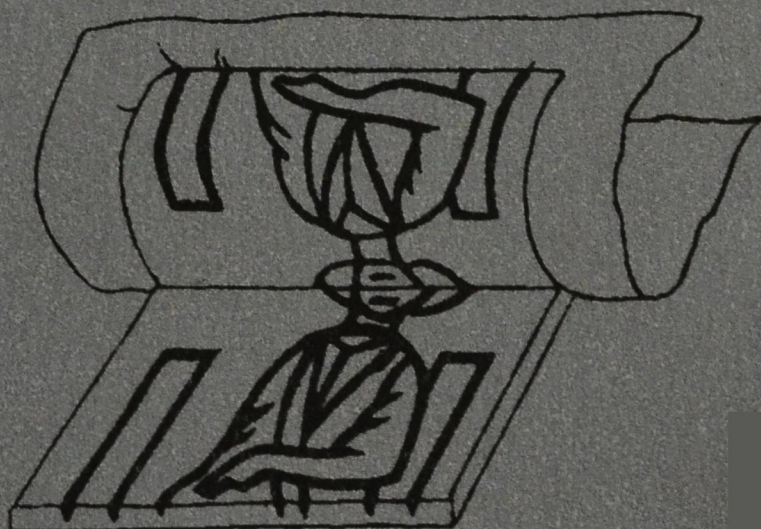


ვალტერ ბენიამინი

ხელოვნების ნივთი
მისი ტექნიკური
რეპროდუცირებადობის
ეპოქაში

ისტორიის
ცნების შესახებ



არაკომერციული გამომცემლობა საგა

ჯიბის წიგნის სერია 2

ვალტერ ბენიამინი, დაბადებული 1892 წელს ბერლინში, ფილოსოფოსი და ლიტერატურის კრიტიკოსი, ითვლება მეოცე საუკუნის პირველი ნახევრის მნიშვნელოვან ინტელექტუალურ მოღვაწედ. მისი შრომები: „გერმანული ტრაგედიის საწყისი“ (1925), „ხელოვნების ნიმუში მისი ტექნიკური რეპროდუცირებადობის ეპოქაში“ (1935/1936) და დაუსრულებელი „პასაჟების ნაშრომი“ (მუშაობდა 1927-დან) თანამედროვე ჰუმანიტარული მეცნიერებების მრავალ აქტუალურ საკითხზე მსჯელობისას სახელმძღვანელო ტექსტებს წარმოადგენს. იგი თანამშრომლობდა მარქსიზმის განახლებაზე მომუშავე ფრანკფურტის „სოციალური კვლევის ინსტიტუტთან“, იყო თეოდორ ვ. ადორნოს, ბერტოლტ ბრეხტისა და გერშომ შოლემის მეგობარი, თარგმნა მარსელ პრუსტი. მისი ნაშრომები მნიშვნელოვანი წყაროა არა მხოლოდ ფილოსოფიისა და ლიტერატურათმცოდნეობის, არამედ მედიის, ხელოვნებისა და ისტორიის მკვლევართათვის. 1933 წელს ნაციონალ-სოციალისტების მიერ ძალაუფლების ხელში ჩაგდებაზე ებრაული წარმოშობის ბენიამინი აიძულა გერმანიიდან გაქცეულიყო. 1940 წლის 26 სექტემბერს ესპანეთ-საფრანგეთის საზღვრის გადაკვეთის მცდელობისას მან ნაცისტებთან ტყვედ ჩავარდნის შიშით საკუთარი ნებით დაასრულა თავისი სიცოცხლე.

სელოვნების ნიმუში
მისი ტექნიკური
რეკონსტრუქციის
ეპოქაში

ისტორიის ცნების
შესახებ

ვალტერ ბენიამინი

თბილისი, 2007

ტექსტები იბეჭდება შემდეგი გამოცემის მიხედვით:

Walter Benjamin, Gesammelte Schriften. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Band I.3

© Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1974

Mit freundlicher Genehmigung des Suhrkamp Verlages und der Hamburger Stiftung zur Förderung von Wissenschaft und Kultur, der Inhaberin der Urheberrechte Walter Benjamins – გამომცემლობა ზურკამპის და ჰამბურგის მეცნიერებისა და კულტურის ხელშეწყობის ფონდის, ვალტერ ბენიამინის საავტორო უფლებათა მფლობელის, თავაზიანი ნებართვით

გამომცემელი:

თარგმანი გერმანულიდან:

რედაქტორები:

კორექტორი:

დიზაინი:

სოსო დუმბაძე

დევი დუმბაძე

რუსიკო ასათიანი

თენგიზ ირემაძე

რუსიკო ასათიანი

გიორგი ბაგრატიონი



თბილისის გოეთეს ინსტიტუტის ხელშეწყობით



პირველი გამოცემა, 2007

ISBN 978-99940-68-58-6

ISSN 1512-3162

ყველა უფლება დაცულია

© საგა, არაკომერციული საგამომცემლო საქმიანობა 2007
www.sagahouse.ge

სარჩევი

გამომცემლის წინასიტყვაობა.....	6
მთარგმნელის წინასიტყვაობა.....	15
ხელოვნების ნიმუში მისი ტექნიკური რეპროდუცირებადობის ეპოქაში.....	19
ისტორიის ცნების შესახებ	83

გამოცემლის წინასიტყვაობა

წინამდებარე ტექსტების ავტორი, ებრაული წარმოშობის გერმანელი მოაზროვნე, ვალტერ ბენიამინი, ორმოცდარვა წლის ასაკში საწამლავს, მორფიუმის დიდ დოზას, ლებულობს და ამგვარი ტრაგიკული გზით „გაურბის“ ნაციისტურ გერმანიას. ეს ხდება 1940 წლის 26 სექტემბერს ესპანეთის სასაზღვრო ქალაქ პორტ ბუში, სადაც მოგვიანებით, მეოცე საუკუნის ოთხმოცდაათიან წლებში, სიმბოლურად ბენიამინის ქანდაკება იდგმება ამ ფილოსოფოსის ხელმეორედ აღმოჩენისა და აღიარების საპატივცემულოდ.

ეს აღიარება ადვილად არ მოსულა. მისი თანამედროვეები ბენიამინის შემოქმედებას მძაფრად აკრიტიკებდნენ და სკეპტიკურად აფასებდნენ. მაგალითად, ბერტოლტ ბრეხტი, რომლის მხარდაჭერასაც იგი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა, თავის დღიურებში მეგობრის ნააზრევებთან დაკავშირებით ჩაინიშნავს: „ეს ყველაფერი მისტიკაა [...] ეს საკმაოდ საშინელი რამ არის“. (Brecht B. Werke. - Berlin; Weimar; Frankfurt a. M., 1994, Bd. 26, S. 315).

ამგვარად, ბენიამინის შემოქმედება ნაკლებად პოპულარულია. 1933 წლიდან კი, ნაციონალ-სოციალისტების მიერ ძალაუფლების ხელში ჩაგდების შემდეგ, გამოცემების აკრძალვისა თუ დაწუნების გამო, მისი ნაშრომები თითქმის აღარ ქვეყნდება.

საინტერესოა ერთი ეპიზოდი: მისი მეგობრები სოციალური კვლევის ინსტიტუტიდან, გონებამახვილურ ხრიკს მიმართავენ და ბენიამინის წერილების ანთოლოგიას ფსევდონიმით, არიული ლოზუნგის მსგავსი სათაურით, იმ დროისათვის პოპულარული შრიფტითა და ჰეროიკული ქვესათაურებით აწვდიან გამომცემლობას, რითიც ცენზურა წარმატებულად შეჰყავთ შეცდომაში და ასე ახერხებენ წიგნის გამოცემას. ეს წიგნი ერთადერთი გამოცემაა, რომელიც ბენიამინმა თავისი ემიგრაციის პერიოდში დაბეჭდა. მანამდე, 1928 წელს, ბერლინური გამომცემლობა როვოლტი ერთდროულად აქვეყნებს მის ორ წიგნს: „გერმანული ტრაგედიის წარმოშობა“ (ფრანკფურტის უნივერსიტეტში დაწუნებული დისერტაცია) და „ქურთა ცალმხრივი მოძრაობით“.

1933 წლიდან ებრაული წარმოშობის ბენიამინი იძულებულია დატოვოს გერმანია. მას უყვარს მოგზაურობა, თუმცა ეს სიყვარული მისთვის მწარე აუცილებლობაში გადადის. იგი ხშირად იცვლის საცხოვრებელს იაფი და უსაფრთხო ადგილის მოსაძიებლად.

მისი ცხოვრების პირველი წლები არაფრით არის გამორჩეული. ვალტერ ბენედიქს შონფლის ბენიამინი 1892 წლის 15 ივლისს ბერლინში, ანტიკვარისა და მდიდარი ვაჭრის ოჯახში იბადება. იზრდება ბურჟუაზიულ, გერმანიასთან და ქრისტიანულ კულტურასთან ასიმილირებულ ებრაულ ოჯახში. ებრაულ

ტრადიციებს ისევე, როგორც „ებრაელად ყოფნის“ საბედისწერო დაღს საკმაოდ გვიან ეცნობა. თავის ბავშვობას იგი იგონებს წიგნში „ბავშვობა ბერლინში მე-19/მე-20 საუკუნეების მიჯნაზე“.

1914 წელს მისი მეგობრის, ახალგაზრდა პოეტ ქრისტოფ ფრიდრიხ ჰაინლეს, თვითმკვლელობა მისთვის ტრაგიკულია და მისი შემოქმედებითი ცხოვრებისთვის გარდამტეხი. ჰაინლეს სიკვდილის შემდეგ იგი გულმოდგინედ, თუმცა უშედეგოდ ცდილობს მეგობრის ნაშრომებისთვის გამოცემლის მოძიებას.

გერმანიაში ყოფნისას საკუთარი თავის ძიებაში მყოფი ბენიამინი განიცდის სხვადასხვა წარუმატებლობას: მისი ჟურნალი, რომელიც გერმანელი მხატვრის, პაულ კლეს, ერთ-ერთი ნახატის, „ანგელუს ნოვუსის“, სახელწოდებით უნდა გამოსულიყო, არარეალიზირებულ სურვილად რჩება; ფრანკფურტის უნივერსიტეტში, სადაც ცდილობს დაიცვას მეორე დისერტაცია პროფესორის სტატუსის მოსაპოვებლად, (რაც თავისთავად არცთუ ისე მიმზიდველია მისთვის), ვერ ღებულობს დადებით რეცენზიას (რეცენზენტი თავის საარგუმენტაციო წერილში წერს მარტივად, რომ სადისერტაციო ტექსტი ვერ გაიგო).

მისი კავშირი ფრანკფურტთან საკმაოდ პროდუქტიულია. იქ იგი იცნობს ახალგაზრდა ფილოსოფოსებსა და მკვლევრებს, ზიგფრიდ კრაკაუერს,

თეოდორ ვ. ადორნოსა თუ სხვებს, რომელთა სახელები უკავშირდება სოციალური კვლევის ინსტიტუტში ჩამოყალიბებულ „ფრანკფურტის სკოლას“. ეს სკოლა, სადაც ნეომარქსისტული დიალექტიკური კრიტიკული თეორია შემუშავდა, დააფუძნეს მაქს ჰორკჰაიმერმა და თეოდორ ვ. ადორნომ. ინსტიტუტის კრედიოა ისეთი სოციალური მეცნიერების ჩამოყალიბება, რომელიც შეეცდება საზოგადოების კრიტიკულ კვლევას, შესწავლას და საზოგადოებრივი წყობის ემანსიპაციური შეცვლის პრეტენზია ექნება. ბენიამინი ამ სკოლასთან მთელი თავისი ცხოვრების განმავლობაში მჭიდროდ თანამშრომლობს.

უმნიშვნელოვანესი მოვლენა ფილოსოფოსის ცხოვრებაში არის კუნძულ იბიცაზე მოგზაურობისას ასილაციისის გაცნობა. „ლატვიელი ბოლშევიკი ქალი“ — ასე ლაკონურად დაუხასიათებს იგი თავის წერილში ამ მომხიბვლელ, კომუნისტური იდეებით დაინტერესებულ მსახიობს თავის უახლოეს მეგობარს, გერშომ შოლემს. ბენიამინი ლაციისის მეშვეობით გაიცნობს, აგრეთვე, კომუნისტური იდეებით გატაცებულ, ახალგაზრდა ბერტოლტ ბრეხტს, რომელიც ჯერ კიდევ იწყებს თავის თეატრალურ კარიერას. მოგვიანებით, ბრეხტი, როგორც არატრადიციული შეხედულებების ავტორი, მისთვის იქცევა მნიშვნელოვან ფიგურად. ლაციისის გამო, ბენიამინი ჯერ რიგაში მიემგზავრება, სადაც მსახიობს იატაკქვეშეთის თეატრი აქვს შექმნილი, შემდეგ კი, 1926-

27 წლებში, შეყვარებულს მოსკოვშიც ჩააკითხავს. მოსკოვი სათანადოდ ვერ ღებულობს მოაზროვნეს, მიუხედავად იმისა, რომ თავად ბენიამინი დიდი ინტერესითა და სიმპატიით არის განწყობილი იმ ქვეყნის დედაქალაქის მიმართ, რომელიც აშენებს ახალ სამყაროს. იგი მზად არის გადასახლდეს კიდევც მოსკოვში, მაგრამ იქ დიდ ხანს ვერ ძლებს და ბრუნდება გერმანიაში, სადაც აგრძელებს მთარგმნელობით სამუშაოებს. თარგმნის ფრანგულიდან ბოდლერსა და პრუსტს. თანამშრომლობს ბრეხტთან; თუმცა მასთან ერთად დაგეგმილი გაზეთი „კრიტიკა და კრიზისი“ ასევე წარუმატებელ მცდელობად რჩება. ლაცისტან ურთიერთობაც წყდება.

ბენიამინის შემოქმედების გამიჯვნა მარქსიზმამდელ და მარქსიზმის შემდეგომ პერიოდებად რთულია. ბენიამინის თანამედროვე ეპოქა ახალი ფაქტებითა და მოვლენებით უბიძგებს ამ არააკადემიურ ფილოსოფოსს იკვლიოს იმ ეპოქისათვის აქტუალური მრავალფეროვანი პრობლემატიკა: მისი ინტერესი ძველი შუასაუკუნეების ლიტერატურიდან თანამედროვე ლიტერატურაზე გადადის; ინტერესთა სფეროში შემოდის მედიის ახალი ფორმები და ტექნოლოგიური გამოგონებები, მაგალითად, რეპროდუქციების ტექნოლოგია, მათი მასიური გამრავლება; ფოტოგრაფია; რადიო და, რა თქმა უნდა, კინო. ინდუსტრიალიზაციის ამ ფორმებს ბენიამინი მიჰყავთ მისი ესთეტიკის ერთ-ერთ ძირითად, პრობლემატურ ცნებასთან „აურა“. მარქსისტები

სოციალური კვლევის ინსტიტუტიდან ბენიამინს ნააზრევებს განიხილავდნენ როგორც არასაკმარისად დიალექტიკურს, მის ამ ცენტრალურ ცნებას კი როგორც მისტიკურს. „აურა“ მისი შემოქმედების ჯერ კიდევ ადრეულ პერიოდში ჩნდება: 1917 წელს მიმოხილვითი ხასიათის სტატიაში დოსტოევსკის „იდიოტის“ შესახებ იგი ლაპარაკობს „რუსული სულის აურაზე“. მისი ერთ-ერთი მისწრაფება, ძველი ხელნაკეთი სათამაშოების შეგროვება (რაც, შესაძლოა, ანტიკვარი მამის საქმიანობის გავლენა იყო) შეიძლება მიანიშნებდეს სწორედ იმ ადამიანურ სითბოზე, რომელიც ნელ-ნელა ქრებოდა ინდუსტრიალიზაციის შემოსვლასთან ერთად. ალბათ ძნელი წარმოსადგენი არ იქნება, თუ რა აურა იტრიალებდა ასეთი სათამაშოებით გაწყობილ ბენიამინის ბინაში!

ბენიამინის მარტოდ მყოფობაზე სიცოცხლის ბოლო წუთებში დაწერილი მისი ბარათიც მიგვანიშნებს: პირენეებში უშედეგო გაქცევის მცდელობისას ლტოლვილების მცირე ჯგუფში ბენიამინთან ერთად ჰენი გურლანდი იმყოფება. ბენიამინი სიკვდილის წინ მას გადასცემს გამოსამშვიდობებელ წერილს თავის მეგობარ თეოდორ ვ. ადორნოს სახელზე. გარემოებები ნაცისტებისგან დევნილ გურლანდის აიძულებს წერილი წაკითხვისთანავე გაანადგუროს, თუმცა კი, მოგვიანებით, იგი მას მეხსიერებით აღადგენს. წერილი მსგავსი შინაარსის უნდა ყოფილიყო (ნაწყვეტი ვალტერ ბენიამინის გამოსამშვი-

დობებელი წერილიდან, პორტ ბუ, 25 სექტემბერი, 1940 წელი): „ამ გამოუვალ სიტუაციაში სხვა გზა არა მაქვს გარდა იმისა, რომ სიცოცხლე დავასრულო. ის დასრულდება პირინეების პატარა სოფელში, სადაც არავინ მიცნობს [...]“.

წერილები, სტატიები, გამოკვლევები, რომლებსაც ბენიამინი გვიტოვებს, გვახსენებს კოლაჟებს ავანგარდული მხატვრობიდან, ტექსტების განლაგების პრინციპი კი კინომონტაჟთან შეგვილია გავაიგივოთ. ამაში წინამდებარე გამოცემის ტექსტებიდანაც დავრწმუნდებით.

სულ რამდენიმე ათწლეულის წინ ბენიამინის შემოქმედება დიდ ყურადღებას არ იმსახურებდა. მისი ტექსტების დიდი ნაწილი მხოლოდ მისი გარდაცვალების შემდეგ ქვეყნდება. ოთხმოცდაათიან წლებში ბენიამინის შემოქმედება საკმაოდ პოპულარული ხდება დასავლურ მეცნიერებასა და კულტურაში. დღეს მისი ნარკვევები ცენტრალურ როლს თამაშობს სხვადასხვა სახის ჰუმანიტარულ კვლევებში. ეს გამოცემა, რომელიც ვალტერ ბენიამინის ორ ცენტრალურ ტექსტს მოიცავს, საშუალებას იძლევა გავეცნოთ ბენიამინის მრავალფეროვან ნააზრევს ქართულ ენაზე და იმედია, ის შესაბამის ინტერესს გამოიწვევს.

მოკლე მონაცემები წინამდებარე ტექსტებთან დაკავშირებით: „ხელოვნების ნიმუში მისი ტექ-

ნიკური რეპროდუცირებადობის ეპოქაში“, მედიის თეორიისა და კულტურის პოლიტიკური ანალიზის მომცველი ნარკვევი, იწერება 1935/36 წლებში, თუმცა ავტორი სულ ცოტა 1938 წლამდე ამუშავებს ხელნაწერს. ტექსტი, იმ დროს არაერთხელ დაწუნებული, გერმანულ ენაზე მხოლოდ 1955-ში იბეჭდება. პირველად ტექსტი 1936 წელს გამოდის ფრანგულ ენაზე „სოციალური კვლევის ჟურნალში“, რათა ბენიამინმა ადგილობრივ ინტელექტუალურ წრეებში სახელი მოიხვეჭოს. (პარიზი, სადაც იგი ემიგრაციაში ცხოვრობდა, მის სულიერ სამშობლოდ იქცევა. პარიზული შთაბეჭდილებები ირეკლება მის ნაშრომში „პარიზი, მე-20 საუკუნის დედაქალაქი“, რომელიც მხოლოდ მოგვიანებით გამოდის ფრაგმენტებად დარჩენილი „პასაჟების ნაშრომის“ სახით). მეორე ტექსტი „ისტორიის ცნების შესახებ“, თეზისების კრებული კრიტიკული ისტორიის, ისტორიოგრაფიისა და ფილოსოფიის ისტორიის თემაზე, იწერება ავტორის თვითკვლელობამდე ცოტა ხნით ადრე, 1939 წელს. ტექსტებზე დამატებით ინფორმაციას მიიღებთ ამ გამოცემის მთარგმნელის დევიდუმბაძის წინასიტყვაობიდან.

წინამდებარე პირველი გამოცემა იბეჭდება გოეთეს ინსტიტუტში ვალტერ ბენიამინისადმი მიძღვნილი სემინარის ფარგლებში. (სემინარის მასალების გამოქვეყნება იგეგმება გამომცემლობაში „არხე“, თენგიზ ირემაძის რედაქტორობით.) ნაშრომების თარგმნა და გამოქვეყნება შესაძლებელი გახდა

გოეთეს ინსტიტუტის თბილისის წარმომადგენლობის ხელშეწყობით, რისთვისაც მას მადლობას ვუხდით. ასევე, მადლობა გერმანულ გამომცემლობა ზურკამპსა და ჰამბურგის მეცნიერებისა და კულტურის ფონდს ტექსტების თარგმნის საავტორო უფლებების გადმოცემისათვის.

სოსო დუმბაძე

მთარგმნელის წინასიტყვაობა

წინამდებარე გამოცემაში წარმოგიდგენთ ებრაული წარმოშობის გერმანელი ფილოსოფოსისა და კულტურის მკვლევრის, ვალტერ ბენიამინის (1892-1940), ორი მნიშვნელოვანი ტექსტის პირველ ქართულ თარგმანს. ბენიამინი, რომელიც ფრანკ-ფურტის სოციალური კვლევის ინსტიტუტთან თანამშრომლობდა, მეოცე საუკუნის პირველი ნახევრის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან მოაზროვნედ მიიჩნევა. მისმა ნაშრომებმა განსაკუთრებულად ინტენსიური რეცეფცია მხოლოდ მეოცე საუკუნის სამოციან წლებში განიცადა. მას შემდეგ მისი განაზრებანი ნაყოფიერ წყაროს წარმოადგენენ ისეთი დისციპლინებისათვის, როგორც არის კულტურისა და ისტორიის თეორია, ხელოვნებათმცოდნეობა, კინომცოდნეობა, მედიის მეცნიერება და სხვ.

ნაშრომი „ხელოვნების ნიმუში მისი ტექნიკური რეპროდუცირებადობის ეპოქაში“ (1935/1936) ერთ-ერთი პირველია ისტორიულ მატერიალიზმზე ორიენტირებულ კვლევათა შორის, სადაც კულტურა გაანალიზებულია თვითმყოფად სფეროდ, რომელსაც საკუთარი დინამიკა და კანონზომიერებები ახასიათებს. კულტურული პროცესები აქ განიხილება არა როგორც საწარმოო ურთიერთობების ცვლის უბრალო მონოკაუზალური შედეგი „ბაზისისა“ და „ზედნაშენის“ უხეში სქემის მიხედვით, არამედ როგორც მეტ-ნაკლებად დამოუკიდებელი ფენომენი.

ბენიამინი ადგენს: საზოგადოების ორგანიზების ფორმების ცვლასთან ერთად კაცობრიობის არსებობის დიდ ეპოქებში იცვლება ის წესიც, რომლითაც იგი ახდენს საკუთარი აღქმის ორგანიზებას. აღქმის ფორმების ცვლას ბენიამინი ხელოვნების სფეროს მაგალითზე განიხილავს. იგი აანალიზებს, თუ როგორ იცვლება ხელოვნების ნიმუშთა გამოყენება მათი ტექნიკური რეპროდუცირებადობით და მის საკულტო ფუნქციას საგამოფენო ფუნქცია ენაცვლება. ამ ცვლილებას იგი წარმოების ტექნოლოგიური საშუალებების სფეროში ახალ გამოგონებებს უკავშირებს, მაგალითად, ლითოგრაფიას, ფოტოგრაფიასა და კინოს. ამით იგი, ერთ-ერთი პირველი, ასაბუთებს თანამედროვე რეფლექსიას განსხვავებულ ისტორიულ-პოლიტიკურ კონსტელაციებში ადამიანის აღქმის მედიური საშუალებებით განპირობებულობის შესახებ.

ფრაგმენტები „ისტორიის ცნების შესახებ“ დაიწერა ჰიტლერ-სტალინის 1939 წლის პაქტით გამოწვეული პოლიტიკურ-ისტორიული კატასტროფის შთაბეჭდილების ქვეშ. ამ უკანასკნელმა ჩახერგა ანტიფასშისტური დაპირისპირება ევროპაში კომუნისტურად ორიენტირებული ქვეყნების მხრიდან და ამით გერმანიაში ნაციონალ-სოციალიზმის გამყარებასაც შეუწყო ხელი. ბენიამინმა, რომელსაც საბოლოოდ ნაციისტური გერმანიიდან გაქცევა მოუწია თავისი ებრაული წარმომავლობის გამო, ეს ფრაგმენტები ჩამოაყალიბა როგორც ცენტრალური თეზისები

ისტორიული მატერიალიზმის ახალი, არადოგმატური გაგებისათვის. ამ თეზისების თანახმად, მატერიალისტური ისტორიული კვლევა ორიენტირებული უნდა იყოს და არ უნდა ივიწყებდეს კლასობრივი დაპირისპირებების ისტორიას და იმას, რომ გაბატონებულთა კლასები ცდილობენ „უბრალო პაქტების ჩამოთვლის სახით“ წარმოებულ ისტორიოგრაფია; ბენიამინის ტექსტის თანახმად, რომელიც არ არის თავისუფალი მესიანისტური ელემენტებისაგან, მატერიალისტურ ისტორიულ კვლევას, პირიქით, უნდა ამოძრავებდეს ორიენტირება და მოლოდინი ისეთი საზოგადოებისა, რომელშიც ეს კლასობრივი დაპირისპირება მოხსნილი იქნება.

დევი დუმბაძე

**სალოვნების ნიშნად
მისი ტექნიკური
რეკონსტრუქციის
ავტორი**

„ის პერიოდი, რომელშიც მშვენიერების ხელოვნებები დაფუძნდა და მათი განსხვავებული ტიპები წარმოიშვა, ძირეულად განსხვავდებოდა ჩვენი პერიოდისგან და იმ ადამიანებს უკავშირდება, რომლებსაც ჩვენეულთან შედარებით გაცილებით უფრო ნაკლები ძალაუფლება ჰქონდათ ნივთებსა და ურთიერთობებზე. ჩვენმა საშუალებებმა საოცარი განვითარება განვლო მორგების უნარისა და სიზუსტის თვალსაზრისით. უახლოეს მომავალში ეს განვითარება ანტიკური მშვენიერების ინდუსტრიის უმნიშვნელოვანეს გარდაქმნებს გვიქადის. ყველა სახის ხელოვნებაში არსებობს ის ფიზიკური მხარე, რომელსაც ახლა ისევე, როგორც აქამდე, ველარ განვიხილავთ და ველარ მოვეპყრობით. ეს ფიზიკური ასპექტი ველარ დააღწევს თავს თანამედროვე მეცნიერებისა და პრაქტიკის გავლენებს. უკვე ოცი წელია, რაც მატერიალურ, დროც და სივრცეც აღარ ჰგავს უწინდელს. უნდა მოვემზადოთ იმისათვის, რომ ასეთი დიდი განახლებები ხელოვნებათა მთელ ტექნიკას შეცვლიან, ამით თავად გამოგონებებზე იქონიებენ ზეგავლენას, დაბოლოს, შესაძლოა, იქამდეც მიგვიყვანონ, რომ თვით ხელოვნების ცნებაც ჯადოსნურად გარდაქმნან“.

პოლ ვალერი, წერილები ხელოვნებაზე¹

წინასიტყვაობა

როდესაც მარქსმა წარმოების კაპიტალისტური წესის ანალიზი წამოიწყო, ეს წესი განვითარების სანყის სტადიაში იმყოფებოდა. თავისი წამოწყება მან იმგვარად დაგეგმა, რომ ანალიზმა წინასწარმეტ-

¹ Paul Valéry: Pièces sur l'art, Paris, p. 103/104 („La conquête de l'ubiquité“).

ყველური ღირებულება მოიპოვა. იგი კაპიტალისტური წარმოების ფუნდამენტურ ურთიერთობებს ჩასწვდა. მათი წარმოდგენის შედეგად კი მივიღეთ ისიც, თუ კიდევ რას შეიძლება მოველოდეთ კაპიტალიზმისაგან მომავალში. აღმოჩნდა, რომ მისგან არა მხოლოდ პროლეტარების სულ უფრო და უფრო გამწვავებულ ექსპლოატაციას, არამედ, საბოლოოდ, ისეთი პირობების შექმნასაც შეიძლება მოველოდეთ, თავად მისი მოხსნის შესაძლობლობას რომ წარმოშობენ.

ზედნაშენის გადატრიალებას, რომელიც გაცილებით უფრო ნელი ტემპით მიმდინარეობს, ვიდრე ბაზისის გადატრიალება, ნახევარ საუკუნეზე მეტი დასჭირდა იმისათვის, რომ წარმოების პირობების ცვლილების შედეგები კულტურის ყველა სფეროში გამოეაშკარავებინა. იმის ჩვენება, თუ როგორ განხორციელდა ეს პროცესი, მხოლოდ დღეს შეგვიძლია. ასეთ გადმოცემასაც წინასწარმეტყველური ძალა უნდა მოვთხოვოთ. ამ მოთხოვნის დაკმაყოფილებას კი შევძლებთ არა თეზისებით პროლეტარიატის ხელოვნების შესახებ, ამ უკანასკნელის მიერ ძალაუფლების მოპოვების შემდგომ პერიოდში ან, მით უმეტეს, კლასებისაგან განთავისუფლებულ საზოგადოებაში, არამედ თეზისებით იმ ტენდენციებზე, რომლებითაც ხელოვნება თანამედროვე წარმოების პირობებში ვითარდება. წარმოების პირობების დიალექტიკა ეკონომიკაზე არანაკლებად ზედნაშენშიც მუდავნდება. ამიტომაც არასწორი იქნებოდა, თუკი ასეთი თეზისების საბრძოლო ფუნ-

ქციას უგულვებელყოფდით. ეს თეზისები მთელ რიგ ტრადიციულ ცნებას უკუაგდებენ, როგორცაა შემოქმედებითობა და გენიალურობა, მარადიული ღირებულება და საიდუმლოება, რომელთა გაუკონტროლებელი — დღესდღეობით კი რთულად კონტროლირებადი — გამოყენება ფაქტობრივი მასალის ფაშისტური მიზნით დამუშავებას იძლევა. მომდევნო მსჯელობებით ხელოვნების თეორიაში შემოტანილი ახალი ცნებები კი ჩვეულთაგან იმით განსხვავდება, რომ ისინი ფაშიზმის მიზნებისათვის აბსოლუტურად გამოუსადეგარია. პირიქით, ისინი შეიძლება ხელოვნების პოლიტიკაში რევოლუციური მოთხოვნების ჩამოსაყალიბებლად გამოვიყენოთ.

I

ხელოვნების ნიმუში პრინციპულად ყოველთვის რეპროდუცირებადი იყო. ადამიანებს ყოველთვის შეეძლოთ მიებაძათ თავისივე შემოქმედებისათვის. ასეთ რეპროდუქციებს ამზადებდნენ კიდევ: მაგალითად, მონაფეები — თავიანთი ხელობის გასავარჯიშებლად, ოსტატები — ნამუშევართა გასავრცელებლად, უცნობი პირნი — მოგების მიზნით. ამისგან განსხვავებით, ხელოვნების ნიმუშის ტექნიკური რეპროდუქცია სიახლეა. ის თანდათან მზარდი ინტენსივობით მკვიდრდება, თუმცა კი ისტორიულად ერთმანეთისაგან საკმაოდ დაშორებული ბიძგებით. ძველ საბერძნეთში ხელოვნების ნიმუშების ტექ-

ნიკური რეპროდუქციის მხოლოდ ორი ხერხი იყო ცნობილი: ჩამოსხმა და შტამპირება. საბერძნეთში მხოლოდ სპილენძის, ტერაკოტისა და მონეტების მასობრივი დამზადება შეეძლოთ. ხელოვნების ყველა დანარჩენი ნიმუში უნიკალური იყო და ტექნიკურ კვლავწარმოებას არ ექვემდებარებოდა. ხის გრაფიურის გამოჩენამ პირველად წარმოშვა გრაფიკის ტექნიკური რეპროდუქციის შესაძლებლობა; და ეს დიდ ხანს უცვლელი რჩებოდა, სანამ დამწერლობაც არ გახდა რეპროდუქცირებადი. კარგად არის ცნობილი ის დიდი ცვლილებანი, რომლებიც ბექდვამ, ანუ დამწერლობის ტექნიკურმა რეპროდუქცირებადობამ ლიტერატურაში გამოიწვია. მიუხედავად ამისა, ეს ცვლილებები არის მხოლოდ კერძო შემთხვევა — რასაკვირველია, განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი — იმ ძირეული მოვლენისა, რომელსაც მსოფლიო ისტორიის მასშტაბით განვიხილავთ. მოგვიანებით, შუა საუკუნეების პერიოდში, ხის გრაფიურას სპილენძის გრაფიურა და ოფორტიც დაემატა, მეცხრამეტე საუკუნის დასაწყისში კი ლითოგრაფია.

ლითოგრაფიის წარმოშობით რეპროდუქციის ტექნიკა პრინციპულად ახალ საფეხურს აღწევს. ნახატის ქვაზე დატანა მის ხეზე ამოჭრასა თუ სპილენძის ფირფიტაზე ამოკანვრასთან შედარებით მეტად მარტივი ტექნიკაა. ამ ტექნიკით გრაფიკას პირველად მიეცა საშუალება, საკუთარი ნაწარმი არა მარტო მასობრივი სახით (რაც აქამდეც ხდებოდა), არამედ ყოველდღიურად განახლებული სახითაც გაეტანა ბაზარზე. ლითოგრაფიით გრაფი-

კა ყოველდღიური ცხოვრების ილუსტრირებული თანამგზავრი გახდა და ტიპოგრაფიულ ტექნიკას აედევნა. ლითოგრაფიის გამოგონებიდან სულ რამდენიმე ათწლეულის შემდეგ კი ამ წამოწყებას ფოტოგრაფიამ გაუსწრო. ფოტოგრაფიის აღმოცენებამ პირველად გაათავისუფლა მხატვრის ხელი იმ უმნიშვნელოვანესი სამხატვრო ვალდებულებისაგან, რომელსაც იგი სახვითი რეპროდუქციის პროცესში ასრულებდა. ეს სამხატვრო ფუნქცია ახლა მხოლოდ ობიექტივში მცქერი თვალის პრეროგატივად იქცა. ხოლო, ვინაიდან თვალი უფრო სწრაფად აფიქსირებს, ვიდრე ხელი ხატავს, სახვითი რეპროდუქციის პროცესიც იმდენად დაჩქარდა, რომ მეტყველების ფეხის აბმაც შეძლო. ოპერატორი, რომელიც ატელიეში სახელურს ატრიალებს, გამოსახულებებს იმავე სისწრაფით აფიქსირებს, რა სისწრაფითაც ლაპარაკობს მსახიობი. თუ ლითოგრაფია უკვე ფარულად მოიცავდა ილუსტრირებული გაზეთის შესაძლებლობას, ფოტოგრაფია განმოვანებული კინოს წარმოქმნას წინასწარმეტყველებდა. ხმის ტექნიკურ რეპროდუქცირებას გასული საუკუნის მიწურულს შეუტიეს. ამ პარალელური ძალისხმევებით ჩამოყალიბდა სიტუაცია, რომელსაც პოლ ვალერი შემდეგი სიტყვებით ახასიათებს: „მომავალში ერთი პატარა მოძრაობაც კი საკმარისი იქნება იმისათვის, რომ წყლის, გაზისა და ელექტრონული დენის მსგავსად, ხელის თითქმის უხილავი მოძრაობით ჩვენს ბინებში რომ შემოდინდეს და სამსახურს გვიწვევს, სურათებისა და ხმის სერიე-

ბი გვეახლონ, თითქმის შეუმჩნეველი მინიშნებით გამოჩნდნენ, შემდეგ კი კვლავ მიიმალონ".² მეოცე საუკუნის დასაწყისში ტექნიკურმა რეპროდუქციამ ისეთ სტანდარტს მიაღწია, რომ მან არა მხოლოდ თავის ობიექტად აქცია ტრადიციული ხელოვნების ნიმუშები და მათი ზემოქმედების ძირეული გარდაქმნა დაიწყო, არამედ მხატვრულ მეთოდებს შორისაც დაიმკვიდრა თავი. ყველაზე ხელსაყრელი გზა ამ სტანდარტის შესწავლისათვის არის იმის განხილვა, თუ როგორ უკუზემოქმედებს ის თავის ორ, ერთმანეთისაგან ძალიან განსხვავებულ, გამოვლინების ფორმაზე — ხელოვნების ნიმუშის რეპროდუქციასა და კინოხელოვნებაზე.

II

ყველაზე სრულყოფილი რეპროდუქციაც კი კარგავს ერთს: ხელოვნების ნიმუშის „აქ“ და „ახლა“, მაშასადამე, მის უნიკალურ არსებობას იქ, სადაც ის იმყოფება. სწორედ ამ უნიკალურ არსებობას, და სხვას არაფერს, გადახდა თავს ის ისტორია, რომელიც ხელოვნების ნიმუშმა საკუთარი არსებობის მანძილზე განვლო. ეს ისტორია მოიცავს როგორც იმ ცვლილებებს, რომლებიც დროთა განმავლობაში ხელოვნების ნიმუშების ფიზიკურმა სტრუქტურამ განიცადა, ასევე იმ ცვალებად საკუთრების

2 Paul Valéry: l.c., p. 105.

ურთიერთობებს, რომლებშიც ისინი მოქცეულან.³ პირველის კვალს მხოლოდ ქიმიური და ფიზიკური ანალიზებით მივაგნებთ (მაგრამ ასეთ ანალიზებს რეპროდუქციებს ვერ ჩავუტარებთ). საკუთრების ურთიერთობების კვალი კი იმ ტრადიციის საგანია, რომლის კვლევაც ორიგინალის ადგილსამყოფელიდან უნდა იწყებოდეს.

ორიგინალის „აქ“ და „ახლა“ მისი ავთენტურობის ცნებას შეადგენს. სპილენძის ნაკეთობის ფირფიტისათვის ქიმიური ანალიზების ჩატარება შეიძლება გამოგვადგეს მისი ავთენტურობის დასადგენად; შესაბამისად, ავთენტურობის დადგენაში შეიძლება დაგვეხმაროს იმის საბუთიც, რომ შუა საუკუნეთა კონკრეტული ხელნაწერი მეთხუთმეტე საუკუნის არქივს ეკუთვნის. ავთენტურობის მთელი ეს სფერო ტექნიკურ — და რასაკვირველია, არა მარტო ტექნიკურ — რეპროდუქციებას არ ექვემდებარება.⁴ ავთენტური ქმნილება მთლიანად

3 რასაკვირველია, ხელოვნების ნიმუშის ისტორია უფრო მეტსაც მოიცავს: მონა ლიზას ისტორია, მაგალითად, შედგება იმ მრავალრიცხოვანი და განსხვავებული ფორმის ასლებისგანაც, რომლებიც მის საფუძველზე მეჩვიდმეტე, მეთვრამეტე, მეცხრამეტე საუკუნეებში დამზადდა.

4 სწორედ იმის გამო, რომ ავთენტურობა არარეპროდუქციებადია, რეპროდუქციის გარკვეული მეთოდების ინტენსიურმა გავრცელებამ — და ეს, სახელდობრ, ტექნიკური მეთოდები იყო — ავთენტურობის დიფერენციაცია და საფეხურებრივი დახარისხება გამოიწვია. ამგვარ განსხვავებათა გამომუშავება ხელოვნებით ვაჭრობას სჭირდებოდა, რასაც მერკანტილური ინტერესი ჰქონდა — ერთმანეთისგან განესხვავებინა ხის ფიცრებით დამზადებული ასლები ხელმოწერით ან ხელმოწერის გა-

ინარჩუნებს თავის ავტორიტეტს მისი მანუალური რეპროდუქციის მიმართ, რასაც ის, ჩვეულებრივ, გაყალბების დაღს ადებს. ტექნიკური რეპროდუქციის შემთხვევაში კი ეს უკვე იცვლება. ამას ორი მიზეზი აქვს: ტექნიკური რეპროდუქცია ორიგინალისგან უფრო დამოუკიდებელია, ვიდრე ხელით დამზადებული. ტექნიკურ რეპროდუქციას შეუძლია — მაგალითად, ფოტოგრაფიის შემთხვევაში — ხაზი გაუსვას ორიგინალის ისეთ ხედებს, რომლებიც მხოლოდ გადაყენებადი და ცვალებადი პერსპექტივის მქონე ლინზით მიიღწევა და არა ადამიანის თვალით; ასევე, მას შეუძლია სხვადასხვა ხერხით (მაგალითად, კადრის გადიდება ან შენელება) ისეთი გამოსახულებები დაფიქსიროს, რომლებიც ბუნებრივი ოპტიკის შემთხვევაში უბრალოდ გამორიცხულია. ეს პირველი, მეორე კი: ტექნიკურ რეპროდუქციას შეუძლია, ასევე, ორიგინალის ასლი ისეთ სიტუაციებში მოაქციოს, რომლებიც თავად ორიგინალისათვის მიუღწევადია. ტექნიკური რეპროდუქცია იძლევა საშუალებას ხელოვნების ნიმუში აღმქმელს მიუახლოვდეს, მაგალითად, ფოტოგრაფიის ან ფონოგრაფიული ფირფიტის სახით. კათედრალური ტაძარი ტოვებს საკუთარ ადგილსამყო-

რეშე, სპილენძის ფირფიტით დამზადებულები და სხვ. შეიძლება ითქვას, რომ ხის გრაფიურის გამოგონებით ავთენტურობის საფუძვლები ჯერ კიდევ მანამ შეირყა, სანამ მისი მოგვიანებით დაწყებული გაფურჩქვნა მიიღწეოდა. შუა საუკუნეებში დამზადებული მადონას სურათი მისი დამზადების პერიოდში „ავთენტური“ ჯერ არ ყოფილა; ასეთად იგი მხოლოდ მომდევნო საუკუნეებში იქცა, განსაკუთრებით აშკარა სახით, სავარაუდოდ, გასულ საუკუნეში.

ფელს, რათა ხელოვნების მოყვარულმა იგი თავის სტუდიაში აღიქვას; ქორო, რომელიც დარბაზში ან ღია ცის ქვეშ სრულდებოდა, ახლა შეიძლება ოთახში მოვისმინოთ.

სხვა მხრივ რომც არაფერს აკლებდეს ხელოვნების ნიმუშს ის გარემოებები, რომლებშიც შეიძლება მოხვდეს მისი ტექნიკური რეპროდუქციის პროდუქტი, ისინი უეჭველად აუფასურებენ მის „აქ“ და „ახლა“-ს. ეს, მაგალითად, ხელოვნების ნიმუშის გარდა იმ ლანდშაფტსაც ეხება, კინოფირზე მაყურებლის თვალწინ რომ გადაიშლება. მიუხედავად ამისა, ეს პროცესი სწორედ ხელოვნების ობიექტის ყველაზე მგრძნობიარე ბირთვს ურტყამს, რომელიც მსგავსი დაზიანებადი სახით ბუნებრივ ობიექტს არ გააჩნია. ეს არის მისი ავთენტურობა. საგნის ავთენტურობა არის ერთობლიობა ყოველივე იმისა, რაც, მისი არსებობის საწყისიდან მოყოლებული, მასში ტრადიციით გადმოცემადია — მატერიალური ასაკით დაწყებული ისტორიული მონუმობის ჩათვლით. ეს უკანასკნელი კი პირველის საფუძველზე არსებობს და ამიტომაც რეპროდუქციაში, სადაც მატერიალური ასაკი იკარგება, მისი ისტორიული მონუმობაც რყევას იწყებს. თუმცადა ეს შერყევა მხოლოდ ამ უკანასკნელს ეხება; მაგრამ ამის შედეგად საგნის ავტორიტეტიც ირყევა.⁵

5 „ფაუსტის“ ყველაზე სუსტ პროვინციულ ინსცენირებასაც კი ის უპირატესობა აქვს მის ეკრანიზაციასთან შედარებით, რომ ის, იდეალური თვალსაზრისით, კონკურენციას უწევს ვაიმარის პრემიერას; და როდესაც სასცენო მოქმედებას ვადევნებთ თვალყურს, რაც არ უნდა ტრადიციული შინაარსები გაგვახსენდეს, კინოეკრანის წინ ამ შინაარსებს მნიშვნელობა ეკარგებათ:

ის, რაც ამით უქმდება, აურის ცნებით შეიძლება შევაჯამოთ და ვთქვათ: ტექნიკური რეპროდუცირებადობის ეპოქაში სწორედ ხელოვნების ნიმუშის აურაღაფავსსულს. ეს სიმპტომატური პროცესია, რომლის მნიშვნელობაც ხელოვნების სფეროს ფარგლებს სცდება. განზოგადებულად შეიძლება ითქვას, რომ რეპროდუქციის ტექნიკა რეპროდუქციას ტრადიციის სფეროს სწყვეტს. რეპროდუქციების გამრავლებით ის ხელოვნების ნიმუშის უნიკალურ არსებობას მასობრივით ცვლის. რეპროდუქციის ტექნიკა რეპროდუქციას ანიჭებს საშუალებას, მიუახლოვდეს აღმქმელს მის კერძო სიტუაციაში; ამით კი ის რეპროდუცირებულის აქტუალიზაციას ახდენს. ორივე პროცესს ტრადიციულის უძლიერეს რყევასთან მივყავართ — ტრადიციულის შერყევასთან, რაც კაცობრიობის დღევანდელი კრიზისის და მისი განახლების მეორე მხარეა. ეს ორი პროცესი მჭიდროდ უკავშირდება თანამედროვე მასობრივ მოძრაობებს. მათი უმძლავრესი წარმომადგენელი კინოა. კინოს საზოგადოებრივი მნიშვნელობა, მის ყველაზე უფრო დადებით ფორმაშიც კი (და სწორედ მასში) წარმოუდგენელია კულტურული მემკვიდრეობის ტრადიციული ღირებულების გაუქმების ამ დესტრუქციული, კათარზისული ასპექტის გარეშე. ეს ფენომენი ყველაზე ნათლად ისტორიული ჟანრის კინოფილმებში მჟღავნდება. ეს ჟანრი სულ უფრო და უფრო ფართო წრეებს მოიცავს; ხოლო, როდესაც აბელ

მაგალითად, ის, რომ მეფისტოფელეს ფიგურა გოეთეს ახალგაზრდობის მეგობარს, იოჰან ჰაინრიხ მერკს, გვახსენებს; და მრავალი სხვა მსგავსი რამ.

განსი 1927 წელს ეიფორიულად გაიძახის: „შექსპირი, რემბრანდტი, ბეთჰოვენი — ყველანი გადაღებას დაინწყებენ ... ყოველი ლეგენდა, ყოველი მითოლოგია და მითი, ყოველი რელიგიის დამაარსებელი, თვით რელიგიებიც კი ... მოელიან თავის აღდგომას კინოფირზე, მათი გამირები კი კარს გვიმტვრევენ“⁶ — ამით იგი, როგორც ჩანს, თავისდა უნებურად ტოტალურ ლიკვიდაციას მოითხოვს.

III

ხანგრძლივი ისტორიული პერიოდების განმავლობაში ადამიანების კოლექტიური არსებობის წესთან ერთად მათი გრძნობადი აღქმის წესიც იცვლება. ის სახე, რომლითაც ადამიანის გრძნობადი აღქმა ორგანიზდება — მედიუმი, რომელშიც ის ხორციელდება — არა მარტო ბუნებრივ, არამედ ისტორიულ წინაპირობებსაც მოიცავს. ტომების მიგრაციის პერიოდში, როდესაც გვიანდელი რომაული ხელოვნების ინდუსტრია და ვენის „დაბადების“ მინიატურები შეიქმნა, ანტიკური პერიოდისაგან არა მარტო ხელოვნება, არამედ აღქმაც განსხვავდებოდა. ვენის სკოლის სწავლულებმა რიგლიმ და ვიკჰოფმა გაილაშქრეს კლასიკური ტრადიციის იმ მნიშვნელობის წინააღმდეგ, რომელმაც ეს ხელოვნება თავის ქვეშ დაასამარა. პირველად მათ მოუვიდათ თავში აზრი, ამ გარემოებიდან აღქმის აგებულებაზე დაესკვნათ

6 Abel Gance: Le temps de l'image est venu, in: L'art cinématographique II, Paris 1927, p. 94-96.

შესაბამისი ხელოვნების ფუნქციობის პერიოდში. მათ შემეცნებას უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდა. მიუხედავად ამისა, ისინი მხოლოდ გვიანდელი რომის პერიოდის ალქმისათვის დამახასიათებელი ფორმალური ხელნერის წარმოჩენით შემოიფარგლნენ. მათ არ უცდიათ ერვენებინათ, თუ როგორ აისახება ალქმის ასეთ ცვლილებებში საზოგადოებრივი გადატრიალებები. შესაძლოა, მათ არც კი ჰქონდათ ამის ჩვენების იმედი; თანამედროვე ეპოქაში კი ასეთი შემეცნებისათვის უკეთესი პირობები არსებობს. ხოლო, თუკი ალქმის მედიუმის ცვლილებები, რასაც ჩვენ დღეს ვაკვირდებით, აურის ხრწნის სახით წარმოგვიდგება, მაშინ ჩვენ ამ პროცესის საზოგადოებრივი პირობების წარმოჩენაც შეგვიძლია.

მიზანშეწონილი იქნებოდა, ზემოთ ისტორიული ობიექტებისთვის შემოთავაზებული აურის ცნება ბუნებრივი საგნების აურის ცნების მაგალითზე განგვემარტა. აურას განვსაზღვრავთ როგორც სიშორის განუმეორებელ გამოვლინებას, რაც არ უნდა ახლოს იყოს იგი. ზაფხულის ნაშუადღევს მწოლიარე თვალს აყოლებდეჰორიზონტზემთებისმწკრივს, ანდამჩრდილავ ტოტს — ეს ნიშნავს, შეისუნთქავდე ამ მთების, ამ ტოტის აურას. ამ აღწერის საფუძველზე ადვილია იმის გაგება, რომ აურის გახრწნის თანამედროვე პროცესი საზოგადოებრივად არის განპირობებული. ეს ორ გარემოებას ეფუძნება, რაც თანამედროვე ცხოვრებაში მასების მნიშვნელობის ზრდას უკავშირდება, სახელდობრ: *თანამედროვე მასებისათვის ნივთების სივრცობრივი და ადამიანური თვალსაზრისით „დაახ-*

ლოება“⁷ ისევე რეალური სურვილია, როგორც ნების-
მიერი მოცემულობის უნიკალურობის გადალახვის
ტენდენცია მისი რეპროდუქციის დაწყებით. დღითი
დღე ამკარავდება მოთხოვნილება: მოვიხელთოთ
საგანი უახლოესი მანძილიდან გამოსახულებაში,
უფრო ზუსტად კი, ასლში, რეპროდუქციაში. ნათე-
ლია ისიც, თუ რით განსხვავდება რეპროდუქცია,
რომელსაც, მაგალითად, ილუსტრირებულ გაზეთში
ან საკვირაო გამოშვებაში გვთავაზობენ, ნახატისგან.
ამ უკანასკნელში უნიკალურობა და ხანგრძლივობა
ზუსტად ისევეა ერთმანეთთან შერწყმული, როგორც
წარმავლობა და განმეორებადობა — პირველში. საგნის
გაშიშვლება მისი სარჩულისგან, მისი აურის მსხვრევა
არის იმ აღქმის ხელწერა, რომლისთვისაც „ერთგვა-
როვნის მნიშვნელობამ სამყაროში“ იმდენად იმატა,
რომ ის მას რეპროდუქცირებით უნიკალურისგანაც კი
ღებულობს. ასე იჩენს თავს სახვით სფეროში ის, რაც
თეორიის სფეროში სტატისტიკის მნიშვნელობის ზრ-
დად გვევლინება. რეალობის მასებზე ორიენტირება
და მასებისა — რეალობაზე უსაზღვრო მნიშვნელო-
ბის მქონე პროცესია როგორც აზროვნებისთვის, ისე
მჭვრეტელობისთვის.

7 ადამიანური თვალსაზრისით მასებთან დაახლოება შეიძლება
ნიშნავდეს იმას, რომ თვალთახედვიდან იკარგება საზოგადო-
ებრივი ფუნქცია. არაფერი იძლევა იმის გარანტიას, რომ თანა-
მედროვე პორტრეტისტი, როდესაც იგი ცნობილ ქირურგს
სასაუზმოდ მაგიდასთან ახლობელთა წრეში ხატავს, მის საზოგა-
დოებრივ ფუნქციას უფრო ზუსტად დააფიქსირებს, ვიდრე,
ვთქვათ, მეთექვსმეტე საუკუნის მხატვარი, როდესაც ის თავის
ექიმებს წარმომადგენლობითი წესით გამოსახავს, მაგალითად,
როგორც რემბრანდტი — „ანატომიაში“.

ხელოვნების ნიმუშის უნიკალურობა და მისი ჩართულობა ტრადიციის კონტექსტში ერთი და იგივეა. თავად ეს ტრადიცია კი, რასაკვირველია, საკმაოდ ცოცხალი და საბეცვლადია. მაგალითად, ვენერას ანტიკური ქანდაკება საბერძნეთში ტრადიციის განსხვავებულ კონტექსტში აღიქმებოდა, სადაც მას როგორც კულტის საგანს ექცეოდნენ. განსხვავებით, შუა საუკუნების კლერიკალებთან ის საშინელი კერპი იყო. ამავე დროს, ორივე შემთხვევაში საქმე ჰქონდათ ერთსა და იმავესთან: მის უნიკალურობასთან, მაშასადამე, აურასთან. ხელოვნების ნიმუშის ტრადიციის კონტექსტში ჩართულობამ თავდაპირველად კულტში პოვა გამოხატულება. ცნობილია, რომ ხელოვნების უძველესი ნიმუშები სარიტუალო ფუნქციით შეიქმნა — ჯერ მაგიური, შემდეგ კი რელიგიური რიტუალისა. გადამწყვეტი კი ის არის, რომ ხელოვნების ნიმუშის არსებობის ეს აურატული წესი თავისი სარიტუალო ფუნქციისაგან ბოლომდე არასოდეს არ გამოთავისუფლებულა.⁸ მაშადასამე, „ნამდვილი“ ხელოვნების ნიმუშის უნი-

8 აურის განსაზღვრება: „სიშორის განუმეორებელი გამოვლინება, რაც არ უნდა ახლო იყოს ის“ — სხვა არაფერია, თუ არა ხელოვნების ნიმუშის საკულტო ღირებულების დროულ-სივრცული აღქმის კატეგორიებით დაფიქსირება. სიშორე სიახლოვის საპირისპიროა. არსებითად შორი არის ხელშეუხებელი. მართლაც, ხელშეუხებლობა არის საკულტო გამოსახულების ძირითადი თვისება. ის საკუთარი ბუნებით რჩება „შორეული, რაც არ უნდა ახლოს იყოს“. სიახლოვე, რომელიც შეიძლება მის მატერიალურ ნაწილს გამოვსტაცოთ, არაფერს აკლებს იმ სიშორეს, რომელსაც ის თავის გამოვლინებაში ინარჩუნებს.

კალური ღირებულება რიტუალს ეფუძნება, სადაც განხორციელდა მისი თავდაპირველი და ორიგინალური გამოყენება. ამ დაფუძნებას ამოვიცნობთ მშვენიერების მსახურების ყველაზე პროფანულ ფორმებშიც კი, რომლებიც, მიუხედავად მათი გაშუალებული სახისა, სეკულარიზირებულ რიტუალებს წარმოადგენენ.⁹ მშვენიერების პროფანული მსახურება რენესანსის პერიოდში ჩამოყალიბდა და სამი საუკუნის განმავლობაში ინარჩუნებდა თავის მნიშვნელობას. ამის შემდეგ მან პირველი რთული კრიზისი განიცადა, რომელიც ხსენებულ რიტუალურ საფუძველს ნათელყოფს. როდესაც რეპროდუქციის პირველი ნამდვილად რევოლუციური საშუალება, ფოტოგრაფია, წარმოიშვა (სოციალიზმის აღმოცენებასთან ერთად), სიახლოვის ხელოვნებამ პირველად შეიგრძნო ის კრიზისი, რომელიც კიდევ ერთი ასი წლის შემდეგ უკვე ცალსახა გახდა. ამ

9 რაც უფრო იზრდება გამოსახულების საკულტო ღირებულების სეკულარიზაციის ხარისხი, მით უფრო განუსაზღვრელი ხდება წარმოდგენები მისი უნიკალურობის სუბსტრატის შესახებ. ფენომენის უნიკალურობა, რომელიც საკულტო გამოსახულებაში არის გაბატონებული, აღმქმელის წარმოდგენაში თანდათან იდევენება მხატვრის ან მისი მხატვრული ოსტატობის ემპირიული უნიკალურობით, თუმცა ნაშთი ყოველთვის რჩება: ავთენტურობის ცნება მუდამ ისწრაფვის, გასცდეს მხოლოდ ავთენტური ატრიბუციის ცნებას. (განსაკუთრებით ცხადად ეს კოლექციონერის შემთხვევაში ჩანს, რომელიც ფეტიშის ერთგვარ მსახურად რჩება და ხელოვნების ნიმუშის ფლობით ეზიარება მის საკულტო ძალას). მიუხედავად ამისა, ავთენტურის ცნების ფუნქცია ხელოვნების ჭვრეტაში ცალსახაა: ხელოვნების სეკულარიზაციის შედეგად საკულტო ღირებულების ადგილს ავთენტურობა იკავებს.

კრიზისზე რეაგირება სიახლოვის ხელოვნებამ *l'art pour l'art*-ის [ხელოვნება ხელოვნებისათვის] მოძღვრებით განახორციელა, რაც არის ხელოვნების თეოლოგია; მისგან კი შემდეგ ერთგვარი ნეგატიური თეოლოგიაც წარმოიშვა „წმინდა“ ხელოვნების იდეის სახით, რომელიც არა მხოლოდ ნებისმიერ სოციალურ ფუნქციას, არამედ ნებისმიერ განსაზღვრებასაც უარყოფს — როგორც საგნობრივ პრეტენზიას. (პოეზიაში პირველად ამ პოზიციას მაღარმემ მიაღწია).

ტექნიკური რეპროდუცირებადობის ეპოქაში ხელოვნების ნიმუშის შემსწავლელმა კვლევამ ეს კავშირები აუცილებლად უნდა გაითვალისწინოს. ისინი ამზადებენ ნიადაგს გადამწყვეტი შემეცნებისთვის: ხელოვნების ნიმუშის ტექნიკური რეპროდუცირებადობა პირველად მსოფლიო ისტორიაში ათავისუფლებს მას რიტუალში პარაზიტული არსებობისაგან. ხელოვნების ნიმუშის რეპროდუქცია ნაბიჯ-ნაბიჯ ხელოვნების ნიმუშის რეპროდუცირებადობაზე ორიენტირებულ რეპროდუქციად იქცევა.¹⁰ მაგალითად, ფოტოგრაფიული ფირფიტის

10 კინემატოგრაფიული ნაწარმოების შემთხვევაში პროდუქტის ტექნიკური რეპროდუცირებადობა არ არის მისი მასობრივი გავრცელების მიზნით თავსმოხვეული, გარედან შემოტანილი პირობა, როგორც ეს, მაგალითად, ლიტერატურის ან მხატვრობის შემთხვევაში გვაქვს. კინემატოგრაფიული ნაწარმოების ტექნიკური რეპროდუცირებადობა უშუალოდ ეფუძნება ამ უკანასკნელის წარმოების ტექნიკას. ეს ტექნიკა არა მარტო კინემატოგრაფიული ნაწარმოების მასობრივი გავრცელების ყველაზე უფრო პირდაპირ საშუალებას იძლევა, არამედ ამას აუცილებლობით იწვევს კიდევც. კინოფილმის წარმოება იმდე-

საშუალებით მრავალი ასლი შეიძლება დამზადდეს; კითხვა, თუ რომელი ასლია ნამდვილი, უაზროა. იმ მომენტში კი, როდესაც ხელოვნების წარმოებაში ავთენტურობის მასშტაბი მნიშვნელობას კარგავს, ხელოვნების მთლიანი სოციალური ფუნქციაც გადატრიალებას განიცდის. რიტუალში დაფუძნების ადგილს სხვა პრაქტიკაში დაფუძნება იკავებს, კერძოდ კი, პოლიტიკაში დაფუძნება.

ნად ძვირადღირებულია, რომ კერძო პირს, რომელსაც, მაგალითად, ნახატის შექმნა ჯერ კიდევ შეეძლო, კინოფილმის ყიდვა აღარ შეუძლია. 1927 წელს გამოითვალეს: იმისათვის, რომ დიდი ფილმი მომგებიანი გახდეს, ის ცხრა მილიონმა მაყურებელმა უნდა ნახოს. მართალია, გახმოვანებული კინოს წარმოშობამ ამ კუთხით თავდაპირველად რეგრესი გამოიწვია: კინოს მაყურებელი ენობრივი საზღვრებით შემოიფარგლა, რაც ფაშიზმის მხრივ ეროვნულ ინტერესთა ხაზგასმას დაემთხვა. ამ რეგრესის დაფიქსირებაზე უფრო მნიშვნელოვანი კი — რაც, სხვათა შორის, სინქრონიზაციამ შეასუსტა — არის ის, რომ დავუკვირდეთ მის კავშირს ფაშიზმთან. ორივე ფენომენის თანადროულობა ეკონომიკური კრიზისით არის განპირობებული. იმავე შეფერხებებმა, რომლებმაც ფართო მასშტაბით საკუთრების არსებულ ურთიერთობათა პირდაპირ ძალადობრივი შენარჩუნების მცდელობა გამოიწვია, კრიზისის გამო საფრთხეში ჩავარდნილი კინოს კაპიტალი აიძულა, კინოს გახმოვანებაზე მუშაობა დაეჩქარებინა. მოგვიანებით, გახმოვანებული კინოს შემოღებამ გარკვეული დროით შვება მოიტანა, თანაც არა მხოლოდ იმიტომ, რომ ხელახლა მოიზიდა მასები კინოში, არამედ იმიტომაც, რომ ელექტრონიდუსტრიის ახალ კაპიტალებსა და კინოს კაპიტალს შორის სოლიდარობა დაამყარა. ამით კი გახმოვანებული კინო, გარედან დანახული, ეროვნული ინტერესების სამსახურში ჩადგა, შიდა პერსპექტივით კი, კინოპროდუქცია უფრო ინტენაციონალური გახდა, ვიდრე მანამდე.

ხელოვნების ნიმუშის რეცეფცია განსხვავებული აქცენტებით ხორციელდება. მათ შორისაც ორი აქცენტი ერთმანეთის საპირისპირო პოლუსის სახით იკვეთება. ერთი მხრივ, აქცენტი კეთდება ხელოვნების ნიმუშის საკულტო ღირებულებაზე, მეორე მხრივ კი, მის საგამოფენო ღირებულებაზე.^{11, 12}

11 ეს პოლარული დაპირისპირება იდეალიზმის ესთეტიკაში, სადაც მშვენიერების ცნებაც ამ დაპირისპირებას ფაქტიურად განუყოფლად მოიცავს (და შესაბამისად, დიფერენცირებულის სახით გამორიცხავს), ადეკვატურად ვერ აღინერება. ჰეგელთან ეს იმდენად ცხადად მაინც გამოვლინდება, რამდენადაც საერთოდ შესაძლებელია იდეალიზმის ფარგლებში. „გამოსახულებები“, ვკითხულობთ ლექციებში ისტორიის ფილოსოფიაზე, „უკვე დიდი ხანია არსებობდნენ: ღვთისნიერებას ადრევე სჭირდებოდა ისინი თავისი ღვთისმსახურებისათვის, მაგრამ მას არ სჭირდებოდა მშვენიერი გამოსახულებები, მეტიც, ისინი ღვთისნიერებას ხელსაც კი უშლიდნენ. მშვენიერ გამოსახულებაშიც არის მოცემული გარეგნული, მაგრამ მისი გონი ადამიანს იმდენად მიმართავს, რამდენადაც გამოსახულება მშვენიერია; ღვთისმსახურებაში კი არსებითია მიმართება ნივთთან, რამეთუ თავად ღვთისმსახურება სულის უგონო გაშემებაა ... მშვენიერების ხელოვნება ... თავად ეკლესიაში შეიქმნა, თუმცა კი ... ხელოვნება უკვე განთავისუფლდა ეკლესიის პრინციპისგან“. (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Werke. Vollständige Ausgabe durch einen Verein von Freunden des Verewigten, Bd. 9: Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte, hrsg. von Eduard Gans, Berlin 1937, p. 414). ერთი ადგილი ლექციებში ესთეტიკაზე ასევე მიუთითებს იმაზე, რომ ჰეგელმა აქ პრობლემა დაინახა: „ჩვენ“, ვკითხულობთ აქ, „გავცდით იმ პერიოდს, როდესაც შეგვეძლო ხელოვნების ქმნილებების გაღმერთება და მათ წინაშე მუხლის მოდრეკა. ახლა ისინი ჩვენზე უფრო გონისმიერ შთაბეჭდილებას ახდენენ, ხოლო ის, რასაც ისინი ჩვენში აღძრავენ, უფრო ღრმა ანალიზს მოითხოვს“. (Hegel, l. c. Bd. 10: Vorlesungen über die Aesthetik, hrsg. von H. G. Hotho, Bd. 1, Berlin 1835, p. 14).

12 მხატვრული რეცეფციის ერთი სახიდან მეორეზე გადასვ-

მხატვრული წარმოება იწყება წარმონაქმნებით, რომლებიც კულტს ემსახურებიან. შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ ამ წარმონაქმნთა შემთხვევაში მათი არსებობა უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე ნახვა. ხარირემი, რომელსაც ქვის ხანის ადამიანი გამოქვაბულის კედლებზე გამოსახავს, არის

ლა საერთოდ მხატვრული რეცეფციის ისტორიულ სვლას განსაზღვრავს. მიუხედავად ამისა, გარკვეული მერყეობა რეცეფციის ორივე პოლუსურ სახეს შორის პრინციპულად ნებისმიერ კონკრეტულ ხელოვნების ნიმუშში შეიძლება ვაჩვენოთ. აი, მაგალითად, სიქსტის მადონა. ჰუბერტ გრიმეს გამოკვლევის შემდეგ ცნობილია, რომ სიქსტის მადონა თავდაპირველად საგამოფენო მიზნით დაიხატა. გრიმეს კვლევათა იმპულსი შემდეგი კითხვა იყო: რა ფუნქციას ასრულებს ნახატის წინა პლანზე გამოსახული ხის სარი, რომელსაც ორი პატარა ანგელოზი ეყრდნობა? რამ აიძულა რაფაელი, ზეცა ფარდაგის წყვილით მოერთო? გამოკვლევების შედეგად გრიმემ დაადგინა, რომ სიქსტის მადონა პაპი სიქსტუსის საჯარო დასაფლავებისათვის შეუკვეთეს. პაპების დასაფლავების ცერემონიალი პეტრეს ეკლესიის კონკრეტულ გვერდითა კაპელაში იმართებოდა. რაფაელის სურათი საზეიმო ცერემონიალის დროს ამ კაპელას ნიშის ფონზე, კუბოს თავზე განათავსეს. მაშასადამე, რაფაელი ამ ნახატში გამოსახავს იმას, თუ როგორ უახლოვდება უკანა პლანიდან, მწვანე ფერის ფარდაგებით გამოყოფილი ნიშის სიღრმიდან, ღრუბლებიდან ჩამოსული მადონა პაპის კუბოს. სიქსტუსის დასაფლავების დღესასწაულზე რაფაელის ნახატის შესანიშნავმა საგამოფენო ღირებულებამ თავისი რეალიზაცია პოვა, ოდნავ მოგვიანებით კი ნახატი პიაჩენცას შავ მონაზონთა სამონასტრო ეკლესიის საკურთხევლის თავზე აღმოჩნდა. ამის მიზეზი რომაული რიტუალია. რომაული რიტუალის მიხედვით აკრძალული იყო საკულტო მიზნით ნახატების საკურთხევლის თავზე განთავსება, თუკი ისინი დასაფლავების საზეიმო რიტუალებში იყო გამოიყენებულნი. ამ წესის გამო, რაფაელის ქმნილება გარკვეულ ფარგლებში გაუფასურდა. მისთვის შესატყვისი ფასი მაინც რომ შეენარჩუნებინა, კურიამ გადაწყვიტა, ნახატი საკურთხეველის თავზე ჩუმად აეტანა, ხოლო მითქმა-მოთქმის ასარიდებლად ის შორეული პროვინციული ქალაქის საძმოს გადასცეს.

ჯადოსნური იარაღი. რასაკვირველია, ის სხვა ადამიანთა თვალწინ გამოიფინება, მაგრამ მისი ძირითადი ადრესატი სულები არიან. საერთოდ, საკულტო ღირებულება, როგორც დღეს ვხედავთ, ფაქტიურად იმისკენ ისწრაფვის, რომ ხელოვნების ნიმუში დაფარული დარჩეს: ზოგიერთი ღვთაების ქანდაკებას მხოლოდ ღვთისმსახურები ეხებოდნენ თავიანთ სენაკებში; არსებობდა მადონას ნახატები, რომლებიც თითქმის მთელი წლის განმავლობაში გადაფარებული ინახებოდა; ხოლო ზოგიერთი ქანდაკება დამკვირვებლისთვის შუა საუკუნეების კათედრალურ ტაძრებში, იატაკის დონიდან, საერთოდ უხილავი რჩებოდა. ხელოვნების კონკრეტული პრაქტიკების რიტუალის კალთიდან განთავისუფლებამ ამ ქმნილებების საგამოფენო საშუალებებიც გაამრავლა. ბიუსტს, რომელიც შეიძლება სხვადასხვა ადგილებში გაიგზავნოს, გაცილებით უფრო მეტი საგამოფენო საშუალება აქვს, ვიდრე ღვთაების ქანდაკებას, სამლოცველოს სიღრმეში მყარი ადგილი რომ აქვს მიჩენილი. დაზგური წესით დამზადებული ნახატის „გამოფენადობა“ უფრო დიდია, ვიდრე უწინ არსებული მოზაიკის ან ფრესკისა; და თუმცა [კათოლიკური] მესის „გამოფენადობა“ თავისთავად, შესაძლოა, სიმფონიის „გამოფენადობას“ არ ჩამოუვარდებოდეს, სიმფონია, მიუხედავად ამისა, იმ პერიოდში წარმოიშვა, როდესაც მის „გამოფენადობას“ ზრდის უფრო დიდი პოტენციალი ჰქონდა, ვიდრე მესისას.

ხელოვნების ნიმუშის ტექნიკური რეპროდუქციის სხვადასხვა მეთოდმა მისი გამოფენადობა

ნარმოუდგენლად გაზარდა. ამის შედეგად ისევე, როგორც პირველყოფილ ხანაში, ორივე პოლუსს შორის რაოდენობრივი ცვლილება მისი ბუნების ხარისხობრივ ცვლაში გადაიზარდა. იქ აბსოლუტური უპირატესობა ხელოვნების ნიმუშის საკულტო ღირებულებას ენიჭებოდა. ის, უპირველეს ყოვლისა, მაგიის იარაღად ჩამოყალიბდა და, ასე ვთქვათ, ხელოვნების ნიმუშის სახით მხოლოდ მოგვიანებით იქნა აღმოჩენილი. ზუსტად ასევე, იმ აბსოლუტური მნიშვნელობის გამო, რომელსაც ხელოვნების ნიმუშის საგამოფენო ღირებულებას ანიჭებენ, დღეს ის სრულიად ახალი ფუნქციების მქონე ქმნილებად იქცევა; ჩვენთვის ნაცნობი მხატვრული ფუნქცია კი ისეთად გამოიყოფა, რომ მოგვიანებით მას საერთოდ მხოლოდ შემთხვევითის სახით თუ შეამჩნევენ.¹³ ამ შემეცნებისათვის დღეს უეჭველად საუკეთესო საშუალებებს ფოტოგრაფია და კინო გვანვდის.

13 ანალოგიური განაზრებანი მოჰყავს ბრეხტს, ოლონდ სხვა დონეზე: „თუ ხელოვნების ნიმუშის ცნებას ველარ შევინარჩუნებთ საგნისათვის, რომელიც იქმნება იმ დროს, როდესაც ხელოვნების ნიმუში საქონლად იქცევა, მაშინ ჩვენ ფრთხილად და დაფიქრებულად, მაგრამ უშიშრად უკან უნდა მოვიტოვოთ ეს ცნება, თუკი არ გვსურს ამასთან ერთად თავად ამ საგნის ფუნქციის ლიკვიდაციაც. ამ საგანმა ეს ფაზა უნდა განვლოს, ყოველგვარი უკანა აზრის გარეშე. ეს არ არის უწყინარი გადახვევა სწორი გზიდან, არამედ ის, რაც მას ამ დროს ემართება — ეს მას ძირეულად შეცვლის, წაშლის მის წარსულს იმდენად, რომ, თუკი ძველ ცნებას კვლავ გამოვიყენებთ — და ეს ასეც მოხდება, რატომაც არა? — ის უკვე ველარ აღძრავს ჩვენში მოგონებას იმ საგნისა, რომელსაც ოდესღაც აღნიშნავდა.“ (Bertolt Brecht: *Versuche* 8-10, Heft 3, Berlin 1931, p. 301-301, „Der Dreigroschenprozess“.)

ფოტოგრაფიის გამოჩენასთან ერთად საგამოფენო ღირებულება იწყებს საკულტო ღირებულების მთელ ფრონტზე შევიწროვებას. ეს უკანასკნელი წინააღმდეგობის გარეშე არ ნებდება. ის ბოლო ზღვარზე იმაგრებს პოზიციებს და ეს ზღვარი ადამიანის სახეა. სულაც არ არის შემთხვევითი, რომ ადრინდელი ფოტოგრაფიის ცენტრში სწორედ პორტრეტი დგას. შორს მყოფ თუ გარდაცვლილ ახლობელთა მოგონებაში ფოტოსურათის საკულტო ღირებულება უკანასკნელ თავშესაფარს პოვებს. ადრინდელი პერიოდის ფოტოგრაფიით ადამიანის სახის უეცრად ჩავლებულ გამომეტყველებაში აურა ბოლოჯერ გვესალმება. ამაში მდგომარეობს ფოტოსურათების მელანქოლიური და შეუდარებელი მშვენიერება. ხოლო, როდესაც ადამიანის გამოსახულება ფოტოსურათიდან ქრება, საგამოფენო ღირებულებაც პირველად სძლევს საკულტოს. ამ პროცესისთვის ასპარეზის გახსნა ატყუეს¹⁴ უნიკალური დამსახურებაა. მეოცე საუკუნის დასაწყისში მან პირველმა დააფიქსირა ადამიანებისაგან დაცარიელებული პარიზის ქუჩები. სავსებით სამართლიანად ამბობდნენ, რომ ატყუე ამ ქუჩებს დანაშაულის ადგილებივით იღებდა. დანაშაულის ადგილიც უკაცრიელია. მას მტკიცებულების მოპოვების მიზნით უღებენ სურათს. ფოტოგრაფიული

¹⁴ეჟენ ატყუე (1857-1927), ფრანგი ფოტოგრაფი, ცნობილია ფოტოსერიებით „თვალწარმტაცი პარიზი“ და „პარიზის მოხუცები“ — მთარგმნ. შენ.

კადრები ატყესთან ინყებენ ისტორიული პროცესის მტკიცებულებების სახით არსებობას. ამაში მდგომარეობს მათი ფარული პოლიტიკური მნიშვნელობა. ეს კადრები უკვე მოითხოვენ რეცეფციას საუკეთესო აზრით. ჰაეროვანი კონტემპლაცია მათთვის შეუფერებელია. ეს ფოტოები დამკვირვებელს ანუხებენ. იგი გრძნობს: მათთან ადეკვატური მისადგომი გზა მან ჯერ უნდა იპოვოს, მისთვის საგზაო ნიშნების აღმართვას კი (ორივე სახისას — როგორც მართებულის, ისე მცდარის), იმავე პერიოდში, ილუსტრირებული გაზეთები ინყებენ. პირველად აქ ვხვდებით წარწერას სავალდებულო მითითების სახით და ცხადია, რომ მას სრულიად განსხვავებული ხასიათი აქვს, ვიდრე ნახატის სათაურს. ის მითითებები, რომლებსაც ილუსტრირებული ჟურნალის დამთვალეირებელი გამოსახულებათა წარწერებით იძენს, ოდნავ მოგვიანებით, ფილმში, სადაც ყოველი კონკრეტული სურათის აღქმა ყველა მისი წინამორბედი სურათის მწკრივით განსაზღვრული ჩანს, კიდევ უფრო ზუსტ, დირექტივის ხასიათს მოიპოვებს.

VII

დღეს გზააბნეული და უჩვეულო გვეჩვენება ის კამათი, რომელიც მეცხრამეტე საუკუნის განმავლობაში მხატვრობასა და ფოტოგრაფიას შორის მათი ნაწარმოებების მხატვრული ღირებულების გამო გაჩაღდა. ეს არა იმდენად ამ კამათის საწინააღმდეგოდ, რამ-

დენადაც, პირიქით, მის მნიშვნელობაზე მეტყველებს. მართლაც, მასში პოვა გამოხატულება ისტორიული მასშტაბის გადატრიალებამ, რომელსაც, როგორც ასეთს, ვერც ერთი მხარე ვერ აცნობიერებდა. ხელოვნება მისი ტექნიკური რეპროდუცირებადობის ეპოქაში თავის საკულტო საფუძველს მოსწყდა, ამით კი სამუდამოდ გაქრა მისი ავტონომიის ილუზიაც. ამასთან დაკავშირებული ხელოვნების ფუნქციის შეცვლა კი ამ საუკუნეში მხედველობის არიდან გამორჩათ; და მეოცე საუკუნეც, რომელიც კინოს განვითარებას მოესწრო, მას დიდ ხანს ვერ სწვდებოდა.

თუკი იმ პერიოდში უდიდესი გონებრივი ძალისხმევა ფუჭად დაიხარჯა იმ საკითხის გადასაწყვეტად, არის თუ არა ფოტოგრაფია ხელოვნება — ისე, რომ არც კი დაუსვამთ წინარსწარი კითხვა, ხომ არ შეცვალა ფოტოგრაფიის გამოგონებამ საერთოდ ხელოვნების ხასიათი მთლიანობაში? — მალე ეს ნაჩქარევი კითხვა კინოს თეორეტიკოსებმაც აიტაცეს. არადა, ის სირთულეები, რომლებსაც ფოტოგრაფია ტრადიციულ ესთეტიკას უქადდა, წვრილმანი აღმოჩნდა იმასთან შედარებით, რაც კინომ გამოიწვია. ამით აიხსნება ის ბრმა ძალადობაც, რომელიც კინოს თეორიის საწყისებსახასიათებს. აბელგანსი, მაგალითად, კინოს იეროგლიფებს ადარებს: „მაშასადამე, ჩვენ უცნაურად ვუბრუნდებით წარსულს და კვლავ მივადექით ეგვიპტელთა წარმოსახვის საფეხურს ... გამოსახულების ენა ჯერ საკმარისად არ მომნიშვნებულა, რადგან ჩვენი თვალი მას ჯერ ვერ მიეჩვია.

ჩვენ ჯერ არა გვაქვს საკმარისი თაყვანისცემა, საკმარისი კულტი იმისა, რაც მასში გამოითქმება.“¹⁵ ან, ავიღოთ სევერინ-მარსი: „რომელ ხელოვნებას არგუნა ბედმა ნატვრა ... ამაზე უფრო პოეტური და, ამავე დროს, უფრო რეალურიც! ამ პერსპექტივიდან კინო აბსოლუტურად შეუდარებელი ნარმოსახვის საშუალება იქნებოდა. მხოლოდ ყველაზე ნარჩინებული აზროვნების მქონე პიროვნებებს, მათი ცხოვრებისეული კარიერის ყველაზე სრულყოფილ და საიდუმლოებით მოცულ წამებში, ექნებოდათ უფლება, ემოძრავათ მის ატმოსფეროში.“¹⁶ ალექსანდრე არნუ კი თავის ფანტაზიას მუნჯური კინოს შესახებ საერთოდ შემდეგი კითხვით ასრულებს: „განა არ უნდა დავიყვანოთ მთელი ის გაბედული აღწერა, რაც აქ მოვიყვანეთ, ლოცვის განსაზღვრებაზე?“¹⁷ უალრესად საგულისხმოა იმის დანახვა, თუ როგორ აიძულებს ამ თეორეტიკოსებს მცდელობა, ჩარიცხონ კინო „ხელოვნებათა“ რიგებში, მას გაუგონარი დაუდევრობით საკულტო ელემენტები მიაწერონ. რასაკვირველია, როდესაც ეს სპეკულატიური აზრები ქვეყნდებოდა, მაშინ უკვე არსებობდა ისეთი ქმნილებები, როგორიც არის „საზოგადოებრივი აზრი“ და „ოქროს ციებ-ცხელება“¹⁸. მიუხედავად ამისა, ეს არ უშლის

15 Abel Gance, l. c., p. 100/101.

16 cit. Abel Gance, l. c., p. 100.

17 Alexandre Arnoux: Cinéma, Paris 1929, p. 28.

18 ჩარლი ჩაპლინის ფილმები, ორიგ.: „A Woman of Paris: A Drama of

ხელს აბელ განსს, კინო იეროგლიფებს შეადაროს, სევერინ-მარსს კი მის შესახებ ისე ისაუბროს, როგორც ფრა ანჯელიკოს ნახატებზე შეიძლებოდა გვესაუბრა. ნიშანდობრივია, რომ დღესაც, განსაკუთრებით რეაქციონერი ავტორები, კინოს მნიშვნელობას ზუსტად იმავე მიმართულებით ეძებენ — თუ პირდაპირ საკრალურში არა, ზებუნებრივ სფეროში მაინც. მაქს რაინჰარდტის „ზაფხულის ღამის სიზმრის“ ეკრანიზაციის შესახებ ვერფელი აცხადებს, რომ გარე სამყაროს სტერილური ასლი თავისი ქუჩებით, ინტერიერებით, სადგურებით, რესტორნებით, მანქანებითა და პლაჟებით უეჭველად არის ის, რაც კინოს დღემდე ხელს უშლის ხელოვნებების საუფლომდე ამაღლებას. „კინომ ჯერ ვერ შეიცნო თავისი ჭეშმარიტი საზრისი, თავისი ნამდვილი შესაძლებლობები ... ეს კი მის უნიკალურ უნარში მდგომარეობს — ბუნებრივი საშუალებებით და შეუდარებელი დამაჯერებლობით ჯადოსნური, სასწაულებრივი, ზებუნებრივი გამოხატოს.“¹⁹

VIII

თუ თეატრის მსახიობი მაყურებელს თავის მხატვრულ ოსტატობას უშუალოდ, საკუთარი პერსონით წარუდგენს, კინომსახიობის მხატვრული ოსტატობა მაყურებელს უეჭველად აპარატურით მიენოდება;

Fate“ (1923), „The Gold Rush“ (1925) – მთარგმნ. შენ.

19 Franz Werfel: Ein Sommernachtstraum. Ein Film von Shakespeare und Reinhardt, „Neues Wiener Journal“, cit. Lu, 15 novembre 1935.

ეს კი ორ შედეგს იწვევს: მაყურებლისათვის კინომსახიობის თამაშის მიმწოდებელი აპარატურა აღარ არის ვალდებული, პატივითა და თაყვანისცემით მოექცეს მსახიობს, როგორც ტოტალობას. ოპერატორის ხელმძღვანელობით აპარატურა ამ უკანასკნელს გამუდმებით აფასებს. დამონტაჟებული ფილმი, საბოლოოდ, სწორედ ისეთი შეფასებების სერიისაგან შედგება, როგორადაც შეკრავს მემონტაჟე მიწოდებულ მასალას. ფილმი რამდენიმე მოძრაობის მომენტს შეიცავს — და ისინი უეჭველად ყველა კამერის მოძრაობებად უნდა ვალიაროთ — რომ აღარაფერი ვთქვათ ახლო ხედის მსგავს აშკარა სპეციალურ კადრებზე. მაშასადამე, მსახიობის თამაში ოპტიკური ტესტების სერიას ექვემდებარება. ეს არის პირველი შედეგი კინომსახიობის თამაშის აპარატურით წარმოდგენისა; მეორე კი იმას ეფუძნება, რომ კინომსახიობი კარგავს თეატრის მსახიობისათვის ჯერ კიდევ არსებულ შესაძლებლობას, წარმოდგენის დროს თავისი თამაში მაყურებელს მოარგოს; სწორედ იმიტომ, რომ იგი თავად არ წარუდგენს თავის როლს ამ უკანასკნელს. ამით კი მაყურებელი ექსპერტის პოზიციაში აღმოჩნდება. ამ ექსპერტს არ ზღუდავს არავითარი კონტაქტი მსახიობთან. მაყურებელი მხოლოდ იმდენად განიცდის მსახიობის თამაშს, რამდენადაც იგი აპარატს განიცდის. მაშასადამე, მაყურებელი აპარატის პოზიციას ითავისებს: იგი ტესტებს ატარებს.²⁰ ასეთი დამოკიდებულების

20 „კინო ... გვაძლევს (ან, შეიძლება მოგვცეს): პრაქტიკულად გამოყენებად დეტალურ მონაცემებს ადამიანის მოქმედებაზე

არსებობა საკულტო ღირებულებათა მიმართ შეუძლებელია.

IX

კინოში მნიშვნელოვანია არა იმდენად ის, რომ მსახიობი მაყურებელს ვილაც სხვას წარუდგენს, არამედ ის, რომ იგი აპარატურას საკუთარ თავს წარუდგენს. ერთ-ერთი პირველი, ვინც ტესტირების შედეგად მსახიობის ამგვარი გარდაქმნა შეიგრძნო, პირანდელო²¹ იყო. პირანდელოს შენიშვნებს რომანიდან „იღებენ კინოს“ არაფერს აკლებს ის ვითარება, რომ ეს შენიშვნები საგნის მხოლოდ უარყოფითი მხარის ხაზგასმით იფარგლება; კიდევ უფრო ნაკლებად ის, რომ ისინი მუნჯურ კინოს ეხება. გახმოვანებულ კინოს ამ კუთხით არაფერი არსებითი არ შეუცვლია. გადამწყვეტი რჩება, რომ თამაში კონკრეტული

... ნებისმიერი სახასიათო მოტივაცია გაქრა, მოქმედი პირების შინაგანი ცხოვრება არც ერთ შემთხვევაში აღარ არის ძირითადი მიზეზი და მოქმედების მთავარი შედეგიც იშვიათად თუ იქნება“. (Brecht, 1. c., p. 268). ტესტირებადის ველის გაფართოება, რითიც აპარატურა კინომსახიობსაც მოიცავს, შეესაბამება ტესტირებადის ველის იმ უნახავ გაფართოებას, რომელიც ინდივიდისთვის ეკონომიკური გარემოებებით წარმოიშვა. საკვალიფიკაციო გამოცდების მნიშვნელობა განუწყვეტლივ იზრდება. საკვალიფიკაციო გამოცდაზე გადამწყვეტი არის ინდივიდის ხელობის ფრაგმენტები. ორივე, კინოკადრიც და საკვალიფიკაციო გამოცდაც, ექსპერტთა კომისიის წინაშე ხორციელდება. გადაღებების ხელმძღვანელი კინოატელიეში ზუსტად იმ ადგილს იკავებს, რომელსაც საკვალიფიკაციო გამოცდაზე — ეგზამინატორი.

21 ლუიჯი პირანდელო (1867-1936), იტალიელი მწერალი, მე-20 საუკუნის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი დრამატურგი, 1934 წელს ნობელის პრემიის ლაურეატი — მთარგმნ. შენ.

აპარატურისათვის ხდება — გახმოვანებული კინოს შემთხვევაში კი, ორი აპარატურისთვის. „კინომსახიობი“, წერს პირანდेलო, „თავს გრძნობს გაძევებულად, გაძევებულად არა მარტო სცენიდან, არამედ საკუთარი პიროვნებიდანაც. ბუნდოვანი შფოთვით შეიგრძნობს იგი აუხსნელ სიცარიელეს, რომელიც მაშინ ჩნდება, როდესაც მისი სხეული ნაკლოვანების ფენომენად იქცევა — ქარწყლდება, მისი რეალობა, მისი სიცოცხლე, მისი ხმა და ხმაური კი, რასაც იგი თავისი მოძრაობებით იწვევს, მას ერთმევა, რათა გარდაისახოს უხმო გამოსახულებად, წამიერად ეკრანზე რომ აკანკალდება და უმალ სიჩუმეში გაუჩინარდება ... პანანინა აპარატურა მის აჩრდილს მაყურებლის წინ აათამაშებს; თავად იგი კი ამ აპარატურის პირისპირ თამაშით უნდა დაკმაყოფილდეს.“²² იგივე საგნობრივი ვითარება შეიძლება ასეც გამოვთქვათ: ადამიანი პირველად ხვდება სიტუაციაში (და სწორედ ეს არის კინოს მიღწევა), რომელშიც მას მთელი თავისი ცოცხალი პერსონით, მაგრამ ამ პერსონის აურაზე უარის თქმის პირობებში, უწევს მოქმედება. აურა მის „აქ“ და „ახლა“-ზე არის დამოკიდებული. მისი ასლის არსებობა შეუძლებელია. აურა, რომელიც სცენაზე მაკბეტს დასტრიალებს, განუყოფელია იმ აურისაგან, რომელიც ცოცხალი მაყურებლისათვის მისი როლის მოთამაშე მსახიობს ახლავს. კინოატელიეში გადაღებული კადრის თავისებურება კი ის არის,

22 Luigi Pirandello: On tourne, cit. Léon Pierre-Quint: Signification du cinéma, in: L'art cinématographique II, l. c., p. 14/15.

რომ მაყურებლის ადგილს აპარატურა იკავებს. ამით მსახიობის გარშემო არსებული აურა ქრება — და, შესაბამისად, უჩინარდება წარმოდგენილის გარშემო არსებული აურაც.

გასაკვირი არ არის, რომ სწორედ დრამატურ-გი პირანდेलო კინოს დახასიათებისას უნებლიეთ ეხება კრიზისის იმ საფუძველს, რომელიც დღეს ასე აშკარად მოიცავს თეატრს. ხელოვნების ნიმუშისთვის, რომელიც ტექნიკური რეპროდუქციის შედეგად ტოტალურად ფიქსირდება (მეტიც, როგორც კინოს შემთხვევაში, საერთოდ ტექნიკური რეპროდუქციით იქმნება), მართლაც არ არსებობს უფრო პრინციპულად დაპირისპირებული რამ, ვიდრე თეატრალური სცენა. ამას ნებისმიერი საფუძვლიანი გარჩევა დაგვიდასტურებს. გათვითცნობიერებულმა დამკვირვებლებმა დიდი ხანია შენიშნეს, რომ სამსახიობო თამაში კინოში „უდიდეს ზემოქმედებას თითქმის ყოველთვის სწორედ იმ შემთხვევაში აღწევს, როდესაც რაც შეიძლება ნაკლებად „თამაშობენ““. 1932 წელს არნჰაიმი „უკანასკნელ განვითარებად“ იმას მიიჩნევს, „რომ მსახიობს მოვექცეთ როგორც რეკვიზიტს, რომელსაც სახასიათოდ ვარჩევთ... და საჭირო ადგილას ვდგამთ“.²³ ამას მჭიდროდ უკავშირდება კიდევ ერ-

23 Rudolf Arnheim: Film als Kunst, Berlin 1932, p. 176/177. — აქ განსაკუთრებით საინტერესო ხდება, ერთი შეხედვით, მეორეხარისხოვანი დეტალები, რითაც კინორეჟისორი თეატრალური სცენის პრაქტიკას შორდება. ასეთია, მაგალითად, მცდელობა, მსახიობები ათამაშონ მაკიაჟის გარეშე, როგორც ამას, მაგალითად, კარლ თეოდორ დრაიერი ახორციელებს „ჟანა დარკში“. დრაიერმა თვეები დახარჯა იმ ორმოცამდე მსახიობის

თი ვითარება: სცენაზე მოთამაშე მსახიობი თავის როლს ერწყმის, კინომსახიობისათვის კი ეს ძალიან ხშირად შეუძლებელია. მისი თამაში სულაც არ არის ერთიანი, არამედ მრავალი ცალკეული მოქმედებისაგან აიგება. გასათვალისწინებელია ისეთი შემთხვევითი გარემოებები, როგორც არის ატელის ქირა, პარტნიორთა დაკავებულობა, დეკო-

მოსაძებნად, რომლებიც ინკვიზიციის სასამართლოს განასახიერებენ. ამ მსახიობთა მოძიება რთულად მოსაპოვებელი რეკვიზიტების ძებნას წააგავდა. დრაიერს უდიდესი ძალისხმევა დასჭირდა, რომ ასაკის, ფიგურისა და ფიზიონომიის მსგავსებანი აერიდებინა. (იხ. Maurice Schultz: *Le masquillage*, in: *L'art cinématographique VI*. Paris 1929, p. 65/66). თუ მსახიობი რეკვიზიტად იქცევა, არც თუ ისე იშვიათად რეკვიზიტი, თავის მხრივ, მსახიობის ფუნქციაში გვევლინება. ყოველ შემთხვევაში, არაფერია უჩვეულო იმაში, რომ კინო ისეთ სიტუაციაში აღმოჩნდეს, როდესაც ის რეკვიზიტს როლს ათამაშებინებს. უსასრულო რაოდენობის შემთხვევითი მაგალითები რომ არ დავასახელო, ერთს, განსაკუთრებით დამაჯერებელს, მოვიყვან: თეატრის სცენაზე შემოსასვლელში მდომი საათი ყოველთვის მხოლოდ ხელს გვიშლის. აქ მას ვერ შევასრულებინებთ თავის ფუნქციას, გაზომოს დრო. ნატურალისტურ პიესაშიც კი ასტრონომიული დრო წინააღმდეგობაში მოვიდოდა სასცენო დროსთან, კინოში კი უალრესად ნიშნეულია, რომ ხელსაყრელ მომენტში დიდი გართულების გარეშე ისარგებლონ საათით, როგორც დროის საზომი საშუალებით. აქედან, სხვა მომენტებთან შედარებით უფრო ნათლად, შეიძლება დავინახოთ, თუ როგორ შეიძლება კინოში, საჭიროების შემთხვევაში, ნებისმიერმა რეკვიზიტმა გადაამწყვეტი ფუნქციები შეასრულოს. ამის შემდეგ მხოლოდ ერთი ნაბიჯიღა რჩება პუდოვკინის განცხადებამდე, რომ „ერთ-ერთ უძლიერეს მეთოდად რჩება მსახიობის თამაში, რომელიც საგანს უკავშირდება და თავის აგებულებაში საგანს ეყრდნობა“. (W. Pudowkin: *Filmregie und Filmmanuskript*, [Bücher der Praxis], Bd. 5, Berlin 1928, p. 126). კინო არის პირველი მხატვრული ხერხი, რომელსაც აქვს შესაძლებლობა აჩვენოს, თუ როგორ უწყობს ხელს მატერია ადამიანს, ამიტომ ის მატერიალისტური გადმოცემის შესანიშნავი იარაღი შეიძლება აღმოჩნდეს.

რაციები და სხვ. ამასთან ერთად, მსახიობის თამაშს დასამონტაჟებელი ეპიზოდების სერიად მექანიკური აპარატურის ელემენტარული აუცილებლობებიც ანანევრებს. მათ შორის ძირითადია განათება. განათების დაყენება წარმოშობს აუცილებლობას, მოქმედების წარმოდგენა, რომელიც ეკრანზე ერთიან, სწრაფ პროცესად ჩაირბენს, ცალკეული კადრების მწკრივის სახით იქნეს დაძლეული, რომლების გადაღებაც ატელიეში ზოგ შემთხვევაში საათობით გრძელდება. რომ აღარაფერი ვთქვათ აშკარა მონტაჟის შემთხვევებზე. ნახტომი ფანჯრიდან, მაგალითად, ატელიეში ნაგებობიდან გადმოხტომის სახით შეიძლება გადავიღოთ, მომდევნო გაქცევის სცენა კი კვირების შემდეგ გარეთა გადაღებებზე. ადვილად წარმოსადგენია, სხვათა შორის, გაცილებით უფრო პარადოქსული შემთხვევებიც. მსახიობს შეიძლება მოეთხოვებოდეს, კარზე დაკაკუნებისაგან შეკრთეს. ეს კრთობა შეიძლება ისეთი არ გამოუვიდეს, როგორიც საჭირო იყო. ამ შემთხვევაში რეჟისორმა შეიძლება ხერხს მიმართოს და ხელსაყრელ მომენტში, როდესაც მსახიობი კვლავ ატელიეში იქნება, მის გაუფრთხილებლად ზურგს უკან ვინმეს თოფი გაასროლინოს. მსახიობის შეშინება ამ მომენტში შეიძლება გადაიღონ და შემდეგ ფილმში ჩაამონტაჟონ. ამაზე უფრო ნათლად არაფერი გვიჩვენებს იმას, რომ ხელოვნებამ მიატოვა „მშვენიერი მოჩვენების“ სამეფო, რომელიც ამდენ ხანს ითვლებოდა იმ ერთადერთ ადგილად, სადაც ის გაფურჩქვნას შეძლებდა.

მსახიობის გაუცხოებას აპარატურის წინაშე, რასაც აღწერს პირანდेलო, იგივე ხასიათი აქვს, როგორც ადამიანის გაუცხოებას სარკეში დანახული საკუთარი ანარეკლის პირისპირ. ახლა კი ანარეკლი ადამიანს სწყდება — ის ტრანსპორტირებადი ხდება. და სად ხდება ანარეკლის ტრანსპორტირება? მაყურებელთან.²⁴ ეს კინომსახიობს ერთი წამითაც არ ავიწყდება. მსახიობმა იცის: იმ მომენტში, როდესაც იგი აპარატურის წინ დგას, საბოლოო ინსტანცია, რომელთანაც მას აქვს საქმე, არის მაყურებელი, აღმქმელთა პუბლიკა, რომელიც შეადგენს

24 რეპროდუქციის ტექნიკით გამოფენის წესის შეცვლა, რასაც აქ ვაძგენთ, პოლიტიკაშიც შესამჩნევი ხდება. ბურჟუაზიული დემოკრატიების თანამედროვე კრიზისი იმ პირობების კრიზისს მოიცავს, რომლებსაც გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვთ ხელისუფალთა გამოფენისათვის. დემოკრატ ხელისუფლებს უშუალოდ და თანაც საპარლამენტო წარმომადგენლების წინაშე გამოფენენ. მათი მაყურებელი პარლამენტი! ახალმა გამოგონებებმა გადამღები აპარატურის სფეროში შექმნეს საშუალება, სიტყვით გამოსული ადამიანი ამ სიტყვის თქმის დროს განუსაზღვრელად ბევრი ადამიანისათვის ჯერ გაგონებადი, შემდეგ კი, ცოტა ხანში, ხილვადიც გამხდარიყო. მათ წინა პლანზე წამოწიეს პოლიტიკოსის გადამღები აპარატურის წინ გამოფენა. პარლამენტები თეატრებთან ერთად ცარიელდება. რადიო და კინო არა მარტო პროფესიონალი მსახიობის ფუნქციას ცვლის, არამედ ასევე მათ ფუნქციასაც, ვინც ხელისუფლის სახით რადიოს და კინოაპარატურის წინ წარადგენს საკუთარ თავს. მართალია, კერძო ამოცანები ერთმანეთისგან განსხვავებულია, ამ ცვლილების მიმართულება კინომსახიობისა და ხელისუფლის შემთხვევაში ერთი და იგივეა. ეს ცვლილება მიისწრაფვის, კონკრეტულ საზოგადოებრივ გარემოში შემოწმებადი, მეტიც, განმეორებადი მიღწევები წარმოაჩინოს. ეს შერჩევის ახალ მექანიზმებს იძლევა: შერჩევას აპარატურის წინ, რომლიდანაც გამარჯვებულებად ვარსკვლავი და დიქტატორი გამოდიან.

ბაზარს. ამ ბაზარზე მას საკუთარი თავი არა მარტო თავისი მწარმოებლური ძალის, არამედ მთელი თავისი სხეულის, გულ-ღვიძლის სახით გააქვს. ეს ბაზარი მისთვის კონკრეტული წარმოდგენის მომენტში ისევე ხელმიუწვდომელია, როგორც რომელიმე ქარხანაში დამზადებული ნაწარმისათვის. რა გასაკვირია, რომ ეს გარემოება ზეგავლენას იქონიებდა იმ შებოჭილობაზე, იმ ახალ შიშზე, პირანდელოს თანახმად, მსახიობს აპარატურის წინ რომ იპყრობს? აურის შევიწროებას კინო პასუხობს ატელიეს ფარგლებს გარეთ „personality“-ს [პიროვნების] ხელოვნური აგებით. ვარსკვლავის კულტს კინოს კაპიტალი ასაზრდოებს. ეს კულტი პიროვნების იმ ჯადოსნურობას ინარჩუნებს, რომელიც უკვე დიდი ხანია, მხოლოდ მისი საქონლური ხასიათის დამპალ ჯადოსნურობაში მდგომარეობს. სანამ გადამწყვეტი სიტყვა კინოკაპიტალს რჩება, ერთადერთი რევოლუციური დამსახურება, რომელიც შეიძლება მივანეროთ ზოგადად დღევანდელ კინოს, არის ის, რომ იგი ხელს უწყობს ხელოვნების შესახებ მოძველებულ წარმოდგენათა რევოლუციურ კრიტიკას. ჩვენ არ უარვყოფთ, რომ თანამედროვე კინო კონკრეტულ შემთხვევებში, ამასთანავე, საზოგადოებრივი ურთიერთობების, მეტიც, საკუთრების ურთიერთობების რევოლუციურ კრიტიკასაც შეიძლება უწყობდეს ხელს, მაგრამ ეს არ არის წინამდებარე გამოკვლევის ძირითადი საგანი ისევე, როგორც არ არის ეს არც დასავლეთევროპული კინოპროდუქციის ძირითადი საგანი.

კინოტექნიკის — ზუსტად ისევე, როგორც სპორტის ტექნიკის — შედეგად ნებისმიერი მაყურებელი ამ ტექნიკით წარმოდგენილ თამაშს ნახევრად სპეციალისტის პოზიციიდან ადევნებს თვალყურს. საკმარისია, ერთხელ მაინც გვექონდეს მოსმენილი გაზეთების გამყიდველი ბიჭების ჯგუფის სჯა-ბაასი, თავიანთ ველოსიპედებზე ამხედრებულები ველორბოლის შედეგებს რომ განიხილავენ, და ამ ფაქტის გაგება არ გაგვიჭირდება. შემთხვევითი არ არის, რომ გაზეთების გამომცემლები მათთან მომუშავე გაზეთების გამყიდველ ბიჭებს შორის საშეჯიბრო რბოლებს აწყობენ. ეს მონაწილეების დიდ დაინტერესებას იწვევს, რადგან გამარჯვებულს ეძლევა შანსი გაზეთის გამყიდველის პოზიციიდან ველომრბოლელის პოზიციამდე დაწინაურდეს. ასევე აძლევს, მაგალითად, საკვირაო გამოშვება ნებისმიერ ადამიანს შანსს, გამვლელიდან კინოსტატისტამდე დაწინაურდეს. ამის შედეგად გამვლელმა, გარკვეულ ვითარებაში, შეიძლება ხელოვნების ქმნილებაშიც კი ამოყოს თავი — გავიხსენოთ, მაგალითად, ვერტოვის „სამი სიმღერა ლენინზე“, ან ივენსის „ბორინაჟი“. ნებისმიერ თანამედროვე ადამიანს შეუძლია წამოაყენოს პრეტენზია, გადაიღონ კინოფირზე. საუკეთესოდ ამ პრეტენზიის ილუსტრირებას შევძლებთ, თუკი თანამედროვე მწერლობას შევავლებთ თვალს.

საუკუნეების მანძილზე მწერლობაში სუფევდა ვითარება, როდესაც მცირე რაოდენობის მწერალს მრავალ ათასჯერ მეტი მკითხველი შეესაბამებოდა.

ეს ვითარება გასული საუკუნის დასასრულს საფუძვლიანად შეიცვალა. პრესის ინტენსიურმა გაფართოებამ მკითხველებისთვის ნაბიჯ-ნაბიჯ ახალი პოლიტიკური, რელიგიური, სამეცნიერო, პროფესიული თუ ლოკალური ორგანოები წარმოშვა. მკითხველების სულ უფრო დიდი ნაწილი მწერლადაც იქცა (თავდაპირველად, მხოლოდ დროებით). ამით დაიწყო ის პროცესი, რომლის შედეგადაც დღის პრესამ მკითხველებს სპეციალური „საფოსტო ყუთი“ გაუხსნა, დღეს კი ისეთი ვითარება მოგვცა, რომ საერთოდ გაგვიჭირდება შრომის პროცესში მონაწილე ისეთი ევროპელის პოვნა, ერთხელ მაინც სადმე რომ არ ჰქონდეს გამოყენებული თავისი შრომითი გამოცდილების — საჩივრის, რეპორტაჟისა და სხვ. სახით — გამოქვეყნების საშუალება. ამით კი ავტორისა და პუბლიკის განსხვავებას პრინციპული ხასიათი თანდათან ეკარგება. ის ფუნქციონალურ განსხვავებად იქცევა, რომელიც კონკრეტულ შემთხვევაში იცვლება. მკითხველი ყოველთვის არის მზად, იქცეს მწერლად. ის ექსპერტობა, რომელიც მას უკიდურესად სპეციალიზირებულ შრომის პროცესში, ნებისთ თუ უნებლიეთ, უნდა მოეპოვებინა — თუ გინდ ეს მცირე საამქროს სპეციალისტობა ყოფილიყო — მას ავტორობის კარს უხსნის. საბჭოთა კავშირში შრომა თავად წარმოთქვამს სიტყვას, შრომის სიტყვიერი გამობატვა კი მისი შესრულებისათვის აუცილებელი ხელობის განუყოფელი ნაწილი ხდება. ლიტერატურული ლიცენზია უკვე არა სპეციალიზირებულ, არამედ პო-

ლიტექნიკურ განათლებაში ფუძნდება და, ამდენად, საზოგადო დოვლათად იქცევა.²⁵

25 შესაბამის ტექნიკათა პრივილეგირებული ხასიათი იკარგება. ოლდოს ჰაქსლი წერს: „ტექნიკურმა პროგრესმა ... ვულგარულობა მოგვიტანა ... ტექნიკურმა რეპროდუცირებადობამ და როტაციულმა წნეხმა ნაწერებისა და ნახატების უსასრულო გამრავლების შესაძლებლობა შექმნა. ზოგადმა სასკოლო განათლებამ და ხელფასების შედარებითმა ზრდამ წერა-კითხვის მცოდნე და საკითხავი და სახვითი მასალის შექმნის უნარის მქონე მრავალრიცხოვანი პუბლიკა წარმოშვა. მათი უზრუნველყოფისთვის მნიშვნელოვანი მრეწველობა ჩამოყალიბდა. არადა, ამ დროს, მხატვრული ნიჭი კვლავაც იშვიათობად რჩება; აქედან გამომდინარე, ნებისმიერ დროს და ნებისმიერ ადგილას მხატვრულ ნაწარმოებთა უდიდესი ნაწილი დაბალი ხარისხის იქნება. ისე დიდი კი, როგორც დღეს, წუნის პროცენტული მაჩვენებელი მხატვრულ ნაწარმოებში საერთოდ არასოდეს ყოფილა ... ეს უზრალო არითმეტიკული ფაქტია ... გასული საუკუნის განმავლობაში დასავლეთ ევროპის მოსახლეობა ორჯერ (ან ოდნავ უფრო მეტად) გაიზარდა, საკითხავი და დასურათებული მასალა კი, თუ სწორად ვვარაუდობ, სულ მცირე 1 : 20-თან (შესაძლოა 50-თან, ან სულაც 100-თან). თუ x-მილიონიან მოსახლეობას n-რაოდენობის მხატვრული ნიჭით დაჯილდოებული ადამიანი ჰყავს, 2x-მილიონიან მოსახლეობას, სავარაუდოდ, 2n-რაოდენობის მხატვრული ნიჭით დაჯილდოებული ადამიანი უნდა ჰყავდეს. მაშასადამე, შეიძლება დავიანგარიშოთ: თუ ასი წლის წინ საკითხავი და დასურათებული მასალის ერთი გვერდი იბეჭდებოდა, დღეს მის ადგილას ოც (თუ არა ას) ასეთ გვერდს აქვეყნებენ. ამავე დროს, თუ ასი წლის წინ ერთი მხატვრული ნიჭით დაჯილდოებული ადამიანი ცხოვრობდა, დღეს მის ნაცვლად ორი ცხოვრობს. ვალიარებ, რომ თანამედროვე ზოგადი სასკოლო განათლების შედეგად, შესაძლოა, უწინდელთან შედარებით ნიჭიერ ადამიანთა უფრო დიდ რაოდენობას აქვს საშუალება განავითაროს თავისი ტალანტი. მაშასადამე, დაეუშვათ, რომ ... დღეს სამი ან თუნდაც ოთხი მხატვრული ნიჭით დაჯილდოებული მოდის უწინ არსებულ ერთ ნიჭიერ ადამიანზე. მიუხედავად ამისა, ეჭვგარეშეა, რომ საკითხავი და დასურათებული მასალის მოხმარებამ საგრძნობლად გაუსწრო ნიჭიერი მწერლებისა და მხატვრების ბუნებრივ წარმოებას. აკუსტიკური მასალის შემთხვევაშიც არცთუ ისე დიდად განსხვავებული ვითარებაა. ზო-

ეს ყველაფერი მარტივად შეიძლება გადავიტანოთ კინოს სფეროზე, სადაც იგივე ცვლილებები, რომლებსაც დამწერლობის შემთხვევაში საუკუნეები დასჭირდა, ერთი ათწლეულის განმავლობაში განვითარდა. კინოს პრაქტიკაში, განსაკუთრებით რუსული კინოს პრაქტიკაში, ეს ცვლილება ალაგ-ალაგ უკვე განხორციელდა. მსახიობების ერთი ნაწილი, რომლებსაც რუსულ კინოფილმებში ვხვდებით, არ არიან მსახიობები ჩვენი გაგებით, არამედ ადამიანები, რომლებიც საკუთარ თავს — და თანაც, როგორც წესი, შრომის პროცესში — თამაშობენ. დასავლეთ ევროპაში კინოს კაპიტალისტური ექსპლოატაცია არ იძლევა იმ ლეგიტიმური მოთხოვნის რეალიზაციის საშუალებას, რომელსაც თანამედროვე ადამიანი საკუთარი რეპროდუცირებულობის მიმართ აყენებს. ასეთ ვითარებაში კინოინდუსტრია ყოველთვის დაინტერესებულია, მასების მონაწილეობა მხოლოდ ილუზორული წარმოდგენებითა და ორაზროვანი სპექულაციებით აღანთოს.

გადმა კეთილდღეობამ, გრამოფონსა და რადიოსთან ერთად, ჩამოაყალიბა პუბლიკა, რომელთა მიერ აკუსტიკური მასალის მოხმარებაც ვერანაირად ვერ შეედრება მოსახლეობის ზრდასა და, შესაბამისად, ნიჭიერ მუსიკოსთა ნორმალურ ზრდას. მაშასადამე, გამოდის, რომ ნებისმიერ ხელოვნებაში, როგორც აბსულუტური, ისე შეფარდებითი თვალსაზრისით, წუნის წარმოება უწინდელზე უფრო დიდია; და ეს ასეც დარჩება, სანამ ადამიანები დღევანდელივით განაგრძობენ საკითხავი, სახვითი და აკუსტიკური მასალის შეუდარებლად დიდი მოცულობით მოხმარებას“. (Aldous Huxley: *Croisière d'hiver. Voyage en Amérique Centrale* (1933) [Traduction de Jules Castier]. Paris 1935, p. 273-275.)
ცხადია, რომ ეს არ არის პროგრესული პერსპექტივა.

კინოკადრი, განსაკუთრებით გახმოვანებული კინოკადრი, აქამდე სრულიად წარმოუდგენელ ხედვას გვთავაზობს. ეს ხედვა შეესაბამება ისეთ სიტუაციას, როდესაც შეუძლებელია ვიპოვოთ პოზიცია, საიდანაც გათამაშებული მოქმედებისათვის თავისთავად უცხო გადამღები აპარატურა, განათების მონყობილობა, ასისტენტების ჯგუფი და ა. შ. უხილავი დარჩებოდა (გარდა, შესაძლოა, იმ შემთხვევისა, როდესაც მაყურებლის თვალისა და გადამღები აპარატის პოზიცია ერთმანეთს დაემთხვეოდა). სწორედ ეს არის ის გადამწყვეტი გარემოება, რის საფუძველზეც კინოატელიესა და თეატრში გათამაშებულ სცენებს შორის არსებული მსგავსებები, საბოლოოდ, ზედაპირული და შემთხვევითი აღმოჩნდება. თეატრისათვის, საზოგადოდ, შესაძლებელია მივუთითოთ ადგილი, საიდანაც ხდომილება იოლად შეიძლება განიჭვრიტოს როგორც მოჩვენებითი. კინოში გადაღების სცენასთან მიმართებით ასეთი ადგილი არ არსებობს. კინოს მოჩვენებითი ბუნება მეორე ხარისხის ბუნებაა: იგი მონტაჟის შედეგია. ეს ნიშნავს: კინოატელიეში აპარატურა იმდენად ღრმად იჭრება სინამდვილეში, რომ სინამდვილის წმინდა, აპარატურისათვის უცხო სხეულებისგან დამოუკიდებელი ასპექტი სპეციალური პროცედურის შედეგი ხდება, სახელდობრ, საგანგებოდ დაყენებული ფოტოგრაფიული აპარატით გადაღებული კადრის და ამ კადრის ამავე

ტიპის სხვა კადრებთან დამონტაჟების შედეგი. აპარატისგან დამოუკიდებელი რეალობის ასპექტი აქ რეალობის ხელოვნურ ასპექტად იქცევა, უშუალო სინამდვილის ხედვა კი ლურჯ ყვავილად ტექნიკის სამყაროში.

ეს ვითარება, რომელიც ასე ნათლად ემიჯნება იმ მდგომარეობას, რაც სუფევს თეატრში, კიდევ უფრო თვალსაჩინოდ შეიძლება დავუპირისპიროთ მხატვრის მდგომარეობას. აქ უნდა დავსვათ კითხვა: რა მიმართებაა ოპერატორსა და მხატვარს შორის? პასუხისათვის შემოგთავაზებთ შემდეგ კონსტრუქციას, რომელიც ოპერატორის სწორედ იმ გაგებას ეფუძნება, რომელსაც ქირურგიის სფეროდან ვიცნობთ. ქირურგი წარმოადგენს იმ წესრიგის ერთ პოლუსს, რომლის მეორე ბოლოზეც გრძნეული დგას. გრძნეული, რომელიც ავადმყოფს ხელის შეხებით კურნავს და ქირურგი, ავადმყოფში ოპერატიულ შეჭრას რომ ახორციელებს, განსხვავებული დამოკიდებულებებით გამოირჩევიან. გრძნეული ინარჩუნებს ბუნებრივ დისტანციას საკუთარ თავსა და ავადმყოფს შორის; უფრო სწორედ კი, იგი მხოლოდ ოდნავ ამცირებს ამ დისტანციას ხელის შეხებით და ზრდის მას, საგრძნობლად, საკუთარი ავტორიტეტის ძალით. ქირურგი პირიქით მოქმედებს: იგი უკიდურესად ამცირებს მანძილს პაციენტთან, იჭრება რა მისი სხეულის შიგნეულობაში, და მხოლოდ ოდნავ ზრდის მას იმ სიფრთხილით, რა სიფრთხილითაც მისი ხელი მოძრაობს ორგანოებს შორის. მაშასადამე: გრძნეულისგან განსხვავებით

(რომელსაც ჩვენ ჯერ კიდევ ვიცნობთ ექიმი-პრაქტიკოსის სახით), ქირურგი გადამწყვეტ მომენტში უარს ამბობს იმაზე, რომ თავის ავადმყოფს, როგორც ადამიანს, დაუპირისპირდეს; პირიქით, იგი მასში ოპერატიულად იჭრება. გრძნეული და ქირურგი ისე მიემართებიან ერთმანეთს, როგორც მხატვარი — ოპერატორს. მხატვარი მუშაობის დროს მოცემულისგან ბუნებრივ დაშორებას აკვირდება, ოპერატორი კი, პირიქით, ღრმად იჭრება მოცემულის სხეულის შიგნეულობაში.²⁶ შესაბამისად, უაღრესად განსხვავებულია ის გამოსახულებებიც, რომლებსაც ისინი ლეზულობენ. მხატვრის გამოსახულება არის ტოტალური, ოპერატორის — მრავალი თვალსაზრისით დანანევრებული, რომლის ნაწილები ახალი კანონის საფუძველზე ერთიანდება. მაშა-

26 კინოოპერატორის სითამამე მართლაც ნააგავს ქირურგისას. ლუკ დურტენი ტექნიკის სპეციფიკურად ჟესტიკულარულ მხატვრულ ილეთებს ჩამოთვლის და ასახელებს ისეთებს, „ზოგიერთი რთული ქირურგიული ჩარევის დროს რომ ხდება საჭირო. მაგალითად მოვიყვან ერთ-ერთს ოტო-რინო-ლარინგოლოგიიდან ... — ვგულისხმობ, ეგრეთ ნოდებულ, ენდონაზალურ პერსპექტიულ მეთოდს; ან, მივუთითებ იმ აკრობატულ ილეთებზე, რომლებსაც, ხახაში მოთავსებული სარკის დახმარებით, ხახის ღრუში მოქმედმა ქირურგმა უნდა მიმართოს; ასევე, შეიძლებოდა გვეხსენებინა ყურის ქირურგია, რომელიც მესაათეების ზუსტ მუშაობას გვახსენებს. რაოდენ მდიდრული და უაღრესად დახვეწილი სახსრების მუშაობა მოეთხოვება ადამიანს, რომელსაც სურს შეაკეთოს ან გადაარჩინოს ადამიანის სხეული! გავიხსენოთ თუნდაც კატარაქტის ოპერაციები, როდესაც ფოლადი, ასე ვთქვათ, თითქმის თხევად შიგნეულობებს ეფარკავება; ან, გავიხსენოთ, საგულისხმო ჩარევები რბილ ქსოვილებში (ლაპაროტომია).“ (Luc Durtain: *La technique et l'homme*, in *Vendrer*, 13 mars 1936, No. 19).

სადამე, თანამედროვე ადამიანისათვის რეალობის კინემატოგრაფიული წარმოდგენა სწორედ იმიტომ არის გაცილებით უფრო მნიშვნელოვანი, რომ იგი სინამდვილის აპარატურისაგან დამოუკიდებელ ასპექტს, რასაც სრულიად სამართლიანად მოელიან ხელოვნების ნიმუშისაგან, სწორედ სინამდვილის აპარატურით ინტენსიური გამსჭვალვის საფუძველზე მოიპოვებს.

XII

ხელოვნების ნიმუშის ტექნიკური რეპროდუცირებადობა გარდაქმნის მასის დამოკიდებულებას ხელოვნების მიმართ. ყველაზე უფრო რეგრესული დამოკიდებულებიდან, მაგალითად, პიკასოს შემთხვევაში, ის ყველაზე უფრო პროგრესულით იცვლება, ვთქვათ, ჩაპლინთან. ამ ყველაზე უფრო პროგრესულ დამოკიდებულებას, ამავე დროს, ახასიათებს ცქერისა და განცდის სურვილის უშუალო და შინაგანი შერწყმა სპეციალისტ-დამკვირვებლის დამოკიდებულებასთან. ამგვარი კავშირი მნიშვნელოვანი საზოგადოებრივი მაჩვენებელია. სახელდობრ, რაც უფრო იკლებს ხელოვნების საზოგადოებრივი მნიშვნელობა, მით უფრო შორდება ერთმანეთს მაყურებლის კრიტიკული და ექსპრესიული დამოკიდებულება, როგორც ამას ნათლად ვხედავთ მხატვრობის შემთხვევაში: ჩვეულებრივით ყოველგვარი კრიტიკის გარეშე ტკბებიან, ნამდვილად ახალს კი ზიზღით აკრიტიკებენ; კინოში კი მაყურებ-

ლის კრიტიკული და ექსპრესიული დამოკიდებულება ერთმანეთს ემთხვევა. გადამწყვეტი გარემოებაა: კინოთეატრში — ისე როგორც არსად — ინდივიდების რეაქციები, რომელთა ჯამიც მაყურებლის მასობრივ რეაქციას შეადგენს, უშუალოდ მოსალოდნელი მასის წარმოქმნის ეფექტებით არის განპირობებული. ამასთანავე, როდესაც ინდივიდები საკუთარ თავს გამოხატავენ, ისინი საკუთარ თავს აკონტროლებენ კიდევც. მხატვრობასთან შედარება კიდევ ერთი ასპექტითაც გამოგვაადგება. ნახატს ყოველთვის ახასიათებდა პრეტენზია, რომ მას ერთი ან რამდენიმე ადამიანი ათვალთქონებდნენ. ნახატების ერთდროულად დათვალთქონება მრავალრიცხოვანი მაყურებლის მიერ, რისი შესაძლებლობაც მხოლოდ მეცხრამეტე საუკუნეში წარმოიშვა, მხატვრობის კრიზისის ადრეული სიმპტომია. ის სულაც არ იყო მხოლოდ ფოტოგრაფიით გამოწვეული, არამედ, მისგან დამოუკიდებლად, ხელოვნების ნიმუშის მასობრიობაზე პრეტენზიით.

საქმე ისაა, რომ მხატვრობას არ შეუძლია გადმოსცეს სინქრონული და კოლექტიური რეცეფციის საგანი, რაც ოდითგანვე შესაძლებელი იყო არქიტექტურისათვის, ოდესღაც — ეპოსისთვის, დღეს კი შესაძლებელია კინოსთვის. აქედან ვერ დავასკვნით მხატვრობის საზოგადოებრივ მნიშვნელობაზე. მიუხედავად ამისა, ეს მნიშვნელოვანი შეზღუდვა იმ მომენტში შეიმჩნევა, როდესაც მხატვრობა, განსაკუთრებული პირობების გამო და, ასე ვთქვათ, მისი ბუნების საპირისპიროდ, უშუალოდ

წარედგინება ფართო მასებს. შუა საუკუნეების ეკლესიებსა და მონასტერებში ისევე, როგორც ფეოდალების სასახლეებში მეთვრამეტე საუკუნის ბოლომდე, ნახატების კოლექტიური აღქმა არა სინქრონული, არამედ მრავალსაფეხურიანი და იერარქიული პროცესი იყო. ის, რომ ეს შეიცვალა, განსაკუთრებულ წინააღმდეგობას ამჟღავნებს, რომელიც მხატვრული გამოსახულების ტექნიკური რეპროდუცირებადობის შედეგად ჩნდება. და მაინც, თუმცა მხატვრობის ნიმუშებს გალერეებსა და სალონებში მასების წინ გამოფენდნენ, არ არსებობდა საშუალება, რითაც მასები ასეთ რეცეფცი-აში თვითორგანიზებასა და თვითკონტროლირებას მოახდენდნენ.²⁷ შესაბამისად, იგივე მაყურებელი, რომელიც გროტესკულ კინოფილმზე პროგრესულად რეაგირებს, სურეალიზმის შემთხვევაში რეგრესული უნდა გამხდარიყო.

27 ასეთი განხილვა უხეშად შეიძლება მოგვეჩვენოს, მაგრამ, როგორც დიდი თეორეტიკოსი ლეონარდო გვიჩვენებს, ასეთი უხეში განხილვები მისი დროისთვისაც მნიშვნელოვანია. ლეონარდო მხატვრობას და მუსიკას შემდეგი სიტყვებით აღარებს: „მხატვრობა იმიტომ აღემატება მუსიკას, რომ ის არ კვდება შექმნისთანავე, რაც საბრალო მუსიკის ხვედრია ... მუსიკა მაშინვე უჩინარდება, როგორც კი წარმოიქმნება. ის ჩამორჩება მხატვრობას, რომელიც ლაკირების ტექნიკის გამოყენებით მარადიული გახდა“. ([Leonardo da Vinci: Frammenti letterarii e filosofici] cit. Fernand Baldensperger: *Le raffermissement des techniques dans la littérature occidentale de 1840*, in: *Revue du Littérature Comparée*, XVI, Paris 1935, p. 79 [Anm. 1].)

კინოსთვის დამახასიათებელია არა მარტო ის ფორმა, თუ როგორ წარუდგენს ადამიანი საკუთარ თავს კინოაპარატურას, არამედ ის ფორმაც, თუ როგორ წარუდგენს ადამიანი ამ უკანასკნელით საკუთარ თავს თავის გარემოს. შევხედოთ ფსიქოლოგიას და უმაღლეს დავრწმუნდებით აპარატურის ტესტირების უნარში. კინომ მართლაც გაამდიდრა ჩვენი ცნობიერი ალქმა ისეთი მეთოდებით, რომელთა ილუსტრირებაც ფროიდის თეორიით შეგვიძლია. საუბრისას დაშვებული შეცდომა ორმოცდაათი წლის წინ მეტ-ნაკლებად შეუმჩნეველი რჩებოდა. მხოლოდ გამონაკლისის სახით თუ წარმოაჩენდა იგი, მოულოდნელად, საუბრის სიღრმისეულ განზომილებას, რომელიც აქამდე ზედაპირული გვეჩვენებოდა. ეს შეიცვალა „ყოველდღიური ცხოვრების ფსიქოპათოლოგიის“ შემდეგ. ფროიდის ამ ნაშრომმა ისეთი საგნების იზოლირებისა და ანალიზის შესაძლებლობა წარმოშვა, რომლებიც მანამდე ალქმულის ფართო დინებაში შეუმჩნეველი რჩებოდა. კინომ აპერცეფციის მსგავსი გაღრმავება გამოიწვია, ჯერ ოპტიკური ცნობიერი ალქმის სფეროში, შემდეგ კი აკუსტიკური ალქმის სფეროში. სწორედ ამ ვითარების მეორე მხარეა ის, რომ მოქმედება, რომელსაც კინო წარმოგვიდგენს, გაცილებით უფრო ზუსტად და მეტი თვალსაზრისით შეიძლება გაანალიზდეს, ვიდრე ის, რასაც ნახატსა თუ თეატრალურ სცენაზე ვხედავთ. მხატვრობასთან შედარებით აქ სიტუაციის გაცილებით უფრო ზუსტი წარმოსახვა მიმდის-

ნარეობს, რის შედეგადაც კინოში მოცემული მოქმედება უფრო მრავალმხრივ შეიძლება გავანალიზოთ. თეატრალურ სცენასთან შედარებით კი კინემატოგრაფიულად წარმოდგენილი მოქმედების ანალიზის მრავალმხრივ შესაძლებლობებს იზოლაციის უფრო დიდი ხარისხი განაპირობებს. ეს ვითარება ხელს უწყობს ხელოვნებისა და მეცნიერების ურთიერთგამსჭვალვის ტენდენციას. სწორედ ეს არის მისი მთავარი მნიშვნელობა. მართლაც, რთულია მივუთითოთ, თუ რა უფრო გვიტაცებს კონკრეტული სიტუაციის ფარგლებში, მაგალითად, სხეულის კუნთების სუფთად იზოლირებული მოქმედების შემთხვევაში: მისი არტისტიკული, თუ სამეცნიერო ღირებულება? კინოს ერთ-ერთი რევოლუციური ფუნქცია ის იქნება, რომ ფოტოგრაფიის მხატვრული და სამეცნიერო გამოყენება, რომლებიც უწინ, როგორც წესი, ერთმანეთისაგან დამოუკიდებლად არსებობდა, ერთიანად შეგვამეცნებინოს²⁸.

28 თუ ამ ვითარების ანალოგს მოვიძიებთ, ერთ-ერთ საგულისხმო ანალოგს რენესანსის მხატვრობაში ვიპოვიან. აქაც ვხვდებით ხელოვნებას, რომლის შეუდარებელი აღმაფრენა და მნიშვნელობა უმეტესწილად იმას ეფუძნება, რომ ის მთელ რიგ ახალ მეცნიერებათა, ან თუნდაც მეცნიერების ახალ მიგნებათა, ინტეგრაციას ახდენს. ეს ხელოვნება იყენებს ანატომიასა და პერსპექტივას, მათემატიკას, მეტეოროლოგიასა და მოძღვრებას ფერთა შესახებ. „რა იქნებოდა იმაზე უფრო უცხო ჩვენთვის“, წერს პოლ ვალერი, „ვიდრე ლეონარდოს უცნაური პრეტენზია, ვისთვისაც მხატვრობა შემეცნების უმაღლესი მიზანი და დემონსტრირება იყო, და თანაც ისეთი, რომელიც, მისი რწმენით, აბსოლუტურ ცოდნას ემსახურებოდა და იმგვარ თეორიულ ანალიზსაც კი არ ჩამოუვარდებოდა, რომლის სიღრმე და სიზუსტეც ჩვენ, თანამედროვეებს, გვაოცებს“. (Paul Valéry: Pièces sur l'art, l.c., p. 191, „Auto de Corot“.)

თავისი ახლო ხედის შესაძლებლობით, ნაცნობ რეკვიზიტებში ფარული დეტალების ხაზგასმით, ობიექტივის გენიალურად მართვის საშუალებით კინო ბანალურ გარემოს იკვლევს და იმ აუცილებლობების ცოდნას გვიმრავლებს, რომლებიც ჩვენს არსებობას განაპირობებს. ამავე დროს, ის ჩვენ უზარმაზარ და წარმოუდგენელ ასპარეზს გვიხსნის! ჩვენი ლუდხანები და ქალაქის ქუჩები, ჩვენი სამუშაო ადგილები და ავეჯიანი ბინები, ჩვენი სადგურები და ქარხნები თითქოს უიმედოდ გვიმწყვდევენ თავიანთ სივრცეში. გამოჩნდა კინო და ეს კარცერული სამყარო წამის მეთედში დინამიკით ააფეთქა, რის შემდეგაც ჩვენ, ფართოდ მიმოფანტულ ნანგრევებში მიტოვებულნი, ავანტიურისტულ მოგზაურობას ვიწყებთ. ახლო ხედით სივრცე იწელება, შენელებულ კადრში კი მოძრაობა. და ისევე, როგორც გადიდება არის არა უბრალო ნათელყოფა იმისა, რასაც „ისედაც“ ბუნდოვნად ვხედავთ, არამედ მატერიის სრულიად ახალი სტრუქტურების წარმოჩენაა, ზუსტად ასევე შენელებული კადრი უბრალოდ უკვე ცნობილ მოძრაობებს კი არ გვიჩვენებს, არამედ ამ ცნობილში სრულიად უცნობს აღმოაჩენს, „რაც სრულიად არ მოქმედებს სწრაფი მოძრაობების შენელების სახით, არამედ როგორც თავისებურად სრიალა, მოფარფატე, არამინიერი მოძრაობა.“²⁹ ამით გასაგები ხდება ის, რომ კამერასა და თვალს სხვადასხვა ბუნება ესაუბრება. კამერის ბუნება, უპირველეს ყოვლისა, იმით განსხვავდება, რომ ადა-

29 Rudolf Arnheim, l.c., p. 138.

ნარეობს, რის შედეგადაც კინოში მოცემული მოქმედება უფრო მრავალმხრივ შეიძლება გავაანალიზოთ. თეატრალურ სცენასთან შედარებით კი კინემატოგრაფიულად წარმოდგენილი მოქმედების ანალიზის მრავალმხრივ შესაძლებლობებს იზოლაციის უფრო დიდი ხარისხი განაპირობებს. ეს ვითარება ხელს უწყობს ხელოვნებისა და მეცნიერების ურთიერთგამსჭვალვის ტენდენციას. სწორედ ეს არის მისი მთავარი მნიშვნელობა. მართლაც, რთულია მივუთითოთ, თუ რა უფრო გვიტაცებს კონკრეტული სიტუაციის ფარგლებში, მაგალითად, სხეულის კუნთების სუფთად იზოლირებული მოქმედების შემთხვევაში: მისი არტისტული, თუ სამეცნიერო ღირებულება? კინოს ერთ-ერთი რევოლუციური ფუნქცია ის იქნება, რომ ფოტოგრაფიის მხატვრული და სამეცნიერო გამოყენება, რომლებიც უწინ, როგორც წესი, ერთმანეთისაგან დამოუკიდებლად არსებობდა, ერთიანად შეგვამეცნებინოს²⁸.

28 თუ ამ ვითარების ანალოგს მოვიძიებთ, ერთ-ერთ საგულისხმო ანალოგს რენესანსის მხატვრობაში ვიპოვით. აქაც ვხვდებით ხელოვნებას, რომლის შეუდარებელი აღმაფრენა და მნიშვნელობა უმეტესწილად იმას ეფუძნება, რომ ის მთელ რიგ ახალ მეცნიერებათა, ან თუნდაც მეცნიერების ახალ მიგნებათა, ინტეგრაციას ახდენს. ეს ხელოვნება იყენებს ანატომიასა და პერსპექტივას, მათემატიკას, მეტეოროლოგიასა და მოძღვრებას ფერთა შესახებ. „რა იქნებოდა იმაზე უფრო უცხო ჩვენთვის“, წერს პოლ ვალერი, „ვიდრე ლეონარდოს უცნაური პრეტენზია, ვისთვისაც მხატვრობა შემეცნების უმაღლესი მიზანი და დემონსტრირება იყო, და თანაც ისეთი, რომელიც, მისი რწმენით, აბსოლუტურ ცოდნას ემსახურებოდა და იმგვარ თეორიულ ანალიზსაც კი არ ჩამოუვარდებოდა, რომლის სიღრმე და სიზუსტეც ჩვენ, თანამედროვეებს, გვაოცებს“. (Paul Valéry: Pièces sur l'art, l.c., p. 191, „Auto de Corot“.)

თავისი ახლო ხედის შესაძლებლობით, ნაცნობ რეკვიზიტებში ფარული დეტალების ხაზგასმით, ობიექტივის გენიალურად მართვის საშუალებით კინო ბანალურ გარემოს იკვლევს და იმ აუცილებლობების ცოდნას გვიმრავლებს, რომლებიც ჩვენს არსებობას განაპირობებს. ამავე დროს, ის ჩვენ უზარმაზარ და წარმოუდგენელ ასპარეზს გვიხსნის! ჩვენი ლუდხანები და ქალაქის ქუჩები, ჩვენი სამუშაო ადგილები და ავეჯიანი ბინები, ჩვენი სადგურები და ქარხნები თითქოს უიმედოდ გვიმწყვდევენ თავიანთ სივრცეში. გამოჩნდა კინო და ეს კარცერული სამყარო წამის მეთედში დინამიკით ააფეთქა, რის შემდეგაც ჩვენ, ფართოდ მიმოფანტულ ნანგრევებში მიტოვებულნი, ავანტიურისტულ მოგზაურობას ვიწყებთ. ახლო ხედით სივრცე იწელება, შენელებულ კადრში კი მოძრაობა. და ისევე, როგორც გადიდება არის არა უბრალო ნათელყოფა იმისა, რასაც „ისედაც“ ბუნდოვნად ვხედავთ, არამედ მატერიის სრულიად ახალი სტრუქტურების წარმოჩენაა, ზუსტად ასევე შენელებული კადრი უბრალოდ უკვე ცნობილ მოძრაობებს კი არ გვიჩვენებს, არამედ ამ ცნობილში სრულიად უცნობს აღმოაჩენს, „რაც სრულიად არ მოქმედებს სწრაფი მოძრაობების შენელების სახით, არამედ როგორც თავისებურად სრიალა, მოფარფატე, არამინიერი მოძრაობა.“²⁹ ამით გასაგები ხდება ის, რომ კამერასა და თვალს სხვადასხვა ბუნება ესაუბრება. კამერის ბუნება, უპირველეს ყოვლისა, იმით განსხვავდება, რომ ადა-

29 Rudolf Arnheim, l.c., p. 138.

მიანის მიერ ცნობიერებით დამუშავებული სივრცის ადგილას არაცნობიერად დამუშავებულ სივრცეს აყენებს. თუ უკვე ჩვეულებრივი და ცნობილია, რომ ადამიანთა სიარულის მანერიდან, უხეშად მაინც, გარკვეული წარმოდგენა გვექმნება ამ ადამიანებზე, არაფერია უეჭველად ცნობილი მათი პოზის შესახებ წამის მეათასედში ნაბიჯის გადადგმის პროცესში; თუ უხეშად მაინც უკვე ვცნობთ ხელის იმ მოძრაობას, რომელსაც ვასრულებთ სანთებელას ან კოვზის ალებისას, თითქმის არაფერი გაგვეგება, თუ რა მოქმედებები ხორციელდება საბოლოოდ ხელსა და ფოლადს შორის, რომ აღარაფერი ვთქვათ იმაზე, თუ როგორ იცვლება ისინი ჩვენი განსხვავებული განწყობისდა შესაბამისად. აქ პროცესში ერთვება კამერა თავისი დამხმარე საშუალებებითურთ — თავისი ვარდნებითა და აღმასვლებით, წყვეტილთა და იზოლირებით, პროცესის განელვითა და შემოკლებით, გადიდებითა და დაპატარავებით. კამერა პირველად გვანვდის ინფორმაციას ოპტიკური არაცნობიერის შესახებ — ისევე, როგორც ვნებების არაცნობიერზე პირველად ფსიქოანალიზმა მიგვითითა.

XIV

ხელოვნების ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ამოცანა ყოველთვის იყო ისეთი მოთხოვნის წარმოქმნა, რომლის სრულად დაკმაყოფილების დროც ჯერ არ

30 „ხელოვნების ნიმუში“, წერს ანდრე ბრეტონი, „მხოლოდ იმდენად არის ღირებული, რამდენადაც მასში მომავლის რეფლექსები აფრიალდება“. მართლაც, ხელოვნების ყოველი ჩამოყალიბებული ფორმა განვითარების სამი ხაზის გადაკვეთაზე იმყოფება: პირველი — იგი ტექნიკას კონკრეტული ხელოვნების ფორმის მიმართულებით განვითარებისკენ უბიძგებს. კინოს წარმოშობამდე არსებობდა ფოტონიგნაკები, რომელთა სურათებიც ცერა თითის დაჭერით მაყურებლის წინ იფურცლებოდა და ბოქსისა თუ ტენისის მატჩს გვიჩვენებდა; არსებობდა ავტომატები ბაზრებში, სადაც სურათების თანმიმდევრობა სახელურის ტრიალით მიიღწეოდა; მეორე — ხელოვნების მოძველებული ფორმები, მათი განვითარების კონკრეტულ სტადიებში, გაშმაგებით ცდილობენ მიაღწიონ ეფექტებს, რაც მოგვიანებით ხელოვნების ახალ ფორმებს უმტიკივნეულოდ ეძლევა. კინოს გავრცელებამდე დადაისტები თავიანთი წარმოდგენებით ცდილობდნენ მაყურებლის ამოძრავებას, რასაც ჩაპლინი მოგვიანებით უფრო ბუნებრივი ფორმით აღწევდა; მესამე — ხშირად შეუმჩნეველი საზოგადოებრივი ცვლილებები რეცეფციის ცვლილებებს იწვევენ, რაც მხოლოდ ხელოვნების ახალ ფორმას ნაადგება. სანამ კინო დაიწყებდა მაყურებლის თავმოყრას, ეგრეთ წოდებულ, იმპერატორის პანორამებში სურათები (უკვე ამოძრავებულები) მაყურებელთა თავყრილობის მიერ აღიქმებოდა. მაყურებლები ფარდის წინ იდგნენ, რომლის უკანაც მოთავსებული იყო სტერეოსკოპები, თითოეულ დამსწრეზე თითო ცალი. ამ სტერეოსკოპთა წინ ავტომატურად ჩნდებოდა სურათები, ცოტა ხნით ჩერდებოდა და შემდეგ სხვებით იცვლებოდა. მსგავსი საშუალებები გამოიყენა მოგვიანებით ედისონმა, როდესაც პირველი კინოფირი (სანამ კინოეკრანსა და პროექციის ხერხს გამოიგონებდნენ) მცირერიცხოვანი მაყურებლის წინაშე აჩვენა. მაყურებელი აპარატში იყურებოდა და გამოსახულებების თანმიმდევრობას უთვალთვალებდა. სხვათა შორის, იმპერატორის პანორამის მონყობილობაში განვითარების დიალექტიკა განსაკუთრებით ნათლად ჩანს. სულ ცოტა ხნით ადრე, ვიდრე ფილმი სურათებს კოლექტიური თვალთვალის საგნად აქცევდა, ამ სწრაფად მოძველებულ დაწესებულებებში სტერეოსკოპებით გამოსახულების ინდივიდუალურად ჭვრეტა კიდევ ერთხელ პოულობდა ისეთსავე რეალიზაციას, როგორც ეს ოდესღაც მღვდლის მიერ სენაკში ღმერთის სახის ჭვრეტისას ხდებოდა.

რიაში არსებობს კრიტიკული პერიოდი, როდესაც ეს ფორმა ისეთ ეფექტებს ესწრაფვის, ძალადატანების გარეშე მხოლოდ შეცვლილი ტექნიკური სტანდარტის პირობებში, მაშასადამე, ხელოვნების ახალ ფორმაში რომ გვეძლევა. ამგვარად წარმოქმნილი ექსტრავაგანტული და უხეში ფორმები, განსაკუთრებით, ეგრეთ წოდებულ, ხრწნის პერიოდებში, სინამდვილეში მისი უმდიდრესი ისტორიული ძალის შუაგულიდან წარმოიშვება. ბოლოხანს ასეთი ბარბარიზმების თავშესაყარი დადაიზმი იყო. მისი იმპულსი მხოლოდ დღეს აშკარავდება: დადაიზმი ცდილობდა, მხატვრობით (ან ლიტერატურით) ისეთი ეფექტების მიღწევას, რომლებსაც მაყურებელი დღეს კინოში ეძებს.

ყოველი ძირეულად ახალი, პიონერული მოთხოვნის წარმოქმნა საკუთარ მიზანზე გაცილებით უფრო შორს მიდის. დადაიზმი ამ მისწრაფებას იმ დონემდე მისდევს, რომ საბაზრო ღირებულებებს, რაც კინოს ესოდენ დიდი ზომით ახასიათებს, მნიშვნელოვანი განზრახვების სასარგებლოდ წირავს, რაც დადაიზმს, რა თქმა უნდა, აქ აღწერილი ფორმით გაცნობიერებული არა აქვს. დადაისტებისთვის მათი ხელოვნების ქმნილებების მერკანტილური გამოყენება გაცილებით უფრო უმნიშვნელო იყო, ვიდრე მათი გამოუყენებლობა კონტემპლაციური ჭვრეტის საგნად. ამ გამოუყენებლობის მიღწევას ისინი, უპირველეს ყოვლისა, თავიანთი მასალის ძირეული გაუფასურებით ესწრაფოდნენ. მათი ლექსები არის „სიტყვების აჯაფსანდალი“,

ისინი უნმანურ გამოთქმებს და ენის ყოველგვარ ნაგავს შეიცავენ, რასაც არც მათი ნახატები ჩამოუვარდება, რომლებშიც ისინი ღილაკებს ან სამგზავრო ბილეთებს ამონტაჟებდნენ. ის, რასაც დადაისტიმბა ამგვარი საშუალებებით მიაღწიეს, არის ამ ხელოვნების ნიმუშების შემოქმედების აურის დაუნდობელი განადგურება, იმ შემოქმედებისა, რომელსაც ისინი წარმოების საშუალებებით კვლავწარმოების დაღს ადებდნენ. არპის სურათთან, ან აუგუსტ შტრამის ლექსთან დერენის სურათის, ან რილკეს ლექსის მსგავსად გონების მოკრებისა და შეფასებისათვის დრო არ რჩება. ჭვრეტას, რომელიც ბურჟუაზიის გადაგვარების პერიოდში ასოციალური ქცევის სკოლად იქცევა, უპირისპირდება გართობა, როგორც სოციალური ქცევის ნაირსახეობა.³¹ მართლაც, დადაისტიური მანიფესტაციები დიდი გართობის საშუალებას იძლეოდა, რამდენადაც მათთან ხელოვნების ნიმუში სკანდალის ეპიცენტრად იქცეოდა. მას, უპირველეს ყოვლისა, ერთი მოთხოვნა უნდა დაეკმაყოფილებინა: საჯარო აღშფოთების გამოწვევა.

დადაისტიტებთან ხელოვნების ნიმუში თვალ-

31 ამ მჭვრეტელობის თეოლოგიური პროტოტიპი არის ღმერთის პირისპირ განდევნილობის ცნობიერება. ბურჟუაზიული წყობის აღმასვლის პერიოდებში ამ ცნობიერებამ გააძლიერა თავისუფლება, რამაც მას ეკლესიის გავლენა ჩამოაცილებინა; მისი დაცემის პერიოდში კი იგივე ცნობიერება პასუხობდა ფარულ ტენდენციას, სოციალური სფეროდან იმ ძალების გამორიცხვა დაეწყო, რომლებსაც ინდივიდი ღმერთთან ურთიერთობისას ამოქმედებდა.

წარმტაცი ოპტიკური ილუზიიდან ან დამაჯერებელი ხმების გამოსახულებიდან — ცეცხლსასროლ იარაღად გარდაიქმნა. მაყურებელს ეს განაცვიფრებდა. ხელოვნების ნიმუშმა ტაქტილური ხასიათი მოიპოვა. ამით მან ხელი შეიუწყო კინოზე მოთხოვნილების ჩამოყალიბებას, რომლის გართობის ელემენტიც ასევე, უპირველეს ყოვლისა, ტაქტილურია, რადგან სცენებისა და კადრების ცვალებადობას ეფუძნება, რაც ბიძგებით იჭრება მაყურებელში. შევადაროთ კინოეკრანი, რაზეც ფილმს უშვებენ, ნახატის ამსახველ ტილოს. ეს უკანასკნელი მაყურებელს ჭვრეტისაკენ მოუწოდებს; ნახატის წინ მაყურებელი თავის ასოციაციების დინებას შეიძლება აჰყვეს. კინოკადრის წინ მაყურებელს ეს არ შეუძლია: შევაძლებთ თუ არა კადრს თვალს, ის უკვე იცვლება. კინოკადრის დაფიქსირება შეუძლებელია. დიუამელი³², რომელსაც კინო ეზიზღება, მისი მნიშვნელობისა კი არაფერი გაეგება, კინოს ზოგიერთ სტრუქტურულ მომენტს მაინც კარგად გადმოსცემს. ამ ვითარებაზე იგი შემდეგი შენიშვნით უთითებს: „მე უკვე აღარ მაქვს საშუალება ვიფიქრო ის, რაც მინდა. მოძრავმა გამოსახულებებმა ჩემი ფიქრების ადგილი დაიკავეს.“³³ მართლაც, მაყურებლის ასოციაციების მიმდინარეობა, რომელიც გამოსახულებებს აკვიდრება, უმაღვე

32 ჟორჟ დუამელი (1884-1966), ფრანგი მწერალი და პოეტი, დეგოლის მმართველობის პერიოდში საფრანგეთის სახელმწიფოს კულტურული ინსტიტუტის „ალიანს ფრანსეზის“ პრეზიდენტი — მთარგმნ. შენ.

33 Georges Duhamel: Scènes de la vie future, 2e éd., Paris 1930, p. 52.

წყდება ამ გამოსახულებების ცვალებადობის გამო. ამას ეფუძნება კინოს შოკური ზემოქმედება, ვინაიდან ყოველი შოკური ზემოქმედება ყურადღების გაძლიერებულ რეაქციას მოითხოვს.³⁴ ის ფსიქიკური შოკური ზემოქმედება, რომელიც დადაიზმს, ასე ვთქვათ, ჯერ კიდევ მორალურ ზემოქმედებაში ჰქონდა შეფუთული, კინომ თავისი ტექნიკური სტრუქტურის ძალით ამ შეფუთვისაგან გამოიხსნა.³⁵

XV

მასა — ის მატრიცაა, რომლიდანაც დღეს ხელოვნების ნიმუშების მიმართ ყოველი ჩვეული

34 თანამედროვე ადამიანის სიცოცხლისათვის არსებული საფრთხის ზრდას შეესაბამება კინოხელოვნების ფორმა. შოკური ზემოქმედების მიღების მოთხოვნილება არის იმ საფრთხეებზე მორგება, დღეს ადამიანებს რომ ემუქრება. კინო შეესაბამება აპერცეფციის აპარატის ძირეულ ცვლილებებს — ცვლილებებს, რასაც, ინდივიდუალური არსებობის მასშტაბში დიდი მეტროპოლისის მოძრაობაში ჩართული ნებისმიერი გამვლელი, ისტორიულ მასშტაბში კი ნებისმიერი სახელმწიფოს მოქალაქე განიცდის.

35 კინო მნიშვნელოვან ცოდნას გვანვდის არა მარტო დადაიზმის, არამედ კუბიზმისა და ფუტურიზმის შესახებაც. კუბიზმი და ფუტურიზმი ხელოვნების უკმარ მცდელობად გვევლინება, თავის მხრივ, პასუხი გასცეს აპარატით შეჭრას სინამდვილეში. ამ სკოლებმა რეალობაში შეჭრის საკუთარი მცდელობა განახორციელეს, რაც, კინოსგან განსხვავებით, არა რეალობის მხატვრული წარმოდგენისათვის აპარატურის გამოყენებით, არამედ წარმოდგენილი სინამდვილის და წარმოდგენილი აპარატურის ერთგვარი შეუღლებით განხორციელდა. კუბიზმში წამყვან როლს თამაშობს ინტუიცია, რომელიც აპარატურის აგებულების შესახებ მოპოვებულ ცოდნას და აპარატის ოპტიკას ეფუძნება; ფუტურიზმში კი ინტუიცია აპარატის იმ ეფექტების შესახებ, რომლებიც კინოფილმის სწრაფ მოძრაობაში მჟღავნდება.

დამოკიდებულება ახალდაბადებული გამოდის. რაოდენობა თვისებაში გადავიდა: მონაწილეთა გაცილებით უფრო დიდმა მასამ მონაწილეობის განსხვავებული ფორმა წარმოშვა. არ უნდა დაგვაბნოს იმან, რომ ეს მონაწილეობა თავდაპირველად დისკრედიტირებული სახით ვლინდება. ბევრი იყო ისეთიც, ვინც სწორედ საქმის ამ ზედაპირულ მხარეს ვნებიანად ჩააცივდა. მათ შორის განსაკუთრებით რადიკალურია დიუამელის გამონათქვამები. კინოს იგი, უპირველეს ყოვლისა, იმ ფორმას საყვედურობს, რა ფორმითაც ინვესსის მასების მონაწილეობას. დიუამელი კინოს უწოდებს „მონების დროის ტარებას — გაუნათლებლების, გაუბედურებულების, საკუთარი ზრუნვებით დატანჯული და შრომით დაქანცული არსებების გართობას“. კინო არის „სანახაობა, რომელიც არავითარ კონცენტრაციას არ მოითხოვს, არავითარი აზროვნების უნარს არ საჭიროებს ..., გულში ცეცხლს არ ანთებს და არავითარ სხვა იმედს არ აღძრავს, გარდა იმ სასაცილო იმედისა, რომ ერთ მშვენიერ დღეს ლოს ანჯელესში 'ვარსკვლავი' იქნები.“³⁶ როგორც ვხედავთ, ეს ფაქტიურად არის ძველი საჩივარი იმის თაობაზე, რომ მასები მხოლოდ გართობას ეძებენ, ხელოვნება კი მაყურებლისაგან კონცენტრაციას მოითხოვს. ეს საერთო ადგილია. საკითხავი რჩება, გვაძლევს თუ არა ეს განაზრება ადეკვატურ პოზიციას კინოს კვლევისათვის. აქ კი საჭიროა კარგად დავუკვირდეთ: გართობა და კონცენტრაცია ერთმანეთს

36 Duhamel l. c., p. 58.

უპირისპირდება. მაშასადამე, შეგვიძლია წამოვაცუნოთ შემდეგი დებულება: ხელოვნების ნიმუშის წინ კონცენტრირებული ადამიანი ხელოვნების ნიმუშს ერწყმის; იგი ამ ნიმუშში შეაბიჯებს, როგორც ნათქვამია ლეგენდაში ჩინელ მხატვარზე, თავის დასრულებულ ნახატს რომ ათვალთქვამდა. გართობის პროცესში მყოფი მასა კი, პირიქით, ხელოვნების ნიმუშს საკუთარ თავში შეირწყამს. ამ თვალსაზრისით, ყველაზე თვალსაჩინოა არქიტექტურა. არქიტექტურა ოდითგანვე ისეთი ხელოვნების ნიმუშის პროტოტიპია, რომელიც გართობისას კოლექტივის მიერ აღიქმება. მისი რეცეფციის კანონები საუკეთესოდ გვიხსნის ამ ვითარებას.

არქიტექტურა ადამიანებს უძველესი პერიოდებიდან ახლავს თან. მრავალი ხელოვნების ფორმა წარმოიქმნა და გაქრა. ტრაგედია საბერძნეთში შეიქმნა, რათა მასთან ერთად წაშლილიყო და ასწლეულების შემდეგ მხოლოდ მისი „წესების“ სახით კვლავ აღორძინებულიყო. ეპოსი, რომლის საწყისებსაც კაცობრიობის ყმანვილკაცობის პერიოდში ვპოულობთ, ევროპაში რენესანსის დასრულებასთან ერთად გაქრა. დაზგური მხატვრობა შუა საუკუნეების წარმონაქმნია — და არაფერი იძლევა იმის გარანტიას, რომ ის მუდმივად იარსებებს. აი, ადამიანის ბინის მოთხოვნილება კი უცვლელია. ხუროთმოძღვრება არასოდეს არ შეწყვეტილა. მას ხელოვნების ნებისმიერი სხვა დარგის ისტორიაზე უფრო გრძელი ისტორია აქვს, ხოლო მისი ზემოქმედების გააზრება მნიშვნელოვანია ნებისმიერი მცდელობისათვის,

ჩვენვდეთ მასებისა და ხელოვნების ნიმუშის ურთიერთმიმართებას. არქიტექტურული ნაგებობა ორგვარ რეცეფციას ექვემდებარება: გამოყენებითსა და აღქმითს; ან, უკეთესად: ტაქტილურ და ოპტიკურ რეცეფციას. ასეთ რეცეფციას ვერ ავხსნით, თუკი მას იმ კონცენტრირებული სახის რეცეფციის მსგავსად წარმოვიდგენთ, რომელსაც, მაგალითად, ცნობილ ნაგებობათა დამთვალიერებელი მოგზაურები იცნობენ. ტაქტილური ასპექტის შემთხვევაში არ არსებობს მისი ისეთი საპირისპირო მომენტი, როგორც ოპტიკური ასპექტის შემთხვევაში კონტემპლაციაა. ტაქტილური რეცეფცია არა იმდენად ყურადღების, რამდენადაც ჩვევის მეშვეობით ხორციელდება. არქიტექტურის შემთხვევაში ჩვევა მეტწილად ოპტიკურ რეცეფციასაც კი განსაზღვრავს, რომელიც გაცილებით უფრო დაბალი ხარისხით ხორციელდება დაძაბული ყურადღების, ვიდრე შემთხვევით შემჩნევის სახით. რეცეფციის ეს ფორმა, რომელიც არქიტექტურაში ჩამოყალიბდა, განსაზღვრულ პირობებში კანონიკურ ღირებულებას მოიპოვებს. რამეთუ ის ამოცანები, რომლებიც ისტორიული გარდატეხის პერიოდებში ადამიანის აღქმის აპარატს ესახება, მხოლოდ ოპტიკის, მაშასადამე, ჭვრეტის გზით ვერ გადაწყდება. ეს ამოცანები ნაბიჯ-ნაბიჯ ჩვევით დაიძლევა, ტაქტილური რეცეფციის ხელმძღვანელობით.

ჩვევების გამომუშავება გართობის პროცესში მყოფ ადამიანსაც შეუძლია. მეტიც: ის, რომ კონკრეტული ამოცანების დაძლევა გართობის

დროს ხდება, ამტკიცებს, რომ მათი გადანყვეტა ჩვევად იქცა. გართობის პროცესი, როგორც მას ხელოვნება გვთავაზობს, შეუმჩნეველად აკონტროლებს, თუ რამდენად მოხერხდა აპერცეფციის ახალი ამოცანების გადაჭრა. ხოლო ვინაიდან ინდივიდებს ახასიათებს ცდუნება, ასეთ ამოცანებს თავი აარიდონ, ხელოვნება ურთულესსა და უმნიშვნელოვანეს ამოცანებს იქ უტევს, სადაც მას მასების მობილიზება შეუძლია. დღეს ამის ადგილი კინოა. რეცეფცია გართობის პროცესში, რომელიც საგრძნობლად იზრდება ხელოვნების ყველა სფეროში და აპერცეფციის ძირეული ცვლილებების სიმპტომია, კინოს სახით თავის ნამდვილ გავარჯიშების იარაღს პოულობს. კინო თავის შოკური ზემოქმედებით ამ რეცეფციის ფორმას პასუხობს. კინო საკულტო ღირებულებას არა მარტო იმით განდევნის, რომ ის მაყურებელს შემფასებლის პოზიციაში აქცევს, არამედ იმითაც, რომ შემფასებლის პოზიცია კინოში ყურადღებას არ მოიცავს. მაყურებელი ეგზამინატორია, ოღონდაც გართული ეგზამინატორი.

ბოლოსიტყვაობა

თანამედროვე ადამიანების პროლეტარიზაციისა და მასების ჩამოყალიბების ზრდა ერთი და იმავე პროცესის ორი მხარეა. ფაშიზმი ცდილობს, ახლად წარმოშობილი პროლეტარიზებული მასების ორგანიზებას. ამ დროს ის ხელუხლებლად ტოვებს საკუთრების იმ ურთიერთობებს, რომლების მოშორებისკენაც

ილტვიან მასები. ფაშიზმი საკითხის გადანყვეტას იმაში ხედავს, რომ მასებს მისცეს თვითგამოხატვის — და არამც და არამც საკუთარი უფლებების რეალიზაციის — საშუალება³⁷. მასებს აქვთ უფლება, შეცვალონ საკუთრების ურთიერთობები; ფაშიზმი კი ცდილობს, მათ გამოხატვის საშუალება მისცეს და, ამავ დროს, ეს ურთიერთობები შეინარჩუნოს. შესაბამისად, ფაშიზმი თანმიმდევრულად მიდის პოლიტიკური ცხოვრების ესთეტიზაციისკენ. მასების გაუპატიურებას, რომელთაც ის ფიურერის კულტის წინაშე ქედის მოხრას აძალებს, შეესაბამება აპარატურის გაუპატიურება, რასაც ფაშიზმი საკულტო ღირებულებების შემქნისათვის იყენებს.

37 აქ მნიშვნელოვანია ერთი ტექნიკური გარემოება, განსაკუთრებით საკვირაო გამოშვებაზე აქცენტით, რომლის პროპაგანდისტული ფუნქციაც აშკარაა. მასობრივ რეპროდუქციას განსაკუთრებული სახით შეესაბამება მასების რეპროდუქცია. დიდ საზეიმო მსვლელობებში, უზარმაზარ თავყრილობებში, მასობრივ სპორტულ ღონისძიებებსა და ომში, რომლებიც დღეს უკლებლივ ექვემდებარებიან აპარატით გადაღებას, მასა საკუთარი თავის ანარეკლს უქცერს. ეს პროცესი, რომლის მასშტაბების ხაზგასმაც ზედმეტია, უშუალოდ დაკავშირებულია რეპროდუქციის, ანუ გადაღების ტექნიკის განვითარებასთან. საზოგადოდ, მასობრივი მოძრაობები აპარატურას უფრო ნარუდგენენ საკუთარ თავს, ვიდრე ადამიანის მზერას. ასეულათასთა კადრების დაფიქსირებისათვის საუკეთესო პერსპექტივა არის, ეგრეთ ნოდებული, ჩიტის პერსპექტივა. ის ადამიანის თვალისთვისაც ისევე ხელმისაწვდომი შეიძლება იყოს, როგორც აპარატურისთვის; იმ გამოსახულების გადიდება კი, რომელსაც ამ პერსპექტივიდან თვალთ ვიღებთ, შეუძლებელია, მაშინ როდესაც კამერით გადაღებული კადრი შეიძლება გავადიდოთ. მაშასადამე, მასობრივი მოძრაობები და, შესაბამისად, ომიც ადამიანის ქცევის ის ფორმაა, რომელიც აპარატურას განსაკუთრებით შეესაბამება.

ხელოვნების ესთეტიზაციის ყოველგვარი მცდელობა ერთ მომენტში აღწევს თავის კულმინაციას. ეს მომენტი არის ომი. ომი და მხოლოდ ომი იძლევა იმის საშუალებას, რომ ფართომასშტაბიან მასობრივ მოძრაობებს ტრადიციული საკუთრების ურთიერთობების შენარჩუნების პირობებში მიზანი დაუსახოს. ასე შეიძლება ჩამოვაყალიბოთ ეს საგნობრივი ვითარება პოლიტიკის პოზიციიდან, ტექნიკის პოზიციიდან კი ეს შემდეგნაირად ჟღერს: მხოლოდ ომი იძლევა იმის საშუალებას, რომ ყველა თანამედროვე ტექნიკური საშუალება საკუთრების ურთიერთობების შენარჩუნების პირობებში მობილიზებული იქნეს. თავისთავად ცხადია, რომ ომის აპოთეოზი ფაშიზმში ამ არგუმენტებს არ იყენებს. მიუხედავად ამისა, საგულისხმოა მათ თვალი გადავავლოთ. მარინეტის მანიფესტში ეთიოპიის კოლონიალური ომის შესახებ ვკითხულობთ: „ოცდაშვიდი წელია, რაც ჩვენ, ფუტურისტები, გამოვდივართ იმის წინააღმდეგ, რომ ომს ანტიესთეტიკურის სახელი დაერქვას ... შესაბამისად, ჩვენ ვადგენთ: ... ომი მშვენიერია, რადგან იგი გაზის ნიღბების, საზარელი მეგაფონების, ცეცხლისმფრქვეველების და პატარა ტანკების მეშვეობით ადამიანის მიერ დამორჩილებულ ტექნიკაზე ბატონობას აფუძნებს. ომი მშვენიერია, რადგან იგი ადამიანის სხეულის საოცნებო მეტალიზაციას ამეფებს. ომი მშვენიერია, რადგან იგი აყვავებულ მდელს მიტრალიოზების ცეცხლოვანი ორქიდებით ამშვენებს. ომი მშვენიერია, რადგან იგი ცეცხლის სროლას, კანონადებს, პაუ-

ზებს ქვემეხების სალუტებს შორის, სურნელების და გახრწნის სუნებს ერთ სიმფონიად აერთიანებს. ომი მშვენიერია, რადგან იგი ახალ არქიტექტურას ქმნის — დიდი ტანკების, თვითმფრინავების გეომეტრიული ფიგურების, დამწვარი სოფლების კვამლის სპირალების და ა.შ. ... ფუტურიზმის პოეტებო და ხელოვანო, ... გაიხსენეთ ომის ესთეტიკის ეს პრინციპები! დაე, თქვენი ბრძოლა ახალი პოეზიისათვის და ახალი პლასტიკისათვის ... მათ გაანათონ!“³⁸

ამ მანიფესტის უპირატესობა მის სიცხადეშია. საკითხის ამგვარი დასმა იმსახურებს იმას, რომ ის დიალექტიკოსმა გადაიღოს. თანამედროვე ომის ესთეტიკა დიალექტიკოსს შემდეგი სახით წარმოუდგება: იმ შემთხვევაში, როდესაც მწარმოებლური ძალების ბუნებრივ გამოყენებას საკუთრების წესრიგი ხერგავს, ტექნიკური ბრძანებების, ტემპების, ძალის წყაროების ზრდა არაბუნებრივ გამოყენებას ეძებს. ამას ის ომში პოულობს. ომი თავისი განადგურებებით ამტიკებს, რომ საზოგადოება არ იყო მომნიშვნეული იმისათვის, რომ ტექნიკა საკუთარ იარაღად ექცია, ხოლო ტექნიკა არ იყო საკმარისად განვითარებული იმისათვის, რომ საზოგადოების ელემენტარული ძალები დაეძლია. იმპერიალისტური ომი თავის შემზარავი ნაკვთებით იმ წინააღმდეგობით განისაზღვრება, რომელიც არსებობს უაღრესად გაზრდილ საწარმოო საშუალებ-

38 cit. La Stampa Torino.

ბებს და წარმოების პროცესში მათ არასაკმარის გამოყენებას შორის (სხვა სიტყვებით: უმუშევრობითა და რეალიზაციის ბაზრების ნაკლებობით). იმპერიალისტური ომი არის ტექნიკის აჯანყება. ტექნიკა „ადამიანური მასალით“ იკმაყოფილებს იმ მოთხოვნებებს, რომლისთვისაც საზოგადოებამ მას ბუნებრივი მასალა ჩამოართვა. მდინარეების კალაპოტებში მოქცევის ნაცვლად, ტექნიკა ადამიანების ნაკადს მიმართავს სანგრების საწოლისკენ, აეროპლანებიდან ხორბლის გაფანტვის ნაცვლად, იგი ცეცხლოვან ბომბებს ფანტავს ქალაქების თავზე, გაზის ომის სახით კი იგი აურის ახლებური განადგურების საშუალებას პოულობს.

„Fiat ars – pereat mundus“ [ვემნათ ხელოვნება — გინდ დაიქცეს ქვეყანა] ამბობს ფაშიზმი და ტექნიკით შეცვლილი გრძნობადი აღქმის მხატვრულ დაკმაყოფილებას, როგორც ამას მარინეტი აღიარებს, ომისგან მოელის. ასეთია, როგორც ჩანს, l'art pour l'art-ის სრულქმნა. კაცობრიობა, ოდესღაც ჰომეროსთან ოლიმპიური ღმერთების ჭვრეტის ობიექტი, ახლა ასეთად საკუთარი თავისთვის იქცა. მისმა თვითგაუცხოებამ ისეთ დონეს მიაღწია, რომ საკუთარ განადგურებას ის პირველი რანგის ესთეტიკურ ტკბობად განიცდის. ასეთი ვითარება გვაქვს პოლიტიკის ესთეტიზაციის შემთხვევაში, რასაც ფაშიზმი მიმართავს. კომუნიზმი მას ხელოვნების პოლიტიზაციით პასუხობს.

ოსტიორიის ცნების შესახებ

ცნობილია ერთი ავტობიოგრაფი, რომელიც ისე იყო მოწყობილი, რომ ჭადრაკის თამაშისას მოწინააღმდეგის ნებისმიერ სვლას საბოლოოდ ყოველი პარტიის მოგებით პასუხობდა. ფართო მაგიდაზე გაშლილი იყო დაფა, რომელთანაც იჯდა თურქულ სამოსელში გამოწყობილი თოჯინა და ჩილიმს ეწეოდა. სარკეთა სისტემით იქმნებოდა ილუზია, თითქოს მაგიდა ყოველმხრივ გამჭვირვალე იყო, სინამდვილეში კი შიგნით კუზიანი ლილიპუტი იჯდა, რომელიც ჭადრაკს ოსტატურად თამაშობდა და ამ თოჯინას თოკებით მართავდა. ჩვენ შეგვიძლია ამ აპარატურის ანალოგი წარმოვიდგინოთ ფილოსოფიაში. მოგებით ყოველთვის მოიგებს თოჯინა, რომელსაც „ისტორიულ მატერიალიზმს“ ვუნოდებთ. მისთვის არავითარ სირთულეს არ წარმოადგენს გაუმკლავდეს ნებისმიერს, თუკი იგი მოსამსახურედ დაიყენებს თეოლოგიას, დღეს ისედაც ასე პატარა და უშნო რომ არის და თავის გამოჩენა რომ აკრძალული აქვს.

„ადამიანური სულის ერთ-ერთი საოცარი თავისებურება“, ლოტცეს მიხედვით, „... მთელ მის თავმოყვარეობასთან ერთად, არის ნებისმიერი აწმყოს შურის ნაკლებობა მომავლის მიმართ“. ამ რეფლექსიას იმასთან მივყავართ, რომ ჩვენთვის ახლო

ბედნიერების სურათი თავიდან ბოლომდე გამსჭვალულია იმ დროით, რომელშიც ჩვენი არსებობის სვლამ მოგვაქცია. ბედნიერება, ჩვენში შურის გამონვევა რომ შეეძლო, არსებობს მხოლოდ ჩვენ მიერ შესუნთქულ ჰაერში იმ ადამიანებთან ერთად, რომლებთანაც შეგვეძლო გვესაუბრა, იმ ქალებთან ერთად, ჩვენ რომ შეიძლება დაგვნებებულ იყვნენ. მაშასადამე, ბედნიერების წარმოდგენას განუყრელად თან სდევს წარმოდგენა ხსნის შესახებ. იგივე ვითარებაა წარსულის წარმოდგენის შემთხვევაშიც, რაც ისტორიას საკუთარ საგნად აქცევს. წარსული თან დაატარებს იდუმალ ნიშანს, რომელიც მას ხსნაზე მიუთითებს. განა ჩვენც სწორედ იმ ჰაერის სუნთქვა არ გვეხება, ჩვენს წინაპართ გარს რომ დასტრიალებდა? განა ის ხმა, ჩვენ რომ ყურს ვუგდებთ, არ არის ან დამუნჯებულთა ექო? და განა ქალებს, რომელთა გულის მოგებასაც ვლამობთ, არა ჰყავთ მათთვისაც უცნობი დები? თუკი ასეა, მაშინ არსებობს იდუმალი შეთანხმება წარსულ გვარებსა და ჩვენს შორის, მაშინ ჩვენ დედამიწაზე უკვე მოგველოდნენ; და მაშინ ჩვენთვის ისევე, როგორც ნებისმიერი ჩვენამდე არსებული გვარისთვის, სუსტი მესიანური ძალა მოუნიჭებიათ, რასაც წარსული ჩვენგან მოითხოვს. ამ მოთხოვნას იოლად ვერ გავისტუმრებთ. ისტორიული მატერიალიზმის სწავლულმა ეს კარგად იცის.

ქრონისტი, რომელიც მოვლენებს უბრალოდ ჩამოთვლის და მათ შორის არ ანსხვავებს დიდსა თუ პატარას, ანგარიშს უწევს იმ ჭეშმარიტებას, რომ ისტორიისათვის არ უნდა დაიკარგოს არაფერი, რაც კი ოდესმე მომხდარა. არადა, მხოლოდ დახსნილ კაცობრიობას ერგება საკუთარი წარსული მის მთლიანობაში. მაშასადამე, მხოლოდ დახსნილი კაცობრიობისათვის ხდება მისი წარსული, ამ წარსულის ნებისმიერი მომენტი, ციტირებადი. ყოველი ნაცხოვრები წამი იქცევა *citation à l'ordre du jour*¹ – და ეს დღე არის განკითხვის დღე.

IV

ესწრაფეთ, უპირველეს ყოვლისა, საკვებსა და სამოსს და ღვთის საუფლო თავისით გერგებათ.

ჰეგელი, 1807

კლასობრივი ბრძოლა, ყოველთვის თვალწინ რომ უდგას მარქსის საფუძველზე განსწავლულ ისტორიკოსს, არის ბრძოლა უხეში და მატერიალური საგნებისათვის, რომელთა გარეშეც არ არსებობს ნატიფი და სულიერი საგნები. მიუხედავად ამისა, ეს უკანასკნელნი კლასობრივი ბრძოლისას არ მოქმედებენ ისე, როგორც ამას გვასწავლის წარ-

¹ ციტირებად დღის წესრიგის მიხედვით (ფრ.)-- მთარგმნ. შენ.

მოდგენა გამარჯვებულთა ხელში ჩავარდნილ ნა-
დავლზე. ისინი ამ ბრძოლაში დარწმუნებულობის,
გამბედაობის, იუმორის, ეშმაკობისა და უდრეკობის
სახით ცოცხლობენ და წარსული დროის სიღრმი-
დან მოქმედებენ. მათ ყოველთვის ხელახლა შეაქვთ
ეჭვი ნებისმიერ გამარჯვებაში, ბატონებს რომ
ერგებათ წილად. ყვავილის მსგავსად, თავს მზეს
რომ უღერებს, ყოველივე ნამყო რაღაც იდუმალი
ჰელიოტროპიზმის ძალით მიისწრაფვის იმისკენ,
რომ თავი მიუშვიროს იმ მზეს, რომელიც ისტორიის
ზეცაზე აღმოცენდება. ისტორიული მატერიალიზ-
მის სწავლულს უნდა ესმოდეს ამ ყველა ცვლილება-
თაგან ყველაზე მეტად შეუმჩნეველი ცვლილებისა.

V

წარსულის ჭეშმარიტი სურათი გვერდით ჩაკვიქ-
როლებს. ის მხოლოდ იმ სურათის სახით შეგვიძლია
დავაფიქსიროთ, მისი შეცნობადობის წამს რომ
გაიღვებებს და სამუდამოდ გამოგვემშვიდობება.
„ჭეშმარიტება არსად გაგვექცევა“, – გოტფრიდ
კელერის ეს სიტყვები ისტორიის იმ ასახვაში, რო-
მელიც ისტორიზმს ახასიათებს, ზუსტად იმ ადგილს
აღნიშნავს, სადაც მას ისტორიული მატერიალიზმი
გაარღვევს. წარსულის განუმეორებელი სურათია
ის, რასაც ყოველი აწმყო გაქრობით ემუქრება,
თუკი საკუთარ თავს მასში ნაგულისხმევად ვერ
ამოიცნობს.

VI

წარსულის ისტორიული წარმოდგენა სულაც არ ნიშნავს, შევიტყოთ, „თუ როგორ მოხდა ყოველივე სინამდვილეში“. ეს ნიშნავს, დავეუფლოთ მოგონებას იმ სახით, რა სახითაც ის საფრთხის წამს გაიელვებს. ისტორიულ მატერიალიზმს სურს ისე დააფიქსიროს წარსულის სურათი, როგორც ის ისტორიულ სუბიექტს საფრთხის ჟამს მოულოდნელად წარმოუდგება. საფრთხე ემუქრება როგორც თავად ტრადიციის გადარჩენას, ასევე მათ ამთვისებლებს. ორივესთვის ეს საფრთხე ერთი და იგივეა: დანებდეს გაბატონებულ კლასს და მის იარაღად იქცეს. ნებისმიერ ეპოქაში ხელახლა უნდა ვეცადოთ, გამოვტაცოთ ტრადიცია კონფორმიზმს, რომელიც მის დაძლევას ცდილობს. მესია ხომ არა მარტო მხსნელის სახით მოგვევლინება; იგი ანტიქრისტეს მძლეველიც იქნება. ნიჭი, გააღვივო იმედის ნაპერწკალი წარსულში, მხოლოდ იმ ისტორიკოსს ერგება, ვისაც ეს ნაპერწკალი აანთებს: მტერს, თუკი იგი გაიმარჯვებს, მკვდრებიც ვერ გადაურჩებიან. ეს მტერი კი ჯერ-ჯერობით ისევ და ისევ იმარჯვებს.

VII

გაიხსენეთ უკუნეთი და დიდი სიცივე
ამ ქალაში, გოდების ხმას რომ გამოსცემს.
ბრეხტი, სამგროშიანი ოპერა

ფიუსტელ დე კულანჟე ისტორიკოსს ურჩევს:
თუკი მას რომელიმე ეპოქის განცდა სურს, მან

უნდა დაივინყოს ყოველივე, რაც კი ისტორიის შემდგომი განვითარების შესახებ იცის. უკეთესად ვერც კი დავახასიათებდით იმ მეთოდს, რომელიც ისტორიულმა მატერიალიზმმა უკუაგდო. ეს არის გრძნობების განცდის მეთოდი. მისი საწყისი არის გულის უძრაობა, აცედია, რომელსაც ნამდვილი ისტორიული სურათის დაუფლება, ელვისებრ რომ ჩაიქროლებს, აშინებს. შუა საუკუნეთა თეოლოგებს ეს სევდის პირველ საფუძვლად მიაჩნდათ. ფლობერი, ამის კარგი მცოდნე, წერდა: „Peu de gens devineront combien il a fallu être triste pour ressusciter Carthage“² ამ სევდის ხასიათი უფრო ცხადი ხდება, როცა ვიკითხავთ, თუ ვინ არის ის, ვის გრძნობებსაც განიცდის ისტორიზმის ისტორიკოსი. გარდაუვალი პასუხია: გამარჯვებულები; ახლანდელი ბატონები კი ყოველთვის მათი მემკვიდრეები არიან, ვისაც კი ოდესმე გამარჯვება რგებია წილად. მაშასადამე, გამარჯვებულთა გრძნობების განცდა დღევანდელი ბატონებისათვის არის სასარგებლო, ეს კი ისტორიული მატერიალიზმის სწავლულისთვის საკმარისია. ყველა დღევანდელ დღემდე გამარჯვებული ერთად მიაბიჯებს იმ ტრიუმფალურ მარშში, ახლანდელ ბატონებს იმათ თავზე რომ გადაატარებს, ვინც ამჟამად ძირს არის დანარცხებული. ჩვეულების თანახმად, ტრიუმფალურ მსვლელობაში ნადავლი თან დააქვთ. მას კულტურულ დოვლათს უწოდებენ.

2 „ორიოდე ადამიანი თუ მიხვდება, რაოდენ დამწუხრებული უნდა ყოფილიყავი, კართაგენი რომ გამოგედვიძებინა“ (ფრ.)
— მთარგმნ. შენ.

ისტორიული მატერიალიზმი კი ამ დოვლათს დაშორებული დამკვირვებლის პოზიციიდან შეაფასებს. ყველაფერი ის, რასაც მისი თვალი კულტურული დოვლათის სახით გადასწვდება, ამ უკანასკნელის წარმომავლობის გამო, მას მხოლოდ ზიზლით ახსენდება. ეს კულტურული დოვლათი თავის არსებობას არა მარტო დიდ გენიათა ძალისხმევას, არამედ უსახელო თანამედროვეთა ტანჯვასაც უმაღლის. იგი ყოველთვის არა მხოლოდ კულტურის, არამედ, იმავდროულად, ბარბაროსობის საბუთიც არის და ისევე, როგორც თავად ის არ არის თავისუფალი ბარბაროსობისაგან, ასევე არ არის მისგან თავისუფალი არც ტრადიციის გადაცემის პროცესი, რომელშიც ეს დოვლათი ერთი მდგომარეობიდან მეორეში გადადის. ამდენად, ისტორიული მატერიალიზმის სწავლული, შეძლებისდაგვარად, სცილდება მას; საკუთარ ამოცანად მას ისტორიის ძირეულად განსხვავებული და სწორი სახით წარმოდგენა მიაჩნია.

VIII

ჩაგრულთა ტრადიცია გვასწავლის, რომ ის „საგანგებო მდგომარეობა“, რომელშიც ჩვენ ვცხოვრობთ, წესად დამკვიდრდა. ჩვენ ისტორიის ისეთი ცნება უნდა მოვიპოვოთ, რომელიც ამ ვითარებას ანგარიშს გაუწევს. მაშინ დავინახავთ, რომ ჩვენი ამოცანა ნამდვილი საგანგებო მდგომარეო-

ბის გამონწვევაა; ამით კი ფაშიზმის წინააღმდეგ ბრძოლაში პოზიციას გავიუმჯობესებთ. ფაშიზმის შანსი მეტწილად იმაში მდგომარეობს, რომ მისი მოწინააღმდეგენი მას პროგრესის სახელით ისტორიულ ნორმად განიხილავენ და უპირისპირდებიან. — გაოცება იმის გამო, რომ ყოველივე ჩვენ მიერ განცდილი მეოცე საუკუნეში „ჯერ კიდევ“ შესაძლებელია, ფილოსოფიური არ არის. ის არ დგას შემეცნების საწყისში – თუ მაინცდამაინც, მხოლოდ იმ შემეცნებისა, რომ წარმოდგენა ისტორიის შესახებ, რომლის წიაღშიც ეს გაოცება წარმოიშვება, უსაფუძვლოა.

IX

ფრთა ჩემი მზადაა საფრენად
 გამობრუნება მინდა
 ცოცხალ დროდაც რომ დავრჩე
 ბედნიერება ვინ ჰქმნას?

გერშომ შოლემი, ანგელუსის საღამო

კლევს დაუბატავს ერთი სურათი, რომელსაც ანგელუს ნოვუსი ჰქვია. იგი ასახავს ანგელოზს, რომელიც ისე გამოიყურება, თითქოს რალაცას მისჩერებია და ეს-ესაა, დაშორდება მას. მისი თვალები გახელილია, პირი გაღებული, ფრთები გაშლილი. ასე უნდა გამოიყურებოდეს ისტორიის ანგელოზი. სახე წარსულისაკენ მიუტრიალებია. იქ, სადაც ჩვენ მოვლენათა თანმიმდევრობა წარმოგვესახება, იგი დაუსრულებელ კატასტროფას ხედავს, ნანგრევებს ნანგრევებზე რომ ახვავებს და მას ფეხებთან უყრის.



პაულ კლევ: ანგელუს ნოვუსი, 1920
ისრაელის მუზეუმი, იერუსალიმი

იგი ლამობს შეჩერებას, მკვდრების გამოღვიძებას და დამსხვრეულის გამთელებას, მაგრამ სამოთხიდან უბერავს ქარბუქი, რომელიც მას ფრთებს უხლართავს. ქარბუქი იმდენად ძლიერია, რომ ანგელოზი ფრთებს ველარ კეცავს. ეს დაუძლეველი ქარბუქი მას მომავლისაკენ მიაქანებს, რომელსაც იგი ზურგს აქცევს, მის წინ ნანგრევთა ხროვა კი ამ დროს ცას სწვდება. ის, რასაც ჩვენ პროგრესს ვუწოდებთ, ეს ქარბუქია.

X

სამონასტრო წესი მონაზონთაგან ისეთ საგნებზე მედიტირებას ითხოვდა, რომელთა მიზანიც მათი სამყაროსა და სამყაროსეული გარჯისაგან ჩამოშორება იყო. აქ წარმოდგენილი აზრთა სვლაც მსგავსი განსაზღვრებიდან წარმოიშვა. იმ დროს, როდესაც პოლიტიკოსები, რომლებიც ფაშიზმის მოწინააღმდეგეთა იმედად რჩებოდნენ, მიწასთან არიან გასწორებულნი და თავის დამარცხებას საკუთარი საქმის ლალატითაც ადასტურებენ, აზრთა ეს სვლა ცდილობს გამოიხსნას მსოფლიოს პოლიტიკური პირმშო იმ ბადეებისაგან, რომელშიც ამ პოლიტიკოსებმა ის მოამწყვდიეს. განხილვა ეყრდნობა განაზრებას, რომ ამ პოლიტიკოსთა ჯიუტი რწმენა პროგრესისა, მათი ნდობა 'მასების ბაზისის' მიმართ, დაბოლოს, მათი მონური მორჩილება არაკონტროლირებადი აპარატისა — ერთი და იმავე საგნის სამი მხარეა. ის ცდილობს, ჩამოაყალიბოს იმის

ცნება, თუ რაოდენ ძვირად დაუფდება ჩვენს ჩვეულ აზროვნებას იდეა ისეთი ისტორიის შესახებ, რომელიც აირიდებს ნებისმიერ სიახლოვეს იმ წარმოდგენასთან, ეს პოლიტიკოსები რომ ებლაუჭებიან.

XI

კონფორმიზმი, რომელიც თავიდანვე კარგად იყო მოკალათებული სოციალ-დემოკრატიაში, არა მარტო მის პოლიტიკურ ტაქტიკას, არამედ მის ეკონომიკურ წარმოდგენებსაც ახასიათებს. ის მოგვიანებით მომხდარი ნგრევის ერთ-ერთი მიზეზია. არაფერი ხრწნის გერმანელ მუშათა კლასს უფრო მეტად, ვიდრე მოსაზრება, რომ იგი დინების მიმართულეებით ცურავს. ამ დინების მუხტი კი, რომლის მიმართულეებითაც იგი ვარაუდობდა ცურვას, ტექნიკური პროგრესი იყო. აქედან ერთი ნაბიჯილა რჩებოდა ილუზიამდე, თითქოს ქარხნის შრომა, რომელიც ტექნიკური პროგრესის პროცესმა წარმოშვა, პოლიტიკურ მონაპოვარს წარმოადგენდა. მშრომელთა ძველი პროტესტანტული მორალი გერმანელ მუშებთან სეკულარიზირებული ფორმით თავის აღორძინებას ზეიმობდა. უკვე გოთას პროგრამაში მჟღავნდება ამ დაბნეულობის ნიშნები. აქ შრომა „ყოველგვარი სიმდიდრისა და კულტურის წყაროდ“ განისაზღვრება. გრძნობდა რა საფრთხეს, მარქსმა ამაზე მიუგო, რომ ადამიანი, რომელიც არავითარ სხვა საკუთრებას არ ფლობს, გარდა საკუთარი სამუშაო ძალისა, „იმ ადამიანთა მონად იქცე-

ვა, რომლებმაც საკუთარი თავი მესაკუთრეებად ... აქციეს“. მიუხედავად ამისა, დაბნეულობა კვლავაც ვრცელდება და მალევე იოზეფ დიცგენი აცხადებს: „შრომაა ახალი დროის მხსნელის სახელი ... შრომის ... გაუმჯობესებაში ... მდგომარეობს სიმდიდრე, რომელსაც ახლა შეუძლია განახორციელოს ის, რაც ვერ განახორციელა ვერც ერთმა მხსნელმა“. შრომის რაობის ეს ვულგარული მარქსისტული ცნება თავს არ იწუხებს, დაუფიქრდეს საკითხს, თუ რა მოაქვს მუშათა ნაწარმს მშრომელთათვის იმ შემთხვევაში, როდესაც ისინი ამ ნაწარმს არ აკონტროლებენ. მას მხოლოდ ბუნების დამორჩილების პროგრესის და არა საზოგადოების რეგრესის და ნახვა სურს. ეს ცნება უკვე ატარებს იმ ტექნოკრატიულ ნიშნებს, რომლებიც მოგვიანებით ფაშიზმში გვხვდება. მათ შორის არის ბუნების გაგებაც, რომელიც უბედურების მომასწავებლის სახით განსხვავდება მარტამდელი პერიოდის სოციალისტური უტოპიებისაგან. შრომა, როგორც ის ახლა ესმით, ბუნების ექსპლოატაციასთან არის გაიგივებული და მას მიამიტური თვითკმაყოფილებით პროლეტარიატის ექსპლოატაციას უპირისპირებენ. ამ პოზიტივისტურ კონცეფციებთან შედარებით ის ფანტასმაგორიები, რომლებიც, მაგალითად, ფურიეს დაცივნის საგნად აქცევდნენ, მოულოდნელად საღაზრებად გვევლინება. ფურიეს თანახმად, სასურველი სახით ორგანიზებულ საზოგადოებრივ შრომას შედეგად უნდა მოეტანა ის, რომ ღამე დედამინათობი მთვარით ყოფილიყო განათებული, ყინულს

პოლუსებიდან უკან დაენია, ზღვის წყალს აღარ ჰქონოდა მარილის გემო და მტაცებელი ცხოველები ადამიანთა მსახურებად ქცეულიყვნენ. ყოველივე ეს მიუთითებს შრომაზე, რომელსაც არაფერი აქვს საერთო ბუნების ექსპლოატაციასთან და შეუძლია გამოათავისუფლოს იგი იმ ნაწარმთაგან, რომლებიც შესაძლებლობის სახით მის კალთაში თვლემენ. შრომის გახრწნილ ცნებას კი შეესაბამება ბუნების ცნება, რომელიც, დიცგენის სიტყვებით, „უფასოდ გვეძლევა“.

XII

ჩვენ გვჭირდება ისტორია (*Historie*), მაგრამ ჩვენ იგი სხვაგვარი სახით გვჭირდება და არა იმგვარად, როგორც განებივრებულ უქნარას — ცოდნის ბაღში.

*ნიცშე, სიცოცხლისათვის ისტორიის
სარგებლობისა და მავნებლობის შესახებ*

ისტორიული შემეცნების სუბიექტი თავად მებრძოლი, ჩაგრული კლასია. მარქსთან იგი უკანასკნელი დამონებული, შურისმაძიებელი კლასის სახით გვევლინება. მას გათავისუფლების საქმე დამარცხებულთა თაობების სახელით ბოლომდე მიჰყავს. ეს ცნობიერება, მოკლე დროით „სპარტაკში“ კიდევ ერთხელ გამჟღავნებული, სოციალ-დემოკრატიას თავიდანვე სზარავდა. სამი ათწლეულის განმავლობაში მან მოახერხა თითქმის სრულიად გაექრო

ბლანკის სახელი, რომლის გუგუნმაც წინა საუკუნე შეაზანზარა. თვითკმაყოფილი, იგი მუშათა კლასს მომავალ თაობათა მხსნელის როლით ისტუმრებდა; ამით კი მან მუშათა კლასს ყველაზე ეფექტური ძალის არტერია გადაუჭრა. ასეთმა დამოძღვრამ მუშათა კლასს ზიზლიც და მსხვერპლის გაღებისათვის მზადყოფნაც გადაავინყებინა — ორივეს ხომ დამონებულ წინაპართა სახე ასაზრდოებს და არა გათავისუფლებულ მემკვიდრეთა იდეალი.

XIII

ჩვენი საქმე ხომ დღითი დღე უფრო ნათელი, ჩვენი ხალხი კი დღითი დღე უფრო ჭკვიანი ხდება.

*იოზეფ დიცგენი,
სოციალ-დემოკრატიული ფილოსოფია*

სოციალ-დემოკრატიული თეორია, უფრო მეტად კი პრაქტიკა, განისაზღვრა პროგრესის ცნებით, რომელიც სინამდვილეს ანგარიშს არ უწევდა და დოგმატურ მოთხოვნას აყენებდა. პირველი: პროგრესი, როგორც ის სოციალ-დემოკრატთა თავებში ისახებოდა, იყო თავად კაცობრიობის (და არა მხოლოდ მათი უნარისა და ცოდნის) პროგრესი; მეორე: ის იყო დაუსრულებელი (ადამიანთა უსასრულო სრულყოფადობის შესაბამისად); და მესამე: ის არსებითად შეუჩერებელ პროცესად ითვლებოდა (წრფივი, ან სპირალისებრი გზით დამოუკიდებლად მოძ-

რავად). ამ პრედიკატთაგან ნებისმიერი საკამათოა და კრიტიკაც თითოეული მათგანის ანალიზით შეიძლებოდა დაწყებულიყო, მაგრამ, როცა საქმე საქმეზე მიდგება, კრიტიკა ყველა ამ პრედიკატს უნდა გასცდეს და იმას მიმართოს, რაც მათ აერთიანებს. წარმოდგენა ადამიანის გვარის ისტორიული პროგრესის შესახებ განუყოფელია წარმოდგენისაგან მის წინსვლაზე, რომელიც ჰომოგენური და ცარიელი დროის მსვლელობაში მიმდინარეობს. ამ წინსვლის შესახებ წარმოდგენის კრიტიკა უნდა იყოს საერთოდ პროგრესის შესახებ წარმოდგენის კრიტიკის საფუძველი.

XIV

საწყისი არის მიზანი.

კარლ კრაუსი, სიტყვები ლექსად, I ტ.

ისტორია არის კონსტრუქციის საგანი, რომლის ადგილია არა ჰომოგენური და ცარიელი დრო, არამედ „ახლა“-თი (*Jetztzeit*) აღვსილი დრო. რობესპიერისთვის, მაგალითად, ანტიკური რომი იყო ანმყოთი დამუხტული წარსული, რომელიც მან ისტორიის უწყვეტობიდან ამოგლიჯა. საფრანგეთის რევოლუციას საკუთარი თავი რომის დაბრუნებად ესახებოდა. ძველ რომს ის ისევე აცოცხლებდა, როგორც მოდა წარსულის ტანისამოსს. მოდა გამოირჩევა მიდრეკილებით აქტუალურისადმი, სადაც კი არ უნდა გვხვდებოდეს ის წარსულის უღრანში.

ის ვეფხვის ნახტომია წარსულში. ოღონდაც, ეს ნახტომი ხორციელდება არენაზე, სადაც ბატონების კლასი მბრძანებლობს; იგივე ნახტომი ისტორიის თავისუფალი ცის ქვეშ კი არის სწორედ ის დიალექტიკური ნახტომი, რადაც მარქსმა რევოლუცია მოიაზრა.

XV

ისტორიის უწყვეტობის გარღვევის ცნობიერება რევოლუციურ კლასს მისი მოქმედების ჟამს ახასიათებს. დიდმა [ოქტომბრის] რევოლუციამ ახალი კალენდარი შემოიღო. ის დღე, რომლითაც კალენდარი იწყება, ისტორიული დროის დამაჩქარებლის ფუნქციას ასრულებს. საბოლოოდ, ეს ერთი დღეა, რომელიც — უქმე დღეთა სახით, გახსნების დღეები რომ არიან — კვლავ და კვლავ გვიბრუნდება. მაშასადამე, კალენდარი არ ათვლის დროს საათივით. ის ისტორიის იმ ცნობიერების მომენტიცაა, რომლის კვალიც ევროპაში უკვე ერთი საუკუნეა თითქოს აღარსად ჩანს. ჯერ კიდევ ივლისის რევოლუციის დროს მოხდა ის, რითაც ამ ცნობიერებამ თავისი უფლება განახორციელა. პირველი საბრძოლო დღის მოსალამოებისას აღმოჩნდა, რომ პარიზში მრავალ სხვადასხვაადგილას, ერთმანეთისგან დამოუკიდებლად და ერთდროულად, კომუკების საათებისათვის ესროლათ. ერთ-ერთმა მოწმემ, საკუთარ გასხვივონებას, სავარაუდოდ, ამ სრტოფს რომ უმაღლის, დაწერა:

Qui le croirait! on dit qu'irrités contre l'heure,
De nouveaux Josués, au pied de chaque tour,
Tiraient sur les cadrans pour arrêter le jour.³

XVI

ისეთი აწმყოს (*Gegenwart*) ცნებაზე, რომელიც გადასვლა კი არ არის, არამედ არის ის, სადაც დრო ჩერდება და შეშდება, ისტორიული მატერიალიზმი უარს ვერ იტყვის. ეს ცნება ხომ სწორედ იმ აწმყოს განსაზღვრავს, რომელშიც ის საკუთარი პოზიციიდან ისტორიას წერს. ისტორიზმი წარსულის, მარადიულ³ სურათს წარმოგვიდგენს, ისტორიული მატერიალიზმი კი წარსულის გამოცდილებას, რაც განუმეორებლის სახით გვეძლევა. ის სხვებს უთმობს მეძავთან ,იყო და არა იყო რა'-ს დახარჯვას ისტორიზმის საროსკიპოში. ის საკუთარი ძალის ბატონ-პატრონი რჩება — გამბედაობით, გაარღვიოს ისტორიის უწყვეტობა.

XVII

ისტორიზმი მართებულად პოულობს თავის აპოთეოზს უნივერსალურ ისტორიაში. მატერიალის-

³ ვინ დაიჯერებდა! გვაუწყებენ:
კოშკებზე ფეხი შეუდგამთ ახალ ესაიათ,
თითქოს თავად დროით გაღიზიანებულთ,
და საათებისთვის უსროლიათ დღის გასაჩერებლად.

(ფრ.) — მთარგმნ. შენ.

ტური ისტორიოგრაფია, შესაძლოა, ყველაზე უფრო ნათლად სწორედ მას ემიჯნება. პირველს თეორიული შეიარაღება არ გააჩნია. მისი მეთოდი კრებითია: ის ფაქტების სიმრავლეს გვთავაზობს ჰომოგენური და ცარიელი დროის ამოსავსებად; მატერიალისტური ისტორიის საფუძველი კი კონსტრუქტიული პრინციპია. აზროვნებას არა მხოლოდ აზრთა მოძრაობა, არამედ მათი გაჩერებაც ახასიათებს. იქ, სადაც აზროვნება დაძაბულობებით გაჯერებულ კონსტელაციაში უეცრად ჩერდება, ის მას შოკს ჰგვრის, რომელიც ამ უკანასკნელს მონადის სახით დააკრისტალებს. ისტორიული მატერიალიზმის სწავლული ისტორიის საგანს ზუსტად იმ მომენტში მიმართავს, რომელშიც ეს უკანასკნელი მას მონადის სახით უპირისპირდება. ამ სტრუქტურაში იგი ხდომილების მესიანური გაშეშების ნიშანს ამოიცნობს, ანუ რევოლუციურ შანსს ბრძოლაში ჩაგრულთა წარსულისათვის. იგი მას აფიქსირებს, რათა კონკრეტული ეპოქა ისტორიის ჰომოგენური სვლიდან ამოგლიჯოს; ასე იგი კონკრეტულ ბიოგრაფიას ამოწყვეტს ეპოქიდან, კონკრეტულ ქმნილებას — შემოქმედებითი ბიოგრაფიიდან. მისი მეთოდის ნაყოფი ის არის, რომ ქმნილებაში მოხსნილია შემოქმედებითი ბიოგრაფია, ბიოგრაფიაში — ეპოქა, ხოლო ეპოქაში — მთლიანი ისტორიული პროცესი. ისტორიულად შემეცნებულის მსუყე ნაყოფის ბირთვი დროა, ძვირფასი, მაგრამ უგემური თესლის სახით.

„ის საცოდავი ხუთიოდენი ათასწლეული, რაც ჰომო საპიენსი არსებობს“, — წერს ერთ-ერთი ახალი თაობის ბიოლოგი, „დედამინაზე ორგანული სიცოცხლის ისტორიასთან შედარებით დაახლოებით იგივეა, რაც ორიოდე წამი ოცდაოთხსაათიანი დღის მიწურულს. ცივილიზებული კაცობრიობის ისტორია, ამ მასშტაბით გაზომილი, ბოლო საათის ბოლო წამის ერთი მეხუთედი იქნებოდა“. „ახლა“ (*Jetztzeit*), რომელიც მესიანური დროის მოდელის სახით უზარმაზარ შემოკლებაში მთელი კაცობრიობის ისტორიას აჯამებს, ტყუპის ცალივით ემთხვევა იმ ფიგურას, რომელსაც კაცობრიობის ისტორია უნივერსუმში გამოსახავს.

A

ისტორიზმი კმაყოფილდება იმით, რომ ისტორიის სხვადასხვა მომენტებს შორის მიზეზობრივ კავშირს ადგენს, მაგრამ არც ერთი ფაქტი, როგორც მიზეზი, არ არის, ამის გამო, უკვე ისტორიული. ის მოგვიანებით იქცა ასეთად მოვლენათა ძალით, რომელნიც მისგან ათასწლეულებით შეიძლება იყვნენ დაშორებულნი. ისტორიკოსი, ამას რომ ითვალისწინებს, აღარ გადაითვლის მოვლენებს სათითაოდ კრილოსნის ქვებივით. იგი იმ კონსტელაციას სწვდება, რომლითაც მისი საკუთარი ეპოქა კონკრეტულ ადრინდელ ეპოქას უკავშირდება. ამით იგი აწმყოს, როგორც „ახლა“-ს ცნებას აფუძნებს, რომელშიც მესიანურის ნამსხვრევებია შეჭრილი.

B

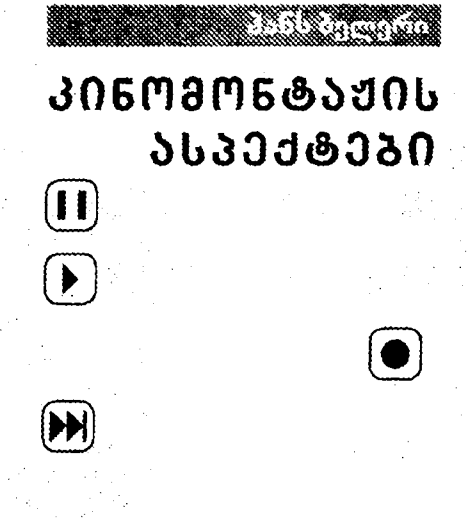
ცხადია, წინასწარმეტყველნი არ განიცდიდნენ დროს როგორც ჰომოგენურს ან ცარიელს, როდესაც ამ დროს ეკითხებოდნენ, თუ რა იმალეობდა მის კალთაში. ვინც ამას აცნობიერებს, შეიძლება მოიპოვოს იმის ცნება, თუ როგორ მოხდა დროის განცდაგახსენებაში (*Eingedenken*): სახელდობრ, ზუსტად ასე. როგორც ცნობილია, ებრაელებს ეკრძალებოდათ მომავლის გამოძიება. თორა და ლოცვები მათ, პირიქით, გახსნებას ასწავლის. ამან მათთვის განაჯადოვა მომავალი, რომელსაც ემსხვერპლნენ

ისინი, ვინც წინასწარმეტყველებს ეკითხებოდნენ.
ამის გამო კი მომავალი ებრაელთათვის ჰომოგენურ
და ცარიელ დროდ არ ქცეულა — მასში ხომ ნების-
მიერი წამი ის პატარა კარიბჭე იყო, საიდანაც მესიას
შეიძლება შემოეზიგებინა.

საბას სხვა გამოცემები:

ჰანს ბელერი — კინომონტაჟის ასპექტები

დასავლეთში ფართოდ გავრცელებული შესავალი ხასიათის მქონე კინოსამონტაჟო სახელმძღვანელო ტექსტი, სადაც გაანალიზებულია აქტუალური სამონტაჟო მოდელები, ცნებები და რეჟისორთა სპეციფიკური სტილები: ეიზენშტეინი, ბუნუელი, ჰიჩკოკი, გოდარი, ტარკოვსკი, კუბრიკი, ჯარმუში და სხვა.



იკითხეთ წიგნის მაღაზიებში.
www.sagahouse.ge

მალე, 2007 წლის ზაფხულში, საბასაბან:

ფსიქიატრიასთან გამოცდილების მქონე პირთა ასოციაცია (გერმანია)

რჩევები და ხრიკები — როგორ ვმართოთ შეშლილობა?

ტექსტი განკუთვნილია შეშლილობა გამოვლილი ადამიანებისა და მათი ახლობლებისათვის, რომლებიც კრიზისის დროს და მის შემდეგ მხარში უდგანან ფსიქიატრიული გამოცდილების მქონე პიროვნებებს. ტექსტში მოცემული რჩევები საშუალებას გვაძლევს უფრო ადვილად და შინაურულად მოვეკიდოთ ამ მდგომარეობას; გვეხმარება ფსიქოტროპული წამლების გარეშე, ორგანიზმისადმი ზიანის მიყენების გვერდის ავლით, მოვლენების მართვასა და მყუდროებისა და სტაბილურობის მოპოვებაში.

მალე, 2007 წლის შემოდგომაზე:

გამორჩენილი თანამედროვე ირანელი კინორეჟისორისა და ხელოვანის აბას ქიაროსთამის ჰაიკუს სტილის მსგავსი ლექსების კრებული „ქართან ერთად“.

მალე, 2007-08 წლის ზამთარში, საბასაბან:

ქართველი კინოდრამატურგის რეზო კვესელავას სამემუარო კრებული. ავტორი იგონებს ისეთ ადამიანებთან ურთიერთობის ყოველდღიურ ეპიზოდებს, როგორებიც იყვნენ თენგიზ აბულაძე, აკაკი ბაქრაძე, ნოდარ დუმბაძე, ზურაბ კაკაბაძე, მიხეილ კვესელავა, მიხეილ კობახიძე, ნანა მჭედლიძე, ალექსანდრე რეხვიაშვილი, სერგო ფარაჯანოვი, რეზო ინანიშვილი, ოთარი იოსელიანი.

მალე 2007-08 წლის ზამთარში:

გამოჩენილი საბჭოთა ავანგარდისტის, კინოდოკუმენტალისტის და დოკუმენტური კინოს თეორეტიკოსის **დზიგა ვერტოვის** ტექსტები:

„ჩვენ. მანიფესტის ვარიანტი“, „კინოკები. გადატრიალება“, „ადამიანი კინოაპარატით“, „კინოთვალიდან“ „რადიოთვალამდე“

შესავალ წერილთან ერთად დზიგა ვერტოვის „კინოგლაზის“ კონცეპციის შესახებ მის ფილმში „ადამიანი კინოაპარატით“.

2008 წელს:

დიდი ფრანგი კინორეჟისორის, რობერ ბრესონის
წიგნი „ჩანაწერები კინემატოგრაფიაზე“.

იკითხეთ წიგნის მაღაზიებში.

www.sagahouse.ge

გრაფიურა გარეკანზე: ალბრეხტ დიურერი (А. Степанов. Мастер Альбрехт, изд. <Искусство>, Ленинградское отд. 1991.)

ილუსტრაცია: პაულ კლეე (Paul Klee, Angelus novus 1920, 1932, in: Catalogue raisonné Paul Klee, Band 3, herausgegeben von der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern 1999.)

დაიბეჭდა ნეკერის სასტამბო ბაზაზე

გამოცემების საბითუმო ფასში შექენის მსურველებმა მოგვმართეთ ელექტრონულ მისამართზე info@sagahouse.ge

საგა არაკომერციული საგამომცემლო საქმიანობა
www.sagahouse.ge