესაძლოა განხორციელდეს. იგი ბადებს არა ცნობილს, არამედ - უცნობს. იგი დაბეჭითებით გვთავაზობს ლეგიტიმურობის ახალ მოდელად დიფერენციის მოდელს, პარალოგიურობად გაგებულს”.⁵¹

აქედან სამეცნიერო პრაქტიკისა და ცხოვრებისეული სამყაროსთვის მნიშვნელოვანი შედეგები გამომდინარეობს: “თუ საწყისად ავიღებთ სამეცნიერო პრაგმატიკის აღწერას, აქცენტი ძველებურად დისენსუსსზე, უთანხმოებაზე უნდა იქნას გადატანილი. კონსენსუსი დისკუსიის მრავალთაგან მხოლოდ ერთ მდგომარეობას გამოხატავს, და არა - მათ მიზანს. ეს უკანასნელი კი პარალოგიურობაში მდგომარეობს”.⁵²

პოსტმოდერნის ეს პრინციპულად პლურალური და მეტადრე საასპარეზო (“აგონალური”), ვიდრე ერთფეროვანი კონცეპცია იძლევა მასშტაბს, რომლითაც იზომება ტექნიკური პროგრესი.

სანამ ახალი ტექნოლოგიები მოქმედებენ როგორც პლურალიზაციის ფერმენტები (ვთქვათ, მონაცემთა ბანკით საზოგადოების უზრუნველყოფისას), ისინი მოწონებას იმსახურებენ. მაგრამ თუ მათ — რისაც ასე ეწინააღმდეგებოდა — შეაქვთ ერთგვაროვნება და ფუნქციონირებენ როგორც კონტროლის საშუალებები, ამას მოდერნული პოზიცია ითხოვს, მას წინააღმდეგობა გაეწიოს.⁵³

უნდა აღინიშნოს, რომ ლიოტარს კარგად ესმის შეუზღუდავ და ზედმეტად პრიმიტიულ პლურალიზმთან დაკავშირებული საშიშროება: საკუთარი თავისთვის ყველაფრის უფლების მინიჭება, ინდიფერენტულობა, აშკარა ეკლექტიურობა (ბობური, აღრევა). ამიტომ წიგნი “კამათი” (1983) მან პრინციპულად გაილაშქრა პოსტოზმების საყოველთაოდ მოდებული ებიდემიის უპრინციპობისა და უსიციოცხოვრების წინააღმდეგ, შეიმუშავა კონცეპცია “პოსტმოდერნისა, რომელიც პატივისცემას იმსახურებს”.⁵⁴ თავად ლიოტარმა “კამათს” თავისი “ფილოსოფიური წიგნი”⁵⁵ უწოდა და, მართლაც, იგი “მოდერნის სიტუაციასთან” შედარებით, სხვა დონისაა. მხოლოდ აქ განიხილება პოსტმოდერნის თემა ადგივტურ ფილოსოფიურ დონეზე, შესაშური სიზუსტითა და თანმიმდევრობით. სწორედ ეს წიგნი, და არა შემთხვევითი, 1979 წელს შეკვეთით შესრულებული ნაშრომი, უნდა იქცეს შემდგომში პოსტმოდერნის პრობლემის ფილოსოფიური დამუშავების საზომად. “პოსტმოდერნული სიტუაციის” დასასრულს, გულისხმობს რა პაბერმანის დისკურსულ ეთიკას, ლიოტარი განმარტავს: “არსი მოსაწონია, მაგრამ არა არგუმენტები. კონსენსუსი როგორც ფასეულობა მოძველდა და ექვს იწვევს, რაც არ ითქმის სამართლიანობაზე. შესაბამისად, საჭიროა მისეულ სამართლიანობის იდეამდე და პრაქტიკამდე, რომელიც არ იქნება დაკავშირებული კონსენსუსის იდეასთან”.⁵⁶

საერთოდ კი, წიგნი “კამათი” შეიძლება განვიხილოთ, როგორც სამართლიანობის პოსტმოდერნული კონცეპციის გადმოცემა. როგორ შეიძლება, აზროვნებისა და ცხოვრების ფორმათა მთელი კატეგორიულობის პირობებში, ერთი პარადიგმის მიერ მეორის (ჩვეულ) დათრგუნვას ავარიდოთ თავი? რა გზით შეიძლება მუდმივ და გარდუვალ უსამართლობაში პატივი მიეგოს დამარცხებულს, გაგონილ იქნას მისი ხმა? ამ პოსტმოდერნული აზროვნების საწყისები და მისი მორალური პათოსი პრინციპულად ანტიორთალიტარულია. იგი მიმართულია ყოველგვარი აბსოლუტიზაციის წინააღმდეგ. ლიოტარის დამსახურება იმაში მდგომარეობს, რომ მან ფილოსოფიური ენის დახმარებით გააშიშვლა ასეთი აბსოლუტიზაციის მექანიზმი, კრიტიკის საგნად აქცია იგი.⁵⁷ პოსტმოდ-

ერწულ პლურალიზმს სხვა, უფრო მაღალ საფეხურზე გადასვას არა მხოლოდ სამართლიანობის პრობლემები, არამედ — მისი მოთხოვნებიც; გარდა ამისა, ამჟამურებს ყველგვარი უსამართლოების განცდას.

შედეგები

თუ ლიტერატურასა, არქიტექტურასა, მხატვრობასა და ქანდაკებაში, სოციოლოგიასა და ფილოსოფიაში პოსტმოდერნული ტენდენციების ამ მიმოხილვიდან პოსტმოდერნის ზოგად დახასიათებას გამოვიყვანოთ, იგი შეიძლება ასე ჩამოყალიბდეს: პოსტმოდერნი იწყება იქ, სადაც მთავრდება მთლიანი. ამიტომ ყველგან, სადაც რეტოტალიზაციის მცდელობები შეინიშნება, პოსტმოდერნი ოპოზიციასა: არქიტექტურაში — ინტერნაციონალური სტილის მონოპოლიის წინააღმდეგ, მეცნიერების თეორიაში — ხისტი სციენტის წინააღმდეგ, პოლიტიკაში — ზებატონობის როგორც გარეგანი, ასევე შინაგანი გამოვლენების წინააღმდეგ. გარდა ამისა, იგი პოზიტიურად გამოიყენებს მთლიანისა და ერთიანის დასასრულს, ესწრაფის, განამტკიცოს და განავითაროს გამომჟღავნებული მრავლობითობა მის ლეგიტიმურობასა და თავისუფლებაში. ესაა მისი მუხტი. პოსტმოდერნი რადიკალურად პლურალურია, არა ზედაპირული მიდგომის ან განურჩევლობის მიზეზით, არამედ — იმ უდავო ფასეულობათა გაცნობიერებით, რომელთაც განხვავებული კონცეპციები და პროექტები შეიცავენ. პოსტმოდერნის ხედვა პლურალისტური ხედვაა. ამიტომ სურს ლიტერატურას — ვიანიდან ეკომდე — ყველგვარი მოლოდინი ერთიანად გაამართლოს; ამიტომაც იყენებენ არქიტექტორები — უნგერსი, სტირლინგი ან ჰოლანდი — განსხვავებულ ენებს ზოგან მკაფიოდ ინდივიდუალურ, ზოგან აგონალურ, საასპარეზო, ზოგან მქრქალ, უსახურ მანერაში. ამიტომაც მხატვრები — მერცი, კუნელიანი ან პალადინო — წარმოსახვის თავისუფლებისთვის სივრცის ინსცენირებას ახდენენ, სადაც ჰეტეროგენული სამყაროები ერთმანეთს გადააკვეთენ. ამიტომ სოციოლოგები — ბელი და ჰაბერმასი — ხაზგასმით აღნიშნავენ, რომ დღევანდელი საზოგადოება გახლეჩილი და დიფერენცირებულია და რომ უბრალო შელამაზება, უბრალო ნიველირება ტოტალიტარიზმის გამოვლინება იქნებოდა; ამიტომ ფილოსოფოსები — მარკვარდი ან ლიოტარი — ხელისუფლებათა გამიჯნვასა და პოლითეიზმს მოითხოვენ, ისევე, როგორც — ცხოვრების მრავალფეროვანი თანამედროვე პროექტების, სამეც-

ნიერო კონცეპციების, სოციალური ურთიერთობების საბოლოო აღიარებასა და წახალისებას.⁵⁸

ეს ნიშნავს, რომ თუ არაღრმა პოლიტიკისა და ზედაპირული დასკვნებიდან ყურადღებას წამყვან სტრუქტურებზე გადავიტანო, პოსტმოდერნის ველი გასაოცრად ჰომოგენური, ერთგვაროვანი აღმოჩნდება. ფორსირებული პლურალიზმი, არა როგორც დამამძიმებელ დათმობად აღქმული, არამედ როგორც განხილული და აქტიურად განხორციელებული დადებითი ამოცანა, პოსტმოდერნული მოვლენებისა და მისწრაფებების არსს შეადგენს.

თვალნათელია, რომ ასეთი პოსტმოდერნი ორ მიმართულებას შორის იმყოფება. პირველ მიმართულებას ადგილი აქვს იქ სადაც კვლავ ოცნებობენ მთელი ამ მრავალფეროვნების გარდუვალ მთლიანობაზე. ჩვენს დროში ეს მიმართულება ფართო კონიუნქტურას ფლობს: მოძრაობა “ნიუ ეიჯის” მანიფესტებიდან, ცოდნის ყალბი პოლისტური კონცეპციებიდან ახალი, მოჯადოებულ საშუალო სემიონტის პროგრამამდე. იგი ზოგი პოსტმოდერნისტის ქვენა სურვილების საფუძველში დევს. ჩარლზ ჯენკსს არა ერთხელ უხსენებია ახალი სინთეზები, უოცნებია ახალ ბაროკოზე ან, ტექნიკური ფარგონით რომ ვთქვათ, გამოუხატავს პოსტმოდერნის “ერთიანი სიმბოლური სისტემის”⁵⁹ წყურვილი. ესაა მისი რეალური განსხვავება ლიოტარისგან. ამ უკანასკნელმა ფილოსოფიური ენით, სწორედ ასეთი სუპერკოდის შეუძლებლობა უარყო. ეს კი - ერთიანობისკენ ყოველგვარი სწრაფვის საპირისპიროდ - პოსტმოდერნის ნამდვილი საფუძველი და მოვალეობაა. პოსტმოდერნმა არ უნდა მისცეს წარსულს დანატრებულ რეტროგრადებს მოდერნის გამოცდილებისთვის გვერდის ავლის საშუალება.

! მეორე მიმართულება ხასიათდება ინდიფერენტულობაში გადავარდნით. მას იმ შემთხვევებში აქვს ადგილი, როდესაც თვითნებურად შექმნილი კომბინაციები და იოლად შეცვლადი დეკორაციები გამოიყენება. **V**ბევრს ჰგონია, რომ პოსტმოდერნში მთავარია მკაცრი რაციონალიზმის სტანდარტისგან გარიდება; რომ მთავარია, კარგად შეინჯდრეს კოქტეილი და ეროტიკის სოლოდური დოზით შეიკმაზოს. მიზანშეწონილად მიაჩნიათ, ზედმეტი თავის მტერების გარეშე შეაგვარონ ლიბიდო და ეკონომიკა, ციფრული მეთოდი და კინიზმი, დაამატონ ცოტა მერწყული და აპოკალიფსი და პოსტმოდერნული ჰიტიც მზად იქნება. მაგრამ ათასგვარი სისულელის ეს ნარევი მხოლოდ განურჩევლობას შობს, ამ ფსევდოპოსტმოდერნს პოსტმოდერნთან არაფერი აქვს საერთო, და მეტად ახლოა, თუმცა ამის აღიარება არ სურს, მოდერნის უნიფიკაციის დამამკვიდრებელ ტენდენციებთან. ქეშმარიტი პოსტ-

მოდერნი სრულიად არ ჰგავს ამ სუროგატს. ეს კი პოსტ-მოდერნი ერთიანის დაშლით მიიღწევა, მაგრამ არა ჭოსის დაკანონებით, არამედ დიფერენციის ფართო შესაძლებლობების დაშვებით.

პოსტმოდერნი და მოდერნი

ჩვენ კვლავ ვუბრუნდებით საკითხს პოსტმოდერნსა და მოდერნს შორის ურთიერთშესაბამისობითი მიმართების თაობაზე. ისე ჩანს, თითქოს ტერმინი “პოსტმოდერნი” თავს გვახვევს წარმოდგენას პოსტმოდერნზე როგორც ანტიმოდერნზე, ტრანსმოდერნზე, მაგრამ ასეა კი? თუ ასეა, რომელი მოდერნის ფონზე ჩნდება პოსტმოდერნი, რომელი მოდერნის შემდეგ არსებობს? “მოდერნის” ცნება ხომ ისევე მრავალმნიშვნელოვანია, როგორც – “პოსტმოდერნის” ცნება. როგორც ჩანს, ამ დისკურსის ყველაზე მნიშვნელოვანი შედეგი ის არის, რომ კვლავ ვმსჯელობთ მოდერნის მრავალფეროვნებასა და არსზე, აქ ვაღწევთ თანხმობას და გუპყრეთ რეალობას.

ის, რომ პოსტმოდერნს შეცდომით ანტიმოდერნად სახავენ, პრაქტიკულად გარდუვალია. ასეთი ვითარების შექმნას თავად ტერმინი უწყობს ხელს. უნებლიეთ იწყებ ფიქრს მცდარი სახელის მაგიაზე, რომელიც, როგორც ცნობილია, იმაში მდგომარეობს, რომ ამა თუ იმ მოვლენას, დისკრედიტაციის მიზნით, მცდარ სახელს არქმევ. და, რა თქმა უნდა, საქმე შეცდომასთან და მცდარ გაგებასთან გვაქვს, როდესაც პოსტმოდერნული მნიშვნელობები განისაზღვრებიან როგორც ტრანს- ან ანტი-მოდერნულები. პოსტმოდერნს რომ მართლა სურდეს ტრანსმოდერნად ქცევა, ამისთვის საჭირო იქნება მხოლოდ მოდერნის ინნოვაციური სტუმის გაგაჩქელება და მოდერნად ქცევა. ეს კარგად არის ნაჩვენები ჯოვანი ვატიმოს წიგნში “მოდერნის დასასრული”.⁶⁰ პოსტმოდერნში საუბარი მხოლოდ მოდერნის გადალახვასა და მის უარყოფაზე რომ იყოს, არაფერი შეიცვლებოდა, მხოლოდ მოდერნად დასახელდებოდა ტრადიცია, რომლისგანაც გათავისუფლებოდნენ. მაგრამ პოსტმოდერნი სწორედ რომ არ არის შეპყრობილი ამ ტიპობრივი მოდერნისტული “ტრანს”- და “ანტი”- პათოსით. ამის ნაცვლად, იგი პრინციპულ პლურალიზმზე გადადის, რომელიც, თავის მხრივ, როგორც წარსულს, ასევე მომავალს მოიცავს; ყველაგვარი ანტი-მოდერნიზმისგან განსხვავებით, შეიცავს მოდერნს, განსაზღვრავს მისთვის საპატიო, მაგრამ არა გამორჩეულ ადგილს.

შეიძლება კიდევ ერთხელ მოვუსმინოთ პოსტმოდერნზე დისკუსიაში ჩაბმულ ორ ანტიპოდ ავტორს. ჩარლზ ჯენკსი პოსტმოდერნის გასაოცარ და არსობრივ ნიშნად შემდეგს ასახელებს: პოსტმოდერნი საკუთარ თავში შეათავსებს მოდერნის არქიტექტურასა და ფორმალიზმის ელემენტებს, როგორც „შესაძლებელია“ გადაწყვეტებს. და შემდეგ, თუ მოდერნი იმდენად ექსკლუზიურია, გამორჩეულია (როგორც მის ვან დერ როეს არქიტექტურა), პოსტმოდერნი, თვლის ჯენკსი, ტოტალურად ინკლუზიურია, ყოვლისმომცველია იმდენად, რომ დიამეტრულად საპირისპირო პურიზმისთვისაც ტოვებს ადგილს.⁶¹

ენ ფრანსუა ლიოტარი კი პოსტმოდერნსა და მოდერნს შორის ურთიერთობებს (განერიდება რა ყოველგვარ სტერეოტიპულ წარმოდგენას ტრანს- და ანტი-მოდერნზე) ასე აყალიბებს: „პოსტ-მოდერნი განთავსდება არა მოდერნის შემდეგ, არამედ მის პირისპირ, მას უკვე შეიცავდა მოდერნი, მხოლოდ ფარულად“.⁶²

ამ ვითარებაში ჰაბერმასს, რომელიც პოსტმოდერნს უბრალოდ უპირისპირებდა „მოდერნის პროექტს“, მხოლოდ გაუგებრობა შემოაჭვს. ფილოსოფოსმა ალბრეხტ ველმერმა და ხელოვნების ისტორიის სპეციალისტმა ჰაინრიხ კლოცმა სწრაფად შეიტანეს კორექტივები. ველმერი წერდა: „პოსტმოდერნული არქიტექტურის მიერ ცალმხრივად ტექნოკრატულად გაგებულ მოდერნის მიუღებლობა, როგორც ჩანს, არ უნდა იქნას გაგებულ მოდერნის, განმანათლებლობის ტრადიციების უარყოფა. ეს მიუღებლობა შეიძლება განვიხილოთ როგორც ისეთი მოდერნის იმანენტური კრიტიკა, რომელიც ვერ ამალღდა საკუთარ ცნებებზე“.⁶³

კლოცი კი პოსტმოდერნში „მოდერნის პროექტის წინასწარმეტყველურ კორექციას“ ხედავდა: „როდესაც იურგენ ჰაბერმასი მყარად დგას იმაზე, რომ საჭიროა „მოდერნის ტრადიციის პირდაპირ განცხადება და მისი კრიტიკული გაგრძელება ყოველგვარი გაქცევის გარეშე, რასაც ადგილი აქვს ამჟამად დომინირებულ ტენდენციებში“, ჩვენ გვიჩნდება კითხვა, ხომ არ ხორციელდება მოდერნის კრიტიკა სწორედ პოსტმოდერნულად მისი გადაქცევის მომენტში; რადგან განა მოდერნის კრიტიკას არ წარმოადგენს პოსტმოდერნი, ეს უკანასკნელი კი განა არ არის მოდერნის გაგრძელება, ახალი, თუმცა არა სავსებით განსხვავებული საშუალებებით?“⁶⁴

სწორედ რომ დროულია მოდერნისა და პოსტმოდერნის კრიტიკულ დაპირისპირებაზე უარის თქმა, რომელიც პოსტმოდერნის როგორც ანტი-მოდერნის შინაარსობლივად მცდარი გაგებისა

და მისი როგორც ტრანს-მოდერნის ფორმის თვალსაზრისით მკდარი გაგებისგან მომდინარეობდა. ერთი და მეორეც შეუთავსებელია პოსტმოდერნის ნამდვილ იდეურ და შინაარსობლივ მუხტთან პრინციპულ პლურალიზმთან.

პოსტმოდერნი სწორედ იმ ტენდენციებისა და მოზღვანების წინააღმდეგ მხედრდება, რომლებიც, ზოგადად, ასეთ პლურალიზმს ედავებიან. პოსტმოდერნი გაურბის ყველგვარ მონიზმს, უნიფიკაციის, ტოტალიზაციის ყველა ფორმას, არ იღებს ერთიან, ყოვლადსავალდებულო უტოპიას და დესპოტიზმის მრავალ ფარულ სახეს, სანაცვლოდ გადადის მრავლობითობისა და დივერსიულობის, მრავალფეროვნებისა და პარადიგმათა კონკურენციისა და ჰეტეროგენული ელემენტების თანაარსებობის განცხადებაზე.

ან კი რომელ კონკრეტულ მოდერნს ეყუთენის ერთობისკენ ის მოწოდება, ახლანდელ დროში რომ გაისმის? ნამდვილად არა XX საუკუნის მოდერნს, არამედ – მოდერნს ახალი ხანის თვალსაზრისით. XX საუკუნის მოდერნი ხომ თავის მხრივ – როგორც მეცნიერებისა და ხელოვნების გადამწყვეტ სექტორებში, ასევე კულტურისა და სოციალური დაგნოზების უმნიშვნელოვნეს თეორიებში – სწორედ ახალი დროისთვის დამახასიათებელ უნივერსალურ დეტერმინიზმს, პროგრესის იმედად არსებობას, ყოვლადსავალდებულო სტანდარტების გამომუშავებასა და საზოგადოების უნიფიკირებას აკრიტიკებდა, უარყოფდა მათ და, შედეგად, გზას უკვალავდა მოტივებს, ახლა ყოველივეს რომ განმსჭვალავენ პოსტმოდერნში, ყველდღიური ცხოვრების ჩათვლით. უშუალო წარმოდგენას ამაზე ჭნისან რევოლუციები და პროგრამები, აინშტაინის, ჰაიზენბერგისა და გიოდელის, დიუშანიისა და პიკასოს, ვებერისა და ვალერის სახელებთან დაკავშირებული. როგორც XX საუკუნის ეს ფორსირებული მოდერნი, ასევე პოსტმოდერნი მკვეთრად გამოირჩევა და კონტრასტს ჭნის მოდერნთან, ახალი ხანის მნიშვნელობით. ამიტომ, პოსტმოდერნი, თუმცა კი ჩნდება “ახალი ხანის შემდეგ”, მაგრამ არსობრივად არამც და არამც – “მოდერნის შემდეგ”. მეტიც, იგი XX საუკუნის მოდერნს ემთხვევა, განსხვავდება რა მისგან მხოლოდ ინტენსივობით: ის, რაც თავდაპირველად ამ მოდერნმა გამოიმუშავა უმაღლესი ეზოთერული ფორმებით, პოსტმოდერნმა განახორციელა ყველდღიური რეალობის ფართო ფრონტზე. ეს უფლებას გვაძლევს, პოსტმოდერნს თავის დროზე ეზოთერული მოდერნის ყველდღიური ეზოთერული ფორმა ვუწოდოთ. შემდგომ-მოდერნული კი მისთვის მხოლოდ იმ მნიშვნელობით შეგვეძლო გვეწოდებინა, რომ მხოლოდ ამ მოდერნის დიადი ინოვაციებისა და ძველისკენ უკუსწრაფვის, ყოველგვარი სიეიწროვის მტკივნეული გადალახვის შემდეგ შესაძლებელი გახდა ასეთი პლურალისტური მოდერნის ფართომასშტაბიანი განვითარება.

პოსტმოდერნული ფილოსოფიის
დაბადება მოდერნული ხელშეწყობის
სულიდან

1. საყოველთაო ჭეშმარიტებები

პოსტმოდერნული ფილოსოფიის აზრი და მნიშვნელობა არ არის განსაზღვრული როგორც გარდაუვლად მოცემული და თავისთავად ნათელი. იგი ასევე არ განისაზღვრება, როგორც უბრალოდ „პოსტმოდერნულობა“. ჩვენი მსჯელობის საგანი - „პოსტმოდერნული ფილოსოფია“ - ბუნდოვანებით არის მოცული. საპირისპიროდ ამისა, მოდერნული ხელოვნება მოიაზრება როგორც ზედმიწევნით ზუსტად აღქმული და გაგებული.

წარსულში უარყოფითი ელფერით განხაურებული, ეს ხელოვნება იქცა კულტურის მყარად ჩამოყალიბებულ შემადგენელ ნაწილად, რომელიც მომგებიანია ბაზრისთვის და მომხიბვლელი - ფილოსოფიური განაზრებებისთვის.

მოდერნიზმი, რომელიც ამ ხელოვნებაში სრულად და მკაფიოდ გამოიხატა, როგორც სტილი, იმავდროულად საკუთარი თავის ხედვის უმთავრეს საშუალებად იქცა.

არავინ მოიძებნება ისეთი, განმანათლებლობის მომხრე თუ მოწინააღმდეგე, პროგრესული თუ კონსერვატორი, პრაგმატიკი თუ მეოცნებე, ვისაც საყრდენად არ ეგულებოდეს მოდერნული ეპოქა, არ აღიარებდეს მაინც, რომ შეუძლებელია მის მიღწევებზე უარის თქმა.

მხოლოდ ორაზროვნებაში ჩაძირულ პოსტმოდერნისტებს ჰყოფნით უგუნურება ასეთი ნაბიჯის გადასადგმელად - რაც საკმარისი მიზეზია იმისათვის, რომ არ აღვიქვით ისინი სერიოზულად, რეალურად კი რეაგირების გარეშე დაეტოვოთ.

საქმე ის არის, რომ გარეგნული წესრიგი და წონასწორობა ხშირად მოჩვენებითია. მოდერნიზმის კონცეპცია არანაკლებ პრობლემატურია, ვიდრე პოსტმოდერნიზმის. მეტიც, ყოველი მიმართვა ამ მოდერნული რეალობისადმი გარდაუვლად გულისხმობს სხვა რეალობის განზე გაწევას. პოსტმოდერნულობა კი გულისხმობს არა მოდერნის დაშლას, არამედ - მის მკაცრ გამოცდას. პოსტმოდერნიზმი არ ემიჯნება მოდერნიზმს, არამედ უერთდება მას სპეციფიური ორიენტაციით. ყველაფერი სხვაგვარადაა, ვიდრე ეს შეზღუდულ-

ლი თვითკმაყოფილების გადმოსახედიდან ჩანს. ძალისხმევა ფართოდ გაზიარებული არასწორი აღქმის კორექციისკენ არის მიმართული, იმ შეუძლებლობის დემონსტრირებით, რასაც, ზოგადი სქემის დახატვით მოდერნიზმის სპეციფიურ მიღწევებთან პოსტმოდერნული აზროვნების შეთავსება წარმოადგენს.

მე ჩემს ძალისხმევას მივმართავ მოდერნიზმზე ხელოვნებაში, რადგან ჩემი ჩანადეიქრის განხორციელება შეუძლებელია სოციალურ ან მეცნიერულ მოდერნიზმზე დაყრდნობით. ასე დავიწყებ: ჯეინ ღუბუფე - მოდერნული ხანის შემოქმედი, თანამედროვეობის მნიშვნელოვანი ფიგურა, არაფორმალისმის ქომაგი - როგორც პოსტმოდერნისტი არტისტი avant la lettre.

II. ჯეინ ღუბუფე - პოსტმოდერნისტი

AVANT LA LETTRE

1951 წელს ჯეინ ღუბუფე წერდა: „ჩვენი კულტურა გამოუსადეგარი სამოსელია“;¹ „აწმყოში ფართო ინტელექტუალური გაცვლისა და რეორიენტაციის პროცესები მიმდინარეობს, ხელოვნებაში ისეთივე წარმატებით, როგორც ცხოვრების სხვა სფეროებში“.² ღუბუფე ასახელებს ინტელექტუალური სვლის ოთხ მიმართულებას:

1. ჩვენ მივიღვართ დასავლური ანთროპოსოფიის, ადამიანის პრივილეგირებული პოზიციის საპირისპირო მიმართულებით.³ ღუბუფე განიხილავს „დექუმანიზაციას“ დადებითი მნიშვნელობით.⁴

2. ჩვენ ვშორდებით აზრისა და ლოგიკის უპირატესობას. იდეები, რომლებიც ჩვენ რეალურად გვჩხება და გვაღელვებს, არ აღიქმება, არც განხორციელდება მიზანშეწონილი, ზომიერი გონიერების საზღვრებში მოქცეული მნიშვნელობების მეშვეობით, იცეცება ამ საზღვრებში და ითრგუნება ამ მნიშვნელობებით. იდეები, რომლებსაც ჩვენთვის არსებითი მნიშვნელობა აქვს, „ორთქლს ჰგავს, რომელიც აზრისა და ლოგიკის სფეროსთან შეხებისთანავე უბრალო წყლად იქცევა. მიმანია, რომ ის, რაც საუკეთესოა აზროვნების სფეროში, არ ხორციელდება ამ საზღვრებში... ვცდილობ, ჩავწვდეთ აზრს მისი განვითარების პროცესში, იმ წერტილამდე, სანამ ცნებად, იდეად ჩამოყალიბდება“.⁵ ეს არ ნიშნავს რაციონალიზმის საყოველთაო უარყოფას, თუმცა კი უშეგებს გარკვეულ ალბათობას მასთან მიმართებაში. ამიერიდან არარაციონალური ელემენტები და პრერაციონალური თამაში-ქმედება უფრო მნიშვნელოვანი ხდება, ვიდრე რაციონალური შემადგენელი კომპონენტები.

3. დამოკიდებულება ხელოვნებისადმი, რომელიც უშვებს არაერთგვაროვან გაგებას, ცალსახაა. პოლისემიურობა არ განიხილება, როგორც გვერდითი მოვლენა, და შეგნებით უნდა იქნეს მიღებული.⁶

4. და ბოლოს, ხელოვნება უნდა აწარმოებდეს არა მხოლოდ მშენიერს, შეთანაფარდებული და შეხამებული ფორმებით და ფერებით თვალის გასახარად. მისი ქმნილება უფრო ღრმა და მდიდარ მომხიბვლელობას უნდა შეიცავდეს - ამბობს დუბუფე - სულის, და არა თვალის გასახარად.⁷

დუბუფე, როგორც მოდერნისტი მოაზროვნე შემოქმედი, გაიზარებს ხელოვნებას ფილოსოფიასთან შესაბამისობაში. ერთხელ, როდესაც ინტერვიუს მსვლელობისას ჰკითხეს მას, რატომ არ გვხვდება ჰაიდეგერთან მსგავსი დაკვირვებები, დუბუფემ თავი აარიდა პასუხს - „ნუ აწუხებთ ჰაიდეგერს“,⁸ რაც ნიშნავდა: ნუ მაწუხებთ ჰაიდეგერით. შემდეგ დასძინა: „არ ვცნობ ფილოსოფიას, ვარდა ფარულისა“.⁹

დუბუფესთვის ნათელია, რომ მისი აზროვნება შეიცავს რაღაც რელევანტურს ფილოსოფიისადმი, თუმცა ფილოსოფიისადმი მისი აზროვნების მიმართება არ არის ზედაპირული, პირდაპირი, ხილული. აკადემიური ფილოსოფია, როგორც ის რეალურ სამყაროში არსებობს, დუბუფესთვის გამაღიზიანებელი, ყალბი და მოსაწყენია, რადგან არ შეიცავს იმ მაცოცხლებელ იმპულსებს, რომლებზეც ზემოთ ვისაუბრეთ.¹⁰ ფილოსოფიას, რომელიც არ ელობს ამ იმპულსებს, არ ძალუძს მოდერნისტული ხელოვნების ფარულ შინაარსში შეღწევა და მისი გახსნა. არსებობდა სხვა ფილოსოფია, 1951 წლის დუბუფესეულ გამოსვლამდე?

III. პოსტმოდერნულობა, როგორც არიერგარდი

არ არის ძნელი მისახვედრი, რას ვისახავ მიზნად ჩემი წერილის ამ მონაკვეთში.

ოთხი პუნქტიდან შემდგარი პროგრამა, შემუშავებული მოდერნისტი შემოქმედის მიერ - მოძრაობა ანთროპოცენტრიზმის, ლოგიკის უპირატესობის, გონის მონოკულტურის, ხილულის ექსპანსიის საპირისპირო მიმართულებით; ანთროპოსოფიის, ლოგოცენტრიზმის, მონოსემიისა და ვიზუალურის პრიმატის ოთხსაფეხურიანი კრიტიკა - პოსტსტრუქტურალისტური ანალიზის პოზიციებს აყალიბებს, და განსაზღვრავს, თუ რას შეიძლება ეწოდოს „პოსტმოდერნული ფილოსოფია“. ისეთი ავტორები, როგორებიც არიან ფუკო, დერიდა, ლაკანი, ლიოტარი, იზიარებენ დუბუფეს 1951 წლის საპროგრამო გამოსვლას.

სწორედ მოდერნიზმმა შემოქმედმა გამოხატა პოსტმოდერნული აზროვნების ცენტრალური იდეა. ეს აზრია ჩადებული წერილის სათაურში - პოსტმოდერნული ფილოსოფიის წარმოშობა მოდერნული ხელოვნების სულიდან - რომლის დასაბუთებასაც შემოგთავაზებთ ოთხ ნაწილად.

უპირველეს ყოვლისა, მივმართავ ლიოტარის ავტორიტეტს, შემდეგ ფუკოს და დერიდას. განვიხილავ საკითხს - რას სძენს, დიდი ანგარიშით, ესთეტიკური პირველწყარო პოსტმოდერნულ აზროვნებას? როგორ იტევს თავის თავში და ინახავს ეს უკანასკნელი ესთეტიკური ნიშან-თვისებებსა და თავისებურებას? არის თუ არა პოსტმოდერნულში დაცული ესთეტიკა, ამ ცნების ჭეშმარიტი გაგებით?

მე, რა თქმა უნდა, არ ძალიძის სრულად მოვიცვა ჩამოყალიბებული პრობლემა, შემიძლია, მხოლოდ შევეგხო მას. ვერ შევძლებ, ჩამოვაყალიბო პოსტმოდერნული ფილოსოფიის კონცეპცია, შემდეგ მოდერნული ხელოვნების კონცეპცია განვავითარო და ბოლოს განვმარტო, განვსაჯო, გვიკამათო ამ ორის ერთმანეთისადმი დამოკიდებულებაზე. ეს შეუძლებელია არა მხოლოდ თემის განუზომელი მასშტაბებისა და ჩემი მიზნების შეზღუდულობის გამო. საქმე ცნებათა - „პოსტმოდერნული ფილოსოფია“ და „მოდერნული ხელოვნება“ - არაერთგვაროვან გაგებაშია, რომელთა არსთან დაკავშირებით არსებობს აურაცხელი რაოდენობის განსხვავებული, დაპირისპირებული აზრი, მიდგომა, ხედვა, რომელთა შესახებ საუბარი ძალიან შორს წავიყვანს და არც შედის ჩემს გეგმაში. მე წარმოვაჩენ საკითხის ერთ მიმართულებას, დავსვამ და ვუპასუხებ ამ მიმართულებიდან გამომდინარე კითხვებს და მხოლოდ გაცვრით შევეხები საკითხის სხვა მიმართულებებს.

IV. ლიოტარი ანუ არტისტული ავან-გარდი და პოსტმოდერნული აზროვნება

ლიოტარი პოსტმოდერნული ფილოსოფიის ძირითადი ავტორია. არავის განუფითარებია პოსტმოდერნული აზროვნების კონცეპცია უფრო ადრე, უფრო დაწვრილებით და უკეთ. ამიტომ საზომად ლიოტარი უნდა მივიჩნიოთ.

1. სიახლოვე ხელოვნებასთან

საყოველთაოდ ცნობილია, რამდენად ახლობელი იყო ლიოტარისთვის ესთეტიკური საკითხები. იგი წერდა ხელოვნებაზე, ჩაბმული

იყო ისეთ საქმიანობაში, რომელიც თავისი არსით ხელოვნებას
ესაზღვრებოდა. უკვე მისი პირველი წიგნი - „Discours, figure“ (1971)
- ეძღვნება ხელოვნების პრობლემებს. მის სხვა ნამუშევრებში
განხილულია დიუშანის, ნეუმანის, ბიურენის, თუნდაც ადამისა და
არაკავას¹¹ შემოქმედება. განაზრებები ხელოვნების თემზე ლიოტარის
ისათვის ყოველთვის ფილოსოფიური მნიშვნელობით იყო დატვირ-
თული. ლიოტარის დახმარებით უკვე შეგძლებ განვმარტო და დაე-
ამტკიცო ჩემი თეზისი პოსტმოდერნული ფილოსოფიის მოდერნული
ხელოვნების სულიდან დაბადების შესახებ.

უნდა ვალიაო, რომ განაზრახული მაქვს პერმენეტიკული ოინის
გამოყენება. ვის შეუძლია თავის მოტყუების გარეშე თქვას, რომ ხედვის
განსაზღვრული, განსაკუთრებული წერტილიდან შეუძლია ნეიტრალურ-
რი, დაუნტერესებელი თვალის შეხედოს მოდერნულ ხელოვნებას.
მე ღიად ვამბობ: ვუყურებ მოდერნულ ხელოვნებას პოსტმოდერნის
პერსპექტივიდან, ლიოტარის თვალის, მისი ხედვით. ამ ხედვას ორმ-
ავი უპირატესობა აქვს ჩემი მიზნებისთვის: გამორიცხავს შემოვლით
და ღროის დიდი მონაკვეთების მომცველ ინტერპრეტაციებს. გარდა
ამისა, პოსტმოდერნული პერსპექტივიდან მოდერნული ხელოვნების
განხილვა შესაძლებელს ხდის იმის ახსნას, თუ როგორ შთაბერავს
სულს პოსტმოდერნულ ფილოსოფიას მოდერნული ხელოვნება.

მოდერნული ხელოვნების პოსტმოდერნული პერსპექტივა არა
უკიდურესობა, არამედ უკიდურესი წერტილების ურთიერთ-
დაკავშირებაა, რისთვისაც ინტერპრეტაციის საერთო სტანდარტები
გამოიშუშავება.

პოსტმოდერნული პერსპექტივის, როგორც საფუძვლის, უარყოფა
პოსტმოდერნულ ფილოსოფიასა და მოდერნულ ხელოვნებას შორის
თანხვედრას, ამ პერსპექტივის უბრალო შედეგად წარმოაჩენს ისე,
რომ შედეგი წინასწარ განისაზღვრება, რაც ლოგიკურ შეუსაბამობაზეა
დამყარებული. პოსტმოდერნულ პერსპექტივასა და მის ხელოვნ-
ებისმიერ განხორციელებას შორის ზოგადი შესაბამისობის არსებობა
არ ნიშნავს, რომ ამ განხორციელების საგანი აუცილებლად მოცემულ
ფილოსოფიასა და მოცემულ ხელოვნებას შორის შინაარსობლივი
ერთობა უნდა იყოს. ამ ტიპის ფილოსოფიის მიერ მოდერნული
ხელოვნების მიმართ გამოტანილი მკაცრი განაჩენისადმი დაპი-
რისპირება სწორედ ამ მთავარი პირობის მიღება უნდა იყოს.

იმისათვის, რომ აღვწერო ლიოტარის შეხედულება მოდერნულ
ხელოვნებაზე, ვუბრუნდები მის 1982-მ წლების პუბლიკაციებს. მათ
შორის უპირველესია საპროგრამო ესსე: „ბასუნი კითხვაზე: რა არის
პოსტმოდერნი?“, რომელიც რეაქცია იყო ჰაბერმასის რევერანსზე
აღორნოს მისამართით ამ უკანასკნელის მიერ 1980 წელს მიღებულ

პრიზთან დაკავშირებით. როდესაც ჰაბერმასი ეყრდნობოდა „მოდერნიზმის პროექტს“ პოსტმოდერნული მიმართულების წინააღმდეგ. ლიოტარი იცავდა პოსტმოდერნულ აზროვნებას სწორედ მოდერნიზმის ესთეტიკაზე დაყრდნობით.¹² მიემართავ ასევე მის ლექსებს „დაწმენდილი განცდა და ავან-გარდი“, გარდა ამისა, ანთოლოგიებს „არამატერიალურობა და პოსტმოდერნულობა“, „ფილოსოფია და მხატვრობა ექსპერიმენტატორულ ხანაში“ და, ბოლოს, უფრო ძველ ნაშრომს „ესე დამამკვიდრებელ ესთეტიკაზე“.¹³ თუ თავს მოვუყრით ლიოტარის შეხედულებებსა და პოზიციებს, შედეგად მივიღებთ მოდერნული ხელოვნების სურათს, რომელსაც წარმოგიდგენთ ხუთ ასპექტად, შემდეგი თანმიმდევრობით: დეკომპოზიცია, რეფლექსია, დაწმენდილი განცდის ესთეტიკა, ექსპერიმენტი და პლურალობა.

2. მოდერნული ხელოვნების ძირითადი თვისება - პოსტმოდერნული ხედვა

ა) დეკომპოზიცია. მოდერნული ხელოვნება, ლიოტარის თანახმად, წარმოადგენს ხელოვნების ტრადიციული არსის რღვევას. აღარ იქმნება ხელოვნების ქმნილებები ხელოვნების ტრადიციული, ერთიანი ცნების მნიშვნელობით. ჩვენ იძულებული ვართ, აღვიქვათ შემოქმედების ცალკეული ელემენტები, ფრაგმენტები ხელოვნების კონცეპციისა, ერთიანი ფენომენის გამოცალკევებული შემადგენელი ნაწილები. თანამედროვე მხატვრობა ხასიათდება ობიექტების, ფორმების, კონფიგურაციების, სივრცეების, იმ ძირითადი მახასიათებლების დაშლით, რომლებიც ინსტიტუციონალური მხატვრობის კუთვნილება იყო.¹⁴ ერთის მხრივ, ლიოტარი აღწერს ამპროცესს, როგორც მხატვრობის ნგრევას. ეს - ამბობს იგი - არის ტრადიციული მხატვრული, ფერწერული სივრცის ლიზისი (lysis - გახსნა, დაშლა, შერევა - მ.გ.), როგორც ყველაფრისა სამოცდაათიან წლებში. და განაგრძობს - უფრო ზოგადად - თავად ქმნილების ლიზისი.¹⁵ სხვა კუთხით ლიოტარი განსაზღვრავს ამ პროცესს (ძირითადად გვიანდელ ტექსტებში), როგორც ანალიტიკურ მხატვრობას. დეკომპოზიციასთან დაკავშირებით იგი მიგვითითებს აღორნოს თეზისზე, რომლის თანახმადაც, მეტაფიზიკის დაკნინება შესაძლებელს ხდის მოდერნული ხელოვნების არსებობას: როგორც შონბერგი და ბეკეტი აღმოცენდნენ ჰეგელის მიმდევართა სკოლის არარსებობაზე.¹⁶

ანალიტიკური მხატვრობის განხილვისას ლიოტარი იყენებს ხელოვნების რეფლექსურად ქცევის სქემას (რომელიც თავისუფლად შეიძლება დაუკავშიროთ ჰეგელის სახელს).

ბ) რეფლექსია. რეფლექსიის მიმართულებით მოძრაობა, ლიოტა-

რის თანახმად, გადამწყვეტი მომენტი ხელოვნების განვითარებაში. ტრადიციული ხელოვნება ენდობა რეალობას, რომელიც შეიძლება იქნას წარმოდგენილი, გაფართოებული ან დაფარული. თანამედროვე ხელოვნების მიმართება რეალობისადმი სრულიად საპირისპიროა: იგი ქეშმარიტი ნიჰილიზმის ადგილს იკავებს, ამკვიდრებს ხელოვნებას, როგორც არა რეალობიდან, არამედ საკუთარი თავიდან აღმოცენებულს, შესაბამისად - რეფლექსურად წარმოქმნილს, მის მიერ საკუთარი შინაგანი კანონის უარყოფას და ექსპერიმენტის საშუალებით ახალი შინაგანი სტრუქტურის ჩამოყალიბებას. შეცდომის თავიდან ასაცილებლად უნდა დავაზუსტოთ: რეფლექსური მიმართულება არ მოიაზრება, როგორც ხელოვნება ხელოვნებისთვის. „აფეთქებული რეალობის“ დრამატული გამოცდილება არტისტული ექსპერიმენტის¹⁷ საწყისი წერტილია. ამ მიმართულებით მოძრაობას კი რეალობის დამსხვრევამ მისცა ბიძგი.¹⁸ თანამედროვე მხატვრობა გადაახალისებს რეალობასთან საკუთარ ურთიერთობებს, რათა აჩვენოს „რა პატარაა რეალური რეალობა“,¹⁹ რათა დააყენოს იგი სხვა გზაზე: აზიაროს ყოველგვარი რეალობის საბოლოო შედეგის ფიქტიურობის ნიშნებს და შეესაბამებოდეს.

ამ გზაზე მხატვრობა მუდამ ეჭვის პირისპირ დგას და უკუაგდება ყოველივე ხილულსა და თვალნათელს, რაც მასზე შემოქმედებისკენ არის მიმართული.

„ავან-გარდისტი შემოქმედის“ ყოველი ცდა ექსპერიმენტის საფუძველზე განსაზღვრების ჩამოყალიბებისა ერთ საკითხს უკავშირდება - რა არის მხატვრობა და რა არის საჭირო მის შესაქმნელად: ფერი, ნახატი, პერსპექტივა, კომპოზიცია, კრიტერიუმის შეცვლა, ზედაპირის პიგმენტით დაფარვა, განსაზღვრული საგამოფენო ადგილი თუ ადგილის მონაცვლეობა, თუნდაც შემოქმედთა გაერთიანებისგან დამოუკიდებელი არსებობა?

მხატვრობის ყოველ ფორმაში იცვლება ერთ-ერთი იმ აუცილებელ შემადგენელთაგანი, რომელთა არსებობა 300 წლის განმავლობაში განსაზღვრავდა მოძრაობის ძირითად კანონებს. მხატვრობა არსობლივად რეფლექსური გახდა.²⁰

ბ) დაწმენდილი განცდა. ეს ასპექტი შეიცავს მშვენიერების ესთეტიკის სახეცვლილებას და დაწმენდილი განცდის ესთეტიკის რეაბილიტაციას. როგორც რეფლექსური ხელოვნება, თანამედროვე ხელოვნება აღარ არის მყისიერი განცდის დამამკვიდრებელი, ამკვიდრებს გონებასა და აზროვნებას. იგი საგანგებოდ უპირისპირდება მარტივ ხედვას და უბრალო მგრძნობელობით აღქმას. ბუნუელის ხედვითი დანაწევრება (Un Chien andolou, 1928) თანამედროვე

ხელოვნების სამაგალითო აქტი იყო. „მოდერნისტი“ მხატვრები გამოსახვენ იმას, რაც არ გამოისახება, რაც არ არის გამოსახვადი, ისინი იწყებენ რეალური ხედვის საფუძველზე მიღებული „ხილვადი მონაცემების“ აბსოლუტურ ნგრევას, რათა ნათელჰყონ, რომ ზედმეტი არეში იცვლება და მახინჯდება უხილავი, რომ გამოსახულებამ საწყისი იდეებს არა მხოლოდ თვალში, არამედ გონებაშიც“. ²¹

გონებისმიერისა და უხილავის ამ გზას ხელოვნება წმინდა ხელოვნებად აქცევს, პროცესი ამ მიმართულებით ვითარდება, ტენდენცია ასეთია - გონებისმიერი ელემენტების შემოტანით ეს ხელოვნება იმ სიმაღლეს დაუკავშირდა, რომელსაც კანტმა „გონების გრძნობა“ ²² უწოდა, რომელიც ჩვენში „ზემგრძნობელობის უნარს აღვივებს“ ²³ და რომელიც ბევრად აღემატება წარმოდგენისა თუ წარმოსახვის შესაძლებლობებს.

ამ ტიპის ხელოვნება - პაულ კლევს თანახმად, არ შეიძლება სრულად იქნას განცდილი ამ სამყაროში. ²⁴ გამოსახვის შეუძლებლობა შეიძლება მოიაზრებოდეს, როგორც მხატვრული „წარმოსახვის“ საწყისი (რომლის გამოსახვა მართლაც შეუძლებელია). ²⁵ ხელოვნების ისტორიის კონტექსტში ხელოვნება საკუთარი თავის მწვალებლად გვევლინება. ხელოვნებაში ცოცხლდება „ძველი აღთქმით“ დაწყველილი კულტურის ხატება. შეიძლება ითქვას, რომ ხელოვნება გააზრებულად და პრინციპულად მიემართება ანტიესთეტიკისკენ. ²⁶ ეს არის დაწმენდილი განცდის იმ გამოცდილების ნაწილი, რომელიც არ მოიცვება ანტიესთეტიკურის პარადოქსული ესთეტიკური აღქმით. ლიოტარი ბოლო ხანებში ხშირად მიუთითებს ამ ხელოვნების „ანტიესთეტიკურ“ ეფექტზე ²⁷. როგორც დაწმენდილი განცდა, ასევე გონებისმიერი მოძრაობა შეიძლება დაზასიათდეს და ჩამოყალიბდეს, როგორც ჰეგელის მიხედვით, ასევე მის საპირისპიროდ.

ასე მაგალითად, შესაძლო ჰეშმარიტებაა, რომ „აზროვნება და რეფლექსია... აღემატება მშვენიერების ხელოვნებას“ ²⁸ - მხოლოდ მშვენიერების ხელოვნებას. ის აღმატება არ განხორციელდა - როგორც ჰეგელი ფიქრობდა - მხოლოდ მეცნიერებაში, არამედ რაც ისტორიამ ჰეგელის საწინააღმდეგოდ დაადასტურა - თავად ხელოვნებაში, მეტად სპეციფიურად სწორედ წმინდა ხელოვნების ტრადიციაში. ავანგარდის ხელოვნება იმავდროულად სწორედ წმინდა ხელოვნება და აზრის ხელოვნებაა.

ლიოტარი მიმართავს დაწმენდილ განცდას, რომელმაც მიმდინარე დისკუსიაში ისეთი არეულობა შეიტანა, რომ მის ფენდაფენ სვლა აისახება ისტორიის, ფილოსოფიის, ლიტერატურის, ზოგ შემთხვევაში თეოლოგიის ²⁹ სალექციო კურსებში, განაპირობებს გაუცხოებას ტრადიციულ, ამადლებულ, მონუმენტურ ფორმებთან. ფრანგები უფრო

მსუბუქად უდგებიან საკითხის სიმწვავეს, ვიდრე გერმანელები, თუნდაც იმიტომ, რომ ფრანგული „Le sublime“ არ შეიცავს ისეთ ასოციაციურ სიმძიმეს, როგორსაც - გერმანული „das Erhabene“ და უფრო ასოცირდება რაღაც მშვენიერის, ამაღლებულის, უფრო უსუსტად და დაწმენდილის განცდასთან.

დ) ექსპერიმენტი. ლიოტარი არ განიხილავს დაწმენდილ განცდას მისი შესაძლო დიდაქტიკურ-რეპრესიული ზემოქმედების თვალსაზრისით, პირიქით, მოიაზრებს მას ექსპერიმენტულობაში, რაც მოდერნული ხელოვნების მეორე თვისებას ცხადყოფს. ექსპერიმენტატორული ბუნებაც და მრავალაზრობრიობაც, რომელთაც მოგვიანებით დაწვრილებით განვიხილავთ, ამ ხელოვნების დაწმენდილი განცდიდან წარმომავლობის შედეგია და არ ნიშნავს ყოფიერების ასახვას არაასახვითის სახელით. მხოლოდ გამოცდილებაში გაიაზრება, რომ არ არსებობს გამოსახვა, რომელიც იქნება დასრულებული, საკმარისი, საბოლოო. არაგამოსახვითზე დაყრდნობით მხოლოდ გამოსახვის შეუძლებლობის განცდაა შესაძლებელი.³⁰ ამგვარად, დაწმენდილ განცდასთან შეხება არ უშვებს ყალბ ემოციურობას. ლიოტარი - ქრისტინ პრიეს თქმით - ენება არა დაწმენდილ მეტაფიზიკურ განცდას, არამედ დაწმენდილ კრიტიკულ განცდას.³¹ ლიოტარი განიხილავს არა ტრანსცენდენტურის მეტაფიზიკას, არამედ უსასრულო შესაძლებლობების ონტოლოგიას. იმიტომ დაწმენდილი განცდა იშლება არა ფერტიკალური, არამედ ჰორიზონტალური მიმართულებით და სწორედ ამით იძენს კრიტიკულ ფუნქციებს. ამ განსხვავებულ შესაძლებლობას მოაქვს რეალობა, სადაც ხელოვნების ქმნილება აღარ არსებობს, როგორც ხელოვნების ქმნილება, სტილი აღარ არის სტილი, მიუღწეველია ყოველგვარი ერთმნიშვნელოვანი დომინირება. ნიჰილიზმზე დაყრდნობით ხდება უსასრულო შესაძლებლობების სფეროში გადანაცვლება. მიღწეული შედეგი განმტკიცებასა და შესაძლო ნაჩქარევი, მცდარი დასკვნებისაგან დაცვას მოითხოვს. სწორედ ეს არის და სხვა არაფერი, რასაც პოსტმოდერნული გაგებით „დაწმენდილი“ ეწოდება, რაც არის არა რეაქციული, არამედ კრიტიკული და ექსპერიმენტული.

კვლავ ლიოტარი: „იმავედროულად ავან-გარდისტ შემოქმედთ გაყვავართ რომანტიულ მისწრაფებათა წრიდან მცდელობით - წარმოსახონ ის, რისი წარმოსახვაც შეუძლებელია არა როგორც მიზნის დაკარგული საწყისი მხატვრობის ობიექტის დისტანციიდან, არამედ ჩვენს სიახლოვეში, თავად შემოქმედებითი შრომის მღვთმარეობაში“³² ისინი „საკუთარ თავს მიმართავენ... ექსპერიმენტისთვის“³³ „მათი დაწმენდილი განცდა ძლიერ ნოსტალგიურია, უფრო მიდრეკილია უსასრულო პლასტიკური ექსპერიმენტისკენ, ვიდრე

აბსოლუტური იდეისკენ, რომელიც დაკარგულია³⁴. ასე რომ, „დაწმენდილი“, როგორც მას ლიოტარი შეიცნობს, იქცევა შესაძლებლობებითა და რეალებით ექსპერიმენტირების უსასრულო სერიების წარმომშობ და სულის შთამბერავ ძალად.³⁵

დაწმენდილი განცდის ვერსია, მისი ტრანსფორმაციის ექსპერიმენტთა ჯაჭვში, გადაჭრით უპირისპირდება ბოლოსა და დასასრულის არსებობის ყოველგვარ შესაძლებლობას, რეალობის პოზიტივიზმს, აბსოლუტურობის თვითკმაყოფილებას, ლიას თუ ფარულს. ლიოტარის შემდეგი ნაყოფიერი სენტენციაც, ექვარეშეა, ამ თვალთახედვით იქნება აღქმული: „აღიარება გამოსავლის შეუძლებლობისა... ჩემს თვალში დამდეგი საუკუნის ერთადერთი ფასეულობაა, რომელიც გარდაუვალი რისკისა და არჩევანის წინაშე აყენებს ადამიანის აზრსა და სიცოცხლეს“.³⁶

მ) პლურალობა. თუ ექსპერიმენტულობა დაწმენდილი განცდის ერთი შედეგია, მეორე შედეგი არის პლურალობა. როგორც მოდერნული ხელოვნების ძირითადი თვისება, პლურალობა პოზიტიური და შეუცდომელია, მოქმედებს დეკომპოზიციისაში და უზრუნველყოფს მის კონსტრუქციულობას, ნაიფურობისა და ნოსტალგიურობის სანაცვლოდ. ამიტომ ხელოვნების ტრადიციული კონცეპციის ინდივიდუალური ელემენტები საკუთარ შემოქმედებით შესაძლებლობებში უკიდურესობას მიმართავენ. რა არის შესაძლებელი ისეთი მარტივი ფერით, როგორც წითელია? როგორ უნდა აღვიკვათ თეთრი ფერი, ან თუნდაც არა-თეთრი? შეიძლება ჩაჩხო იყოს სურათის თემა? შეიძლება ჩაჩხო გატეხილი იყოს? როგორ შეიძლება გამოისახოს და გადმოიცეს უხილავი გამოცდილება? ვინ არის ფრენკოფერი, გიჟი თუ ყველა ჩვენთაგანის - ვინც თანამედროვეობაში ვცხოვრობთ - ძმა? ასეთი შინაარსისაა ჩვენი დროის შემოქმედთა პრობლემები, ექსპერიმენტები, თავდაუზოგავი ცდები.

ეს განსაზღვრავს არტიტული შესაძლებლობების - საწყისი შემოქმედებითი წერტილიდან, მოცემული განვითარებადი ლოგიკის გავლით, ფორმისა და კრიტერიუმის დადგენამდე - მაღალ პლურალობას. მოვიყვან მაგალითს: შეუძლებელია კონსტრუქტივისტულ სურათზე სიურრეალისტური ვიზუალური ლოგიკის გაგრძელება (და vice versa). სანამ ყავლგასული მოთხოვნები, თითქოს მათემატიკური კანონის ძალა ჰქონდეთ, ახალი ხანის ახალ მოთხოვნებს უპირისპირდებიან, კონფლიქტსა და ურთიერთშეხებას იწვევენ, მოულოდნელად შემოჭრილი ჰეტეროგენულობა ურთიერთთანხმობის გარდა აფეთქებას წარმოშობს. ყოველივე ხორციელდება, რა თქმა უნდა, არა განსაზღვრული წარმმართავი ნების შემოქმედებით, არამედ შესაძლო დაძაბულობის შინაგანი შესაძლებლობის თანხმად.

ჰეტეროგენულობა მოითხოვს არა მხოლოდ ვიზუალური ფაქტორებისა და მათი წარმოსახვის კანონების ერთმანეთისგან გამიჯვნას, არამედ სხვაობის დაფიქსირებას გამოსახვის ფორმების შეფასებების თვალსაზრისითაც. ამ რეალობის ფარგლებში არსებობენ განსხვავებული სტილები, მიმართულებები და მოძრაობები. სხვადასხვა შემოქმედებითურ შესაძლებლობები გამოხატავენ და განაზოციელებენ ჰეტეროგენულობასა და შეუთანასწოებლობას, როგორც შესაძლებლობას. მოდერნის ხელოვნება, სწორედ ამ მიზეზით, არის არა ზედაპირულად, არამედ მკაცრად და რადიკალურად პლურალური.

3. მოდერნიზმი და პოსტმოდერნიზმი - სწრაფვა ერთობისკენ პლურალური ხედვის საპირისპიროდ

შეფასება პლურალური სტრუქტურისა, რაც მოდერნულობის უღაო ნიშანია, შესაძლოა სხვადასხვა მიმართულებით წარიმართოს. ერთ შემთხვევაში - პოზიტიურად, როგორც მას ლიოტარი აფასებს, მეორე შემთხვევაში - საპირისპიროდ, ღერიდას მსგავსად. ამ ორთა განსხვავებული შეხედულებების შუქზე შესაძლოა მოდერნულ და პოსტმოდერნულ ხედვას შორის არსებული მთავარი განსხვავების წარმოჩენა და გააზრება. ლიოტარი, როგორც აღორნო, და შეიძლება ითქვას, მასთან ერთად ამბობს, რომ მოდერნული ხელოვნება არის პლურალური იმდენად, რამდენადაც აღმოცენდა მთლიანობის დაშლაზე, მთელის დეზინტეგრაციაზე, „მეტაფიზიკურ ვარდნაზე.“³⁷ აღორნოსთვის ეს აზრი წინააღმდეგობრივია. მრავლის თავისუფლებაში, მრავლის არსებობის დაშვებაში - მოდერნულობის მიმზიდველ დაპირებაში - იგი ხედავს თვალთმაქცობას და ფარისევლობას, „არასრულის ბატონობის“³⁸ საშიშროებას. იმ შემთხვევაში თუ „არასრულის ბატონობის“ თავისუფლება მიღწეული იქნებოდა, გადარჩენის შესაძლებლობა ეპყვეშ დგება. აღორნო ამბობს: გადარჩენა მხოლოდ მთელშია, სრულ ურთიერთთანხმობაშია, არა განცალკევებულად განვითარებული ნაწილების ურთიერთგაუცხოებაში. ერთობისა და მთლიანობისკენ სწრაფვა მოდერნისტი მოაზროვნის, აღორნოს მთავარი წინამძღოლია. პოსტმოდერნული აზროვნება, მეორეს მხრივ, თავისუფლდება სწორედ ამ ერთობისა და მთლიანობისაგან. იგი ამკვიდრებს პლურალობაში გადანაცვლებას, რომელსაც პოზიტიურად აფასებს. რატომ უნდა იქნეს კონსტრუქტივისტული და სიურრეალისტური ქმნილებების თანაარსებობა დისკრედიტირებული და განხილული, როგორც გაუცხოება? რატომ არ შეიძლება საკუთარი თავისა და მომავლის განათებული ხედვის სწორედ განსხვავებული, არა ერთი სტრუქტურის განვითარება? ერთიანობა-მიდგომის,

ოსტატობისა და კრიტიკიუმიზმის - მოდერნიზმის განვითარების დონის შესაბამისად - მიიღწევა ყოველთვის მხოლოდ რეპრესიული საშუალებებით, აღორნო უშვებს ამ რეპრესიული საშუალებების არსებობას. მაგრამ რატომ უნდა განიღვენოს და განიკვეთოს პლურალიზმი? რატომ უნდა იარსებოს გადაჩენის შესაძლებლობა მხოლოდ ერთობაში? თუ რაიმე განასხვავებს პოსტმოდერნიზმს პრემოდერნიზმისა და მოდერნიზმისაგან, ეს არის ფუნდამენტალურად განსხვავებული ხედვა: პლურალიზმის უტოპია, როგორც განსხვავების, ბედნიერების ხატი, საიდანაც ნათლად წარმოჩინდება, რომ პოსტმოდერნიზმის სიმძიმის ცენტრი არ მოდის ახალ შინაარსზე, ისევე, როგორც განსხვავებულ პოზიციასა და დამოკიდებულებაზე.³⁹ მისწრაფების ერთიანობიდან პლურალიზმზე გადატანა მეტად მკაფიოდ წარმოაჩენს ამ გარემოებებს.⁴⁰

უნდა ითქვას, რომ ლიოტარის მოწოდება პლურალიზმისკენ საწყისშივე აღორნოს საპირისპიროდ იყო მიმართული (რომელთანაც სხვა თვალსაზრისით, ბევრი რამ აკავშირებდა). მან განსაზღვრა თავისი ესთეტიკური პროგრამა - დამამკვიდრებელი ესთეტიკა - როგორც აღორნოს ნეგატიური ესთეტიკის საპირისპირო, და როდესაც აღორნოს მსგავსად ლიოტარმა მიმართა ფსიქოანალიზის ენას და დაახასიათა მოდერნული ხელოვნება, როგორც „პოლიმორფულპერვერსიული“,⁴¹ მის მიერ ასეთი დახასიათება სრულიად პოზიტიური მნიშვნელობით მოიაზრებოდა: როგორც სხეულის გარეგნული ერთიანობა წარმოადგენს, ფროიდის თანახმად, ბავშვისთვის ეროტიკის აღბეჭდვის სფეროს, ასევე მოდერნის პლურალიზმი ხელოვნება ექსპერიმენტირებს საყოველთაო გარდამავალი შესაძლებლობებით.⁴² კიდევ ერთხელ თვალნათლივ ვხედავთ ძირეულ სხვაობას ერთიანობისკენ მოდერნულ ლტოლვასა და პლურალიზმისკენ პოსტმოდერნულ მისწრაფებას შორის.

4. მოდერნული ხელოვნებისა და პოსტმოდერნული აზროვნების კომპლოვია

როდესაც მე, მოდერნული ხელოვნებიდან გამომდინარე, პოსტმოდერნული ფილოსოფიის დახასიათება მსურს, სწორედ მათ შორის ურთიერთთანხმობის განპირობებულობის დემონსტრირებას მივმართავ. ამ შესატყვისობის რეალურობას ახლა ლიოტარის რამდენიმე რემარკით განვამტკიცებ. ლიოტარის შენიშვნების საერთო განმსაზღვრელი ასეთია: პოსტმოდერნული ფილოსოფია დისკურსიულად აყალიბებს იმას, რაც მოდერნულმა ხელოვნებამ უკვე შემოქმედებითად განახორციელა.

ლიოტარის წიგნის ასეთი სათაური - „ფილოსოფია და მხატვრობა ექსპერიმენტირების ხანაში“ - მეტყველი და მანიშნებელია, გაჩვენებს, რომ ის, რაც ვადაძმწყვეტია მოდერნულ ხელოვნებაში - ექსპერიმენტულობა - იმავდროულად განსაზღვრავს უახლეს ფილოსოფიას. ლიოტარი, მისთვის ჩვეული სტილით, არტისტებს და ფილოსოფოსებს უწოდებს „ძმებს ექსპერიმენტირებაში“. ⁴³ ერთნიც და მეორენიც უშიშრად არიან მოცემულნი რეფლექსურ თავდავიწყებას: ყოველთვის იკვლევენ იმას, რასაც აკეთებენ.

ლიოტარი ასევე ავლებს პარალელებს მოდერნულ ხელოვნებასა და პოსტმოდერნულ აზროვნებას შორის, როდესაც იგი მიუთითებს შესატყვისობაზე მხატვრული მიღწევების პლურალობასა და დღევანდელი დღის პოტენციონალობი ონტოლოგიას შორის, ⁴⁴ ან როდესაც აკეთებს ასეთ საპროგრამო განცხადებას: „ყოველივემ, რაც მოხდა მხატვრობასა და მუსიკაში განვლილი საუკუნის მანძილზე, იწინასწარმეტყველა პოსტმოდერნიზმი“. ⁴⁵

ყველაფრის მიღმა მოდერნული ხელოვნების ორი თავისებურება აყალიბებს ლიოტარის ნააზრევის ლაიტმოტივებს: ჰეტეროგენულობა და შეუთანასწორებლობა. ყოველივე, რის წარმოჩენასაც ლიოტარი ცდილობს სხვადასხვა ენობრივი თამაშებით, დისკურსის ტიპებით, აზროვნებისა და კულტურული კოდების ნაირსახეობით, რაშიც ზოგი რამ შინაგანად ჰეტეროგენული და შეუთანასწორებელია, მოდერნისტულმა ხელოვნებამ დიდი ხანია წარმოაჩინა აღქმისა და შეგრძნების სასრულობის სფეროში. შესაბამისად, ლიოტარმა გამოთქვა მოსაზრება, რომ დიუშანი უზრუნველყოფდა „მასალას, ხელსაწყოსა და იარაღს შეუთანასწორებლობის პოლიტიკისათვის“; ⁴⁶ და აღნიშნა: „მეცნიერული, ლიტერატურული, სახელოვნებო ავან-გარდის ყოველგვარი გამოკვლევა უკანასკნელი ასი წლის განმავლობაში წარიმართება ენობრივი ტიპების ურთიერთშეუთანასწორებლობის მიმართულებით“. ⁴⁷

ჩემი აზრით, ეს ნიშნავს, რომ ლიოტარის ნააზრევის ცენტრალური მომენტები შეიძლება გაგებულ იქნას, როგორც მოდერნული ხელოვნების მახასიათებლების გადატანა ფილოსოფიური არჩევანის სფეროში: ხელოვნების დეკომპოზიცია შეესატყვისება მეტანარატივების დასასრულს; შემოქმედებით ამსახველობასაც გააჩნია თავისი პარალელი აზროვნების ძირეულ მდგომარეობაში - საკუთარი კანონების მუდმივი კვლევის პროცესში; დაწმენდილი განცდის ესთეტიკის ორეულის გამოხატულება პარადოქსებისა და მიუწვდომლობისთვის აზროვნების გახსნილობაა: ექსპერიმენტირებაში არტისტები და ფილოსოფოსები ხომ „ძმები“ არიან და, ბოლოს, პლურალობა - მკაცრად განსაზღვრული ჰეტეროგენულობითა და შეუთანასწორებლობით - დაბრკოლებას ქმნის ლიოტარის კონცეპ-

ციაში. გარდა ამისა, ლიოტართან შესატყვისობა პოსტმოდერნულ აზროვნებასა და მოდერნულ ხელოვნებას შორის არ არის მხოლოდ ხილული; მოდერნულ ხელოვნებაში გამოვლილი პოსტმოდერნული ფილოსოფიის გენეალოგიური სტიმულაციაც ხილული ხდება.

5. მოდერნული ხელოვნება, როგორც კრიტიკიუმი მოდერნიზმსა და პოსტმოდერნიზმს შორის დისპუტში

ლიოტართან დაკავშირებული ნაწილის დასასრულებლად მსურს, ჰაბერმასთან პოლემიკაზე დაყრდნობით, განვმარტო, კიდევ ერთხელ, როგორ არის შესაძლებელი თავად მოდერნული აზროვნებისგან გამიჯნული პოსტმოდერნული აზროვნებისთვის ყველა საკითხში მოდერნულ ხელოვნებაზე აპელირება. ჰაბერმასი განიხილავს ალბერტ ველმერის იდეას იმის შესახებ, რომ ხელოვნებას ძალუქს მიაღწიოს ისეთი განსხვავებული კულტურების ურთიერთთანხმობას, როგორცაა რაციონალიზაცია და *Lebenswelt*. ლიოტარი ასეთი ურთიერთთანხმობის იდეას ბუნდოვნად, ორაზროვნად და საექვოდ მიიჩნევს; უპირველესად ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ ამ ტიპის იდეა აბსოლუტურად შეუთავსებადია მოდერნული ხელოვნების თავისებურებებთან, რადგან ამ ხელოვნებას ვაანია დამანაწევრებელი და პლურალური სტრუქტურა, ურთიერთთანხმობა არ განსაზღვრავს მის ადგილს, არ აყალიბებს მის კანონებს. ის, ვინც კვლავ ცდილობს განუსაზღვროს მოდერნულ ხელოვნებას შეთანასწორებისა და მორგების ფუნქცია, უდაოდ განაგრძობს მის აღქმას მხოლოდ მშვენიერების რამდენადმე ანაქრონული ხედვის წერტილიდან, არა დაწმენდილი განცლით და, შესაბამისად, საწყისშივე ამახინჯებს მას.⁴³ მოდერნიზმის „მშვენიერებას დაშორებული ხელოვნებები“ საკუთარი ენერჯის ფოკუსირებას ნგრევაზე, და არა სინთეზზე, ახდენენ; დაინტერესებულნი არიან წყვეტილობის შექმნით და არა ერთიანობის წარმოშობით. არავინ გადააბამს ერთიანობის პალეო-მოდერნული მიზნებისა და მიმართებების ჯაჭვს.

რაც შეეხება ამ კამათს, საინტერესოა, რომ პოსტმოდერნისტ მოაზროვნეს შეუძლია მოიხმოს მოდერნული ხელოვნება, როგორც მოწმე ყველა იმ დაბრკოლებასთან დაკავშირებით, რომელთა არსებობა მკაფიოდ გამიჯნავს მას მოდერნული აზროვნებისგან, მოიხმოს ჰეტეროგენულობის ძირითად მოტივთან დაკავშირებით, რაც კიდევ ერთხელ ნათელჰყოფს, თუ არსობლივად რამდენად არის პოსტმოდერნული ფილოსოფია დაკავშირებული მოდერნული ხელოვნების მთავარ ნერვთან.

სანამ მომდევნო თავში საფუძვლიანად განვამტკიცებთ ლიბერალ-ის კონცეპტუალურ მიგნებებს, მსურს განვმარტო და განვავრცო ესინო შუალედურ თავში. ვუბრუნდები ღუბუფეს მიერ მოდერნულ ხელოვნების განსაზღვრებას და იმ პარალელებს პოსტმოდერნულ აზროვნებასთან, რომლებიც ამ უკანასკნელმა წარმოაჩინა. შემდგომ კი ვიხილავთ, რომ პოსტმოდერნულ ფილოსოფიასა და მოდერნულ ხელოვნებას შორის თანხვედრის არსებობას ადასტურებენ პოსტ-მოდერნული სპექტრის სხვა ავტორები, მაგალითად, ფუკო და დერ-ილა.

1. ღუბუფეს პროგრამის სტრუქტურა და პოსტმოდერნის აგებულება

როდესაც მივმართავთ ღუბუფეს, უნდა ვისაუბროთ ოთხ უკუსვლაზე: ანთროპოცენტრიზმისგან, ლოგოცენტრიზმისგან, მონოსემიისა და გაბატონებული ვიზუალობისგან. ეს უკანასკნელი უკუსვლა ხილულ-ისა და ვიზუალურიდან განპირობებულია არარეპრეზენტაციულიდან გადახრით და არარეპრეზენტაციულის დამკვიდრებისკენ მიმართული პოსტმოდერნული ფილოსოფიის ძალისხმევით.

უკუსვლა მონოსემიის საპირისპირო მიმართულებით და ამ უკუსვლის ერთიანი ჯაჭვი (საგნობრივ-გამომსახველობითი სინამდვილის საზღვრებში აზროვნების მიღმა) წარმოდგენილია დეკონსტრუქციის მრავალსახეობაში.

უკუსვლა ლოგოცენტრიზმისგან განპირობებულია იმ ფაქტით, რომ პოსტმოდერნულობაში რაციონალობა პლურალური ხდება და ლოგოსის, აზრის ტრადიციულ კონცეპციას, მისი განპირობებულობის ცენტრალური და იერარქიული გაგებით, აღარ ძალუძს, სრულად წარმოაჩინოს ეს პლურალობა. გარდა ამისა, ნათელი ხდება, რომ აზრის ტრადიციული დომინირება ფორუსტრაციას განიცდის პოსტ-მოდერნიზმში. და ბოლოს, რაც შეეხება უკუსვლას ანთროპოცენტრიზმისგან, ესთეტიზმზე სიმძიმის ცენტრის გადატანით, იგი პოსტ-სტრუქტურალისტების მიერ, დიდი ხანია, მანიფესტირებულია. როგორც მოდერნული ხელოვნება ცდილობს, გადაკვეთოს ადამიანური - კოსმიური (მაღევიჩი), ინტენციონალურში (სიურრეალიზმი), მატერიალურში, საგნობრივში (არტე პოვერა) - ასევე პოსტმოდერნული აზროვნება ესწრაფვის, გადალახოს ადამიანის „ჰუმანისტური“ გაგება. თავად გამოთქმა „პოსტმოდერნიზმი“ (რომ არაფერი ვთქვათ სხვა მანიშნებლებზე) გვაუწყებს პროგრესის ადამიანზე ორიენ-

ტირებული კონცეპციისგან უკუსვლას და მიმართულების შეცვლას ადამინის „დე-იდენტიფიკაციისკენ“, ⁴⁹ რითაც დასასრულს უახლოვდება შემობრუნება არაპლემანურობისკენ. ის ფაქტი, რომ არაპლემანური ცენტრალური ცნებაა აპოლინარისა და აღორნოსათვის, ⁵⁰ როგორც დუბუფესა და ლიოტარისათვის, ადასტურებს ამ გარემობას, რომელიც გასაგებს ხდის, თუ რატომ გვევლინებიან პოსტმოდერნიზმის მოძულენი იმავდროულად მოდერნიზმის მოძულეებად.

2. ფუკო: ლიტერატურის აღიარება და ხელოვნების სიახლოვე

ფუკოსა და დერიდას მაგალითების მოხმობით განზრახული მაქვს იმ ფაქტის დემონსტრირება, რომ თეზისი პოსტმოდერნული აზროვნების მოდერნული ხელოვნების მიმართებასთან შესაბამისობის შესახებ მიღებულია არაერთი პოსტმოდერნისტი ავტორის მიერ. ⁵¹

ნათელია, რომ ფუკოს შთაგონება მოდერნული ხელოვნების იდეებით საზრდოობს. სწორედ ეს გახლავთ მიზეზი იმისა, რომ ფუკო ყველგან, სადაც ეს შესაძლებელია, თავად ანიჭებს ლიტერატურას წამყვან მნიშვნელობას, თუნდაც მისი ცნობილი ნაშრომის „საგანთა წესრიგის“ ფინალში, სადაც იგი განსაზღვრავს ადამიანისგან უკუქცევას, როგორც ენის სრულყოფილებით განპირობებულს. როგორც მალ-არმე ამბობს, წმინდა „ენის ყოფიერებაში“ ადამიანი „იკარგება, როგორც სახე სანაპიროს ქვიშაში“. ⁵²

მეჩვენება, რომ ფუკოს გვიანდელი ნაზრების (რომელიც შორდება მის ადრინდელ კონცეპციას) შინაგან ესთეტიკურ მასაზრდოებლად და განსაზღვრებლად გვევლინება არა ლიტერატურა, არამედ მხატვრობა. საფუძვლით შესაძლებელია ენერჯის მიკროფიზიკისა და რაციონალიზმის სხვადასხვა განშტოებების როგორც ტრანსპოზიციის ფუკოსეული კონცეფციის გააზრება რაციონალიზმის ენერჯის თეორიის, მოდერნული ხელოვნების ცენტრალური თემების და განსაკუთრებით არაფორმალური მხატვრობის კონტექსტში - კიდევ ერთხელ გავიხსენოთ დუბუფე. შემდეგ მოკლედ მივმართავთ დელიოზს, რომლისთვისაც არაფორმალისტური მხატვრობა გადამწყვეტი მნიშვნელობისა იყო და თავად აღწერა „არაფორმალური ქაოსი“, როგორც მისი მთავარი ნაშრომის „Differéncé et reperetition“ ⁵³ შემკვრელი დერძი და გამაერთიანებელი ცნება. ამ წერტილიდან კი დერიდას მიმართულებით უნდა ავიღოთ გეზი, უფრო კონკრეტულად კი მასზე მოდერნული ხელოვნების შემოქმედების ნაკლებად ცნობილ ასპექტზე უნდა შევჩერდეთ.

3. დერიდა: მალარმე და არაფორმალიზმი

დანამდვილებით არის ცნობილი, რომ დერიდას ფილოსოფია ისეთ ავტორთა ლიტერატურულ შემოქმედებაში იღებს დასაბამს, როგორებიც არიან არტო, ბატაი, ბლანშო და კაფკა, რომ რეი ამ ავტორებზე დაყრდნობით ხსნის საკუთარ ნააზრევს, რომ მალარმეს *Un coup de dés jamais r'abolira le hesard*-მა მასზე უდიდესი გავლენა იქონია; რომ ასეა განპირობებული დერიდასთვის ლიტერატურასა და ფილოსოფიას შორის ზღვრის მოშლა.⁵⁴ დერიდას მხატვრობაზე ორიენტირებული ქმნილებები და მისი ფილოსოფიური განაზრებანი ერთმანეთში აღწევენ და ერთმანეთს შეერწყმიან - ასე თვლიან დერიდას კრიტიკოსები, ისინი ანადგურებენ ერთმანეთს დერიდას ნაწერებში. მისი ფილოსოფიისა და ხელოვნების სიახლოვის ნაკლებად ცნობილი მხარე არანაკლებ საინტერესოა. დერიდას ნააზრევში, მის ყველაზე მარტივ კატეგორიებშიც კი, ნათლად ჩანს სიახლოვე არაფორმალისტურ ხელოვნებასთან.

ასლი, ნიშანი, კვალი, დისიმინაცია, გზის გაკვალვა, ცნობიერების შეცვლა, წერის ერთიანი ზოგადი კონცეფცია - ეს ცნებები და ხატები ძირითადია დერიდას ნაშრომებში, რაც მიჯვანიშნებს არაფორმალიზმის სტრუქტურულ მახასიათებლებთან მისი ნააზრევის სიახლოვეზე, მათ არსობლივ ერთობაზე.⁵⁵

ჩემი მიზანი იყო მოდერნული ხელოვნების სულიდან პოსტმოდერნული ფილოსოფიის წარმოშობის შესახებ თეზისის დამაჯერებელი დახასიათება და მისი სისტემური დაცვა სხვადასხვა მიმართულებით.⁵⁶ მათი ჰომოლოგიურობა ყველა თვალსაზრისით უდავოა. გენეალოგია არ შეიძლება ყველა შემთხვევაში განსხვავებული იყოს - მიუხედავად იმისა, რომ ლიოტარის შემთხვევაში სწორედ ასეა, იგი მაინც „პოსტმოდერნისტი“ მოაზროვნეა - და ამდენად, სულიდან დაბადების შემთხვევაში ჰომოლოგიურობა უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე მათი არსის პირდაპირი საწყისი.

4. მოდერნი და პოსტმოდერნი: ურთიერთკავშირები და ჩანაცვლებები

ამ თვალსაზრისით, მოდერნისა და პოსტმოდერნის ურთიერთკავშირი გარკვეულწილად ნათელია. ჩემს მიერ მოყვანილი თეზისის დასამტკიცებლად წარმოდგენილი დასაბუთების თანახმად, ხელოვნებისა და ფილოსოფიის სფეროებს შორის თანხვედრა არსებობს, რაც წარმართავს მოდერნის არტისტულ ავან-გარდს და პოსტმოდერნულ აზროვნებაში ფილოსოფიურ ნაყოფს იძლევა.

უპირველეს ყოვლისა, ნათელია, რომ განსხვავება მოდერნსა და პოსტმოდერნს შორის არ არის აბსოლუტური, სხვა სიტყვებით: პოსტმოდერნი არ შეიძლება იყოს ტრანსმოდერნი ან ანტიმოდერნი, რომლის შინაარსი არაკეთილგანწყობის შემთხვევაში შესაძლოა ტრადიციული აზროვნების ჩარჩოებში იქნას წარმოდგენილი. ფაქტობრივად, პოსტმოდერნი უარს ამბობს იქცეს მკაცრად მოდერნული შინაარსის შენარჩუნებისა და გადარჩენის ფორმად, ანუ მოდერნის ეზოთერული მიღწევების ყოველდღიურად ხელმისაწვდომ გამოსახულებად.⁵⁷

მეორე მხრივ, მტკიცდება, რომ მოდერნული ხელოვნების ერთიან კულტურულ კონტექსტში დანახვა, განსაკუთრებით კი თანამედროვე ფილოსოფიის სიბრტყეში მისი გააზრება, არსებითი წარმატებაა. როდესაც ეს უკანასკნელი - როგორც ჰუსერლთან ვხვდებით - უჩუმრად ჩაიკარგა *philosophia perennis*-ს პროექციაში, ხელოვნება სინამდვილის ახალი კონცეპციის ელემენტების დაპყრობას ესწრაფვოდა. ხელოვნების ეს წარმატება ზუსტად პასუხობს იმ მაღალ შესაძლებლობას, რომელიც ამ საუკუნეს მიეწერება, როგორც დამსახურება.

მისთვის, ვისაც სურს, ჩასწვდეს თანამედროვე რეალობის გარემოებებს, ფლობდეს მისი ახსნის და გაგების საშუალებებს, უმჯობესია, ხელოვნებას და არა ფილოსოფიას მიაპყროს ყურადღება. მკაცრად რომ ვთქვათ, თანამედროვეობის შეცნობის მართლაც ფილოსოფიურ ამოცანას ფილოსოფიაზე სწრაფად და უკეთ ხელოვნებამ გაართვა თავი, რომ არაფერი ვთქვათ აკადემიურ ფილოსოფიურ ისტებლიშმენტზე, რომელიც ძალზე შორს იყო თანამედროვე რეალობისგან და, მით უმეტეს, მისი შეცნობისგან (ისეთ გამოჩაკლისზე, როგორიც ნიცშე იყო, მოგვიანებით ვისაუბრებთ).

რადგან ხელოვნებამ პირველმა დატოვა მოძველებული მოდერნული პოზიციები და უკან ჩამოიტოვა თვითშემეცნების სხვა საშუალებები, არ არის საკვირველი, რომ ტერმინი „პოსტმოდერნი“ ხელოვნების სფეროდან მომდინარეობს. არა აქვს მნიშვნელობა, რომ ერთი ტერმინის წარმოშობას მხატვრობას მიაწერენ, რომელთან მიმართებაშიც იგი პირველად იქნა გამოყენებული ინგლისში 1870 წელს; მეორე - ლიტერატურას, რომელშიც პოსტმოდერნიზმის მიერ გამოწვეულმა დისპუტმა მოიცვა ამერიკის შეერთებული შტატები 1959-60 წლებიდან მოყოლებული დღემდე; მესამე - არქიტექტურას, რომელიც 1975 წლიდან ცხარე შეტაკებების ველად იქცა. მოგვიანებით ტერმინი ფილოსოფიაში იქნა გამოყენებული, კერძოდ, 1979 წელს - ლიოტარის მიერ.⁵⁸

მოდერნული და პოსტმოდერნული ელემენტების ფაქტიური შერწყმა ქმნის საჭიროებას, განისაზღვროს კრიტერიუმი, რომელიც

ექვვარეშე იქნება და გარკვეულ დისტანციას გაუძლებს. ეს მიზანი მიიღწევა არა მოდერნული ხელოვნებისა და პოსტმოდერნული ფილოსოფიის ღროთი ურთიერთკვეთის თავისებურებიდან გამომდინარე დასკვნების მეშვეობით, არამედ მათი არსობლივი განსხვავებების ანალიტიკური კვლევით.

თუ თვალს მივადევნებთ სცენარს, რომლის მიზნდევითაც ვითარდება ურთიერთობა პოსტმოდერნულობასა და მოდერნულობას შორის აღორნოს ფილოსოფიის წიაღში, გასაგები გახდება, რატომ უყვარს ეს მოაზროვნე წარჩინებულ მოდერნს. აღორნო, რომლის აზროვნება ხელოვნებისეულმა გამოცდილებამ ჩამოაყალიბა, ერთის მხრივ, ათავისუფლებს ხელოვნებისათვის გზას პოსტმოდერნული მიმართულებით, მიუთითებს და უბიძგებს ამ მიმართულებისკენ, მეორე მხრივ კი - როგორც ჰეგელიანელი, რომელიც „მიუხედავად მის მიერ ჰეგელის კრიტიკისა, ჰეგელთან რჩება“⁵⁹ - საბოლოოდ უბრუნდება მოდერნს, რაც განიხილება როგორც ვადამწვეტი ცალსახა არჩევანი ერთიანობისა, პლურალობის მიღების საპირისპიროდ.

მხოლოდ ამ ტიპის ანალიზით შეიძლება ჰემმარიტი კრიტერიუმის დადგენა, რომელიც მართლაც მნიშვნელოვან განმასხვავებელ მახასიათებლებზე მიგვითითებს. სხვაგვარად, ასეთი გამიჯვნის გარეშე, გამოუსწორებელ გაუგებრობასთან გვექნება საქმე.

შევნიშნავ, რომ პოსტმოდერნიზმის ოპონენტები ძირითადად იმით გამოირჩევიან, რომ ძალზე ჭირვეულად და ხშირად უგულვებელყოფენ ზნეობის ნორმებსა და დაპირისპირების აკადემიურ მეთოდებს, ისევე სკანდალურად, როგორც პოსტმოდერნიზმის მგრძნებარე აპოლოგეტები.

5. ნოვატორი ნიცშე

რამოდენიმე სიტყვით ავხსნი ქვესათაურს: ნიცშეს 1871 წელს გამოქვეყნებული ნაშრომის „ტრაგედიის დაბადება მუსიკის სულიდან“ მოხმობას ფაქტობრივი წინაპირობა აქვს. როგორც ცნობილია, ნიცშე ამ ნაშრომში ავითარებს აზრს, რომ ანტიკური ტრაგედია ქორისა და დიონისეს კულტისგან წარმოიშვა, ვიდრე ეს ბერძნული კულტურა ჩაესვენებოდა ევრიპიდესა და სოკრატესთან ერთად და თანდათან დაცბრებოდა დიონისური აღტყინება გონებასა და თეორიულ აზრში, რომელიც იმ დროისათვის უკვე მთელი არსებით ესწრაფვოდა საკუთარი ბატონობის სფეროდან ყოველივე არაშეთანასწორებულის განდევნას.⁶⁰

არაშეთანასწორებულის პარალიზებისა და განდევნის პრაქტიკა, რომელიც იმ დროიდან დააყენა მეცნიერების ტრიუმფალურმა

სვლამ - რის წინააღმდეგაც მიმართულია ძირითადად ნიცშეს კრიტიკა - მოდერნული ხელოვნებისა და პოსტმოდერნული ფილოსოფიის მიერ იქნა უკუგდებული. მოდერნული ხელოვნება არ მიილტვის მშენებნიერისა და გაწონასწორებულისკენ, ის ცდილობს არაშეთანასწორებულში შეყოვნდეს.

რაც შეეხება პოსტმოდერნულ ფილოსოფიას, ის იღებს შეუთანასწორებლობას და ცდილობს, დაუბრუნოს მას წართმეული უფლებები.⁶¹ ასე რომ, ურთიერთობა მოდერნულ ხელოვნებასა და პოსტმოდერნულ აზროვნებას შორის - რაც ჩვენი წერილის სათაურის ერთ-ერთი მნიშვნელობაა - არა მხოლოდ გენეალოგიურად შეესაბამება ურთიერთობას ტრაგედიასა და მუსიკას შორის, ნიცშეს მიერ დანახულს; პოსტმოდერნული ფილოსოფია - ამაშია ჩემი ალუზიის მეორე, უფრო მნიშვნელოვანი აზრი - ახორციელებს იმას, რასაც ნიცშე ესწრაფვოდა: გადალახავს რაციონალობას, რომელიც მუხრატუნად იქცა შეუთანასწორებლობისადმი მიმართების შეცვლის შედეგად.

ამ მნიშვნელობით პოსტმოდერნულმა ფილოსოფიამ მართლაც უნდა გადაარჩინოს ნიცშეს (წინამორბედი ნიცშეს) პროგრამა და წინასწარმეტყველება, და თუ ამ პროგრამის აღსრულება (მისი უბრალოდ ისტორიულ სულში ჩასვენების საპირისპიროდ) მოხდება არა ყველგან და ყოველთვის ზედმიწევნით ზუსტად, არამედ დღევანდელი პირობების შესაბამისად, ამაშიც ნიცშეს სული აირეკლება.

VI. დაბადებისა და ბავშვობის შემდეგ: ზრდა ანუ პოსტ-მოდერნიზმიდან ესთეტიკური აზროვნებისაკენ

ამ თავში მსურს დავსვა საკითხი, რომელიც, ჩემი აზრით, განსაკუთრებული მნიშვნელობისაა, და მასთან დაკავშირებით, ჩემი მოსაზრება წარმოგიდგინოთ.

რას ნიშნავს ესთეტიკური საფუძველი პოსტმოდერნული ფილოსოფიისთვის, როგორ იტყვს და ინახავს ეს აზროვნება საკუთარ თავში მოდერნისტულ ესთეტიკას და თუ ესთეტიკური საფუძველი პოსტმოდერნული აზროვნების უპირატესობაა, რა სიკეთეა ამ უპირატესობაში?

1. პოსტმოდერნისტი მოაზროვნეები, როგორც ესთეტიკოსები

ნათელია, რომ პოსტმოდერნული აზროვნება ესთეტიკით უნდა დახასიათდეს, რისი დემონსტრირებაც პოსტმოდერნული დისკურსის

ცნობილ ავტორებზე დაყრდნობით შეიძლება. უკვე განხილულ ავტორებს დავამატოთ ისეთი სახელები, როგორებიცაა ბოდრიარი, კამპერი, სლოტერდიუკი.

უან ბოდრიარი ესთეტიკურ ფენომენს თანამედროვე რეალობის გარემოებათა გასაშიფრად იყენებს. ასე, მაგალითად, იგი შეისწავლის ამერიკული გრაფიტის უაზრო ფრაზებს, რომელთაც უკვე დიდი ხანია ვხმარობთ მათი ზუსტი მნიშვნელობის ცოდნის გარეშე არა მხოლოდ აკადემიურ პოსტსტრუქტურალისტურ თეორიებში, არამედ ყოველდღიურ ცხოვრებაშიც, რაც იმის ნიშანია, რომ რეალობა შეუსაბამო გაჩნდა და ნიშანთა სისტემა გვატყუებს. ეს აღიარება რეალობაში კრიტიკული შეჭრის იმ ზღვარზე დგას, რომლის გადალახვა დღევანდელი დღის რეგლამენტით არ არის დაშვებული.⁶² ბოდრიარი არ ჩაწვდა - და ეს დამახასიათებელია აზროვნების ესთეტიკური წესისათვის - თუ როგორ შეიძლება თანამედროვე სამყაროს ცალკეული, იზოლირებული მოვლენა წარმოისახოს იმავდროულად მეტაფორულად, როგორც ერთიანი ძირითადი ფენომენი. მაგალითად, cancer (კიბო) და clones (გადაგვარებული ქსოვილი). Cancer გამძაფრებული გამოსახვაა იმისა, რასაც clones აღნიშნავს და სიმბოლური გამოხატულებაა სტანდარტიზაციის, გაუმაძღარი ექსპანსიისა და უნიფიკაციის დამამაბლავებელი მოქმედების - დღევანდელი დღის ძირითადი ტენდენციებისა.

დღევანდელი დღის ფენომენის ანალიზს დიეტმარ კამპერი ხატოვანების, მეტაფორულობის წინააღმდეგობრიობიდან იწყებს. წარმოსახვები სანუკვარი ბედნიერების დაპირებას შეიცავენ და უკუაგდებენ ყოველგვარი საზრისისგან დაცლას. მათი რეალიზების შედეგად კი გადარჩენის წინასწარმეტყველება ბედისწერის ხედვით იცვლება.⁶³ დღევანდელი საზოგადოების წარმოსახვა ფატალობის ხედვა და არა გონების თვალთ დასახული, შემოქმედებასა და თავისუფლებაზე დაფუძნებული სამყარო. ერთადერთი, რაც ფატალური წარმოსახვის შემოჭვავ ბარიერს გადალახავს, ისევე და ისევე წარმოსახვაა.⁶⁴ ჭეშმარიტი წარმოსახვა ფატალური ხედვის საპირისპიროდ - ასეთია კამპერის ოპოზიციური აზრის ძირითადი მიმართულება, რომელიც, ამ უკანასკნელის აზრით, ესთეტიკამ უნდა აითვისოს.

სწორედ ამ ტიპის ესთეტიკურ საწყის ვხვდებით პეტერ სლოტერდიუკთან. მისი ანალიზი მოფენილია წარმოსახვის მაგალითებით, ენა - მეტაფორით, აზროვნებაში კი იმდენივე ესთეტიკაა, რამდენიც მელოდიის ელერადობაში, რაც, ნიცშეს თანახმად, არც თუ უმნიშვნელო ფაქტორია ჭეშმარიტი ფილოსოფოსის შეფასებისას. სლოტერდიუკის მიერ ესთეტიკურ კონცეპციაში აქცენტების გადანაცვლება შესაბამება ტენდენციას, რომელსაც ჭეშმომთ საგანგებოდ განვიხილავთ.

სლოტერდიუკი ამბობს (წიგნში ასეთი ქვესათაურით „ესთეტიკური ესენები“), რომ დღეს ესთეტიკურისა და ლოგიკურის გამოყვანის ტენდენცია არ არის გამართლებული: „გარე სამყაროზე რეაგირება, ფართო გაგებით, ესთეტიკაა და ესთეტიკადვე რჩება აზროვნების პროცესში მონაწილეობის მდგომარეობაშიც“. ⁶⁵ იგი მიმართავს ესთეტიკის ფართო მნიშვნელობას არა ხელოვნებასთან, არამედ პერცეპციასთან, იმ აღქმით – შეგრძნებით საწყისთან დაკავშირებით, რომელიც მისთვის აზროვნების ბირთვის მნიშვნელობას იძენს. ⁶⁶ სწორედ ეს ცვლილება განსაზღვრავს, ჩემი აზრით, პოსტმოდერნული ფილოსოფიის ხასიათს და მისი ესთეტიკურობის თავისებურებას.

2. ესთეტიკიდან აისტესისის (Aesthetics) მიმართულებით

რასაც სლოტერდიუკი უწოდებს „ესთეტიკას ფართო გაგებით“, მე ყველგან აღვნიშნავ როგორც „აისტესისს“ (Aesthetics). ⁶⁷

ჩემი შეხედულებით, პოსტმოდერნული აზროვნება უფრო „აისტესისური აზროვნებაა“, რაც მის ესთეტიკურ გადახრას ნაყოფიერს ხდის. „აისტესისი“ განსაზღვრავს ამ ესთეტიკას უკუმიმდგომარეობაში, აისტესისში, პერცეპციაში მარტივი უკუასახვით. ეს უკუასახვა შეადგენს „აისტესისური აზროვნების“ არსს, რის შესახებაც მოკლედ უნდა მოგახსენოთ ამ თავში. ⁶⁸

საგულისხმოა, რომ პოსტმოდერნისტი ავტორები იკვლევენ ხელოვნებას არა იმისათვის, რომ ხელოვნებაზე ითქვას რაიმე ახალი, არამედ იმისათვის, რომ პერცეპციაზე (უშუალო მყისიერ აღქმაზე, რომელსაც ისინი ხელოვნების საგანძურში მოიპოვებენ), როგორც ამოსავალ წერტილზე დაყრდნობით ჩასწვდნენ ჩვენს რეალობას. ხელოვნება არ არის სამიზნე, ხელოვნება სივრცე-მოდელია ასახვისა და განაზრებისთვის. ხელოვნება იქცა ამსახველი სივრცის ნიმუშად, რადგან იძლევა პერცეპციის საშუალებას, ხეწის და აყალიბებს მის სპეციფიურ საშუალებებს ქუშუალო აღქმა-შეგრძნება არის ის, რაც მნიშვნელობს „აისტესისურ აზროვნებაში“. საუბარია არა უბრალოდ გრძობით აღქმაზე, არამედ სრულ აღქმაზე, რომელიც სწვდება მოვლენის ბუნებას, ფენომენის პირველად საწყისს, რაც შესაძლებელია მხოლოდ პერცეპციული აქტით და შეუძლებელია, მაგალითად, ლოგიკური ინდუქციის ან დედუქციის მეშვეობით. ამ ტიპის პერცეპცია უშვებს შეცნობას, შეგრძნებას, ვათავისებას. იგი შესაძლებელს ხდის პირველადი მნიშვნელობების გამოკვლევას – ისეთი მნიშვნელობებისა, რომლებიც გადალახავენ გონებისმიერს. კვლავ დაუბრუნდები დაწმენდილი განცდის ლიოტარისეულ გამოკვლევას: აქ საქმე მგრძობელობითი აღქმის არასაკმარისობას ეხება, რომელიც გაიანზრება

როგორც ტრანსესთეტიკური, მეტიც, არაესთეტიკური, რომელიც ესთეტიკის საზღვრებს გადალახავს. ასეთი აღქმა - რაც დაუშვებელია ტრადიციულ ესთეტიკაში - ზემოთ აღწერილი აისტესისის მთავარ მომენტად იქცა. პოსტმოდერნიზმისა და მოდერნიზმის განსხვავებულობა სრულად აირეკლება ესთეტიკასა და აისტესისის შორის განსხვავებულში, რომელშიც თავს იყრის ყველა ურთიერთაპოზიციური მდგომარეობა - ნახტომის შეგრძნება ტოტალური მითითებების წინააღმდეგ, დაწმენდილი განცდის უპირველესობა მშვენიერის საპირისპიროდ, ლიოტა-რისეული ჩედვა ჰაბერმასისეული ხედვის წინააღმდეგ.

3. აისტესისური აზროვნება: რეალისტური აზრი დღევანდლობისთვის

ამ ტიპის აღქმითი აზროვნება, რომელიც აღქმით იწყება და არაესთეტიკურ ხაზში შთაინთქმება, მოკლედ რომ ვთქვათ, ისევე მოიცავს აისტესისს, როგორც ესთეტიკას. ასეთი აზროვნება არა მისი ამწუთიერი მოდურობის მიმართ უნდობლობით, არამედ მისი აღქმითი მოცვის უნარისა და რეალური შესაძლებლობების ჯეროვანი შეფასების შესაბამისად მოცემულ მომენტში დროულად მეჩვენება. დღესდღეობით - ასეთია ჩემი აზრი - აისტესისური აზროვნება ჭეშმარიტად რეალისტური აზროვნებაა, სხვა სიტყვებით, ყოველმხრივ შეესაბამება დღევანდელ რეალობას.

ესთეტიკური შესაძლებლობები, რამდენადაც საექვოდ მიიჩნევიან, სულ უფრო მეტად გამორიცხავენ რეალობასთან სიახლოვეს, განსაკუთრებით ინტენსიურად კი - მისი გამოაშკარავების მცდელობით.⁴⁹

რაც გადაამწყვეტია აზროვნების ტიპის შეცვლის მართებულობაში - ლოგოცენტრიზმიდან აისტესისურ აზროვნებაზე აქცენტის გადატანაში - ეს არის თავად რეალობის შეცვლა. დღევანდელ „რეალობას“ პერცეპციული პროცესები, უპირველესად კი უშუალო აღქმის პროცესი, აყალიბებს. ამიტომ ეს რეალობა შეიძლება განიხილებოდეს მხოლოდ აზროვნების პერცეპციული შესაძლებლობების მნიშვნელობით, რაც ძალაში რჩება - თუმცა პარადოქსულად გამოიყურება - არაესთეტიკური მოვლენის შემთხვევაშიც.

1986 წლის 26 აპრილის შემდეგ, ჩერნობილის კატასტროფის დღიდან, ყველამ ვიცით, რომ მთავარი საშიშროება არაესთეტიკური საშიშროებაა, მაგრამ იგი აღარ აღიქმება შეგნებისმიერად და მხოლოდ მის მიერ მიყენებული ზიანი ზემოქმედებს შეგნებაზე, შთანთქავს მას; მხოლოდ ის, ვინც აისტესისურად აზროვნებს, განსაკუთრებით კი ის, ვისი ყურადღებაც ესთეტიკის არაესთეტიკური გადალახვისკენ არის მიმართული, შესაბამისად აღიქვამს შემოთების საფუძველს.

4. ხელოვნება, როგორც საცდელი სფერო

რადგან აისტეისისური აზროვნება, ერთი მხრივ, გადალახავს ხელოვნების საზღვრებს, მეორე მხრივ კი მასში ხელოვნების გამოცდილება კიდევ ერთხელ იძენს განსაკუთრებულ მნიშვნელობას - და სწორედ ყოველდღიური რეალობის გააზრებასთან დაკავშირებით, რაც აისტეისისური აზროვნების ძალისხმევის ფოკუსია - ხელოვნებას შეუძლია საცდელი სფეროს სამსახური გასწიოს პლურალობისთვის. სწორედ ამ შესაძლებლობის განხილვა მაქვს გადაწყვეტილი წერილის დასასრულს.

რეალობაზე ორიენტირებულმა აზროვნებამ დღეს ისეთი რეალობა უნდა მიიღოს, რომელიც პლურალურია ისე რადიკალურად და კანონიერად, როგორც არასოდეს. აისტეისისური აზროვნება ინსპირირებულია ხელოვნების გამოცდილების მიერ, რომელსაც ამ შემთხვევაში საგანგებო მნიშვნელობა ენიჭება, რადგან ხელოვნება საცდელი სფეროა პლურალობისთვის. ხელოვნება სპეციფიურად, საკუთარი შესაძლებლობის ფარგლებში, ისეთივე წარმატებით წარმოაჩენს პლურალობის სტრუქტურას, როგორც - პლურალობის ერთიანი სურათი, და შესაძლებელს ხდის მისი მრავალსაწყისიანი აგებულების საფუძველში ჩადებულ სტანდარტთა რიგის ნათლად გარჩევას და გამოკვლევას. ხელოვნებას ძალუძს ყველასთვის ნათელი გახადოს, რომ შესაბამისი აღქმით - შეგრძნებითი სპეციფიურობა საჭიროა ყოველი ცალკეული მიდგომის შემთხვევაში და არაფერია უფრო სავალალო, ვიდრე ყველა შემთხვევის ერთი საზომით და კრიტიკრიუმების ერთი სისტემით გამოზნება და შეფასება; რომ იგი პლურალობის ვითარებაში იმ საწყის შეცდომას უპირისპირდება, რომლის შედეგები შესაძლოა ზომიერი საშიშროებიდან კატასტროფამდე განვითარდეს; რომ ხელოვნების გამოცდილება ეფექტურია, როგორც კრიტიკული, ასევე ნათლისმომფენი და მომაწესრიგებელი თვალსაზრისით.

ჩვენში სულ უფრო მტკიცედ მკვიდრდება იმის შეგნება, რომ დღეს ყველა ენობრივი თამაში, ცხოვრების ყველა ფორმა, ცოდნის ყოველგვარი სისტემა ძირეულად და სპეციფიურად განსხვავებულია, რასაც ხელოვნების გამოცდილება ცხადყოფს - აღორნოს პერიფრაზით ვიტყვი - და რისი გაცნობიერებაც ასაზრდოებს ჩვენი დღევანდელი სიტუაციის საჭიროებებს, უზარუნველყოფს დღევანდელი რეალობის წვდომას. ხელოვნება - საპირისპიროდ ჰეგელის მტკიცებისა, რომ ხელოვნება წარსულის კუთვნილებაა - ახალ მნიშვნელობას იძენს და გამოცდის პლურალობას უფრო საფუძვლიანად, ვიდრე ნებისმიერი სხვა საშუალება. სწორედ ამიტომ არის შესაძლებელი სამყაროში

ორიენტირებისა და მოქმედების უნარიც ესთეტიკურ სკოლაზე აღმოცენებულ აისეთესისურ აზროვნებას მიეწეროს. მათ, ვინც შინაგანად მიიღო პლურალობის სტრუქტურა და მისი მოთხოვნები, ძალუძთ შესაბამისად მოიქცნენ რეალური პლურალობის პირობებში. მათ არ ეშინიათ პლურალობის და მოქმედებენ მასში. ~~ანსთესისური~~ პლურალობა - აღქმითი აზროვნება - მიუთითებს დღევანდლობის საორიენტაციო მიმართულებებზე.¹⁷ გავიმეორებ: მისი წარმატება არ არის უბრალოდ ინტელექტუალური მოდის ნაყოფი, ეს ნორმატული, გაპირობებული წყობაა რეალობისა, რომელიც პლურალური გაჩნდა.

ჩემი ბოლო განაზრების მიზანია, წარმოაჩინოს, რომ პოსტმოდერნული ფილოსოფიის მოდერნული ინსპირაცია, არსობლივად, პოსტმოდერნული აზროვნების ესთეტიკური საწყისწარმოება, ამ აზროვნების სიკეთედ იქცა - სიკეთედ, რომელიც დღევანდელი რეალობის გახსნის და გამოაშკარავებისთვის საჭირო საგანგებო ენერგიას ფლობს. პოსტმოდერნული ფილოსოფიის დაბადება მოდერნული ხელოვნების სულიდან, ამ ფილოსოფიის შემოქმედებაა - და სიამოვნება მათთვის, ვისაც მასთან აქვს საქმე.

პოსტმოდერნი ბზიან-მოდერნის

წინააღმდეგე

პოსტმოდერნიზმი, მოდერნიზმის მსგავსად, ყოველი ხელოვნების საზღვრებში განიცდის სახეცვლილებას, როგორც მოტივების, ასევე დროითი ჩარჩოების თვალსაზრისით. მე კი, ამ შემთხვევაში, განვსაზღვრავ მას იმ სფეროში, რომელშიც სრულად ვარ ჩართული - არქიტექტურაში. პასუხისმგებლობა არქიტექტურული ქვეცნობიერიდან მის ამოტივტივებაზე იოზეფ ჰადნატს ეკისრება, ვალტერ გროპიუსთან ერთად, რომელსაც, შესაძლოა, სურდა ძილი დაეფრთხო ამ უკანასკნელისთვის, მოდერნული მოძრაობის ამ პიონერისთვის პარავარდში. ყოველ შემთხვევაში, მან გამოიყენა ეს ტერმინი 1945 წელს გამოქვეყნებული იმ წერილის სათაურში, რომელსაც “პოსტმოდერნული სახლი” (ჯველა თვალსაზრისით, ბაუჰაუსის გამოცდილება) უწოდა, მაგრამ თავად ტექსტში არ მოიშველია და არც განმარტა სათაურში გამოტანილი ტერმინი. თუ არ ჩავთვლით ტერმინის აჭაოქ გამოჩენას, მის შემთხვევით განპირობებულ გამოხმობას, როგორც ზემოხსენებულ შემთხვევაში, თუნდაც როგორც ფილიპ ჯონსონსა და ნიკოლაუს პევზნერთან მისი გაეღვების შემთხვევაში, ტერმინი არსად გამოყენებულა ჩემს ნაშრომებამდე, 1975 წლიდან მოყოლებული, ამ საკითხს რომ განიხილავენ. ევროპასა და ამერიკაში საგარო განაზრებებისა და დისკუსიების პირველ წელს მე მოვიშველიე მომგებიანი მიმართება, მიმთითებელი უფრო იმაზე, თუ რა მოვიტოვეთ უკან, ვიდრე იმაზე, თუ საით მივემართებით. საგულისხმოა, რომ ისეთი განსხვავებული არქიტექტორები, როგორებიც არიან რალფ ერსკინი, რობერტ ვენტური, ლუსიენ კროლი, ძმები კრიგი და ტიმ ტენი, განუდგნენ მოდერნიზმს და სხვადასხვა მიმართულებით შეუდგნენ გზას, მათი საერთო განდგომილობის კვალს დაადგნენ. დღესდღეობით მე განვსაზღვრავ პოსტმოდერნს, როგორც ორმაგ კოდირებას; 1978 წელსაც ასე განვსაზღვრე იგი, — კომპინირება მოდერნული ტექნიკური მეთოდებისა რაღაც განსხვავებულთან (ჩვეულებრივ, ტრადიციულ კონსტრუქციებთან), რათა არქიტექტურამ საზოგადოების უმრავლესობასა და დანტერესებულ უმცირესობასთან (ეს უმცირესობა ძირითადად სხვა არქიტექტორებ-

ისგან შესდგება) შესძლოს კავშირის დამყარება. ამ ორმაგი კოდირების უპირატესობა, თავისთავად, ორმხრივია. მოდერნულმა არქიტექტურამ ნაწილობრივ იმიტომაც განიცადა მარცხი, რომ მან ვერ დაამყარა ეფექტური კავშირი რადიკალურად განსხვავებულ, ურთიერთდაპირისპირებულ მომხმარებლებთან და დემბლებთან ჩემს წიგნში "პოსტ-მოდერნული არქიტექტურის ენა" — ნაწილობრივ იმიტომ, რომ ვერ ჩაერთო ეფექტურ რგოლად ქალაქისა და ისტორიის ჯაჭვში. ამდენად, ჩართვა-განზავებას მე აღვიჭვამდი და განვსაზღვრავდი, როგორც პოსტ-მოდერნს: არქიტექტურას, რომელიც იყო პროფესიულად დამკვიდრებული და პოპულარული, როგორც ძველი მონახზის მიხედვით ახალ ტექნიკურ მეთოდებზე დაფუძნებული რამ. ორმაგი კოდირება, უბრალოდ რომ ვთქვათ, მოიაზრებს ორთავეს, ელიტარულს და პოპულარულს, ახალს და ძველს, მასთან გარდუვალ წინაპირობათა საფუძველზე ოპოზიციურად დაწყვილებულს. დღევანდელი პოსტმოდერნისტი არქიტექტორები მოდერნისტთა მიერ არიან აღზრდილები და, მიმდინარე სოციალური რეალობის პირისპირ, დანებებულან მათზე დაკისრებულ მოვალეობას — იმუშაონ თანამედროვე ტექნოლოგიით. ეს მოვალეობა განასხვავებს მათ რეევივალისტებისა და ტრადიციონალისტებისგან, სწორედ მათთვის ყველაზე მნიშვნელოვანი პიბრიდული ენის, პოსტმოდერნული არქიტექტურული სტილის შემუშავებისთვის. სწორედ ეს არ ითქმის პოსტმოდერნისტ არტისტებსა და მწერლებზე, რომელთაც ძალუძთ ნარაციისა და რეტროსპექციის ტრადიციულ საშუალებათა უფრო დიად გამოყენება. ყველა შემოქმედში, როლმელსაც შეიძლება პოსტმოდერნისტი ეწოდოს, არის რაღაც მოდერნისტული მგრძობელობისგან, — გარკვეული მიმართება, რომელიც მათ ქნილებებს რეევივალისტური ქნილებებისგან განასხვავებს — ირონია იჭება ეს თუ პაროდია, ჩანაცვლება, კომპლექსურობა, ცვლექტიზმი, რეალიზმი ან თანამედროვე ტაქტიკებისა თუ ამოცანების სხვა სახეები. პოსტმოდერნიზმს არსობლივად ორმაგი მნიშვნელობა აქვს: მოდერნიზმის გაგრძელება და მისი ტრანსცენდენტია.

პოსტმოდერნული არქიტექტურის ძირითადი წინაპირობა მოდერნული არქიტექტურის თვალნათელი სოციალური მარცხია, ათწლეულებში გაცხადებულ-განმეორებული. 1968 წელს ინგლისურმა კომპიუტერ ნაგებობათა კვარტალმა (რონან პოინტი) გამოსცადა, თუ რა არის სრული მარცხი, როდესაც აფეთქებით განადგურდა. 1972 წელს ბევრი კვარტალი საგანგებოდ იჭნა აფეთქებული, ფრუით იგოზე, სანტ ლუისში. სამოცდაათიანი წლების

შუა პერიოდში აფეთქებები შენების წარუმატებელ მოდერნისტულ მეთოდებთან ურთიერთობის საფუძველზე ჩვეულებრივ მეთოდად იქცა: არასაკმარის სტანდარტულობასთან, იმის უკმარისობასთან, რაც სივრცეში პიროვნულ დაცულობას უზრუნველყოფდა, ნაგებობის ფენობრივ-საკუთრებრივი ნიშნით განუცხადებლად. ამჟამად იყო "სიკვდილი" მოდერნული არქიტექტურისა და მისი პროგრესის მქადაგებელი იდეოლოგიისა, რომელიც სოციალური პრობლემებისთვის ტექნიკურ გადაწყვეტას ეძიებდა. ქალაქის ცენტრისა და ისტორიულ ნაგებობათა ნგრევა მასის თვალწინ ხდებოდა და საყოველთაო, სოციალური მოტივაცია უნდა გაემძაფრებინა მასში, რადგან მხატვრობაში, კინოში, ცეკვაში თუ ლიტერატურაში რამდენადმე განსხვავებული მდგომარეობა იყო, საყოველთაობასთან და სოციალურობასთან დაკავშირებით. არც მსგავს "საჯარო" სიკვდილს, ალბათ არც იმ სოციალურ ელერადობას, რომელსაც პოსტმოდერნულ არქიტექტურაში ვხვდებით, ამ სფეროებში ადგილი არ ჰქონია. თუმცა, პოსტმოდერნულ ლიტერატურაში გარდასულ ფორმათა გამოყენების სოციალურ მოტივაციას ირონიული ელფერი ეძლევა. უმბერტო ეკო აღწერს ამ ირონიას თუ ორმაგ კოდირებას: "პოსტმოდერნული დამოკიდებულება იმ მამაკაცის მდგომარეობას ჰგავს, რომელსაც მეტად დახეწილი ქალი უყვარს და იცის, რომ არ შეუძლია უთხრას მას "მე თქვენ მიყვარხართ გაგიყვებით", რადგან მან იცის, რომ ქალმა იცის (და რომ ქალმა იცის, რომ მან ეს იცის), რომ ეს სიტყვები უკვე დაწერილია ბარბარა ქართლანდის მიერ. მაგრამ არსებობს გამოსავალი. მამაკაცს შეუძლია თქვას, "როგორც ბარბარა ქართლანდი იტყოდა, მე თქვენ მიყვარხართ გაგიყვებით". ამ შემთხვევაში ყალბი უშუალობისგან თავის არიდებით, ნათლად გამოითქმება, რომ უკვე შეუძლებელია უშუალოდ ლაპარაკი და, მიუხედავად ამისა, მამაკაცი ამბობს იმას, რაც მას სურს, რომ უთხრას ქალს, რომ მას იგი უყვარს, მაგრამ მას უყვარს იგი დაკარგული უშუალობის ხანაში. თუ ქალი აპყვება, ასევე უნდა დაუბრუნოს მამაკაცს სიყვარულის განცხადება. მოსაუბრეთაგან არც ერთი არ განიცდის უშუალოდ, მაგრამ ორივე იღებს წარსულის გამოწვევას, რომელსაც ვეღარსად წაუვლენ და ამიტომ ცნობიერად და სიამოვნებით ერთვებიან ირონიის თამაშში, მაგრამ სიყვარულზე საუბრით მიზანი მაინც მიიღწევა".²

ასე წარმოადგენს და განაზოგადებს ეკო შეყვარებულთა მიერ ორმაგი კოდირების გამოყენებას, რა თქმა უნდა, მწერლისა და პოეტის მიერ გარდასულ ფორმათა გამოყენებამდე. მოდერნიზმის

ზღვარდადებულიობასთან, მის მნიშვნელობათა და ნაპირთა მიჯნასთან პირისპირ აღმოჩენილი მწერლები, ჯონ ბარტის დარად, ისევე შეზღუდულნი არიან, როგორც არქიტექტორები ინტერნაციონალური სტილით, მინისა და მეტალის იძულებითი გამოყენებით. ყურადღებას იმსახურებს და ალბათ საუკეთესოა ორმაგი კოდირების გამოყენების თვალსაზრისით შტუტგარტის გალერეის სტირლინგისეული გაფართოება-რეკონსტრუქცია: გამოიკვეთება ტრადიციული ქალაქის ტიპის სტრუქტურა და მუზეუმი განივრცობა თამაშსა და ირონიაში. ძველი გალერეის ნალის ფორმის პალაცო მეორდება მომადლო პოსტამენტის, ასე ვთქვათ "აკროპოლისის" ფორმაში და მასზევე განთავსდება, მიმოსვლა-მოძრაობას მოწყვეტილი. მაგრამ ეს კლასიკური საფუძველი საკუთარ თავში განითავსებს სავსებით რეალურ და საჭირო ფართობს, მანქანების დასაყენებელ ადგილს, რომელზეც ირონიულად მიუთითებს ჩამოშლილი კლდე, ნანგრევთა მსგავსი. შედეგად გაჩენილი ჩაღრმავებები რეალურ კონსტრუქციას აშიშვლებს - თავად აკროპოლის მარმარილოს თხელ პლიტებს, მაგრამ მეტალის კონსტრუქციაზე დამაგრებულს, ეს უკანასკნელი კი შესაძლებელს ხდის ჰაერის შიდა მოძრაობას. შესაძლებელია ამ ყალბ ნანგრევებზე ჩამოჯდომა და ჩვენს დაკარგულ უშუალობაზე დაფიქრება, იმაზე, რომ ჩვენ ვცხოვრობთ ხანაში, როდესაც შესაძლებელია უმშვენიერესი ქვის წყობით შენება ისევე, როგორც - რკინის კონსტრუქციებზე დამაგრებული მოსაპირკეთებელი მასალით. მოდერნიზმი, რა თქმა უნდა, თავადაც უარს ამბობს და ჩვენთვისაც არ უშვებს ასეთი სიამოვნების შესაძლებლობას, შემდეგი მიზეზების გამო: "მასალისეული სიმართლე", "ლოგიკური თანმიმდევრობა", "გახსნილობა", "უბრალოება" - ყველა ეს ფასეულობა და რიტორიკული სვლა აღზევებულია ისეთ მოდერნისტთა მიერ, როგორებიც არიან ლე კორბუზიე და მის ვან დერ როე.

სტირლინგს, ამის საპირისპიროდ და უმბერტო ეკოს შეყვარებულთა მსგავსად, სურს ურთიერთშეაკავშიროს სხვადასხვა და განსხვავებული ფასეულობა. მუზეუმის არაწარმავალი ბუნების ხაზგასასმელად მან ტრადიციული რუსტირება და კლასიკური ფორმები გამოიყენა, ეგვიპტური კარნიზის, ღია პანთეონისა და დანაწევრებული თაღების ჩათვლით. ყოველივე მშვენიერია გამოუთქმელად და სავსებით, მაგრამ არ არის რევივალისტური მცირე გადახრის, ისეთი თანამედროვე მასალის გამოყენების გამო, როგორიცაა რკინა-ბეტონი. ყოველივე ამბობს: "მშვენიერი ვართ აკროპოლისისა და პანთეონის დარად, მაგრამ ბეტონზე ვართ დაშენებული და

ამიტომაც სიყალბე შეგვეპარა“. ამ ორმაგი კოდირების უკიდურესი გამონახტულებია შესასვლელი: მეტალის კოშკურით, რომელიც ტაქის სადგომის მდებარეობას გვამცნობს, და — მოდერნისტული მეტალის თაღებით, რომლებიც პუბლიკას მიმართულებას მიუთითებენ. მისი ფორმები და ფერები დე სტიჯელს მოგვაგონებს, იმ კინტესენციურად მოდერნულ ენას, მაგრამ მათი გაერთიანება ტრადიციულ ფონზე ხდება. ამდენად, მოდერნიზმი ისე უპირისპირდება კლასიციზმს, რომ მოდერნისტებიც და კლასიციზტებიც უნდა გაოცდნენ, აღშფოთებაზე რომ არაფერი ვთქვათ. აქ არ აქვს ადგილი ენების ჩვეულებრივ პარამონიასა და ურთიერთთანხმობას. ამ შემთხვევაში გვეუფლება არც თუ სასიამოვნო განცდა, რომ რთულ, შედგენილ სამყაროში ეცხოვრობთ, სადაც არ შეგვიძლია უარყოთ არც გარდასული და შაბლონურ-ტრადიციული სილამაზე, არც აწმყო უახლესი ტექნოლოგიითა და სოციალური რეალობით. ამ წარსულისა და აწმყოს შორისის მოხელთებით, ჩვენი ვითარების გამარტივების უარყოფით, დღესდღეობით, სტრალინგი ქნის ყველაზე “რეალურ” რეალობას პოსტმოდერნულ არქიტექტურაში.

ეს რეალობა იმდენადვე ეხება გემოვნების საკითხს, რამდენადაც — ტექნოლოგიურს. მოდერნიზმმა განიცადა მარცხი როგორც მასობრივი მშენებლობის მწარმოებელმა და ქალაქის აღმშენებელმა ნაწილობრივ იმიტომაც, რომ ვერ შეძლო საერთო ენის გამონახვა იმ მობინადრეებსა და მომხმარებლებთან, რომელთათვისაც, შესაძლოა, უცხო იყო ეს სტილი, მისი მნიშვნელობა გაუგებარი, ან სულაც გამოუსადეგარი. ამდენად, ორმაგი კოდირება, პოსტმოდერნის არსობლივად განმსაზღვრელი, საბოლოოდ გამოყენებულ იქნა, როგორც განსხვავებულ დონეთა შორის კომუნიკაციის განმახორციელებელი სტრატეგია.

ფაქტობრივად, ყოველი პოსტმოდერნისტი არქიტექტორი — შესანიშნავ ნიმუშებს იძლევიან რობერტ ვენტური, ჰანს ჰოლანი, ჩარლზ მური, რობერტ სტენი, მიშელ გრავერი, არატა ისოძაკი, — პოპულარულ და ელიტარულ ელემენტებს სრულიად განსხვავებულ მიზანთა მისაღწევად იყენებდა და ყოველი მათგანის სტილი სწორედ რომ ჰიბრიდულია. შტუტგარტში ლურჯი და წითელი მოაჯირი და მთრთოლვარე პოლიტრომია იმ ახალგაზრდებს მიესალმება, მუზეუმს რომ სტუმრობენ — ზუსტად შეესაბამება მზის ამოფარქვევის დარ მათ ვარცხნილობასა და ანორაკებს — ისევე, როგორც კლასიციზმი მოუხმობს შინკელის შეფარებულებს. ეს ძალიან პოპულარული შენობაა ახალგაზრდებშიც და ხანშიშესულებშიც და როდესაც

იქვე გამოკვითხე ქუჩის მხატვართა ჯგუფი, მოსწავლეები და ბიზნესმენები, მათი განსხვავებული აღქმა და გემოვნება ერთ-ერთ შერიგებასა და ერთმანეთის მიმართ შორს მიშველ დათმობებში წარმოჩინდა. პლურალიზმი, რომელსაც ასე ხშირად მოუხმობენ პოსტმოდერნიზმის ასახსნელად, ამ შემთხვევაში ხელშეწყობს რეალობად იქცევა.

ახლა უადგილო იქნებოდა პოსტმოდერნული არქიტექტურის ისტორიის დეტალური თხრობა, მაგრამ მსურს ყურადღება გაავახვილო იდეოლოგიურ და სოციალურ მისწრაფებებზე, ამ ისტორიის საძიკველში რომ დღეს, რადგან ისინი ხშირად უგულვებელიყოფიან მოდერნისტთა ცხარე შეხლა-შემოხლის დროს.³ ტრადიციონალისტებს ხშირად დაჰყავთ კამათი სტილის საკითხამდე, ამდენად სიმბოლური მიმართება და მორალი იგნორირებულია. ვინც რომბერტ ვენტურის, დენის სკოტ ბრაუნის, ჯრისტიან ნორბერგ-შულცის ან ჩემს წერილებს იხილავთ, მუდმივად წააწყდებით პლურალიზმის ცნებას, იდეას იმის შესახებ, რომ არქიტექტორმა უნდა მოიცივას განსხვავებული "გემოვნებითი კულტურები" (სოციოლოგ ჰერბერტ განსის სიტყვებით რომ ვთქვათ) და განსხვავებული ცხოვრებისეული შეხედულებები. ნებისმიერი კომპლექსური ნაგებობა, ოფისის ტიპის ნებისმიერი დიდი ადმინისტრაციული შენობა უნდა აკმაყოფილებდეს განსხვავებულ გემოვნებასა და მრავალფუნქციურობის მოთხოვნას, რაც გარდაუვლად მიიყვანს არქიტექტორს, ამ რჩევას თუ დაჰყვება, სტილის ეკლექტიკობამდე მას შეუძლია, ეს პეტეროგენულობა თავისუფალ კლასიციზმად გაასაღოს, როგორც დღეს ბევრი პოსტმოდერნისტი იტყვია, მაგრამ პლურალიზმის კვალი მაინც იჩენს თავს. მე კი მსურს დავამტკიცო, რომ "მართალი და ზუსტი სტილი" არის არა, როგორც თვლიდნენ, გოთიკა, არამედ ეკლექტიზმის განსაზღვრული ფორმა, რადგან მხოლოდ მას შეუძლია მოიცივას ჩვენი სოციალური თუ მეტაფიზიკური რეალობის პლურალიზმი.

ბევრი არ დაეთანხმება ამ უკანასკნელ მოსაზრებას, მათ შორის კი პოსტმოდერნისტებიც აღმოჩნდებიან, როგორც ვიზიონერი და ურბანისტი ლეონ კრიე, თავად ლამის პოსტმოდერნისტი. მე მასზე ვამახვილებ ყურადღებას როგორც ზღვრული მდგომარეობის გამოშხატებულზე, რადგან იგი ნათელყოფს განსხვავებული ტრადიციების პოზიტიურ ზემოქმედებას ერთმანეთზე. კრიე ჭეიმს სტილინგის სტილში მუშაობდა ადრეულ 1970-იან წლებში, ვიდრე სახალხო კლასიციზმის საკუთარ ფორმას მიაკვლევდა. ისეთი ქალაქების რეკონსტრუქციის მისეულ სტეპებში, როგორც ბერლინი და ვაშინგტონია, მან წარმოაჩინა, თუ

როგორ შეიძლება ქალაქის ისტორიული წარსულის აღდგენა და შეთანაფარდებული სივრცეებით მისი განვრცობა. მოტივაციები ურბანისტული და უტოპიური ხასიათისაა (ამდენად საექვოა მათი რეალიზება). გარდა ამისა, მათი ხისტი ტრადიციულობა იდეალისტურობა შორს არის მოდერნიზმისაგან. შესაძლებელია ავინ გაექცეს რეალურად პატერნალიზმსა და მონიზმს, მაგრამ ჩანათეჭრი მანც არ უნდა შეიცავდეს ტოტალიტარიზმს, რომელსაც მისი კრიტიკოსები ხედავენ და აფიჭირებენ და ამდენად ალბერტ შპერთან მსგავსებისკენ მიჰყავთ საქმე. მაშინ, როდესაც რთულ შემდგარი კულტურა ჩამოყალიბებულ და არაელიტარული გადახვევებისადმი მგრანობიარე ელიტას ემორჩილება, კრიეს არ დაუკარგავს ის უშუალობა, რომელიც უმბერტო ეკოსა და პოსტმოდერნისტების რწმენით წარსულის კუთვნილებაა, დაბრუნებული პრინციპული რჭროს ხანაში, როდესაც ზრახვით ეძლევიან განსაკუთრებულის ქვრეტას. კრიტიკოსები მანც იტყვიან, რომ მან შეინარჩუნა უშუალობა, რადგან არც უშენებია და არც პირისპირ შეტაკებია გადაულახავ პლურალურ რეალობას.

შესაძლოა, ასეც იყო და კრიე მართლაც კეთილად ზემოქმედებდა პოსტმოდერნისტებზე, ისევე, როგორც სხვებზე, რადგან მისი იდეალური ქნა-განხორციელება თანამედროვე დაგვემარების კრიტიკა იყო, სიენისა და ვენისის ცენტრებს შემორჩენილი ფრამენტების მსგავსად. მისი ნოსტალგია პოზიტიური და შემოქმედებითია, რადგან წარმოაჩენს, თუ როგორი იჭებოდა ფრანგული ქალაქი ტრადიციის თანახმად ნაშენები ქუჩებით, თალებით, ტბებითა და ბალებით. ეს ის ნოსტალგიაა, ფრანგულ რევოლუციას რომ შეჰყურის. მეტიც, მისი მანერა როგორც ლე კორბუზიესგან, ისევე ნატიფი ხელოვნების სკოლისგან მომდინარეობს, იმავდროულად განსაზღვრულ ურბანისტულ ცოდნას ეყრდნობა — და ეს მას პოსტმოდერნისტად აქცევს. მაგრამ თუ ვინმე განწყურებს საზოგადო ნაგებობათა და კერძო ნაგებობათა მისეულ პროექტებს, იხილავს მას არა როგორც უბრალოდ მანიერისტს, ბიპლანისა და 1920-იანი წლების ტექნოლოგიის მადიდებელს, მისი ბი პლანები ირონიული პოსტმოდერნული კომენტარია ტექნიკურ რეგრესიაზე, მისწრაფების საგნად რომ ქცეულა.

პოსტმოდერნულ არქიტექტურას, რა თქმა უნდა, სხვა შენაკადებიც აქვს, გარდა იმ ორი მთავარისა, სტირლინგისა და კრიეს ნამუშევრები რომ განახორციელებენ, და მე შევეცდები ეჭვი ძირითადი ტრადიციისგან შემდგარი პლურალობის წარმოდგენას. ჩემი დიაგნოზის საზღვრებში ეს ტრადიციები გარკვეულწილად გადაფარავენ ერთმანეთს ევოლუციურ განშტოებაში ("რა არის

პოსტმოდერნიზმი?“ 23) და არქიტექტორებმა შესაძლოა, ცხოველ-
თა მსგავსად, ერთი კატეგორიიდან მეორეში გადაინაცვლონ ან,
სულაც, რამოდენიმე კატეგორია მოიცვან. დიაგრამა თვალსაჩინოს
ხდის რამოდენიმე ფუნდამენტურ ასპექტს, რომელიც განაგრძობს
ჩვენს მიერ ჩამოყალიბებულ პოსტმოდერნის განმარტებას: ეს არის
პროცესი, რომელიც დაახლოებით 1960 წელს დაიწყო, როგორც
პლურალური გადახვევა მოდერნიზმისგან. მთავარი განმსაზღვრელი
არის პლურალიზმი, როგორც ფილოსოფიური, ასევე სტილის-
ტური და დიალექტიკური; მას შეიძლება კრიტიკულიც ეწოდოს,
წინაარსებულ იდეოლოგიასთან კავშირურთიერთობის თვალსაზრისით.
არ არსებობს პოსტმოდერნისტული სტილი კლასიციტური დომინანტის
გარეშე, როგორც არ არსებობს მოდერნული სტილი ინტერნა-
ციონალური სტილის დომინანტის გარეშე. გარდა ამისა, თუ
ვინმეს არქიტექტურული პროცესის კომპლექტური კლასიფიცირება
განუზრახავს, მას განმსაზღვრელთა სიმრავლესთან ექნება საქმე:
ენტონი ბლანტიმა ბაროკოსა და როკოკოს შესახებ თავის
საპროგრამო ნაშრომში ათი განმსაზღვრელის საჭიროება სცნო,
მე კი მოდერნისა და გვიან-მოდერნისაგან პოსტმოდერნის გასამ-
იჯნად ოცდაათი განმსაზღვრელი გამოვიყენე.⁴ მათი უმრავლესობა
სიმბოლურობას, ორნამენტს, იუმორს, ტექნოლოგიასა და არქიტე-
ქტურის არსებულ თუ გარდასულ კულტურებთან შეხება-
ურთიერთობას ეფუძნება. მოდერნიზმი და გვიან-მოდერნიზმი
პრობლემათა ტექნიკურ და ეკონომიკურ გადაწყვეტას წამოწვევს
მაშინ, როდესაც პოსტმოდერნიზმი საკუთარი სულიერი შემო-
ქმედების კონტექსტუალური და კულტურული თანადგომის გამ-
აგრებაზე ზრუნავს უპირველესად.

მეტწილად, იგივე ითქმის პოსტმოდერნულ ხელოვნებაზე ზოგადად.
პოსტმოდერნიზმი ამ ფართო ველშიც დაახლოებით 1960 წელს
დაიწყო და აქაც – მოდერნისგან თანმიმდევრული განდგომით,
სახელდობრ: პოპ-არტით, ჰიპერრეალიზმით, ფოტორეალიზმით,
ალეგორიული და პოლიტიკური რეალიზმით, ახალი იმიჯის
მხატვრობით და La Transavanguardia-თი, ნეოექსპრესიონიზმითა
და შრავალი სხვა მეტნაკლებად სპონტანური მოძრაობით. ახალ
იარლიყებსა და სინთეტურ სკოლებზე სახელოვნებო ბაზრის
მოთხოვნილებამ, რა თქმა უნდა, დააჩქარა პროცესი.

ინტერნაციონალური მედიას წყალობით კი, რომელიც პოსტინ-
დუსტრიული საზოგადოების განმსაზღვრელ რეალობად იქცა, ამ
პროცესმა თავის განვითარებაში ყოველგვარი ეროვნული საზღვრე-
ბი გადალახა. პოსტმოდერნული ხელოვნება – არქიტექტურის
მსგავსად – ერთიანი სამყაროს, “მსოფლიო სოფლის“ განცდას

ექლგვა და ეს განცდა ირონიულ კოსმოპოლიტიზმს შობს. თუ
სამ იტალიელ პოსტმოდერნისტს, კარლო მარია მარიანის,
სანდრო ჩიასა და მიმო პალადინოს დეაკვირდებით. დავინახავთ
რომ მათი იტალიურობა "ციტატურია", მათი ფესვების ირონი-
ული გაყალბება უფრო ნიუ იორკზეა გათვლილი, სადაც ისინი
დროგამოშვებით სახლობენ, ვიდრე — მათ შინაგან საჭიროებაზე
დაფუძნებული. მითოლოგია, რომელსაც წარსულში შემოქმედს
ტრადიცია და მფარველ-მომხმარებელი ახვევდა თავს, პოსტმოდერნ-
ში არჩევითი და ნებელობითია.

მარიანიმ 1970-იანი წლების შუა პერიოდში შექმნა აკადემია-
ოცნება მეცხრამეტე საუკუნის რჩეულთაგან — გოეთე, ვინკელ-
მანი, მენგი და ა.შ. — და მერმის დაასრულა სურათი მითიური
ისტორიისთვის. ადრეულ 1980-იან წლებში მან თავისი მითოლო-
გია სინამდვილეზე გადაიტანა და დახატა პოსტმოდერნული
პარნასის ალეგორია მეგობრებით, მტრებით, კრიტიკოსებითა და
დიღერებით, რომლებიც მას გარს ერტყმიან — ტრადიციის,
რაფაელისა და მენგის თანამედროვე ვერსია. აქ გვხვდება
ტექსტუალური გადაფარვები, ერთმანეთზე გადაწერილი ტექსტები,
იღუმალი კომენტარები მითის შინაგანი აგებულებით: როგორი
უნდა იყოს ჩვენი აღქმა? სერიოზული? იქნება ეს პაროდია?
იქნებ უფრო ირონიულ ალეგორიათა კომბინაციაა? გარემომართუ-
ლი გამომხატველობა და დეტალურობა სწორედ ასეთ ორმაგ
გაგებას იწვევს. მარიანი ამადლებულიც არის და ჭედმალაღიც
განიმედის მსგავსად, რომელიც ზევსმა ცად აიტაცა. განიმედს,
ბერძნული მითოლოგიის პერსონაჟს, მშვენიერ ყმაწვილს, ზევსის
ეროტიკული მისწრაფების ტყვეობაში რომ აღმოჩნდა, ლუიჯი
მარიანი განასახიერებს, პერფორმანსის არტისტი, მისი პორტრე-
ტია ჯობითა და რკალით. მარჯვნივ ფრანსისკო კლემენტე
ტილოს მისჩერებია, სანდრო ჩიას რომ უპყრია ხელთ. მარიო
მერცი მომცრო აუზში თვით ჰერკულესია. ცნობილი ნიუ-
იორკელი დიღერი, წყლისკენ რწევით მიმავალი, კუს განა-
სახიერებს. კრიტიკოსები აღბეჭდავენ და საკუთარი ანაბეჭდებით
ტყბებიან. ყოველივე ეს გვიანი მეცხრამეტე საუკუნის სტილში
წყდება, სტილში La Pittura Colta, რომელიც მარიანიმ საკუთარ
სტილად აქცია. ვინც ამ კულტივირებულ მხატვრობას ფართოდ
გააანალიზებს, არ დაუკავშირებს მას მეცხრამეტე საუკუნეს ან
სწორედ რევივალიზმს, პოსტმოდერნის მიმართ არც თუ სიმპატი-
ით განწყობილი კრიტიკოსები კი მას "ფაშისტურად" ნათლავენ.
მოდერნისტებმა განაგდეს რეპრეზენტაციული პირობითობა როგორც
ტაბუდადებული, როგორც ფრიგიდული აკადემიური ხელოვნება.

თუ მარიანიმ შექმნა და მოირგო თავისი მითოლოგია, მოგვიანებით სხვა პოსტმოდერნისტებიც ჩაერთვნენ ალეგორიასა და ნარაციაში. შინაარსისა და საგნობრივი მიმართების თვალსაზრისით, არქიტექტურაში დასაშვებია შედარება სიმბოლისტურ და მნიშვნელობით განახლებასთან. თუ მოდერნიზმი და განსაკუთრებით გვიანი მოდერნიზმი ინდივიდუალურ სახელოვნობო ფორმათა გამომსახველობითობასა და ავტონომიაზე — ესთეტიკურ განზომილებაზე — კონცენტრირდებოდა, პოსტმოდერნისტები სემანტიკურ ასპექტზე ახდენენ ფოკუსირებას. ასეთი განზოგადება ქეშმარიტია ისეთ განსხვავებულ არტისტებთან მიმართებაში, როგორებიც არიან დევიდ ჰოკნი, მალკოლმ მორლეი, ერიკ ფიშლი, ლენარტ ანდერსონი და პაულ ჯორჯესი, ზოგი მათგანი იღუმალ ალეგორიებს ხატავდა, სექსუალური და კლასიკური ნარაციების კომბინაციებს. 1980-იანი წლების "მხატვრობასთან დაბრუნება" შინაარსობლივად ტრადიციასთან დაბრუნებაა, თუნდაც სხვა, მოდერნული ხელოვნებისაგან განსხვავებული დატვირთვით.

რადგან პოსტმოდერნისტებს მოდერნის სკოლა აქვთ გავლილი, ისინი ვერსად წაუვლენ აბსტრაქციასა და მოდერნული ყოფის რეალობას, სექულარული მასობრივი კულტურის ეკონომიკური და პრაგმატული მოტივებით. ეს მათ ქმნილებებს კომპლექსურობას, მანერულობას ანიჭებს და პოსტმოდერნულ არქიტექტურას ორმაგი კოდის სინამდვილით ტვირთავს; გარდა ამისა, ეკლექტურობასა და ჰიბრიდულობას სძენს. მაგალითად, რომ კიტაი, ანაბექტურ და კულტურულ საგნობრიობასთან უშუალოდ დაკავშირებული, კოლაჟის მოდერნისტული ტექნიკის, ორგანზომილებიანი გრაფიკული კომპოზიციის რენესანსულ ტრადიციებთან კომბინირებას ახდენს. მისი გასაოცარი ალეგორია "თუ არა, არა" ვიზუალური ორეულია თ.ს. ელიოტის "უნაყოფო მიწისა", რომელსაც იგი ნაწილობრივ ეყრდნობა. ომს გადარჩენილები უდაბნოში ოაზისისკენ მიეხეტებიან, ცივილიზაციას გადარჩენილები (თავად ელიოტი), ევზოტიკური კულტურის რეპრეზენტაციის მასკარადში ერთვებიან. ბატკანი, მამლის ყვილი, პალმა, ზურმუხტოვანი ტბა და ტოსკანური ლანდშაფტი კლასიკურ ტრადიციასთან ზოგადი ქვეტექსტით ცნობიერი შეთანადებაა, დასავლური და ქრისტიანული ფონის გადაფარვა მოდერნიზმით, პრიმიტივიზმის კულტითა და კოშმარით. კლასიკური ნაგებობა-სამზადი — მონუმენტური მწვერვალი, აღდო როსისა და პოსტმოდერნული ფასადების რემინესცენცია, მკედარი სახლი, მართლაც რომ აღმოადებული ჯოჯოხეთი, წაქცეული ხეები, სამყარო მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ, პლურალური, დაქცეული, ერთიანად

აგონიით მოცული, და მშვიდობის კუნძულები (და მთლიანობის ძიება). სათაური ორმაგი უარყოფით — „თუ არა, არა“ — ანტიკური ხანის პოლიტიკური შეგონებიდან არის აღებული, რომელიც დაახლოებით ასეთი შინაარსისაა: თუ შენ, მბრძანებელი, არ იცავ ჩვენს უფლებებსა და თავისუფლებას, ჩვენ ვიბრძვით შენ. ამ გამაოგნებელი დრამის შინაარსი გატეხილი ფიციისა და დახლეჩილ-დანაწევრებული კულტურის ნაბოძებია, კლასიკური ღირებულებითა და ძალით შემოსილი.

ფარული მორალისტური ნარაციის მაგალითები მრავლად მოიპოვება. რობერტ რაუშენბერგი, დევიდ სალი, ჰანს ჰააკე, იან ჰამილტონ ფინლეი და სტეფან მაკენა, — ყოველი მათგანი იყენებდა კლასიკურ ტრადიციას ამწუთიერი აწმყოს კულტურული ვითარების პორტრეტირებისთვის. მათი პოლიტიკური და ეთიკური შეხედულებები ხშირად ურთიერთსაპირისპიროც არის, მაგრამ მორალისტური ხელოვნების ტრადიციების აღდგენაში ისინი ერთნაირად მონაწილეობენ. ასე რომ, პოსტმოდერნის განსაზღვრება, რომელიც მე არქიტექტორთა შემოქმედების საფუძველზე ჩამოვაყალიბე, ასევე ქეშმარიტია განსხვავებული არტისტული მიმართებით, და მე ეს მჯერა, ისეთი ლიტერატურული ფიგურებისთვისაც, როგორებიც არიან უმბერტო ეკო, დევიდ ლოჯი, ჯონ ბარტი, ჯონ გარდნერი და ხორხე ლუის ბორხესი, ბევრი სხვაც. თუმცა მასში არ იქნება ქეშმარიტება მათთვის, ვინც, პოსტმოდერნის ფარს ამოფარებული, მისი სახელით ბუნდოვანებას განავრცობს.

მოდერნული მოძრაობა, ჩემი აზრით, პროტესტანტული რეფორმაცია იყო არქიტექტურაში ინდუსტრიალიზაციისა და მასობრივი დემოკრატიზაციის განმანთავისუფლებელი შესაძლებლობებისადმი რწმენით. ლე კორბუზიე მოუწოდებდა „ჯვაროსნული ლაშქრობისკენ“ (ეს მისი სიტყვებია), „ახალი სულის“ დასამკვიდრებლად (ესეც მისი სიტყვებია). მისი განახლებული რელიგია მასობრივი წარმოების მიმართ სახალხო დამოკიდებულების შეცვლას მოიაზრებდა. იმდენად მტკიცე იყო სათანადოდ მოწესრიგებული გარემოცვის კეთილისმყოფელი ზეგავლენის რწმენა, რომ მან თავისი წმინდა წერილი — „ახალი არქიტექტურისკენ“ — ასეთი შეგონების შემცველი შეძახილით დაასრულა: „არქიტექტურა ან რევოლუცია. რევოლუცია შესაძლოა განიგდოს“. ვალტერ გროპიუსი, დიზაინური რეფორმაციის მეორე წმინდანი, ბაუჰაუსს (Bauhaus) „მომავლის ტაძრად“ მიიჩნევდა და 1923 წელს მის მიერ შემუშავებული საყოველთაო დოქტრინა ამცნო საზოგადოებას: „ხელოვნება და ტექნოლოგია. ახალი

ერთობა“. მის ვან დერ როემ ახალი სულის არა ერთი
სამკვიდრო შექმნა, ახალი ინდუსტრიალიზაციის ხანის Zeitgeist
(დროის სული) და განაცხადა, რომ ამ გზით შესაძლებელია
ყველა ჩვენი პრობლემის გადაწყვეტა. დიახ, “სოციალური, ეკონომიკური
და არტისტული პრობლემებისა“.⁵

მოდერნის ეს სამი წამყვანი არქიტექტორი არ მუშაობდა
ერთიან პროტესტანტულ სტილში, მაგრამ ერთიანი იყო მათი
შეხედულება, რომ მათი რწმენის თანახმად მართული ინდუსტრი-
ალიზაცია სამყაროს, — როგორც ეკონომიკურად, ასევე სული-
ერად, — უკეთესობისკენ შეცვლიდა. ზიგფრიდ გიდიონის წმინდა
წერილს — „სივრცე, დრო და არქიტექტურა“ თუ დავეყრდ-
ნობით, მოდერნიზმის ეს რელიგია მთელს მსოფლიოში გაბატონ-
და სამყაროში გაფანტულ მის წმინდანთა და მოციქულთა —
ბატონების ნიკოლაუს პევზნერის, ჯეიმს რიპარდსის, ლესლი
მარტინის — მეშვეობით. მოდერნული აკადემიები ჩამოყალიბდა
ისეთ მნიშვნელოვან უნივერსიტეტებში, როგორებიცაა ოქსფორდის
და კემბრიჯის უნივერსიტეტები, საიდანაც გავრცელდა ჯონ
კალვინ კორბუზიეს, მარტინ ლუთერ გროპიუსისა და ჯონ ნოქს
ვან დერ როეს დოკტრინები. მათი თეთრი ტაძრები, ინტერნა-
ციონალური სტილის შავ-თეთრი ყუთები მალე ყველგან გავრ-
ცელდა და გარკვეულწილად ხალხისა და აღმსარებლის ნდობა
მოიპოვა. ორნამენტს, პოლიქრომიას, მეტაფორას, იუმორს, სიმ-
ბოლურობას და პირობითობას ნიშნის ძალა მიეცა და დეკორ-
ირების ნებისმიერი ფორმა და ისტორიული რეფერენცია ტა-
ბუირებულად გამოცხადდა. შედეგები ყველამ ვიხილეთ — „კეთილ
მისწრაფებათა არქიტექტურა“ — ასე უწოდა მას კოლინ როვემ,
უამრავი თეთრი ნაგებობის წყბა, მექანიკური ესთეტიკით ნაშენე-
ბი საავადმყოფოები იმის ნიშნად, რომ მიზანი არ იყო
დასაძრახი.

შესაძლოა, არქიტექტურული მოდერნის გამეფებულ კულტს
პრაგმატული გაუმჯობესების კულტი ეწოდოს, რაც არის
კულტად ქცეული რწმენა იმისა, რომ “მცირედით დიდის
შექმნით“, როგორც ბუქმინსტერ ფულერმა გვაუწყა, სოციალ-
ური პრობლემები თანდათან გაქრება. ტექნიკურმა პროგრესმა
ისეთ შეზღუდულ სფეროებში, როგორიც მაგალითად მედიცინაა,
თითქოს განამტკიცა გვიან-მოდერნში დღესაც განმსაზღვრელი ეს
იდეოლოგია.

ჩვენ შეგვიძლია განვსაზღვროთ არქიტექტურული მოდერნი,
როგორც უნივერსალური ინტერნაციონალური სტილი, ახალ
კონსტრუქციონალურ მნიშვნელობებზე, სოციალურ ადეკვატურ-

ობაზე დაფუძნებული, როგორც გემოვნების, ასევე სოციალური შედგენილობის თვალსაზრისით. მაგრამ ამ მოდერნიზმის ანომალია მისი კომენტატორებისთვის ერთდროულად უზილაეც არის და თავზარდამცემიც. იგი სრულიად საპირისპიროა უფრო ფართოდ გაერკელებული მოდერნიზმისა სხვა ხელოვნებებსა და ფილოსოფიაში, ნაკლებად ოპტიმისტურისა და პროგრესისტულის. ნიცმეს, გოედელის, ჰაინზენბერგის, ჰაიდეგერის ნააზრევი უფრო ახლოა ნიჰილიზმთან, ვიდრე ფულერის პოზიტივიზმთან, თუნდაც იეითსის, პიკასოს, დიუშანისა და გროსის ნააზრევი ნაკლებად ლიბერალურია, არც თუ სოციალისტური და გამოკვეთილად არაოპტიმისტური. როდესაც მოდერნიზმი არქიტექტურაში ინდუსტრიულიზაციისა და პროგრესის იდეოლოგიას ემსახურებოდა, მოდერნიზმი სხვა სივრცეში არც იცავდა ამ ტენდენციებს, არც გამოედევნებოდა მათ. ორ განსხვავებულ სფეროში ორმა განსხვავებულმა მოდერნიზმმა ურთიერთთანხმობა ჰპოვა აბსტრაქციის შეფასებისა და ესთეტიკური პრიმატის, ანუ გამოსახვით საშუალებათა სრულფასოვნების საკითხში. მოდერნიზმს, როგორც მას კლემენტ გრინბერგი განსაზღვრავს, უცვლელი ამოცანა აქვს: ყოველი სახელოვნებო ენის არსზე კონცენტრირება. მისი აზრით, ასე ნარჩუნდება მაღალი სტანდარტები სეკულარიზაციის ხანაში, სადაც ნაკლები საერთო ფასეულობა და ერთიანი სიმბოლური სისტემის ნაშთიღაა დარჩენილი. სამომხმარებლო პლურალიზმის აგნოსტიკურ ხანაში მხოლოდ იარაღის აღესვაა შესაძლებელი, ანუ "საყოველთაო ენის დაწმენდა". ასე განსაზღვრავენ მაღარმე და ტ.ს. ელიოტი პოეტის დანიშნულებას.

ეს მოსაზრება ავან-გარდის მეცხრამეტესაუკუნისეულ ცნებას უკავშირდება და მოდერნიზმიც, რა თქმა უნდა, პროგრესის რომანტიკულ მითს დაეშენება, მძინარე საზოგადოების გამოფიქვლდება რომ განუზრახავს, ახალი სფეროების დამორჩილება ახალი ცნობიერებითი და სოციალური სინამდვილის შესაქმნელად. ავან-გარდის, როგორც პოლიტიკური და არტისტული ძალმომრეობის მეტაფორა 1820-იან წლებში შეიქმნა. შემოქმედთაგან ცოტანი იყვნენ პოლიტიკურად აქტიურნი გუსტავ კოურბეტის მსგავსად და კიდევ უფრო ცოტანი, პოლიტიკური აგიტაციის გამწვენი, როგორც მარინეტი, სოციალური აქტივობის მითი პასუხისმგებლის როლს მოიაზრებდა, რისთვისაც მზად იყო გაბატონებული კლასი. არტისტები, არქიტექტორთა მსგავსად, ხშირად უმუშევარი, უგულო ან სულაც დაუინტერესებელ ეკონომიკურ სისტემას იყვნენ შეტოვებულნი. თუ ადრე ისინი სოციალურ ურთიერთობას პატრონთან აგვარებდნენ - სახელმწიფოსთან, ეკლესია-

სთან, თუნდაც კერძო პირთან, — შემდგომში მათ ბაზრთან უზღებოდათ ურთიერთობა, კონკურენციისა და აგნოსტიკის გარემოცვაში ამიტომ, მოდერნიზმი შესაძლოა გაგებულ იქნას, როგორც პირველი მნიშვნელოვანი პასუხი სოციალურ კრიზისსა და ერთიანი საყოველთაო რელიგიის მარცხზე. პოსტ-ქრისტიანული საზოგადოების პირისპირ აღმოჩენილმა ინტელექტუალურმა და შემოქმედებითმა ელიტამ ახლებურად განსაზღვრა საკუთარი სულიერი სიმაღლის შესაფერისი დანიშნულება. ამ უკანასკნელთა სულიერი სიმაღლე მათ საზოგადოების მკურნალთა როლს აკისრებდა: “საყოველთაო ენის დაწმენდას“, აღჭმა-მგრძობელობის დახვეწას და ესთეტიკურ-მორალური საყრდენის უზრუნველყოფას — რომ არაფერი ითქვას პოლიტიკურზე. ეს პოსტ-ქრისტიანული მისია ორ მიმართულებად განშტოვდა და წინააღმდეგობა ამ ორ მიმართულებას შორის სერიოზული გაუგებრობის მიზეზად იქცა. რათა ამ გაუგებრობას გავუმკლავდეთ, უნდა განვიხილოთ, როგორც ფრანკ კერმოდი და რობერტ სტერნი მოიქცნენ, ორი ტექნიკური ტერმინი, რადგან სიტყვა “მოდერნი“, სულ ცოტა, ორ მნიშვნელობას შეიცავს.⁶

მკურნალის მისია, შემოქმედს “აზრსა და გრძობას შორის ნაპრაღის ამოვსებას“ რომ აკისრებს, იმ ნაპრაღისა, ტ.ს. ელიოტმა და ზიგფრიდ გიდიონმა მეცხრამეტე საუკუნეში რომ მოინიშნეს, “პეროიკული მოდერნიზმისკენ“ იკვლევს გზას. ხოლო ხელოვანზე დაკისრებული რომანტიკული დანიშნულება ახალი სივრცეების დალაშქრისა და “ახლის ქმნისა“, ხელოვნებაში განსხვავებულობის, სირთულის, თვითრეფერენციულობისა და კრიტიკულობის განხორციელებისა იმას წარმოშობს, რასაც მე “აგნოსტიკურ მოდერნიზმს“ ვუწოდებ. ეს ორი მნიშვნელობა დაკავშირებულია იმ გამიჯვნა-დაპირისპირებასთან, სტერნი რომ აწარმოებს: “ტრადიციული სქიზმატური მოდერნიზმის წინააღმდეგ“, ჰუმანიზმი აგონიზმის წინააღმდეგ, უწყვეტობა “სიახლისეული მოულოდნელობის“ წინააღმდეგ, ოპტიმიზმი ნიპილიზმის წინააღმდეგ და ა.შ. სტერნისა და სხვათათვის, თუნდაც იპაბ პასანისთვის, ტრადიციულის საპირისპირო — სქიზმატური ანუ განხეთქილებაში მყარად ფესვგადგმული მოდერნიზმი თავად სქიზმატურ პოსტმოდერნიზმში გადაიზრდება. პასანი წერს: “პოსტ-მოდერნიზმი, სხვა მხრივ, არსობლივად, ფორმის ნგრევა და კულტურული ანაქრონიზმია. იგი ამძაფრებს ხელოვნებისადმი რწმენის უკმარისობას, რადგან მის მიერ ხელოვნების ახალი ნიმუშის წარმოქმნა შემოქმედებით და კულტურულ განზავებას ემსახურება“.⁷

როგორც მაგალითებს, ჰასანი ევრონობა ჯენეტისა და ბეკეტის ლიტერატურას — ჯორჯ შტაინერი "სიჩუმის ლიტერატურას" რომ უწოდებს, — ტინგლისა და რობერტ მორისის თვითუარყოფელ შემოქმედებას, უორპოლის ტექნიკურ და ერთგვაროვან ხელოვნებას, ჯონ კეიჯის არასტრუქტურულ მუსიკას და მალკოლმ ტერ ფულერის ტექნიკურ არქიტექტურას.⁸ ყოველი მათგანი ადრეული მოდერნით საზრდოობს და 1960-იანი — 1970-იანი წლების უკიდურეს პერმეტულობას განუდგება. რადგან ეს შედარებით გვიანი ტრადიცია საგრძნობლად განსხვავდება 1920-იანი წლების პერიოკული მოდერნიზმისგან, ძალიან ცოტა კრიტიკოსმა თუ აულო ალლო პრეფიქსს "პოსტ". მაგალითად გამოდგება პოპულარული კრიტიკოსების პაულ გოლდბერგერისა და დუგლას დევისის მიერ მისი გამოყენების შემთხვევა "ნიუ იორკ თაიმსში" და "ნიუსვიქში", სადაც დისკუსია გაჩაღდა ჰარდის, პოლცმანის და პფაიფერის, ცეზარ პელისა და კევინ როჩეს, მათ ულტამოდურ ქმნილებათა ირგვლივ, ვინც ზომიერებას კარგავდა მისისა და ლე კორბუზიეს მაღალტექნოლოგიურ, ჰაი-ტექურ ქმნილებებთან დაკავშირებით.⁹ ხელოვნების კრიტიკოსმა ედუარდ ლუსიე-სმიტმა იგი პიანოსა და როჯერსის პომპიდუს ცენტრს მიუსადაგა.¹⁰ მოკლედ რომ ვთქვათ, პოსტმოდერნი ყველაფერს ნიშნავდა, რაც მაღალი მოდერნიზმისგან განსხვავდებოდა, ჩვეულებრივ კი მოიაზრებდა ხალისიანი იერსახის მჭანე ცათამბჯენებს, გამომწვევ ფერებსა და გაშიშვლებულ ტექნოლოგიას. კრიტიკოსთა მიერ შეუმჩნეველი რჩებოდა, რომ ამ სტილში მომუშავე არქიტექტორები უპირისპირდებოდნენ პლურალიზმის, ორნამენტისა და პოსტმოდერნიზმის პირობითობას. ისინი წყვეტა-განხეთქილების გაცვეთილ ფრაზას ამოეფარნენ და ყოველგვარ განსვლასაც მასზე არგებდნენ.

ასეთივე არაზუსტი კლასიფიკაცია დამკვიდრდა არტისტულ თეორიასა და კრიტიკაში, და როდესაც ამ საკითხზე კონფერენციები ტარდებოდა, ხელოვნათათვის ძნელი ამოსაცნობი ხდებოდა, თუ სად იყვნენ ისინი, პოსტმოდერნთან თუ მის პირისპირ.¹¹ ამ გაუგებრობას მთელი წიგნი მიეძღვნა: "ანტი-უსთეტიკა: ესსეები პოსტმოდერნულ კულტურაზე".¹² მისი გამომცემელი ჰალ ფოსტერი ამ კულტურაში სტატუსს ეკოს, წონასწორობის მდგომარეობისადმი პოლიტიკურ და კულტურულ დაპირისპირებას მოიაზრებს. პოსტმოდერნის ერთ-ერთი გამავრცელებლისთვის, კრაიგ ოვენსისთვის ეს ხელოვნებაში პოსტინდუსტრიული ტექნიკის (კომპიუტერების და ფოტოგრაფიის) კრიტიკული გამოყენებაა და "ნარაციების გარდასული ხელოვნება" (იგი, ამ თვალსაზრისით,

ქ.ფ. ლიორტარის მიმდევარია). ფრედერიკ ჯეიმსონი მას მართლ მოდერნიზმზე (აქ კვლავ ჯონ კეიჯსა და უილიამ ბეროუს შესხედებით) ყველა შესაძლო რეაქციის გამაფრთხილებელ ცნებად იყენებს, მიჯნად მაღალ და მასობრივ კულტურას შორის და ამ უკანასკნელის ორი "დამახასიათებელი ნიშნის" — ალრვეისა და შიზოფრენიის — განსასაზღვრად. ჟან ბოდრიარი მას ჩვენი ეპოქის და მასში ტელევიზიითა და ინფორმაციული რევოლუციით "მოკვდინებული სუბიექტის" განსახიერებად მიიჩნევს. „ჩვენ კომუნიკაციურ ექსტაზში ვიმყოფებით. და ეს არ არის ღირსეული მდგომარეობა“.¹³ სხვა ავტორები სხვადასხვა გზას ადგანან. ზოგი მათგანი ჩვენი კულტურის ზოგად დაშვება-მიმართებას უპირისპირდება, ანუ მის „დეკონსტრუირებას“ ლამობს. მოკლედ რომ ვთქვათ, პოსტმოდერნი ყველაფერს ნიშნავს და იმავდროულად — არაფერს.

სანამ „პოსტმოდერნიზმის არაფერზე“ ვიმსჯელებ, სადაც საკმათო ბევრი არაფერია, მინდა მის ერთ-ერთ წინაპირობაზე მივუთითო: თვალსაზრისზე, რომ შესაძლებელია სიტყვით გამოხატო ნახტომი მაღალი მოდერნიზმის საპირისპირო მიმართულებით. როზალინდ კრაუსის ესეე „სკულპტურა განვრცობილ ველში“, ფოსტერის მიერ გამოქვეყნებული და პოსტმოდერნის სხვა ანთოლოგიაში დასტამებული, ნათელჰოფს ამ შესაბამისობას.¹⁴ დახვეწილი და მახვილგონივრული ესეე ცდაა ჭანდაკებაში ყველა იმ გადახვევის განსაზღვრებისა, რომელიც მოდერნისტული ჭანდაკების კატეგორიას ამსხვრევს — ნება მომეცით ბრანკუსის „უსასრულო სვეტი“ დავასახელო — და განავრცობს ისეთი ნამუშევრებით, როგორიც არის ქრისტოს „მოძრავი ზღუდე“ და შებურული ნაგებობები, რომერტ სმიტონის უკიდვგანო სარკეები იუკატანში, 1972 წელს კონსტრუირებული ალის აიკოკის ხის ლაბირინთი და ათასგვარი მიწური და „მონიშნული ადგილი“, როგორიც არის მიწაში ჩაძირული სივრცე, 1978 წელს მარი მისის მიერ შექმნილი ჩარჩოში მოქცეული სივარეილე.

კრაუსი იყენებს განვრცობილ დიაგრამას, რათა ასახოს სკულპტურის განვრცობილი ველი — ობიექტები, რომლებიც არ განეკუთვნებიან არქიტექტურას, არ განეკუთვნებიან ლანდშაფტს, არ განეკუთვნებიან სკულპტურას. მისი მახვილგონიერება მრავალი უარყოფის შემკველი დიაგრამის შექმნას უკავშირდება. ეს სტრატეგია არ არის უცხო საგანთა უარყოფის გზით განმსაზღვრელი მოდერნისტული პრაქტიკისთვის, საგანთა განსხვავებულობასა და მათ არსობლივ თავისებურებას უკიდურესად რომ ათვალსაჩინოებს, მაგრამ კრაუსი ამ ექსპანსიას მოდერნიზმის საპირისპირო

მიმართულებით გარდევად ნათლავს: "თანმიმდევრულად რობერტ მორისი, რობერტ სმიტსონი, მიხაელ ჰაიციერი, რიჩარდ სერა, ვალტერ დე მარია, რობერტ ირვინი, სოლ ლი ვიტი, ბრაუნ ნაუშმანი (1968 წლიდან 1970 წლამდე) ისეთ ვითარებაში აღმოჩნდნენ, რომლის ლოგიკასაც აღარ შეიძლებოდა დაარქმეოდა. მოდერნიზმის ისტუდი".¹⁵ თავის ლოგიკურ, დიაგრამულ საზღვრებში იგი საესეებით მართალია, მაგრამ შემდგომ ეწვება: "კულტურული ველის ამ ისტორიული გარღვევისა და სტრუქტურული ტრანსფორმაციის დასახასიათებლად განსხვავებული ტერმინის მოშველიება ხდება საჭირო. სხვა კრიტიკულ სივრცეებში იხმარება ტერმინი პოსტმოდერნი. რატომაც არა".

ღიბს, თქვენს ხელთ არის — არა, რათა გამოიყნოთ არა-განსაზღვრების არა-საშუალებად, თითქოს თუ ერთი საგანი მაინც არ არის ბუნდოვანი, ეს ნიშნავს, რომ თქვენ შეგიძლიათ განსაზღვროთ საგნები იმის მიხედვით, თუ რანი არ არიან ისინი. ოთახში ყველაფერი, რაც არ არის მამაკაცი, არ არის აუცილებლად ქალი: არსებობს საგანთა და მოვლენათა უმრაველი სხვა კლასი და ის არტიკლები, რომლებზეც კრაუსი მიგვითითებს, არიან არა პოსტმოდერნიზმის ისტუდი, არამედ ნამდვილი გვიან-მოდერნიზმის ისტუდი. რატომ? იმიტომ, რომ მათ, ულტრა — და ნეომოდერნიზმის მსგავსად, მოდერნიზმული გათიშულობა უკიდურესობამდე მიჰყავთ. მათი პრაქტიკა ჩემს მიერ მოყვანილ მოდერნიზმის ოცდაათზე მეტ მახასიათებელს ეწინააღმდეგება — ისინი დაკავშირებული არიან სემანტიკით, პირობითობით, ისტორიული მესხიერებით, მეტაფორით, სიმბოლიზმითა და პატივისცემით უცვლელ არსებულ კულტურისადმი. მათი ქნილებები უფრო ახლოა აგონისტურ მოდერნიზმთან და მისგან განსხვავდება უკიდურესობასთან მეტი სიახლოვით, მეტი დაძაბულობით — ერთი სიტყვით "გვიანია".

ამდენად, უკვე შესაძლებელია გვიან-მოდერნიზმის არსობლივი განსაზღვრა: არტიკულურაში იგი პრაგმატიკული და ტექნოკრატიულია სოციალური იდეოლოგიის თვალსაზრისით და დაახლოებით 1960 წლიდან უკიდურესობისკენ მიაქანებს მოდერნიზმის არა ერთ სტილისტურ იდეასა და ფასეულობას, რათა გააცოცხლოს მკედარი (თუ დაშტამპული) ენა,¹⁶ გვიან-მოდერნიზმული ხელოვნებაც მხოლოდ ამ ნიშნით განისაზღვრა და კლემენტ გრინბერგის მოდერნიზმის მსგავსად თვითრეფერენციული ტენდენცია შეიძინა და თუნდაც მინიმალურად კონცენტრირებულ ამ სპეციფიურ სახელოვნებო ენაში ჩაიძირა, როგორც ბევრი კრიტიკოსი და მათ შორის უმბერტო ეკო აღნიშნავს.¹⁷

სტრუქტურული პოსტმოდერნიზმი არის გვიან-მოდერნიზმი. მე

გთავაზობთ არა უმნიშვნელო გადანაცვლებას, არამედ კატეგორიათა სრულ გადაგვუფებას: იმის ახალ განსაზღვრებას, რაც "გვიანია" და რასაც დევისი, გოლდბერგერი, ფოსტერი, ჯეიმსონი, ლიორტარი, ბოდრიარი, კრაუსი, პასანი და ბევრი სხვა ხშირად განსაზღვრავდნენ როგორც "პოსტ"-ს. მართლაც "გვიანია", ^{მოდერნიზმის} ^{სახალს} ჯერაც ტრადიციით განახორციელებს და არ აქვს კომპლექსური კავშირი წარსულთან, ან პლურალიზმთან, ან დასავლური კულტურის ტრანსფორმაციასთან - მნიშვნელობითი, განვრცობითი და სიმბოლური. ერთი წუთითაც არ მჯერა, რომ ჩემს მიერ მოხსენიებული მწერლები დამეთანხმებიან, მაგრამ მჯერა, რომ კატეგორიათა ჩემეული გადაგვუფება არ არის პედანტური გამიჯვნის ახირება. გვიან-მოდერნიზმის პოსტმოდერნიზმის წოდება იგივეა, რაც კათოლიკეს პროტესტანტად მონათვლა იმ საფუძველზე, რომ კათოლიკეც და პროტესტანტიც ქრისტიანული რელიგიის აღმსარებელი არიან; ან იგივეა, რომ ვირი შერისხო, როგორც ცხენის უვარგისი ნაირსახეობა. ამ კატეგორიის შეცდომები გაუგებრობას შობს, ეს უკანასკნელი კი მეტად ნაყოფიერად მოქმედებს - რუსები დონ კიხოტს ტრაგედიად აღიქვამენ -, მაგრამ საბოლოოდ მაინც საზრისისგან დაკლილი და სიცარიელით გამქვივალა.

შეეცადეთ, ნორმან ფოსტერის ახლახან დამთავრებული პონკონგ-შანპაის ბანკი პოსტმოდერნულ შენობად წარმოიდგინოთ, და თქვენ "ჟეარო" სივრცეში აღმოჩნდებით, სადაც ორი ექსკალატორი დასრიალებს, რათა Feng Shui-ის ჩინური პრინციპი განახორციელოს. რასთან გვაქვს საქმე, კონტექსტუალურობასთან თუ გარშემო მდგარ შენობებსა და ჩინეთისა და პონკონგის ადგილობრივ ზოგადსახალხო თავისებურებებს შორის შინაგან კავშირთან? მხოლოდ იმ არაპირდაპირი მიმართებით, რომ ეს პაი-ტყეია და ერთი მხრიდან კი თვალწარმტაც კოშკურათა მეჩხერი ჯგუფი ამშვენებს? ერთგვება იგი ადგილობრივ მკვიდრთა და მომხმარებელთა "გემოვნებით კულტურაში"? მხოლოდ ქვეცნობიერად თუ შეიძლება ამ "ტყავსა და ძვლებში" კუნთების ძალის ამოცნობა. „პოსტმოდერნული არაფრის“ ყოველგვარი უზუსტობის დამშვები განსაზღვრების თანახმად იგი სწორედ ამ კატეგორიას განეკუთვნება, რადგან ეს არის მოდერნიზმის საპირისპირო მიმართულებით "გარღვევა" და ახლის ტრადიციული განხორციელება. მართლაც და, მისი უმეტესი ნაწილი აეროპლანისა და სახომალდო ტექნოლოგიის გამოყენებით სამწაროს სხვადასხვა კუთხეში ააგეს სწორედ სიახლეზე გათვლით. ეს პირველი რადიკალურად მულტიეროვნული შენობაა - ნაწილ-ნაწილ ბრიტანეთში, იაპონიაში, ავსტრიაში, იტალიასა და ამერიკაში ნაგები - პოსტინდუსტრიული საზოგადოების ყველა შესაძლო

საშუალებით კომპიუტერისა და მყისიერი მსოფლიო კომუნიკაციის ჩათვლით, და ამიტომ, ე.ფ. ლიოტარისა და სხვათა განსაზღვრებით, ეს პოსტმოდერნის უპირველესი ნიმუშია. მაგრამ ასე არ არის და ასეც რომ იყოს, ეს მარცხი იქნება. არა, იგონება შეფასდეს, როგორც გვიან-მოდერნიზმის უკანასკნელი ტრანსფორმაცია, ზემოთ, რადგან, როგორც ჩანს, ყველაზე მძლავრი გამოსახულებაა სტრუქტურული კავშირების, ზემოთუქი ტექნოლოგიის, უკიდვანო ლია სივრცის შინაგანი შეკრულობის. შენობის ღირებულება — იგი მსოფლიოში ყველაზე ძვირადღირებულ მშენებლობადაა მიჩნეული — მართლაც ასახავს მის ტრიუმფალურ მისწრაფებას, რამდენადაც მისი ხიდის ტიპის კონსტრუქცია, ძვირფასი მოსაპირკეთებელი მასალა და განსაკვიფრებელი გაქანება დიდძალი თანხა დაჯდა. ასე რომ, მე არა თუ ვაკრიტიკებ ამ შენობას მისი პოსტმოდერნული ნაკლისთვის, არამედ ვიწონებ მას გვიან-მოდერნული ღირსებებისთვის. ეს არის ტექნიკური ენის ხატოვანი და თანმიმდევრული გამოყენება არქიტექტურაში. გვიან-მოდერნული მორალი გამონაგონისა და ჩვეულის ამ ერთიანობაშია; მოდერნისტული მორალით, რომელსაც კლემენტ გრინბერგი იცავს, ხელოვნების ქმნილება უნდა შეფასდეს, როგორც პერმეტული, შინაგანი სამყაროსეული კავშირებისა და თვითრეფერენციული მნიშვნელობების მატარებელი. მართლაც, შეუძლია თუ არა ჰაიტექს, შეათავსოს და იმუშაოს ვიზუალურად, პოეტურად და ფუნქციონალურად? პასუხი პოზიტიური აღმოჩნდება, ამაში მალე დარწმუნდებით.

ზვირად აიგივებენ პოსტმოდერნის კონცეპციას გვიან-მოდერნის კონცეპციასთან, რადგან ორივე შემთხვევაში პოსტინდუსტრიულ საზოგადოებრივ საფუძველთან გვაქვს საქმე. რა თქმა უნდა, არსებობს ურთიერთკავშირი ამ ორ "პოსტს" შორის, მაგრამ არა ისეთი მარტივი და პირდაპირი, როგორსაც ფილოსოფოსი ეან-ფრანსუა ლიოტარი მოიაზრებს. მისი წიგნი "პოსტმოდერნული მდგომარეობა: მოხსენება შემეცნების შესახებ", ამ ორი ტერმინის ანალიზით იწყება: "ამ გამოკვლევის საგანი შემეცნების მდგომარეობაა მაღალგანვითარებულ საზოგადოებაში. მე გადავწყვიტე, გამოვიყენო სიტყვა პოსტმოდერნი ამ მდგომარეობის აღსაწერად... მე განვსაზღვრავ პოსტმოდერნს როგორც უნდობლობას მეტანარაციათა მიმართ... ჩვენი სამუშაო ჰიპოთეზა იმაში მდგომარეობს, რომ შემეცნების მდგომარეობა იცვლება, როდესაც საზოგადოებები შეაბიჯებენ პოსტინდუსტრიულად აღიარებულ ეპოქაში, კულტურა კი — პოსტმოდერნულად აღიარებულ ხანაში".¹⁸

ლიოტარის გამოკვლევა, ძირითადად, ეხება შემეცნებას ჩვენს

მეცნიერულ ეპოქაში, განსაკუთრებით კი იმას, თუ როგორ აღწევს იგი ლეგიტიმაციას ისეთი "დიდი ნარააციების" გარემოცვაში, როგორცაა კაცობრიობის განთავისუფლება, პროგრესი, პროლეტარიატის ემანსიპაცია და მზარდი ძალმოძრეობა. ამ "დიდმა ნარააციებმა", რომლებთანაც მას უხდება ბრძოლა, უნდა გაიარეს ისეთ წინამორბედთა გზა, როგორებიც არიან რელიგია, ეროვნული სახელმწიფო და დასავლეთის განსაკუთრებული დანიშნულების რწმენა, რომლებმაც დაკარგეს ნდობა და სიმართლესთან მსგავსება. თუმცა, ყოველგვარი რწმენითი შეხედულებები და დიდი ნარააციები შეუძლებელი გახდა მეცნიერულ ეპოქაში, თავად მეცნიერების მნიშვნელობისა და მისი ლეგიტიმურობის უკიდურესობის დამკვიდრების პირობებში. ამის შედეგია ნიპილიზმი, ანარქიზმი, პლურალიზმი "ენობრივი თამაშებისა", ერთმანეთს რომ ებრძვიან, ამის შედეგია რწმენა, რომ პოსტმოდერნული კულტურა "განსხვავებებისადმი მგრძობელობას" და "ტოტალურობის წინააღმდეგ ომს" გამოიწვევს. პოსტმოდერნი შემდეგ განსაზღვრულია როგორც "შენელებული პერიოდი", პერიოდი, როდესაც ყველაფერი "დელიგიტიმიზებულია". ნიპილიზმითა და სოციოლოგიური ფარგონით თუ აღვიქურვებით, ალბათ შესაძლებელი გახდება გავიგოთ, რამ გაანაწიქნა საუზმის მაგიდასთან მსუბუქი საუბრისას Le Monde-ს კვირის რეპორტიორი. ლიოტარმა ასევე განსაზღვრა პოსტმოდერნიზმი, როგორც ეს "შენელებული" ალბათობა. მან მოულოდნელად დაახასიათა "პოსტმოდერნი" როგორც პრე-მოდერნი: "რა სივრცეზე აცხადებს პრეტენზიას სეზანი? იმპრესიონისტულზე. რა საგანზე მიაჭვთ იერიში პიკასოსა და ბრაკს? სეზანზე. ქმნილება მოდერნისტული იქნება მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ იგი უკვე არის პოსტმოდერნული. ასე გაგებული პოსტმოდერნი არ არის მოდერნიზმის დასასრული, არამედ არის აღმოცენების ხანის მოდერნიზმი და ეს ძალაში რჩება".²⁰

შეურაცხად იდეას ის უპირატესობა აქვს, რომ იგი ორიგინალურია და ეს ასაზრდოებს განგრძობადი ექსპერიმენტის, უსასრულო ავან-გარდის აგონიზმისა და უწყვეტი რევოლუციის ლიოტარისეულ რწმენას. მისითვე არის ნაკვები მასობრივი ინფორმაციის საშუალებებზე ჩატარებული ექსპერიმენტების გამოფენა პომპიდუს ცენტრში, სახელით Les Immatériaux, რომელიც, გადმოცემით ვიცი, შეცდომით აღმოჩნდა პოსტმოდერნისტულად კვალიფიცირებული. მე არ ვარ დარწმუნებული, რადგან არ მინახავს გამოფენა, მაგრამ ნათელია, რომ ლიოტარი კვლავ უშვებს შეცდომას პოსტმოდერნიზმის გვიან ავან-გარდთან გაიგივ-

ბით, რაც გვიან-მოდერნიზმია. დამაფიქრებელია, რომ პოსტმოდერნიზმის პირველი ფილოსოფოსი ასე საფუძვლიანად ცდება.

თუმცა ეს არ არის საკვირველი, რადგან "შეცდომას" დიდი წინაისტორია აქვს, იპაბ ჰასანის ნაშრომიდან მოყოლებული, რომელსაც დიდად ეყრდნობა ლიოტარი, როგორც კულტურულ მეშვედრეობას. ასე რომ, სრულ „კრიზისულ“ წერტილში ვიმყოფებით – თუ გამოვიყენებთ ერთ-ერთს მისი ლეგიტიმაციის კონცეპციითაგან – სრულ კრიზისში, თუ განვავარძობთ სიტყვა პოსტმოდერნის გამოყენებას, რომელიც ორ საპირისპირო მნიშვნელობას და ორ სხვადასხვა მიმართულებით განშტოებულ ტრადიციას შეიცავს. სწორედ რომ უაზრობაა ლინგვისტური გაუგებრობის განვრცობა. გარდა ამისა, ვამტყიცებ, რომ მნიშვნელობები, რომლებიც მე შემოგთავაზებთ – გამიჯნავენ რა გვიან – და პოსტმოდერნს – იმ მიზნით არიან დაგვუფებულნი, რომ ნათელჰყუნ ოპოზიციური მიმართებები, არქიტექტურული და სახელოვნებო ტრადიციები, საფუძვლიანად რომ უპირისპირდებიან ერთმანეთს. ლიოტარი, რადგან იგი ფილოსოფოსი და შემეცნების სოციოლოგია და არა ამ კულტურული მიმართულების კრიტიკოსი ან ისტორიკოსი, ვერ უმკლავდება მათ განსხვავებებს.

პოსტ- და გვიან-მოდერნის ფუნდამენტური განსხვავებულობის აღიარების შემდეგ შესაძლოა ამ პოზიციის დახვეწა, რაც შეარბილებს აბსოლუტურ განსხვავებულობას. ორივე ტრადიცია 1960 წელს ამოქმედდა, ორივე, როგორც რეაქცია მოდერნიზმის უძღურებაზე, და ზოგი არტისტი და შემოქმედი – მაგალითად დევიდ სალე, რობერტ ლონგო, მარიო ბოტა, ჰელმუტ იანი და ფილიპ ჯონსონი – ან მერყობენ მათ შორის, ან საკუთარ თავში აერთიანებენ მათ. ეს გადაფარვა ანუ კატეგორიათა ექსისტენციალური აღრევა რენესანსის ყველა შემდგომ პერიოდშია მოსალოდნელი; თუნდაც ისეთ შემოქმედს, როგორც მიქელანჯელო იყო, შეეძლო ჭანდაკებისა და არქიტექტურის საკითხებში ადრეული რენესანსულისთვის მანიერისტული ან ბაროკული გადაწყვეტები ჩაენაცვლებინა. მართლაც ბევრია ისეთი შემოქმედი, რომელიც ჰალ ფოსტერმა და სხვებმა „პოსტმოდერნული წინააღმდეგობის“ მოძრაობაში ჩართეს, მაგრამ რომლებიც, იმავდროულად, პოსტმოდერნისტებად შეიძლება ჩაითვალოს: რობერტ რაუშენბერგი, ლაურიე ანდერსონი, რამდენადმე ფემინისტური ხელოვნება, პირობითობას ირონიის ნიშნით რომ იყენებს, ჰანს ჰააკე და სხვები, „ავონისტებად“ ან მებრძოლებად რომ შეიძლება იწოდებოდნენ. მაგრამ მათი ასეთი კლასიფიკაცია იმდენად არის შესაძლებელი, რამდენადაც ისინი საზოგადოებასთან და პროფესი-

ულ ელიტასთან კომუნიკაციის განხორციელებას ორმაგი კრიტიკების გამოყენებით აპირებდნენ. და თუ ასეთი არტისტები პოსტმოდერნისტებად მოინათლებიან, ეს არ იქნება მათი შემოქმედებითი წარმატების საწინდარი, რაც მუდამ საყოველთაო სიმბოლური სისტემის წარმოსახვით ტრანსფორმაციაზეა დამოკიდებული. კრიტიკოსის დანიშნულება კი, უპირველეს ყოვლისა, ველის განსაზღვრა უნდა იყოს – ყოველ რეალურ შემთხვევაში, როდესაც ტრადიცია განვითარების პროცესშია – და შემდეგ ხარისხისა და ღირებულების გამიჯვნა-მოწესრიგება, პროცესი, რომელიც მე ხელოვნების ხუთი კლასიკური პოსტმოდერნული შენაკადის ევოლუციური განვითარების სქემის ჩვენებით დავიწყებ; ეს შენაკადებია: მეტაფიზიკური, ნარატიული, ალეგორიული, რეალისტური კლასიკურობისა და კლასიკური მგრძობელობის შენაკადები („რა არის პოსტმოდერნიზმი“ 37). ფართო დასავლური ტრადიციისკენ ამ მობრუნებაში ჩვენ შეგვიძლია ჩვენი კულტურის, ახლა რომ მთელს ქვეყანას არის მოდებული, თანმიმდევრული მოძრაობა ამოვიკითხოთ, მოძრაობა უკან, „გულის-გულისკენ, რომელიც მოუხელთებელია“ (იეითსის პერიფრაზირებული ციტირებაა). ამ მოძრაობას ბევრი მიზეზი აქვს, მაგრამ ყველაზე მნიშვნელოვანი არის მოსაზრება, რომ ყოველი ქმნილების ფასეულობა, გარკვეულწილად, ტრადიციით უნდა განისაზღვროს, როგორც ქმნილების ადგილის, ასევე მისი ხარისხის დასადგენად. ახლის ტრადიციამ წყვეტილობა ისეთ ფეტიშად აქცია, რომ ამიერიდან ხარისხის უმაღლესი მაჩვენებელი, როგორც ჩანს, ძველით შოკირება იქნება.

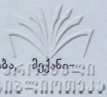
მოღვაწე (1920-60)

იდეოლოგიური

1. ერთი ინტერნაციონალური სტილი ან "უსტილობა"
2. უტოპიური და იდეალისტური
3. დეტერმინისტული ფორმა, ფუნქციონალური
4. დროის სული (ZEITGEIST)
5. არტისტი როგორც წინასწარმეტყველი/მკურნალი
6. ელიტარული / "საშუალო ადამიანზე" გათვლილი
7. ერთიანი, ყოველმხრივი ხელახალი განშტოება-განვითარება
8. არქიტექტორი როგორც მხსნელი/ექიმი

სტილისტური

9. "გახსნილობა"
10. უბრალოება
11. იზოტროპული სივრცე (წყობა ჩიკაგო, დომინო)



12. აბსტრაქტული ფორმა
13. პურისტული
14. არაგამოკვეთილი "დახშული ყუთი"
15. მანქანური ესთეტიკა, ღია ლოგია, კურობა, ტექნოლოგია და სტრუქტურა
16. ანტი-ორნამენტულობა
17. ანტი-რეპრეზენტაციულობა
18. ანტი-მეტაფორა
19. ანტი-ისტორიული მესხიერება
20. ანტი-იუმორი
21. ანტი-სიმბოლურობა

დიზაინშირი იდეები

22. ქალაქი პარკში
23. ფუნქციონალური განცალკევება
24. "ტყავი და ძვლები"
25. Gesamtkunstwerk
26. „არა მასიური მოცულობა“
27. პლიტა, თლილი ბლოკი
28. გამჭვირვალეობა
29. ასიმეტრია და "რეგულარობა"
30. ჰარმონიული ინტეგრაცია

გვიან-მოდერნი (1960-)

იდეოლოგიური

1. არაცნობიერი სტილი
2. პრაგმატული
3. თავისუფალი შესაბამისობა
4. გვიან-კაპიტალისტური
5. შვეიწროვებული არტისტი
6. ელიტარული პროფესიონალური
7. ერთიანი
8. არქიტექტორი ახორციელებს მომსახურებას

სტილისტური

9. ზემგრძობელობა/სლიკ-ტეკი/ჰაი-ტეკი
10. სრულქმნილი უბრალოება, ოქსიუმორონი, ორაზროვანი მიმართება
11. უკიდურესად იზოტროპული სივრცე (ოფისის ღია დაგეგმარება, "მანათობელი სივრცე"), სიჭარბე და ერთფეროვნება
12. ჭანდაკებისმიერი ფორმა, ჰიპერბოლა, იდუმალი ფორმა
13. უკიდურესი განმეორებადობა და პურისტულობა

14. უკიდურესი გამოკვეთილობა
 15. მეორადი მექანიკური ესთეტიკა, უკიდურესი ლოგიკა, წრიულობა, მექანიკურობა, ტექნოლოგია და სტრუქტურა
 16. სტრუქტურა და კონსტრუქცია როგორც ორნამენტი
 17. ასახვითი ლოგიკა, წრიულობა, მექანიკურობა, ტექნოლოგია და სტრუქტურა, შეწყვეტილი განვითარება
 18. ანტი-მეტაფორა
 19. ანტი-ისტორიულობა
 20. იუმორი მიმართების გარეშე, არადროულობა
 21. სიმბოლურობა მიმართების გარეშე
- დიზაინური იდეები**
22. "მონუმენტები პარკში"
 23. ფუნქციები "მანათობელ სივრცეში"
 24. მბრწყინავ-მოსრიანე ტყავი ოპ ეფექტებით, მოჩვენებითი სველი ეფექტი, სფუმატო (Sfumato)
 25. სახეცვლილი ელიფსური სისტემა, "ირაციონალური სისტემა"
 26. გარემომცველი მოცულობები, მასიურობის უარყოფა, "საყოველთაო ფორმა" - სინეკდოხა
 27. მკიდრო წყობა
 28. ანაბეჭდური გამკვირვალება
 29. სიმეტრიულობისა და განმეორებადი ფორმებისადმი მისწრაფება, ანარეკლურობა და სერიულობა
 30. ფორმითი ჰარმონია, ძალისმიერი ჰარმონიზაცია

კოსტომდენი (1960-)

იდეოლოგიური

1. სტილის ორმაგი კოდირება
 2. "პოპულარული" და პლურალისტული
 3. სემიოტიკური ფორმა
 4. ტრადიციები და არჩევანი
 5. არტიტი/კლიენტი
 6. ელიტარული და მონაწილე
 7. დანაწევრებული
 8. არტიტეტურა როგორც წარმომადგენელი და აქტივისტი
- სტილისტური**
9. ჰიბრიდული სახისმიერება
 10. სრულქმნილობა
 11. მოულოდნელობებით დატვირთული სივრცეები
 12. პირობითი და აბსტრაქტული ფორმა
 13. ეკლექტურობა

14. სემიოტიკური გამოკვეთილობა
 15. კონტექსტზე დამოკიდებული ესთეტიკური აღრევის სახეცვალებადობა; შინაარსობლივი გამოხატულება და ფუნქციის სემანტიკური შესაბამისობა
 16. პრო-ორგანული და გამოყენებითი ორნამენტი
 17. პრო-რეპრეზენტაცია
 18. პრო-შეტაფორა
 19. პრო-ისტორიული დამოკიდებულება
 20. პრო-იუმორი
 21. პრო-სიმბოლურობა
- დიზაინშირი იდეები**

22. კონტექსტუალური ურბანიზმი და რეაბილიტაცია
23. ფუნქციონალური აღრევა
24. "მანერისტული და ბაროკო"
25. ყველა რიტორიკული მნიშვნელობა
26. შვეული სივრცე და განერცობა-გაფართოებები
27. ქუჩის წყობა
28. ორაზროვნება
29. სიმეტრიული ასიმეტრიულობისადმი სწრაფვა (დედოფალი ანა, ალორძინება)
30. კოლაჟი/კოლიჯია

მიმართულებები კლასიფიცირებულია ოცდაათი ცვალებადი მაჩვენებლის შესაბამისად. არქიტექტორები ხშირად რამოდენიმე სტილისტურ კატეგორიას ეყრდნობიან, მაგრამ აქ ცვალებად მაჩვენებელთა ვრცელი ჩამონათვალა მოყვანილი, რათა ვითარება კომპლექსურად გაშუქდეს: გადაფარვებით, წინააღმდეგობებით და განსხვავებებით მიმართულებათა შორის.



“პოსტმოდერნი” ცნება

“პოსტმოდერნი” რამდენადმე ახალი ტერმინია. მიმზიდველად ეღერს, იოლად დასამახსოვრებელია და სულ უფრო ხშირად გვხვდება ხელოვნებაზე და არა მხოლოდ ხელოვნებაზე საუბრისა და წერის დროს. გარდა იმ შემთხვევისა, როდესაც საქმე არქიტექტურას ეხება, ჩემთვის არ არის სავსებით ნათელი, რის მაჩვენებელია ეს ტერმინი. არქიტექტურაში მეტ-ნაკლებად დადგენილია, რას ნიშნავს “მოდერნი”, ასე რომ ნაკლებ სირთულეს წარმოადგენს იმის გარკვევა, თუ რას ნიშნავს “პოსტ”, როდესაც იგი წინ უძღვის “მოდერნს”. მოდერნი არქიტექტურაში – უხეშად რომ ვთქვათ – ნიშნავს მკაცრად დაკანონებულ სიზუსტეს ფუნქციონალური და გეომეტრიული შესაბამისობის თვალსაზრისით, დეკორაციაზე ან ორნამენტზე უარის თქმას, მოგვიანებით კი შენობები შენდებოდა და პროექტირდებოდა სტილის ამ კანონის დარღვევით და ამოტომაც ეწოდა მას “პოსტ-მოდერნი”. ეს იცის ყველამ, ვისაც არქიტექტურასთან რაიმე შეხება ჰქონია, თავად არქიტექტორთა ჩათვლით.

შესაძლოა თუ არა პოსტმოდერნის აღქმა და გამოყენება იდენტურად, ერთი მნიშვნელობით სხვადასხვა ხელოვნებაში, შეთანხმების საფუძველზე? მე არ შემხვედრია ბოლოდროინდელ ლიტერატურაში ამ ტერმინის მიზანშეწონილი გამოყენება რაიმესთან მიმართებაში. მან მუსიკის სფეროც მოიცვა, მაგრამ უსისტემოდ და მისი მნიშვნელობის თაობაზე ყოველგვარი შეთანხმების გარეშე. ასეთივე, შეიძლება ითქვას, კიდევ უფრო დიდ სირთულეებთან არის დაკავშირებული პოსტმოდერნზე საუბარი ცეკვასა და კინოში. არქიტექტურის გარდა, ძირითადად, მხატვრობა და ქანდაკებაა ის სფეროები, რომლებშიც მსმენია და სადაც მინახავს “პოსტმოდერნის” როგორც ცნების გამოყენება – მაგრამ აქაც კრიტიკოსთა და ჟურნალისტთა – არა თავად შემოქმედთა – მიერ.

ამისთვის ბევრი მიზეზი არსებობს. ერთი შესაძლო მიზეზთაგანი ავანსცენაზე ფიგურატული ანუ რეპრეზენტაციული გამომსახველობითი ხელოვნების დაბრუნებაა. მაგრამ დე კირიკოდან და სიურრეალიზმიდან, ნეორომანტიზმიდან მოყოლებული, საკმაო პრეცედენტი შედგა იმისთვის, რომ ფიგურატული ხელოვნება მოდერნის წიაღში აღმოაჩენილიყო. უნდა არსებობდეს სხვა, ნაკლებად თვალსაჩინო,

მაგრამ იმაედროულად მეტად მნიშვნელოვანი მიზეზი თანამედროვე მხატვრობასა და ქანდაკებაზე მსჯელობაში "პოსტმოდერნის" ჩასართველად. რადგან არ ვარ კრიტიკოსი და ჟურნალისტი, ვაცნობიერებ, რომ ის, ვინც განთავისუფლდება "პოსტმოდერნზე" მითითებისგან, ქმნილების სპეციფიკურ ფორმასთან დაკავშირებით, რეალურ დამაჯერებლობას მოიპოვებს მის გამოყენებაში.

"პოსტ" "პოსტმოდერნში" დღესდღეობით, შესაძლოა, გაგებულ იქნას დროითი, ქრონოლოგიური მნიშვნელობით. ის, რაც მოდის რალაციის შემდეგ, არის "პოსტ", ამ უკანასკნელთან მიმართებაში. მაგრამ ეს არ არის "პოსტმოდერნის" გამოყენების ადეკვატური გზა. იგი, მეტადრე, გულისხმობს ან მოიაზრებს ხელოვნებას, რომელიც, სტილისტური განვითარების თვალსაზრისით, მოდერნს მოსდევს, განაგდებს, ჩაენაცვლება მას, როგორც ბაროკო ჩაენაცვლა მანიერიზმსა და - როკოკო ბაროკოს. საბოლოოდ კი მოდერნი დასრულდა და სრულიქმნა, ისევე, როგორც დასრულდა და სრულიქმნა მანიერიზმი იმ დროისთვის, როდესაც მას ბაროკო ჩაენაცვლა. საქმე ის არის, თუ რა მნიშვნელობას ანიჭებენ ამ მოსაზრების მიმდევარნი არა მხოლოდ "პოსტ"-ს, არამედ "მოდერნს". მიუხედავად იმისა, თუ რას ვუწოდებთ მას ჩვეულებრივ, მოდერნი მუდამ რალაც თანადროული საფიქრალია; ყველა დროის გასწვრივ და მისი მომდევნოს მიღმა არსებობა მეტია, ვიდრე უბრალოდ დროითი ან ზედმიწევნით ქრონოლოგიური მნიშვნელობა. როგორ ფიქრობთ, რა არის და რა არ არის მოდერნი დღევანდელ ხელოვნებაში ამ ცნების ანაბეჭდურის მიღმა არსებული მნიშვნელობით? აქ არ არსებობს წესი, არ არსებობს პრინციპი, არ არსებობს მეთოდი. ყოველივე გემოვნების საკითხამდე ან ტერმინოლოგიებით თამაშამდე დაიწყანება. მოდერნის განსხვავებულ განსაზღვრებებს, თაობების მიერ შემუშავებულთ, იმ დროიდან მოყოლებული, რაც ეს სიტყვა მხატვრობასა და ქანდაკებასთან დაკავშირებით გამოიყენება, მეტი დატვირთვა აქვთ, ვიდრე უბრალოდ დროით ცნებებს, მაგრამ არც ერთი მათგანი არ დამკვიდრდა. ვერც პოსტმოდერნის მიმდევართა შემოთავაზებული დამკვიდრდა რამე, სტილური თუ არასტილური.

მინდა გაგებდო და მოდერნის ჩემეული განსაზღვრება შემოგთავაზოთ, მაგრამ ეს უფრო ახსნა და აღწერა იქნება, ვიდრე განმარტება. უპირველეს ყოვლისა, მსურს აქცენტი ამ საკითხში "მოდერნიდან" მოდერნისტზე გადავიტანო - მოდერნისტზე, დიდი ასოთი რომ დაიწყება. შემდეგ კი ვისაუბრო მოდერნიზმზე, მოდერნის ნაცვლად. მოდერნიზმი დიდ უპირატესობას ფლობს როგორც ისტორიულად ადგილდებული ტერმინი, რომელიც

აღნიშნავს ისტორიულად — არა მხოლოდ ქრონოლოგიურად — განსაზღვრებად მოვლენას: რაც დაიწყო განსაზღვრულ დროს ან პირიქით, შესაძლოა დღემდე ჩვენთან იყოს.

ის, რასაც თავისუფლად შეგვიძლია მოდერნიზმი გულისხმობს, გასული საუკუნის შუა პერიოდში გაჩნდა და საქმოდ დროულურადაც საფრანგეთში, ბოლღერით ლიტერატურაში და მანეთი მხატვრობაში, და, შესაძლოა, ფლობერით პროზაში. (მოგვიანებით, და არა ასე ლოკალურად, მოდერნიზმი მუსიკასა და არქიტექტურაშიც გაჩნდა, მაგრამ რაც შეეხება სკულპტურას, აქ მოდერნიზმი პირველად სწორედ ფრანგულ ნიადაგზე აღმოცენდა. საფრანგეთის საზღვრებს მიღმა, კიდევ უფრო მოგვიანებით, მოდერნიზმი ცეკვაშიც შეაღწია). “ავან-გარდი” იყო ის, რაც პირველად მოდერნს ეწოდებოდა, მაგრამ ჩვენი დროისთვის ეს ტერმინი უკვე საქმოდ კომპრომენტირებულია, რამდენადაც მას შეცდომაში შევყვართ. საზოგადოდ გავრცელებული აზრის საპირისპიროდ, თვითდამკვიდრებისკენ მოდერნიზმის ანუ ავან-გარდის გზას წარსულის უარყოფაზე არ გაუვლია. ასეთი რამ არ მომხდარა. მას არც პროგრამა ჰქონია, როგორც ასეთი. მართლაც არ ჰქონია ოდესმე რეალურად — კვლავ ზოგადად გავრცელებული აზრის საპირისპიროდ. იგი არც იდეებისა თუ თეორიების ანუ იდეოლოგიის საგნად ქცეულა. არსობლივად, პოზიცია და ორიენტაცია უფრო იყო: პოზიცია და ორიენტაცია სტანდარტებთან და საფეხურებთან მიმართებაში: ესთეტიკური ხარისხის სტანდარტებსა და საფეხურებთან, როგორც საწყის და სასრულ ფასეულობებთან. სად მოიპოვებდნენ მოდერნისტები ნორმებსა და საფეხურებობრივ დონეებს? წარსულში, იმ საუკეთესოში, რასაც წარსული შეიცავდა. არა იმდენად წარსულის ცალკეულ ნიმუშებში — თუმცა კი მათშიც — რამდენადაც გამოთლიანებულ განცდასა და წვდომაში, დახვეწილობასა და სინატიფეში, ესთეტიკურ ხარისხში, რაც საუკეთესო წარსულით განცხადდებოდა. და აქ საქმე ეხებოდა არა იმიტირებას, არამედ გამოწვევას, როგორიც იყო დამოკიდებულება ანტიკურობისადმი აღორძინების ხანაში. მართალია, ბოლღერი და მანე მეტს საუბრობდნენ მოდერნიზმზე, მათი დროის რეფლექსიით განმსჭვალულ ცხოვრებაზე, ვიდრე — აღმატებულ წარსულთან ჰიდილზე, მაგრამ ამ შეჭიდების მოთხოვნილება და მისი როგორც მიზნის განხორციელება მქლავდება ყველაფერში, რასაც ისინი ჭმნიდნენ და საბოლოოდ მარადისობაში ინახავდნენ. მოდერნიზმობა წარსულის თანახმად ცხოვრებას ნიშნავდა.

მაგრამ ეძიებდნენ კი შემოქმედები და მწერლები, ამ ორის გარდა, ხარისხის საზომს წარსულში? რა თქმა უნდა. საქმე ის არის, როგორ ეძიებდნენ და რა ძალისხმევით.

მოდერნიზმი კრიზისის პასუხად გაჩნდა. ამ კრიზისის ზედაპირულ ასპექტს იმ ნორმათა აღრევა წარმოადგენდა, რომლებიც რომანტიზმმა დააწესა. უკვე რომანტიკოსები მიაპყრობდნენ მზერას წარსულს, მეთვრამეტე საუკუნის წინა პერიოდს, მაგრამ მათ საბოლოოდ შეცდომა დაუშვეს, შეეცადნენ რა დროში მათ უკუგანთავსებან. იქ, სადაც ეს მცდელობა მეტად შესაძნეველი იყო, არქიტექტურა რევივალიზმის ფორმაში ხორციელდებოდა. რომანტიკული არქიტექტურა არ იყო რაღაც მონურად მიმბაძველი, არ წარმოადგენდა მხოლოდ მკვდარ ბალასტს, როგორც მოსალოდნელი იყო, მაგრამ ეს სრულებით არ აღმოჩნდა საკმარისი; არსებობდა წარსულის ხედვა, მაგრამ იგი არ შეიცავდა წარსულის სტანდარტებს როგორც ნორმას. შემდგომი გამოცდილების მიერ აქ არაფერი შეცვლილა გადამუშავების შედეგად, და თუ შეიცვალა, არა მართებული გზით, როგორც ამას ბოდლერი და მანე გააკეთებდნენ; აქ არ ეკავა შესაბამისი ადგილი მოდერნს. საბოლოოდ ხელოვნებაში, ყველგან, მუსიკისა და პროზის გარდა, მყარად მოიკიდა ფეხი აკადემიზაციამ. აკადემიზაცია არ უკავშირდება აკადემიების საკითხს. აკადემიები აკადემიზაციამდე და მეცხრამეტე საუკუნემდე ბევრად აღრე არსებობდნენ. აკადემიზმი შეიცავს ტენდენციას - ყველა კარი ხელოვნებაში საგანგებოდ საშუალოს გაუღოს. შედეგი კი წარმხოცველია: სიტყვები არაზუსტი ხდება, ფერები - მქრქალი, მნიშვნელობათა მატერიალური პირველსაწყისი - მეტად ბუნდოვანი. (პიანინო, რომელიც მალავს სიმებიან ინსტრუმენტად თავის არსებობას, ძირითადად რომანტიკული ინსტრუმენტი იყო, მაგრამ თითქოს სწორედ იმით, რომ მალავდა იმას, რაც დიდებულ მუსიკას გამოსცემდა, რომანტიკულ ხანაში თვალსაჩინოებისა და სიზუსტის ახალ სახეს ქმნიდა).

რომანტიზმზე მოდერნიზმის რეაქცია ნაწილობრივ პოეზიასა და მხატვრობაში ახალი ნორმების ძიებასა და კვლევაში მდგომარეობდა, ასევე - მკაფიოსა და კონკრეტულზე ყურადღების ფიქსირებაში. მაგრამ, ყველაფერთან ერთად, მოდერნიზმი საკუთარ თავს ნორმათა აღდგენა-განახლების მოთხოვნით განაცხადებდა. და განახორციელებდა ამას წარსულისადმი მეტად მტკიცე და ნაკლებად მოშიში მიდგომით, რათა მისთვის მეტი უშუალო თანადროულობა, მეტი მოდერნულობა მიენიჭებინა. ეს წარსულს ახლებურად, ბევრი ახალი შესაძლებლობით ამკვიდრებდა. და ამ ხელახალი დამკვიდრების წყალობით, წონასწორობა გამოწვევის სასარგებლოდ ირღვეოდა, იმიტაციის საპირისპიროდ, უფრო მკვეთრად, ვიდრე ეს ოდესმე მომხდარა - მაგრამ მხოლოდ აუცილებლობის გათვალისწინებით, სტანდარტების აღდგენითა და თავსმოხვეული აუცილებლობის

ხელახალი დამკვიდრებით.

ინნოვაცია, სიახლე თავისთავად მოდერნიზმის კრიტერიუმებად იქცა, სიახლე — რაღაც სასურველად, მისწრაფების საგნად. ყველა დიდი და თანმიმდევრული მოდერნისტი შემოქმედი ინოვაციური ნოვატორი იყო მხოლოდ იმ მიზეზით, რომ უნდა ყოფილიყო ნოვატორი ხარისხის, გნებავთ თვითგამოხატვის თვალსაზრისით. საქმე არა მხოლოდ იმაშია, რომ სიახლის განსაზღვრული დოზა ყოველთვის საჭირო იყო ესთეტიკური ხარისხის განსაზღვრულ დონეზე ასაწევად; მოდერნისტული ინნოვაცია უნდა ყოფილიყო და გამოხატულიყო მეტად რადიკალურად და მკვეთრად, ვიდრე ჩვეულებრივ არის და გამოიხატება, წარმავალი კრიზისული ნორმებით მართული. რატომ უნდა ყოფილიყო ასე, ახლა ვერ მოგახსენებთ. ეს ძალიან შორს წაგვიყვანს და ვრცელ განაზრებებში ჩაგვითრევს. ნება მომეცით, ახლა მხოლოდ ერთი რამ შევნიშნო: შედარებით მცირე დროის შემდეგ მოდერნიზმის ინნოვაციები სულ ნაკლებ და ნაკლებ რადიკალური აღმოჩნდა და საბოლოოდ დაიმკვიდრა ადგილი როგორც დასავლური ხელოვნების კონტინუუმის ნაწილმა, შექსპირის ლექსისა და რემბრანტის ნახატის გვერდით.

ჯანყიცა და ამბოხიც, ისევე როგორც რადიკალური ინნოვაცია, იმდენადვე უკავშირდებოდა მოდერნიზმის სიკეთეს, რამდენადაც — მის უარყოფით საწყისებს, მაგრამ ამ უკანასკნელმა დიდად გადააჭარბა პირველს. თუ ჯანყი და ამბოხი მართლა იყო მოდერნიზმის თვისება-კუთვნილება, ეს მხოლოდ მაშინ, როდესაც ცნობიერდებოდა ასეთი საჭიროება ესთეტიკური ფასეულობების ინტერესებიდან გამომდინარე, არა პოლიტიკური მიზნის შესაბამისად. არ არის მნიშვნელოვანი, რომ ესა თუ ის მოდერნისტი პირობითობისგან თავისუფალი იყო თავისი ცხოვრების წესით. (მოდერნიზმი ან ავან-გარდი არ უნდა გაიგივდეს ბოქემასთან, რომელიც მოდერნიზმამდე არსებობდა ლონდონში გრაბ სთრითზე მეტხამეტე საუკუნეში, პარიზში 1830-იანი წლებიდან მოყოლებული, თუ არა უფრო ადრე. იყვნენ მოდერნისტები, რომელთა ცხოვრება ნაკლებად იყო ბოქემური, ზოგი კი მეტად შორს იყო ცხოვრების ასეთი წესისგან. გაიხსენოთ იმპრესიონისტი მხატვრები, მალარმე, შონბერგი, თ.ს. ელიოტის, მატისის მიერ გატარებული მყუდრო ცხოვრება. მე არ ვანიჭებ ასეთ ცხოვრებას განსაკუთრებულ ფასეულობას ბოქემის საპირისპიროდ; მე მხოლოდ ფაქტს აღვნიშნავ).

მცირე დეტალის ილუსტრირებით გიჩვენებთ, თუ როგორ მოვიდა მოდერნიზმი მხატვრობაში. იყვნენ პროტო-მოდერნისტები, რამდენიც გნებავთ, პრე-რაფაელისტები (მათზე ადრე პროტო-პროტომოდერნისტები, გერმანელი ნაზარეველები). პრერაფაელისტებმა

(Pre-Raphaelites) ფაქტობრივად იწინასწარმეტყველეს მანეს გამოჩენა (რომელმაც მართლაც რომ დაიწყო მოდერნისტული მხატვრობა). ისინი აქტიურად გამოხატავდნენ უკმაყოფილებას იმ მხატვრობით, რომელიც მათ დროში არსებობდა, თვლიდნენ, რომ მისი რეალიზმი არ იყო საკმაოდ მართალი. სწორედ ისინი მისი ნაკლებობას მიეწერებოდა, რომ ფერი არ იძლეოდა ნათლად და გულწრფელად საუბრის საშუალებას, თავს იწონებდა სულ უფრო და უფრო ბუნდოვანი ჩრდილებითა და შტრიხებით. უკმაყოფილონი არ მრავალსიტყვაობდნენ ყოველივე ამის შესახებ, მაგრამ მათ ნაცვლად მათი ხელოვნება ლაპარაკობდა კაშკაშა, მაღალი დამაბუღლობის ფერებით, რაც იმ დროში მეტად გამოარჩევდა პრე-რაფაელისტურ მხატვრობას, ვიდრე მისი დეტალური რეალიზმი (რომელიც ისედაც საკვირვებდა მკაფიო ფერებს). ეს იყო ღია, კვაზინაივური ფერი, ისევე, როგორც კვაზი-უბიწო რეალიზმი, როგორც მეთხუთმეტე საუკუნის იტალიურ ხელოვნებაში, რომელსაც მოიაზრებდნენ პრე-რაფაელისტები საკუთარი მიმართულების განსაზღვრა-დასახელებისას. ისინი არ იყვნენ პირველნი, და არც — უკანასკნელნი, იმ შემოქმედთა შორის, ვინც შორეულ წარსულს მიაპყრო მზერა. მოგვიანებით, მეცხრამეტე საუკუნეში, საფრანგეთში დავითმა გამოიხმო უშუალო წინაპრები, ანტიკური სულები როკოკოს წინააღმდეგ, როგორც რენესანსმა მიმართა ანტიკურ ხანას გოთიკის წინააღმდეგ, მაგრამ შეუპოვრობა, რომლითაც პრე-რაფაელისტები შორეულ წარსულს უხმობდნენ, სრულებით ახლებური იყო. ეს ის შეუპოვრობა გახლდათ, რომელმაც მოდერნიზმში გადააბიჯა და იქ დამკვიდრდა.

მწელი სათქმელია, რამდენად იცნობდა მანე პრე-რაფაელიზმს. მაგრამ ისიც გამოთქვამდა, მართალია ათი წლით გვიან, სრულ უკმაყოფილებას იმ მხატვრობით, რომელიც მის ირგვლივ იქმნებოდა. თუმცა იგი უფრო “არსებითად” მიუთითებდა, თუ რა არ აკმაყოფილებდა, ვიდრე პრე-რაფაელისტები, და ამიტომაც ალბათ უფრო ხანგრძლივ ეფექტს იწვევდა. (მეჩვიდმეტე საუკუნიდან მოყოლებული, ინგლისელები მეტად ბევრს განაპირობებდნენ კულტურასა და ხელოვნებაში, ისევე, როგორც პოლიტიკასა და სოციალურ ცხოვრებაში, მაგრამ ჩვეულებრივ სხვებს გადაულოცავდნენ ხოლმე იმ გზის გაგრძელებას, რომელსაც პირველები თავად ადგებოდნენ.) როცა იხილა “ველასკესი” ლუვრში (სურათი, რომელზეც ახლა ფიქრობენ, რომ ველასკესის სიძის მახოს შესრულებულია), მან თქვა, რა “სუფთა” ფერებია თანამედროვე ტილოებზე გამოსახულ “შემწვარ ხორცსა და სოუსთან” შედარებით — “შემწვარ ხორცთან და სოუსთან”, რომელიც შეუსაბამო, უფერულ და

პირქუმ, ბუნდოვან და დაბურულ ფერებში იხატებოდა, რასაც პრე-რაფაელისტები გამოიხატავდნენ. საკუთრივ მანეს რეაქცია, რეაქცია უფრო აბლო წარსულზე იმ წარსულთან შედარებით, რომელთანაც პრე-რაფაელისტების შემთხვევაში გვექონდა საქმე, ამ წარსულის ზეგავლენა ათავისუფლებდა მის ხელოვნებას იმ "ნახევარტონებისგან" რომლებითაც "შემწვარი ხორცი და სოუსი" იყო შესრულებული. იგი საწყისისთვის მხოლოდ ველასკესს მიუბრუნდა, შემდეგ ცოტა კიდევ დაიხია დროში უკან, კიდევ ერთი ესპანელი მხატვრის, გოიასკენ.

იმპრესიონისტები მანეს კვალდაკვალ ვენეციელებს მიუბრუნდნენ, წარსულს, რომელსაც მათი თვალი მისწვდა; იგივე ითქმის სეზანზე, ნახევრადიმპრესიონისტზე. წარსულის ხედვა ისევ და ისევ ფერში, მის სითბოსა და უშუალობაში ხორციელდებოდა. პრე-რაფაელისტთა მსგავსად, და ბევრ სხვათა მსგავსად, იმ დროში სიმართლეს ნატურაში ეძიებდნენ, ნატურა კი ნათელ დღეებში ბრჭყინავდა და თბილ ფერებად იღვრებოდა. მაგრამ ამ ძიების, ამოცნობისა და რაციონალიზებების საფუძველში ხარისხისადმი, ესთეტიკური ფასეულობისა და ბრწყინვალეობისადმი, როგორც ასეთისადმი, როგორც თავისთავადი მიზნისადმი "უბრალო" მისწრაფება იყო. ხელოვნება ხელოვნებისთვის. მოდერნიზმი მხატვრობაში იმპრესიონიზმით შევიდა, ხელოვნებით ხელოვნებისთვის. იმავე ხელოვნებით ხელოვნებისთვის, რომლის (როგორც მოდერნიზმში იმპრესიონიზმის) მიმდევრები იძულებულნი გახდნენ, მიევიწყებინათ სიმართლეს ნატურასთან მიმართებაში. ისინი თავაწყვეტილ სიახლეს მიეცნენ - სეზანი, გოგენი, სიორა, ვან გოგი და ყველა მოდერნისტი მხატვარი მათ შემდეგ - ესთეტიკური ფასეულობის, ესთეტიკური ხარისხის ძიება-დამკვიდრებისთვის, ეს იყო და ეს.

მე არ დამიმთავრებია მოდერნიზმის ჩემეული ახსნა და განმარტება. ყველაზე მნიშვნელოვანი ახლა იწყება. მოდერნიზმი უნდა განიხილებოდეს, როგორც საშიშროების ფონზე მიმდინარე ყოვლისმომცველი პროცესი, დროში განგრძობილი ცდა ესთეტიკური ნორმების დამკვიდრება-შენარჩუნებისა - არა როგორც რეაქცია რომანტიზმზე, ამ უკანასკნელის წინააღმდეგ მიმართული. მართლაც, როგორც პასუხი ხანგრძლივ შექირვებაზე. ყველა დროის შემოქმედი, სძაგდა რა საპირისპირო, ეძიებდა ესთეტიკურ ბრწყინვალეებას. ის, რაც მოდერნიზმმა გამოარჩია, რასაც ადგილი მიუჩინა და მნიშვნელობა შესძინა, არის პასუხი გამძაფრებულ აღქმაზე საშიშროებისა, ესთეტიკურ ფასეულობებს რომ დაემუქრა: საშიშროებისა, მატერიალური და სოციალური გარემოსგან, დროის თავისებურებისგან რომ მომდინარეობს, ყველაფრისგან, რასაც ღია კულტურული

ბაზარი და მომხმარებელი ითხოვს. მოდერნიზმი საწყისს იღებს იმ დროში, როდესაც ბაზარი კი არ ჩამოყალიბდა — ეს ბევრად ადრე მოხდა — არამედ დამკვიდრდა და განმსაზღვრელი გახდა, რამდენადმე მნიშვნელოვანი კონკურენციის გარეშე.

ასე მივედით მოდერნიზმის იმ ტევად და ღრმა განსაზღვრებაში მდე, რომელსაც მე გთავაზობთ მისი განმარტებისათვის: იგი მდგომარეობს დაუსრულებელ დაპირისპირებაში ესთეტიკური ნორმების დაცემასთან, რის საფრთხესაც ინდუსტრიალიზმით ზურგამაგრებული კულტურის დემოკრატიზაცია წარმოქმნის. მოდერნიზმის ძირითადი და ძირეული ლოგიკა წარსულის დონის შენარჩუნების აუცილებლობიდან გამომდინარეობს, იმ ოპოზიციის პირისპირ, რომელსაც წარსული არ შეიცავდა. მოდერნიზმის ეს თამამი ძალისხმევა მის გარეგნულ ასპექტებში, შეიძლება აღქმულ იქნას როგორც უკუხედვა. პარადოქსულია, მაგრამ რეალობა ხომ პარადოქსებში გზის გაკვლევაა, იგი პრაქტიკულად პარადოქსებისაგან შესდგება.

მოდერნიზმის ჩემულ განსაზღვრებაში ისიც მოიაზრება, რომ ნორმისა და დონის შენარჩუნებისათვის განუწყვეტელი ძალისხმევის მოხმობა შესაძლებელი ხდება ყოველმხრივი გაცნობიერებით, რომ ხელოვნება, ესთეტიკური გამოცდილება არ საჭიროებს გამართლებას სხვა განზომილებაში, რომ ხელოვნება სასრულია საკუთარ თავში, ესთეტიკური ფასეულობა კი — თვითკმარი. ახლა ასე შეიძლება გაცნობიერდეს, რომ ხელოვნება არ უნდა იყოს მასწავლებელი, ვინმეს ან რაიმეს მაქებარი და განმადიდებელი, წარმატების მიზეზ-საწყისი. იგი თავისუფალია — შორს დაიჭიროს რელიგიის, პოლიტიკის და შესაძლოა მორალისგანაც. ასეთია ხელოვნების საჭიროება. უნდა ვაღიაროთ. არაფერს ნიშნავს, რომ საზოგადოდ — უფრო კი ცნობიერად — „ხელოვნება ხელოვნებისათვის“ არ არის მიჩნეული მისაღებ, დასამკვიდრებელ პოზიციად. ეს პოზიცია ზეგავლენით მოქმედებდა — და იგი ფაქტობრივად, ყოველთვის ზემოქმედებდა. იგი ყოველთვის იღო სახელოვნებო პრაქტიკის საფუძველში, მაგრამ ეს მხოლოდ მოდერნიზმმა გამოამწეურა.

დავუბრუნდეთ „პოსტმოდერნს“. გასულ გაზაფხულზე ჩემი მეგობარი და კოლეგა „პოსტმოდერნის“ თემაზე გამართულ სიმპოზიუმზე ბრძანდებოდა. მე ვკითხე მას, თუ როგორ განსაზღვრა ეს ტერმინი სიმპოზიუმმა. როგორც ისეთი ხელოვნება, მიპასუხა მან, რომელიც აღარ დარჩა თვითკრიტიკული; ელდა მეცა. თავად თორმეტი წლის წინ დავწერე, რომ თვითკრიტიციზმი მოდერნისტული ხელოვნების განმსაზღვრელი თვისებაა. ჩემი მეგობრის პასუხმა მიმახვედრა, რამდენად შეუსაბამო იყო

მოდერნიზმის ან მოდერნის მომცველი განსაზღვრება. (საქმე ის არის, რომ ვერ მოვიფიქრე, მეკითხა ჩემი მეგობრისთვის, რამდენად გვერდითი მოვლენა იყო თვით-კრიტიკულობა. ორივეს გვესმოდა, რომ, ნებისმიერ შემთხვევაში არაფერი ჰქონდა საფრთხი აბსტრაქტულსა და ფიგურატიულს შორის განსხვავებასთან, ისევე როგორც გვესმოდა, რომ მოდერნი არ შემოიფარგლებოდა განსაზღვრული სტილებით ან მიმართულებებით ხელოვნებაში).

მოდერნის იმ განსაზღვრების ძირითადი ფასეულობა, რომელიც ზემოთ შემოგთავაზეთ, იმაში მდგომარეობს, რომ მისი მეოხებით "პოსტმოდერნი" გადამწყვეტი მნიშვნელობის მატარებლად "პოსტ" იქცა. რეალურად, არსებითი მხოლოდ ის არის, თუ რა მოსდევს მოდერნს და რა ენაცვლება მას, არა როგორც წარმავალი, არამედ, როგორც სტილურ-ისტორიული მოვლენა. მიზანშეწონილობას მოკლებულია, როგორც დასაწყისში ვთქვით, ამ საკითხზე იმ ეურნალისტთა და კრიტიკოსთა (ჩემი მეგობრის ჩათვლით) გამოკითხვა, პოსტმოდერნზე რომ საუბრობენ. მათ შორის დიდი უთანხმოებაა და მეტად არიან მიდრეკილნი ბუნდოვანი განზოგადებებისკენ. არავინ არის მათ შორის, ვის თვალსაზრისსაც შეიძლება ვენდო.

საბოლოოდ, შემიძლია თავს უფლება მივცე, მოვახსენო მათ, თუ რას ვფიქრობ იმის შესახებ, რაც პოსტმოდერნზე მათ მსჯელობებში მოიაზრება. ჩემს მიერ დანახულ-გააზრებული მათი მოტივაცია ამ უკანასკნელთათვის ნაკლებად იქნება სიამოვნებით მისაღები. მაგრამ, ყველაფრის მიუხედავად, გარემოების საჭიროებიდან გამომდინარე, იძულებული ვარ ასე მოვიქცე.

როგორც ვთქვი, მოდერნიზმს სიცოცხლე იმ ახალმა და მნიშვნელოვანმა საშიშროებამ შთაბერა, ესთეტიკურ ნორმებს რომ დაემუქრა გასული საუკუნის შუა ხანაში. რომანტიკული კრიზისი, როგორც მე მას ვუწოდებ, ახლანდელი გადასახედიდან ახალი ვითარების გამოხატულებად მოჩანს, და გარკვეულწილად — თვით ამ საფრთხის გამოხატულებად, რამდენადაც თავად არის ნორმებისა და დონის დარღვევის გამომწვევი. ამ საშიშროების გარეშე, რომელსაც ძირითადად საზოგადოების საშუალო ფენა ქმნიდა, მოდერნიზმი არ შედგებოდა. როგორც აღვნიშნე, მოდერნიზმი არის დროში განმრგობადი პროცესი, მიმდინარე კრიზისული ვითარების სრულად მოცვის ამსახველი. საშიშროება ძნელად გადასალახია, ძნელად, როგორც არასოდეს. და სწორედ ახლა — კიდევ უფრო საშიში, რადგან მეტად ფარული და უხილავია. იოლი ამოსაცნობია ფილისტერი, რომლისგანაც ეს საშიშროება მომდინარეობს. იგი შეუმჩნეველია, მაგრამ სწორედ მასშია

საშიშროების მიზეზი. ახლა ესთეტიკურ ნორმებს, ესთეტიკურ ხარისხს საფრთხე გამაგრებული სამყოფელიდან, შიგნიდან, წარჩინებული ხელოვნების მხარდამჭერთაგან ემუქრება. "წარჩინებული" მოდერნიზმის თანატერმინად გამოიყენებოდა. მაგრამ მხარდამჭერთა გადაწყვეტილებით, მოდერნიზმი აღარ ჩაითვალა საკმარისად წარჩინებულად. განჩინებულ იქნა როგორც გარდასული. პოსტმოდერნიზმი გადასული. იგი უკან უნდა მოეტოვებინა დროს, რამდენადაც ნორმებსა და ხარისხზე ზრუნვით იყო შეპყრობილი. მე არ ვოპერირებ თვალსაჩინოებებით, რათა რიტორიკას მივეცე. მივატყვიოთ ყურადღება, რას იწონებს ეს პოსტმოდერნული საკრებულო თანამედროვე ხელოვნებაში და რას არ იწონებს. ჩემი აზრით, ისინი მეტ საფრთხეს უქმნიან მაღალ ხელოვნებას, ვიდრე ძველი დროის ფილისტერები ოდესმე უქმნიდნენ. ისინი დღეს ამკვიდრებენ მომხმარებელურ გემოვნებას, აჩვენებენ რა თავს მის საპირისპიროდ, მაღალი ხელოვნების ქარგონს შეფარებულნი. ნახეთ, როგორ ვრცელდება ჩვენს დროში ეს ქარგონი ნიუ-იორკში, პარიზსა და ლონდონში, თუ არა სიდნეიში. წარმოიდგინეთ ასევე, რამდენად კომპრომენტირებულია მომავლისთვის ისეთი სიტყვები, როგორებიცაა "წარჩინებული", ასევე "ავან-გარდი". ყველივე ამის უკან კი საზოგადოების ნაკლები გემოვნება დგას, მისი ხინჯიანი თვალი ხელოვნების დასანახად.

მაღალი ხელოვნება ყველთვის ძნელი შესაქმნელია. რაც შეეხება მოდერნიზმს, მისი აღქმა-გაგების გზა შესაძლოა უფრო მეტად გლიანი აღმოჩნდა, ვიდრე მისი შემოქმედებისა; კმაყოფილება და სიხარული საუკეთესო ახალი ხელოვნებით — უფრო ძნელად მისაღწევი. ასოცდაათი წლის უკან, უფრო ადრეც, საუკეთესო ახალი მხატვრობა და ქანდაკება (საუკეთესო ახალი პოეზიაც) გამოცდა და გამოწვევა იყო იმ დროის ხელოვნების თაყვანისმცემელთათვის — გამოცდა და გამოწვევა, როგორიც არასოდეს მიუღიათ. მაგრამ იმპულსი მოდერნიზმის შესაძლებლობისთვის ყველთვის არსებობს, იგი ემუქრება და საფრთხეს უნარჩუნებს ნორმებსა და ხარისხს. (მას ალბათ სხვა სახე ჰქონდა მეცხრამეტე საუკუნის შუა ხანებამდე). მოდერნიზმის იმპულსი, თვითგამოხატვისთვის განსხვავებულ საშუალებებს რომ ეძიებს, მხოლოდ მის შეუპოვრობაზე მეტყველებს. პოსტმოდერნული წამოწყება ამ იმპულსის კიდევ ერთი გამოხატულებაა. ესეც საშუალებაა, რათა გაამართლო მოთხოვნილება კინის ხელოვნებაზე, ისე, რომ არ გეწოდოს რეაქციონერი ან მაჩანჩალა (რისიღ დიდად ეშინიათ ახალი ყიდის წარჩინებულ ფილისტერებს).

მოდერნიზმის ძლიერი სურვილი უშუალოდ გამოიხატა შესაძლო

ავან-გარდულ მოტივებში. თავდაპირველად დიუშანთან და დალაში, შემდეგ კი სიურრეალიზმის განსაზღვრულ ასპექტებში. თუმცა კი მხოლოდ პოპ-არტში ჰპოვა სრული ნდობით გამოხატულება. მას შემდეგ ეს ნდობა განსხვავებულ მანერებსა და მიმართულებებს შერჩა, საზოგადო შეხედულების თანახმად და საკუთარი პირობით, წარჩინებულ ხელოვნებას. ჩემი დაკვირვებით, რასაც ეს მიმართულებები თანმიმდევრულად შეიცაეს, უპირველესად არის მაღალი ხარისხიდან მინავლებული ხარისხისკენ უკუსვლა; შეშფოთების მიზეზი თანამედროვე ხელოვნების მდგომარეობასთან დაკავშირებით სწორედ ეს არის: მაღლიდან მინავლებულისკენ უკუსვლა: მინავლებულის, როგორც ზენიტში მყოფის მიღება-მისაღმება, ან არსებული განსხვავების უგულვებელყოფა. მე არ დავყურებ მინავლებულ ხარისხს ზემოდან, სრულებითაც არა. მაგრამ ხელოვნების მარადიულობის დაცვის გარეშე არც მინავლებული ხელოვნების მნიშვნელობაა უზრუნველყოფილი. როდესაც ხარისხის მაღალი დონეები არ ნარჩუნდება პრაქტიკასა და გემოვნებაში, დაბალი დონე კიდევ უფრო დაბლა იწევს. ყოველთვის ასე იყო და არც ახლა იცვლება რამე ამ თვალსაზრისით.

პოსტმოდერნის ცნება განშტოვდება და განივრცობა გემოვნების მოდუნების იმ ატმოსფეროში, სადაც პოპ-არტი და მისი მიმდევრები ხარობენ. ეს ცნება უდიდესი ნაწილისთვის სასურველი განაზრების საგანია. ისინი, ვინც პოსტმოდერნზე საუბრობენ, დიდად მიესალმებიან მას. დიახ, თუ მოდერნი, მოდერნიზმი სრულიქნა და დასრულდა, იგი უნდა შეწყდეს, შეიცვალოს. იმავდროულად, ხელოვნების ისტორია განაგრძობს არსებობას და ჩვენ, კრიტიკოსები და ჟურნალისტები, მასთან ერთად. მე კი ვფიქრობ, რომ მოდერნიზმი არ დასრულებულა, ნამდვილად არ დასრულებულა, თუნდაც მხატვრობასა და ქანდაკებაში. ხელოვნება კვლავ უპირისპირდება მოდუნებისა და განტვირთვის სურვილს და მაღალ მოთხოვნებს უყენებს გემოვნებას (მოთხოვნებს, რომლებიც სულ უფრო ძნელი მისაღწევი ხდება მათი არათვალსაჩინოობის გამო; უკანასკნელი წლების ახალი საუკეთესო ხელოვნება ნაკლებად თვალსაჩინოდ განახორციელებს ცვლილებებს, ვიდრე მოდერნიზმით ნიშანდებული საუკეთესო ახალი ხელოვნება განახორციელებდა მათ). მოდერნიზმი, რამდენადაც იგი უზენაესი ნორმების დაცვა-აღორძინებას მოიხზრებს, განაგრძობს არსებობას — არსებობას შებღალულ ნორმათა ახლებური რაციონალიზაციის პირისპირ.

ჰაიდებერი და ხელოვნების კმნილები
სახე

თხზულების „დასაბამი ხელოვნების კმნილებისა“ პირველ თავში ჰაიდებერი მიმართავს ვან გოგის ერთ ნახატს. მიზანს ამ ნახატის მეშვეობით ჰეშმარიტების განსაზღვრა შეადგენს - რა არის „ჰეშმარიტება, რომელიც თავის თავს კმნილებაში დაადგენს“? ჰეშმარიტების ბუნების დასადგენად და გამოსაკვლევად ჰაიდებერი მოგვიანებით მიმართავს სრულიად განსხვავებული სახის კმნილებას - ბერძნულ ტაძარს. რატომ გახდა საჭირო ასეთი გადასვლა? რატომ არ აღმოჩნდა საკმარისი ხელოვნების კმნილებაში „დადგენილი“ ჰეშმარიტების გამოსაკვლევად ვან გოგი? როგორც ვნახეთ, ნახატი საკმარისი აღმოჩნდა იმისათვის, რომ ჩავწვდომოდით, რა არის თავისი არსით მიწა. რატომ არ შეჩერდა მშერა ვან გოგის ნახატზე? საკითხი მნიშვნელოვანია. გადამწყვეტი ამ თხზულების სრული აღქმისათვის არის სწორი გააზრება იმისა, თუ რას მოასწავებს მშერის გადატანა. იმის შესახებ, თუ რას ემსახურება ეს გადასვლა, არსებობს საძირკვე ურთიერთგანსხვავებული მოსაზრება:

1. ცვლილება შეიცავს არა ხელოვნების ერთი კმნილებიდან მეორეზე გადასვლას, არამედ გადასვლას ხელოვნების კმნილებიდან ისეთ კმნილებაზე, რომელიც, შესაძლოა, საერთოდ არ იყოს ხელოვნების ნიმუში;

2. გადანაცვლება წარმოჩნდება როგორც „ანტიკური“ სვლა, მოძრაობა რეპრეზენტაციული ე.ი. იმიტაციური ხასიათის ხელოვნების კმნილებიდან ისეთ კმნილებაზე, რომელიც არაფერს ასახავს;

3. გადასვლა შეიცავს „ონტოლოგიურ“ სვლას ერთი სახის ხელოვნებიდან მეორეზე. „რეპრეზენტაციული ხელოვნება“ და „დიდი ხელოვნება“ სხვადასხვა გზით წვდებიან ხელოვნების არსს, აღწევენ მის გულში. და ეს ისტორიულად განსხვავებული გზებია. ასეთია მესამე მოსაზრება, რომლის დაცვა და მხარდაჭერა მაქვს განზრახული. ნება მომეცით, დაუყოვნებლივ შევუდგე პირველი მოსაზრების განხილვას და შემოვთავაზოთ იგი შემდეგ თავში. მეორე და მესამე მოსაზრებები, შესაბამისად, განხილული იქნება თანმიმდევრულად მომდევნო თავებში.

პირველი მოსაზრება ღრმა, მახვილგონივრულ და ორიგინალურ მიგნებებს ემყარება, რომელთა მსგავსსაც ვერ შეხვდებით ამ საკითხზე მიმდინარე ლიტერატურაში? მიუხედავად ამისა, ვვარაუდობ, რომ

იგი მცდარია. ამ მოსაზრებას აქვს ძლიერი მხარე. იგი წინა პლანზე წამოწევს საკითხს, რომელიც მასზე საგანგებოდ ყურადღების გამახვილების გარეშე შეიძლება შეუმჩნეველი დარჩენილიყო. საკითხი ეხება ქმნილების ცნებას, ესოდენ მნიშვნელოვანს ჰაიდეგერის ხელოვნების ფილოსოფიაში. რა განასხვავებს ქმნილებას, რომელსაც ჰაიდეგერი ხელოვნებას მიაკუთვნებს, სხვა სახის ქმნილებიდან? პირველი მოსაზრებისადმი ჩემი პრეტენზია, ჩემი კრიტიკა, ასე თუ ისე, ამ საკითხს უტრიალებს. სახელდობრ, რა არის მცდარი პირველ მოსაზრებაში?

I

პირველი მოსაზრება ნაწილობრივ განპირობებულია ჰაიდეგერისეული განსაზღვრებით, რომელიც გადალახავს „ქმნილების“, როგორც ხელოვნების ქმნილების საზღვრებს და განავრცობს „ქმნილების“ ცნებას, აფართოებს მის არეს. მოსაზრება მართებულიც არის და მნიშვნელოვანიც. ხელოვნების ქმნილება იმდენად, რამდენადაც იგი ქმნილებაა, არის ძალა, რომელიც აგებს სამყაროს. ის, როგორც ქმნილება, ჰეიდეგერის თანახმად, ამკვიდრებს (aufstellt) ადგილს, რომელიც ანიჭებს მნიშვნელობას და განსაზღვრავს ჩვენს ისტორიულ ყოფიერებას და რომელშიც შესაძლებელი ხდება ჩვენი კულტურული თვითგამორკვევა.³ მაგრამ ხელოვნების ქმნილება ქმნილების ერთი სახეა. მხოლოდ სხვა სახის ქმნილებებთან ურთიერთქმედებით მოაქვს ხელოვნების ქმნილებას სამყაროს აღქმა.⁴ მიუხედავად იმისა, რომ ქმნილებათა სხვადასხვა სახეები თანხვედრაში განსაზღვრავენ სამყაროს ისტორიულ ხასიათს, ისინი ნებისმიერ შემთხვევაში რჩებიან „ქმნილების“ ერთმანეთისგან განსხვავებულ სახეებად.⁵ ქმნილების ერთი სახეა პოლიტიკური მიზნით შექმნილი ქმნილება, სხვაა „ზრის“, „გონების“ ქმნილება. პირველი მოსაზრების თანახმად, ამ ჩამონათვალს ემატება სავსებით განსხვავებული ტიპის ქმნილება - ბერძნული ტაძარი.

თუ ამ მოსაზრებას მივყევით, ყურადღებას მივაქცევთ იმ ფაქტს, რომ ჰაიდეგერი არსად უწოდებს ტექსტში ბერძნულ ტაძარს ხელოვნების ქმნილებას. თუმცა ეს ტერმინი - „ხელოვნება“ - საკითხზე მსჯელობისას ორმოც აბზაცშია მოტანილი („დასაბამი ხელოვნების ქმნილებისა“, 42-57). თუ საკითხს ასე შევხედავთ, ამ აშკარა უზუსტობის თუ დაუდევრობის (რომელსაც შეიძლება გამიზნულიც ეწოდოს) გათვალისწინებით, ტექსტში მოცემული სვლა-გადანაცვლება აღიქმება არა როგორც გადასვლა ხელოვნების ერთი ქმნილებიდან მეორეზე, არამედ, როგორც გადასვლა ხელოვნების ქმნილებიდან

სრულიად სხვა კატეგორიის ქმნილებაზე. შესაბამისად, ჰაიდელგერი ეყრდნობა მეთოდოლოგიურ სტრატეგიას, რომელიც არ განსხვავდება პლატონის „რესპუბლიკაში“ გამოყენებული სტრატეგიისაგან. ხელოვნების ქმნილებრივი ბუნების შესახებ მოსაზრებიდან პლატონმა გადადის სხვა სახის ქმნილებრიობის ანალიზზე.⁶ თუ შევედრებით მის წაკითხვას, რაც ბერძნულ ტაძარშია დაღუპებული, ვავიგებთ მის „დიდ ანბანს“, ჩავწვდებით, რას მოიცავს და რას გადმოგვცემს ასეთი ქმნილება, უკეთ შევძლებთ „მცირე ანბანის“ (ვან გოგი) წაკითხვას და, შესაბამისად, იმ უმთავრესის გაგებას, რაც აღწევს ჩვენამდე, უფრო ზუსტად კი, რას აღწევს ხელოვნების ქმნილება.

როგორ შეესატყვისება ტექსტს ასეთი აზნა? შინაგანად რამდენად მისაღებია ჰაიდელგერისთვის აზრი, რომ ბერძნული ტაძარი არ არის იმ განზომილების ქმნილება, რომელსაც იგი ხელოვნების ქმნილებას მიაკუთვნებს? ტექსტში სხვა რამ არის თქმული, რაც საესებით შეესატყვისება ტერმინების „ხელოვნება“ და „ქმნილება“ ჰაიდელგერისეულ გამოყენებას. ნება მომეცით, განვმარტო ტერმინი „ხელოვნება“. რატომ ამოტივტივდა იგი სპონტანურად საკითხის განვითარებისას? ზემოთ ითქვა, რომ ჰაიდელგერი არ მიიჩნევს ბერძნულ ტაძარს ხელოვნების ქმნილებად. ჩვენთვის საინტერესო საკითხზე პასუხი ჰაიდელგერის ამ თხზულების („დ.ხ.ქ.“ 1936-37) გარდა, იმავე პრობლემატიკასთან დაკავშირებულ სხვა ნაშრომებშიც შეიძლება ვეძიოთ, თუნდაც აღრეულ „ნიცშეანურ ლექციებში“ (1936-37). სავარაუდოა, რომ ჰაიდელგერი ღრობით აკნინებს ტერმინ „ხელოვნებას“, რათა განამტკიცოს საკუთარი პოზიცია, რომლის თანახმადაც, ძველი ბერძნები, უფრო ზუსტად კი, საკითხის გახსნის მათი მეთოდი „არ საჭიროებდა ესთეტიკას“.⁷

ძველი ბერძნები, რომლებსაც ჰაიდელგერი საგანგებოდ მიმართავს ტექსტში, პაესტუმის მკვიდრნი იყვნენ. მნიშვნელოვანია მათ მიერ მსოფლიო „ავანპოსტის“ აღმართვის თარიღი, დაახლოებით 600 წელი ჩვენს წელთაღრიცხვამდე.⁸ ეს განსაზღვრავს მათ ღროით ადგილს „პლატონისა და არისტოტელეს ხანამდე“, როცა - მივმართავ „ნიცშეანურ ლექციებს“ - „დიდი ხელოვნება <...> დასასრულს მიუახლოვდა“.⁹ ეს ხანა აღინიშნება არა მხოლოდ „ძველი საბერძნეთის ბრწყინვალე ხელოვნების“ დასასრულით, არამედ - და ეს არ არის შემთხვევითი - დასასრულითაც, „ესთეტიკის“, ანუ „შემეცნებით-კონცეპტუალურ [ხელოვნებაზე] განაზრებების“¹⁰ დასასრულით. ხოლო, რაც შეეხება ბერძნებს, რომლებიც პლატონისა და არისტოტელეს ხანამდე ცხოვრობდნენ... როგორი იყო მათი დამოკიდებულება ხელოვნებისადმი? კიდევ ერთხელ მივმართავ „ნიცშეანურ ლექციებს“: „დიდ ხელოვნებაზე რეფლექსიისა და განაზრებების მათი თანაღროული

მოთხოვნები არაა, რომ ისინი მხოლოდ „ცხოვრობდნენ“ და ფართხალებდნენ გრძობებისა და განცდების მღვრიე ღინებაში, კოველგვარი იდეისა და ცოდნის გარეშე... საპირისპიროდ, მათ ჭკონდათ იმდენად სრულყოფილი და ნათელი ცოდნა, შემეცნებისადმი, ისეთი ლტოლვა, რომ მათი ცოდნის სინათლე არ საჭიროებდა ესეთე ტიკას".¹¹

ტერმინ „ხელოვნებასთან“ დაკავშირებული უზუსტობის მიზეზს არ წარმოადგენს ის, რომ ჰაიდეგერი არ მიიჩნევს ბერძნულ ტაძარს ხელოვნების ქმნილებად. საპირისპიროდ, იგი ამტკიცებს, რომ პაესტუმის ბერძნები წვდნენ ხელოვნებას, და სწორედ დიდ ხელოვნებას, ზეთოროიულს. მათ არ გააჩნდათ ხელოვნების სპეკულაციური ხედვის არც უნარი, არც „საჭიროება“. სწორედ მათ დაამკვიდრეს ეგრეთწოდებული „ხელოვნების ფილოსოფიური უფლებობა“.¹² და „ასე სჯობდა მათთვის“ - ასკენის ჰაიდეგერი, მიუხედავად დიდი მადლიერებისა და იმ ესთეტიკური კონსენსუსის „უკმარისობისათვის“, რომელიც დიდ ხელოვნებას შეეძლო შეეტანა მათ ცხოვრებაში.

რაკი ხელოვნება უდავოდ მათი სამყაროს ნაწილს შეადგენდა - მნიშვნელოვანია, რომ ეს არც ჰაიდეგერს ეეჭვება - ისმის კითხვა: რომელი ნაწარმოებია, ჰაიდეგერის თანახმად, მათი ხელოვნების ნიმუში? არა ბერძნული ტაძარი. პირველი განმარტების თანახმად, იგი არ უწოდებს მას ხელოვნების ქმნილებას. არც ღმერთის ქანდაკებას და არც ენობრივ ქმნილებას უწოდებს ხელოვნების ქმნილებას („დ.ხ.ს.“ 43). რა დასკვნადე მივალთ, თუ მივევებით ნეგაციის მხრივ განხორციელებულ ამ არგუმენტს? ჰაიდეგერი არ განსაზღვრავს ამ ქმნილებებს, როგორც ხელოვნების ქმნილებებს. მაგრამ ამ შემთხვევაში, თუ არც ქანდაკება და არც ტრაგედია, რომ არაფერი ვთქვათ ტაძარზე, არ წარმოადგენენ ხელოვნების ქმნილებას, რომელი ნაწარმოები განეკუთვნება ხელოვნებას, ძველი საბერძნეთის დიდ ხელოვნებას? რა თქმა უნდა, არა ფეხსაცმელი და არა საწოლის ჩარჩო.

არ შეიძლება ითქვას, რომ ბერძნული ტაძარი არ არის ხელოვნების ქმნილება თუნდაც იმაზე დაყრდნობით, რომ ძველი ბერძნები არ უწოდებდნენ მას ხელოვნებას, არ ანიჭებდნენ იმ მნიშვნელობას, რასაც ჩვენ დღეს გაურკვევლად და ბუნდოვნად წარმოვიდგენთ, როცა წარმოვთქვამთ სიტყვას „ხელოვნება“. ჰაიდეგერი არ იზიარებს ასეთ პირობითობას ხელოვნებისათან მიმართებაში. იგი უარყოფს, რომ ტერმინი „ხელოვნება“ უბრალო დასახელებაა, რომელსაც ჩვენ დადგენილი წესით ვანიჭებთ რაღაც განსაზღვრულსა და არსებულს, რომელიც მინიჭებისა თუ ნათლობის ამ უბრალო აქტენტი იქცევა ხელოვნების ქმნილებად. იმის მიუხედავად, არის თუ არა ჩვენს განკარგულებაში კრებითი სიტყვა „ხელოვნება“, შეგვიძლია და გვსურს თუ არა

ხელოვნების ქმნილებად წარმოვიდგინოთ ეს არსებული, ჰაიდეგერი ისთვის უცვლელი რჩება ქმნილების ის განსაზღვრული სახე, რომელსაც ხელოვნება ეწოდება. ესა თუ ის ქმნილება იმდენად არის ზენთვის ხელოვნების ქმნილება, რამდენადაც მის არსს სწორედ ეს განსაზღვრული სახე შეადგენს.

გამორიცხული არ არის, რომ შემოთავაზებული ასხნა მცდარია. ამით არც ის მტკიცდება, რომ გაუგებრობა ტერმინოლოგიური ხასიათისაა. იქეთ იყოს ტერმინოლოგია. ეს რეალისტური ხედვაა და ჰაიდეგერს მიეწერება - აზრი, რომ ბერძნული ტაძარი ხელოვნებისგან განსხვავებული სახის ქმნილებაა. რის საფუძველზე შეიძლება დამკვიდრდეს ეს მოსაზრება, როგორც ჰაიდეგერის? არ იქნება საკმარისი იმ არგუმენტის მოხმობა, რომ ჰაიდეგერი იყენებს იმავე სტრატეგიას, რასაც პლატონი „რესპუბლიკაში“. ნათელია, რომ „აბსოლუტურ სულსა“ და „სრულყოფილ სახელმწიფოს“ შორის მნიშვნელოვანი და პრინციპული განსხვავებაა. სული არის სული, სახელმწიფო არის სახელმწიფო, მაგრამ რა გადამწყვეტი განსხვავებაა ვან გოგის ნახატსა და ბერძნულ ტაძარს შორის? არის კი ეს განსხვავება გადამწყვეტი?

არ უნდა უარვყოთ, რომ ბერძნული ტაძარი და ვან გოგი მართლაც სხვადასხვაა. ეს პრინციპულად ასეა. სხვაა ნახატი, სხვაა შენობა. როგორც ჩანს, მხოლოდ ამ განსხვავებაზე დაყრდნობით ვმიჯნავთ ერთმანეთისგან ორ ქმნილებას, ერთს განესაზღვრავთ, როგორც ხელოვნების ნიმუშს, მეორეს - არა. ეჭვგარეშეა, რომ არქიტექტურული ქმნილება არ შეიძლება გამორიცხულ იქნას ხელოვნების სფეროდან მხოლოდ იმ მოსაზრებით, რომ არქიტექტურა გამორიცხება ამ სფეროდან. ჰაიდეგერი არ გამორიცხავს არქიტექტურას ხელოვნების სფეროდან, პირიქით, მიაკუთვნებს მას („დ.ხ.ქ.“ 73). აქედან გამომდინარე, ერთხელ დასმული შეკითხვა სხვაგვარად უნდა გავიმეოროთ. მიდის თუ არა პირველი მოსაზრება მტკიცებამდე, რომ ჰაიდეგერი არ მიაკუთვნებს ბერძნულ ტაძარს ხელოვნების ქმნილების რანგს? მეტი დამაჯერებლობისთვის პირველ განმარტებაში გამოკვეთილი უნდა იყოს ის განსხვავება, რის საფუძველზეც ჰაიდეგერი ერთ ქმნილებას თვლის ხელოვნების ნიმუშად, მეორეს - არა.

ჰაიდეგერს არ დაუწერია თხზულების გაგრძელება, არ არსებობს ტრაქტატი (დამატებითი), თუნდაც, ქმნილებაზე, რომელიც პოლიტიკის სფეროს განეკუთვნება, ან - „გონების“ ქმნილებაზე. ხოლო თუ დავუბრუნდებით იმ ქმნილებებს, რომლებსაც იგი ეხება, უსაფუძვლოდ არ მოგვეჩვენება აზრი, რომ ხელოვნების ჰაიდეგერისეული განმარტება სავსებით მიესადაგება ბერძნულ ტაძარს, როგორც ხელოვნების ქმნილებას. ხელოვნების ქმნილება, რა თქმა უნდა, საპირობებს შემქმნელს, ანუ შემოქმედს, მაგრამ ასევეა პოლიტიკური ქმნილების

შემთხვევაშიც. ხელოვნების ქმნილება საჭიროებს საპასუხო რეაქციის იმისას, ვინც ამ ქმნილებას ხედავს და აღიქვამს, საჭიროებს ეგრეთ წოდებულ „შემნახველს“ (Bewahrenden). იგივე შეიძლება ითქვას პოლიტიკურ ქმნილებაზეც. შემოქმედისა და შემნახველის, პუბლიკის, გარდა, ხელოვნების ქმნილების შემთხვევაში მნიშვნელობას მესამე ფაქტორი, ყველაზე მთავარი, ამხსნელი ფაქტორი - ეს ფაქტორი არის საჯაროდ გამოფენა იმისა, რაც არის ნაქმი, განსაკუთრებული სახის ხდომილების არსი. ეს არის ხელოვნების ქმნილება. რა არის ის, რაც მასში ქმნილია? რისი მატარებელია? რით განისაზღვრება? თხზულებაში „დასაბამი ხელოვნების ქმნილებისა“ ჰაიდეგერი დიდ ადგილს უთმობს ამ საკითხის დასმას და პასუხი დაახლოებით ასეთია.

რა არის ხელოვნების ქმნილება მასალასთან ან მიწასთან (Erde) მიმართებაში, რომლისგანაც იგი შედგება? ხელოვნების ქმნილება მისი მატერიალიზებაა - ქვაში, ბგერაში, ხეში, ლითონში, ფერში - რაც კონკრეტული ქმნილების „მინაგან ბირთვს“ აყალიბებს. ხელოვნების ქმნილების ეს კონკრეტული ბირთვი, მისი „რაობა“ ვერ თავსდება მისივე გააზრებისა და განზოგადების მოთხოვნილებასთან. ის, რასაც ხელოვნების ქმნილება შეიცავს, ყველაფრის მიღმა დგას, მოუხელთებლად და წიუტად. მისი „თვითარსი“ და „მინაგანი ლერძი“, როგორც პოეტი ჰერალდ მანლიე ჰოპკინი ამბობს, „არის აბსოლუტური უჩვეულობა“ („დ.ხ.ქ.“ 65).¹³ ხელოვნების ქმნილების განსაკუთრებულობა და „უზენაესობა“ - სწორედ ეს არის მთავარი არგუმენტი და ამოსავალი წერტილი ჰაიდეგერის თხზულებისა. ბერძნულ ტაძართან ჰაიდეგერის ზოგადი მიმართების საფუძველზე - განსაკუთრებით ხაზგასმულია ამ ქმნილების მასალაში რეალიზებული არსი - მკითხველს შეუძლია დაასკვნას, რომ ჰაიდეგერი მართლაც გაიაზრებს ამ ანტიკურ ქმნილებას, როგორც ხელოვნების ქმნილებას.

ასე და ამგვარად, ვან გოგის ნახატი და ბერძნული ტაძარი ერთი სახის ქმნილებებია. მაგრამ ისევ და ისევ, არ შეიძლება უარყოფა იმისა, რომ ისინი ერთმანეთისგან განსხვავდებიან და არა მხოლოდ იმ ხელშესახები და უხეში გაგებით, რომ ერთი ნახატი, მეორე კი შენობა. განსხვავება მათ შორის უფრო ღრმაა და იმ შრემდე აღწევს, რომელიც ამ ქმნილებებს აერთიანებს. ორივე ხელოვნების ქმნილებაა და სწორედ ამ სიბრტყეში ძევს მათ შორის უღრმესი განსხვავება. თუ არ ვცდები, სწორედ ასე ამბობს ჰაიდეგერი. როგორც ხელოვნების ქმნილება უნდა წარმოაჩინდეს, ისე წარმოაჩენს თითოეული მათგანი საკუთარ არსს, „თვითარსს“.¹⁴ ქმნილებათა შორის განსხვავებას განაპირობებს სწორედ ეს „თვით“, რომელსაც ვერაფერი გამოხატავს ამ ერთადერთი ქმნილების გარდა. ვან გოგი არ არის სხვა ვან გოგი, რომელიც არ არის ბეთჰოვენის ამ კვარტეტის ეს შესრულება, რომელიც არ არის

დორიული ტაძარი, რომელიც ასევე არ არის იგივე პარამეტრებით აგებული სხვა დორიული ტაძარი. რამდენადაც ხელოვნების ქმნილება ხელოვნების ქმნილებაა და ამართლებს საკუთარ არსებობას, იგი არა სია, წარმოდგენილი იმ ერთადერთი გზით, რომელიც გამოიჩინა და მთლიანად ქმნილებაშია, ქმნილების მიერ განსაზღვრულია.

შესაძლოა, მოისურვონ პირველი მოსაზრების დაცვა იმ პოზიციაზე დგომით, რომ არ არის საკმარისი, ხელოვნების ერთი სახის მეორე სახისგან განსხვავება შევძლოთ. ის, რასაც ჰაიდეგერი „მიწას“ უწოდებს, შეიძლება განუყოფელი ნაწილი იყოს ქმნილებისა, რომელსაც ხელოვნებასთან არაფერი აქვს საერთო. შესაძლოა, თუ არა, მიწა განიშალოს ჰიმნის ჰანგში და პოლიტიკურ გამოსვლასა თუ კონსტიტუციაში? ამ შემთხვევაში რით განსხვავდებიან ერთმანეთისგან ხელოვნების ქმნილება და პოლიტიკის შედეგი? მიჯნავს თუ არა ანალიზის დასასრულს ჰაიდეგერი „პოეზიის“ სფეროს „პოლიტიკის“ სფეროსგან? ან „აესთეტიზირებს“ თუ არა „პოლიტიკურ“ სფეროს და აწყავს თუ არა იგი მისგან განუზომლად დაშორებულ ხელოვნების ქმნილებამდე, ან „თეატროკრატიამდე“? ეს არსებული პრობლემაა და ცნობილია ლიტერატურაში.¹⁵ პირველი მოსაზრება სწორედ ამ გარემოებას მიმართავს, როგორც თავდაცვის საშუალებას, მაგრამ რადგან ამ შემთხვევაში სახეზე არ არის განმსაზღვრელი, რომლის საშუალებითაც შესაძლებელი იქნება ხელოვნების ქმნილების სხვა სახის ქმნილებისგან განსხვავება, გაჭირდება საუბარი განსხვავებული სახის ქმნილებებზე და კიდევ უფრო გაჭირდება იმ პოზიციის დაცვა, რომლის თანახმადაც გადასვლა ვან გოგიდან ბერძნულ ტაძარზე არის გადასვლა ერთი სახის ქმნილებიდან მეორე სახის ქმნილებაზე.

II

არსებობს სხვა მიზეზიც, პირველი მოსაზრების უარყოფისთვის. მარტივად რომ ვთქვათ, პირველი მოსაზრება ვერ ჰპოვებს განმტკიცებას თხზულების ტექსტში. გადასვლა ვან გოგიდან ბერძნულ ტაძარზე - და ეს კარგად ჩანს ტექსტში - არის გადასვლა „რეპრეზენტაციული ხელოვნებიდან“ „დიდ ხელოვნებაზე“. რაც არ ჩანს ნათლად ტექსტიდან - ეს არის ამ ტერმინების მნიშვნელობა. ვუახლოვდებით მეორე და მესამე მოსაზრებებს. საჭიროდ მიმაჩნია რამდენიმე შესავალი სიტყვა ვთქვა მათზე.

მეორე განმარტების შესახებ: უშუალოდ ბერძნულ ტაძარზე გადასვლამდე ჰაიდეგერი ამბობდა, რომ შევიჩრდებით ქმნილებაზე, რომელიც არ შეიძლება „მეიკეთენოს რეპრეზენტაციულ ხელოვნებას“ („დ.ხ.ქ.“ 41). ფუნსაცმლის გამოსახულება, ვან გოგის მიერ შესრულებული,

იმიტაციურია. ბერძნული ტაძარი - არა. ოდნავ ზემოთ ჰაიდეგერი ამბობს: „... დიდ ხელოვნებაში, და აქ სწორედ მასზეა ლაპარაკი...“ უშუალოდ ამის შემდეგ იგი ეხება სოფოკლეს „ანტიგონეს“, „ევრიურ მარმარილოს“, პაესტუმის ეკლესიას და ბამბერგის საკათედრო ტაძარს. ერთი შეხედვითაც ნათლად ჩანს, რომ ვან გოგი ვერ მალღობდა, ვერ აკმაყოფილებს ამ მოთხოვნებს. მის საპირისპიროდ შერჩეულია ქმნილებები, უდავოდ „დიდი ხელოვნების“ კუთვნილებები. თხზულებაში „დასაბამი ხელოვნების ქმნილებისა“, ჰაიდეგერი არ განგვიმარტავს რას ნიშნავს „რეპრეზენტაციული ხელოვნება“ და „დიდი ხელოვნება“, თითქმის ყველაფერი თავისთავად იყოს გასაგები. შედეგად კი „რეპრეზენტაციული ხელოვნების“ კუთვნილებად მიჩნეულია იმიტაციური ქმნილებები, „დიდი ხელოვნების“ კუთვნილებად კი ქმნილებები, რომლებმაც დროს გაუძლეს და დღემდე ინარჩუნებენ ადგოლს ხელოვნების სახელგანთქმულ „კანონში“. კონტექსტი, რომელშიც ეს ორი ტერმინია მოტანილი, ამავრებს ჩემს მოსაზრებას. რამდენადაც შემძლია განვსაზღვრო, ტექსტის კომენტატორებმა ზედმეტად დიდი პასუხისმგებლობა აიღეს საკუთარ თავზე, ზედმიწევნით კრიტიკულად მიუდგნენ მას. ასეთივე კეთილსინდისიერება გამოიჩინა თვით დერიდამ, თავის წიგნში: „დაბრუნება“ („Restitution“) ¹⁶, თუმცა კი ამის აღიარება განსაკუთრებით არ მსიამოვნებს.

მესამე მოსაზრების შესახებ: იგი გამორიცხავს, რომ ხელოვნების რომელიმე სახე არსებითად ეყრდნობა საკუთრივ ხელოვნების ქმნილების „ანტიკურ“ ან სპეციალურ ტექნიკურ განსხვავებას.

„რეპრეზენტაციული ხელოვნება“ არ არის უპირველესი მნიშვნელობის განსაზღვრება, თუ ვისაუბრებთ ხელოვნების ქმნილებებზე, რომლებიც ტექნიკურად შეიძლება განისაზღვროს როგორც იმიტაციური ქმნილებები. ამ განსაზღვრებას მეტი საერთო აქვს ხელოვნების ქმნილების ზოგადი ხედვის განმაპირობებელ კულტურულად განსაზღვრულ ვზასთან. „დიდი ხელოვნება“ არ არის უპირველესი და ერთადერთი შთამბეჭდავი გამოხატულება ხელოვნების ქმნილების მაღალი ღირსებისა. ხელოვნების ქმნილების მაღალი ღირსება არ არის საკმარისი „მისი, როგორც დიდი ხელოვნების“ აღქმისთვის. პაესტუმის ეკლესიის მაღალი ღირებულება, მაგალითად, ჩვენთვის შეიძლება ყოველთვის ხილული და თვალნათელი იყოს, მაგრამ ამ ტაძრის ქმნილებრივი ყოფიერების ჩაკეტვა შეუქცევადია, თუ გაქრება სამყარო, რომელსაც იგი აღმართავდა. „რაც უნდა სისხლსავე იყოს სახელოვნებო სამსახური“, ამბობდა ჰაიდეგერი, მას არ ძალუძს ალაღვინოს „თავის თავში პირვანდელი სუფევა“ ყოფილი ქმნილებისა. ასეთი სამსახური ქმნილების მხოლოდ „საგნობრივ ყოფიერებას წვდება“, რომელიც ჩვენს წინაშე წარმოდგება „ტრადიციისა და შენახვის

სფეროში“ („დ.ხ.ქ.“ 41). „დიდ ხელოვნებაზე“ საუბარს, ჰაიდეგერის აზრით, ძალზე ცოტა ან სულაც არაფერი აქვს საერთოდ უკვლავ ქმნილებებსა და ხელოვნებაზე“ საუბართან. სამყაროს დიდი ხელოვნება - და ის ყოველთვის კონკრეტული სამყაროს კუთვნილებს. აერთიანებს განსაზღვრული ღირებულებების მქონე ქმნილებებს, მაგრამ, ამასთან ერთად, ისევე, როგორც რეპრეზენტაციული ხელოვნება, გამოხატავს განსხვავებულ და კულტურულად განპირობებულ აღქმას ხელოვნებისა.

ეს ორი ტერმინი ტექსტში ძალზე იშვიათად მოიხსენიება: „რეპრეზენტაციული ხელოვნება“ - ერთ შემთხვევაში („დ.ხ.ქ.“ 41), „დიდი ხელოვნება“ - სულ ორ შემთხვევაში („დ.ხ.ქ.“ 40, 79). ძალზე მნიშვნელოვანია დავაღვინოთ, რას გამოხატავს ეს ტერმინები, რათა ავხსნათ, რას ნიშნავს ვან გოგის ნახატიდან ბერძნულ ტაძარზე გადასვლა.

გარდა ამისა, ტერმინების გახსნა აფართოებს ჰაიდეგერისეული ტექსტის გაგრძელების არეს, ნათელს ხდის, რა არის მთავარი „რეპრეზენტაციული ხელოვნების“ ჰაიდეგერისეულ კრიტიკაში, რომელიც ასევე სრულად მოიცავს იმიტაციურ ქმნილებებს. და კიდევ, ჩვენს დროს უბრუნებს, როგორც თანადროულსა და შესატყვისს, ჰაიდეგერის ხელოვნების ფილოსოფიას. ჰაიდეგერი მიმართავს საბერძნეთს, რათა აჩვენოს დიდი ხელოვნების ხედვის მოდელი, ჩვენთვის დაკარგული, მაგრამ, ყველაფრის მიუხედავად, შესაძლებლობად დარჩენილი. ვან გოგი რეპრეზენტაციული ხელოვნების კულტურული ჰორიზონტით არის შემოსაზღვრული, მაგრამ როგორც მაღალი მხატვრული ღირებულების მქონე ნამუშევარი, - ასეთია ჰაიდეგერის აზრი ვან გოგზე - არ საჭიროებს ამ საზღვრებში დარჩენას. ხელოვნების ქმნილების გულში შედწვევის განსხვავებული გზით ჩვენ შევძლებთ ბირდაპირ შევხედოთ ამ ქმნილებას და მასთან ერთად საკუთარ თავს დიდი ხელოვნების კულტურულ სივრცეში.

1. *რეპრეზენტაციული ხელოვნება*. დავიწყებ რეპრეზენტაციული ხელოვნების განხილვით. რატომ არის ტერმინი მოცემული ისეთ კონტექსტში, რომელიც განსახილველად მხოლოდ იმ ტერმინებს გვთავაზობს, იმიტაციურს რომ განეკუთვნებიან. რატომ არ განვითარდა ჰაიდეგერისეულ ტექსტში ეს ტერმინი? ფაქტიურად, რას ნიშნავს ჰაიდეგერისთვის ეს ტერმინი? ტერმინი უკავშირდება და გვთავაზობს ხელოვნების ქმნილებასთან მიმართების კულტურულ ან ეპოქალურ გზას. ეს არის გზა, რომელიც ასე თუ ისე, ყოველი და ნებისმიერი ხელოვნების ქმნილების პატივისცემას მოითხოვს. დავუბრუნდეთ კონტექსტს. ჰაიდეგერის თხზულების პირველ თავში („ნივთი და ქმნილება“) ისმის კითხვა: „განა ჩვენ ვფიქრობთ, რომ ვან გოგის ნახატში გადახატულია გლეხის ერთი წყვილი ყელიანი წაღა

და რომ იგი მხოლოდ იმიტომ არის ქმნილება, რომ ეს გამოუღის?" იგივე დატვირთვა აქვს კითხვას, რომელიც ც.ფ. მეიერის ლექსს „რომაულ შადრევანს“ ეხება. ეს პოემა ისეთივე წარმატებით, როგორც ითაც ვან გოგის ნახატი, შეიძლება განიხილოს, როგორც სინამდვილე. ესა და ხელოვნების ქმნილებას შორის ასახვითი მიმართებაა. ერთი, იმავე დატვირთვისა და მნიშვნელობის კითხვა, რომელიც იმავე-როდულად საკითხის განხილვის შემდგომი განვითარებისთვის გვამზადებს: „ვის ძალუძს დაამტკიცოს შეუძლებელი, თითქოს ხუროთმოძღვრულ ნაგებობაში გამოხატული იყოს ტაძრის საყოველთაო იდეა?“ („დ.ხ.ქ.“ 37) როგორც ნათელი ხდება, შემდეგი თავიდან („ქმნილება და ჭეშმარიტება“) - არა ჰაიდეგერს. ბერძნულ ტაძარზე არჩევანის შეჩერება, როგორც მოგახსენეთ, სწორედ იმით აიხსნება, რომ იგი შეუძლებელია მიეკუთვნოს რეპრეზენტაციულ ხელოვნებას - რაც შესაძლებელია ვან გოგისა და მეიერის ქმნილებათა შემთხვევაში. თავი მთავრდება აღმოჩენით, რომელსაც განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება: „ნახატში ჭეშმარიტება ხდება. ეს იმას არ ნიშნავს, რომ აქ თითქოსლა სწორად იყოს გადმოხატული რაიმე არსებული“ („დ.ხ.ქ.“ 56).

სავარაუდოა, რომ ეს არის ჰაიდეგერის ფილოსოფიურ-ესთეტიკური ოინი. ამ შემთხვევაში მართებული იქნება ვარაუდი, რომ ტერმინი „რეპრეზენტაციული ხელოვნება“ სწორედ იმას გამოხატავს, რასაც ტერმინი „იმიტაციური ხელოვნება“ კიდევ უფრო მართებული იქნება, თუ მივყვებით ისეთი მრავლის გამოხატველი და მრავლისმთქმელი სიტყვების მნიშვნელობას, როგორიცაა „ასლი“, „სწორი“, „ხატვა“, „პორტრეტირება“. თუ „რეპრეზენტაციული ხელოვნება“ ამ მნიშვნელობათა ჯამს წარმოადგენს, რა არის ის ახალი, რასაც ჰაიდეგერი ამბობს, რა არის ის მთავარი, რასაც მეორე თავი ცხადყოფს? ჰაიდეგერამდე დიდი ხნით აღრე იყო გააზრებული, რომ სიმბოლოს მიზანი სულაც არ არის რაიმე არსებულის სწორი ასახვა, სწორად გადმოხატვა. გარდა ამისა, შეიძლება მოყვანილ იქნას არგუმენტი, რომ ბერძნული ტაძარიც რეპრეზენტაციულის ნაირსახეობაა. „ტაძრის იდეა“ განხორციელებულია, გამოხატულია არქიტექტურულ ნაგებობასა და ფერწერაში, შენობასა და მის მოხატულობაში, ერთ დორიულ ტაძარსა და მეორე დორიულ ტაძარში. და თუ რეპრეზენტაციული ხელოვნება ამაზე დაიყვანება, რატომ შეჩერდა არჩევანი კონკრეტულ ტაძარზე და არა სხვა ქმნილებაზე, რომელიც არაფერს „გამოსახავს“ ამ სიტყვის ჩვეულებრივი გაგებით? ქმნილებაზე, რომელიც, როგორც განმსაზღვრელი, ასევე მაღალი ღირებულებისა იქნებოდა, მაგრამ არ მოგვევლინებოდა როგორც მხოლოდ გარდასული და გაყინული წარსული?

პასუხი შეიძლება ასე ჩამოყალიბდეს: რეპრეზენტაციული

ხელოვნება, ფაქტიურად, მოიცავს განუზომლად მეტს, იმ ქმნილებებში, მიღმა, რომლებიც უბრალოდ ასახავენ ამა თუ იმ ნივთს. ნიმუშად ავიღოთ, თუნდაც, ბეთპოვენის კვარტეტი, რომელიც, ცხადია, არაფერს გამოხატავს უშუალოდ და პირდაპირ, არაფერს იმიტირებს და ისეთივე წარმატებით შეიძლება მიეკუთვნოს იმიტირებელი ხელოვნების სფეროს, როგორც ვან გოგის ნახატი. ნება მომეცით, დაუყოვნებლივ განვიხილო ეს მოსაზრება და ამისათვის მოვიშველიო ცოტა რამ, ჰაიდელგერის მიერ თქმული მის ადრეულ „ნიცშეანურ ლექციებში“.

ლექციაში „პლატონის რესპუბლიკა“ ჰაიდელგერი განმარტავს ტერმინის „mimesis“ პლატონისეულ მნიშვნელობას და იქვე გვაფრთხილებს - არ „მივანიჭოთ mimesis-ს ნატურალისტური ან „პრიმიტივისტული“ კობირების და რეპროდუქციების მნიშვნელობა“. ¹⁷ Mimesis-ი ჰაიდელგერის აზრით, უფრო ახლოა „სუბორდინაციულ ნაწარმოებთან“, ¹⁸ რაც განსაზღვრავს ტერმინის „რეპრეზენტაციული ხელოვნება“ მისეულ გამოყენებას თხზულებაში „დასაბამი ხელოვნების ქმნილებისა“. რეპრეზენტაციული ხელოვნება არ არის მოწოდებული გაიმეოროს ფეხსაცმელი ან საწოლის ჩარჩო. ეს უფრო დურგლის ან მეწაღის საქმეა. იგი ამკვიდრებს ხელოვნების ქმნილების ისტორიულად და მეტაფიზიკურად განპირობებულ ხედვის მეთოდს სახელოსნოს ფარგლებში. ამ საკითხს ორი მხარე აქვს. პირველი ეხება ქმნის პროცესს, რომელშიც ხელოვნების ნაწარმოების შემოქმედი აღიქმება, როგორც ხელოსნის ნაირსახეობა. მეორე მხარე ეხება ხელოვნების ქმნილებას, როგორც ქმნის პროცესის შედეგს (პროდუქტს), რომელიც აღიქმება როგორც ნივთი, არც თუ დიდად ღირებული, რადგან ვან გოგის ნახატს, მაგალითად, ფეხზე ვერავინ მოირგებს.

„მასალასა და ფორმას შორის განსხვავება, ამასთან მთელი მისი ძალზე სხვადასხვაგვარი ნაირსახეობებით, არის ყველა ხელოვნების თეორიისა და ესთეტიკის ცნებათა სქემა“ („დ.ხ.ქ.“ 27). ფეხსაცმლის დასამზადებლად მეწაღემ უნდა მოიფიქროს, როგორი ფორმა მისცეს ტყავს. განსაზღვროს ტყავის ხარისხი, ამ ორი ფაქტორის გათვალისწინებით შექმნას ფეხსაცმელი, რომლის ყოფიერება გამოსადეგობაში იქნება გამოხატული და დაფიქსირებული. ასეთი კონკრეტულადი სქემა მონერგებულია მომსახურე ნივთის დამზადების აღწერისათვის.

ახლა, როცა შევქელით ნივთის ყოფიერების შეცნობა მის გამოსადეგობაში, გარდაუვალია სახელოსნოს საზღვრებში ხელოვნების ქმნილების საწყისის, მისი არსის წარმოშობის წვდომა. ოდნავ გაკვირვებას იწვევს, რომ მასალასა და ფორმას შორის განსხვავება ამდენად არის გადაწული ჩვენს მიერ ხელოვნების ქმნილების ჭეშმა-

რიტი ბუნების სწორ ან მცდარ გაგებასთან. ასევე ხდება „ფორმისა“ და „შინაარსის“ ესთეტიკური სქემის საზღვრებში ხელოვნების ქმნილებაზე ამ სქემის გადატანისა და მისით არასწორი ოპერირების შემთხვევაში. ხელოვნება იქცევა რეპრეზენტაციულად, რა მნიშვნელობით?

ფორმა, როგორც განმსაზღვრელი „ნივთური ელემენტი“, ხშირად ასოცირდება ქმნილების მშვენიერებასთან. მაგრამ ასეთი მშვენიერება, მისი უშუალო წარმოდგენა არ არის მხედველობაში მისაღები, რადგან განისაზღვრება, როგორც „განსვენებისა და მოღუნების“ საშუალება და „კულინარიული იმპულსი“.¹⁹ შესაბამისად, ეს არის შინაარსი ფორმის წინააღმდეგ, ფორმისა, რომელსაც „აუტენტური ელემენტის“ მნიშვნელობა მიენიჭება. შინაარსი „ნივთურ თავისებათა მიღმა“ და „ქმნილებაში ხელოვნებისეულს შეადგენს“ („დ.ხ.ქ.“ 19). ასე რომ, ქმნილების სინამდვილე - იმ ხარისხით, რა ხარისხითაც მას პრეტენზია აქვს სინამდვილეზე - შინაგანად პრინციპულად თავისუფალია და შორს არის ქმნილების, როგორც შეგრძნებათა ერთიანობის წარმოდგენისგან. იმდენად, რამდენადაც ხელოვნების ქმნილება სწორად ასახავს „რაღაც სხვას“, რაც მის მიღმა და მის გარეთ არის, ქმნილების სინამდვილე სწორედ ამ „რაღაც სხვისგან“ წარმოიქმნება, მის დერივატს წარმოადგენს, შინაარსში ამ „რაღაც სხვის“ წარმოდგენას ახორციელებს. ჰაიდეგერის თხზულების კითხვისას ნათელი ხდება, რომ იგი ძალზე ახლოს დგას იმ წერტილთან, საიდანაც ის „რაღაც სხვა“, რომელშიც წარმოდგენილია „შინაარსი“, სინამდვილეში ღმერთში არსებულობს, ან - შემოქმედის ჩანაფიქრში, ან - მისი გამოცდილების ვერტიკულ წოდებულ „პათეტიკურ ცდომილებაში“, ან - ამ შემთხვევაში, ნამდვილად არსებულ ერთ წყვილ ფეხსაცმელში. სხვა სიტყვებით, „რეპრეზენტაციული ხელოვნება“, როგორც ეს ჰაიდეგერს ესმის, მოიცავს გაცილებით მეტს, ვიდრე უბრალოდ ნამუშევრებს, რომლებიც რაიმეს გამოხატავენ. მეტიც, ეს არის ხელოვნების ქმნილების ხედვის გზა. ნება მომეცით, დაუყოვნებლივ განვმარტო, რას ნიშნავს ეს ხედვის გზა.

ნივთის, როგორც ხელსაწყოს ყოფიერება მის გამოყენებაშია, მისი სინამდვილე მის ხმარებაშია. იმ მიზანშია, რისთვისაც ხელსაწყო იქმნება. ახლა კი, როცა ხელოვნების ქმნილება ასეთ ხელსაწყოურ გარემოში მოვათავსეთ, მის მიმართ ჩვენი განწყობა ასეთია - ქმნილება არ დგას გამოყენების მიღმა. იგი საჭიროებას ამა თუ იმ სახით საკუთარი არსებობის გამართლებას, როგორც პლატონი განმარტავს - „არა მხოლოდ ლამაზი, არამედ სასარგებლოც“.²⁰ ასეთ საზღვრებში ქმნილების სინამდვილე, ალბათ, ის სარგებლობა და პრესტიჟია, რომელიც მას მოაქვს. სამსახური, რომლის გაწევა ხელოვნების ქმნილებას შეუძლია,

სხვადასხვა სახისაა: დიდაქტიკური, რელიგიური, პოლიტიკური, განმკურნებელი - ათავისუფლებს მნახველს არასასურველი ემოციებისგან. მაგრამ როგორც უნდა იყოს მიზანი, რომლისთვისაც იგი შექმნილია, ქმნილების დანიშნულებას ყველა შემთხვევაში „რეალობის“ ის გარკვეული ასპექტი, ის ელემენტი განსაზღვრავს რომელიც ქმნილების მიღმაა. ეს რეალობის ის სპეციფიური ასპექტია, საიდანაც ქმნილება თავის მნიშვნელობას იძენს, საითკენაც უკუიქცევა, რასაც, თუ ღერიდას დავეყრდნობით, „უბრუნდება“. ²¹ სიტყვა „სპეციფიურს“ აქ განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს.

როგორც უნდა იყოს სპეციფიური დანიშნულება და მნიშვნელობა, ან მნიშვნელობები, რომლებსაც ჩვენ ხელოვნების ქმნილებას ან, ზოგადად, ხელოვნების ქმნილებებს ვანიჭებთ, კონკრეტული გამოყენება, გარდა სპეციფიკაციისა, განიცრცობა რაღაც უფრო ზოგადსა და არსებითამდე. ახლა, როდესაც ჩავწვდით, სახელოსნოს საზღვრებში, ხელოვნების ქმნილების არსს, შევიცანით ქმნილება, როგორც საკუთარი დანიშნულების შემსრულებელი. მთავარი მიზანი, რომელსაც ქმნილება განახორციელებს, სინამდვილის წარმოჩენაა. თუ სინამდვილის რა სპეციფიურ ელემენტსა და ასპექტზეა საუბარი, იხსნება ანუ „განიმარტება“ (ინტერპრეტირდება).

ჰაიდეგერი არ მიჰყვება ამ ხაზს და არ სვამს საკითხს ასე პირდაპირ. იგი გვიქმნის წარმოდგენას, ერთი შეხედვით კი სწორედ ისე ჩანს, თითქოს რეპრეზენტაციული ხელოვნება მხოლოდ იმიტაციური ხასიათის ქმნილებებს მოიცავს. ამ ხელოვნების საზღვრებს კი აფიქსირებს არაფრის მთქმელი გადასვლით ვან გოგადან ბერძნულ ტაძარზე. დღეს ძალზე ცოტა თუ განეწყობა ვაკებით, და ასევე ცოტანი განეწყობოდნენ ჰაიდეგერის დროსაც, იმ თვალთახედვისადმი, რომელიც ხელოვნების ქმნილების უმაღლეს მნიშვნელობად რაიმეს სწორ ასახვას ამკვიდრებს. გარდა ამისა, „რეპრეზენტაციული ხელოვნების“ ასეთი შეზღუდვა, ხილულ საზღვრებში აქცევს (თუ არ ვიტყვით, რომ მინიმუმამდე დაჰყავს) მას, რაც მთავარია ჰეიდგერის თხზულებაში „დასაბამი ხელოვნების ქმნილებისა“. ხელოვნების ქმნილება არ შეიძლება განზავდეს და შთაინთქას „რაღაც სხვაში“. იმისათვის, რომ ჩვენი ინტერპრეტაცია უკეთ წარმოვიჩინოთ, ნება მომეცით განვმარტო, რა არის ჰაიდეგერის თანახმად, ხელოვნების შინაგანი განზრახვა.

2. მაღალი ხელოვნება. შეგახსენებთ, პირველი ქმნილება, რომელსაც ჰაიდეგერი მიმართავს და დაწვრილებით განიხილავს, არის ვან გოგის ნახატი. მხოლოდ ამ ქმნილების გამოკვლევის შემდეგ აცხადებს ჰაიდეგერი, რომ კვლევა შემოიფარგლება დიდი ხელოვნებით. ერთი გვერდის შემდეგ იწყება ბერძნული ტაძრის აღწერა. ასეთია საწყისი

პოზიცია, რომელშიც ჩნდება ტერმინი „დიდი ხელოვნება“ და თვალნათელს ხდის სერიოზულ განსხვავებას ამ ორ ქმნილებას შორის. ცალსახად ქმნის შთაბეჭდილებას, რომ ვან გოგი ვერ მალდებდა დიდ ხელოვნებამდე. ერთი შეხედვით, ვიხრებით იმ აზრისკენ, რომ სწორედ ეს იყო ჰაიდელგერის მიერ ხელოვნების საზღვრების დადგენის მიზანი, „ათვის მყარ წერტილად“ (ერთი კომენტატორის აზრით) უძვობესი იქნებოდა ავგერჩია და ჩვენი დაკვირვების საგნად გვექცია ის ქმნილებები, „რომელთა სტატუსზე, როგორც ხელოვნების ქმნილებებზე, არსებობს საერთო შეთანხმება“.²²

ტექსტის ასეთი გაგება, შესაძლოა, არც იყოს მართებული. ერთი მხრივ, ტექსტიდან ჩანს, რომ ამოსავალ წერტილად დიდი ხელოვნების ქმნილების გარდა არაფერი გამოდგებოდა. ვან გოგი თავისი მხატვრული ღირსებითა და მნიშვნელობით კარგი ამოსავალი წერტილია. ამიტომაც აღნიშნავს ჰაიდელგერი, რომ ირჩევს ვან გოგის „ცნობილ“ ნახატს. ეს ქმნილება ამავრებს მყარი ამოსავალი წერტილისთვის აუცილებელ კონსენსუსს. ვან გოგი მეორე საფეხურის ამოსავალი წერტილია. კვლევა იწყება იმით, თუ რა არის „მცირე ანბანი“ და მხოლოდ ამის შემდეგ ვადაღის „დიდ ანბანზე“. მიზეზი შეიძლება ვეძიოთ იმ მოსაზრების მიღმა, რომ საჭიროა ისეთი საერთო ამოსავალი წერტილის პოვნა, რომელზეც არსებობს შეთანხმება. დავსვათ შეკითხვა ხელმეორედ: რას განსაზღვრავს და გამოხატავს ბერძნული ტაძარი ისეთს, რასაც ვერ გვიჩვენებს ვან გოგი? ან საერთოდ, რა არის ის მოვლენა, რასაც დიდი ხელოვნება ეწოდება?

კიდევ ერთხელ მივუბრუნდეთ ჰაიდელგერის აღრეულ „ნიცშეანურ ლექციებს“. ლექციაში „ესთეტიკის ისტორია“ ჰაიდელგერი, გულისხმობს რა ძველ ბერძენებს, ამბობს: „ხელოვნების სიღიადეს, მხოლოდ და უპირველესად, არ განსაზღვრავს შექმნილის მაღალი ხარისხი“.²³ „დიდი ხელოვნების“ დაკნინების მიზეზი არ გამომდინარეობდა იქედან, რომ დაეცა (ქმნილების) ხარისხი და სტილის შთამბეჭდაობა.²⁴ შემდეგ იგი მიმართავს ჰეგელის სიტყვებს: „დიდი ხელოვნება“ არის „უზენაესი ღანიშნულება“.²⁵ ძნელი მისახვედრი არ არის, რომ ეს ტერმინის „დიდი ხელოვნება“ სწორედ ის მნიშვნელობაა, რა მნიშვნელობითაც ამ ტერმინს ჰაიდელგერი იყენებს თხზულებაში „დასაბამი ხელოვნების ქმნილებისა“. ტერმინის პირველად მოხსენიებისას ჰეიდელგერი დაუყოვნებლივ მიაპყრობს ჩვენს მზერას ბერძნულ ტაძარს. მეორედ, როცა ტერმინი ეპილოგში ჩნდება, ჰაიდელგერი განიხილავს მას, ჰეგელზე დაყრდნობით, დაახლოებით ისე (შესაძლოა, ზუსტად ისე), როგორც „ნიცშეანურ ლექციებში“.²⁶ ყოველივე ზემოთ თქმულის საფუძველზე შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ „დიდი ხელოვნება“ იმ მნიშვნელობით, როგორითაც მას ჰაიდელგერი იყენებს, არ გამოხატავს

„მხოლოდ და უპირველეს ყოვლისა“ ანტიკურ, ე.ი. ხარისხობრივად მაღალი ღირსების ქმნილებას. არსობლივი მნიშვნელობა აქვს იმას, რომ „დიდი ხელოვნება“ გვასწავლის ხელოვნების ქმნილების ხედვას. როგორია ეს ხედვა და, რაც მთავარია, რა არის ის უზენაესი დანიშნულება, რომელიც განსაზღვრავს ასეთ ხედვას? რამდენიმე სიტყვიან შეიძლება ასე განმარტოთ: ეს არის იმ ცოდნის აღქმა, რომელიც არის უზენაესი, სრულიად გარდაუვალი და რომელიც ცხოვრებაში იღვამს ფესვებს.

თანამედროვე ეპოქაში, ამბობს ჰეგელი, ასეთი უზენაესი დანიშნულება „ფილოსოფიის“ სახით გვევლინება, შუა საუკუნეებში აღმოჩენის, ძველ საბერძნეთში - ხელოვნების სახით. „უზენაესი დანიშნულების“ მატარებელი ხელოვნება სამყაროს შინაგანი მოძრაობის არსს ასახავდა, ნივთებსა და მოვლენებს ონტოლოგიურ მნიშვნელობას ანიჭებდა. ასე განსაზღვრება „დიდი ხელოვნება“. „დიდი ხელოვნება და მისი ქმნილებები - წერდა ჰაიდეგერი (მაიქციეთ ყურადღება, სწორედ აქ გამოიკვეთება ის, რის საფუძველზეც გაავლო მან ზღვარი) - დიადნი არიან საკუთარ ისტორიულ არსებობაში და ამიტომ ადამიანის ისტორიულ არსებობაში აღწევენ უმაღლეს დანიშნულებას: ქმნილებაში განხორციელებადი გზით მიაღწიეს ყოფიერების სრულ წვდომას“.²⁷

საკითხის არსი სხვაგვარად ასე წარმოდგება: უზენაესი დანიშნულება არ გულისხმობს ურთიერთსაჭიროობას. რელიგია, მაგალითად, მიმართავს ურთიერთსაჭიროებას, რადგან იცავს სვეკეთილ მოქალაქეს ამ უკანასკნელის სოციალური საჭიროების თვალსაზრისით, რათა დაიმსახუროს თვალსაჩინო ადგილი, მოკრძალება და პატივისცემა, იქცევა ასეთ მცველად და ამ გზით უკუაგდებს მთავარს რელიგიაში - მის პრესტიჟს, სიმართლეს და „უზენაესობას“. იგივე შეიძლება ითქვას ხელოვნებაზე. ხელოვნება იმდენად უნდა გათავისუფლდეს მსგავსი საჭიროებისაგან, რამდენადაც „დიდია“. ასე წარმოედგინათ ხელოვნება ძველ ბერძნებს, მაგრამ სხვაგვარად წარმოვიდგენია იგი ჩვენ დღეს. რა თქმა უნდა, ვერ უარვყოფთ, რომ ბერძნული ქმნილება ასრულებდა განსაზღვრულ ფუნქციას. ბერძნული ტაძარი ღმერთების სახლს წარმოადგენდა და თუ ბოლომდე ობიექტურები ვიქნებით, უნდა ვალია-როთ, რომ ბერძნულ ტაძარში, რადგან იგი ასეთ ფუნქციას ასრულებდა, ნაგულისხმები იყო ურთიერთსაჭიროება. თუმცა, საგანგებოდ აღსანიშნავია, რომ იმ შემთხვევაში, როცა ბერძნულ ტაძარზე ვსაუბრობთ, ფუნქციის ქონა განსხვავდება ურთიერთსაჭიროებითი თავდაცვის აუცილებლობისაგან.

ამ განსხვავების ილუსტრირების მიზნით წარმოვიდგინოთ რიტუალი, თუნდაც, ჯვრისწერის რიტუალი. საუკეთესო ანალოგიაა, რადგან იგი თვალნათელს ხდის, რომ ტაძარი, თავისთავად, ცერემონიალის ჩასატარებელი ადგილის როლს თამაშობს. რა თქმა უნდა, ასეთ ცერ-

ემონიალს გააჩნია ფუნქცია. წარმოვიდგინოთ, რომ ვინმე უცნობი, თუნდაც გაოცებული სტუმარი, რიტუალის მონაწილეთა მისამართით უდგილო კითხვას სვამს: „რა საჭიროა ასეთი ბრწყინვალეობა ან ამდენი დროის ხარჯვა? ან „რატომ სრულდება მუსიკა ასე ცუდად?“ სარგებლიანობის ან მუსიკალური პროფესიონალიზმის გადსაჭირებელ გავებით აღსაქმელი შეკითხვაა. მონაწილეთათვის რიტუალი ფუნქციაა, სიტყვის იმ გავებით, რომელიც ნიშნავს „შესრულებას“, „წარმოდგენას“. შემთხვევითი არ არის, რომ სახალხო რიტუალს ზოგჯერ „function-ს“ (ზეიმი) - უწოდებდნენ, თანაც ყოველგვარი უტილიტარული მნიშვნელობის დამატების გარეშე. არც ის ფაქტია საფუძველს მოკლებული, რომ სპექტაკლს ან მუსიკალურ კომპოზიციას ზოგჯერ „პერფორმანსს“ უწოდებენ (performance - შესრულება, წარმოდგენა) და ამ შემთხვევაშიც ფილისტერული მნიშვნელობის დამატების გარეშე.

და ბოლოს, არ უნდა გაგვიკვირდეს, რომ ის, რასაც ეწოდება „ხელოვნება ხელოვნებისთვის“, რაც ითხოვს ხელოვნების ყოველგვარი ფუნქციისგან განთავისუფლებას, ძალაუფლებურად მოასწავებს ურთიერთსაჭიროებითი თავდაცვის ხელოვნების დასასრულს. ასეთი ესთეტიკური მანიფესტი კი სწვევს ხელოვნებას სამყაროსგან, რომლის გარეშეც, ჰაიდელგერის თანახმად, ხელოვნების ქმნილება აღარ არის ის, რაც ნამდვილად იყო.

III

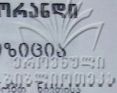
დასკვნა: როდესაც ხელოვნება აკანონებს კულტურას, რომლისთვისაც ხელოვნება „უზენაესი დანიშნულებაა“, საქმე გვაქვს „დიდ ხელოვნებასთან“. როდესაც ხელოვნება საჭიროებს კულტურის მიერ მის ცნობასა და ლეგიტიმაციას, საქმე გვაქვს „რეპრეზენტაციულ ხელოვნებასთან“. შეიძლება ითქვას, რომ ხელოვნების ეს ორი სახე ერთმანეთის საწინააღმდეგო მიმართულებით მოძრაობს. „დიდმა ხელოვნებამ“ გადალახა „რეპრეზენტაციული ხელოვნება“ და წარსულის კუთვნილებად იქცა.

ჩვენს მიერ ხელოვნების ქმნილების აღიარებისთვის მისი არსებობის გამართლება გახდა საჭირო. ხელოვნების ქმნილებას, ასე ვაგებულს, უნდა „ეთქვა“ რაღაც, ისე, როგორც ალეგორია ამბობს. ამიტომ ხელოვნება დაექვემდებარა უზენაეს ჭეშმარიტებას, მაგალითად, „ზნეობრივ ჭეშმარიტებას“ ან „რელიგიურ ჭეშმარიტებას“. ან არ აქვს არავითარი მნიშვნელობა - რასაც მე ყოველთვის ხაზგასმით აღვნიშნავ - შეიძლება თუ არა ხელოვნების ქმნილება ტექნიკური კლასიფიკაციის შედეგად მიეკუთვნოს გამომსახველობით, ანუ იმიტაციურ ხელოვნებას.

„აბსტრაქტულმა ხელოვნებამ“ ან ბეთჰოვენის კვარტეტმა, ან, თუნ-
დაც, არქიტექტურულმა ქმნილებამ, რომელიც არაფერს გამოხატავს,
შესაძლოა, იგივე „ონტოლოგიური“ მარცხი განიცადოს. გადამწყვეტი
ის მომენტი, როცა სიმართლე და ხელოვნების ქმნილების არსი თავ-
ისთავად და, ამიტომაც, ძალდაუტანლად დგებიან უზენაესი ქვე-
მარტიების სამსახურში. როგორ ხდება ეს ყოველივე? გამო-
სახველობითი „თავდამცველი“ ხელოვნების აღმოცენება? ან, თუნდაც,
როგორ გახდა შესაძლებელი, რომ დიდმა „თავდამსხმელმა“ ხელოვნებამ
დასასრულს მიაღწია? ჰაიდეგერის თანახმად, ეს მაშინ დაიწყო, როცა
ხელოვნების ქმნილება „იდეალური არსის“ გამოხატულებად მოგვე-
ლინა. შესაბამისად, ხელოვნების ქმნილების შინაგან არსს მივყავართ
იმის გააზრებამდე, თუ რა არის საბოლოოდ მთავარი და რა არის ასე
თუ ისე, შემთხვევითი ქმნილებაში. მასალა ან ფორმა მართლაც
ნაკლებში შენელოვანია ხელოვნების ქმნილების, როგორც მხატვრული
ღირებულების, სტატუსისთვის. ქმნილება დაცული და კანონიერია, -
როცა ქვემარტიება ძალაშია - იმ წერტილამდე, რომელშიც
ქვემარტიება გადალახავს საკუთარ საზღვრებს, რომელთა მიღმა
ხელოვნების ქმნილების ადგილი არ არის განსაზღვრული. და რაც
ადგილის გარეშეა, თუ ის ჩვენთან რჩება, გარკვეულ დაცვას მოითხოვს.
იმდენად, რამდენადაც ეს რეპრეზენტაციული ხელოვნების აღმო-
ცენების ისტორიულ მიზეზად გვევლინება, ჰაიდეგერსა და ჰეგელს
შორის არ აქვს ადგილი ფუნდამენტურ უთანხმოებას.

რასაც ჰაიდეგერი პრინციპულად უარყოფს, თუმცა ჰეგელი უდა-
ოდ ცნობს - ფორმისა და შინაარსის კონცეპტუალური მექანიზმია.
ჰაიდეგერის თანახმად, ფორმის მშვენიერება „როდი არსებობს
ქვემარტიების გარეშე“ („დ.ხ.ქ.“ 81). სწორედ ამის გათვალისწინებით
მიგვითითებს ჰაიდეგერი ბერძნულ ტაძარზე და განსაკუთრებით იმა-
ზე, როგორ ხედავდნენ ძველი ბერძნები ხელოვნებას, როგორი იყო
მათი მიმართება ხელოვნებისადმი. ჰეგელისგან განსხვავებით, რომე-
ლიც გვაჩვენებს, რა შორს შევტოპეთ, ჰაიდეგერი ცდილობს უკან
მიგვახედოს და დაგვანახოს, რა დავტოვეთ გზაზე. ჰაიდეგერი არ გაპ-
ყურებს წარსულს შურით. იგი მიმართავს ძველ ბერძნებს, რათა წარ-
მოაჩინოს იმ შესაძლებლობის მოდელი, რადაც ხელოვნება შეიძლება
იქცეს ჩვენთვის, რადგან დარწმუნებულია, რომ ჰეგელის დებულებაზე
- ხელოვნება, როგორც უზენაესი დანიშნულება ერთხელ და
სამუდამოდ იქცა წარსულის კუთვნილებად - „ჯერ კიდევ არ არსებობს
საბოლოო განაჩენი“. სჯერა, რომ ხელოვნების ქმნილებასთან ჩვენი
ურთიერთობის უკეთესი გზით წარმართვა შესაძლებელს გახდის, ვან
გოგს და, მასთან ერთად, ჩვენს თავს დიდი ხელოვნების სამეფოში
მივუჭინოთ ადგილი.

მშვენიერება და მისი ოპოზიციის



ლათინური გამოთქმა ამბობს: «ჩვენ ვერ შევიცნობთ წაგების თუ მოვლენის ნამდვილ მნიშვნელობას, სანამ არ განვსაზღვრავთ მის საპირისპიროს»,¹ რაც განსაკუთრებით მართებულია, როდესაც საქმე შეფასებით ცნებებს ეხება. პრაქტიკული, ეთიკური თუ ესთეტიკური შეფასებითი ცნებები ერთმნიშვნელოვნად მიმართულია ორ პოლუსს, — ნეგატიურსა და პოზიტიურს — შორის არსებული შესაძლებლობების გაფართოებისკენ. ყოველი განსაზღვრული შეფასება, მიუხედავად იმისა, რომ არ საჭიროებს მოცემულ განზომილებაში მოთავსებას, მიმართულია ამ ორ პოლუსს შორის არსებული გრადაციის განსაზღვრული წერტილისკენ.² გარდა ამისა, გრადაციის ორი უკიდურესი წერტილი შესაძლოა შეესაბამებოდეს ცნებას, რომლის განხორციელება მოცემულ გამოცდილებაში არ არის შესაძლებელი. გამოიკვეთება განსაზღვრული შეფასების მეტ-ნაკლები — სხვა ობიექტის შეფასებასთან შედარებით — სიახლოვე ერთ-ერთ პოლუსთან, ზოგადად კი მისი ნეგატიური ან პოზიტიური უკიდურესობისკენ სწრაფვის ტენდენცია. ამდენად შეფასებითი დამოკიდებულება შედარებითია:³ თუ შესაძლებელია, რომ ობიექტი იყოს მეტად მშვენიერი ან სხვა ობიექტზე უკეთესი, ამ შემთხვევაში მისდამი დამოკიდებულება, მისდამი პატივისცემა განპირობებულია გარკვეული შედარებით, რომელიც მყისიერი ან ინტუიციური, ან გააზრებულია.⁴

თანამედროვე ესთეტიკა განიხილავს მშვენიერების ცნებას, როგორც ბუნდოვანს, ილუზორულს და საბოლოოდ გამოუსადეგარს. ხშირ შემთხვევაში ეს ცნება საერთოდ იგნორირებულია. მერი მაზერსილი მართებულად აკრიტიკებს ამ ტენდენციას თხზულებაში «დაბრუნებული მშვენიერება». იგი ამტკიცებს, რომ მშვენიერება ... როგორც ცოდნა ან მოქმედება, მუდმივი ცნებაა, რომელიც აღიარებულია ხელოვნების კრიტიკაში. იგი მარადიულია».⁵

მშვენიერება მართლაც ძირითადი და მარადიული ცნებაა. მისი უარყოფით — ასეთია ჩემი აზრი — საფუძველი ეცლება ნებისმიერ ესთეტიკურ თეორიას, როგორც ნათლისმომყენ და მომაწესრიგებელ ძალას. ამიტომ, მიუხედავად დღევანდელი უარყოფისა, არ არის საკვირველი მშვენიერების დიდება წარსულში. მისი საპირისპირო კი, როგორც მისი უარყოფა, იშვიათად თუ

განხილულა ლიტერატურაში, და თუ განხილულა — ზედაპირულად და პერიფერიულად.

ამ წერილში მე ვამტყიცებ, რომ მშვენიერების, როგორც შეფასებითი ცნების, ანალიზი არ იქნებოდა სრული მისი ბრძოლი კლასიციზმის განხილვის გარეშე, რომელიც ისპიროს აყალიბებს. ეს, ჩემი აზრით, ძირითადი პირობაა, მიუხედავად იმისა, არის თუ არა მშვენიერება ის, რასაც ჩვენ ხელოვნებაში ვაფასებთ, მიუხედავად ისეთი სადავო საკითხებისა ესთეტიკური აღქმის სფეროში, როგორცაა სუბიექტურისა და ობიექტურის დაპირისპირება. მსურს ნათელი მოვინათო იმ გარემოებას, რომ ესთეტიკური თეორია, იმისთვის, რომ დასრულებული სახე ჰქონდეს, აუცილებელია მოიცავდეს უარყოფითი ესთეტიკური ცნებების ანალიზს; რომ მშვენიერების ცნებას არ აქვს ერთი საპირისპირო ცნება; შემდეგ კი მოვახდინო ოპოზიციურ ცნებათა ჩამოთვლა და კლასიფიცირება.

მშვენიერების წამყვანი თეორიები და მათი უმთავრესი მხატვრული ღირებულებები წარმოადგენენ ესთეტიკური ცნებების ბინარულობას: ობიექტი შეფასებულია როგორც მშვენიერი ან წარმოდგენილია როგორც არაესთეტიკური; ობიექტი ან ხელოვნების ქმნილების კარგი ნიმუშია ან საერთოდ არ არის ხელოვნების ქმნილება. ამ თვალსაზრისით, შეფასებითი ცნებები აყალიბებენ კატეგორიებს და არ განლაგდებიან საკუთარი შინაგანი ლოგიკის შესაბამისად სხვადასხვა საფეხურებზე.⁷

არაცნებითობა, მაგალითად, ტიპური ბინარული მოდელის განსახიერებაა. ობიექტი ესადაგება ცნებას ან იგი არაცნებითია. საკითხი ეხება იმ ობიექტის შესაძლებლობებს, რომელიც არ ესადაგება არც ერთ ცნებას.⁸ სხვა საქმეა, რამდენად გასაგებია და როგორ აღიქმება ეს ობიექტი. განეკუთვნება თუ არა არაცნებითი რომელიმე საფეხურს? ვფიქრობ, რომ არა, თუ ობიექტი მიესადაგება რომელიმე ცნებას, — არ აქვს მნიშვნელობა, რამდენად უმნიშვნელო შეიძლება იყოს ის ცნება, — ობიექტი სავსებით ცნებითია. აღარ არის საინტერესო, ჩავწვდებით თუ არა ობიექტს ამ მეთოდით. ობიექტის არსისადმი ინტერესის უქონლობა, ისევე, როგორც თუნდაც გონებაში მისი ცნების უქონლობა, შესაძლოა არსებული ესთეტიკური გამოცდილების რთულ და წინააღმდეგობრივ მდგომარეობაზე მეტყველებდეს. ესთეტიკური გამოცდილება, რომელსაც ობიექტის წვდომა მისი ცნებითი შესაბამისობისა და მისდამი ინტერესის გარეშე შეუძლია, პოზიტიური ან ნეგატიური პოლუსისკენ სწრაფვის თანდაყოლილ ტენდენციას ფლობს.

განვიხილოთ სხვა მაგალითი, თუნდაც დასრულებული ფორმის ცნება, დასრულებულისა, რომელიც შესაბამის სისტემაში ორგანიზულად აღიქმება. თეორიის თანახმად, ობიექტი მას შემდეგ არის მშვენიერი, რაც დასრულებულ ფორმად იქცევა. თუ ობიექტი დანახულია არასრულად, შეფასებულია არა როგორც დასრულებული მთელი, გამოცდილებაში მისი გამოვლინება განიხილება, როგორც არაესთეტიკური. საქმე გვაქვს ხელოვნებისა და მისი შეფასების შერწყმასთან.⁹

სწორედ ხელოვნების შეფასებასთან ხელოვნების განსაზღვრების გაიგივების პრობლემას განიხილავს ჯორჯ დიკი. იგი გვთავაზობს, ცნებათა ამგვარ აღრევას დავუპირისპირდეთ ხელოვნების მაკლასიფიცირებელი კონცეპციისა და ხელოვნების შეფასებითი თეორიების პრინციპული, კატეგორიული განცალკევებით.¹⁰ პრობლემის დიკისეული ანალიზი მართებულია, მის მიერ შემოთავაზებული რადიკალური განცალკევება სასურველ მიმართულებას აძლევს პრობლემის გადაწყვეტ ასპექტს. გარდა ამისა, საშუალებას გვაძლევს შევადგათ მისი იდეის განხორციელების შედეგი. ცნების მნიშვნელობა არ მოდის წინააღმდეგობაში იმ მოთხოვნებთან, რომელთა დაკმაყოფილება ობიექტს ამ ცნების საილუსტრაციო ნიმუშად აქცევს. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ცნების მნიშვნელობა თავად განსაზღვრავს ობიექტის ფასეულობას. კარგი მოქალაქე ან კარგი მაგიდა არის მოქალაქე ან მაგიდა, რაც სავესებით აკმაყოფილებს შესაბამის ფუნქციას, რომელიც სრულად არის განპირობებული ცნების მნიშვნელობით.

კარგი მოქალაქე, ფართო მნიშვნელობით, არის მოქალაქე, რომელიც ემორჩილება თავისი ქვეყნის კანონებს, ცული მოქალაქე კი არ ემორჩილება მათ. ამ შემთხვევაში დაშვებულია განსხვავებული ხარისხები კარგი მოქალაქის განსაზღვრებისთვის. არსებობს ლოგიკური კავშირი მოქალაქის ცნებასა და სახელმწიფო კანონის ცნებას შორის, მაგრამ არ არსებობს ასეთი კავშირი კარგი მოქალაქის ცნებასა და, ვთქვათ, კარგი გემოვნების ცნებას შორის. მოქალაქე არ არის ვალდებული ჰქონდეს კარგი მუსიკალური სმენა, მაგრამ კანონთან თანხმობაში ყოფნა მისთვის აუცილებელია. მიუხედავად იმისა, რომ სახელმწიფოს კანონები შეიძლება შეიცვალოს, ლოგიკური კავშირი მოქალაქესა და სახელმწიფო კანონს შორის საჭიროების შემთხვევაში ყოველთვის მოგვცემს შეფასების საშუალებას. თუ ჩვენ დაეუშვებთ კლასიფიცირებისა და შეფასების განცალკევებას, არ უნდა უარყოფთ შეფასებაში ხარისხის მოთხოვნილება. შეფასებითი თეორიები არ უნდა შემოიფარგლებოდნენ კრიტერიუმებით, რომლებიც ესთე-

ტიკურ ობიექტს ახასიათებენ, როგორც ამ ტიპის კარგ ნიმუშს და ასევე უნდა განმარტავდნენ და წარმოაჩენდნენ თვისებებს, რომელთა მატარებელი ობიექტი შეფასდება როგორც ცუდი ან საშუალო ნიმუში. იმისთვის, რომ დაეფუძვით ასეთი გრადაციის, საპირისპირო განისაზღვროს ორი უკიდურესობა — ნეგატიური და პიზიტიური. რეალურად კი მშვენიერების თეორიათა უმრავლესობა ყურადღების გარეშე ტოვებს უკიდურესობათა განსაზღვრების მნიშვნელობას მშვენიერის ბუნების დაუფლებების თვალსაზრისით. რაც წარმოდგება მშვენიერების საპირისპიროდ, არის მშვენიერების უქონლობა.

როგორც არგუმენტი, შეიძლება გამოითქვას აზრი, რომ მშვენიერების საპირისპიროს მიღწევა შესაძლოა უბრალო უარყოფით მშვენიერებისა, რომელიც მშვენიერების ყოველ პოზიტიურ გამოვლენაში იგულისხმება. საკამათოც აღარაფერი იქნებოდა, მაგრამ საქმე ის არის, რომ მშვენიერების უარყოფის ერთზე მეტი გზა არსებობს. მეტიც, მშვენიერების ესთეტიკური თეორიების მიერ აღიარებული შინაგანი შემადგენლობის, მისი მახასიათებლების უარყოფას, შედეგად მოაქვს არაესთეტიკური შინაგანი შემადგენლობის, არაესთეტიკურის მახასიათებლების ჩამოყალიბება; მშვენიერების უარყოფა ამ თეორიათა წრეში იწვევს ესთეტიკის საზღვრებში უარყოფითი პოლუსის რეალიზებას. მაგალითად, თუ მშვენიერება მოიაზრება, როგორც ინტერესს განდგომილი, ინტერესისგან თავისუფალი, მისი ნეგაციის მხრივ განხორციელებული საპირისპირო პრაქტიკული მნიშვნელობით დამკვიდრდება, როგორც ინტერესს დამორჩილებული ესთეტიკური ფასეულობა. კანტის ესთეტიკაში პრაქტიკული, ისევე, როგორც ეთიკური ფასეულობა, უპირისპირდება ესთეტიკურს.¹¹ არაესთეტიკური მართლაც ერთ-ერთი შესაძლებლობაა მშვენიერის ოპოზიციის, რადგან ყველაფერი, რაც გადალახავს ესთეტიკის საზღვრებს, გარკვეული თვალსაზრისით, უპირისპირდება მას. ესთეტიკურის და არაესთეტიკურის ასეთი გამიჯვნა განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ნებისმიერი ესთეტიკური თეორიისთვის, მაგრამ იგი არ იძლევა სრულყოფილი ესთეტიკური შეფასების საშუალებას. მშვენიერების ოპოზიციის არასრულფასოვნება საფუძვლად ედება დასკვნას, რომლის თანახმადაც ობიექტი არის განსაზღვრული მუდმივი ესთეტიკური ფასეულობის მატარებელი ან სრულიად თავისუფალია მისგან; თავისი მშვენიერებით განეკუთვნება ესთეტიკურს ან არაფერი აქვს მასთან საერთო. ასეთი დასკვნა წინააღმდეგობაში მოდის გამოცდილებასთან და უბრალოდ საღ აზრთან. ერთ საწყისზე აღმოცენებული სხვადასხვა ობიექტი სხვადასხვა ხარისხით უახ-

ლოდებდა მშენიერს. გამიჯვნა, რომელსაც ესთეტიკურ თეორიაში უმეტესობა გვთავაზობს, ვერ წარმოაჩენს შეფასების მრავალფეროვნებას.

კანტი გემოვნების მსჯელობებს პრაქტიკულ და თეორიულ მსჯელობებს უპირისპირებს; ასევე აღნიშნავს შინაგან კონფლიქტს აუცილებლობასთან მშენიერების თავისუფლების შეტაკებაში, რაც მშენიერების ორ ტიპს, შემდეგ კი ორ ჭეჭგულს აყალიბებს, რომელთა გამიჯვნა მომდევნო ეტაპებზე დიდ სირთულეებს უკავშირდება.¹² მიუხედავად იმისა, რომ კანტი წარმოადგენს «დამორჩილებულ მშენიერებას», როგორც «თავისუფალი მშენიერების» ოპოზიციას, იგი არ განსაზღვრავს უარყოფით პოლუსს მშენიერების თითოეული სახისთვის, როგორც, შესაბამისად, «დამორჩილებულ სიმახინჯეს» და «თავისუფალ სიმახინჯეს». გამიჯვნა, რომელსაც კანტი აწესებს, არ ამკვიდრებს მშენიერებას ხარისხობრივ მრავალფეროვნებაში. განვიხილოთ ასეთი მაგალითი: კანტის თანახმად, ყვავილი «ბუნების თავისუფალი მშენიერების»¹³ გამოხატულებაა. მისი აზრით, გემოვნების მსჯელობები არ შეიძლება იყოს საყოველთაო, რადგან საკუთარი «ლოგიკური მასშტაბით ყოველგვარი ლოგიკური მსჯელობა განსაკუთრებულია».¹⁴ აქედან გამომდინარე, ესა თუ ის ყვავილი შეიძლება იყოს უფრო ლამაზი, ვიდრე სხვა ყვავილი; შეიძლება შეფასდეს, როგორც ჩვეულებრივი, არაფრით გამორჩეული, თუნდაც ულამაზო, მახინჯი ან «თავისუფალი სიმახინჯის» უკიდურესობის მიმართულებით განსაზღვრული ხარისხის შესაბამისი. ანალიზი ჭერჭერობით არ ეხება უარყოფით პოლუსს. ფენომენის განმარტება, როგორც კანტი ამტკიცებს, არ ამზადებს ნიადაგს კონკრეტული დადებითი თუ უარყოფითი შეფასებისთვის.¹⁵ ეს არ ნიშნავს, რომ სიმახინჯის ფენომენი ან მშენიერების რომელიმე სხვა ოპოზიცია არ შეიძლება იმავე დონეზე და იმ სიბრტყეში იქნას განხილული, რა დონეზე და რა სიბრტყეშიც ხდება მშენიერების ახსნა-შემქენება.

კანტი კი დაბეჭითებით ამტკიცებს: ობიექტი, რომელიც დამკვიდრდა როგორც ესთეტიკური, ინტერესისა და ცნების მიღმა არსებობს; და შემდეგ: როცა იგი იწვევს სიამოვნებას – მშენიერია, როცა იწვევს უსიამოვნებას – მახინჯია.¹⁶ სხვაგვარად რომ ვთქვათ, უარყოფით პოლუსს აყალიბებს ობიექტის მიერ გამოწვეული განცდა. ასე რომ მშენიერება, ესთეტიკური ტემპობის პირველწყაროდ ქცეული, თავისთავად ნათელს ხდის, თუ როგორია მისი საპირისპირო პოლუსის ბუნება. მაზერსილი ასევე განსაზღვრავს მშენიერს: «მშენიერია მხოლოდ და მხოლოდ ის, რაც სიამოვნებას იწვევს საკუთარი განსაკუთრებულობის ესთეტი-

კური ღირებულებით».¹⁷ ამგვარად, ესთეტიკური ღირებულებები ის ღირებულებებია, რომლებიც ობიექტს სხვა ობიექტებისგან განასხვავებს. სიმახინჯე კი თავისი მიმართებით ესთეტიკური ღირებულებებისადმი, მაზერსილის თეორიაში, შეიძლება განსაზღვროს, როგორც უსიამოვნების გამომწვევი, კონკრეტულად კი უსიამოვნებას ობიექტის ინდივიდუალობა, მისი განსაკუთრებულობა იწვევს. ეს ღებულება შესაძლოა ქმედით საწყისად იტყოს სიმახინჯის ცნების განმსაზღვრელ მსჯელობაში, მაგრამ ეს არ არის სავსებით საკმარისი. ასეთი ცნება არ მოიცავს სრულად ესთეტიკური უსიამოვნების საფუძველს, ის მხოლოდ მარტივად ადასტურებს ნეგატიური ესთეტიკური ფასეულობის არსებობას. მშენიერების საპირისპიროს თეორია ესთეტიკის ველში უნდა წვდებოდეს ობიექტის სიმახინჯეს. ასეთი ობიექტის მიერ გამოწვეულ ემოციურ რეაქციაზე მითითება არ არის საკმარისი. რასთან გვაქვს საქმე იმ შემთხვევაში, როდესაც ობიექტს არ ძალუძს ესთეტიკური სიამოვნების მოტანა? რა ქმნის ასეთი ობიექტის მიერ გამოწვეული უსიამოვნების საფუძველს? ეს კითხვები უმეტეს შემთხვევაში პასუხის გარეშე რჩება. მშენიერებას ერთზე მეტი ოპოზიცია აქვს უსიამოვნებათა სახით, რომელთაგან თითოეული განსაკუთრებული, მხოლოდ მისთვის შესაძლებელი საშუალებით უპირისპირდება მშენიერებით გამოწვეულ სიამოვნებას, და რომელთა გაერთიანება უსიამოვნების ერთ მარტივ ცნებაში არ იწნება მართებული და მიზანშეწონილი.

რამდენი ოპოზიცია აქვს მშენიერებას? ჩემს მაგიდაზე ჭალაღლის ფურცელი დევს. ჩემმა მეგობარმა ფურცელს დახედა და ამბობს: «რა მშენიერია, ვინ დაწერა?» დავუშვათ, რომ არ ვეთანხმები მის მოსაზრებას, შემიძლია ამ პასუხთაგან ერთ-ერთზე შეჭერდე:

1. «რას ამბობ? ძალიან ცუდი ლექსია. შეხედე, მეტაფორები არეულია, იდეები ერთმანეთზე დახვავებული ყოველგვარი ურთიერთკავშირის გარეშე».

2. «ოჰ, რაღაც გადმოვწერე ლიტერატურული გაზეთიდან. გამამზიარულა იმ ფაქტმა, რომ სიტყვების ასეთი ზედანზორა ლექსად არის წარმოდგენილი. რა მოსაწონია, უაზრობაას!»

3. «ჩემია. მეგონა უფრო დახვეწილი გემოვნება გქონდა. წაიკითხე კიდევ ერთხელ, კითხია და მეტი არაფერი, რაღაც სისულელეა მთვარეზე და მარადიულ სიყვარულზე».

4. «არ მომწონს, მოსაწყენია. უამრავი ასეთი ლექსი წაეი-

კითხე, მაგრამ საინტერესო არაფერი შემხვდა».

5. «გეთანხმები, კარგად არის დაწერილი, მაგრამ უშინაარსოა. თემაც გაცვეთილია».

6. «რა მოგეწონა? ამ ფურცელზე საყიდლების ჩამონათვალია მხოლოდ!»

შემოთავაზებული პასუხები, შესაძლოა, არ იყოს ამომწურავი, მაგრამ საკმარისია ჩემი პრინციპული პოზიციის საჩვენებლად. ჭკემოთ მშვენიერების სწორედ ამ პასუხებში აღნიშნულ ოპოზიციათა მოკლე მიმოხილვას შემოგთავაზებთ.

I. სიმახინჯე

პირველი პასუხი ნათელს ხდის, რომ საქმე გვაქვს მახინჯობიექტთან. როგორც ჩანს, სიმახინჯე ესთეტიკის ველში მეტად უშუალოდ და მძაფრად უპირისპირდება მშვენიერებას. როგორია ამ დაპირისპირების შინაარსი? პასუხისთვის, როგორც მაშველ რგოლს, უნდა მივმართოთ წესრიგის ცნებას. მშვენიერების აღქმა უზენაესი წესრიგის, ესთეტიკური წესრიგის გამოხატულებად სიმახინჯეს უწესრიგობად აქცევს.

განსაკუთრებული სახის წესრიგის განსაზღვრებად მშვენიერების მოაზრებას არასოდეს გამოუწვევია ფართო დისკუსიები, რადგან მშვენიერების სწორედ ასეთ გაგებას შეიცავს არა ერთი ესთეტიკური სისტემა. ჰიუმი ამტკიცებდა, რომ «მშვენიერება ისეთი წესრიგი და თანაფარდობაა, რომელიც, ჩვენი ბუნების ძირითადი მოცემულობის შესაბამისად, მუდმივი ჩვევსა თუ მყსიერი მოთხოვნის გავლით სიამოვნებასა და კმაყოფილებას განაცდევინებს სულს».¹⁸ იმავე მოსაზრებას გამოთქვამდა ბირდსლეი. იგი წერდა: «მშვენიერს განსაკუთრებული წესრიგის მაღალი ხარისხი გამოარჩევს».¹⁹ კანტისეული «მიზანშეწონილობა მიზნის გარეშე» წესრიგის საგანგებო ტიპს, შინაგან წესრიგს ამკვიდრებს, მიზანშეწონილობა კი მისი განზორციელების გარესამყაროსეული კანონებისა და მეჭანიზმების გარეშე — წესრიგს წესების მიღმა. წესრიგის ასეთი გაგება განსხვავდება ამ ცნების ტრადიციული, რაციონალური გაგებისგან სწორედ წესების აპრიორული უარყოფით.²⁰

მშვენიერი, ბუნებრივია იგი თუ ხელოვნებისმიერი, კარგად ორგანიზებულის, შინაგანად მთლიანისა და დასრულებულის შთაბეჭდილებას ქმნის, ყოველი ელემენტი თავის ადგილზეა,²¹ ობიექტი კი ერთიანი და სრულყოფილია. ამ ტიპის ესთეტიკურ წესრიგსა და რაციონალური წესრიგის ტრადიციულ ცნებას შორის არ

არსებობს შინაგანი კავშირი. ეს წესრიგის სხვადასხვა ტიპებია. რაციონალური წესრიგი იძლევა ფრაგმენტული ნაწილის დასრულების საშუალებას, სანამ მარეგულირებელი წესები მის განკარგულებაშია. არითმეტიკული პროგრესია რაციონალური წესრიგის ზუსტი ნიმუში: როდესაც მოცემული მონაკვეთისთვის სქემა-მოდელი განსაზღვრულია, პროგრესიის შემდგომი გამოთვლა არავითარ სირთულეს აღარ წარმოადგენს. სწორედ ასეთი ტიპის გამოთვლა შეადგენს რაციონალური სისტემების უმაღლეს წესრიგს. ესეთიკის ველში არ შემდგარის შესაძლებლობის განხორციელება, ნიმუშის ცოდნაზე დაყრდნობით, ნაკლულობის მაჩვენებელია. ესეთიკური ღირსება წესრიგისა და სიხალის ანუ აუცილებლობისა და ინფორმაციულობის მაღალი ხარისხის პარადოქსულ ერთობა-შია.

რა შეიძლება ჩაითვალოს ამ ქვეჯგუფში ესეთიკური წესრიგის ნეგატიურ პოლუსად? პიუმი ამ ნეგაციას «დეფორმაციას»²² უწოდებს. რუდოლფ ანჰაიმი უწესრიგობის ცნებას შეუთავსებად წესრიგთა კონფლიქტურ შეხებას უკავშირებს.²³ როდესაც ეს კონფლიქტური შეხება ობიექტში ხდება, ობიექტის ყოველი ნაწილი თავის საკუთარ წესრიგს ემორჩილება, მათი შეუთავსებლობა კი არღვევს ობიექტის მთლიანობას, ხლეჩს მას. ასეთია სიმახინჯის არსი. უსისტემოდ გამოყენებული სხვადასხვა ტიპის მეტაფორები სწორედ წესრიგთა კონფლიქტურ შეხებას წარმოადგენენ ისევე, როგორც სტილებისა და მანერის აღრევა. რადგან მშვენიერება არის წესრიგი, რომელშიც შემადგენელი ნაწილები მთლიანობაში ერთიანდებიან, სიმახინჯე არის მდგომარეობა, რომელშიც განიცდება დისპარმონია, რღვევა, წესრიგთა შეუქცევადი შეუთავსებლობა. მახინჯი ობიექტის განცდა აღარ ტოვებს მისი შემადგენელი ნაწილების შესაძლო და სავარაუდო ერთიანობის ილუზიას. თუმცა ამ ობიექტის ყოველი ნაწილი, ცალკე აღებული, სხვა ობიექტის შემადგენლობასა და სხვა კონტექსტში, შესაძლოა, მშვენიერებამდეც ამაღლებულიყო.

უნდა შევნიშნო, რომ ის, რაც სიმახინჯეა ერთ მოცემულ კონტექსტში, შესაძლოა მშვენიერებად იქცეს სხვა კონტექსტში. ეს არ არის რევერანსი რელატივიზმის მისამართით, კონტექსტის შეცვლამ შესაძლოა დაპირისპირებულ კომპონენტთა გამთლიანება გამოიწვიოს. სტილთა აღრევა, რომელიც მიუღებლად მიგვაჩნია ერთ კონტექსტში, შესაძლოა სხვაგვარად დავინახოთ მეორეში, შესაძლოა სწორედ იქ მოხდეს კონფლიქტის მოხსნა, ურთიერთ-საპირისპირო შემადგენელთა რაღაც ნიშნით ან საერთო მიზნით გაერთიანება.²⁴

მეორე პასუხი გულისხმობს, რომ საზრისს მოკლებული ობიექტი არ შეიძლება იყოს მშვენიერი, მაგრამ იმავდროულად მას არ შეიძლება უსაფუძვლოდ ვუწოდოთ მახინჯი. თუ მაყურებელი ვერ წვდება ობიექტის აზრს, განიცდის ობიექტს, როგორც ნებისმიერი შესაძლო შინაარსის მატარებელს, მას არ შეუძლია შეაფასოს ამ ობიექტის ესთეტიკური ღირებულება. თუ ვითარებას წესრიგის კონტექსტში განვიხილავთ, ნათელი გახდება, რომ ამჯერად საქმე გვაქვს სხვა სახის უწესრიგობასთან — შემთხვევითობასთან. ობიექტის შემადგენელ ნაწილთა კონფლიქტური ურთიერთდამოკიდებულება ერთმანეთის მიმართ სრული ინდიფერენტულობით იცვლება. ობიექტში მათი განთავსების თავისებურება შინაგანი განუკითხაობით აიხსნება და ამიტომ შიდა გადაადგილებებს არაფერი აბრკოლებს. შემთხვევითობა მშვენიერებაში აუცილებლობას უპირისპირდება.

თანამედროვე გამოფენების დამთვალიერებლებს ხშირად უძნელდებათ ან საერთოდ არ ძალუძთ დაადგინონ, მშვენიერია თუ არა გამოფენილი მხატვრობა. მათთვის წარმოდგენილი ქმნილებები ყოველგვარ საზრისს მოკლებული ფერადი ლაქებისა და ხაზების უაზრო კომპოზიციებია. ობიექტი, რომელიც ამ ტიპის უწესრიგობას განახორციელებს, არ არის სიმახინჯის ან შემოქმედებითი მარცხის გამოხატულება, იგი უბრალოდ გაუგებარი და, ამიტომ, მიუწვდომელია. სიმახინჯეში არის საზრისი, სიმახინჯე შეიძლება იყოს საინტერესო და შთამაგონებელი, როგორიც არ შეიძლება იყოს საზრისს მოკლებული ობიექტი. წესრიგთა კონფლიქტური შეხება აუცილებლობაა და არა უსაზრისობა. დაპირისპირებული კომპონენტების შეხება განსაზღვრულ კონტექსტში შედეგია მისი ბუნებისმიერი მოცემულობის, რომელიც არ იძლევა პარამონიაში დამკვიდრების შესაძლებლობას. ასე რომ სიმახინჯე არ უარყოფს აუცილებლობას მშვენიერებაში, უსაზრისობა უარყოფს მას.

მშვენიერების ამ ორ ოპოზიციას — სიმახინჯესა და უსაზრისობას — შორის ურთიერთმიმართება იმ ორი ადამიანის ურთიერთობას ჰგავს, რომლებიც არ ელაპარაკებიან ერთმანეთს, რადგან ერთმანეთის მიმართ ასეთი დამოკიდებულებისთვის საკმარისი საფუძველი (კონფლიქტური შეხება) არ გააჩნიათ ან, უბრალოდ, არ იცნობენ ერთმანეთს (ინდიფერენტულობა). ორივე შემთხვევაშია დასაშვები სიტუაციის გამოსწორება: შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ განსხვავებული კონტექსტი მოხსნის დაპირისპირებას წესრიგთა

ურთიერთშეხებაში, ხოლო თუ ზემოხსენებული ორი პერსონა ერთმანეთს გაიცნობს, ვინ იცის, როგორი საზრისით დაიტვიტრთოს მათი ადრინდელი ორმხრივი ინდიფერენტულობა.

მტკიცება, რომლის თანახმადაც უსაზრისობა უპირისპირდება მშვენიერებას, წინააღმდეგობაში მოდის «თავისუფალ მშვენიერებას» კანტისეულ გაგებასთან. კანტის თანახმად, გემოვნების მსჯელობა არაენებითია, თეორიის მიღმაა. არაენებითი ობიექტი საზრისის მოკლებულია, საზრისის მატარებელი კი მუდამ დგას განსაზღვრულ ცნებაზე მიმაგრების საშიშროების წინაშე. თუ სავსებით საზრისისმოკლებული ობიექტი ის ობიექტია, რომელიც არ უპირისპირდება არავითარ ცნებას, იგი სრული და დახვეწილი უწყსრიგობის განსახიერებაა. მაგრამ წესრიგს დაუქვემდებარებელი ობიექტი არ შეიძლება იყოს მშვენიერი, რადგან, როგორც ვთქვით, მშვენიერება განსაკუთრებული წესრიგის უმაღლესი საფეხურია. ის, რასაც კანტი თავისუფალ მშვენიერებას უწოდებს, ჩემი გაგებით უსაზრისობაა — მშვენიერების ოპოზიცია. თუმცა კი ცნებას დაქვემდებარება არ მოიაზრებს ესთეტიკური ფასეულობებისთვის თეორიულ წარმომავლობას და მათი ზოგადი წესით მართვის შესაძლებლობას. ობიექტის კავშირი მის შესაბამის ცნებასთან გარკვეულ სირთულეს წარმოადგენს ესთეტიკური გამოცდილებისა და მისი შეფასებისთვის, მაგრამ არ აწესებს ესთეტიკურ ფასეულობებს ობიექტისთვის.²⁵

III. კითხი

კითხი მშვენიერების მესამე ოპოზიციაა. ობიექტი, რომელიც კითხის კატეგორიას განეკუთვნება, შეიძლება არ იყოს უწნო და საზრისის მოკლებული. მეტიც, კითხი შეიცავს კიდევ მშვენიერების ელემენტებს. მზის ჩასვლის ვარდისფერი ნათება ფოტოსურათზე არ შეიძლება სიმახინჯედ ჩაითვალოს, როდესაც საქმე კითხს ეხება, სირთულეს სწორედ ის გარემოება შეადგენს, რომ მნახველი, მაყურებელი მასში გარკვეულ მშვენიერებას და სილამაზეს ხედავს.²⁶

კითხი შეიძლება განისაზღვროს, როგორც მშვენიერების ბოროტად გამოყენება. კითხი იყენებს ბუნებისმიერი თუ ხელოვნებისეული მშვენიერების სახელგანთქმულ, კარგად ცნობილ, დროით გამოცდილ ნიმუშებს, რათა დაატკბოს მაყურებელი და მიიღწიოს სასურველ მიზანს. მიზანი კი კითხს ერთი აქვს: აიძულოს მაყურებელი, ამ სიტყვის პირდაპირი თუ გადატანითი მნიშვნელობით, იყიდოს

ობიექტი, მომხიბვლელობაც იმდენად მნიშვნელობას, რამდენადაც შესწევს უნარი შთააგონოს მოხიბლულს ქცევის განსაზღვრული მოდელი. კითხის მწარმოებელი იყენებს მშვენიერებას, რომლის გაელენა და ზემოქმედება ნაცადი და ცნობილი ^{განკარდასტურებული} გამოცდილებაში და სწორედ ყოველი ცალკეული ინდივიდუალური გამოცდილების გათვალისწინებით ელის «სწორ» რეაქციას.

მომხიბვლელი ნამუშევარი მეტად ფასობს, როცა იგი არ აღიქმება, როგორც მომხიბვლელი, სწორედ ამ პრინციპით ხელმძღვანელობს კითხი. სანამ ადამიანის ბუნება ისეთია, როგორც არის, ეჭვითა და ინტერესით თვალთვალის საგნად ქცეულ მომხიბვლელობას მეტი ძალა აქვს, ვიდრე დაუფარავსა და გამომზეურებულს. რამდენადაც დიდია ხიბლის მოთხოვნილება, მომხიბვლელი და მაამებელი სიტყვების სიმართლესა და გულწრფელობაში თვითდარწმუნების ნება, იმდენად დიდია კითხის, როგორც მშვენიერის განცდა-გაცნობიერების სურვილი. ერთი აღიქვამს ობიექტს, როგორც კითხის; მეორეს იზიდავს იგი, როგორც იზიდავს პირფერობა ან ტყბილეულობა, თუმცა კარგად არის ცნობილი, რომ ერთიცა და მეორეც მავნებელია. კითხი, როგორც მშვენიერის ობოზიცია, თავის სიმართლეში ამკვიდრებს «რეალობის» მშვენიერებას და არ მოელის არავითარ შედეგს მშვენიერების მიერ გამოცდილისა და მრავალჯერ შემოწმებულის მიღმა.

IV. პრეფერენცია

მშვენიერებას მეოთხე საფეხურზე ერთფეროვნება უპირისპირდება. მშვენიერება გვევლინება, რათა ახალი, მოულოდნელი წესრიგით გაგვაოცოს. ერთფეროვნება თავისთავად არ განეკუთვნება არც ერთ ზემოთ ჩამოთვლილ კატეგორიას. იგი არც მახინჯია, არც საზრისს მოკლებული, არც ტყბილი და დაშაქრული. მისთვის, უბრალოდ, მიუწვდომელია ყოველივე ახალი. ერთფეროვანი ობიექტი, გავრცელებული მოდელის მიხედვით იქმნება და ამიტომ საიმედოდ არის დაცული ყოველგვარი მოულოდნელობისგან. ერთფეროვანი ობიექტი ისეთია, როგორც მრავალი სხვა, არაფრით გამოირჩევა — «ერთი ასეთი ნიმუში სრულ ინფორმაციას იძლევა ყველა დანარჩენზე».

ზოგადად, რით არის მიუღებელი ამ ტიპის, საყოველთაოდ ცნობილი და გავრცელებული, შემთხვევითობისა და მოულოდნელობისგან დაზღვეული ნიმუშები? ჩვენ მიველტებით ტოტალურ

წესრიგს, რადგან გვეჩივრება იგი; ვეყრდნობით ერთფეროვნებას უტილიტარული საჭიროებისთვის, რადგან გვსურს მივიღოთ შედეგი, რომელსაც ველით, მხოლოდ მაშინ, როდესაც საქმე ესთეტიკას ეხება, ველით სასწაულს, რომელიც შეგვეჩვენოს და განგვაკვიფრებს.²⁷ ასე ეუბრუნდებით კანტს, რომელსაც გემოვნების მსჯელობა თავისთავადია; ეუბრუნდებით მაზერსილის თეორიას, რომლის თანახმადაც ყოველი ესთეტიკური ობიექტი ერთადერთი და უნიკალურია თავის ღირსებაში. მაშინ კი, როდესაც ეს ინდივიდუალური ღირსება ექსპლუატაციის საგნად იქცევა და მრავალჯერ გამოიყენება, ობიექტი კარგავს თავის ესთეტიკურ მშვენიერებას. ამიტომ იცვლება მოდა, ამიტომ არასოდეს ვმაცოფილდებით ერთხელ შექმნილი და მიღწეული მშვენიერებით. ხელოვნებაში, ისევე, როგორც ბუნებაში, ყოველთვის ვეძებთ ახალ, მოულოდნელ მშვენიერებას.

გამეორება გარდაუვლად იწვევს ერთფეროვნების განცდას. იგივე განცდა შესაძლოა მაყურებელთა ინტერესებისა და მათი შესაძლებლობების გაუთვალისწინებლობამ გამოიწვიოს. მოცემული ორი სიტუაციის შედარება-ანალიზის საფუძველზე შეიძლება ითქვას, რომ საზღვარი ერთფეროვნებასა და კითხვს, ისევე, როგორც უსაზრისობასა და ერთფეროვნებას შორის, იმდენად პირობითია, პრაქტიკულად ხშირად ქირს დადგენა, მშვენიერების ოპოზიციის რომელ ტიპთან გვაქვს საქმე, თუმცა თეორიული განსხვავება მათ შორის ხელშესახებია. თუ გაეითვალისწინებთ, რომ ერთფეროვნება ნამდვილად მარცხია, კითხი შეიძლება არც ჩაითვალოს დამარცხებად. როგორც ჩანს, ჭერ არავეს დაუსახავს მიზნად შექმნა ერთფეროვანი და მოსაწყენი ესთეტიკური ობიექტი.

ერთფეროვნება ცნობილი მოდელის ახალი, მოულოდნელი სტილითა და საშუალებებით განხორციელების მარცხია, როდესაც გაცვეთილი მოდელი ზედაპირზეა და უმალ ამოიკითხება, როდესაც ახალი ელემენტების სიჭარბე არ ემსახურება დასახული მიზნის განხორციელებას. კითხი კი შესაძლოა სწორედ დასახული, ყოველგვარ ორიგინალობასა და განსაკუთრებულობას მოკლებული მიზნის წარმატებით განხორციელების შედეგი იყოს. იგი შეიძლება იყოს ერთფეროვანი და მოსაწყენი, თუ საკუთარი მეთოდის ექსპლუატაციის ზომიერების საზღვრებში ვერ მოაქცევს; მაგრამ ასეთივე წარმატებით შეიძლება იყოს შთამბეჭდავი და საინტერესო.

სავარაუდო და დასაშვებია, რომ საზრისის მოკლებული ობიექტი იყოს ერთფეროვანი, თუმცა ერთფეროვნება, თავის მხრივ, არ გულისხმობს გარდაუვალ უსაზრისობას. ხშირი

გამეორება, მართალია, განსაზღვრული წესრიგით იმართება, მაგრამ ასეთი წესრიგი არაესთეტიკურია, რადგან არ ძალუძს განახლება; საზრისს მოკლებულ ობიექტში შეუძლებელიც არის წესრიგის ამოცნობა. იმ შემთხვევაში, როდესაც ერთფეროვნებას განცდას მაყურებლის ინტერესების გაუთვალისწინებლობა, იწვევს იმ გარემოების მიუხედავად, არის თუ არა ობიექტი საზრისის მატარებელი, საქმე გვაქვს შეუსაბამობასთან — ობიექტი არ შეესაბამება მაყურებლის მოთხოვნილებას.

სიმახინჯე არ არის ერთფეროვანი. წესრიგთა შეჯახება სიმახინჯეში, შესაძლოა, ისევე განმაცვიფრებელი და შთამაგონებელი იყოს, როგორც კარგად ორგანიზებული მშვენიერება. სიმახინჯეში ეფექტის მრავალჯერადი გამოყენებით გამოწვეული ერთფეროვნების მოულოდნელი და გამოოგნებელი ტრანსფორმაციის შესაძლებლობაც არსებობს. შესაძლოა, ერთფეროვნება და სიმახინჯე ერთ ობიექტშიც შეგვხვდეს, მაგრამ ისინი უსათუოდ სხვადასხვა გზით დაუპირისპირდებიან მშვენიერებას.

V. უშინაარსობა

მშვენიერებას უშინაარსობაც უპირისპირდება. უშინაარსო ობიექტი არ შეიძლება იყოს მშვენიერი. ხელოვნების ყოველი შედეგი სწორედ ადამიანური ყოფიერების არსს და საზრისს გამოხატავდა, მისი შინაარსით იქმნებოდა და სწორედ ამით გადააბიჯებდა თავის დროს. უშინაარსო და კარგად ორგანიზებული ობიექტი შეიძლება იყოს გააზრებული, მომზიბღლეული, მიმზიდველი, დეკორატიული, მაგრამ ვერ იქნება გამოოგნებლად მშვენიერი. თეორიულად ნებისმიერი ობიექტი შეიძლება იყოს მშვენიერი. თეორიულად უშინაარსობის მშვენიერებაც დაიშვება, მაგრამ უშინაარსო ობიექტს ჭერ არავინ აღუფრთოვანებია. ფორმისა და შინაარსის ნორმად ქცეული დაპირისპირება მთელი თავისი მრავალფეროვნებით არ ფასობს არსებულ გამოცდილებაში. ესთეტიკური თვალსაზრისით, ფორმისა და შინაარსის ერთმანეთისგან განცალკევება დაუშვებელია. ესთეტიკურ შეფასებაზე კი არაესთეტიკური ფასეულობები ახდენენ ზეგავლენას. ყველიებით საესე ლარნაკი, რომელიც სურათზეა გამოსახული, შეიძლება კარგად იყოს დახატული, მაგრამ თუ იგი არ მალღდება მეთაფორამდე ან სხვაგვარად არ გადალახავს თავის პირველად ფუნქციურ მნიშვნელობას, ვერ მიუახლოვდება მშვენიერს და, უბრალოდ, ყველიებიან ლარნაკად დარჩება. სასიამოვნო გარეგნობის ადამიანი, თუ

მისი სახე არ გამოხატავს სიკეთეს, სიბრძნეს ან სხვა ადამიანურ სათნოებას, არ შეძლება იყოს დიდად მშვენიერი.²⁶

ხშირ შემთხვევაში მსჯელობის საგნად იქცევა საკითხი, თუ რა ნიშნით ამოიცნობს ესა თუ ის ინდივიდი მშვენიერს. საკითხი მართლაც მნიშვნელოვანია, რადგან ესთეტიკური არჩევანი პუბლიკის არაესთეტიკურ მიდრეკილებებსაც გამოამხეურებს. გემოვნება შეუდარებლად მეტს მოიაზრებს, ვიდრე უბრალოდ ობიექტის ფორმის შეცნობაა, გემოვნება მოცემულ კონტექსტში ცენტრალურისა და პერიფერიულის გარჩევის, არაესთეტიკურ სფეროში კი მცდარისა და მართებულის განსხვავების უნარიცაა.

უშინაარსობა მოცემულ კონტექსტში არსებობს, სადაც წარმოაჩინეს ესთეტიკურისა და არაესთეტიკურის ურთიერთკავშირს და ამ ურთიერთკავშირის მნიშვნელობას ესთეტიკური შეფასებისთვის.

VI. შეუსაბამობა

მეექვსე პასუხი მშვენიერების ოპოზიციად შეუსაბამობას სახავს. ის გარემოება, რომ საყდლების ჩამონათვალი არ შეიძლება იყოს მშვენიერი, განდევნის ობიექტს ესთეტიკური მიზიდულობის ველიდან, რაც ნიშნავს, რომ ესთეტიკური შეფასება არ არის ყოველთვის გამართლებული და ზოგ შემთხვევაში მისი გამოყენება საერთოდ არ არის მიზანშეწონილი. ესთეტიკური საზომით შეუსაბამობა ცალსახად განისაზღვრება, როგორც არაესთეტიკური მოსაზრებით ან არაესთეტიკური ინტერესით მართული. პრაქტიკული დანიშნულების ობიექტები, უპირველეს ყოვლისა, თავისი პირდაპირი ფუნქციის შესრულების ხარისხით ფასდებიან, მხოლოდ ამის შემდეგ არის შესაძლებელი მათ ესთეტიკურ ღირსებაზე საუბარი.

შეუსაბამობის ოპოზიციურობას შესაძლოა დაუპირისპირდეს მტკიცება, რომ პრინციპულად ნებისმიერი ობიექტი, ასევე საყდლების ჩამონათვალი, შეიძლება გახდეს ესთეტიკური მსჯელობის ობიექტი. თუ ესთეტიკური შეფასება მოიაზრებს დამოკიდებულებით, პოზიციურ და არა მაკლასიფიცირებელ მიმართებას, ესთეტიკური შეფასება კი სწორედ ასეთ ტენდენციას ამჟღავნებს.²⁷ ნებისმიერი ობიექტი შეიძლება იქცეს ესთეტიკური მსჯელობის საგნად.

არსებულ გამოცდილებაში ობიექტი ესთეტიკური ნიშნით კლასიფიცირდება, როგორც გამოსადგვი ესთეტიკური გამოცდილებისთვის, ან მისთვის გამოუსადეგარი. ასეთი კლასიფიცირება მოკლებულია

მყარ თეორიულ არგუმენტაციას და თანმიმდევრობას. მუცლად დახვეწილია ასპექტობრივი, დამოკიდებულებითი განსჯა და ობიექტობრივ ინტერესს ჩვენს ცხოვრებაში მისი ადგილითა და მნიშვნელობით განისაზღვრება. თუ ობიექტი არ თავსდება ესთეტიკის ნეკლუსის ესთეტიკური შეფასება მის შემთხვევაში უადგილო და შეუსაბამოა. მაგრამ ობიექტის ადგილ-მნიშვნელობითი მდგომარეობა დროში ცვალებადია. შესაბამისად, გადასინჯვას ექვემდებარება მოსაზრება მისი ესთეტიკური შეფასების უადგილობის შესახებ. ჭვანახშირი, ძველი საკერავი მანქანები, რადიო-გიგანტები, ნივთები, რომელთა პირველადი ფუნქციები აღარ შედის ჩვენი პრაქტიკული ინტერესის სფეროში, შეიძლება იტყვნენ დეკორატიულ ობიექტებად, რის შემდეგაც მათი მთავარი ფუნქცია და დანიშნულება განისაზღვრება, როგორც ესთეტიკური.

ლათინური გამოთქმა გვკარნახობს, რომ უკეთ შევიცნობთ მშვენიერების ბუნებას, თუ განვსაზღვრავთ მისი ოპოზიციის მრავალფეროვნებას. სიმახინჯე, უსაზრისობა, კითხი, ერთფეროვნება, უშინაარსობა, შეუსაბამობა — ყველაფერი მშვენიერების საპირისპიროა და ყოველი ამ საპირისპიროთაგან თავისი უარყოფითი პოლუსიდან ანათებს და აშუქებს მშვენიერს. ერთფეროვნება არ არის გარდაუვალი სიმახინჯე, უსაზრისობა, კითხი არ არის არც სიმახინჯე, არც უსაზრისობა ... ყოველი უარყოფა თავისი გზით უპირისპირდება მშვენიერების ერთიანობას, თავად კი არ ძალუძთ ერთ ცნებად შერწყმა. მშვენიერება ერთი და მთლიანია, მისი საპირისპირო — მრავალი და ერთობის უნარს მოკლებული. მშვენიერება მწვერვალია შინაგანი წესრიგისა, რომელიც არ იმართება გარეგანი წესებითა და მიზნებით, მშვენიერება გულწრფელია, უმნიშვნელოვანესი ღირებულებების დამამკვიდრებელი, მოულოდნელი ტკობის მომნიჭებელი — ქეშმარიტებისა და სათნოების ნაერთი.³⁰

მოდერნიზმის ავბედითი
ცნობიერება

საქართველო
ბიბლიოთეკა

I

მოდერნიზმი – ჩემს მიერ სიმაღლედ გაცნობიერებული, რომელზეც ხელოვნება სრულ ფლობასა და უზადო სრულფასოვნებას განახორციელებს – მოიაზრებს არა იმდენად ტრადიციათა დაკარგვას, რამდენადაც მათი შეჩერების ნებას; ნიშნავს არა იმდენად ტრადიციის, როგორც ისტორიულობის შინაგანი ბირთვის მიუღებლობას დღევანდელი დღის შესაძლებლობათა გადმოსახედიდან – მისი თანაზიარობის გლუვ და აუჩქარებელ უწყვეტობასთან, მშვიდ გარდუვალობასთან, რომელიც აწესრიგებს მოვლენათა ურთიერთგადაღინებას, რამდენადაც ახალი საზრისით მის გაუფასურებას. მოდერნულობა, იუნგის თანახმად, «დღევანდულობის სრულ აღქმა-შემეცნებას» გულისხმობს, და ეს სრული აღქმა-გაცნობიერება შეუძლებელი ხდება ტრადიციულობის წილში, სადაც ყოველივე არსებული მოვლენათა უწყვეტ რიგს, ისტორიის უსასრულო დინებას დამორჩილებული შეზღუდული გრძობითი აღქმით მოიცემა, ყოველგვარი განსაკუთრებული მიზნის (telos) და შემდგომ ასევე საგანგებო სასრული მიზნის გარეშე. მოვლენები და ხლომილებები ერთმანეთს ენაცვლებიან და ასე მიედინებიან საყოველთაო დროებითობაში. მოდერნულობა იმ საწყის შესაძლებლობათა გახსნაა, რომელიც აწმყოს ამწუთიერი არსებობის განუზომელ ბატონობას ამკვიდრებს, მის ტოტალურობას და საყოველთაობას ამ ყოფნის ნამდვილ მნიშვნელობად აქცევს. იუნგი ამბობს, რომ ადამიანი ძარულად შეაღწევს მოდერნიზმში მხოლოდ მაშინ, როდესაც იგი სამყაროს იმ მიჯნაზე გაივლის, რომელიც უკან მოიჭოვებს ყოველივე გარდასულსა და გადალახულს; გააცნობიერებს, რომ სიცარიელის პირისპირ დგას, რომლის მიღმა სივრციდან ამოიზრდებიან საგნები და მოვლენები.¹ ვთვლი, რომ მოდერნიზმი ხელოვნებაში არსებულის ფლობის საშუალებაა, რომელსაც მოდერნულობის შესაძლებლობებიდან დანახული აწმყო განაგებს, – პასუხისმგებლობაა იმ უზღვევ შესაძლებლობებზე, რომლებიც აწმყოს პირველსახეში იყრიან თავს; სრულ ცნობიერ გახსნილობაზე, რომელიც აწმყოს შეურყენელობას ანიჭებს. ხელოვნებაში განხორ-

ციელბული მოდერნიზმი აწმყოს პირველსავე ყოფიერების სრულ განხილვაში გვისაბავს, რომლის მიღმაც ახალი სამყარო ისტორიულ მიუხედავად ამისა, განხილვა აწმყოებით საზღვარდადებული რჩება და, ამგვარად, აბსტრაქტული მრავალფეროვნების სისავსე, ხელოვნების ქნილების ამწუთიერ, კონკრეტულ არსებობას, კლემენტ გრინბერგის თქმით, მეტი «მნიშვნელობით ამძიმებს», ვიდრე ზოგადად ამ ქნილების ბუნებას შეესაბამება. სწორედ აბსტრაქტული მრავალფეროვნების სისავსესა და ამწუთიერ კონკრეტულ არსებობას შორის არსებულ დაძაბულობაში გაივლებს მოდერნიზმის ავბედითი ცნობიერების პირველი ნაპერწკალი: მოდერნიზმის, ანუ აწმყოების (ასეც შეიძლება ეწოდოს). შესაძლებლობათა აბსტრაქტულ სისავსეს, განხილობის სულსა და მატერიალური მოცემულობის სინამდვილეს – რომლის დახურული ფაქტობრიობა აწმყოს პირობაა – შორის ურთიერთმიმართების პრობლემა გადაუქრელია და ასეთად რჩება, სანამ ხელოვნება მარტივ, უშუალო ხდომილებად მიიჩნევა ანუ სრულიად საკუთარი აწმყოებით განისაზღვრება. აწმყოება თვითდამანგრეველია ყოველგვარი განხილობის გამოყენება-განადგურებით – მისთვის მატერიალურ არსებობას შემოხვეული უტოპიური ბურჟუას მნიშვნელობის მინიჭებით – რითაც თავადაც უფასურდება, მატერიალური სინამდვილის გაუფასურებასთან ერთად. ღია და თავისუფალი სული გრძნობით სიცარიელეში შეიკვეცება, მატერიალური არსებობა კი დაუხვეწავ ამწუთიერ სინამდვილეში შთაინთქმება. ხელოვნების ქნილება «დაინტერესო ფაქტად» იქცევა, ერთხელ შემდგარი სინამდვილის საცოდავ ჩრდილად, საკუთარი ოცნების ეჭოდ. მოდერნი იღუპება. საყრდენი სინამდვილის სრული გაცნობიერებით ცნობიერდება ბანალური, უნაყოფო მოცემულობა. ტრადიციასთან მიმართების ყოველ ცდას კი წინ ელობება იმის შეგნება, რომ ისტორიული ცნობიერების ვერავითარი სიკეთე ვერ გააცოცხლებს ჩაფერვლილ ოცნებას, ვერ ზღავს უსაზღვრო შემოქმედებითი შესაძლებლობების განტყვებას, ნიჰილიზმის ნიღაბს რომ ამოფარებია. ხელოვნების მოდერნული ქნილება განუდგება მიმჭრალ სასრულობას.

ეს, რაც შეეხება უშუალო გამოხატულებას, რომელიც საშუალებას გვაძლევს, ჩავწვდეთ მოდერნიზმის მიერ განსაზღვრულ ავბედით წინააღმდეგობას და რომელიც შეესატყვისება ხელოვნებისადმი მოდერნის მიერ მინიჭებულ მნიშვნელობას. მოდერნიზმი ხელოვნების იმანენტურობას იმ მნიშვნელობით ხსნის, რომლითაც არ დაიშვება თვით-ტრანსცენდენცია, უფრო ზუსტად კი, რომელიც მის თვით-ტრანსცენდენციას მისსავე იმანენტურობაში ათავსებს. ქნილების მოცემულობა მის მთავარ საზრის-მნიშვნელობად უნდა გამოცხადდეს

და სწორედ ასე განისაზღვროს მისი პირველსახე. ამგვარად, როდესაც გრინბერგი უშვებს, რომ ხელოვნების მოდერნული ქნილების არაეცნობიერ ან ქვეცნობიერ ეფექტს, როგორც მისი თავისებურების განმსაზღვრელს, როგორც მისი «ეფექტების ზემოქმედების ზუსტი თანმიმდევრობის» გამოხატულებას ვერ არასოდეს გაუხსნია მოცემულობის, როგორც საზრისის მნიშვნელობის შინაგანი მექანიზმი, იგი შეფარვით უშვებს, რომ არაეცნობიერი ან ქვეცნობიერი ეფექტი საკმაოდ არასპეციფიკურია საიმისოდ, რომ ილუზორულად მოგვეჩვენოს; სხვა სიტყვებით კი, იმდენად უმნიშვნელოდ მონაწილეობს ქნილების თავისებურებაში, რომ არ შეიძლება მას სერიოზული მნიშვნელობა მივანიჭოთ. მოდერნული ხელოვნების ქნილების არაეცნობიერი ან ქვეცნობიერი ეფექტებისადმი ყურადღებით განვუდგებით მოდერნული ქნილების ნამდვილ გამოცდილებას, რომელიც ხელოვნების თვითფორმირების ტოლფასია, რომელიც მოდერნულ ქნილებაში მისი «ეფექტების თანმიმდევრობასა და მზარდ წესრიგს» უზრუნველყოფს. მოდერნისტული თვალთახედვით, ხელოვნების სრულ ფორმად ჩამოყალიბება და ფორმაში თვითდასრულების შედეგი - ესაა ანაბექტი. ფაქტობრივად, მოდერნული ხელოვნების ხელოვნების როგორც ფორმის არისტოტელესეულ სენტენციას უყიდურესობამდე ავითარებს. მოდერნიზმი ხელოვნების ცალსახად მატერიალისტურ კონცეპციას აბსურდული არგუმენტით ამაგრებს, რომლითაც ქნილება ანაბექტამდე დაიყვანება, ხოლო მისი «ზემოქმედების ძალა» სიზუსტემდე შეიკვეცება, ისე, რომ მთელი მისი «ფარემიმართება» მისი მოცემულობით შემოსაზღვრება. ამ არსობლივ შეგვეცა-გამარტივებასთან არის დაკავშირებული კვაზიმარქსისტული ასპექტი გრინბერგის ნააზრევში, რომელიც არაეცნობიერ და ქვეცნობიერ ეფექტებს მასალაში ფორმად დასრულებული ხელოვნების ქნილების ნაკლებად მნიშვნელოვან ზედნაშენად ან იდეოლოგიურ დანამატად მიიჩნევს. ასეთი ზედმიწევნითი სიზუსტე არ გვემდებარება განსჯა-კამათს და ხელოვნების ქნილების ბუნების თაობაზე ზოგადი შეთანხმების საფუძვლად, მის შესახებ არაორაზროვანი ინფორმაციის მატარებლად იქცევა.

ინფორმაცია მხოლოდ აღნიშნულ-დასახელებაში ფიქსირდება. არსობლივად აბსტრაქტული ქნილება კი განსაზღვრული მიმართების მიღმაა, არავისთვის არის განკუთვნილი, არ ითვალისწინებს კონკრეტულ ადრესატს, ხოლო იმ შემთხვევაში, თუ ვინმე ასეთად მიიჩნევს თავს, ქნილებასა და ადრესატს შორის ერთადერთი მიმართება მოკლებულია მაფორმირებელ ზეგავლენას. ადრესატის მიერ ქნილების შეცნობა არ აყალიბებს ამ უკანასკნელის საბოლოო სახეს, არც მოდერნის («წმყოობის») ქნილება ცვლის დიდად ადრესატის შიდა

წესრიგს. მოდერნული ქნილების საყოველთაო გახსნილობა და ზედმიწევნითი სიზუსტე არ მოითხოვს და შეიერთებს ინფორმაციულ დატვირთვას, რომელზეც არსებობს მხოლოდ მოთხოვნილება ადრესატისა - რაც სხვა არაფერია, თუ არა დაუდევრად აღქმული და სოციალურ სიდრმეს მოკლებული, ხელოვნების შემქმნელი ქვერეტის თავისუფლებას განდგომილი - ის, რაც შესაბამისობაში მოდის ვიზუალობასა და მოცემულობასთან. ნათელია, რომ ეს კანტისთვის მნიშვნელოვანი კოპერნიკისებური გადატრიალების გაუქმებაა, რომელშიც ობიექტი ხდება სუბიექტის შესაბამისი და არა პირიქით, სადაც სუბიექტთან ობიექტის შესაბამისობა უპირატესობის მჭონე პოზიციაა. სახენაცვალის აღქმა-გაცნობიერების ტრადიციულ კონცეპციასთან მიბრუნება არ არის აღიარებული. სახეცვალეა ზედმიწევნით სიზუსტეში და, გარდა ამისა, სუბიექტზე ზემოქმედებაში გარდაიტხება, რომელიც იძულებით უერთდება საკუთარ ანაბეჭდს საკუთარი ისტორიის, დროში განგრძობილი, უწყვეტად მიმდინარე გამოცდილების შეუმჩნეველი მოკვეთით. ასე აღწევს წმინდა ანუ მოდერნული ხელოვნება იმას, რაც სრულად ვერასოდეს შესძლო რელიგიამ: საკუთარი გამოცდილების ტყეობიდან ჩვენს დახსნას, ჩვენზე ანაბეჭდის საზღვრებში მოჭკევეთ.

საკითხის არსი, რა თქმა უნდა, იმაში მდგომარეობს, თუ რას ნიშნავს ქნილებითა და მისი აღქმა-გააზრებით დაკავებული მაცურებლისთვის განტვირთვა ყველა იმ საზრისისგან, რომელიც მისი საკუთარი ამწუთიერი ყოფნის მიღმა არსებობს - ამწუთიერი ყოფნისა, რომელიც იმდენად არ მნიშვნელობს, რამდენადაც არ ძალუბს ყოველივეს პორიზონტად შემოველოს და გამოკვეთოს. თვითგამოკვეთა, კონტექსტის გარეშე, ქნილებასაც და მის მაცურებელსაც მხოლოდ და მხოლოდ მათი საკუთარი ანაბეჭდურობის ღირსებაში წარმოაჩენს. ხომ არ არის ანაბეჭდურობის აბსოლუტური სიზუსტე ისეთივე ილუზია, როგორადაც ანაბეჭდურობის კულტის მსახურების მიერ, თავის მხრივ, ამ კულტის ილუზორულად აღმქმელი არაცნობიერი და ქვეცნობიერი ეფექტებია მიჩნეული? ხომ არ არის ერთმნიშვნელოვნებაში დაწმინდის იმპულსი, დახვეწილი და განვითარებული, მთავარი მიმართების გამოხატულება და, ამდენად, სოციალური მნიშვნელობით დატვირთული? ანაბეჭდში შეკვეთის გზით სწრაფდინებადი გარდატეხა ისტორიული გამოცდილების ველში უცვლელისა და არაწარმავლის, სიწმინდის ტოლფასი მარადიულობის, ძიებაა. გამოცდილების მოუნანიებელ სიბილწეში ანაბეჭდი წმიდათაწმიდა გრაალს ემსგავსება, არის არაორაზროვანი და ღვთაებრივი «კავშირის მტვირთველი» დაძაბული ორაზროვნების, ცვალებად ურთიერთობათა გაუგებრობით საეყ სამყაროში, სადაც

კომუნიაციის მყოფე ნიადაგი სილასავით მიედინება და კითხვად იქცევა ხედვის სხვა წერტილიდან, სხვა, არც თუ დიდად განსხვავებული პოზიციიდან. ანაბექდურობით ხელოვნების შეზღუდვა არის საშუალება - ერთგვარი სირაჭლემას ხერხი - რომელიც მოდერნის სამყაროში რეალობის მოძალბებული ცნობიერების შექმნის ალკვეთასა თუ თავიდან აცილებას ხდის შესაძლებელს. ანაბექდურობის რიტორიკა, რომელსაც მოდერნიზმი ამკვიდრებს - თანატყუარად იცავს, - წარმოსდგება არა მხოლოდ უვიცობად რეალობის ექსპანსიურად მზარდი ცოდნის პირისპირ, არამედ - ისეთ შერწყმად, რომელიც საკუთარ თავთან პარამონიაში მყოფ ცოდნას ისეთ ვითარებაში ათავსებს, სადაც იგი გარდუვლად აღწევს თვითუარყოფას, გამოცდილების განვრცობად ველში, სადაც (შესაძლოა სწორედ ასე ეთქვა ფაუსტს) მასზე ბატონობით დაუფლების მცირედი ცდაც კი მას თვითუარყოფისკენ მიაჭნებს.

მოდერნისტული კონცეპციის ანალიზში ხელოვნების სიწმინდე-შეურყნელობა იმდენადვე განისაზღვრება მისი საპირისპიროთი, რამდენადაც იმით, რაც მას ამაგრებს; ამდენად, დამამკვიდრებელი პათოსის თვითდაგვირგებულობა არამყარი უარყოფის მყოფე საფუძველს ეყრდნობა. კონკრეტულ შეგრძნებას ყველთვის თან სდევს ბუნდოვანი ცოდნა. ხელოვნების ღია გამოცდილება ყველთვის ისტორიული თვალსაწიერის ფარული გამოცდილებითაა გარშემორტყმული - ჩვენს მიერ ხელოვნების ანაბექდურობის შეცნობა ყველთვის დაუპირისპირდება ცხოვრებასა და ხელოვნებას შორის მეტაფორული ურთიერთდამოკიდებულების ჩვენსავე გააზრებას. ხელოვნების ზემოქმედებითი ძალის ჩვენეული შეგრძნება კი ყველთვის დაუპირისპირდება ხელოვნებაზე ჩვენი ზემოქმედების ჩვენსავე გრძნობას, რომლითაც ვულრმავდებით ხელოვნების ველს, რათა მისი ზეგავლენით შევცვალოთ ჩვენი ცხოვრება. ოსკარ უაილდმა ბრწყინვალედ შეაჯამა ვითარება, როდესაც კრიტიკის მწვერვალად ისეთი კრიტიკა დასახელა, რომელიც «ხელოვნების ქსნილებას მომავალი შემოქმედების საწყის წერტილად აღიქვამს» და «არ იზღუდება ხელოვნების რეალური მიზანმიმართების აღწერით და სასრულად მისი მიჩნევით». როგორც უაილდი ამბობს: *«მშენიერი ქსნილების საზრისი იმის სულშია, ვინც ქსნილებას ჭერებს იმდენადვე, რამდენადაც მის სულში იყო, ვინც იგი შექნა. მეტიც, სწორედ მაყურებელია ის, ვინც ქსნილებას მნიშვნელობათა მრავალფეროვანებას ანიჭებს და საოცრებად აქცევს, ეპოქალურ ურთიერთობებში ახალ ადგილს უმკვიდრებს ისე, რომ ჩვენი ცხოვრების არსებითად მნიშვნელოვან ნაწილად აქცევს, სიმბოლოდ, რომელზეც ელოცულობთ ან, შესაძლოა, რომელზე ლოცვითაც მასთან ზიარებას ვესწრაფებით?».*

ნათელია, რომ მოდერნისტი არ განიცდის ხელოვნების შემოქმედებასთან მეორადი სახის ხატოვანი სიახლოვის საპირობებს, რომლითაც მას თვითგადამალხავ თავისთავადობაში დაამკვიდრებს, წმინდა ანაბეჭდური აწმყოს მიღმა, რომლითაც ერთობად წარმოაჩენს, დაკავშირებულს ყოველივესთან, რაც მისი დანაწევრებული მატერიალობის ნაერთს გასცდება. მოდერნიზმი შექირავებულია მარტივი ანაბეჭდურობით და შებყრობილია საკუთარი თავიდან გასვლის, საკუთარი გაელენის გავრცელების გზით განდიდების სურვილით. თუმცა იცის, ვერასოდეს შეძლებს ერთიან საზრისად, მთლიან მნიშვნელობად შეერთებას კომუნიკაციის მოკრძალებული შესაძლებლობებით. ამ თვითშეგრძებას აძლიერებს კომუნიკაციის დღევანდელი მდგომარეობა. მოდერნულობა, სრული აღქმა აწმყოსი როგორც ერთადერთი შესაძლებლობისა, გულისხმობს არა მხოლოდ ისტორიულ, არამედ — კომუნიკაციურ უძღურებასაც. დღეს დაუშვებელია ყოველგვარი მშვიდი გარდუვალობა და სახელოვნებო ენის გახლენა, რასაც მოდერნიზმი მოიაზრებს — და იმავდროულად უარყოფილი ისტორიულობის თანამდევია, — რაც იმ წინააღმდეგობის ფარულ აღიარებას მოასწავებს, რომელიც კომუნიკაციას ელოდება. წინააღმდეგობისა, რომელსაც ბედის ირონიით თავადვე ვაღრმავებთ აფორიზებული წადილით სრული და საყოველთაო კომუნიკაციისა, — კომუნიკაციის უციდგვანო შესაძლებლობათა, რომელთაც კომუნიკაციის მრავალფეროვანი ტენჯია გვთავაზობს, მაგრამ გვთავაზობს როგორც უტოპიას, განუხორციელებელ შემოქმედებით შესაძლებლობას. უაილდი კვლავ გვეხმარება, განვჭვრიტოთ შექირავებული მოდერნული ცნობიერება, რომელიც გაორებულია ხელოვნებისეულ ენასა და მისი კომუნიკაციური უძღურების ხედვას შორის. უაილდი წერს მონა ლიზას შესახებ: «მეკითხები, რას იტყვდა ლეონარდო, ვინმეს რომ ეთქვა მისთვის ამ სურათის შესახებ, რომ მსაყველთაო მსოფლიო აზრი და გამოცდილება გაფორმდა მასში ძალად, რომელიც დაბეჭდეს და ფორმათა ექსპრესიად აქცეეს საბერძნეთის გრძნობითობას, რომის ავზორცობას, მეოცნებე შუა საუკუნეებს სულიერი მისწრაფებებითა და სიყვარულის ხატებით, დაბრუნებული კერპთაყვანისმცემელი სამყაროს, ბორჩიების ცოდვესსა? იგი, ალბათ, უპასუხებდა, რომ არ უნახავს ყოველივე და მისი დამსახურება მხოლოდ ხაზებისა და მოცულობების განსაზღვრული განლაგებაა, ლურჯისა და მწვანის ახლებური, მოულოდნელი ფერწერული თანახმოვანება». მოდერნიზმი ამ პოზიციათა შორის არის დამკვიდრებული, როდესაც მოდერნიზმი ამ დიხოტომიაში უპირატესობით შემოქმედის, არტისტისკენ იხრება და ყველაზე თამამ წარმოსახვაშიც შევეცილი საზრისითა და მნიშვნელობით აღჭურავს

ხელოვნების ქმნილებას, იგი მართულია არა მხოლოდ დაწმენდის, უბრალოდ ქმნილყოფის საკუთარი შინაგანი მოთხოვნილებით, არამედ, ნაწილობრივ, - ისეთი ვითარებიდან გაქცევის მცდელობითაც, სადაც ხელოვნება და ყველივე, რაც მასში მოიაზრება, საკუთარ თავს მოდერნში ახორციელებს.

მოდერნისტული შეპირება, თუმცა კი შეპირების გაცნობიერების გარეშე, მოკლედ არის გადმოცემული გრინბერგის მტკიცებაში, რომ «მხოლოდ იმ მნიშვნელობაზე დაყრდნობით, რომლითაც მიიღწევა ხელოვნების მხოლოდ უშუალო ფაქტად არსებობაში დამკვიდრება, საშუალებათა ანაბეჭდურ არსაბეჭდვად, და რამდენადაც ეს შესაძლებელია მხოლოდ შორს დაქვეითებით გამოცდილების ნებისმიერი ფორმის ღია გამოვლინებისგან, რომელიც უშუალოდ მისი საშუალებებით არ არის მოცემული, შეუძლია ხელოვნებას გადმოგვეცეს უშუალოდ შეგრძნებელი არსი და მნიშვნელობა პირველადი გამოცდილებისა, რომელშიც ჩვენი აღქმა მის ძირეულ დამამკვიდრებელ არსებითობას სწვდება».³

გრინბერგი თავის აზრს თანმიმდევრულად და თამამად ავითარებს: «აქედან გამომდინარე, ხელოვნების მოდერნისტული ქმნილება, როგორც წესი, უნდა გაურბოდეს იმ ტიპის გამოცდილებას, რომელიც არ არის დაჭილდოვებული საშუალებად ქმნილის ზედმიწევნით და არსობლივად მართვადი ბუნებით. ეს ილუზიისა და ღია თემის უარყოფასაც ნიშნავს. ზუსტი, რეალური ყოფიერება, «აღურველობა» ხელოვნებაში მხოლოდ საკუთარ თავთან შესაბამისობით მიიღწევა - ესე იგი ამსტრაქციად ან არაფიგურალობად ჩამოყალიბებით. რა თქმა უნდა, «წმინდა», აღურველი - მიულწეველი იდეალია თუ გამოვრიცხავთ მუსიკას, «წმინდა» ხელოვნების ნიმუშის შექმნის არცერთი მცდელობა არ დამთავრებულა ისეთი წარმატებით, რომელიც კომპრომისსა და მიახლოებით მნიშვნელობას გასდებოდა (რაც ყველაზე ნაკლებ ითქმის ლიტერატურაზე). ყველივე ეს არ ამცირებს რეალურად დამკვიდრებული «ამსტრაქტულობის», როგორც მიზნისა და მიმართების, დაძაბულ მნიშვნელოვნებას»⁴

შენიშვნა, რომელიც მუსიკას ეხებოდა, არც თუ უადგილოდ ამოტივტივებს გონებაში მუსიკის პოლ ვალერიისეულ «ფაგებას», რომელსაც გრინბერგი ციტირებს შემდეგი მტკიცება-დამატებით: «მე ვასკვნი, რომ ამ ხელოვნების ნამდვილი მცოდნე და შემფასებელი უდაოდ ის არის, ვისთვისაც იგი მოკლებულია მნიშვნელობას».⁵ გრინბერგი განაგრძობს ამ მოსაზრებას; ხელოვნება, რაკილა არაფერს ნიშნავს, თავად მნიშვნელობს მის თვითქმნილ მნიშვნელოვნებაში. კანტის ენით რომ ვთქვათ, არა აქვს ადგილი ხელოვნების

ქნილების სინთეზს მისი თვითქმნილი ერთიანობის იმ ავისმომასწავებელი ატმოსფეროს მიღმა, რომლითაც გარშემორტყმულია მხოლოდ ილუზიად მისი ყოფნა — უმჯობესია ვთქვათ პროექტად — ჩვენი საყოთარბი საჭიროებისა. მოდერნისტი, რომელიც, როგორც გრინბერგი ამბობს, უარყოფს ხელოვნებაში ყოველგვარი ტიპურის მიზნისა და დანიშნულების არსებობას, გამოირიცხავს ყოველგვარ სულიერ საწყისს სახელოვნებო პროცესიდან, არ განიხილავს ხელოვნების ქნილებას ჩვენი საჭიროებისა თუ მოთხოვნილების დაკმაყოფილებასთან მიმართებაში. ის, რომ შეიძლება არსებობდეს რაღაც მალალი მიზანი და ამ მიზანთან დაკავშირებული სულიერი საწყისი — ათავისუფლებს და იხსნის მას, მიუხედავად ხელოვნების მოდერნისტული ქნილების ბლაგვი, გაუფალი ემოციურობისადმი მისი მტანჯველი და დაძაბული ინტერესის წინააღმდეგობისა. უარიყოფა ხელოვნების ქნილების მატერიალობის მიღმა დამკვიდრების შესაძლებლობა; ქნილება მატერიალურობაში მკვიდრდება შესაბამისი ზეგავლენის მქონე მცირედი ინტერესის მონაწილეობით, ფაქტობრივად კი, მოდერნისტული თვალთახედვით ქნილების ალუზიური გარსი ვერასოდეს სინთეზირდება ქნილებრიობასთან შერწყმულ ცნობიერებასთან. იგი გარდუვლად შეუსაბამო, გამოცალკევებული და მრუდდემეტყვილი რჩება, რადგან ქნილება გამართულად მხოლოდ მაშინ მეტყველებს, როდესაც მისი ენა ზედმიწევნით ანაბეჭდურია, ესეიგი მისი საგანგებო ამწუთიერი სახეზე ყოფნა ვერასოდეს განვითარდება და განიერცობა ჩვენს მიერ თავსმოხვეულ ემოციურ და სულიერ საჭიროებამდე. მისი ხისტი თავისებურება ეწინააღმდეგება თავსმოხვეულ მნიშვნელობა-დანიშნულებას სწორედ მნიშვნელობისგან შემდგარი გარსით, რადგან ეს უკანასკნელი საბოლოოდ სხვა არაფერია, თუ არა ზოგადად მნიშვნელობისადმი ჩვენი უნდობლობის ნიშანი — მნიშვნელობისადმი, რომელიც ყველაფერს შეიძლება ნიშნავდეს და რომელსაც ყველაფერი შეუძლია გვაეცნობოს თავისი ქეშმარიტი მნიშვნელობის გარდა. მოდერნიზმი გვაუწყებს, რომ ხელოვნების ქნილების სასრული მიზნისადმი ინდიფერენტულობის სასურველად აღიარება, როგორც მნიშვნელობისა და მნიშვნელობის მინიჭების პრობლემის გადალახვა, გვიცავს საყოველთაო კომუნიკაციური ბედნიერებისა და მნიშვნელობის ბუნდოვანებისგან, რომელთა შორის არსებული ურთიერთთანხმობა, გამოკვლევისა და დღის სინათლეზე გამოტანის შემთხვევაში, უმალ გაფანტავს საწყის ბუნდოვანებას. მოდერნიზმი ნაწილობრივ მიგვითითებს ამ ურთიერთთანხმობის ყველაზე ტიპური, ორდინალური გარემოებების პირობებში მოქმედების შესწავლა-გამოკვლევის აუცილებლობაზე, რადგან აწმყოს გადმოახედიდან ურთიერთთანხმობა ყოველთვის

საეჭოდ გამოიყურება, და იმ შემოქმედებით პოტენცილს, შესაძლებლობათა განვრცობილ მრავალფეროვნებას უპირისპირდება, რომელიც აწმყოზობად დამკვიდრების მცდელობიდან ამოიზრდება. მოდერნიზატული ხელოვნების ქნილების აწმყოზობა აწმყოში მყარად და უსათრთხოდ არსებობის საიმედო და, შესაძლოა, ერთადერთი გზაა ხელოვნების ქნილების შეურყენელი აწმყო, როგორც შხამის გამაუფლებელმყოფელი საშუალება, როგორც ანტიდოტი, გადაარჩენს ერთმნიშვნელოვან ყოფით აწმყოზობას, რადგან იმ შხამის დახვეწილი ნაირსახეობაა, რომელსაც ეს უკანასკნელი გამოიმუშავებს. მივყვით გრინბერგს: ფსევდოდიალექტიკური სტრუქტურა ტიპურია შექირვებული ცნობიერებისთვის. სტრუქტურა «ფსევდოა» ნაწილობრივ იმ მიზეზით, რომ გაუცნობიერებელია, მოკლებულია ცოდნას, რომლის თანახმადაც, აწმყოში არსებობის შემოთავაზებულ ხელოვნებისმიერი პოზიტიურობა ამ არარსებობის ნეგატიურ ფაზას მოასწავებს კომუნიკაციური მარცხის სახით. სტრუქტურა ფსევდოა იმ მიზეზითაც, რომ კომუნიკაციური კავშირის განხორციელების მიუღებლობა, მეტიც, დაუშვებლობა ხელოვნების დაცული საწმინდის ფარულ მდგომარეობად მიიჩნევა და სწორედ ხელოვნების შინაგანი სტრუქტურის შეუქცევად დანაწევრებას გულისხმობს. მოდერნიზმისთვის კი ხელოვნების შინაგანი თანხმობა — ხელოვნების კეთილდღეობა — მხოლოდ ერთი მნიშვნელობით მოიაზრება, — იმ მნიშვნელობით, რომელშიც შინაგანი თანხმობა სრულად ეფუძნება არაწარმავალ წმინდა ერთმნიშვნელოვნებას — ესე იგი მის ყალბ ცნობიერებას. ამიტომ, სახეზეა წმინდა სახის ანუ ანაბექტდური ხელოვნება, რომლის ერთმნიშვნელოვნება — ნებაყოფლობითი ერთმნიშვნელოვნება, რომელიც ანაბექტდურობაში იღებს დასაბამს — მოიაზრება როგორც სრული განურჩევლობა მისი კომუნიკაციური შესაძლებლობისადმი. კომუნიკაციის ასეთი უარყოფა, უდავოდ, პირველი თავდაცვითი ხაზია ისტორიული მდინარების, მნიშვნელობებისა და კავშირების იმ თავისუფალი მიმართებითი ცვალებადობის წინააღმდეგ, რომელიც ისტორიული უწყებობისა და გარდამავლობის თანამდევია. ანაბექტდურობა ისტორიული თავნებობის აღმკვეთ საშუალებად ან, უკიდურეს შემთხვევაში, მის მაკონტროლებელ საშუალებად მიიჩნევა. ანაბექტდურობის ძალა, რომელიც იმდენად მნიშვნელობს ფსევდოდიალექტიკურ სტრუქტურაში, რამდენადაც ხელოვნების საკუთარ თავთან თანხმობაში მოკვანა ევალება, ყველა შემთხვევაში, დაუფლებით მოიცავს ხელოვნების გაზღეჩილ, «კომუნიკაციურ» ბუნებას და, ამდენად, მის შექირვებას გამოააშკარავებს. თუმცა, გრინბერგი თავად გამოთქვამს ვარაუდს, რომ მოდერნიზმს, რომელიც განადიდებს ანაბექტდურობას, რათა მყარად დაამკვიდროს

იგი, არ ძალუძს ცნობიერებითი შეჭირვების შველა, მას მხოლოდ მისი გამოვლენა შეუძლია. გრინბერგი («ბელოვნების თავყვანის ცეცხლს») («art-adoration») მისეულ განმარტებაში გვთავაზობს მოსაზრებას, რომ ანაბექტურობისკენ სწრაფვა გამოცდილების პათოლოგიურ ალჭა-გააზრებას გულისხმობს. საგანგებო ყურადღების საგნად ანაბექტურობის ქცევა მისივე ანაბექტური არსებობის დაპყვიდრების მიზნით, შესაძლოა «ზნეობრივი და ინტელექტუალური უკმარისობის» გამოვლინება იყოს გამოცდილების ფლში; სწორედ გამოცდილების შეუძლებლობა, რაც ნების დაძაბუნებას და არსებობის კოლაფსს, ან მის დეგენერაციას, ნიშნავს.

რასაც გრინბერგი «ესთეტიკურ ჩანაცვლებას» («aesthetic transposition») უწოდებს, რაც ანაბექტურობისკენ სწრაფვის საწყისი წერტილია, წარმოადგენს ისტორიული გამოცდილების იმ შემადგენელს, რომლისთვისაც არ მოიძებნება ახსნა. რასაც ესთეტიკა თავის თავში მოიაზრებს, ის გამოცდილების ჩანაცვლებაა, ის გამოცდილებისმიერი შესაძლებლობისთვის მზაბად წარმოადგება გამოცდილების ესთეტიკური შესაძლებლობის პრობლემა იმაში მდგომარეობს, რომ იგი იზღუდება გამოცდილების ყველაზე იმანენტური ჩაუნაცვლებადი ასპექტით — გრძობითი გამოცდილებით, რომელიც, როგორც ჩანს, სულაც მოკლებული უნდა იყოს პერსპექტივად ქცევის შესაძლებლობას. ესთეტიკური ჩანაცვლება თამამად წარმოაჩენს, თუ რას შეიძლება წარმოადგენდეს მთავარი ებისტემოლოგიური პარადოქსი. ესთეტიკური ჩანაცვლების განხორციელების გარეშე მოდერნიზმს პარადოქსის საფრთხე ექმნება, რაც ორმაგი დაბრკობებაა, და ისეთ ცნობიერ შეჭირვებაში ვარდება, როგორიც პარადოქსს ახასიათებს. გამოცდილების შესაძლებლობის, მისი შეურყენელი ერთმნიშვნელოვნების განსაზღვრულ ფორმებზე კონტროლის — ასეთი ჩანაცვლების — საჭიროება მოითხოვს არარსებობაში იმ იმპულსების გადასროლას, რომლებიც აწმყოობასა და ანაბექტურობას აძლევენ ბიძგს. მაგრამ მოთხოვნის დაკმაყოფილება, პერსპექტივის განხორციელება, მხოლოდ აწმყოობის სრული სიღრმით ათვისების შემდეგ არის შესაძლებელი. გამოცდილებითი შესაძლებლობის ერთიანი პერსპექტივის განხორციელება ზოგჯერ სწორედ აწმყოობის ფსკერზე არსებობის სრული გაცნობიერებით, გრძობითი ანაბექტურობის აბსოლუტური უარყოფით მიიღწევა. შეუძლებელია ესთეტიკური შესაძლებლობის, გამოცდილების ესთეტიკური გამოანთების შინაგანი და არაკონტროლირებადი გამოცდილების ტყვეობიდან, აწმყოობრივი თვითდაგვირებულობის წყვილიდან გათავისუფლება. ესთეტიკური შესაძლებლობა მართლაც შეიძლება იყოს გრძობითი ანაბექტურობისადმი მორჩილებისგან, იმ აწმყოობრივი თვითკმაყოფი-

ლებიდან განთავისუფლების საშუალება, რომელიც იხვეწება და სახეიცვლება, ნაცვლად იმისა, რომ უარყოფილ იქნას. ესთეტიკის პარადოქსი სწორედ იმაში მდგომარეობს, რომ მას გარკვეული ტიპის გამოცდილების სიღრმეში შევყავართ და იმავდროულად საყოველთაო გამოცდილებისგან გათავისუფლებას გვპირდები. ესთეტიკური შესაძლებლობა — ესაა ურთულესი გამოცდა, რამდენადაც უმაღლესად აზროვნებაში გამოცდილების აწმყოობაზე ღრმა დამოკიდებულებით — რაც გულისხმობს, რომ გამოცდილება ყოველთვის მოდერნული უნდა იყოს — ესთეტიკა, უმთავრესად როგორც ექსპერიმენტი, ჩაენაცვლება გამოცდილებას და ძნელად წარმოაჩენს გამოცდილებიდან გამოცდილებითი პერსპექტივის აღმოცენების პროცესს. «მაღალი ხელოვნება» — ესთეტიკურად დაწმენდილი ხელოვნება — გვთავაზობს გამოცდილებით შესაძლებლობას, რომელიც არ გაიხსნება შემოქმედებაში, როგორც ერთიანი მთელი. აწმყოობის მარადისობაღქმის აქტით იგი სინამდვილეში საკუთარ თავს უცვლადგვს თვითდესტრუქციითა და გამოცდილებითი შესაძლებლობისთვის თავისი გამოუსადეგრობის ნათელყოფით. მაღალი ხელოვნება შევუმშული სიმძაფრით გადმოსცემს ესთეტიკის პარადოქსს, რომელიც ესთეტიკის გამოცდილებისადმი შეუსაბამობაში მდგომარეობს. მოდერნისტული მაღალი ხელოვნება ამ შეუსაბამობას ცვლავზე მძაფრად წარმოაჩენს. ჩვენ ვხედავთ, ცვლილების შეუძლებლობა როგორც ძიება-მისწრაფების საგანი, რომელიც პეგელის თანახმად შეჭირვებულ ცნობიერებას ახასიათებს, როგორ შეუძლებელია აწმყოობის ჩიხში და, იმავდროულად, გავიზრებით ჩიხში შესულ, უნაყოფო გამოცდილებით საცხე აწმყოობას, როგორც ანაბექდურ მწვალელობას. ესეც დამახასიათებელია შეჭირვებული ცნობიერებისთვის, რომელიც, ისევე პეგელის თანახმად, უცვლელობას საგანგებო ანაბექდურობაში ჰპოვებს, ისე, რომ არ ამკვიდრებს მას ზოგად ფასეულობაში და მისდამი სწრაფვა-ძიებით თავად ამხელს საკუთარ რეგრესულ მნიშვნელობას.

კომუნიკაცია ითხოვს და პერსპექტივა თავს გვახვევს შესაძლებლობას, მაგრამ აწმყოობის წარმოდგენა, როგორც კომუნიკაციის ფაქტობრივი რეალობის საფუძვლისა — როგორც საბოლოო შესაძლებლობისა — ბოროტი ხუმრობაა კომუნიკაციური პერსპექტივის მისამართით. აწმყოობა როგორც საყრდენი და საფუძველი იმდენადვე ვიწრო და არასაკმარისია გამოცდილებისთვის, რამდენადაც აბსურდულია შეზღუდვა, რომელსაც აწმყოობა კომუნიკაციას უწყობს, ესაა აბსურდი აბსურდს დამორჩილებულ სამყაროში. აწმყოობის ესთეტიკური კუთვნილება კი, ინფორმაცია აწმყოობის, როგორც საგანგებოდ მოდერნისტული ესთეტიკის კუთვნილების, შესახებ

აძლიერებს აბსურდის განცდას. აწმყოება იმდენად მყოფია, რომ ზმანებას ემსგავსება. გამოცდილების «ესთეტიკური» შეზღუდვა, რომელიც აწმყოებით ან მისი კომუნიკაციური ნაირსახეობით არის განპირობებული, არც იმდენად ინტენსიურს ხდის გამოცდილებას, რომ ეს უკანასკნელი სასრულობის ფიქციაში გადაისროლოს. აწმყოს ჰიპოსტასი ანუ წმინდა აწმყოს იდეა თითქმის უცხოა გამოცდილებითი წარმოდგენისთვის. და სანამ ასეთი გამოცდილება, ზედაპირულად, ყველა სხვა ტიპის გამოცდილებაზე მეტად კომუნიკაციურია, იგი კომუნიკაციის მიღმა დგება, რაც ნიშნავს გამოცდილების მიღმა მითოლოგიურ არსებობას, მითს, რადაც გამოცდილება ვალდებულია იქცეს. ჩვენ კი დავსჯათ კითხვა: რატომ უნდა იქცეს გამოცდილება ესთეტიკურ აწმყად. რატომ შეიძლება მოველოდეთ, რომ იგი წმინდა სახით მოგვევლნება?

II

ჩვენ შეგვიძლია ამ კითხვაზე პასუხის გაცემა. დავიწყით იმ ზეიდის გამოცდით, რომლითაც შეპყრობილია მოდერნიზმი და რომლის აღიარებაც ხელოვნებას კომუნიკაციის მიღმა აყენებს. მოდერნისტული ზედირწმულებითი იდეის თანახმად, ხელოვნება არ ექვემდებარება გამოთქა-გადმოცემას. უკვე გასაგებია, რომ ასეთი გამოცდა უშუალოდ მოდერნიზმთან დაკავშირებულ, უფრო ფართო კულტუროლოგიურ კამათში ჩაგვიტრეკვს, კონკრეტულად კი დავაში კონფორმიზმსა და ნონკონფორმიზმს შორის. ასეთია საზღვრები, რომელშიც მოდერნული საზოგადოების შექირვებული ცნობიერება მოქმედებს, რომელშიც მოდერნის «გაუცხოებული სული», ჰეგელის სიტყვებით რომ ვთქვათ, აშიშვლებს თავის «ფახლენილ ბუნებას», თავისი «ფაორებული ყოფიერების შინაგან წინააღმდეგობას». აწმყოების გამოცდილებით წმინდა აწმყად მოვლინების მითი გაორებულ ყოფიერებაზე ერთიანობის, მთლიანობის თავსმოხვევის, ფარულ მიზნად, წმინდა აწმყად ყოფნის მაღალი ერთობის გაუცხოების წარმოდგენის მცდელობაში იღებს საწყისს. შესაძლოა, ეს ის მიზანია, რომლის სახელითაც შინაგანი ბუნება თვითდანაწევრებას და თვითგანადგურებას ეწევა, იცავს და ინახავს საკუთარ თავში თვითგანტყვების სახეობას სული, წმინდა აწმყად ყოფნით თვითგანახლებული, უნდა დაჰკვიდრდეს აწმყოების ნათელში. მაგრამ გაორება მასში იმდენად ძლიერა და გამოხატულია, რომ მის პირველსაწყისად გვესახება. პირველსახედ, რომელიც არსად მნიშ-

ენელომს ისე მძლავრად, როგორც ხელოვნებაში, განსაკუთრებით კი ხელოვნების წმინდა, დაწმენდილ მოდერნში.

ვალერი და ბარტი განმარტავენ, რატომ ხდება ასე, როგორია გაორების ბუნება, რატომ უნდა იყოს იგი ასე გარდუილი, როგორც პირველადი, შინაგანი არსი, და რატომ უნდა შეადგენდეს ინდივიდუალობის იმ მარადიულ ბირთვს, რომელსაც ვერაფერი შეეცლის და ვერაფერი მოდრეკს. ვალერი შენიშნავს: «ისევე, როგორც მოაზროვნე გაურბის მდარე და მზა, დაშტამპულ ფრაზებს, რომლებიც იცავენ გონებას მოულოდნელობის ყველგვარი შესაძლებლობისგან და შესაძლებელს ხდიან პრაქტიკულ ცხოვრებას, ასევე შეიძლება მხატვარი უფორმოებით ან ფორმის განსაკუთრებულობით საკუთარი განსაკუთრებულობის და, ამგვარად, თვალსა და ხელს, სავანსა და ნებას შორის საწყისი, პირველადი ურთიერთიმარტების გადმოცემას ცდილობდეს».

ეს კონფორმიზმის ენაა, დიდად პრაქტიკული თავისი მნიშვნელობით — გამოყენებითი ენა, რომლითაც უნიფიკირდება ყველა ადამიანური წამოწყება — და, გარდა ამისა, მოულოდნელი აზრის ერთადერთი ენაცაა, გაცემბისა და განცვიფრების ენა, რომლითაც გამოიხატება გაცემა ყოფიერებითი ახლადქმნის და ასევე თვითგანახლების შესაძლებლობის გამო. ხელოვანი, რომელიც კონფორმიზტული ხედვის მიღმა დგება, არა იმდენად თავად ქმნის ხედვის საკუთარ ფორმას, რამდენადაც ჩააბრუნებს მას საწყის შემოქმედებაში, ალადგენს მას საწყის, პირველად მდგომარეობაში, სადაც ყველაფერი საოცრებაა, სადაც ყველაფერი პირველადი გაცემაა. მოაზროვნე მოიძიებს და ეყრდნობა ახალ საწყისს, შემოქმედი მოიძიებს და ეყრდნობა ახალ საწყისს — ორივე მეოცნებეა, მისტყოსი, ახალ საწყისს ადევნებული. მაგრამ მითური ახალი საწყისისადმი სწრაფვა, ყოფიერების წინაშე განცვიფრებით აღკუთრული — განცვიფრებით, რომელსაც წმინდა აწმყოს იღვა გამოიხატავს — წინააღმდეგობებს შობს, რამდენადაც სწორედ თავად აღმოცენდება წინააღმდეგობებიდან. ახალი საწყისი შეიცავს ძველი ისტორიის უარყოფას, რომელიც შორს არის მითურობისგან და უფრო მყარი და საიმედოა, ვიდრე აწმყოში განცვიფრებული არსებობის მდგომარეობა. მდარე და საშუალო, აღიარებული როგორც ფასეულობა, მზა და დაშტამპული ფრაზები — ზოგადად მიღებული — უფრო საიმედო ორიენტირებია ყოფიერების ზღვაში, ვიდრე უფორმოება, რომელიც პირველად ფორმაში ჩაბრუნებად გვესახება; ვიდრე ფორმის თავისებურება, რომელიც ძლიერ გამოძახილში ნიშნად იკვეცება, ვიდრე მოულოდნელობით სავსე ყოფიერება, რომელთან შედარებითაც ყოფიერების ნალექი მეტად რეალურად და ხელშესახ-

ებად გვეჩვენება. ნათელია, რომ საყოველთაოდ მიღებული მდარე და საშუალო ფორმიდან თავისებურსა და განსაკუთრებულზე, ისტორიულიდან და კონფორმისტულიდან არაისტორიული და ნონკონფორმისტული ხედვის ენაზე გადასვლა — შედეგად კი საფუძვლით კოლექტიურიდან მაღალ ინდივიდუალურ ტონალობაში გადასაცვლა — არ შეიძლება არ მოასწავებდეს თვითგაუცხოებას ხელოვნებისთვის. პოლ ვალერიის ტერმინის გამოყენებით, «განუსაზღვრელობიდან» გასაოცარში გაქცევა, რა თქმა უნდა, მოიაზრებს თავად გამოცდილების დაშლისკენ მიდრეკილ ბუნებას, ყოფიერების იმპულსზე მის არაერთგვაროვან რეაქციას, მოულოდნელს ან ჩვეულს. ახალი ენა ამკვიდრებს ყოფიერების ახალ გამოცდილებას თუ ახალი გამოცდილებიდან აღმოცენდება ახალი ენა — არ არის გადამწყვეტი მნიშვნელობის საკითხი. გადამწყვეტია გამოცდილების გარდუვალი შინაგანი გაორება, რომელიც ართულებს ენას, ნიადაგს აცლის მას, განაპირობებს მის უკიდურეს ცვალებადობას, რაც თავის მხრივ საშუალო ფასეულობებისა და მზა შტამპების საჭიროებას იწვევს, რათა გამოცდილება საკუთარ თავში გაწონასწორდეს «განუსაზღვრელობა» შესაძლებელს ხდის მოულოდნელობას და რადგან ეს უკანასკნელი, როგორც ვალერი ამბობს, არის არა ის, რაც «შეგვიძრავს პირობითობის ან ჩვეულების დარღვევით», არამედ ის, რაც აღადგენს და ამკვიდრებს «ახლებურ ხედვას»², იგი არ განიხილავს პირობითობას ან ჩვეულებას, როგორც განუსაზღვრელობის საფუძველს, ისტორიის ინერტულ საწყისს, რომელიც პარადოქსულად აჭარბებს და აძლიერებს მოულოდნელობის მოქმედებას. იქნება შთაბეჭდილება, რომ ახლებური ხედვის მოულოდნელობა არ საჭიროებს, როგორც წინაპირობას, პირობითობის და ჩვეულების მორღვევას, საპირისპიროდ, ითხოვს პირობითობაში და ჩვეულებაში ჩაფლობას, რათა გამოიწვიოს ახლებური ხედვის მოულოდნელი და სპონტანური ამოხეთქვა. რამდენადაც ინერტულია პირობითობა და ჩვეულება, იმდენად გარდუვალი და სპონტანური ახლებული ხედვა; იმდენადვე თავისებური და მოულოდნელია საბოლოო შედეგი გააზრებული და გაცნობიერებული გამოცდილებისა, რამდენადაც ინერტულია კავშირი ყოფიერებასთან. პირობითობასა და ჩვეულებაში ღრმად ფესვების გადგმის, ტრადიციასთან კონფორმისტული გარიგების ნებით ხელოვანი ცდილობს თვითდამკვიდრდეს ახალი ხედვით, ასე უზრუნველყოს მის მიერ შემოთავაზებულ ფორმათა თავისებურება და განსაკუთრებულობა მაცურებლის თვალში, რომელსაც დიდი ხანია დაკარგული აქვს გამოცდილებითი თავისებურების აღმის უნარი და სწორედ მის აღსადგენად მიეახლება ხელოვნებას, საბოლოოდ კი იმ ხედვის აღსადგენად, რომლითაც ყოფიერების

განუმეორებლობა უნდა დაინახოს.

ახლა ამ ტიპის მოულოდნელობა, ახალი ხედვის მოულოდნელობა, არაპირობითი და არაჩვეულებითი მოულოდნელობა, თავისებური და განსაკუთრებული ფორმის მოულოდნელობა გამოუთქმელდება, თუმცა კი ბევრი რამ ამ მოულოდნელობის ამოსავალი პირობად მსჯელობს. სრულიად ნათელი და სავსებით ისტორიული, იმ ენის კუთვნილებაა, რომელიც მრავალჯერ არის ნაცადი და არაერთხელ გამოყენებული. როგორც ვალერი წერს, «არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ დიდად მშვენიერი აღფრთოვანებისგან გვამუნჯებს». დიდად მშვენიერი – განსაკუთრებული ფორმა – უტყვია, რადგან საშუალო, მდარე ღირებულებების, მზა ფრაზებისა და კოლექტიური ისტორიული ენის მიღმა დგას. ამიტომ ვლუმიერით მის წინაშე. ჩვენ არ ძალგვის გამოვიყენოთ იგი არც ჩვენს ისტორიულ პრაქტიკაში, არც თეორიულ ყოფიერებაში, მის წინაშე ჩვენი დუმილი მისი გამოყენების შეუძლებლობის ჩუმი აღიარებაა, ნონკონფორმიზმის აშკარა აღიარებაა. აღფრთოვანება ხარკია, რომელსაც ჩვენ ვიხდით მისი განსაკუთრებულობის წინაშე, მაგრამ არაფერი გვესაქმება ამ განსაკუთრებულობასთან, სანამ ეს უკანასკნელი მზა ფრაზას არ შევრწყმება, გაცვეთილ შტამბად არ იტყევა, ჩვეულებად, მეტიც, ჩვევად არ ჩამოყალიბდება. შემდეგ იგი ერთიან ისტორიულ ღირებულებას იძენს, და შემდეგ – რაც მართლაც გადამწყვეტი მნიშვნელობის მომენტია – შეუძლია განცვივრების დამკრებამოპრაყება, გამოცდილებაზე მიმართული ახალი ხედვის კოდირებით, ყოფიერების ინტუიციური აღქმით მოვლინება. სანამ მისი განსაკუთრებულობა თავის საყოველთაობაში გვეჩვენება, ახალი არტისტული ხედვა ენის მიღმაა, კომუნიკაციის მიღმაა და «ფაუშალი, უჭკვრეტი განუხაზღვრელობის ზონით» გარშემორტყმული წარმოგვიდგება, თუ გამოვიყენებთ ვალერის ფრაზას, რომლითაც იგი მალარმეს «სრულქმნილ სინატიფეს» ახასიათებს. სინატიფე წმიდათაწმიდა თავშესაფარი იყო, სადაც იფარავდა მალარმე თავის «მცნებას წარმოსახვის განუზომლობისას», რომელიც ყველა შემთხვევაში სავსე იყო მოულოდნელობის გერაც «მეუცნობელი ძლევამოსილებით», რასაც ვალერი ესწრაფვოდა.³ ეს «სრულქმნილი სინატიფე», «უჭკვრეტი განუხაზღვრელობის ზონა», რომელიც თავდაპირველად აშინებდა ვალერს, როგორც ეს უკანასკნელი აღნიშნავს – სანამ ჩასწვდებოდა მას – გამოუთქმელობის სუნთქვაა, განსაკუთრებულობას შემოვლებული. უკიდურესად ინდივიდუალური ფორმის უტყვი არსებობაა, აბსოლუტური ანაბეჭდურობის უვნობა, ერთადერთი ენა, არახელოვნებისმიერება ყველაფრისა, რაც სრულად ხელოვნების სისასება, მეტყველებაწართმეული ზონაა, რომელიც გარს ეკვრის მაღალი ინდივიდუალობის მეტყველე-

ბას, დიდებული სიმუნჯე, რომელიც თან სდევს დიდებული განსაკუთრებულობის ენა-მეტყველებას. მალარმეს «ძრულქნილი სინატიფე» ამ სიმუნჯის დეკორატიული ფორმაა, გამოუთქმელის მოცვის მცდელობაა; რაღაც შუალედური ზონაა ებსოლუტურ უენობაა და პრაქტიკულ ენას შორის; გამოუთქმელისა და გამოყენებითის, სრულიად ხელოვნებისეულის და სრულიად არახელოვნებისეულის ავბედიითი შეხვედრის ადგილია. ორნამენტული, ნატიფი ენა, თუმცა მზა ფრაზების მწარმოებელია, დახვეწილი და დაწმენდილი, ასევე გაუფორმებელია, რაც ნათელყოფს მის არსებობას არაენობრიობის ზღვარზე. მალარმეს «ძრულქნილი სინატიფე» კონფორმისტული ერთობის ენობრივ განურჩევლობას განსაკუთრებულ ფორმად აყალიბებს გამოუთქმელობად მისი გარდაქმნით, პრაქტიკული კომუნიკაციის საბოლოო უარყოფით. სხვა სიტყვებით, მალარმე ნატიფ მეტყველებას საცდელ სახელოვნებო ფორმად აქცევს, რათა შეურყენელად შეინარჩუნოს და დაიცვას აბსოლუტური სახელოვნებო ფორმის მისეული ოცნება, ერთადერთი, რომლის განსაკუთრებულობა საწყისშივე იქნა აღქმით მოცული, ე.ი. რომლის არაისტორიული ნონკონფორმულობა არ აღმოცენებულა ისტორიული კონფორმისტული ენიდან.

განსაკუთრებულობაზე ასეთი გალაშქრება, ზოგადად, ფორმის უტყვე განსაკუთრებულობაზე — ყველა შემთხვევაში ყოფიერების ისეთი შეურყენელი ფორმა, როგორც მალარმეს ოცნებაშია, პართოზოგენტურია, ან, უფრო ზოგადად თუ ვიტყვით, დაწმენდილია ყოფიერების განსაზღვრული კონფორმისტული მოდელებისადმი ნონკონფორმისტული დამოკიდებულებიდან გამომდინარე — გვხვდება, ბარტთან რომელიც ასახელებს «ნარკოტიკის მსგავს ფილოსოფიებს» იმ მნიშვნელობით, რომლითაც ეს უკანასკნელნი «ათავისუფლებენ გონებისმიერს, გრძნობითსა და გამოუთქმელში გაქცევისა და დამკვიდრების მოწოდებით». ასეთი პოზიცია, როგორც ბარტი აღნიშნავს, «კულტურასთან მიმართებაში გამოუთქმელობას» მოიაზრებს, რაც «ძალდატანებით პოზიციას ნიშნავს». მოდერნიზმი წმინდა ერთგვაროვნებისადმი გიჟი ერთგულებით, წმინდა ერთგვაროვნების გამოუთქმელობით და ამ გამოუთქმელობის კავშირით «ტრანსცენდენტურ ემოციურობასთან», როგორც ამას გოჯუინი უწოდებს, ძალადობის ნაირსახეობაა, ოპიუმია ინტელექტუალთათვის. შესაბამისი ხელოვნებისეული გამოცდილება, ანუ ხელოვნების შესატყვისი გამოცდილება, ამგვარად, როგორც ამას გრინბენგი უწოდებს, არის მნიშვნელობა, რომლითაც ინტელექტუალები ამოერთგვიან მათზე, და არა მხოლოდ მათზე, სამყაროს მიერ თავსმოხვეული შეუსატყვისი გამოცდილებიდან, უხეში შეუსაბამობიდან, რომელთანაც

გარდუვლად მიგვიყვანს სამყაროსა და გამოცდილების ღრმა ანალიზი. სიწმინდის დახვეწა, მეტყველებიდან გამოუთქმელობად განხორციელება და ასე მოგვრილი უდიდესი შებვა, გამიზნული როგორც ანტიდოტი, მომწამლავი მოქმედების გამაუფნებელყოფელი, დარღობითი თავდასხნაა უმწიფარი გამოცდილებისა და ამ გამოცდილების ჩვენეული ანალიზის თავად ჩვენზე დაუშვებელი ძალადობისგან. ნაკულად დამათრობელი წმინდა ფორმისა, რომელიც გამოცდილების ინტენსიურობისა და განფენის ყოველგვარ განცდას აღფნებს, გამოცდილების სწორედ ყველაზე ზოგადი ანალიზ-გამოკვლევების საპირისპიროდ მოქმედებს და არსობლივად ზუსტად გადმოგვეცემს ხელოვნების პირვანდელი პატიოსნებისა და დაუინტერესებლობის განცდას. უფრო პრინციპულად კი, წმინდა ფორმა წინ ეღობება მნიშვნელობის ნებისმიერი ჰორიზონტის განსნას, რომლის სტრუქტურაზე დაყრდნობითაც და მხოლოდ რომელზე დაყრდნობითაც ხდება შესაძლებელი გამოცდილების ანალიზი. წმინდა ფორმა მნიშვნელობის ყოველგვარ ჰორიზონტს უმნიშვნელოდ აქვეყს, ინგრევა ყველა შესაძლებლობა, რომლითაც გამოცდილებითი სამყაროს მომცველი ხედვა მიიღწეოდა. ყველა მნიშვნელობა და შესაძლებლობა წმინდა ფორმის ანაბეჭდურობაში შთაინთქმება. ყოველი მნიშვნელობითი პერსპექტივა ასეთი ფორმის მყისიერ, მოუხელთებელ ნიუანსამდე დაიყვანება ან მისი ძალისხმევით განიდეფნება. საბოლოოდ, მნიშვნელობითი პერსპექტივა გამოიყურება როგორც წმინდა ფორმის მიერ შემოთავაზებული შესაძლებლობა და მის მიერვე განდეფნილი სინამდეილე. ასეთი თვითდაპირისპირებულობა, საკუთარ თავზე მიმართული წინააღმდეგობრიობა ესთეტიკური პარადოქსის ერთგვარი გამოელენებაა.

ყველა შემთხვევაში, მოდერნიზმის კრიტიკა უნდა ითვალისწინებდეს, რომ წმინდა ფორმა მოიცავს გამოცდილების სამყაროს მხოლოდ ჩანასახობრივ მდგომარეობაში; უნდა ცდილობდეს, აღადგინოს გამოცდილების სამყარო, რომელსაც წმინდა ფორმა მოიცავს, მოარგოს წმინდა ფორმის გასაღები გამოცდილების დამარხულ ენობიერებას, მნიშვნელობის დაკარგულ ჰორიზონტს. იქიდან, რასაც რომბრტ პინკუს-უიტნი (ბელწერულ მასალას) უწოდებს, გამოცდილებითი სამყაროს განსაკუთრებულობა — რომლის მაგალითია მხოლოდ არტისტის განსაკუთრებულობა — უნდა აღოარძინდეს. თითქმის ხელწერული მასალის წმინდა აწმყო სამყაროს მტვერი იყოს — ფაქტია, რომ წმინდა ფორმა ისე შეიძლება იქნას განხილული, როგორც ამას ხელწერული მასალა მოითხოვს — და მოდერნიზმის კრიტიკოსმა, როგორც მისტიკოს-უიზიონერმა, კრიტიციზმის სასარული სახისთვის გამოცდილებითი სამყაროს პერსპექტივა ამ მტვერისგან,

წმინდა ფორმისგან უნდა შეაკოწიწოს. მოდერნიზმის კრიტიკა ფაქტობრივად სამყაროს ისეთ ხედვას უნდა გვთავაზობდეს, რომელიც შიშველი წმინდა ხედვის შესაძლებლობა იარსებებს.

მოდერნიზმის კრიტიკა თვითდასრულდება, აღადგენს მოდერნიზმის სამყაროს ჩაძირულ ხედვას, რომელსაც მოდერნიზმი ხელისუფლების იდეა ეყრდნობა, როდესაც გააცნობიერებს ამ იდეის საფუძველმდებარე კონფორმიზმისა და ნონკონფორმიზმის დიალექტიკას. ასეთი გააცნობიერება აღადგენს იმის გაგებას, თუ რას ნიშნავს, რომ სამყარო მოდერნიზმია, მაგრამ არ იძლევა მყარ პერსპექტივას, ამ მოდერნიზმის სამყაროზე მიმართულს, რადგან ვერ სცდება კონფორმიზმისა და ნონკონფორმიზმის დიალექტიკას. ამ დიალექტიკის უფრო სრული გამოკვლევა, როგორც ეს ხელოვნებაში გვხვდება, მოდერნიზმზე მიმართულ, თავად აწმყობაზე მიმართულ არასწორ პერსპექტივულ ხედვას გვიჩვენებს, ნებას გვრთავს გადავლახავდეთ მას და იმედლოვად ვინარჩუნებდეთ — გარკვეული ზაეის მისაღწევად. ბარტი გამოკვლევის ასეთ გზას გვთავაზობს. მოდერნიზმის ტულ ქმნილებათა ფასეულობა, როგორც იგი წერს, მათს «ორსახეობრიობაშია», რაც ნიშნავს, რომ «მათ ყოველთვის ორი ნაპირი აქვთ». ნათხოვარ-შეთვისებული, მორჩილი კონფორმიზმის ნაპირი — ვალერისეული ბანალობები და მზა ფრაზები — და აფეთქების ნაპირი — «ადგილი, სადაც ენის სიკვდილი გაიფრქვება»¹⁰ ეს ის არის, რასაც ვალერი ფორმაწარმოებულობას უწოდებს, ენის სიკვდილი კი თავსწარმოა, მის მიერ მოულოდნელობად წოდებული. სინამდვილეში, ენის სიკვდილი პოზიტიური შესაძლებლობაა — იქნებ მხოლოდ შესაძლებლობა — ყოფიერებისა და გამოცდილების სიხლის განცდასა. ენის სიკვდილი ფორმის განსაკუთრებულობის საწყისია, ფორმის განსაკუთრებულობა კი ყოფიერებითი განახლების ილუზიას გადალახავს და გამოცდილებითი სიხლის ქეშმარიტ განცდას იწვევს — სუბიექტურობის აღორძინებას, საკუთარი ერთიანი და განუყოფელი ბუნების მყისიერ განცდას, რაც გამოცდილებითი განახლების განცდაში აირყვება.

მოდერნიზმი მოიხზრებს, რომ ენა გარდუვლად უნდა მოკვდეს, რომ იგი ვლარ შექმნის ერთობის საფუძველს მოსაუბრეთა შორის, მაგრამ მხოლოდ მის სიკვდილშია საკუთარ თავთან ერთობის განცდა, უკიდურესი და განსაკუთრებული თვითგანცდა. ფორმის განსაკუთრებულობა, ენის სიკვდილითა და დამხოებით მიღწეული, უკიდურესი თვითინდივიდუალიზების სიმბოლური გამოხატულებაა. ეს არის ნონკონფორმიზმის ტული თვით, რომელიც საკუთარ მთლიანობას ენობრივ დანაწევრებულობაში ჰპოვებს, და რომელიც, გარკვეული თვალსაზრისით, საკუთარ მთლიანობას იმ ყალბი, კოლექტიური

მთლიანობით აღადგენს, რომელსაც ისტორიული, კონფორმისტული
ენა შეიცავს. სხვაგვარად იგი, სწორუპოვარი, სწორედ თვისობრივად
საპირისპირო ენაში ჰპოვებს საკუთარი თავის ხელახალ ფლობას
საკუთარი თავის წინააღმდეგ ენის გამოყენებით და მისი მეშვეობით
ცნობიერი, და საბოლოოდ, ყოფიერებითი საყრდენის მოშლით.
მოდერნიზმი არა მხოლოდ იმის გააზრებას აღწევს, რომ ენა
მოკვდა, რომ ფორმის განსაკუთრებულობა გარდღევალია, კონფორმ-
ისტული პლაგიატობა კი - არაფრის მომტანი, რომ წმინდა აწმყო
არა პრაქტიკული გამოცდილების აფეთქებით მიღწეული, არამედ
საგანთა ყოფიერებისგან სპონტანურად ამოზრდილი, ისტორიული
გამოცდილების კუთვნილებაა. ცალკეული მზა ნაწილებისგან შექმნი-
ლი ღიუშანის ნამუშევრები (Readymades) და პინკუს-უიტენის
ხელწერილი მასალის კონცეპცია, ასევე მასალისადმი უშუალო
მიმართება-დამოკიდებულების კრედიო არის ის, რაც უმეტესად
დომინირებდა მოდერნულ ხელოვნებაში და რაც თანამედროვე
აბსტრაქტული ხელოვნების იდეოლოგიად რჩება. კარლ ანდრე,
შესაძლოა, ამ იდეოლოგიის ყველაზე თვალსაჩინო წარმომადგენელი
იყოს. (შესაძლოა ვინმემ შენიშნოს: უკუსელის მცდელობა, რომელიც
შეიძლება აღიწეროს როგორც რომანტიზმი-დენდიზმი დღევანდელი
დღისა, იმ ენას შეიცავს და სოციალურ «პრაქტიკასთან» თანა-
ზიარების წყალობით შესაძლოა არასოდეს დასრულდეს ან სწორედ
რომ მოგვეჩვენოს დასრულებულად, იმავდროულად კი არსებობდეს
და ყველთვის იარსებოს ბანალური, ჩამოუყალიბებელი, დაუხვეწავი
ფორმით, რომლითაც შესაძლებელი იქნება მანიპულირება, რათა
ცხოვრებას მნიშვნელობათა გარკვეული განურჩევლობა დაედოს
პორიზონტად. ამ პოზიციას სწორედ რომ შესანიშნავად წარმოაჩენს
რობერტ მორისი.)

ამ პოზიციის აღმოჩენა, წმინდა აწმყოს აბსოლუტიზება მოდერნი-
ზმს მოულოდნელ პარადოქსულობას სძენს, თვითდესტრუქციის
გზაზე გააყვას. იგი უპირისპირდება საკუთარ თავს, უარყოფს
სწორედ იმას, რასაც მოიაზრებდა. იგი განიცდის «ახალი აუცილებ-
ლობის მომენტს», როგორც ამას ბარტი უწოდებდა - მოდერნი-
ზმის თვალსაზრისით ეს კომუნიკაციის ახალი აუცილებლობაა.
მიუხედავად ყველგვარი წინააღმდეგობისა, მიუხედავად იმ გამოუთქმელობის
სუნთქვისა, რომელიც წმინდა აწმყოს გარს ეკვრის, მას შინაგანი
კავშირის განცდა მოაქვს მაყურებელთან, რომელსაც ესმის, თუ რა
ითქმის ამ შინაგანი ურთიერთობით. ისე, როგორც სოკრატემ
გაიგონა დემონური ხმები და მოულოდნელ გამოცდილებას ეზიარა;
რადგან უცნობი იყო წინასწარმეტყველების ენა, დაიშვებოდა, რომ
წინასწარმეტყველება სიბრძნეს შეიცავდა. მოწოდებული ცნობა უნდა

განიმარტოს, მის შინაარსს იეროგლიფური დამატებითი მნიშვნელობა აქვს, ესე იგი აწმყოს სიწმინდეს მნიშვნელობა აქვს, თუმცა გაურკვეველი. აღქმული მნიშვნელობა ამ შემთხვევაში არის წმინდა ხელოვნების ქმნილებისადმი არა იძულებითი მიმართების ნიშანი, არამედ იმ რწმენის მაჩვენებელი, რომლის თანახმადაც წმინდა აწმყოების კომუნიკაციურობა წინასწარმეტყველურია და კომუნიკაცია განხორციელდება როგორც ყოველი წმინდა ცხოვრება, უჩვეულო გზით — ჩვენი საკუთარი ყოფიერების, როგორც მდღეულის, გამოყენებით. წმინდა აწმყო ჩვენში ეგზალტირებული კომუნიკაციის განცდას იწვევს — ამალღებულისა და ქვეცნობიერის კომუნიკაციის, გრძობით ჭერაც არ აღქმულის და, ამდენად, ძლიერის. ასეთი ეგზალტირებული კომუნიკაცია სრულად წარმოჩნდება თვითკომუნიკაციისა და თვით-ფლობის განცდაში, რასაც წმინდა აწმყოება ბადებს და ავითარებს. ეს განცდა აისახება გრინბერგის შემდეგ შენიშნაში: «ეგზალტირებული შემეცნების განცდაში განცდის ეგზალტაცია შედეგია შემეცნების როგორც ასეთის გადაღახვისა», რამდენადაც არსებობს მიდრეკილება ასეთი შესაძლებლობის განხორციელებისკენ. «ისეა, თითქოს, — წერს გრინბერგი, — აუცილებლობის მომენტისთვის [ვინმე] ტრანსცენდენტური ცოდნის საშუალებით ყოველივე იმის ზეგაულებას განიცდიდეს, რასაც [მის, ვინმეს] ცნობიერებაზე ან მის არსებობაზე ზემოქმედება შეუძლია». «ცნობიერების ასეთი მდგომარეობით არ მიიღწევა გაცნობიერება. ... ცნობიერება საკუთარი თავის შეგრძნებაში ნეტარებს (ისევე, როგორც, ზოგიერთი თეოლოგის აზრით, უფალი ნეტარებს საკუთარი თავის შეგრძნებაში)».¹¹ «აუცილებლობის მომენტი», თუ დავფიქრდებით, მოგვეჩვენება იმ წმინდა სიახლის აუცილებლობად, რომლითაც ასე ტყბება საღისეული თავისუფლების გიჟმაჟი მოტრფიალე, როდესაც იგი ატერხებს ყულფში თავგაყრილმა თოკი ორგაზმის მომენტში გადაჭრას», ეს ბარტის სიტყვებია.¹² ეს არის მომენტი (გადაჭრის, დაცლის (დეფლიაციის), დაშლის, რომელიც შუა ნეტარებაში მოდის). წმინდა აწმყოებაში ნეტარების ქაშს, ნეტარების მწვერვალზე, რომელიც მხოლოდ წმინდა აწმყოებაში მიიღწევა, განიცდება დეფლიაცია თავისებური გონზე მოსვლით, წმინდა აწმყოში საკუთარი თავის განზაგებაზე უარის თქმით, იმ სიკვდილის უარყოფით, რომელსაც წმინდა აწმყო შეიცავს. ეს უარყოფა კომუნიკაციის ფორმას იღებს, რომელიც გარემოიცავს განყნებულ მეობას, რომელიც წმინდა აწმყოდან მოგვევლინება და აძლიერებს ხელოვნების წმინდა ქმნილების მიერ ნეტარებას. რაც აქ მართლაც წარმოჩნდება მასზე შესაძებ პირის პიროვნული, არსობრივი ხასიათის გამოცდილებითი კომუნიკაციის გადატანით, ეს არის წმინდა აწმყოება, რამდენადაც

დარღვეულია მისი მღვმარება, პაროდირებულია მისი გამოუთქმელობა. ის, რაც განიცდის დეფლიაციას, რაც დაიკლება და დაიშლება ახალი აუცილებლობის მომენტში, რომელზეც გარდევლად ბატონობს წმინდა აწმყო ცნობიერად, არის გამოუთქმელობა, კომუნიკაციის მიღმა არსებობის თვისობრივი თავისებურება, ხელოვნების წმინდა ჭნილების თვისობრივი თავისებურება. წმინდა აწმყოება საკუთარ თავთან ცნობიერების კომუნიკაციურ ურთიერთობაში დაიშლება, რაც კომუნიკაციის პირველსახეა. სანამ წმინდა აწმყოება ამ კომუნიკაციის მომწესრიგებლად მოგვევლინება, კომუნიკაცია ძლიერდება ცნობიერებაში, მოწინავე პოზიციებზე გამოდის და ძალისმიერ აწმყოებად იტყევა, რადგან ხელოვნების წმინდა ჭნილებას არ გააჩნია კომუნიკაციური პოტენცია. კომუნიკაცია საკუთარ თავს მიუბრუნდება, რათა ამოავსოს ანაბექდურობის სიცარიელე, მიანიჭოს მას გარკვეული მომხიბვლელობა, შესძინოს მნიშვნელობა, ატკიოს წარმატებულ შესაძლებლობად. მიმართულება საკუთარი თავისკენ, საითაც ცნობიერება პირს იბრუნებს, როდესაც ხელოვნება წმინდა ჭნილებას წააწყდება — ირიბი მიმართვაა იმ უპირატესი მეობისადმი, რომელსაც, როგორც ჩანს, საკუთარი თვით-შეცნობით წარმოშობს — ბოლო ცდაა ვაკუუმის ამოვსებისა, სიცარიელის მოსპობისა წმინდა აწმყოებაში, მისდამი შესაბამისი საყოველთაო, სუბლიმიანალური, თვითცნობიერი სისავსის მინიჭებით. თვითცნობიერება, როგორც ანტიპოდი, წმინდა აწმყოებაზე პროექირდება, რათა მიანიჭოს მნიშვნელობა, რომელიც მას სხვა შემთხვევაში არ ეჭებოდა — აწარმოოს მნიშვნელობა, თუმცა კი ნიშანთა მონაცვლეობის შესაბამისი მნიშვნელობებით შეზღუდული. ხელოვნების წმინდა ჭნილება ისეა კოდირებული, რომ ნარცისისტული და თავის უქრაობაში ყველა იმედისა თუ მოლოდინის მიღმა ურთიერთობისთვის დახურული ხდება. ნარცისისტული კომუნიკაციის განცდა, რომელსაც, სავარაუდოა, რომ წმინდა აწმყოება მოგვანიჭებს, მას კოლექტიურად ხელმისაწვდომს ხდის, რამდენადაც იმ თვითცნობიერების ეჭად გვევლინება, რომელიც ყოველგვარი ცნობიერების პირველწყაროა. შესაძლოა, ყოველმა ჩვენგანმა მიგნიდან იცოდეს წმინდა აწმყოება, საიდანაც იგი თითქოს ყოფიერების იმ ერთობლიობაზე საუბრობს, საკუთარი თავის შეცნობით მიღებაზე, რომელიც სხვა კავშირ-მიმართებით ჩვენს ჩვეულ შინაგან წინააღმდეგობაში გარდაიქმნებოდა.

რა თქმა უნდა, საკუთარი თავის ირგვლივ განაზრებით ნეტარება, რასაც წმინდა აწმყოება გვაზიარებს, შინაგანი წინააღმდეგობის სხვა ნიშანია, ტრანსცენდენტური ილუზიაა, რომელიც თითქოს განკურნავს კავშირს, რომლითაც საკუთარ თავთან ურთ-

იერთობა ხორციელდება (რომელიც გარდუვლად დიალექტიკურია) და რომელიც «ბუნებრივ» გარეუროთიერთკავშირს უზრუნველყოფს, ესე იგი ერთობაში ჩართვას განასახიერებს. მაგრამ, ფაქტობრივად, საკუთარი თავის ირგვლივ განაზრებით მოცემული ტემპის წმინდა აწმყოობით სასრულობას მიღწეული ეს კომუნიკაცია კვერს უკრავს კონფორმისტული კოლექტიური ენის ნგრევას, ბაბილონური გამოცდილების დარს, განსაკუთრებულ ფორმებად, ერთმანეთისთვის უცხო, ერთმანეთისთვის მიუწვდომელ ფორმებად დაშლას. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, კვერს უკრავს ენისა და ქვედითი ერთობის სიკვდილს. ერთეული, განსაკუთრებული ფორმის მონადისებურობა ატომებად საზოგადოების დაშლა-დანაწევრებას ასახავს ჰიპერინდივიდუალურობათა სფეროში, სადაც შესაბამისობა საბოლოოდ მხოლოდ საკუთარ თავთან არის შესაძლებელი. მაგრამ ეს მონადური ჰიპერინდივიდუალობა, რადგან მისი საკუთარი მეობის განცდას ნონკონფორმიზმი განაპირობებს, ძნელად იწყებს იმის გაცნობიერებას, თუ რას ნიშნავს საკუთარ თავთან სრული შესაბამისობა, ესე იგი ისეთი მეს ფლობა, რომელთანაც შესაბამისობაში მოვიდოდა. მეობის ჰიპერინდივიდუალურ წმინდა ერთმნიშვნელოვნებას სხვა მეობათა კონფორმული შესაბამისობა და მისი საკუთარი ნონკონფორმულობა განაპირობებს, სწორედ ისე, როგორც მოდერნისტული ქნილების წმინდა აწმყოობას განაპირობებს სამყაროში კონფორმისტული კომუნიკაციის მიღება და მისი საკუთარი ნონკონფორმისტული კომუნიკაცია. ვალდებულების ერთადერთ განცდაშია ნონკონფორმისტის საკუთარი ნონკონფორმულობა, მისი საკუთარი ფორმის განსაკუთრებულობა. ამ განსაკუთრებულობის დაცვა და ნონკონფორმიზმის შენარჩუნება მისგან საბოლოოდ დესპოტურ თვითდაპირისპირებას მოითხოვს, ესე იგი — თვითშესაბამისობის უმცირესი ამონაზარდის ამოძირკვას. მართლაც და უანგარო ნონკონფორმულობა, ინდივიდუალობის მოუსვენარი გადანაცვლება საფუძვლიდან საფუძველზე — რასაც რობერტ ჭეი ლიფთონი ცვალებად მეს უწოდებს — ფეტიშად იქცა ჩვენს სუპერინდივიდუალურ სამყაროში.

მოდერნული ხელოვნების ქნილება თითქოს ინსტიტუციონალიზებულ ნონკონფორმულობას ეყრდნობა. გამიზნული წინააღმდეგობრიობის პროცესს ან კოლექტიური მიმართულებისგან გაუცხოებას ნიკოლას კალასი განიხილავს, როგორც ახლის ტრადიციის წარმოშობას. ეს ინსტიტუციონალიზებული ნონკონფორმიზმიც ასევე სასრული შედეგია ინდივიდუალობისთვის რეალობის, როგორც წმინდა ფაქტის, სეკულარიზაციისა. მოდერნიზმი წარმოადგენს ამ სეკულარიზაციის ხელოვნებაში, ესე იგი ხელოვნების ქნილებას აწმყოობის სავსებით

უბრალო, მშრალ რეალობად აქცევს, არაფრად, გარდა მატერიალური შენაჩენისა. ფაქტზე ასეთი დემისტრიფიკირებული ძალისმძევთრგუნავს და ფსევრისკენ ითრევს მას სწორედ მაშინ, როდესაც ეს უკანასკნელი ინდივიდუალობას შეებმის და რაც, ~~საბოლოოდ~~, წარმოჩნდება, არის ყოველი ინდივიდუალური ფაქტის განსაკუთრებულობა. უნიკალურობის იდეის გასამაგრებლად ყოველი ცალკეული ფაქტი უნდა წარმოსდგეს, როგორც ყველა სხვა ფაქტისგან რადიკალურად განსხვავებული, საკუთარი ლოგიკის მატარებელი — როგორც მონადა. ანაბექდური ინდივიდუალურად იტყევა და, საბოლოოდ, — ლოგიკურად საკუთარ თავში. ამგვარად, მივბრუნდით გრინბერგის სიტყვებთან, რომ ზემოქმედების ანაბექდური ძალა მისი ერთადერთი მნიშვნელოვანი ძალაა, ერთადერთი ძალა, რომელიც ფაქტებს რადიკალურ ინდივიდუალობას ანიჭებს. მაგრამ თუ განსაკუთრებულობა ანაბექდურობის მიმნიჭებელია და სრულიად სცეულარულ სამყაროში განსაკუთრებულობა ინდივიდუალობის და კომუნიკაციის ერთადერთი შინაარსია, ჩვენ ვიმყოფებით სამყაროში, რომელიც შეიძლება დახასიათდეს, მხოლოდ როგორც ნარცისისტული ნონკონფორმიზმი. ეს განსაკუთრებული ნარცისიზმია, ნონარცისიზმი, რომელიც ჩვენი გაზვიადებული ინდივიდუალურობის სამყაროში მეფობს. მოდერნიზმი წარმოადგენს ნარცისისტულ ნონკონფორმიზმს ხელოვნებაში, რამეთუ ამკვიდრებს ხელოვნების წინილებას აწმყოობის წმინდა სახეში; მის მიერ საკუთარი თავის ფლობა, მისი გამყნავი სიმკაცრე არის მისი დამკვიდრებული ნონკონფორმიზმის არსი, იმ ინდივიდუალობის დათმენა, რომელსაც მან ყველგვარი კომუნიკაციური ვალდებულებების უარყოფით მიაღწია. სავსებით შესაძლებელია, რომ მოდერნისტული ხელოვნება სწორედ იმიტომ არის მომხიბვლელი, რომ შეუძლია მდუმარება სამყაროში, სადაც არაფერი დუმს. მან სასრულ ინდივიდუალობამდე მიიყვანა ყოველი ინდივიდუალური, თავის ინდივიდუალობას კომუნიკაციით რომ მიაღწია, და ამ გზის საპირისპიროდ შექმნა ინდივიდუალობად არსებობის, ნონკონფორმულობის ახალი გზა. გზა, რომელიც მართლაც გვიპირდება ერთობლივ ნონკონფორმულობას.



ქართული
ენების
სწავლის
სამეცნიერო
ცენტრი

პოლუბახაშ ველში - გერმანელი ფილოსოფოსი, როგორც ფილოსოფიური პოსტმოდერნიზმის, ისე საერთოდ პოსტმოდერნული კრიტიკის მკვლევარი და ადაპტორი. ველში თანმიმდევრულად იცავს კულტურაში პოსტმოდერნული ეპოქის მოსვლის კანონზომიერებას და ცდილობს გააძლიეროს მოტივაციები, რომლებიც პოსტმოდერნს უკავშირებენ პლურალიზმის, დემოკრატიზმის, კულტურული ენების დაცულობის პოლიტიკას, ბრძოლას მულტიკულტურული თავისუფლებისთვის.

Welsch W. "Postmoderne". Genealogie und Bedeutung eines umstrittenen Begriffs. – In: "Postmoderne" oder Der Kampf um die Zukunft. Hrsg. von R.Kemper. Frankfurt a.M., 1988, s. 9-36. ამ წერილის ჩვენეული თარგმანი შესრულებულია რუსული ჟურნალიდან „Путь. Международный философский журнал.“ №1. 1992 გვ. 109-135.

1. Pannwitz R. Die Krisis europäischen Kultur. Werke. Bd.2, Nürnberg, 1917, S.64.

2. ამაზე წერს მიხეილ კიოლერი: Köhler M. "Postmodernismus": Ein begriffsgeschichtlicher Überblick. – In: "Amerikastudien", 12, 1977, Heft 1, S. 8-18.

3. Oniz F. Antologia de la Poesia Española e Hispanoamericana. Madrid, 1934, XVIII.

4. Toynbee A. A Study of History. Abridgement of Volumes I-VI by D.C.Sommervell. Oxford, 1947, p.39.

5. Hoffmann G., Hornung A., Kunow R. "Modern", "Postmodern" und "Contemporary": Zur Klassifizierung der amerikanischen Erzählliteratur des 20. Jahrhunderts. – In: "Der zeitgenössische amerikanische Roman: Zwischen Realismus und postmodernem Experiment". Hrsg. von G.Hoffmann, München, 1987.

6. პიტერ ფ. დრაკერი უკვე 1957 წელს შეეცადა, განესაზღვრა "ზეალინდელი დღის მიწნები" (მისი წიგნის სათაურია – "Landmarks of tomorrow").

7. Howe I. "Mass Society and Postmodern Fiction" – In: "Partisan Review XXVI, 1959, p. 420-436; Levin H. What Was Modernism? – In: "Massachusetts Review I", p.609-630

8. Fiedler L. Cross the Border – Close the Gap. – In: "Playboy", Dez. 1969. S. 151, 230, 252-254, 256-258. გერმანული თარგმანი – in: März-Mammut. März-Texte. Hrsg. von J.Schröder. Herstein. 1984, S. 673-697.

9. Ibid., S.673.

10. Ibid., S.689.

11. Ibid., S.691 f.

12. Ibid., S.694.
13. Ibid., S.694.
14. Ibid., S.691.
15. Ibid., S.696.

16. ასე, მაგალითად, არც თუ დიდი ხნის წინ გამოცემული ბესტსელერი, უმბერტო ეკოს რომანი “ვარდის სახელი” (თავად აკტორის მიერ კვალიფიცირებული, როგორც პოსტმოდერნული ნაწარმოები) მართლაც წარმოადგენს ორმაგი კოდირების ნიმუშს, რაც, ფილერის ხანიდან მოყოლებული, ლიტერატურული პოსტმოდერნის აუცილებელ კუთვნილებად ითვლება. ეკო ათანხმებს (როგორც თემატურად, ასევე შესრულების თვალსაზრისით) გასართობს ინტელექტუალურთან, შუა საუკუნეებს თანამედროვეობასთან, მისტიკურ ექსტაზს კრიმინალურ ანალიტიკოსთან. მცოდნესა და დამფასებელს იგი სთავაზობს ტექსტთა შესანიშნავ ზედებას, მაგრამ არ იფიქრებს უბრალო მომხმარებელსაც, რომლისთვის საემარისი რაოდენობით არის გათვალისწინებული “ყუთები ორმაგი ფსკერით” და აზრობრივი ეკვილიბრისტიკა.

17. იხ. Gehlen A. Über kulturelle Kristallisation – In: idem. Studien zur Anthropologie und Soziologie. Meuwied-Berlin, 1963, S.311-328, ასევე: Ende der Geschichte? – In: idem. Einblicke, Frankfurt a.M., 1975, s.115-133. გელენი ასეთ პერსპექტივას ხელოვნებასთან მიმართებაში განჰყურებს: Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei. Bonn, 1965. – ამ თეორემასთან მომიჯნავე სფეროები (პოსტმოდერნისგან განსხვავების გაუთვალისწინებლად) ასახა ნორბერტ ბოლცმა: Bolz N. Die Zeit des Weltspiels. – In: “Ästhetik und Kommunikation. Heft 63: Kultur im Umschlag”. 1986, S.113-120.

18. Hudnut J. The post-modern house. – In: Architecture and the Spirit of Man. Cambridge, 1949.

19. Pevsner N. Architecture in Our Time. The Anti-Pioneers. – In: “The Listener”, 29. Dec. 1966 and 5. Jan, 1967.

20. Jencks Ch. The Rise of Postmodern Architecture. – In: “Architecture – Inner Town Government”, Eindhoven, 1975, “Architecture Association Quarterly”, N4, 1975.

21. Jencks Ch. The Language of Postmodern Architecture. New Yourk, 1977, 1981. რუსული გამოცემა: ჩ. ჯენკსი. არქიტექტურული პოსტმოდერნის ენა. M., 1985, გვ. 12.

22. იქვე, გვ.10.

23. ეს სიტყვები ტორსტენ როდიკს ეკუთვნის: Rodieck Th. James Stirling – Die neue Staatsgalerie Stuttgart. Stuttgart, 1984, S.46.

24. Klotz H. Moderne und Postmoderne. Architektur der Gegenwart 1960-1980. Braunschweig – Wiesbaden, 1984, S.16.

25. Ibid., S.15.

26. Ibid., S.423.

27. Ibid., S.134 f.

28. Ibid., S.17.

29. იხ. Welsch W. Postmoderne: Tradition und Innovation, modifizierter Begriff, philosophische Perspektiven. – In: "Jahrbuch für Architektur 1985/86". Braunschweig-Wiesbaden, 1985, c.93-108.

30. იხ. ავანგარდის საინტერესო კრიტიკა ჰანს მაგნუს ენცენსბერგ-ერთობ: Enzensberger H.M. Die Aporien der Avantgarde. – In: idem. Einzelheiten II. Poesie und Politik. Frankfurt a.M., 1980, S. 50-80.

31. Oliva A.B. Im Labyrinth der Kunst. Berlin, 1982, S.87.

32. Ibid., S.89.

33. Ibid., S.88, 90, 92.

34. იხ. მიმოხილვითი ნაშრომი: The Postmodern Moment. A Handbook of Contemporary Innovation in the Arts. Ed. by Stanley Trachtenberg. Westport-London, 1985.

35. Etzioni A. The Active Society. A Theory of Societal and Political Processes. New York, 1968; გერმანული გამოცემა: Die aktive Gesellschaft. Eine Theorie gesellschaftlicher und politischer Prozesse. Opladen, 1975.

36. იხ. Riesman D. Leisure and Work in Post-Industrial Society. – In: Mass Leisure. Ed. by Eric Larrabee and Rolf Meyersohn. Glencoe, III., 1958, p.365-385; Touraine A. La société post-industrielle. Paris, 1969; გერმანული გამოცემა: Die postindustrielle Gesellschaft. Frankfurt a.M., 1972. Bell D. The Coming of Post-Industrial Society. A Venture in Social Forecasting. New York, 1973; გერმანული გამოცემა: Die nachindustrielle Gesellschaft, Frankfurt, a.M. – New York, 1985.

37. იხ. Bell D. The Winding Passage. Essays and Sociological Journeys 1960-1980. Cambridge, Mass., 1980, p.273; აგრეთვე Die nachindustrielle Gesellschaft განსაკუთრებით S.32, 36, 42 ff.

38. იხ. Bell D. The Cultural Contradictions of Capitalism. New York, 1976.

39. იხ. Die nachindustrielle Gesellschaft, S.366.

40. იხ. The Winding Passage, p.329 f.

41. Ibid., p.243.

42. Ibid.

43. იხ. Habermas J. Die Moderne – ein unvollendetes Projekt.- In: idem. Kleine Politische Schriften. I-IV. Frankfurt a.M., 1981, s.444-464; აგრეთვე idem. Theorie des kommunikativen Handelns. 2 Bd. Frankfurt a.M., 1981.

44. იხ. Die nachindustrielle Gesellschaft, S.54.

45. Die aktive Gesellschaft, S.7.

46. იხ. Jencks Ch. Post-Modern und Spät-Modern. Einige grundlegende Definitionen. – In: "Moderne oder Postmoderne? Zur Signatur das gegenwärtigen Zeitalters." Hrsg. von Peter Koslowski, Robert Spaemann, Reinhard Löw. Weinheim, 1986, s.205-235, იქვე S.229-230.

47. Lyotard J.-F. La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir, Paris, 1979; გერმანული გამოცემა: Das postmoderne Wissen. Ein Bericht. Bremen, 1982; შესწორებული გამოცემა: Graz-Wien, 1986. საუბარია კვლევის მთავრობის საუნთქვის რიტმით საბჭოს მიერ შეკვეთილ ნაშრომზე.

უნდა ითქვას, რომ ლიოტარის ყოველთვის ხაზს უსვამდა ნაშრომის ამ სპეციფიკურ მხარეს. თუმცა, ლიოტარის თავანისმცემლებმა, კრიტიკოსებმა და მთარგმნელებმა, ტოვებდნენ რა ყურადღების გარეშე ზემოაღნიშნულ გარემოებას, ლიოტარის ეს წიგნი თავისებურ წმინდა წერილად აქციეს, სადაც ყოველი შემთხვევითი შენიშვნა აღიქმებოდა, როგორც საუკუნო კანონი, რომლის ყოველი სიტყვაც სხვადასხვა ენაზე უნდა თარგმნილიყო ზედმიწევნითი სიზუსტით, რომლის ცალკეული გაუმართლებელი პასაჟების კრიტიკა დაუშვებელი იყო და დასაწყისშივე აღიკვეთებოდა. აქ ციტატები მოყვანილია 1986 წლის შესწორებული გერმანული გამოცემიდან, გვერდები მითითებულია ფრანგული და გერმანული გამოცემების მიხედვით.

48. Das Postmoderne Wissen, S.7/14.

49. Ibid., S. 68/121 f.

50. იხ. Welsch W. Postmoderne und Postmetaphysik. Eine Konfrontation von Lyotard und Heidegger. – In: "Philosophisches Jahrbuch", 92/1 (1985), S.116-122.

51. Das postmoderne Wissen, S. 97/172 f.

52. Ibid., S. 99/176 f. ან S. 106/190.

53. Ibid., S. 107/192 f.

54. Lyotard J.-F. Le Différend. Paris, 1983, Sp. 11, გერმანული გამოცემა: Der Widerstreit. München, 1987, S.12.

55. იხილეთ ფრანგული ორიგინალის ყდა, ასევე Lyotard J.-F. u.a.Immaterialität und Postmoderne. Berlin, 1985, S. 19f.

56. Das postmoderne Wissen, S.106/190.

57. დაწერილებით გამოცხატავ ჩემს დამოკიდებულებას ლიოტარის კონცეპტისადმი ნაშრომში: Heterogenität Widerstreit und Vernunft. Zu Jean – François Lyotards philosophischer konzeption von Postmoderne. – In: Philosophische Rundschau. 34. Jg., Heft 3, 1987, S. 161-186. Postmoderne – In: Philosophische Rundschau. 34. Jg., Heft 3, 1987, S. 161-186.

58. პოსტმოდერნში ფილოსოფიურ პოზიციათა ჩემეული ზოგადი მიმოხილვა მოცემულია ნაშრომში: Vielheit ohne Einheit? Zum gegenwärtigen Spektrum der philosophischen Diskussion um die "Postmoderne". Französische, italienische, amerikanische, deutsche Aspekte. – In: "Philosophisches Jahrbuch", 94/1 (1987), S. 111-141.

59. იხ. Jencks Ch. Die Sprache der postmodernen Architektur. Stuttgart, 1980, S. 146, ასევე: Post-Modern und Spät-Modern, S.235.

60. Vattimo G. La fine della modernità. Milano, 1985.

61. Die Sprache der postmodernen Architektur, S.7 f.

62. Lyotard J.-F. Le Postmoderne expliqué aux enfants. Paris, 1986, ტექსტი ყდაზე.

63. Wellmer A. Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno. Frankfurt a.M., 1985, S.127.

64. Klotz H. Moderne und Postmoderne, S.14.

65. აქ მონიშნული პერსპექტივები ვერცლადაა გადმოცემული ჩემს

Wolfgang Welsch. The Birth of Postmodern Philosophy from the Spirit of Modern Art. ჟურნალში "History of European Ideas", Vol. 14. No. 3, 1992, გვ. 379-398.

1. ჯენ დუბუფე, „ანტიკულტურის პოზიციები“, მის „L'homme du commun à l'ouvrage“-ში. (პარიზი, 1973), გვ. 67, 75; აქ. 68.
2. იქვე, გვ. 67.
3. იქვე, გვ. 68.
4. Jean Dubuffet, "Prospectus et tous écrits suivants", 2 ტომი (პარიზი, 1967), ტომი მეორე, გვ. 131.
5. ჯენ დუბუფე: „ანტიკულტურის პოზიციები“, loc.cit., გვ. 69.
6. იქვე, გვ. 55.
7. „L'art s'adresse à l'esprit, et non pas aux yeux“ (იქვე, 73).
8. Jean Dubuffet, „Prospectus et tous écrits suivants“, loc. cit., II, გვ. 221.
9. იქვე.
10. ჩემი პირველი ცდა დუბუფეს ნაშრომის გამოყენებით ფილოსოფიური პრობლემების განმარტებისა, ნაშრომში „An den Grenzen des Sinns. „Ästhetische Aspekte der Malerei des Informel (Dubuffet)“, Philosophisches Jahrbuch, 86/1 (1979), 84-112.
11. Cf. Jean-François Lyotard, "Discours, figure" (Paris 1971); "Die Transformieren Duchamp" (Stuttgart, 1986); "Der Augenblick, Newman", in: "Zeit Die vierte Dimension in der Kunst", ed. Michel Baudson (Weinheim, 1985), გვ. 9-105. "Über Daniel Buren" (Stuttgart, 1987); "Que peindre? Adami, Arakawa, Buren", 2 ტომი, (პარიზი, 1987).
12. ეს ორი ტექსტი პირველად დაიბეჭდა გვერდიგვერდ წიგნში "Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion", ed. Wolfgang Welsch (Weinheim, 1988), გვ. 177-192 (პაბერმასი) და გვ. 193-203 (ლიოტარი).
13. Jean-François Lyotard, "Das Erhabene und die Avantgarde", Merkur, 424 (1984), გვ. 151-164; Jean-François Lyotard, et al. "Immaterialität und Postmoderne" (Berlin, 1985) Jean-François Lyotard, "Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens" (Berlin, 1986); "Essays zu einer affirmativen Ästhetik", (Berlin, 1982).
14. Jean-François Lyotard, "Essays zu einer affirmativen Ästhetik", loc. cit. 83-51.
15. იქვე, გვ. 50 და 52, ან 88 და 92.
16. Jean-François Lyotard, "Über Daniel Buren", loc. cit. გვ. 20.
17. „Ödipus oder Don Juan? Legitimierung, Recht und ungleicher Tausch. Ein Gespräch zwischen J.F. Lyotard and J.P. Dubost“, in: Jean-François Lyotard, "Das Postmoderne Wissen. Ein Bericht" (Bremen, 1982) გვ. 127-159; აქ. გვ. 127.
18. აპასთან დაკავშირებით, აღფრედ ჰრდილსკა, თავის პოლემიკაში აბსტრაქტული შატრობის წინააღმდეგ, გარკვეულ სიმართლეს ამბობს.

ხელოვნებაში - თქვა მან - ატომური თუ ნეიტრონული ბომბი დიდი ხნის წინათ აფეთქდა. მიუხედავად ამ სიმართლისა, მისი მსგელობა ზოგადად მცდარია და არამართებულ აზრს ავრცელებს. მხატვრობამ ასახა რეალობის აფეთქება (რომელიც კარგა ხანია, აღწერილია მოდერნული ხანის ფილოსოფიებში და გამოტანილია სერიოზული დასკვნები), მაგრამ ეს არ არის ნგრევის კონკრეტული პროპაგანდა. ჰრდილსკა რეალობასთან მიმართებაში მაშინ ცდება, როცა რეალიზმს გაუხრწნელი ხელოვნების საფუძვლად მიიჩნევს.

19. Jean-François Lyotard, "Beantwortung der Frage: Was ist Postmodern?"; loc.cit., გვ.199.

20. Jean-François Lyotard, et.al "Immaterialität und Postmoderne", loc.cit., გვ.38.

21. იქვე, გვ.97.

22. იმანუელ კანტი, „წმინდა გონების კრიტიკის“ პირველი წინასიტყვაობა, ხელნაწერის ორიგინალი H 67.

23. იმანუელ კანტი, „წმინდა გონების კრიტიკა“, B 85. ლიოტარი თვლის, რომ შეუძლია ისაუბროს ავან-გარდის ჩანასახზე კანტის ესთეტიკაში (Jean-François Lyotard, "Das Erhabene und die Avantgarde", loc.cit.7, გვ. 158).

24. პაულ კლეეს თვითდახასიათება: „სრულიად უცნო ვარ ამ სამყაროში“ ("Diessseitig bin ich gar nicht faßbar") (Paul Klee, "Gedichte", ed Felix Klee, მეორე გამოცემა [Zürich, 1980], გვ.7).

25. ამის საუკეთესო მაგალითია მარსელ დიუსანის „დიდი სარკე“.

26. ლიოტარი ასე განიხილავს აბსტრაქტული მხატვრობის ბუნებას: „ხილულში უხილავის, დაფარულის, არახელშესახების მოთხოვნილება შეადგენს აბსტრაქტული მხატვრობის ბუნებას 1912 წლიდან“. (Jean-François Lyotard, et.al., "Immaterialität und Postmoderne", loc.cit. გვ.99).

27. Cf. Jean-François Lyotard, "L'inhumain. Causeries sur le temps" (Paris, 1988), გვ.200.

@(BGeorg Wilhelm Friedrich Hegel, "Ästhetik", ed.Friedrich Bassenge, 2 ტომი (Frankfurt a.M. თარიღი არ არის მითითებული), ტომი 1, გვ.21.

29. ამ დისკუსიის არსი დოკუმენტურადაა ასახული: "Das Erhabene. Zwischen Crenzerfahrung und Größenwahn", ed.Christine Pries (Weinheim, 1989).

30. Cf. Jean-François Lyotard, "Beantwortung der Frage: Was ist Postmodern?" loc.cit. esp. გვ.202.

31. Christine Pries, "Einleitung"; in: "Das Erhabene", loc.cit. გვ.1-30, აქ 28.

32. Jean-François Lyotard, et.al. "Immaterialität und Postmoderne", loc.cit. გვ.99.

33. იქვე.

34. იქვე.

35. „ამოცანად რჩება იმანენტური დაწმენდილი განცდა, კონკრეტულად კი დაყრდნობა არარეპრეზენტაციულზე, რომელიც არაფერს ამტკიცებს, გარდა „რეალობის“ უსასრულო ცვალებადობისა“ (იქვე, გვ.101).

36. იქვე, გვ.100.

37. Jean-François Lyotard, "Über Daniel Buren", col.cit. გვ.20.

38. Theodor WAdorno, Minima Moralia. "Reflexionen aus dem beschädigten Leben" (Frankfurt a.M. 1973), გვ.318.

39. "ზოსტომდერნი" უბრალოდ გამოხატავს ემოციურ მდგომარეობას,

ურთ მეგად კი ვინების მდგომარეობას" (Jean-François Lyotard, "Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens", loc.cit., გვ.97).

40. დაწვრილებით არის ჩემს მიერ წარმოდგენილი ნაშრომში "Unsere postmoderne Moderne" (Weinheim, 1987). ერთობისა და პლურალისტური თეორიების დამოკიდებულების ზედმიწევნით ზუსტ აღწერას იხილეთ. ეს არ არის ყოველგვარ აზრს მოკლებული მოთხოვნა პლურალობისა, არამედ ერთობის გარდაუვალი არასაკმარისობის დასაბუთება, ერთობის ამბიციური პოზიციების ისეთი ერთობით შეცვლის მოთხოვნა, რომელიც კი არ შეიცავს პლურალობას, თანაარსებობს მასთან ერთად. თავს უფლებას ვაძლევ პლატონის „სოფისტიკა“ სასწავლო პროგრამად გამოვაცხადო.

41. Jean-François Lyotard, "Essays zu einer affirmativen Ästhetik", col.cit. გვ.91.

42. იქვე.

43. Jean-François Lyotard, et al.; "Immaterialität und Postmoderne", loc.cit. გვ.102.

44. Cf. Jean-François Lyotard, "Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens", loc.cit., p.70.

45. Jean-François Lyotard, et al "Immaterialität und Postmoderne", loc.cit. გვ.38.

46. Jean-François Lyotard, "Die Transformatoren Duchamp", loc.cit. გვ.22. ლიოტარი განიხილავს დიუშანს, როგორც მაგალითს (Jean-François Lyotard, "Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens", loc.cit. გვ.62).

47. Jean-François Lyotard, "Tombeau de l'intellectuel et autres papiers" (Paris, 1984), გვ.84.

48. ეს არ შეიძლება აღორნოს ეხებოდეს, რადგან ამ უკანასკნელის წარმოდგენით მოდერნიზმში „დაწმენილი განცდა.“ „...თავად ხელოვნების ისტორიულ კუთვნილებად იქცა“. (Theodor W.Adorno, "Ästhetische Theorie" [Frankfurt a.M. 1970] გვ. 293). Cf. Wolfgang Iser "Adornos Ästhetik: eine implizite Ästhetik des Erhabenen", in: "Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn", ed Christine Pries (Weinheim, 1989) გვ. 185-213.

49. Jean-François Lyotard, "Die Immaterialien", in: "Das Abenteuer der Ideen. Architektur und Philosophie seit der Industriellen Revolution", კატალოგი გამოფენისთვის იგივე სათაურით Neue Nationalgalerie-ში "Internationale Bauausstellung"-ის 1984 წლის წლიური ანგარიში (ბერლინი, 1987), გვ. 185-194, აქ.189.

50. რაც შეეხებათ არტისტებს, აპოლინერმა თქვა მათი მისამართით, რომ ყველაფრის მიღმა ისინი არიან „ადამიანები, რომლებიც არაადამიანურს ესწრაფვიან“ აღორნო განმარტავს: „ხელოვნება ვახდა ჰუმანური მას შემდეგ, რაც მასთან ყველა ანგარიში გასწორებულია. მისი ჰუმანურობა შეუთავსებელია ნებისმიერ იდეოლოგიასთან, რომელიც ადამიანის საშისახურში დგას“ (Theodor W.Adorno, "Ästhetische Theorie" loc. cit. გვ. 293). როგორც აღვნიშნეთ, ლებუფე „ღეჰუმანიზაციას“ დადებითად განიხილავდა. ლიოტარის ბოლო პუბლიკაციებში ამ თემას ეხება ("L'inhumain Causeries sur le temps" [Paris, 1988]).

51. დევიდ კროლს ეკუთვნის ბრწყინვალე მიმოხილვა, "პარაინსტიტიკა. დეკონ-ლიოტარი-დერაიდა" (ნიუ იორკი და ლონდონი, 1987).

52. Michel Foucault, "Die Ordnung der Dinge" (Frankfurt a.M. 1971), გვ. 457 ან 462.

53. Gilles Deleuze, "Différence et répétition" (Paris, 1968), გვ. 356.

54. შესაბამისობა პოსტმოდერნულ ფილოსოფიასა და მოდერნულ ხელოვნებას შორის არა მხოლოდ მხატვრობაზე, ლიტერატურაზე, მუსიკაზე, მიგითითებს. იგივე შეიძლება ითქვას ხელოვნების სხვა სფეროებზე (მუსიკა, კინო). მე ამ წერილში მეტი კონსტრუქციულობისთვის მხატვრობა შემოვიყვანე.

55. თუ ვაგვიფიქსირებთ, რომ დერიდას აზროვნება 50-იან წლებში ჩამოყალიბდა, როცა ზენიტში იყო არაფორმალისტში, მისი აზროვნების გენეალოგიური წარმომავლობა ბუნდოვანი ხდება. დერიდამ ასევე განამტკიცა გარდასახვის ჰიპოთეზა.

56. შემდგომში შეიძლება გაუგებარი დარჩეს პლურალობიდან ურთიერთკავშირზე გადასვლა. პოსტმოდერნულ ხელოვნებაში - მოდერნული ხელოვნების საპირისპიროდ - აქცენტების დასმა ბოლო მომენტში ხდება, რაც არ ნიშნავს, რომ პოსტმოდერნული ფილოსოფია კიდევ ერთხელ დაუბრუნდება ამ ურთიერთკავშირებთან დაკავშირებულ აქტივობას. პოსტმოდერნული აზროვნება - თუმცა პლურალობაზე კონცენტრირდება - თავიდანვე ზრუნავდა ურთიერთკავშირებზე - ეს დელიოზსა და დერიდაზეც ითქმის.

57. დეტალურად განმარტებულია ჩემს მიერ ნაშრომში "Unsere postmoderne Moderne", loc.cit.esp. გვ. 185-206.

58. Jean-François Lyotard, "La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir" (Paris, 1979). გერმანული თარგმანი, "Das postmoderne Wissen. Ein Bericht" (Graz-Wien, 1986).

59. Herbert Schnädelbach, "Dialektik als Vernunftkritik. Zur Konstruktion des Rationalen bei Adorno", in: Adorno-Konferenz 1983, ed. Ludwig von Friedeburg, Jürgen Habermas (Frankfurt a.M. 1983), გვ. 66-93, აქ 89.

60. Friedrich Nietzsche, "Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik", Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, ed. Giorgio Colli, Mazzino Montinari (Munich, 1980), ტომი I, გვ. 9-156. შეუთანასწორებლობაზე: იქვე, გვ. 80.

61. ნიკშემ ბრწყინვალედ იწინასწარმეტყველა სამეცნიერო კულტურის რადიკალური ტრანსფორმაცია. თუ მეცნიერებაში მოიაზრებოდა „ბუნების შეცნობისა და უნივერსალური ცოდნისადმი ნდობა“, „უნივერსალური სინამდღელის მოთხოვნილებებმა“, ნიკშემ თანახმად, მეცნიერების სული „კოლაფსში ჩააგდო“. „შეკვეცა“. მეცნიერების სული „რადიკალურად შეიცვალა“, ტრანსფორმირდა ხელოვნებაში, გადაიზარდა სულის ახალ, არა უარყოფით, მაგრამ „დაბურულ“ ფორმაში (იქვე, გვ. 111, 112, 109). ანალოგიურია მე-20 საუკუნის მეცნიერების ლიოტარისეული კონცეპცია.

62. Cf. Jean Baudrillard, "Kool Killer oder der Aufstand der Zeichen", in: "Der symbolische Tausch und der Tod" (Munich, 1982), გვ. 120-130.

63. აღორძნობ იწინასწარმეტყველა ნეგატიური აღსრულება - გადარჩენის დიალექტიკური ხედეა მანიფესტად იქცა. სოციალური ინტეგრაციის ტრიუმფთან დაკავშირებით მან შორსმჭვრეტელურად განაცხადა: „სუბიექტი და ობიექტი აბუჩად აგდებით ეწინააღმდეგებიან ფილოსოფიის იმედს

თანხმობისას", (Theodor W. Adorno, "Gesellschaft", in *Gesammelte Schriften*, მეორე გამოცემა, ტომი მერვე [Frankfurt a. M., 1980], გვ. 9-19, აქ. 13).

64. Cf. Dietmar Kamper, "Aufklärung-was sonst?", *Mercur*, 436 (1985), გვ. 535-40, აქ. 539.

65. Peter Sloterdijk, "Kopernikanische Mobilmachung und ptolemäische Abrüstung. Ästhetischer Versuch" (Frankfurt a. M. 1987), გვ. 125.

66. ცოტა მოგვიანებით სლოტერდიუკი ნაზღასმით აღნიშნავს, რომ თავის ესთეტიკურ მიმართებაში არასოდეს ჰქონია სურვილი, „ხელოვნების ქმნილებებთან დაკავშირებით ხმამაღალი განაცხადის გაკეთების“, - „ხელოვნებისადმი მოთხოვნების წაყენება უფრო სტრუქტურალური ბარბაროზია, ვიდრე პერცეპციის კულტურასთან შეხება“. (იქვე, გვ. 126).

67. Wolfgang Iser, "Zur Aktualität ästhetischen Denkens", "Kunstforum International", vol. 100, "Kunst und Philosophie" (1989), გვ. 135-149.

68. ეს საკითხი ფართოდ განიხილება წერტილში.

69. აღორძინო იყო, ვინც შენიშნა ეს ცვლილება და დაადანაშაულა ჰუმანიზმი მისი იგნორირებისთვის: „რისთვის განიკითხება დღეს ჰუმანიზმი, თუ არა მისი იმანენტური არაადეკვატურობისთვის: მათი გონებრივი ნაკლებობა ესთეტიკური გრძობის ნაკლებობაში გადაიზრდება“ (Theodor W. Adorno, "Ästhetische Theorie", loc. cit. გვ. 344). ამ მიგნებას ისევ ნიციშეს სამყოფელთან მივყავართ. სწორედ ნიციშემ მისცა საწყისი სხვა, აისთვისსური აზროვნების ავანგარდიზმს, რომელიც დღეს ყვავის პოსტმოდერნულ აზროვნებაში.

70. Cf. Wolfgang Iser, "Ästhetisches Denken" (Stuttgart, 1990), "Ästhetische Zeiten Zwei Wege der Ästhetisierung". (Saarbrücken, 1992).

ჩარლზ ჯენქსი - არქიტექტურის ადიუნტ პროფესორი კალიფორნიის უნივერსიტეტში, ლოს-ანჯელესში, ეწევა პედაგოგიურ მოღვაწეობას ლანდონის არქიტექტურულ ასოციაციაში. მისი ნაშრომებია: „პოსტმოდერნული არქიტექტურის ენა“, „რა არის პოსტმოდერნი?“, „ახალი კლასიციზმი ხელოვნებასა და არქიტექტურაში“ და სხვ.

Charles Jencks. Postmodern vs. Late-modern. წიგნში: "Zeitgeist in Babel. The Postmodernist Controversy", edited by Ingeborg Hoesterey. Indiana University Press, 1991. გვ. 4-21.

1. პოსტმოდერნიზმზე წერა და ლექციებით გამოსვლა 1975 წელს დაიწყო „პოსტ-მოდერნული არქიტექტურის აღორძინება“ Dutch book-სა და British magazine-ში გამოქვეყნდა: „არქიტექტურა - ქალაქის შიდა წესრიგი“ (ინდპოვენი, 1975) და „არქიტექტურული ასოციაციის პერიოდული გამოცემა“, 4 (1975). შემდეგ აიზენშანმა და სტერნმა დაიწყეს ამ ტერმინის გამოყენება და წარმატებითაც. მოკლე ისტორიისთვის იხ. „შენიშნა ტერმინთან დაკავშირებით“ წიგნში „პოსტ-მოდერნული არქიტექტურის ენა“, მეოთხე გამოცემა (New York: Academy Editions, London/Rizzoli, 1984), გვ. 8.

2. უმბერტო ეკო, რომანის „ვარდის სახელი“ პოსტსკრიპტუმი (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1984), გვ. 67-68.

3. გარდა ჩემი ნაშრომებისა „პოსტ-მოდერნული არქიტექტურის ენა“ და „მიმდინარე ხანის არქიტექტურა“ (New York: Academy Editions, London/Rizzoli, 1982), „მოდერნული მოძრაობა არქიტექტურაში“ (ვედსვორთი გამოცემა (Harmondsworth: Penguin Books, 1985), იხ. პაოლო პორტოგესის „მოდერნული არქიტექტურის შემდეგ“ (New York: Rizzoli, 1982), და მისი ახალი ვერსია „პოსტმოდერნი“ (New York: Rizzoli, 1983) და "Immagini del Post-Moderno" (Venice: Edizioni Chiva, 1983). ასევე იხ. ჰაინრიხ კლოცის „Die Revision der Moderne, Postmoderne Architektur“, 1960-1980 და "Moderne und postmoderne Architektur der Gegenwart" 1960-1980 (Braunschweig/Wiesbaden: Friedr. Vieweg&Sohn, 1984), ჩვენ განვიხილეთ პოსტმოდერნული არქიტექტურის მის მიერ ჩამოყალიბებული ცნება, როგორც არარეალური, რაც ასახულია ჟურნალში "Architectural Design", 8 ივლისი, 1984, „მოდერნის რევიზია“, იხილეთ ასევე ჩემი დისკუსია პოსტ-მოდერნის მომხმარებლებთან და მის ბოროტად გამოიყენებულობთან: „La Bataille des étiquettes", "Nouveaux Plaisir D'architecture" (Paris: Centre Georges Pompidou) 1985, გვ. 25-33.

4. ენტონი ბლანტი, „ტერმინების ბაროკოს და როკოკოს მართებული და მცდარი გამოყენება არქიტექტურაში“ (ოქსფორდი, 1973); ჩარლზ ჯენსი, „გვიან-მოდერნული არქიტექტურა“ (New York: Rizzoli, 1980), გვ. 32.

5. ლუდვიგ მის ვან დერ როე, „ინდუსტრიალიზებული ნაგებობა“, გადაბეჭდილია წიგნში „მეოცე საუკუნის არქიტექტურული პროგრამები და მანიფესტები“ (London: Lund Humphries, 1970), გვ. 81.

6. მოდერნიზმის ორი ძირითადი ტენდენცია ჩემს კრიტიკულ წერილებშია განხილული. იხილეთ მაგალითისთვის რენატო პოგიოლის „ავან-გარდის თეორია“ (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1968). დისკუსია ბრედბერსა და მაკფარლანთან გარკვეულწილად დროული იყო, იხილეთ მათი „მოდერნიზმის სახელი და ბუნება“, წიგნში „მოდერნიზმი 1890-1930“, გამოცემულში მაკკოლმ ბრედბერსისა და ჯიმს მაკფარლანის მიერ („Harmondsworth: Penguin Books 1976), გვ. 40-41; ფრენკ ჯრმოდი, „მოდერნიზმები“, წიგნში „მოდერნული ესეები“ (ლონდონი, 1971). არქიტექტურულ განხილვებში ყველაზე ძლიერი რობერტ სტერნიც, „პოსტ-მოდერნის ორაზროვნებები“, ჟურნალში „პარავარდის არქიტექტურული მიმოხილვები“ (გაზაფხული, 1980), მაგრამ, როგორც ჩემი ტექსტი ნათელჰაუსს, მე გვიან მოდერნს ვუწოდებ მის „სტუმბატურ პოსტ-მოდერნს“.

7. იპაბ ჰასანი, „კოოსი, ბეკეტი და პოსტმოდერნული წარმოსახვა“, Tri-Quarterly 34 (Fall 1975), გვ. 200.

8. იპაბ ჰასანი, „პარაკრიტიციზმი: დროის შვიდი სპეკულაცია“, (Urbana: University of Illinois Press, 1975), გვ. 55-56.

9. როგორც მაგალითი, იხილეთ "პოსტ-მოდერნული არქიტექტურის ენა", გვ. 8.

10. ანიგრამისა და რიჩარდ როჯერსის ნამუშევარი ხშირად განსაზღვრებოდა როგორც პოსტმოდერნი გვიან 1970-იან წლებში, ვიდრე კრიტიკოსები ათვისებდნენ ტერმინს და განასხვავებდნენ მას პოსტ-ტექნიკიდან. ედუარდ ლუსიეს-სმიითი სწორედ ასე იყენებს ტერმინს თავის წიგნში მოდერნიზმის შესახებ, რომელიც იმ დროისთვის გამოვიდა.

11. "პოსტ-მოდერნიზმი", სიმპოზიუმი არქიტექტურისა და კლასიკური შენებლობის ინსტიტუტში (Institute for Architecture and Urban Studies, 1981). ესწრებოდნენ ქრისტიან ნაბერტი, შერი ლევინი, კრაიგ ოვენსი, დევიდ სალუ და ჯულიან შნაბელი, მოგვიანებით მასალები გამოქვეყნდა "REALLIFE"-ში (30 მარტი, 1981).

12. "ანტი-ესთეტიკა: ესსეები პოსტ-მოდერნულ კულტურაზე", გამომცემელი პალ ფოსტერი (Port Townsend, Wash.: Bay Press, 1983).

13. იქვე, გვ. 130.

14. იქვე, გვ. 31-42. იხილეთ აგრეთვე "თანამედროვე ხელოვნების თეორიები", გამომცემელი რიჩარდ ჰერტცი (Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1985), გვ. 215-25. პოსტმოდერნიზმი განსხვავებული ავტორების მიერ ფართოდ არის განხილული ამ ანთოლოგიაში.

15. "ანტი-ესთეტიკა: ესსეები პოსტ-მოდერნულ კულტურაზე", გვ. 39.

16. მოდერნის, გვიან-მოდერნისა და პოსტ-მოდერნის განსაზღვრება ჩემს მიერ შემოთავაზებულია "AD News"-ში (ივლისი, 1981), მოგვიანებით დასტაბმულია წიგნში "პოსტ-მოდერნული არქიტექტურა: მოდერნიზმის კუთვნილი მემკვიდრე", Transactions 3, Riba (1983), გვ. 37-40.

17. ეკო, პოსტსკრიპტუმი რომანისა "ვარდის სახელი", გვ. 66-67.

18. ჯან-ფრანსუა ლიოტარი, "პოსტმოდერნული ვითარება: მოხსენება შემეცნების შესახებ" (Manchester: Manchester University Press, 1984), PP. XXIII, XXIV, გვ.3. წიგნი პირველად დაიბეჭდა საფრანგეთში 1979 წელს.

19. იქვე, XXV, გვ. 82.

20. იქვე, გვ. 79.

კლემენტ გრინბერგი - ხელოვნების ამერიკელი კრიტიკოსი. მისი ესსეები თავმოყრილია მისი თხზულებების ოთხტომეულში. გრინბერგის ნაშრომი „ხელოვნება და კულტურა“ პოსტმოდერნიზმის კლასიკად იქცა.

Clement Greenberg. The Notion of "Postmodern". წიგნში: "Zeitgeist in Babel. The Postmodernist Controversy", edited by Ingeborg Hoesterey. Indiana University Press, 1991. გვ. 42-49.

ჯონ ბრუინი - კანადელი ფილოსოფოსი და ხელოვნების თეორეტიკოსი, გველფის უნივერსიტეტის ფილოსოფიის განყოფილების პროფესორი.

John Bruin. Heidegger and Two Kinds of Art. ჟურნალში: "The Journal

1. მარტინ ჰაიდეგერი, „დასაბამი ხელოვნების კმნილებისა“. წიგნიდან „პოეზია, ენა, აზროვნება“. თარგმნა და გამოსცა ალბერტ ჰოფსოენდერმა (ხელოვანი: Harper & Row, 1971). გვ. 39. ეს თხზულება ტექსტში მოხსენიებული იქნება როგორც „დ.ხ.ქ.“.

2. ინტერპრეტაცია შემომთავაზა ჩემმა კოლეგამ, არეფ ნაიელმა, როგორც არაფორმალური მოსაზრება. მე მისი თანხმობით მომაქვს ჩემს წერილში ეს მოსაზრება. ასევე, დიდ მადლობას ვუხდი ჯეფ მითჩერინგს, ამ წერილში ზოგიერთი მონაკვეთის კომენტარებისთვის.

3. „აღამიანი, როგორც შემქმნელი, ებრძვის ყველაფერს, რაც მის განკარგულებაშია და განამტკიცებს ძალას ხელოვნებისას, ბუნებისას, სახელმწიფოსას და ა.შ. ამ ვაგებით კმნა განსაზღვრავს გერმანელის ყოფიერებას და ექვემდებარება, საერთოდ კაცობრიობის ყოფიერებას“ (ჰაიდეგერის სიტყვიდან „„ახალ სტუდენტთა“ როლზე ნაციონალ-სოციალისტურ სახელმწიფოში“, რომელიც მან წარმოთქვა 1933 წელს. უდაოდ არასასიამოვნო წყაროა. დაიბეჭდა "Victor Farias"-ში, „ჰაიდეგერი და ნაციზმი“, ფრანგული მასალები თარგმნა პაულ ბიურელმა, გერმანული მასალები თარგმნა ვაბრიელ რ.რინმა (Temple University Press, 1989) გვ. 145)

4. „ბრძოლას განაგრძობენ შემოქმედები, პოეტები, მოაზროვნეები, სახელმწიფო მოღვაწეები. ყოვლისმომცველ ქაოსს ისინი წინ აღუდგებიან საკუთარი კმნილებებით (des werkes) და ამ კმნილებებით ეუფლებიან სამყაროს, რომელიც მათ წინ არის გადაშლილი“ (ჰაიდეგერი „მეტაფიზიკის შესავალი“, თარგმნა რალფ მანჰეინმა (Yale University Press, 1959), გვ. 62). თხზულებაში „დ.ხ.ქ.“ ჰაიდეგერი წარმოაჩენს ყოფიერების იმ სახეებს, რომლებშიც ტეშმარიტება თავის თავს ამკლავებს. მკითხველს შეუძლია დაასკვნას, რომ ეს ის სახეებია, რომლებიც კმნილების სახეს განსაზღვრავენ.

5. „ხელოვნებაში არსობლივად ტეშმარიტება დადგინდება სხვადასხვა გზით და ეს გზა ისტორიულია“ („დ.ხ.ქ.“ 78). „დიდი ხნის განმავლობაში (პოეზიის, აზრის, შემოქმედების ძალები) შესაძლოა, შეუქმნეველი დარჩენილიყო. თუმცა ეს ძალები არსებობდნენ ერთმანეთთან დამაკავშირებელი ხიდის გარეშე, ისინი მაინც ზემოქმედდნენ ერთმანეთზე, ყოველი მათგანი დამოკიდებულია პოეზიის, აზროვნებისა თუ შემოქმედების განვითარების ძალაზე, ყოველი მათგანი ფუნქციონირებს განსხვავებული განსაზღვრული მნიშვნელობის საზოგადოებრივ წრეში“ (ლექციებიდან ჰოლდერლინზე (1934-35). დაიბეჭდა "Farias"-ში, „ჰაიდეგერი და ნაციზმი“, გვ. 215).

6. მე მივუთითებ იმ მონაკვეთზე, სადაც „სოკრატეს მოსწავლეები“ წარმართავენ კამათს სულისა და სახელმწიფოს ბუნებაზე („არესპუბლიკა“, 368c-369a).

7 მარტინ ჰაიდეგერი. „ნიცშეანური ლექციები“. თარგმნა დევიდ ფარელ კრელმა (სან-ფრანცისკო Harper & Row, 1979. გვ. 80).

8. მე ვამბობ: „როგორც ჩანს“. ჰაიდეგერი ეხება პაესტუმის ტამარს მხოლოდ ერთხელ, ხოლო მისი მსჯელობა ბერძნული ტამარის შესახებ ოთხი აბზაცით ზემოთ იწყება. მკითხველმა შეიძლება იფიქროს, რომ აქ სწორედ პაესტუმის

ტადარი ივულისხმება. პავსტუმის ტადრის აღმართვის ისტორიული თარიღის დასაზუსტებლად მივმართე ჯოზეფ ჯ. კოკელმანს, „ჰაიდელგერი ხელოვნებასა და ხელოვნების კმნილებებზე“ (Dordrecht: Martinus Nijhoff Publishers, 1985), გვ. 141.

9. ჰაიდელგერი, „ნიცშეანური ლექციები“, გვ. 80.

10. იქვე, გვ. 80.

11. იქვე, გვ. 80.

12. არტურ დანტოს აზრით, ხელოვნება სულ უფრო მეტად და მეტად ხდება დამოკიდებული თეორიაზე მისი წარმოშობის შესახებ. იხილეთ მისი თხზულება „ხელოვნების ფილოსოფიური უფულებობა“ (Columbia University Press, 1988).

დანტოს პროგნოზი ეთანხმება ჰეგელის განაჩენს, რომ ხელოვნება შინაგანად ვეღარ შეძლებს მოიცვას სულიერი ჭეშმარიტება. ჰეგელის მიმართებას ჰაიდელგერისადმი შეგუებით მოგვიანებით.

13. ბუნების კმნილებათა, ხელოვნების და ყველაზე მეტად „ბუნების კაშკაშა ნაპერწკლის, ადამიანის“ მოუხელთებელი ინდივიდუალობა არის ის, რასაც პოეტი და სკოტისტი ჰერალდ მანლეი ჰოპკინი „შინაგან სტრუქტურას“ უწოდებს. სამყაროს, როგორც მეცნიერული ან ფილოსოფიური უნივერსუმის ხედვის ნაცვლად ჰოპკინი აღიქვამს ყოველ ნივთსა და მოვლენას, როგორც უმაღლესი რანგის ინდივიდუალობას, ყველა სხვა ნივთისა და მოვლენისგან განსხვავებულს (Hopkins Reader, გამოსცა ჯონ ჰიკმა (ნიუ იორკი: Doubleday & Company, &c... 1966. გვ. 19-20). ჰაიდელგერის „დასრულებული ნივთი“ (verschriebenden Dinge) შეესატყვისება ჰოპკინის „შინაგან სტრუქტურას“. მგავსება უდაოდ არსებობს დენს სკოტის სუბსტანციასთან. ამ აღმოჩენების შედეგად, ორი რამ შეიძლება დაეასკვნათ: პირველი - „დენსისეული“ უზენაესობის ხელვა განსაზღვრავს ნივთებისა და მოვლენების ინდივიდუალობას და ძალზე საინტერესოა ესთეტიკისათვის; მეორე - ჰაიდელგერისთვის უცნობია ეს სკოტისტიური ტრადიცია.

14. ეს გამოხატავს მის დამოუკიდებელ სუნთქვას, ვალტერ ბენიამინის მგავსად. ვალტერ ბენიამინი, „ხელოვნების კმნილება მექანიკური წარმოების ეპოქაში“. ილუსტრაცია და თარგმანი პარი ზონის (ნიუ იორკი: Schocken Books, 1969), გვ. 217-251.

15. ის, რომ ჰაიდელგერი მკაფიოდ არ გამოკვეთს საზღვრებს სხვადასხვა სახის კმნილებებს შორის, წარმოქმნის პოლიტიკასთან მისი ხელოვნების ფილოსოფიის მიმართების საკითხს. საკითხი ძირაულ ინტერესს წარმოადგენს, თუ გავითვალისწინებთ ჰაიდელგერის თხზულების „დ.ს.კ.“ პირველი გამოცემისა (1935/36) და სცენაზე ნაციზმის გამოსვლის თარიღებს (1935/36).

16. გარკვეული თვალსაზრისით, ძნელია განისაზღვროს, რას ამბობს დერიდა თავის „პოლილოგში“, რომლის სათაურია „დაბრუნება“ (Restitution) („ჭეშმარიტება მხატვრობაში“, თარგმნეს გეოვ ბენინგტონმა და იან მაკლ-ეოლმა (University of Chicago Press, 1987), გვ. 255-382. დერიდას ეს თხზულება უარყოფს ვან გოგის ჰაიდელგერისეულ ნაზს. მის კომენტარში ფიგურირებს ვან გოგის ასახვითი ტექნიკის, ანუ იმიტაციური ასპექტის შედეგი, რასაც დერ-

იდა განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს. ეს არის მიზნები, რომლის გამოც „რეპრეზენტაციული ხელოვნების“ მეორე განმარტება დერიდას დაუღკავშირე, თუმცა გარკვეულწილად მომიხდა საკუთარ თავზე ძალდატანება.

17. ჰაიდეგერი, „ნიცშეანური ლექციები“, გვ. 185.

18. იქვე გვ. 185.

19. ჰაიდეგერი, „მეტაფიზიკის“ შესავალი, გვ. 131.

20. პლატონი, „რესპუბლიკა“, თარგმნა გ.მ.ა. გრუბმა (ინდიანაპოლისი: Hachett Publishing Company, 1974) გვ. 607.

21. მეიერ შაპირო, „ნატურმორტი როგორც პერსონალური თბიექტი - შენიშვნები ჰაიდეგერსა და ვან გოგზე“ („გონების მიღწევა“), გამოსცა მ.ლ.სიმმა (ნიუ იორკი: Springer Verlag, 1968), გვ. 203-209). შაპირო აკრიტიკებს ვან გოგის ჰაიდეგერისეულ გამოყენებას თხზულებაში „ლ.ხ.ქ.“. ფესხაცქლის რომელ გამოსახულებას (ასეთი სულ ცოტა ცხრაა) გულისხმობს ჰაიდეგერი? იქნებ ის ფესხაცქელი თავად ვან გოგს ეკუთვნოდა, არა გლეხის ქალისა, აშობს შაპირო. საინტერესო შეკითხვაა, მაგრამ ხელოვნების ფილოსოფია ხელოვნების ისტორიისგან განსხვავებულად ხედავს მოვლენებს. ჰაიდეგერი წარმოგვიდგენს ნივთის (ფესხაცქლის) ყოფიერების არსს. ჰაიდეგერი განსაზღვრავს „რეალურ“ სამყაროს, რომელსაც ფესხაცქელი ეკუთვნის ან ეკუთვნოდა. იგი წერს: „... წვეილი ველიანი წადის გარშემო არათერია, რისი კუთვნილებაც შესაძლოა, იგი იყოს. ირგვლივ მართო გაურკვეველი სივრცეა.“ დერიდა „დაბრუნებაში“ მართებულად აკრიტიკებს შაპიროს იმ მიზნის არასწორი გაგებისთვის, რა მიზნითაც ჰაიდეგერი ვან გოგს იყენებდა. შემდეგ ვადადის თავად ჰაიდეგერზე და მისი კრიტიკა „დაბრუნების“ საუკეთესო ნაწილია.

თუ სწორად ვაიგე, დერიდა შაპიროს ამგვარად ეპასუხება: განსაზღვრება ან „დაბრუნება“ (ნაშრომიდან „დაბრუნება“) დამახასიათებელია სუბიექტურობისთვის, რომელიც ჩვენ მხატვრობაში შეგვაქვს. ვან გოგს ისეთი გზით ჩაეწვდებით, რომელიც წინასწარ დასახულია „კუთვნილების“ ან „საკუთრების“ „ლეგალურად“ აღდგენილი ტერმინების ჩვენებურ გაგებაში... ისე, როგორც იყო სუბიექტის შემთხვევაში. ამიტომ შაპირომ აიძულა ჰაიდეგერი გაეახლებინა (შეეკეთებინა) და დაებრუნებინა გაცვეთილი ფესხაცქელები თავისი პატრონისთვის, ვინსენტ ვან გოგისთვის. მაგრამ დერიდას კრიტიკა შაპიროთი არ მთავრდება. მიუხედავად სუბიექტივიზმის მიმართ მისი კრიტიკული დამოკიდებულებისა, ჰაიდეგერი მზად იყო „აღდგინა“ ეს მხატვრობა განსაზღვრული მფლობელისთვის. შაპიროს მსგავსად, ჰაიდეგერი ვერც ხელოვნების ქმნილებას განიხილავს როგორც „სუბიექტის“ წარდგენას და მისკენ დაბრუნებას. ამიტომაც ჰაიდეგერი არ რჩება ერთგული საკუთარი კრიტიკისა. ყველაფრის მიუხედავად, მან ვერ დააღწია თავი „არსებობის“ მეტაფიზიკის ტრადიციულობას. ასეთია ჰაიდეგერის დერიდასეული კრიტიკა, ან, თუნდაც, მისი ნაწილი. ნება მომეცით, შემოგთავაზოთ რამდენიმე რემარკა ჰაიდეგერის მხარდასაჭერად, ისე, როგორც ამას „დიდი ხელოვნება“ მოითხოვს.

დერიდა შაპიროს ბრალს სდებს, რომ ამ უკანასკნელმა ვერ გაიგო ჰაიდეგერის აზრები ვან გოგზე. მაშინ, როცა ჰაიდეგერის ნაშრომი ვან გოგზე უკვე დასრულდა, დერიდას წვდომა ამ საკითხის წარსულში ჯერაც ბუნდოვანია. ასეული გვერდის მომცველ ნაშრომში „დაბრუნება“ დერიდა ვერც კი

შენიშნავს ტექსტში არსებულ გადასვლას, ამ გადასვლის მნიშვნელობას ეს ჰაიდეგერის მიერ ვან გოგზე დაწერილის იზოლაციასა და ჰაიდეგერის უფრო ტყვადი არგუმენტებიდან მათი ამოღების მიზნით არის გაკეთებული. ვან გოგის ხელოვნების ჰაიდეგერისეული გააზრება რამდენადმე მალლა დგას მის, თუნდაც, უმნიშვნელოვანეს ნამუშევარზე ხელოვნების ბუნების შესახებ.

ამ გამიზნული უზუსტობის, ისევე, როგორც დერიდას მიერ ჰაიდეგერის არასწორი გაგების კრიტიკის, ან, ბოლოს და ბოლოს, თხზულების „დ.ხ.ქ.“ ავტორის შესახებ იხილეთ დენიუნ კამინგი, „კენტი წყვილი“ ჰაიდეგერი და დერიდა“, *Review of Metaphysics* 34 (1981); გვ. 487-521.

მეორე, რაც შეეხება ტერმინს „კუთვნილება“, ჰაიდეგერი კარგად არის მასში გარკვეული. „ხელოვნების ქმნილება არ ემიჯნება ყველა რეალობას“ - წერს ჰაიდეგერი. ის, როგორც ქმნილება, „ეკუთვნის (gehört) მხოლოდ იმ რეალობას, რომელსაც იგი თვითონ განშლის“ („დ.ხ.ქ.“ 41). სხვა სიტყვებით, ეს არის „კულტურული კონტექსტი“ ან „რეალობა“, ან „სამყარო“, რომელიც ხელოვნების ქმნილებას მიეკუთვნება. და სხვა გზა აქ არ არსებობს. ხელოვნების ქმნილება მისი დასაბამია და იგი სამყაროს აღმოჩენას ეწირება.

როდესაც „კუთვნილების“ საკითხი მწვავედ იჩენს თავს, ის თითქმის ვან გოგზე მსჯელობის „მიღმა“ („ქმნილება და ქვეშარიტება“) რჩება, ბერძნული ტაძრის ირგვლივ კონცენტრირდება, სადაც შემოქმედის სუბიექტურ ხსენებასაც არ აქვს ადგილი. სადაც იგი აღნიშნავს შემოქმედის როლს - აღნიშვნა მეტად ლაკონურია და დაგვიანებულიც - იგი წერს: „რაც უფრო განმარტოებით დგას ქმნილება და რაც უფრო ნათლად მიჩნავს ყველა კვეთის ცოცხალ არსებებთან, მით უფრო მარტივად ჩნდება ასეთი ნაშრომებისადმი ნდობა“ („დ.ხ.ქ.“ 66).

მესამე, ჰაიდეგერმა სინამდვილეში რამდენიმე საფეხურით განავითარა ხელოვნების „ყოფიერება“ და ეს მას არ დაუშალავს. ჩვენი წარმოდგენა ხელოვნების ქმნილებისა, ჩვენს მიერ მისი ახლებურად „აღმოჩენა“ არის სწორედ ის, რაც ჩვენ ჰაიდეგერმა შეგვადლებინა. შექმნა თუ არა ჰაიდეგერმა თავისი ნიშნა მეტაფიზიკის ტრადიციაში? (გადაღეთ გვერდზე საკითხი, თუნდაც ეს მეტად დამთრგუნველი იყოს). ამ კითხვაზე პასუხი, რა თქმა უნდა, დამოკიდებულია იმაზე, თუ რა იგულისხმება სიტყვა „ყოფიერების“ მრავალმნიშვნელობაში. ჰაიდეგერისთვის ხელოვნების ქმნილების ყოფიერებას იმ გარემოში, სადაც ის „მუშაობს“, ნამდვილად არაფერი აქვს საერთო „ინტელექტუალურ ყოფიერებასთან“, პირიქით, და ეს „დ.ხ.ქ.“-ის უმთავრესი საკითხია - ხელოვნების ქმნილება არ არის მოცემული აზრობრივი გამჭვირვალებისთვის. ფაქტურად, ხელოვნების ქმნილების კონცეპტუალური გზით წვდომა ნიშნავს დაფარო ის, რაც ამ ქმნილებას სხვა შემთხვევაში შეუძლია გამოამტკიცოს: ასეთ ქმედებას ჰაიდეგერი უწოდებს „მასკირებას“. სხვა მხრივ, ხელოვნების ქმნილების „ყოფიერება“ განიცდის ასეთ მასკირებას, ან, რასაც ალტერნატიულად შეიძლება დაერქვას „ფარული უარყოფა“, როგორც მას ჰაიდეგერი უწოდებდა („დ.ხ.ქ.“ 55). ყოფიერების ინტეგრალი ან ხელოვნების ქმნილებისგან „განზე დგომა“ მისივე გამოაშკარავების უარყოფას ნიშნავს. გამოჩენა და დაფარვა - შუქი და უკუნი - პერმანენტული თანატოლი ცნებებია ჰაიდეგერისეული „ქვეშარიტების“ სამეფოში.

22. ჯოზეფ ჯ.კოკელმანსი, „ჰაიდეგერი ხელოვნებაზე და ხელოვნების

ქმნილებებზე", გვ. 140. გულწრფელნი თუ ვიქნებით, კოკელმანსმა მეტი მნიშვნელობა მიანიჭა ჰაიდეგერის აზრს, რომ „დიდი ხელოვნებას“ უდიდესი ფუნქცია აკისრია ადამიანის ცხოვრებაში“. მაგრამ ეს განსხვავებული მოსაზრებაა, განსხვავებული იმ მოსაზრებისგანაც, რომლის თანახმადაც, ჰაიდეგერი წინასწარგანზრახულად შემოსაზღვრავს დიდი ხელოვნებას მოთხოვნებს ტაქტიკით, რომლის მეშვეობითაც დისკუსიაში წინასწარობას ინარჩუნებს. რისთვის შემოფარგლავს ჰაიდეგერი დიდი ხელოვნების საზღვრებს სიგანეებო მოთხოვნებით? იმისათვის, რომ გამოიკვლიოს ხელოვნების ის სახეობა, რომელიც არ ჰგავს რეპრეზენტაციულ ხელოვნებას.

23. ჰაიდეგერი, „ნიცშეანური ლექციები“, გვ. 84.

24. იქვე, გვ. 84.

25. იქვე, გვ. 84.

26. ჰაიდეგერი „დ.ხ.ქ.“ გვ. 79.

„აქვს კი საფუძველი ლაპარაკს უკვდავ ქმნილებებსა და ხელოვნებაზე, ვითარცა სამარადისო ღირებულებებზე? თუ ეს ლაპარაკი იმ ეპოქის ბოლომდე გაუაზრებელი მეტყველების სახეობაა, რომელშიც დიდი ხელოვნება თავის არსებობასთან ერთად განდგომია არსებას ადამიანისას?“

27. ჰაიდეგერი, „ნიცშეანური ლექციები“, გვ. 83-84.

28. „ღმერთების ზნეობრიობის შესახებ საკუთარი წარმოდგენის თანახმად სტოიკოსებმა ალეგორიულად წარმოდგინეს ზევსის და მისი მძვინვარე მოდგმის უბრალოება პომეროსის ეპიკურ პოემებში“ (სუზან სონტაგი, „ინტერპრეტაციის წინააღმდეგ“, „ინტერპრეტაციის წინააღმდეგ და სხვა ესსეები“ (ნიუ იორკი: Dell Publishing, 1966 გვ. 15). სონტაგის ესეე ადასტურებს ჰაიდეგერის მარტივ სიტყვებს თხზულებიდან „დ.ხ.ქ.“ „ეს ხელოვნების თავდაცვა“ - წერს იგი - „რომელიც ქმნის შემთხვევით ხედვას, რომლის თანახმადაც რაღაც, რასაც ჩვეულებისამებრ ვუწოდებთ ფორმას, განკარგოვდება რაღაცისგან, რასაც ჩვეულებისამებრ ვუწოდებთ შინაარსს, რომელიც, საუკეთესო ზრახვებით განმსჯელებული, აქცევს შინაარსს განმსაზღვრელად, ფორმას კი დამატებითად“.

რუთ ლორანდი - ჰაიფას უნივერსიტეტის ფილოსოფიური განყოფილების პრიფესორი (ისრაელი).

Ruth Lorand. Beauty and Its Opposites. ჟურნალში: "The Journal of Aesthetics and Art Criticism" 52:4 Fall 1994. გვ. 399-406.

1. ჯ.ს. მილი, «ლოგიკის სისტემა», ორტომეული (ლონდონი: Parker, 1843), ტომი 2, გვ. 332.

2. ჯორჯ დ. ბირკჰოფი მშვენიერების საზომად შემდეგ ფორმულას გვთავაზობს: $M=O/C$, სადაც M -ესთეტიკური სიდიდეა, O -წესრიგი, C -კომპლექსური სისტემა. იხილეთ «ესთეტიკური საზომი» (Harvard University Press, 1933). თუმცა, ესთეტიკური შეფასების ხარისხობრივი იდეა არ ითხოვს მათემატიკურ საზომს.

3. სოკრატე ამტკიცებს, რომ მშვენიერება შედარებითი ფასეულო-

ბაა: «უმშენიერესი მაიმუნი მახინჯია ადამიანთან შედარებით... [ეს] უმშენიერესი ყველი მახინჯია კალწულთან შედარებით». ("დიდი პირაა", § 289).

4. ესთეტიკური შეფასებისთვის სრულფასოვანი შედარების მნიშვნელობაზე იხილეთ კატერინ ლორდის შენიშვნები რუთ ლორანდის ნაშრომზე: «თავისუფალი და დამორჩილებული მშენიერება: დამაბრკოლებელი უთანხმოება». "The British Journal of Aesthetics" 31 (1991): გვ. 167-168. ასევე იხილეთ რუთ ლორანდი «თავისუფალი და დამორჩილებული მშენიერება: პასუხი-უარყოფა». "The British Journal of Aesthetics" 32 (1992)

5. მერი მაზერსილი, «მშენიერების დაბრუნება (Oxford: Clarendon Press, 1984) გვ. 247.

6. კანტის მესამე კრიტიკაში მშენიერების ცნება ზედმიწევნითაა განხილული, სიმახინჯეს კი მსჯელობა გაცვრით ეხება. მაზერსილის მტკიცებით, განსხვავებები, რომელთა საფუძველზე შეიძლება ითქვას, რომ რაღაც არის მშენიერი, რაღაც კი არ არის, ნაკლებად რადიკალურია იმ განყენებულ შეხედულებებთან შედარებით, რომელთა თანახმადაც სწორედ ამ განსხვავებებით ყლობდება მშენიერების საპირისპირო. მაზერსილი მშენიერების ცნებას დისკუსიის საგნად აქცევს, განიხილავს მშენიერს როგორც ცნებას, რომელიც აწესრიგებს ესთეტიკურ ფელს და მიჯნავს მას არაესთეტიკურსგან. საგულისხმოა, რომ იგი ვერ პოულობს საყრდენს მშენიერების ოპოზიციისთვის ესთეტიკურ ფელში.

7. დიოტიმა გამოხატავს მოსაზრებას მშენიერებაში ხარისხობრივი თუ საფეხურობრივი დაშვების შესაძლებლობაზე, როდესაც ამბობს: «თუ სიყვარული არ არის კარგი და მშენიერი, ეს არ ნიშნავს, რომ ის ცუდი და მახინჯია. შესაძლოა ამ ორ შესაძლებლობას შორის რაღაც საშუალო არსებობდეს.» (ხაზგასმა ჩემია) (პლატონი, "ნაღიში", §202. თარგმნა ვალტერ ჰამილტონმა, [Harmondsworth: Penguin Books, 1951]. შუალედურობა, «რაღაც საშუალო», არ გულისხმობს პოლუსთა ერთზე მეტი წყვილის არსებობას.

8. კანტის თანახმად, ასეთ ობიექტს შეუძლია განსხვავებულ გამოცდილებათა, და სხვადასხვა ინტერესთა ასპექტების შესაბამის ცნებებთან შეთანხმება, მაგრამ იგი არ ერთიანდება ესთეტიკური გამოცდილების შესატყვის ცნებაში. ესთეტიკური თვალსაზრისით, ამ ტიპის ობიექტი განისაზღვრება როგორც არაცნებითი, რომელიც არ ამართლებს ესთეტიკურ მოლოდინს: იგი არც აუცილებლობას ემორჩილება, არც საკუთარი ველიდან გადის. თავისუფალი მშენიერება, როგორც კანტი განმარტავს, «არ გულისხმობს ცნებას, რომელსაც უნდა მოერგოს ობიექტი» («მსჯელობის უნარის კრიტიკა», ნაწილი 16, თარგმნა ჯ.პ. ბერნარდმა [ლონდონი: Collier Macmillan Publisher, 1951].) ყველები კანტისეული მაგალითია: «ყველი ბუნების თავისუფალი მშენიერებაა. ვეჭობ, ვინმემ, ბოტანიკოსის გარდა, იცოდეს, რა მოვლენაა ყველი ...» (იქვე). ჩემი აზრით, არაცნებითი არ უნდა მონაწილეობდეს არსებულ

გამოცდილებაში, გარდა ესთეტიკური გამოცდილებისა.

9. «მრავალფეროვნების ერთიანობის» შემთხვევაშიც ასე ხდება ობიექტი ან ერთიანია (რასაც ერთიანობა ნიშნავს), ან დაშლილია. მთლიანობა ერთადერთი მდგომარეობაა, რომელშიც «არის ყველაფერი, რაც აუცილებელია და არ არის არაფერი, რასაც საჭიროება არ მოითხოვს». (ჯონ ჰოსპერის, «მნიშვნელობა და სიმართლე სტელოვნებაში» [University of North Carolina Press, 1946] გვ. 232-233.)

10. ჯორჯ დიკი, «ხელოვნება და ესთეტიკა: ინსტიტუციონალური ანალიზი». (Cornell University Press, 1974).

11. იმანუელ კანტი, «მსჯელობის უნარის კრიტიკა», §2.

12. ვთავაზობთ ამ გამოჩვენის წინააღმდეგობრივი ხასიათის დეტალურ განხილვას ჩემს ნაშრომში «თავისუფალი და დამორჩილებული მშვენიერება: დამაბრკოლებელი უთანხმოება». "The British Journal of Aesthetics" 29 (1990): გვ. 32-40.

13. იმანუელ კანტი, «მსჯელობის უნარის კრიტიკა», §16.

14. იქვე, §8.

15. იქვე, §44, კანტი აჯამებს ამ საკითხზე თავის შეხედულებას მტკიცებით, რომ მეცნიერებას მშვენიერების შესახებ არ აქვს არსებობის უფლება. იგი შეუძლებლად მიიჩნევს ასეთი მეცნიერების არსებობას. თუმცა, მისი მესამე კრიტიკის უმეტესი ნაწილი მშვენიერების თეორიას ეძღვნება. გამოიგნა ესთეტიკასა და მეტა-ესთეტიკას შორის, ეთიკის ზოგად ასპექტებს შორის გავლებული მიჯნის მსგავსად, შესაძლოა მისაღებიც იყოს. კანტის მოსაზრება შეიძლება აიხსნას, როგორც მეტა-ესთეტიკურ შესაძლებლობებზე დაკრძობა ესთეტიკის უარყოფის ფონზე, თუმცა ეთიკის პრილში იგი ორივე დონეს ინარჩუნებს. ესთეტიკა შეესაბამება გამართლების დონეს (რომელსაც კანტი უარყოფს), მეტა-ესთეტიკა მოგვევლინება ესთეტიკური ფენომენის საყოველთაო გახსნა-განმარტების დონედ.

16. გარეთ თომსონი იმავე განწყობით ადასტურებს, რომ კანტი უბრალოდ ასახელებს სიმახინჯეს, როგორც ცნებას, რომელიც «შეიძლება თეორიულად ჩამოყალიბდეს კანტის მიერ მშვენიერების შესახებ დაწერილზე დაკრძობით». «სიმახინჯისადმი კანტის მიმართების პრობლემა». "The Journal of Aesthetics and Art Criticism" 50 (1992): გვ. 107-115.

17. მახერსილი, ციტირებული ნაშრომი, გვ. 347.

18. დ. ჰიუმი, «ტრაკტატი ადამიანური ბუნების შესახებ» (ლონდონი: Dent; ნიუ-იორკი: Dutton, 1966) გვ. 24-25.

19. მონრო ს. ბირდსლეი, «წესრიგი და უწესრიგობა ხელოვნებაში». წიგნში «წესრიგის ცნება», გამომცემელი პაულ კენტში (University of Washington Press, 1968) გვ. 192.

20. დეტალურად განხილულია ჩემს წერილში «მშვენიერება – წესრიგი წესების გარეშე», "The Southern Journal of Philosophy" 30 (1992): გვ. 43-63.

21. პლატონი, მაგალითად, ამტკიცებდა, რომ მშვენიერება ჭეშმარიტების გრძნობითი გამოხატულებაა. ნეტარი ავგუსტინე ფიზიკურ

მშვენიერებას აღწერდა, როგორც არსებობას, რომელშიც «ველაფერი თავის ადგილზეა...» (De Liberto Arbitrio, II. XVI. 42).

22. პიუმი, ციტირებული ნაშრომი, გვ. 25.

23. რუდოლფ ანჰაიმი, «წესრიგი და მთლიანობა ლანდშაფტის დიზაინში», მის წიგნში «ხელოვნების ფსიქოლოგიისკენ» (University of California Press, 1966), გვ. 25.

24. შეიძლება შევადაროთ ლოგიკური წინააღმდეგობის შემთხვევას: კონტექსტის შეცვლა გაკლენას ახდენს არაგუმენტის მნიშვნელობაზე და ამ გზით იხსნება წინააღმდეგობა.

25. ეს თვალსაზრისი განვიხილეთ წერილში «ესთეტიკური ფასეულობების სიწმინდე», «The Journal of Aesthetics and Art Criticism» 50 (1992): გვ. 13-21.

26. თომას კულკა, «ყითი», "The British Journal of Aesthetics" 28 (1988): გვ. 18-27.

27. შეგვიძლია ვამტყიცოთ, რომ პრაქტიკული დანიშნულების ობიექტებიც ფლობენ, ბუნების მსგავსად, ესთეტიკურ ასპექტს და მათი ერთფეროვნება საექვოდ მივიჩნიოთ. მე ვაღიარებ ასეთ შეხედულებას. ძნელია გავაზვიადოთ კაცობრიობის აზროვნების ისტორიაში ბუნებრივი მშვენიერების მნიშვნელობა. ბუნება მუდამ გვაოცებს თავისი უსაზღვრო და ამოუწურავი შინაარსით. თავის მხრივ, ინდუსტრიის დიზაინერები ცდილობენ მშვენიერებით გადალაბონ ერთფეროვნება უტილიტარული დანიშნულების ობიექტებში. ჩემი აზრით, ამ ობიექტთა მიმართ განსხვავებული ტიპის ინტერესები მოქმედებენ. როდესაც ერთი ბუნებისა და საგნებისგან მოითხოვს უბრალოებასა და საუკეთესო ხარისხს, სხვას სურს დაზღვეული იყოს ყოველგვარი მოულოდნელობისგან. ასე რომ, როდესაც პირველი ობიექტის ფუნქციით არის დაინტერესებული, მეორე მოულოდნელობისგან იცავს თავს. მისი პოზიციიდან ერთფეროვნება ნაკლი კი არა, ღირსებაა.

28. პლატონი, "ნადიმი", §218.

29. კანტისეული სენტენცია «თავისუფალი მშვენიერება დამორჩილებული მშვენიერების წინააღმდეგ» შეიძლება გავიაზროთ, როგორც ობიექტთა მიმართ დამოკიდებულებითი განსხვავება; ასევე, შეიძლება გავიაზროთ, როგორც ობიექტთა კლასიფიკაცია, იხ. დონალდ ვ. კრაუფორდი, «კანტის ესთეტიკური თეორია» (University of Wisconsin Press, 1974), გვ. 113-117.

30. მსურს მაღლიერება გამოვხატო ჩემი მეგობრისა და კოლეგის დრ. გიორა ჰონის მიმართ, წერილის გულისყურით წაკითხვისა და ფასდაუღებელი შენიშვნებისთვის.

დონალდ ვ. კასპიტი - ნიუ იორკის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ხელოვნების ისტორიის პროფესორი, მიჩიგანის უნივერსიტეტის სამეცნიერო გამოცემათა მთავარი გამომცემელი ხელოვნების ისტორიის სფეროში. ავტორია ნაშრომებისა: «კლემენტ გრინბერგი: ხელოვნების

კრიტიკოსი“, „კრიტიკოსი, როგორც არტისტი: ხელოვნების ინტერნაციონალობა“, „ახალი სუბიექტივიზმი: ხელოვნება 1980-იან წლებში“ და სხვ.

Donald B. Kuspit. *The Unhappy Consciousness of Modernism*.
წიგნში: *Zeitgeist in Babel. The Postmodernist Controversy*, edited by
Ingeborg Hoesterey. Indiana University Press, 1991. გვ. 50-65.

1. კ. ჯ. იუნგი, "მოდერნული ადამიანი სულის ძიებაში" (New York: Harcourt, Brace and World, 1966 [1933]), გვ. 197.
2. ოსკარ უაილდი, "კრიტიკოსი როგორც ხელოვანი, ნაწილი I", "Intentions" (New York, 1905) გვ. 142-43.
3. კლემენტ გრინბერგი, "ახალი სკულპტურა", "Partisan Review", ივნისი, 1949, გვ. 637.
4. კლემენტ გრინბერგი, "სკულპტურა ჩვენს დროში", "Arts Magazine", ივნისი 1958, გვ. 22.
5. კლემენტ გრინბერგი, "შეუსაბამობა უპასუხისმგებლობის პირისპირა", "Partisan Review", მაისი 1948, გვ. 574.
6. პოლ ვალერი, "დეგა, ცეკვა, ნახატი", "Degas Manet Morisot" (New York: Pantheon Books, 1960), გვ. 45.
7. ვალერი, გვ. 87.
8. ვალერი, გვ. 28-29.
9. როლან ბარტი, "მითოლოგიები" (New York, 1975), გვ. 35.
10. როლან ბარტი, "ტექსტით სიამოვნება" (New York: Hill and Wang, 1975), გვ. 6-7.
11. კლემენტ გრინბერგი, "სემინარი პირველი", "Arts Magazine", ნოემბერი 1973, გვ. 45.
12. როლან ბარტი, "ტექსტით სიამოვნება", გვ. 7.



1. ვოლფგანგ ველში: „პოსტმოდერნი“. ერთი საკამათო ცნების გენეალოგია და მნიშვნელობა 3
2. ვოლფგანგ ველში: პოსტმოდერნული ფილოსოფიის დაბადება მოდერნული ხელოვნების სულიდან 34
3. ჩარლზ ჯენკსი: პოსტმოდერნი გვიან-მოდერნის წინააღმდეგ 59
4. კლემენტ ბრინგერბი: „პოსტმოდერნის“ ცნება 84
5. ჯონ ბრუნი: პაიდეგეკრი და ხელოვნების ორი სახე 95
6. რუთ ლორანდი: მშვენიერება და მისი ოპოზიცია 112
7. ლონალდ ვ. კასპიტი: მოდერნიზმის ავბედითი ცნობიერება 127
8. შენიშენები 150

