

ალექსანდრე ორბელიანის საზოგადოება

ფრიდრიხ ნიშე

**სრაბუიის  
დაბადა**  
მუიქის საიდა



გერმანულიდან თარგმნა  
გიორგი მესხა

„ჩვენი მწერლობა“  
თბილისი  
2016



## თვითკრიტიკის მცდელობა

1.

რაც უნდა იყოს ამ საეჭვო წიგნის საფუძველი, უპირველესი მნიშვნელობისა და მიმზიდველობის მქონე საკითხი, იმავე დროს ღრმად პირადულიც, არის შემდეგი — ამ საფუძველს განსაზღვრავს პერიოდი, რომელშიც წიგნი შექმნა (და არა წიგნის მიერ შექმნილი ეპოქა) — 1870/71 წლების ფრანგულ-პრუსიული ომის შფოთიანი ხანა. ვიდრე ფორტის ბრიოლის<sup>2</sup> ჭექა-ქუხილი მთელ ევროპას აყრუებდა, სადღაც ალაპების ყურეში დაფიქრებული და თავრეტდასხმული იჯდა ვიღაც თავსატეხთა მოყვარული და საიდუმლოებათა მჩხრეკელი, ვისაც ამ წიგნის შექმნა ხვდა წილად, ძალზე დარდიანი და, იმავედროულად, უდარდელი, და თავის ფიქრებს ინერდა ბერძნების შესახებ — რაც იმ რთული და უცნაური წიგნის შინაარსს წარმოადგენს, ეს დაგვიანებული წინასიტყვა (თუ ბოლოსიტყვა) რომ ეძღვნება. რამდენიმე კვირის შემდეგ ის მეტცის კედლებქვეშ აღმოჩნდა, ელინებისა და ელინური კულტურის მოჩვენებითი „დაღბინების“ შესახებ თავისსავე შეკითხვაზე პა-

სუხი ჯერაც არ ჰქონდა ნაპოვნი, ვიდრე, იმ ძალზე დაძაბულ თვეში, როდესაც ვერსალში საზავო მოლაპარაკება მიმდინარეობდა, საბოლოოდ მანაც არ მიიღნია ზავს თავის თავთან და, ბრძოლის ველიდან შინ გამოყოფილი დაავადებისგან<sup>3</sup> წელი განკურნების გზაზე დამდგარმა, დაასრულა ნაშრომი „ტრაგედიის წარმოშობა მუსიკის სულიდან“ — მუსიკიდანო? მუსიკა და ტრაგედია? ელინები და ტრაგედიის მუსიკა? ელინები და პესიმის ხელოვნება? ელინები — უმარჯვესი, უმშვენიერესი, ყველაზე მეტად მხნე და მისაბაძი ხალხი — ეს როგორ? მათ ტრაგედია სჭირდებოდათ? კიდევ მეტი — ხელოვნება? რისთვის?

ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე იზადება უმნიშვნელოვანესი კითხვა არსებობის საზრისის შესახებ. არის თუ არა პესიმისმი უცილობლად ნერვის, დაღუპვის, უბედურების, დასუსტებული და ამონურული ინსტინქტების ნიშანი? — როგორც ეს იყო ინდოელებთან და როგორც ეს არის ახლა ჩვენთან — „თანამედროვეებსა“ და ევროპელებთან. არსებობს თუ არა სიძლიერის პესიმისმი? ინტელექტუალური მიდრეკილება, რომლისთვისაც ყოფა რთულია, საშინელი, აგბედითი, პრობლემური და რომელიც აღმოცენდება სრული სოჯანსალიდან, ყოველს მოცველი კეთილდღეობიდან, ყოფიერების საკებისგან? იქნებ არსებობს ტანჯვა სიცოცხლის მომეტებული საკების გამო? უმახვილესი მხერის მიმზიდველი გაბედულება, რომელიც იწვევს საში-

ნელეპისკენ, როგორც მტრისკენ, ღირსეული მე-  
ტოქისკენ, რათა მის წინაშე გამოსცადოს საკუ-  
თარი ძალა და მისგან ისწავლოს, თუ რას ნიშნავს  
„შეძინება“? რას ნიშნავს ტრაგიული მითი სახელ-  
დობრ უძლიერესი, უმამაცესი, უსაჩინოესი ეპო-  
ქის ბერძნებისთვის? ან დიონისურის განუზომე-  
ლი ფენომენი? და მისგან წარმოშობილი ტრაგი-  
დია? და მისი მოწინააღმდეგე: ტრაგედიის  
მკვლელი — სოკრატესეული მორალი, დააღქე-  
ტიკა, თეორიული კაცობრიობის დაღიხინება და  
თვითკმაყოფილება? ეს მომეტებული სოკრა-  
ტიზმი ხომ არ იყო განადგურების, დაშრეტის,  
ავადობის, ინსტიტუტთა ანარქიული რღვევის ნი-  
შანი? ხოლო უკანასკნელ ელინურ პერიოდთა  
„დაღიხინება“ — ჩამავალი მზის მოწინათალო ნათე-  
ლი? პესიმიზმს დაპირისპირებული ეპიკურესეუ-  
ლი? ნება ტანჯულთა გაფრთხილება ხომ არ იყო?  
და თვით მეცნიერება, დიას — ჩვენი მეცნიერება,  
რას ნიშნავს ზოგადად ყველა ეს მეცნიერება, რო-  
გორც სიცოცხლის სიმბტომი? რისთვისაა და, მე-  
ტიც, საიდან მოდის ყველა ეს მეცნიერება? იქნებ  
მთელი ეს მეცნიერულობა მხოლოდ შიშია და გა-  
მთელი ეს მეცნიერულობა მხოლოდ შიშია და გა-  
საქცივი გზა პესიმიზმისგან? მშვენიერი თავდა-  
საცავი საშუალება სინამდვილისგან? და, მორა-  
ლურად რომ ვთქვათ, რაღაც ლაჩრობისა და სიც-  
რუისმაგვარი? ხოლო ამორალურად რომ  
ვთქვათ, მზაკვრობა? ჰოი სოკრატე, სოკრატე, იქ-  
ნებ ეს შენი საიდუმლო იყო? იდუმალო ირონის-  
ტო, იქნებ ეს იყო შენი — ირონია?

იმ დროისთვის რისი შეჯამებაც შეეძლო, ეს  
იყო რაღაც საშიში და საფრთხილო პრობლემა  
დაკავშირებული რქებთან, არა აუცილებლად  
ხართან, მაგრამ ყოველ შემთხვევაში — ახალი  
პრობლემა: დღეს უკვე შემიძლია თქმა, რომ ეს  
იყო პრობლემა თვით მეცნიერების, როგორც  
ასეთის — მეცნიერება პირველად წარმოჩინდა,  
როგორც პრობლემა, როგორც საეჭვო რამ.  
მაგრამ ეს წიგნი, რომელშიც იმჟამად ხშიანებდა  
ჩემი ჩაბუკური გამბედაობა და იჭვენულობა, ან-  
ტიახალგაზრდული ამოცანიდან ამოზრდილი,  
შეუძლებელ წიგნად გადაიქცა! შექმნილი ადრე-  
ულ და უმნიფარ პირად შთაბეჭდილებათაგან,  
რომელნიც დგანან რაღაც ურთიერთმემაკვი-  
რებელ კარიბჭესთან და ეფუძნებიან ხელოვნე-  
ბას — რადგან მეცნიერების პრობლემა მეცნიე-  
რებისავე საფუძველზე ვერ გადაწყდება — წიგნი  
განკუთვნილი ალბათ უფრო ხელოვანთათვის,  
რომელთაც გააჩნიათ ანალიტიკური მიდრეკი-  
ლებანი და რეტროსპექტული ვერეტიცის უნარი  
(ანუ იმ განსაკუთრებული ტიპის ხელოვანთათ-  
ვის, ვისაც უთუოდ უნდა ეძებდნენ და ვისაც არა-  
სოდეს ეძებენ...), ფსიქოლოგიური სიახლეებითა  
და ხელოვანთა საიდუმლოებით სავსე, ხელოვან-  
თა მეტაფიზიკაზე დაფუძნებული ახალგაზრდუ-  
ლი ნაშრომი, ჩაბუკური სულით და ჩაბუკური მე-  
ლანქოლით სავსე, დამოუკიდებელი, გამომწე-

ვად თვითმკმარი, იქაც კი, სადაც ავტორიტეტთა  
წინაშე განსაკუთრებული მოკრძალებით ქედის  
მოხრა იყო საჭირო, მოკლედ რომ ვთქვათ —  
პირველი ნაშრომი ამქვეყნად არსებული ყველა  
უარყოფითი მნიშვნელობითაც, ტკივილიანი,  
სანდამბულითვის უფრო იოლად გადასაჭრელი  
პრობლემის ნაცვლად ყველა ახალგაზრდული  
შეცდომით სავსე, ბოლოს და ბოლოს თავისი  
„მომეტებული მრავალსიტყვაობით“ და თავისი  
„გრიგალით და შეტევით“. მეორე მხრივ, თუ გა-  
ვითვალისწინებთ წიგნის მიერ მიღწეულ წარმა-  
ტებას (იმ დიდ ხელოვანთან ერთად, რომელსაც  
იგი თანამოსაუბრის მსგავსად მიზართავდა, —  
რიხარდ ვაგნერთან ერთად), წიგნმა თავი დაიმკ-  
ვიდრა — ვგულისხმობ, რომ წიგნმა ყოველმხრივ  
საკმაო გავლენა მოახდინა „თავიანთი დროის სა-  
უკეთესო ადამიანებზე“. შესაბამისად წიგნი სა-  
თანადო ყურადღებითა და სიფრთხილით მოპყ-  
რობას იმსახურებდა. მიუხედავად ამისა, სრუ-  
ლიადაც არ დავფარავ, რაოდენ უხერხულია ეს  
წიგნი ამჟამად ჩემთვის, რა უცნაურად მოსჩანს  
იგი ჩემს წინაშე თექვსმეტი წლის შემდეგ — უფ-  
რო ხანდაზმული და ასჯერ უფრო უღმობელი  
კაცის წინაშე, ვისი თვალშიც ოდნავადაც არ გა-  
ცივებულან და არ მიუტოვებიათ ის სამუშაო,  
რომლისადმი მიახლოვებაც პირველად ამ შეუპო-  
ვარმა წიგნმა გაბედა: მეცნიერების დანახვა ხე-  
ლოვანის ოპტიკით, ხელოვნების გაშუქება კი —  
ცხოვრებისეული თვალთახედვით.

3.

კიდევ რომ ვთქვათ, დღეს ეს წიგნი ჩემთვის  
შეუძლებელი წიგნია — უნდა ვუნოდო მას ცუ-  
დად დაწერილი, მოსაწყენი, მტკიცენული, და-  
მაბნეველი სურათებითა და წარმოდგენელი  
სახეებით სავსე, გულჩვილი, აქა-იქ მდებარე-  
ლი სინამდით დაშკრული, ტემბის მხრივ უს-  
წორმასწორო, ლოგიკურ სინათლეს მოკლე-  
ბული, ძლიერ თავდაჯერებული და ამიტომაც  
დაუსაბუთებელი, თვით საბუთების საჭიროე-  
ბის მიმართ უნდოდ განწყობილი, როგორც  
„მუსიკის“ მსგავსად შთაგონებული წიგნი  
მათთვის, ვისაც მუსიკოსებად ნათლავენ და  
რომელნიც დასაბამითვე დაკავშირებულნი  
არიან ხელოვნებასთან სისხლით მონათესავე  
განმასხვებელი ნიშნით — ქედმაღალი და  
მაღალფარდოვანი წიგნი, რომელიც დასაწყი-  
სიდანვე განასხვავებს საკუთარ თავს „განათ-  
ლებულთა“ უმეტესი ბრბოსაგან და, უფრო  
მეტი, თვით „ხალხისგან“, მაგრამ იმავდროუ-  
ლად ესაა წიგნი, რომლის ზეგავლენამ დაა-  
დასტურა და კვლავაც ადასტურებს, რომ სა-  
კითხის მისეული გააზრება საუმარისია ყმან-  
ვილ მეოცნებეთა საცდუნებლად, მროკავი ნი-  
ადავისკენ მიმავალ საიდუმლო ბილიკებზე,  
მათ გასაძლოლად. ყოველ შემთხვევაში, აქ სა-  
უბრობდა უცხო ხმა — ხალხმა აღიარა ის  
ძლიერი ცნობისწადილით და ასეთივე ძლიერი

მტრული განწყობით — ჯერაც "უცნობი ღმერთის" მოციქული, ვინც მაშინვე დაიფარა თავი განსწავლული კაცის კაპუშონით, გერმანელთა დიალექტიკური და მძიმე უსახარულობით, თვით ვაგნერის მიმდევართა ცუდი მანერებით. აქ იყო უცხო სული, უსახელო, საჭიროება, კითხვებით, გამოცდილებით, საიდუმლოებით დატვირთული მესხიერება, რომლისთვისაც სახელი "დიონისო" ისე ჩანდა, როგორც კიდევ ერთი კითხვის ნიშანი. ხალხი იჭვრეტულად ამბობდა, რომ აქ საუბრობდა რაღაც მისტიურის მსგავსი და თითქმის მენადისმაგვარი სმე, თითქოს უცხო ენაზე მოლაპარაკე, რომელიც ბორბიკობდა სიძნელისა და ჭირვეულობისგან, თითქოს ჯერაც არ განუზრახავსო, საამქარაოზე გამოსვლა სურდა თუ პირიქით — დამალვა. მღერა მართებდა ამ "ახალ სულს" — და არა ლაზარაკი! რა სამწუხაროა, რომ ვერ გავბედე და ჩემი მაშინდელი სათქმელი არ ამოვთქვი როგორც პოეტმა: იქნებ შემეძლო კიდევაც ეს! ანდა, სულ მცირე, როგორც ფილოლოგმა — ამ სფეროში დღესაც თითქმის ყველაფერი ისევ ისეა, ფილოლოგთა აღმოჩენებისა და კვლევების მომლოდინე! ბოლოს და ბოლოს ეს პრობლემური საკითხია და ელინები უწინდებურად საგებით უცნობნი და უცხონი დარჩებიან, ვიდრე პასუხს არ გავცემდე კითხვაზე "რას ნიშნავს დიონისური?"

დაახ, რას ნიშნავს დიონისური? ნიგნი ცდილობს ამ კითხვაზე პასუხის გაცემას — აქ ლაპარაკობს "გათვითცნობიერებული პიროვნება", თავისი ღვთაების მოციქული და მის მიერვე ხელდასმული. აქ ალბათ მეტი სიფრთხილე და ნაკლები ენამჭევრობა მმართებს, რადგან ისეთ რთულ ფსიქოლოგიურ საკითხს განვიხილავ, როგორცაა ტრაგედიის წარმოშობა ბერძენთა შორის. მთავარი საკითხია ბერძენთა დამოკიდებულება ტყვილის მიმართ, მათი მგრძობელობის დონე — იყო თუ არა ეს დამოკიდებულება მუდმივი? თუ წინააღმდეგობრივად იცვლებოდა? — საკითხავია, მათი მუდმივად ძლიერი წყურვილი მშვენიერებისა, დღესასწაულებისა, გართობისა და ახალი კერპების მიმართ ნამდვილად აღმოცენდა თუ არა გარკვეული გულნაკლულობისგან, დანაკარგებისგან, მელანქოლიკა და ტკივილისგან. თუ დავუშვებთ, რომ ეს მართლაც ასეა — და პერიკლე (ანდა თუკიდიდე) თავიანთ სამგლოვიარო სიტყვებში აცხადებენ, ეს ასეაო — მაშინ საიდან წარმოიშვა სანინააღმდეგო ლტოლვა, რომელიც მშვენიერების წყურვილზე უფრო ადრე გამოჩნდა, სახელდობრ ლტოლვა სიმბახინჯისადმი, ანტიურ ელინთა ძლიერი მიდრეკილება პესიმისადმი, ტრაგიული მითისადმი, სამნიელი, ავი, იდუმალი, გამანადგურებელი, აგუდითი სურათების, როგორც

ყოფიერების საფუძველისადმი? მაშინ საიდან უნდა მოდიოდეს ტრაგედია? იქნებ მხარულეებისგან, სიძლიერისგან, ყოვლისმომცველი სიჯანსაღისგან, მოჭარბებული სავსებისგან? იქნებ სიგიჟე სულაც არაა დაცემის, დაღუპვის, კულტურული დაღმასვლის აუცილებელი ნიშანი? აქვე შეკითხვა იმ ექიმებისთვის, სიგიჟეს რომ კურნავენ — იქნებ ნევროზი *ჯანმრთელობასთანაა დაკავშირებული*? ხალხის ახალგაზრდობასა და, ზოგადად, სიჭაბუკესთან? რას გულისხმობს სატირის არსებობა პირადმა გამოცხობის გაერთიანება? რაგვარმა პირადმა გამოცხობამ, ან რა იმპულსმა წარმოადგინა ბერძნებს დიონისური მეოცნებე და პირველკაცი სატირის სახით? ხოლო რაც შეეხება ტრაგიული გუნდის ჩამოყალიბებას: არსებობდა თუ არა იგი იმ საუკუნეებში, როდესაც ელინური ცხოვრება ჰყვოდა, ელინურ სულში სიცოცხლე დულდა, იქნებ ეს ადგილობრივი ადფრთოვანება იყო? ხილვები და ჰალუცინაციები, რომელთაც მთელი საზოგადოება, მთელი კულტურული სხეული იზიარებდა? როგორ მოხდა, რომ სწორედ ახალგაზრდობის მოჭარბების ასაკში ბერძნებს ჰქონდათ ლტოლვა ტრაგიზმისადმი და პესიმისტები იყვნენ? იქნებ ეს შემოიღობა იყო, პლატონის სიტყვებით რომ ვთქვათ, რომელმაც ელადას ამხელა მაღლი დააბერტყა? მეორე მხრივ, იქნებ სწორედ რღვევისა და უძლურების პერიოდში გახდნენ ბერძნები უფრო ოპტიმისტები, უფრო

ზედაპირულები, უფრო თვალთმაქცები, ლოგიკისა და სამყაროს რაციონალური შემეცნებისკენ მიდრეკილნი, იმავდროულად „მეტად ხალისიანნი“ და „მეტად მეცნიერულნი“? თანამედროვე იდეებისა და დემოკრატიული გემოვნების ცრურწმენათა სანაცვლოდ *ოპტიმიზმის გამარჯვება*, გონივრულობის ჰიგემონია, პრაქტიკული და თეორიული უტილიტარიზმი, ასევე თვით დემოკრატია, იმავე დროს რომ დაფუძნდა, იქნებ უფრო იყო ძალთა დასუსტების, სიბერესთან მიხლოვების, ფსიქოლოგიური დამრეტის სიმბტომი, ვიდრე პესიმიზმი? იყო თუ არა ეპიკურე ოპტიმიზტი თავისი ტანჯვის გამო? როგორც ვხედავთ, წიგნი გადატვირთულია ძნელი კითხვების მთელი წყებით, ამიტომაც კიდევ ერთი რთული შეკითხვა დავამატოთ: რას ნიშნავს მორალი ცხოვრებისეული თვალსაზრისით?..

## 5.

წინასიტყვა რიხარდ ვაგნერისადმი უკვე აცხადებდა ხელოვნებას — და არა მორალს — ადამიანის ძირითად *მეტაფიზიკურ* საკმეიანობად; თვით წიგნში მრავალჯერ შეგხვდება გაცხადება, რომ სამყაროს არსებობა *გამართლებულია* მხოლოდ როგორც ესთეტიური ფენომენი. ფაქტობრივად მთელი წიგნი ცნობს მხოლოდ ხელოვნების გრძობას და — ყველა ხდომილების სიღრმისეული

ქართული  
Enshirmy

მხოლოდ „ტიტეპში“ (ზოგიერთი იდეალისტურ ტერმინუს technicus-ის [ტექნიკური დასასრულის] თვალსაზრისით) არამედ „ნარმოსახეებში“, როგორც გამოცხადება, ცდომილება, ტყუილი, ინტერპრეტაცია, რაღაც ხელოვნურად შექმნილი, ხელოვნების ნაწარმოები. ჩვენ ალბათ შევიძლია მორალის საწინააღმდეგო ტენდენციის სიღრმის გააზრება იმ ფრთხილი და მტრული დუმილიდან გამომდინარე, რომელსაც ნივნი გამოხატავს ქრისტიანობის მიმართ — ქრისტიანობა, როგორც ყველაზე მეტად ამომწურავი დაბრუნება მორალის თემისა, რომლის მოსმენაც დღემდე წილად რეგებია კაცობრიობას. მართალი ვითხრათ, ისე არაფერი ეწინააღმდეგება სამყაროს წმინდად ესთეტიურ გააზრებას და გამართლებას, ამ წიგნში ნაქადაგებს, როგორც ქრისტიანული დოქტრინა, რომელიც არის მხოლოდ მორალური და რომელიც, თავისი აბსოლუტური საზომებით, დაწყებული, მაგალითად, ღვთის სამართლიანობით, ყველანაირ ხელოვნებას სიცრუის სფეროს მიაკუთვნებს, — სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ის უარყოფს ხელოვნებას, მსჯავრს დებს მას და განაჩინიც გამოაქვს. აზროვნებისა და შეფასების ამგვარ წესში, რომელიც უნდა იყოს ხელოვნების მიმართ მტრული, რადგან ის ყოველმხრივ გულწრფელია, მე ყოველთვის შევიგრძნობდი რაღაც მტრულს სიცოცხლის მიმართ, მრისხანე და შეურისმგებლურ მტრობას თვით სიცოცხლისადმი, რადგან სიცოცხლე ეყრდნობა გამოცხადებას,

მნიშვნელობით — თუ გებავთ, „დმერთს“, მაგრამ მხოლოდ საგებით დაუფიქრებელ და ამორალურ ხელოვნ-დმერთს, რომელიც, შესაქმნისა თუ განადგურების შამს, კარგა თუ ცუდ საგნებში მხოლოდ საკუთარ სიამოვნებასა და თვითიმყრობელური ძალის განმტკიცებაზე ზრუნავს; ღმერთი, რომელიც სამყაროთა შექმნისას თავიდან იცდლებს საგებებისა და სიუხვის დარღვს, ასევე შინაგან წინააღმდეგობათაგან გამონეკულ ტანჯვას. სამყარო ღმერთისთვის ყოველ წამს მიღწეული შეებაა და გათავისუფლება, მარად ახალი ხილვა იმისა, ვინც ყველაზე მეტად იტანჯება, ყველაზე მეტად იხლირება წინააღმდეგობათა შორის, ვინც ყველაზე მეტად ცვალებადია და იცის თავის დასსნა მხოლოდ გამოცხადებათა მეშვეობით. ამ სრულ ხელოვნებისმიერ მეტაფიზიკას ხალხმა შეიძლება უწოდოს ახირებულ, უაზრო და ფანტასტიური — მთავარია, რომ იგი ღალატობს სულს, რომელიც ყოველივეს განირავდა არსებობის მორალური შემეცნებისა და მნიშვნელობისადმი დასაპირისპირებლად. აქ გაცხადებულია, იქნებ პირველადაც, პესიმისმი „კეთილსა და ბოროტს მიღმა“; აქ სიტყვის და ფორმულის მეშვეობითაა გამოხატული „რწმენისმიერი უკუღმართობა“, რომლის წინააღმდეგ ბრავიანი ლანძღვისა და მეხის ტყორცნით პოპენპაუერი არასოდეს დამაშვრალა — ფილოსოფია, რომელმაც გაბედა თვით მორალის ჩართვა ფენომენტთა სამყაროში, მისი ჩანაცვლება არა

ხელოვნებას, წარმოსახვას, თვალთახედვას, თვალსაზრისთა და შეცდომათა დაშვების საჭიროებას. არსებითად ქრისტიანობა თავიდანვე იყო სიცოცხლის მიმართ ზიზღი და სიცოცხლით გადაღლა, რომელიც იფარებოდა, იმოსებოდა, ირთებოდა „სხვა“ და „უკეთესი“ ცხოვრების რწმენით. სიძულვილი სამყაროს მიმართ, ნეკელა-კრულვა გრძნობებისადმი, სიღამაზისა და შეგრძნებათა მიმართ შიში, მიღმა სამყაროს შექმნა ამ სამყაროს დამცრობის გასაიოლებლად, ბოლოს კი გახანგრძლივება არარაობისა, გაქრობისა, განსვენებისა „შაბათიდან შაბათამდე“ — ყოველივე ეს და კიდევ ქრისტიანობის აბსოლუტური ლტოლვა მხოლოდ მორალურ ღირებულე-ბათათვის მნიშვნელობის მინიჭებისკენ, მუდამ მეჩვენებოდა ყველაზე საშიშ და ავბედით ფორმად „განადგურების ნების“ ყოველგვარი გამოხატულების მიმართ, სულ მცირე — ღრმა ავადობის, გადაღლილობის, ავზნიანობის, დამრეტისა და გამოფიტვის ნიშნად — რადგან მორალის თვალში (კერძოდ ქრისტიანული მორალისა, რომელიც აბსოლუტური მორალია) სიცოცხლე უნდა დაინახულიყო, როგორც მარად და უსაშველოდ მცდარი რამ, ვინაიდან სიცოცხლე არსებითად ამორალური რამ არის — ამიტომაც, გამუდმებული დამამცირებელი არა-ს სიმძიმით დაქვეითებული, სიცოცხლე საბოლოოდ უნდა წარმოჩენილიყო, როგორც როგორც რადაც არასასურველი, რადაც არსებითად უფარგისი რამ. და თვით

მორალი? ხომ არაა მორალი „სიცოცხლის უარყოფის სურვილი“? განადგურების ფარული ინსტიქტი, გახრწნის, დაკნინების, დამცირების პრინციპი, ანუ დასასრულის დასაწყისი? და ამდენად, საფრთხეთა საფრთხე?... შესაბამისად, ამ საეჭვო წიგნში მორალს შეწინააღმდეგა ჩემი იმე-უამინდელი ინსტიქტი, როგორც სიცოცხლის მიმართ პოსიტიული ინსტიქტი, რომელიმაც თვითონვე შექმნა ფუნდამენტურად განსხვავებული დოქტრინა და სიცოცხლის შეფასების სავსებით სანინააღმდეგო გზა, რადაც წმინდად ხელოვნური და ანტიქრისტიანული. რა შეიძლება ეწოდოს მას? როგორც ფილოლოგმა და სიტყვის კაცმა, მე მოვნათლე იგი, გარკვეული თავისუფლებით — რადგან ვინ იცის ანტიქრისტიკა ქრისტიანული? — ელინური ღვთაების სახელის მიხედვით ვუნდა დიონისური.

## 6.

მიხედვით თუ არა ბუნებას იმ ამოცანისას, რომლისადმი მიახლება ამ წიგნით გაბედე?... როგორ ვნანობ ახლა, რომ იმჟამად არ მეყო გამბედაობა (თუ კადნიერება?) და ჩემს თავს საკუთარი ენის გამოყენების ნება არ დავრთე ასეთი ინდივიდუალური აზრებისა და ესოდენ გამბედავი კვლევა-ძიებებისთვის — დიდი ჯაფა დამადგა ახალ და უცნაურ მიგნებათა გამოსა-

ხატავდა შოპენჰაუერისა და კანტის ფორმულე-  
ბის მეშვეობით, გამოსახატავად იმისა, რაც ასე  
ენიანადმდეგებოდა კანტიანურ და შოპენჰაუე-  
რისეულ სულსა და გემოვნებას. რას ფიქრობდა  
შოპენჰაუერი ტრაგედიაზე? იგი ამბობს „ყოვე-  
ლივესთვის ტრაგიული ხასიათის მიმცემი არის  
გაცნობიერება იმისა, რომ სამყარო, სიცოცხლე  
არ იძლევა ჭეშმარიტ დაკმაყოფილებას, ამი-  
ტომაც არ ღირს მასზე დამოკიდებულად ყოფ-  
ნა; ამგვარი შეხედულება ატარებს ტრაგიულ  
ხასიათს — რასაც, შესაბამისად, განდგომამდე  
მიყვავართ“ (სამყარო, ვითარცა ნება და იდეა,  
II, 3, 37). ო, რაოდენ განსხვავებულად მელაპა-  
რაკებოდა დიონისო! ო, რა შორს იყო იმყამად  
ჩემგან მთელი ეს განდევნილება! მაგრამ არის  
რადაც კიდევ უარესი ჩემს ნიგნთან დაკავშირე-  
ბული, რასაც ახლა მეტადაც კი ვნანობ, ვიდრე  
დიონისური იდეების გაბუნდოვანებასა და გა-  
პარტახებას შოპენჰაუერისეული ფორმულე-  
ბით: სახელდობრ ის, რომ არსებითად გავატიო-  
ლე თვით გრანდიოზული ბერძნული პრობლე-  
მა, რომელიც გამომეცხადა ყველაზე თანამედ-  
როვე საკითხებთან ერთად! რომ იმედებს ვამ-  
ყარებდი იქ, სადაც არაფერი იყო საიმედო, სა-  
დაც ყოველივე ნათლად მიმანიშნებდა დასას-  
რულზე! რომ, თანამედროვე გერმანულ მუსი-  
კაზე დაყრდნობით, „გერმანულ სულზე“ არაკე-  
ბის მოყოლა დავინწყე, თითქოს ეს ხასიათი და-  
კავშირებული ყოფილიყო თავისთავის აღმოჩე-

ნასთან, საკუთარი თავის ხელახლა პოვნასთან  
— და რომ იმყამად გერმანული სული, რომელ-  
საც მანამდე არცთუ დიდი ხნის წინათ ჰქონდა  
სურვილი და ძალაც ევროპაზე გაბატონებისა,  
უკანასკნელი ალექსის შესაბამისად ბატონობა-  
ზე უარის თქმას აპირებდა, შემრიგებლური  
მდგომარეობიდან დემოკრატიაზე და „თანა-  
მედროვე იდეებზე“ გადაართვას ლამობდა! არ-  
სებითად გარდამავალ ხანებში დავინწყე ამ  
„გერმანული სულისადმი“ საკმაოდ უიმედოდ  
და უღმობლად ყურება — იგივე ითქმის თანა-  
მედროვე გერმანული მუსიკის გამო, რომლის  
რომანტიზმიც ისევ და ისევ ყველაზე მეტად  
არაბუნებულია ხელოვნების შესაძლო ფორ-  
მებს შორის და, გარდა ამისა, ნერვების პირ-  
ველხარისხოვანი გამანადგურებელი, ორმაგად  
საშიში იმ ხალხისთვის, ვისაც სმა უყვარს და  
სიცხადის ნაკლებობას ღირსებად მიიჩნევს,  
რადგან მას ნარკოტიკისმიერი ორმაგი ზემოქ-  
მედების უნარი აქვს, რომელიც გონებას წამ-  
ლავს და, იმავდროულად, აბინდებს. — ცხადია,  
გარდა იმ ნაჩქარევი იმედებისა და თანამედრო-  
ვეობისადმი მცდარი მისადაგებისა, რომლითაც  
მაშინ ჩემი წიგნი გავაფუჭე, იქ მაინც რჩება დი-  
ადი დიონისური კითხვის ნიშანი, ასევე მუსი-  
კასთან დაკავშირებული: როგორ უნდა შეიქმ-  
ნას იმგვარი მუსიკა, რომელსაც, გერმანულის  
მსგავსად, რომანტიული წარმომავლობა კი  
აღარ აქვს — არამედ დიონისური?

კი მაგრამ, ჩემო ბატონო, თუ არა თქვენი ნიგნი, სხვა რაღაა რომანტიული ამქვეყანაზე? განა შეუძლია „თანამედროვეობის“, „სინამდვილის“ და „თანამედროვე იდეების“ მიმართ ღრმა სიძულვილს უფრო შორს წასვლა, ვიდრე ეს მოცემულია თქვენს არტისტულ მეტაფიზიკაში? — რომელიც უმაღლესად არააოზობას ანდა ემპაქს იწამებდა, ვიდრე „ახლანდელიობას“? განა რისხვისა და განადგურების სიხარულის მიძღვრილი ბანი არ გასდევს ყველა თქვენს კონტრაპუნქტულ ხმათა ხელოვნებას და მაცდუნებელ ბგერებს, ძლიერი გადაწყვეტილება ყოველგვარი „თანამედროვეობის“ წინააღმდეგ, სურვილი, რომელიც არც ისე შორს დგას პრაქტიკული ნიჰილიზმისგან და რომელიც ამბობს: „უმჯობესია, არაფერი იყოს ჭეშმარიტი, ვიდრე თქვენ იყოთ მართალი, ვიდრე თქვენი სიმართლე ჭეშმარიტი იყოს!“ მოუსმინეთ თქვენს სავე თავს, ბატონო პესიმისტო და ხელოვნების მალმერთებელო, გახსნილი სმენით მიაყურადეთ თუნდაც ერთ რჩეულ ნაწყვეტს თქვენივნიგნიდან, იმ არცთუ მჭკრემეტყველ ამონარიდს სისხლისმემელი ურჩხულის შესახებ, რომელიც ალბათ მამხილებელი საყვირის მრავალძალ ხმასავით ჩაესმით ნორჩ ყურებს და გულებს: რაო? განა ეს 1830-იანი წლების ჭეშმარიტად რომანტიული გაცხადება არ არის,

1850-იანი წლების პესიმიზმის ნიღაბს ამოფარებული, რომლის მიღმაც უკვე გაისმის რომანტიზმისთვის დამახასიათებელი დასასრულის პრელუდია — ანტიურ რწმენამდელი, ძველ ღმერთების მოვლინებამდელი ნგრევა, განადგურება, უკუქცევა, დაღმასვლა... რაო? განა თქვენი პესიმიზმისთვის განკუთვნილი ნიგნი ანტიელინური და რომანტიული რამ არ არის, რაღაც „ისეთივე მომწამდელი, როგორც გონების დამბინდელი“, რაღაც ნარკოტიკული, მუსიკისმიერი, გერმანული მუსიკის მგავსი? აბა, უსმინეთ:

„წარმოვიდგინოთ მზარდი თაობა ამ უძრავი მზერით, აღმატებულისკენ გმირული მსვლელობით, წარმოვიდგინოთ ვაჟკაცური ნაბიჯი ამ დრაკონიმუსერელებისა, ამაყი სიმამაცე, რომლითაც ისინი ზურგს შეაქცევენ ოპტიმიზმთან ასოცირებულ სისუსტის ყველა მოძღვრებას, რათა მთლიანად და სავსებით „მტკიცედ იცხოვრონ“: განა საჭირო არ იქნებოდა, რომ ამ კულტურის ტრაგიულ ადამიანს, სერიოზულსა და საშიშის თვითმეტყველებელს, მონყურებოდა ახალი ხელოვნება, მეტაფიზიკური ნუგეშის ხელოვნება, ტრაგედია, როგორც თავისი ელენე, და ფაუსტის მეშვეობით შეეძახა:

**განა არ უნდა ვუხმო, ჩემი სურვილის ძალით, უმშვენიერეს სახეს**

სიცოცხლისმიერ ალით? <sup>8</sup>

„განა საჭირო არ იქნებოდა?“ არა და სამგზის არა! ჭაბუკო რომანტიკოსები: ეს არ იქნებოდა საჭირო! თუმცა მოსალოდნელია, რომ ეს ასე დამთავრდება, რომ თქვენ ასე დაამთავრებთ, სახელდობრ „ნუგეზისცემით“, რამეთუ წერილ არს, მიუხედავად სურთოზულობისა და საშიშროებისადმი ყოველივე მიწვევისა, მიუხედავად „მეტაფიზიკური ნუგეზისცემისა“, მოკლედ — რომანტიკოსთა უკანასკნელი სადგურის — ქრისტიანობის მიუხედავად. არა! თავდაპირველად თქვენ უნდა ისწავლოთ ნუგეზისცემის ხელოვნება ამ ცხოვრებაშივე — თქვენ უნდა ისწავლოთ სიცილი, ჩემო ახალგაზრდა მეგობრებო, მაშინაც კი, როცა ზედმინებით პუსიმიტიზებად დარჩენას აპირებთ. თქვენ, მოცინარენი, ერთ მშვენიერ დღესაც ყველა ამ მეტაფიზიკურ ნუგეზისცემას ეშმაკს გადააბარებთ, მეტაფიზიკას განეშორებით! ანუ, დიონისური აგუსტის — ბატუსტრას სიტყვებით რომ ვთქვათ:

„ზე გაქვნიდნენ გულნი, ძმანო, ზე! უფრო მაღლა! და ნუ დაივიწყებთ ფეხებსაც! ასნიეთ თქვენი ფეხებიც, თქვენ, მარდო მროკავნო, და უკეთესი: ყირამალაც დადექით!“

„ეს გვირგვინი მცინარისა, ეს ვარდის გვირგვინი: მე თვით დავიდგი თავს ეს გვირგვინი, მე თვით ვცან დვთაებრივად ჩემი სიცილი. ამისთვის დღეს საკმაოდ ძლიერი არავინ მინახავს.“

„ზარატუსტრა მოცეკვავე, ზარატუსტრა მსუბუქი, რომელი ფრთებსა შლის, მზა გასაფ-

რენად, ყველა ფრინველთ რომ თვალს უშვრება, მზა და მარდი, ნეტარ მსუბუქ-მარდი“:

„ზარატუსტრა მისანი, ზარატუსტრა მოცინარი, არა მოუთმენარი, არა შეუწყნარებელი, რომელს ხტომა უყვარს და გვერდზე ხტომა; მე თვით დავიდგი ესე გვირგვინი!“

„ეს გვირგვინი მოცინარისა, ეს გვირგვინი ვარდებისა: თქვენ გეყვრით ამ გვირგვინს, ჩემო ძმებო. მე დვთაებრივად ვაღიარე სიცილი; თქვენ, მაღალნო ადამიანნო, ისწავეთ სიცილი!“

სილს-მარია, ზემო ენგადინი  
ავვისტო 1886



## წინასიტყვა რიხანდ ვაგნერიისადმი

იმისთვის, რათა ავირიდო ყველა შესაძლო გაურკვევლობა, მღელვარება და გაუგებრობა, რომელსაც მოიტანს ამ ნაწერში გაერთიანებული ფიქრები ჩვენი ესთეტიური საზოგადოების თავისებური ხასიათიდან გამომდინარე, და ასევე ნიგნისთვის შესავლის წასამძღვრებლად იმავენაირი სიხარულით, რომლითაც გამსჭვალულია ყოველი გვერდი, — ფორმადქმნა შთამბეჭობელი საათებისა, მე წარმოვდგენ თქვენს სახეს, რომლითაც თქვენ, ჩემო ძვირფასო მეგობარო, მიიღებთ ამ ნაშრომს — ალბათ თოვლში ღამეული სეირნობიდან დაბრუნებული როგორ შეხედავთ აწყვეტილ პრომეთეს სატიტულო ფურცელზე, წაიკითხავთ ჩემს სახელს და მყისვე დარწმუნდებით, რომ, მიუხედავად ტექსტის შინაარსისა, ავტორს რაღაც სერიოზული და გადაუდებელი აქვს სათქმელი და კიდევ, რომ მისი შექმნის დროს ავტორი თქვენ გეციტყვებოდათ, როგორც იქ მყოფ თანამოსაუბრეს და წერდა მხოლოდ იმას, რაც შეეფერებოდა თქვენს იქ ყოფნას. თქვენ გაიხსენებთ, რომ ამ იდეათა შეგ-

როგებას მე მაშინ შევუდექი, როდესაც გამოჩნდა ბუთოვენიისადმი მიძღვნილი თქვენი მშვენიერი წიგნი ახალატეხილი ომის სამინილეუბასა და სიდიადეში. თუმცაღა მცდარი იქნებოდა ამ კრებულის წარმოდგენა წინააღმდეგობად პატრიოტულ ალტყინებასა და ესთეტიურ აღფრთოვანებას შორის, გამბედავ სერიოზულობასა და მხიარულ თამაშს შორის. ამის ნაცვლად მკითხველი განცვიფრდება, როდესაც აღმოაჩინს მეტად სერიოზულ გერმანულ პრობლემას, ჩვენს მიერ გადასაჭრელს, რომელიც გერმანელთა იმედების შეუბუღში დგას, როგორც მორევი და წყალგამყოფი. თუმცა იმავე ხალხს შეიძლება საწყენადაც დაურჩეს ესთეტიური პრობლემის ესოდენი სერიოზულობით განხილვა, რადგან არ შესწევთ უნარი, რომ ხელოვნებაში დაინახონ რაღაც უფრო მეტი, ვიდრე მხიარული გასართობი, რაღაც იოლად გასახმოვანებელი ზარის რეკვა „ყოფის სირთულის“ წინაშე, რადგან ვერ ხვდებიან, რას გულისხმობს ამგვარი წინააღმდეგობა „ყოფის სირთულის“ მიმართ. ამ სერიოზულ მკითხველთა გასაგონად ვიტყვოდი: დარწმუნებული ვარ, ხელოვნება უმაღლესი მოვალეობაა და ცხოვრების ძირითადი მეთაფიზიკური საქმიანობა იმ კაცისთვის, ვისაც წინამძღოლის დარად ვუსმენ და ვისაც ამ ნაწერს ვუძღვნი.



## ტრაგედიის წარმოშობა

### 1.

ესთეტიურ მეცნიერებაში ბევრს მივადნევთ, თუ არა მხოლოდ ლოგიკურად მიგხედვებით, არამედ უშუალო დარწმუნებით გავაცნობიერებთ, რომ ხელოვნების შემდგომი განვითარება დამოკიდებულია აპოლონურისა და დიონისურის ორგემბეობაზე, მსგავსად გამრავლებისა, რომელიც დამოკიდებულია სქესთა შორის განსხვავებაზე, მათ შორის მიმდინარე ბრძოლასა და ხანგამოშვებით შერიგებაზე. ამ სახელებს ვიღებთ ბერძენებისგან, რომელთაც სახვითი ხელოვნების ღრმა საიდუმლო სწავლებანი ცხადად გამოხატეს არა იდეებში, არამედ ღვთაებათა სამყაროს ძლიერ და ნათელ ფორმებში. ხელოვნების ამ ორი ღვთაების — აპოლონის და დიონისოს — მიხედვით შევიმეცნებთ, რომ ელინურ სამყაროში არსებობს დიდი დაპირისპირება, წარმომოხისა და მიზნების მხრივ, აპოლონურ გამომსახველობით ხელოვნებასა და დიონისურ არა-გამომსახველობით სამუსიკო ხელოვნებას შორის. ეს

ორი მეტად განსხვავებული ძალები მხარდამხარ მიემართებიან, უმეტესწილად ერთიმეორისადმი ბრძოლად აღმდგარნი და, იმავდროულად, ერთიმეორის მიმართ გამომწვევნი, რათა სამომავლო წაყოფებში უკვდავკონ თავიანთი წინააღმდეგობა და შეჯიბრება, რომლისთქვისაც თანამედროვე სიტყვა „ხელოვნება“ მხოლოდ ხილია ელინთა „ნების“ საოცარი მეტაფიზიკური აქტისკენ, სადაც ისინი კვლავ გამოჩნდებიან ერთიმეორის მხარდამხარ, როდესაც ეს წყვილი საბოლოოდ შექმნის ატიკურ ტრაგედიას — ხელოვნების ნაწარმოებს, რომელიც ისევეა დიონისური, როგორც აპოლონური.

ამ ორ საწყისთან მისახლოვებლად წარმოვიდგინოთ ისინი *ზმანებისა და თრობის* ურთიერთგანსხვავებულ ხელოვნებისმიერ სამყაროებად, რომელთა შორისაც წინააღმდეგობის გამოვლინებანი ისევეა შესამჩნევი, როგორც აპოლონურსა და დიონისურს შორის. ლუკრეციუსის<sup>10</sup> მიხედვით ღვთაებათა მშვენიერი სახეები ადამიანთა სულებს თავდაპირველად სიზმრებში გამოეცხადნენ. ეს იყო სიზმარში, სადაც დიდმა ხელოვანმა ზეკაცური არსების წარმტაცი ანაგობა იხილა, და პოეტურ შემოქმედებაზე დაფიქრებული ელინი პოეტი ასევე გაისხენება თავის სიზმრებს და ისეთსავე ახსნას მოუქებნიდა, როგორსაც ჰანს ზაქსი გვთავაზობს „მისტერზინგერში“<sup>11</sup>:

პოეტებს გამართებთ ეს, სწორედაც თქვენ,  
მეგობარო,  
გაიაზროთ და შეიმეცნოთ სიზმრის სამყარო.  
კაცობრიობის სანუკველი ხილვის ნათება,  
მერწმუნეთ, სიზმრის სამყაროში

რომ იმალება.  
პოეზია და პოეტობის ხელოვანება  
სხვა რაა, თუ არ სიზმართ

ახსნა და გაცხადება.

სიზმართა სამყაროს მშვენიერი გამოცხადება, რომლის შექმნაშიც ყოველი კაცი სრული ხელოვანია, წარმოადგენს ყველა პლასტიური ხელოვნების წინაპირობას და ასევე, როგორც შემდგომ დავინახავთ, პოეზიის მნიშვნელოვან ნაწილსაც. ჩვენ გვახარებს მყისიერი აღმოჩენა: თითოეული სახე და ფორმა გვესაუბრება, არაფერია ზედმეტი და უმნიშვნელო. სიზმართა სამყაროს ძალუმ არსებობაში შევიგრძნობთ წარმოსახვის მოცემცხმე ზემოქმედებას: ყოველ შემთხვევაში, ჩემი გამოცდილება ასეთია. მოჭარბებისა და მისი საბასუხო ზომიერების დასადასტურებლად არაერთი პოეტური გამოცდილება დაამონებდა შემოიძლია. ფილოსოფიურ ადამიანებსაც კი აქვთ წინათგრძნობა, რომ ჩვენი ყოველდღიური, ცხოვრებისეული სინამდვილის მიღმა არსებობს მეორე, სავსებით განსხვავებული სინამდვილე, რომელიც არის წარმოსახვა. ადამიანები და სხვა საგნები რომ მოჩ-

ვენებანი და სიზმარული სახეები არიან, ამის დროდადრო შემჩნევის უნარს შოპენჰაუერი განსაკუთრებულად აღნიშნავს და ფილოსოფიური ნიჭის დასტურად მიიჩნევს. რაგვარადაც ფილოსოფოსი იქცევა ყოფისმიერ სინამდვილესთან მიმართებაში, ასევე იქცევა ხელოვნებით ანთებული კაცი სიზმარულ სინამდვილესთან მიმართებაში: იგი სიამოვნებით აკვირდება ამ სინამდვილეს და მისმიერ სახეთა მიხედვით თავისებურად იაზრებს ცხოვრებას. ესენი არიან არა მხოლოდ საამური და მოსაწონი სახეები, რომელთაც სრული გაგებით ეყობა; ისინი შეიცავენ აგრეთვე ძნელ, პირქუმ, მწუხარე, ბნელ, უცარ ქენჯნას, ბორცვულ ბოძოლებს, მღელვარე მოლოდინებს, მოკლედ — სიცოცხლის მთელ „ღვთაებრივ კომედიას“ ჯოჯოხეთის ჩათვლით; ეს ყოველივე თვალწინ წარმოუდგება მას, თუმცა არა როგორც აჩრდილთა თამაში — იგი ხომ ხსენებულ სცენათა შუაგულში ცხოვრობს და იტანჯება, და არცთუ წარმოდგენის სწრაფნარმაგვალი გრძნობის გარეშე. და ჩემსავით ალბათ სხვებიც, სიზმარულ საფრთხეებსა და ფათერაკებში მყოფნი, წარმატებით გაიმხნევენ თავს ამგვარი შეცხილით: „ეს სიზმარია! კიდევ მინდა ამ სიზმრის ნახვა!“ არაერთი ადამიანისგან მომისმენია, რომ მიზეზობრივი კავშირი დაუნახავთ სიზმრებს შორის, რომელთაც სამი და მეტი ლამის მანძილზე მიყოლებით ხედავდნენ. ეს შემთხვე-

ვები ნათლად გვარევენებენ, რომ ჩვენი შინაგანი არსებანი — ჩვენში არსებული საიდუმლო გამოკვებულები, სიზმრებს აღიქვამენ სიამითა და ხალისიანი საჭიროების გრძობით.

ეს ხალისიანი აუცილებლობა სიზმარეული გამოცდილებისა ელინებმა იმავენიარად გამოხატეს აპოლონის სახეში. აპოლონ — როგორც პლასტიური ხელოვნებისა და, იმავედროულად, წინასწარმეტყველების ღვთაება. „გასახვოსნებასთან“ სიღრმისეული კავშირის გამო იგი სინათლის ღმერთიცაა; განაგებს აგრეთვე შინაგანი წარმოსახვითი სამყაროს მშვენიერ გამოცხადებასაც. უმაღლესი ჭეშმარიტება, ამ მდგომარეობის სრულყოფა ყოველდღიური სინამდვილის ზედაპირული გაგების საპირისპიროდ, აგრეთვე ღრმა ცნობიერება ძილსა და სიზმრებში დამხმარე და მკურნალი ბუნებისა იმავედროულად წარმოადგენს წინასწარმეტყველური უნარისა და აგრეთვე, ზოგადად, ხელოვნების სიმბოლურ ანალოგიას, რომელიც სიცოცხლეს შესაძლებელს ხდის და ცხოვრებას აზრს სძენს. მაგრამ ეს ნატიფი ხაზი, რომელიც სიზმარეულმა სახემ არ უნდა გადალახოს და პათოლოგიურობად არ იქცეს — წინააღმდეგ შემთხვევაში წარმოსახვა ისევე მოგვატყუებდა, როგორც მკვახე რეალობა — ეს ხაზი თან უნდა ახლდეს აპოლონის სახეს: ეს საზღვარი ზომიერებისა, თავისუფლება ველური აგზნებისგან, სავსებით ბრძნული სიმშვიდე სახეთა

ღვთაებისა. მისი წარმომავლობის შესაბამისად მისი თვალი „მზიური“ უნდა იყოს; მაშინაც კი, როცა განრისხებულია და ბრაზით იმზირება, მას ეფინება მშვენიერ წარმოსახვათა მსვლელობა. აპოლონს შეიძლება მიეწეროს ის, რასაც შოპენჰაუერი ამბობს მიაას ბადეში<sup>12</sup> გაბმულ კაცზე: „როგორც უსაზღვროდ და უნაპიროდ აღევებულ ზღვაზე გრიანლით აიქორჩებინ და იძირებინ მთისებრი ტალღები, ხოლო ვინრო ნავში მყოფი მეზღვაური თავის სუსტ ხომალდს მიწობობია; ზუსტად ასევე, ტანჯვით აღსავსე სამყაროს შუაგულში მშვიდად ზის მარტოსული, principium individuationis-ს<sup>13</sup> მიწობობილი და მისით გამხნეებული“ (სამყარო, ვითარცა ნება და იდეა I. 1. 3). აპოლონზე შეიძლება ითქვას, რომ ხსენებული პრინციპის მიმართ მტკიცე ნდობა და მისით დაიმედებული კაცის მშვიდი მოლოდინი უმაღლეს გამოსატყულებას პოულობს ღვთაების სახეში, თვით აპოლონ შეიძლება აღვწერთ, როგორც principium individuationis-ის წარმტაცი ღვთაებრივი სახე, რომლის ძრახვით და მზერითაც „წარმოსახვის“ მთელი სიხარული, სიბრძნე და მშვენიერება გვესაუბრება.

იმავედროულად შოპენჰაუერი აღგვიწერს უსამეველო ძრწოლას, წარმოსახვის ამოსახსნელ გზებში უეცრად დაეჭვებულ კაცს რომ შეიპყრობს, რომლის არსებამაც ნებისმიერი ფორმით გამოსატყუელ მიზეზის ცნებას ახლავს

მტანჯველი გამონაკლისი. ამ შიშს თუ დავამბა-  
ტებთ გახელებულ ალტაცებს, რომელიც ადა-  
მიანის (და ბუნების) უმინაგანეს სიღრმეებში  
არსებული *principium individuationis*-ის ნაშუს-  
რეგებისგან წარმოიშობება, წარმოადგენს შეგვექ-  
მნება დიონისურის რაობაზე, რომელიც წარ-  
მოგვიდგება თრობის ანალოგიის სახით. დიო-  
ნისური გახელება მომდინარეობს ან წარკოტი-  
კული სასმელის ზეგავლენისგან, პირველყო-  
ფილ ადამიანებსა და ხალხებს რომ ჰომინებით  
ამეტყველებს, ანდა გაზაფხულის დადგომის-  
გან, მთელ ბუნებას რომ ლხენით ალაგვებს;  
რომლის ზეობის დროსაც სუბიექტურობა  
სრულ თავდავიწყებაში ინთქმება. შუა საუკუ-  
ნების გერმანიაში მომდერალთა და მოცეკვა-  
ვეთა მზარდი გუნდები სხვადასხვა ადგილას  
იყრიდნენ თავს, დიონისური ძალით აღტყინე-  
ბულნი; წმინდა იოანეს და წმინდა ვიტუსის<sup>14</sup>  
მოცეკვავეთა სახით კიდევ ერთხელ შევიც-  
ნობთ ელინთა ბაკხურ ქოროს, რომლის წინა-  
მორბედიც გვხვდება მცირე აზიაში, კერძოდ  
ბაბილონის ორგასატულ საკეაში<sup>15</sup>. არიან ადა-  
მიანები, რომელნიც, გამოცდილების სიმცირი-  
სა თუ გულგრილობის გამო, დამცინავად ანდა  
მწუხარედ განერიდებიან ხოლმე ამგვარ მოვ-  
ლენებს, როგორც „სახალხო ავადმყოფობას“,  
საკუთარი სიჯანსაღის სრული შეგრძნებით. ეს  
საცოდებები ვერც კი გრძნობენ, რაოდენ უსი-  
ცოცხლო და ლანდისებური ჩანს მათი „ჯანმრ-

თელობა“, როდესაც მათ გვერდით გაიგრი-  
ლებს დიონისური გახელებით აღმოდებული  
სიცოცხლე.

დიონისური ჯადო არა მხოლოდ ადამიანებს  
აკავშირებს ერთიმეორესთან, არამედ თვით გა-  
უსხობელი, გადამტეხებული, დაძალტული  
ბუნებაც კვლავ ხარობს თავის დაკარგულ  
შეილთან — ადამიანთან შერიგების დღესასწა-  
ულით. მიწა უხვად იძლევა საჩუქრებს, კლდისა  
და უდაბნოს მტაცებელი მშვიდად უახლოვდე-  
ბიან ერთიმეორეს. დიონისოს ეტლი ივსება ყვ-  
ვილოვანი თაიგულებით, ხოლო ეტლში სუბ-  
მული არიან ვეფხვები და პანტერები. თუ ვინ-  
მე ნახატზე გადაიტანდა ბეთჰოვენის ოდას „სი-  
ხარულისადმი“ და არ შეიზღუდავდა წარმოსახ-  
ვის უნარს მტერის ნაკადში დამხრჩვალი მილი-  
ონების შემხედვარე, ამრიგად შეგვიძლია მო-  
დიონისურთან მიახლება. ამჟამად ყოველი მო-  
ნა თავისუფალია, ახლა ყველა მძიმე, უხეში  
ბორკილი დამსხვრეულია, ყოველი სავანი, რა-  
მაც გარდუვალობა, ძალმომრეობა, ანდა „ახა-  
ლი მოდა“ შექმნა ადამიანთა შორის. ამჟამად  
ყოველი კაცი, მსოფლიო ჰარმონიის სახარებით  
ხელში, არა მხოლოდ ერთიანობას, შერიგებას  
და შეკავშირებას გრძნობს თავის მეზობელთან,  
არამედ მათს ბადის გგლეჯასაც, რომლის ნაჭ-  
რებიც ქანაობენ პირველყოფილი, იდუმალი  
ერთობის წინაშე. მომდერალი და მოცეკვამე  
ადამიანი გამოხატავს, რომ ის მაღალი ერთი-

ბის წევრია: მას გადაავიწყდა სიარულიც და ლაპარაკიც, ახლა ცეკვით აპირებს ეთერში დათქმას. მომზობვლევლობა იხატება მის ძრობაში. მსგავსად ახმიაწებული ცხოველებისა, რომელთაც მიწა უძღვნის რძესა და თაფლს, ის რაღაც ზებუნებრივ ხმებს გამოსცემს: თავს ღმერთად გრძნობს, მისი მოძრაობა ისეთივე დიდებული და ზეადმიტაცია, როგორც მის მიერ სიზმარში ნანახი ღმერთისა. იგი აღარაა ხელოვანი, ის უკვე ხელოვნების ნიმუშია: ბუნების ხელოვანება, პირველყოფილი ერთობის უზენაესი ღმერთი იხატება ამ თრობის ჭურჭლებში. უმშვენიერესი თიხა, უძვირფასესი მარმარილო — ადამიანი — იძენება და იკვეთება, და ელოზური მისტერიების<sup>16</sup> ხმოვანებას შეერთვის დიონისური მსოფლიო ხელოვანის საჭრეთელის დარტყმათა ხმები: „არ დაიჩოქებთ, მილიონებო? სამყაროვ, გეცმის შემოქმედისა?“<sup>17</sup>

## 2.

ამრიგად განვიხილეთ აპოლონური და მისი საპირისპირო — დიონისური ხელოვნებისმიერი ძალები, რომელნიც თვით ბუნებისგან აღმოცენდებიან, ყოველგვარი ადამიანური ხელოვნების შუამავლობის გარეშე, და რომელნიც უშუალოდ აკმაყოფილებენ ადამიანის სახელოვნებო იმპულსებს — ერთი მხრივ, როგორც

სიზმარული სურათების სამყარო, რომლის სრულყოფილებასაც არავითარი კავშირი არ გააჩნია პიროვნების მაღალ ინტელექტუალურ განვითარებასთან და ხელოვნებისმიერ განხილვასთან; მეორე მხრივ, როგორც დამატობელი სინამდვილე, რომელიც უგულვებელყოფს პიროვნებას, ცდილობს კიდევაც მის სრულ გაუმეებასა და ჩართვას ერთიანობის მისტერიულ შეგრძნებაში. ბუნების ამ ორ უშუალო ხელოვნებისმიერ სფეროსთან მიმართებაში ყოველი ხელოვანი „ნამბადველია“ და, ჭეშმარიტად, ან აპოლონური ზმინების ხელოვანია, ანდა დიონისური თრობისა, ან კიდევ, საბოლოოდ — მავალითისთვის ელინური ტრაგედიის მსგავსად — ერთდროულად ზმინებისა და თრობის ხელოვანი. ამ უკანასკნელ შემთხვევაში შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ მისი ჩაძირვა დიონისური თრობაში და პიროვნების მისტერიული გადადნობა მაღალფარდვანი მისამღერების გარეშე; და აგრეთვე მისივე საკუთარი სამყაროს გამოცხადება მის წინაშე სიზმრის აპოლონური გავლენების მეშვეობით, რომელიც წარმოადგენს მის შეერთებას სამყაროს უზინავანეს საფუძველთან, მეტაფორული ზმინების სურათში.

ამ ზოგად წინაპირობათა და შედარებათა მიხედვით მივუხილოვდებით ბერძნებს, რათა დავადგინოთ, რა დონეზე განავითარეს მათ ბუნების ხელოვნებისმიერი იმპულსები: ამრიგად ჩვენ მოგვიხდება, რომ უფრო ღრმად დაგვიკ-

ვირდეთ ბერძენი ხელოვანის დამოკიდებულებას მისი პირველყოფილი სურათებისადმი, ანუ, არისტოტელესული გამოთქმით, "ბუნების წამბაძველობისადმი". სიზმრის შესახებ ბერძენთა მიერ შექმნილი ლიტერატურის და მრავალი თქმულების მიუხედავად ბერძნულ სიზმრებზე მხოლოდ ვარაუდით თუ ვისაუბრებთ, დარწმუნების განსაზღვრული ხარისხით. მათი თვალების დაუჯერებლად ნათელი და ზუსტი პლასტიური უნარების მიხედვით, ფერთა მართ გულწრფელ და ცნობიერ სიყვარულთან ერთად, შემცდარნი როდი ვიქნებით თუ ვიფიქრებთ, რომ, უფრო გვიანდელ თაობათა სამარცხვინოდ, მათ სიზმრებს ახასიათებდათ ლოგიკური მიზეზობრიობა ხაზებისა და წრეებისა, ფერთა და ჯგუფთა, საუკეთესო ბარელიეფებში გამობატული სცენების თანმიმდევრობისა, რომელთა სრულყოფილებაც ჭეშმარიტად გვაძლევს უფლებას, რომ, თუ ამგვარი შედარება შესაძლებელია, წარმოვიდგინოთ სიზმრის მნახველი ბერძენი პომეროსად, ანდა ჰომეროსი შევადაროთ სიზმრის მნახველ ბერძენს: უფრო ღრმა აზრით, ვიდრე სიზმრის მნახველ თანამედროვე ადამიანს ეყოფოდა წინდაუხედაობა და თავისთავს შექსპირს შეადარებდა.

მეორე მხრივ, სულაც არ გვჭირდება მხოლოდ ვარაუდი იმ უზველვებელი უფსკრულის საჩვენებლად, რომელიც დიონისურ ბერძენებს განასხვავებს დიონისური ბარბაროსებისგან.

ძველი მსოფლიოს ნებისმიერ კუთხეში — ახალი დროებით გვერდზე გადავდეთ — რომიდან ბაბილონამდე ვიპოვებთ დიონისურ დღესასწაულთა არსებობის დასტურს, რომელთა მანერაც ისევე ენათესავება ელინურს, როგორც წვერიანი სატირი, რომლის სახელიც და სახეც თხისგანაა ნასესხები, ენათესავება თვით დიონისოსს. ამ დღესასწაულთა არსს თითქმის ყველგან წარმოადგენდა მოჭარბებული სქესობრივი აღრევა, რომელთა ტალღებმაც გადაუარეს ყველა ოჯახურ წესს და ტრადიციულ კანონებს. უველურესი ბუნებისმიერი მსეცობა აქ თავაშვებული ქმნიდა ვნებისა და ავი ჟინის საძვგელ წარევს, რომელიც ყოველთვის ნამდვილ "ემშაკის კერძად" მესახებოდა. ამ ჟინიანი აგზნებისგან, რომელთა შესახებ ცნობებიც ბერძენებამდე აღწევდა ყოველი მხრიდან ზღვით თუ ხმელეთით, როგორც ჩანს, დიდი ხნის მანძილზე მათ იფარავდათ მთელი ღირსებით ზეადმართული აპოლონის ხატება, რომელიც მედუზას<sup>18</sup> სახით იგერიებდა ამ შემოტევებს, რადგან მისთვის ამ უხეში დიონისური ძაღლის შემოსევა ყველაზე მეტად საფრთხილი იყო. დორიულმა ხელოვნებამ<sup>19</sup> უკვდავყო ეს დიდებული იერი მონინალმდევე აპოლონისა. აღნიშნული წინააღმდეგობა უფრო და უფრო სათუო ხდებოდა, ბოლოს კი მეუძლებელი შეიქნა, რადგან მსგავსი იმპულსები აღმოცენდნენ თვით ელინური კულტურის უღრმესი ფეს-

გეზიდან: დელფური ღვთაების ზეგავლენა იმ დროისთვის საბოლოო შეროგების პროცესში იმითაა შემოიფარგლა, რომ ძლიერ მონივრულად მდგეს ხელიდან გამომართვა განაზღვრუბელი იარაღი. ეს შეროგება უმნიშვნელოვანესი მომენტია ელინური კულტურის ისტორიაში: სადაც უნდა გავიხედოთ, ყველგან გვხვდება მისი გარდამტეხი ზეგავლენა. ეს იყო შეროგება ორ მონივრულადმდგეს შორის, რომელთაც ამერიდან მკვეთრი გამყოფი ხაზით გამოიჯნეს მათ შორის სხვაობა, ხოლო ზოგჯერ საჩუქრებსაც უძღვნიდნენ ერთიმეორეს პატივისცემის დასამნიშნებლად, მათ შორის მდებარე უფსკრული კი არასოდეს გადაულახავთ. თუმცაღა, თუ დავაკვირდებით, აღნიშნული ზავის ზეგავლენით როგორ გამოავლინა თავი დიონისურმა ძალამ, განსხვავებით ბაბილონური საკვასგან — ადამიანებს ვეფხვებად და მაიმუნებად რომ აქცევდა, მაშინ მივხვდებით იმ საყოველთაო გამოსყიდვის დღესასწაულებისა და დიონისურ ორგებზე ელინთა გადასვლის აღსანიშნავი დღეების მნიშვნელობას.

ამ ბერძნულ დღესასწაულებზე ბუნება პირველად იხდის ხელოვნებისმიერ ფუბილეს, განცალკევება *principium individuationis*-გან მათში პირველად გარდაიქმნება ხელოვნებისმიერ ფენონიდან. აქ ძალას კარგავს ვნებისა და ავი ფინის „ემშაკეული კერძი“. როგორც მაკურნებელი წამალი მოავგონებთ ხოლმე სასიკვდილო სა-

წამლავს, ასევე აგონებდათ დიონისურ დღესასწაულთა ზეგავლენების უცნაური ნაზავი და ორგემბეგობა იმ მოვლენას, რომ ტკივილი აღვიძებს მხოარულებას, რომ ზეიმის ძალით გულიდან იგლეჯენ ტკივილის ხმებს. ყველაზე ამაღლებული სიხარულის ბგერებიდან მოისმის საშინელების ხმა, ანდა გაბმული მწუხარე გლოვა უიმედოდ დაკარგულის გამო. ამ ელინურ დღესასწაულებზე თითქოს ზღუდეებს არღვევდა ბუნების ყველაზე მეტად სენტიმენტალური თვისება, თითქოს ბუნების დანაწევრებული სუნთქვა ისმოდა თითოეულ ადამიანში. ამგვარი ორგემბეგე მოზეიმეს გამომეტყველება და სიმღერა იყო რაღაც ახალი და მანამდე გაუგონარი ჰომერულ-ბერძნული სამყაროსთვის, ხოლო დიონისური მუსიკა მასში აღვიძებდა შიშსა და ძრწოლას. თუ მანამდე მუსიკას იცნობდნენ, როგორც აპოლონურ ხელოვნებას, ეს მუსიკა იყო ტალღათა მოქცევისმაგვარი რიტმული ხმოვანება, რომლის მხატვრული ძალაც მანამდე აპოლონური სფეროს გამოსახავდად იყო განვითარებული. აპოლონის მუსიკა იყო ბერებში გამოხატული დორიული არქიტექტონიკა, ისეთ იდუმალ ბგერებში, როგორსაც კითარა გამოსცემს. როგორც არააპოლონურს, იგი შორ მანძილზე ინაპირებდა დიონისური მუსიკის შემადგენელ სახასიათო ელემენტს და, მასთან ერთად — ზოგადად მუსიკას, სულღისშემცვრელ ძალას ბგერისას, მელოდიის ერთიან მდინარე-



ძღვევაში ყოფიერება (Dasein), რომელშიც ყოველივე არსებული გაღმერთებულია, მიუხედავად მათი სიკეთისა თუ ბოროტებისა. ამიტომაც მათ შემყურეს თავზარი დაეცემა სიცოცხლის ესოდენი სიჭარბის წინაშე და თავისთავს ჰკითხავს; მაინც რა ჯადოსნური სასმელი ედგათ სხეულში ამ უმხნევეს კაცებს, ასე რომ უყვარდათ სიცოცხლით ტკობა და, საითაც გაიხედავდნენ, ყველგან ელენეს ღიმილს რომ უმზერდნენ, მათივე არსობის იდეალურ სურათს, "ტიპილ გრძობებში მოფარფავტეს". ამასთანავე უკან გამობრუნებულ მაცურებელს უნდა შეეძახოთ: "ნუ მიატოვებ მათ, არამედ უპირველესად ყურად იღე, თუ რას მეტყველებს ელინთა ხალხური სობრძინე იმ ცხოვრების შესახებ, შენს წინაშე რომ იშლება ესოდენ აუხსნელი სიმშვიდით. ძველი თქმულება მოგვითხრობს, რომ მეფე მიდასი დიდი ხნის მანძილზე ტყეში დასდევდა ბრძენ სილენს, დიონისოს მხლებელს, მაგრამ გერაფრით შეიპყრო. ბოლოს, როდესაც სილენი ხელთ იგდო, მეფემ ჰკითხა, რა არის ყოველი კაცისთვის ყველაზე სანუკვარი და საუკეთესო რამო. ხოლო დემონი მტკიცედ, უძრავად იდგა და მდუმარებდა; ბოლოს კი, მეფისგან შეურევბულს, სულისშემძვრელ სიცილთან ერთად შემდეგი სიტყვა აღმოხდა: "საცოდავო დღიური ქმნილებავ, შემთხვევითობისა და სიდუხჭირის შვილო, რად მაცალე იმის თქმას, რისი გაგონებაც არ გეაძება? სა-

ნუკვარი და საუკეთესო იქნება არდაბადება, არყოფნა, არარაობა, რაც შენთვის საცხებით მიუღწეველია. მეორე საუკეთესო რამ ის იქნება შენთვის — მალე რომ მოკვდე".

როგორ უკვშირდება ოლიმპიური ღმერთების სამყარო ამ ხალხურ სობრძინეს? როგორც ნაწამები მარტივლის მშვენიერი ხილვები მისავე ტკივილებს.

ამჟამად თვით ოლიმპიური ჯადოსნული მთა იხსნება ჩვენს წინაშე და თავის ძირს გვიჩვენებს. ელინი შეიცნობდა და შეიგრძნობდა ყოფიერების საშინელებას და საზარლობას: საბოლოოდ, სიცოცხლე რომ აეტანა, მას თვალწინ უნდა ჰქონოდა ოლიმპოსელი მშვენიერი ოცნების ნარმოშობა. დაუძლეველი უნდობლობა ბუნების ტიტანურ ძალთა მიმართ, მოირას ულმობელი ბატონობა ყოველივე შეცნობისადმი, ადამიანთა მეგობრის უნდობლად არი სვავი, ბრძენი ოდიშოსის ავბედითი სვედრი, ატრევსიანთა საგვარეულო წყევლა, ორესტოსს დედის მკვლელობა რომ აიძულა; მოკლედ ტყის ღმერთების მთელი ფილოსოფია მითურ სურათებთან ერთად, რამაც ძნელბედია-ნი ეტრუსკების<sup>20</sup> დაღუპვა გამოიწვია — ყამი-დანაშაულებამ ამ ყველაფრის გადალახვას, ან, სულ მცირე, დაფარვასა და თვალთახედვის არედან მოშორებას ელინები ახერხებდნენ ოლიმპიელთა შუა სამყაროს მეშვეობით. ცხოვრება რომ შესძლებოდათ, ელინებს ეს ღმერთები უნდა შე-

ემნათ უღრმესი აუცილებლობიდან გამომდინარე. ჩვენ შეგვიძლია ამ ღვთაებათა განვითარების წარმოდგენა: სილამაზისადმი აბოლონუნური სწრაფვის ნიადაგზე, შიშით აღსავსე ტიტანურ ღვთაებათა სამყაროდან გამოსვლის შემდეგ წარმოიშვა ოლიმპიური სიზარულთი აღსავსე ღვთაებრივი წესრიგი, როგორც ვარდები აყვავდებიან ხოლმე ეკლიანი ბუჩქიდან. სხვაგვარად როგორ შეეძლო ესოდენ მგრძობიარე, ფიცხ და განმარტოებით ტანჯვის შემძლებელ ხალხს ცხოვრების ატანა, თუ არ იგივე ხარისხებით, ირგვლივ მომდინარე ამაღლებული დიდებით, რომელიც გამოიხატებოდა ღვთაებათა სახეებში. ცხოვრების გამახალისებელი სავსებისთვის და არსებობის სრულყოფისთვის სიცოცხლეში ხელოვნების შთამნერგვმა ძალაწარმოშვა ოლიმპიური სამყარო, სადაც ელიონურმა „ნებამ“ თვალწინ აღიმართა გარდამქმნელი სარკე. ამრიგად ღმერთები ამართლებდნენ ადამიანთა ცხოვრებას, რადგან თვითონაც იმგვარადვე ცხოვრობდნენ — ეს იყო ერთადერთი დამაკმაყოფილებელი თეოდეცია! ამგვარ ღვთაებათა ბრწყინვალეების ქვეშ ყოფნა განიცდებოდა, როგორც თავისთავად მისწრაფების ღირსი რამ, ხოლო ჰომეროსისეული ადამიანის განუყრელი ტკივილი წარმოადგენდა განშორებას ამ ბრწყინვალეებიდან და როდესაც განშორების უამრავი ახლოვდებოდა, ადამიანს შეეძლო შემდეგი სიტყვების თქმა სილენისეული

სიბრძნით; ყველაზე უარესი რამ იქნებოდა მალე სიკვდილი, მეორე ყველაზე უარესი რამ იქნებოდა სიკვდილი საერთოდ“. როცა კვლავ გაისმოდა გოდების ხმა, ისინი ერთხელაც გაიხსენებდნენ დღემოკლე აქილევსს, ფოთლისმაგვარ სწრაფნარმავალიობას ადამიანისას და გმირული დროის დასასრულს. უდიდესი გმირისთვის შეუფერებელი როდია ხანგრძლივი სიცოცხლე და თუნდაც დღიურ მუშად ცხოვრება<sup>22</sup>. ამრიგად, აპოლონურ საფეხურზე, „ნება“ იმთავითვე მოითხოვს სიცოცხლის გაგრძელებას; ჰომეროსისეული ადამიანი იმგვარად შეიგრძნობს სიცოცხლეს, რომ გლოვაც კი მის სადიდებლად გარდაიქმნება.

აქ უნდა აღვნიშნოთ, რომ ეს ჰარმონია, რომელსაც დაჟინებით მიეღწეოდა უფრო გვიანდელი ადამიანი, ფაქტობრივად კაცისა და ბუნების ერთობა, რომელსაც მიღწერმა ხელოვნური სიტყვა „მიამიტური“ დაარქვა, არავითარ შემთხვევაში არაა ისეთი მარტივი, გარდაუვალი და აუცილებელი მდგომარეობა, როგორც ადამიანური სამოთხე, რომელსაც ნებისმიერი კულტურის ჭიმკართან გვხვდებით: ამგვარი რამ უფრო შესაძლებელია იმ ეპოქაში, სადაც იჯერებენ, რომ რუსოს ემილიც<sup>23</sup> ხელოვანია და ჰომეროსთანაც შეიძლება ემილის მსგავსი ბუნების წიაღში აღზრდილი ხელოვანის ნახვა. ხელოვნებაში სადაც უნდა გადავანწყდეთ „მიამიტობას“, ყველგან გვმართებს აპოლონური

კულტურის უდიდესი ზეგავლენის გათვალისწინება, რომელიც პირველად ტიტანთა საბრძანებელს ამხობს, ურჩხულებს ხოცავს და, გამამხნეველები სურათებითა და სასიხარულო წარმოსახვებით, მძლედ აღმართება იმ საშინელ უფსკრულზე, სამყაროში რომ შემჩნევა ტანჯვათა უნარის სახით. მაგრამ რაოდენ იშვიათად იმარჯვებს ეს მიაშიტობა, ეს გრძნობა მშვენიერ ხილვებში დანთქმისა! იგივე მიზეზით რაოდენ გამოუთქმელად დიდებულია ჰომეროსი, რომელიც ისევე უკავშირდებოდა აპოლონურ ხალხურ კულტურას, როგორც ცალკეული მეოცნებე ხელოვანი უკავშირდება ხალხის საოცნებო უნარს და, ზოგადად, ბუნებას. ჰომეროსისეული „მიაშიტობა“ გაგებულ უნდა იქნას მხოლოდ, როგორც აპოლონური წარმოსახვის სრული გამარჯვება; იმგვარი წარმოსახვისა, რომელსაც ესოდენ ხშირად იყენებს ბუნება თავის ზრახვათა შესასრულებლად. ნამდვილი მიზანი შენიღბულია მაცდური სურათით: ჩვენ ხელებს აღვაპყრობთ ამ სურათის ნინაშე და, ბუნებაც თავის მიზანს აღწევს ჩვენი მოხიბლევით. ელინური „ნება“ ესწრაფოდა თავისთავის დანახვას გენიისა და ხელოვნების სამყაროს თვალთ; მის ქმნილებებს თვითგანდიდებისთვის უნდა ეგრძნოთ, რომ ისინი განდიდების ღირსნი იყვნენ; თავისთავი მათ უნდა ენახათ უფრო მაღალ სფეროში, მთელი ამ აზრისმიერი სამყაროს გარეშე, რომელიც მათ მბრძანებლური და

მაცვედრებელი თვალთ შესცქეროდა. ესაა მშვენიერების სფერო, სადაც ისინი ხელდავდნენ ოლიმპიელებს — თავიანთ სარკისებურ სურათებს. მშვენიერების ამ სარკით ებრძოდა ელინური „ნება“ — ხელოვნებასთან დაკავშირებულ ტანჯვის უნარსა და ტანჯვის სიბრძნეს, ხოლო მისი გამარჯვების სამასხოვროდ ჩვენს ნინაშე დგას ჰომეროსი, როგორც მიაშიტი ხელოვანი.

## 4.

სიზმრის ანალოგიის მეშვეობით შეიძლება რაღაც გავიგოთ ამ მიაშიტი ხელოვანის შესახებ. ამისთვის უნდა გავისხენოთ, თუ როგორ მოუხმობს თავისთავს თავისივე წარმოსახვით შექმნილი სამყაროს შუაგულში მყოფი წარმომსახველი, ამ სამყაროს ხელყოფის გარეშე, „ეს სიზმარია. მე მსურს ამ სიზმრის გაგრძელება“ და თუ ჩვენ მივიჩნევთ, რომ იგი, ერთი მხრივ, გრძნობს ღრმა შინაგან აღტაცებას საკუთარ სიზმარში ჩაღრმავებული და, მეორე მხრივ, მას უხდება ყოველდღიურობისა და მისი საშინელი მოთხოვნების სრული დავიწყება, რათა თვით-ჩაღრმავებისას მოგერილი აღტაცება და წარმოსახვის უნარი შეინარჩუნოს, შეძლებს ჩვენ უნდა გავიაზროთ მთელი ეს ფენომენი სიზმართა ამხსნელი აპოლონის მეშვეობით და უნდა გავიაზროთ შემდეგნაირად: თუ დავუკვირდებით

სიცოცხლის ორივე ნახევარს, სიცხადსიმეორსაც და სიზმრისეულსაც, პირველი მათგანი წარმოგვიდგება, როგორც ბევრად უფრო უპირატესი, უფრო მნიშვნელოვანი, უფრო ღირებული და სიცოცხლის ღირსი, დიახაც ერთადერთი ნამდვილი ცხოვრება; მიუხედავად ამისა, ყველა ამ ხილულ ჩვენებათა საპირისპიროდ, ჩვენი არსობის იმ საიდუმლო საფუძველთათვის, რომლის გამოვლინებასაც ჩვენ წარმოვადგენთ, მსურს გავაცხადო სიზმართა სრულიად საპირისპირო შეფასება. რაც უფრო მეტად ვეცნობი იმ ყოვლისშემძლე ბუნებრივ სახელოვნებო იმპულსებს და მათში არსებულ მგზნებარე მისწრაფებას წარმოსახვისადმი, ხილულ სამყაროდან გამოთიშვის სურვილს, მით მეტად ვგრძნობ მიდრეკილებას მეტაფიზიკური ვარაუდისკენ, რომ ჭეშმარიტი არსებობა და პირველყოფილი ერთიანობა, ტანჯვით აღსავსე და წინააღმდეგობრივი, თავის გამოსავლენად მუდამ მიმართავს ზეადმეტაც ჩვენებას, სიხარულით აღსავსე წარმოსახვას; ამ წარმოსახვით შეპყრობილნი ჩვენ იძულებულნი ვხდებით, რომ ეს წარმოსახვა განვიცადოთ, როგორც დროში, სივრცესა და მიზეზობრიობაში მიმდინარე უწყვეტი განვითარება, სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ — ემპირიული სინამდვილე.

მაგრამ როდესაც თვალს მოვწყვეტთ ამ ჩვენს „სინამდვილეს“, როცა ჩაკეტილებით ჩვენს ემპირიულ არსებობას და სამყაროს, რო-

გორც ყოველწამიერად შექმნილი პირველყოფილი ერთობის იდეას, მაშინ ჩვენი სიზმარი წარმოგვიდგება, როგორც წარმოსახვის წარმოსახვა და ასევე; როგორც წარმოსახვისადმი პირველყოფილი წყურვილის დაკმაყოფილება. იგივე მიზეზით ირჩევს ბუნების უმინაგანესი არსი მიამიტი ხელოვანსა და მიამიტიურ ხელოვანურ წაწარმოებში არსებულ ამ აუნერულ სიხარულს, რომელიც წარმოადგენს „წარმოსახვის წარმოსახვას“. რაფაელმა, ერთ-ერთმა უკდავ „მიამიტ“ კაცთაგანმა, ალეგორიული ნახატის სახით წარმოადგინა წარმოსახვაში წარმოსახვის გადასვლის ეს ძირითადი პროცესი, რომელიც დამახასიათებელია მიამიტი ხელოვანისა და აპოლონური კულტურისთვის. მისი „ფერისცვალები“ ქვედა ნაწილში ვხედავთ შეპყრობილ ბიჭს, სასოწარკვეთილ მტვირთავებს, უსაშველოდ შეძრწუნებულ მოციქულებს, მარადიული პირველყოფილი ტანჯვის სარკისებურ სურათს, სამყაროს ერთადერთ საფუძველს. „წარმოსახვა“ აქ ასახავს მარადიულ დაპირისპირებას, საგანთა წარმომშობს. ამ წარმოსახვიდან ამბროზის სურნელის მსგავსად ამოიზრდება წარმოსახვის ახალი სამყარო, როგორც ჩვენება, რომელსაც ვერ ხედავენ პირველ სცენაში მოწყვეტულნი — რაღაც სხივოსანი და უწმინდეს უმტკივნეულო ნეტარებაში მოლივლივე ბრწყინვალე ჩვენება, რომელსაც ფართოდ გახეილილი თვალებით უნდა უმზირო.

აქ ჩვენს თვალწინ ხელოვნების უმაღლესი სიმბოლო ზმით იხსნება მშვენიერების აპოლონური სამყარო და მისი საფუძველი, სილენის შემადრწუნებელი სიბრძნე, და ჩვენ ინტუიციით ვხვდებით მათი თანაზიარობის აუცილებლობას. მაგრამ აპოლონ ამ ერთხელაც წინ დაგვიხვდება, როგორც *principium individuationis*-ის ღვთაებრივი გამოხატულება, ერთადერთი რამისა, რომლის მეშვეობითაც ხდება პირველყოფილი ერთიანობის მიღწევა და წარმოსახვაში დანთქმა: იგი შთამაგონებელი ძრაობით გვიჩვენებს, რომ ტანჯვათა მთელი სამყარო აუცილებელია, რადგან იგი უნერგავს პიროვნებას მისგან თავის დამღწევი წარმოსახვის შექმნისკენ მიდრეკილებას და შემდეგ, ამ წარმოსახვაში ჩაღრმავებული, იგი წყნარად ზის თავის ნავში და გარს მოჭარულ ზღვის ტალღებს მიაპობს.

პიროვნების გაღმერთება, თუ მას წარმოვიდგინებთ მბრძანებელ და ამკრძალავ არსად, იცნობს მხოლოდ ერთ, ინდივიდუალურ კანონს, რაც ნიშნავს ინდივიდუალიზაციისთვის საზღვრების დადგენას, ელენური გაგებით — ზომიერებას. აპოლონ ეთიკური ღვთაებაა, მიმდევრებისგან ზომიერებას მოითხოვს და, რამდენადაც მათ თვითკონტროლი მოეთხოვებათ, თვითშეცნობასაც. და ასე, მშვენიერების ესთეტიურ აუცილებლობასთან ერთად, არსებობენ მოთხოვნები „შეიცან თავი შენი“ და „არაფერი შედმეტი!“ — სადაც ქედმაღლობა და გადაჭარ-

ბება მიიჩნევიან არა-აპოლონურ სამყაროს მიკუთვნებულ მტრულ დემონებად და, შესაბამისად, პრე-აპოლონური პერიოდის მახასიათებლებად, ტიტანთა<sup>24</sup> ეპოქისა და აპოლონური სამყაროს გარეშე არსებული ბარბაროსადმი სამყაროს კუთვნილებად. კაცობრიობისადმი ტიტანური სიყვარულის გამო დაკორტნა სევამა პრომეთე. სფინქსის საიდუმლოს ამომხსნელი გადაჭარბებული სიბრძნის გამო გადაადგდეს ოდიპოსი ემპაკეულ ტანჯვათა მორეკვი. ასე ხსნიდა დელფური ღვთაება<sup>25</sup> ელინურ წარსულს.

აპოლონურ ბერძენს დიონისური გავლენა ერევნებოდა „ტიტანურად“ და „ბარბაროსულად“. მაგრამ არ შეეძლო იმის დაფარვა, რომ იმავე დროს თვითონაც შინაგანად ენათესავებოდა განდევნილ ტიტანებსა და გმირებს. დიას, იგი მეტსაც იგრძნობდა: რომ მთელი მისი არსებობა თავისი ყველა მშვენიერებითა და ზომიერებით ეფუძნებოდა ტანჯვისა და შემეცნების დაფარულ მინისქვეშეთს, რომელიც მას ერვენებოდა უკიდურესად დიონისური სახით. და ნახეთ! აპოლონს არ შეეძლო დიონისოს გარეშე არსებობა! ბოლოს და ბოლოს „ტიტანური“ და „ბარბაროსული“ ისევე აუცილებელი იყო, როგორც აპოლონური! ახლა კი წარმოვიდგინოთ, ამ წარმოსახვითა და ზომიერებით აგებულ და ხელოვნებით შეკავებულ სამყაროში როგორ დარეკავდა გარეშე დიონისური დღესასწაუ-

ლის ექსტაზური ხმა უფრო და უფრო მაცდუნებელი ჯადოსნობით, როგორ გამოვლინდებოდა ბუნების მთელი საცსება ტანჯვაში, შვებაში, შეცნობაში და თვით ყველაზე უფრო შემზარავ ყვირილში. ნარმოვიდგინოთ, როგორ ამღერებდა არფაზე აპოლონური ხელოვანი თავის აჩრდილისებურ ხმოვანებას და შეკვადართო ამ დემონურ სახალხო სიმღერებს! „ნარმოსახვის“ ხელოვნების მუხები მყისვე დაიფანტებოდნენ იმ ხელოვნების წინაშე, რომელიც გამაბრუნებლად დაღადავებდა სიმართლეს: „ვოე!“ „ვოე!“ — ეს სილენის სიბრძნე უყვიროდა მშვიდ ოლიმპიელებს. პიროვნება, მთელი თავისი საზღვრებითა და ზომიერებით, ინთქებოდა დიონისურ თავდავინებაში და უგულვებლყოფდა აპოლონურ შეგონებებს.

მოჭარბება თავს იჩენდა, როგორც სინამდვილე. ტკივილისგან წარმოშობილი წინააღმდეგობა და ექსტაზი მეტყველებდა პირდაპირ ბუნების შუაგულიდან. და აპოლონური ქრებოდა, ნადგურდებოდა იქ, სადაც დიონისური ხარობდა. მაგრამ სინამდვილეა ისიც, რომ ადგილებში, სადაც პირველი შემოტევები მოგერიებულ იქნა, დელფურმა ღვთაებამ უწინდელზე მეტი სიმტკიცითა და მუქარით გამოავლინა თავისი კეთილშობილება და სიღაღე. ამიტომაც წარმოგვიდგება დორიული სახელმწიფო და დორიული ხელოვნება, როგორც მარადიული აპოლონური ბრძოლის ველი: მხოლოდ დიონისუ-

რობის ტიტანურ-ბარბაროსულ ხასიათს შექცეული ასე გამოიწვევად თავდაჭერილი, ყოველი მხრიდან გალაკუნებით დაცული ხელოვნების, ომისთვის მზადებაში მკაცრად აღზრდილი სახელმწიფოებრიობის მკაცრი და უღმობელი საძირკვლისთვის ხანგრძლივი და შეუწყვეტელი წინააღმდეგობის განეგვა.

გარკვეულწილად აქ უნდა განიმარტოს ის, რაც წარმოვადგინე ამ ნარკვევის დასაწყისში: როგორ მართავდნენ ელინურ სამყაროს აპოლონური და დიონისური სანყისები განუწყვეტელი მონაცვლეობით და ერთიმეორის გაძლიერების მეშვეობით; როგორ განვითარდა ჰომერული სამყარო მშვენიერებისადმი აპოლონური იმპულსის გავლენით იმ „პირველყოფილ“ ხანაში, როდესაც ბრძოლა მიმდინარეობდა ტიტანებისა და მათი მკაცრი ფილოსოფიის წინააღმდეგ; როგორ ჩანთქა დიონისურმა მოზღვაგებამ ეს „მიამიტური“ მიმზიდველობა; და ამ ახალი ძალის წინააღმდეგ როგორ აღიმართა დორიული ხელოვნებისა და დორიული მსოფლმხედველობის აპოლონისეული მტკიცე დიდებულება. ამ ორ ურთიერთსაწინააღმდეგო პრინციპთა შორის ბრძოლაში ელინთა ადრეული ისტორია თუ ოთხ ძირითად ხელოვნების მიერ პერიოდებად იყოფა, ჩვენ უფრო გვიზიდავს კითხვა ამ განვითარებისა და მისწრაფების უკანასკნელი საფეხურის შესახებ, თუკი შევხებით დორიული ხელოვნების უკანასკნელ პერიოდს და ამ

სახელოვნებო იმპულსთა გამახვილებასა და აღმასვლას. აქ თვალწინ წარმოგვიდგება ატიკური ტრავმებისა და დრამატული დითირამების ქედმაღალი და ნაქები მიღწევები, როგორც ორივე იმპულსის საერთო მიზანი, რომელთა ფარული საქორწინო ურთიერთობაც, ხანგრძლივი წარსული ბრძოლების შემდეგ, დიდებულად გამოიხატა ისეთი ბავშვის სახეში, როგორებიც არიან ანტიგონე<sup>26</sup> და კასანდრა<sup>27</sup>.

## 5.

ახლა კი ვუახლოვდებით ჩვენი კვლევა-ძიების ძირითად მიზანს, რომელიც ესწრაფის დიონისურ-აპოლონური გენიისა და ხელოვნების მათმიერი ნიმუშების შეცნობას, ხსენებული საიდუმლო ერთობის, სულ მცირე, — ინტუიტიურ შემეცნებას. აქ ჩნდება კითხვა: სად ავლენს პირველად თავის თავს ეს ახალი ჩანასახი ელინურ სამყაროში; მარცვალი, რომელიც მოგვიანებით ტრაგედიათა და დრამატულ დითირამებში გადაიზრდება. ამ კითხვაზე ცხად ცნობას გვაძლევს კლასიკური ანტიკურობა, როდესაც იგი ნახატებსა და გემებზე ერთად წარმოგვიდგენს ჰომეროსსა და არხილოხუსს,<sup>28</sup> როგორც ბერძნული პოეზიის მამამთავრებს და მახარობლებს, საფსებით დარწმუნებულნი იმაში, რომ მხოლოდ ეს ორნი უნდა იყვნენ მიჩნეულნი

სრულიად თავისთავად არსებად, რომელთაგან მონადენმა ცეცხლოვანმა ქარიშხალმა ც მთელი გვიანდელი ბერძნული სამყარო დაფარა. ჰომეროსი — ანტიური ხანის თავისთავში დანთქმული მეოცნებე, მიაშიტი აპოლონური ხელოვანის არქეტიპი, განცვიფრებული შესცქერის მუხათა მეზობლი მსახურისა და ყოფიერებისგან ნაგეში ველური არხილოხუსის ვნებიან თავს. ახალი დროის ესთეტიკა მხოლოდ იმას უნიშნავს, რომ აქ პირველი „სუბიექტური“ ხელოვანი უპირისპირდება „ობიექტურ“ ხელოვანს. ამგვარი განმარტება ნაკლებ გამოგვადგება, რადგან სუბიექტურ ხელოვანს ჩვენ ცუდ ხელოვანად მივიჩნევთ და ხელოვნების ყოველ სფეროში, ხელოვნების ყველა ნაწარმოებში უპირველესად სუბიექტურზე გამარჯვებას, „მე“-დან გათავისუფლებას და ყოველგვარი ინდივიდუალური ნებისა და სურვილის მიჩქმალვას მიგვეტვიტ; ჩვენ მართლაც არ შეგვიძლია ხელოვნების თუნდაც უმცირესი ნიმუშის ნამდვილობის დაჯერება, თუ მასში ვერ ვხედავთ ობიექტურობას და სავსებით უინტერესო გამომსახველობას. ამიტომაც ჩვენმა ესთეტიკამ უპირველესად უნდა გადაჭრას ხელოვანი იყოს ის ლემა; როგორ შეიძლება ხელოვანი იყოს ის „ლირიკოსი“, რომელიც, ყოველი დროის გამოცდილებათა გათვალისწინებით, მუდამ „მე“-ს გაიძახის და საკუთარვინება-სურვილთა ხმების მრავალფეროვან გამას გვიმღერის. უმაღვე

შეგვაკრთობს ჰომეროსის გვერდით მდგარი არხილოხუსი თავისი ზიზღისა და მძულვარების ხმებით, მთვრალი სურვილების ამოფრქვევით. ამის ჩამდენი არხილოხუსი, პირველ სუბიექტურ ხელოვანად ნოდებულის, არის თუ არა ნამდვილი არახელოვანი? მაგრამ საიდან ის თავიანთსა, რომელსაც უმონებებს მას, როგორც პოეტს, თვით დელფელი მისანი (ორაკული) — „ობიექტური“ ხელოვნების ცენტრი — თავის შესანიშნავ გამოხატულებაში?

საკუთარი შემოქმედებითი პროცესის გაშუქებისას *შილერმა* ნათელყო მისთვისვე გაუგებარი, მაგრამ მაინც უდავო ფსიქოლოგიური დაკვირვება; ვიდრე უშუალოდ წერას შეუდგებოდა, მას წარმოუდგებოდა არა აზროვნების მიზეზობრივი თანმიმდევრობით დალაგებული სურათების ნეება, არამედ მუსიკალური ტონალობა („თავიდან ჩემს გრძნობას აკლია ხოლმე განსაზღვრული და ცხადი სახე; იგი მოგვიანებით ყალიბდება. მას წინ უძღვის *ცალკეული მუსიკალური განწყობილება* და ამას მოჰყვება პოეტური იდეა“). შესაბამისად, თუ ავიღებთ ანტიური ლირიკის უმნიშვნელოვანეს ფენომენს, როგორც ბუნებრივად ჩამოყალიბებულ ერთობას, მაშინ შეგვიძლება განსაზღვრა ლირიკოსის იდენტობისა *მუსიკოსის* იდენტობასთან ერთად, უფრო სწორად, მათი საერთო იდენტობის განსაზღვრა — რომლის საპირისპიროდაც ჩვენი ახალი დროის ლირიკოსები ღვთის უთა-

ვო ხატად მოგვეჩვენებინ — ჩვენს მიერ ადრევე ჩამოყალიბებული ესთეტიური მეტაფიზიკის საფუძველზე შეგვიძლება ლირიკოსის შემდეგნაირად განსაზღვრა: უპირველესად იგი დიონისური ხელოვანია, პირველყოფილი ერთობით შეპყრობილი თავისი ტკივილითა და წინააღმდეგობით, რომელიც მუსიკისებრ ქმნის თავისი პირველყოფილი ერთიანობის სურათს, რადგან მუსიკას სამართლიანად შეიძლება ეწოდოს სამყაროს განმეორება სხვა სახით; თუმცა მისთვის ამჟამად ეს მუსიკა კიდევ ერთხელ გახდება ცნობადი სიზმარეული *ჩვენების* ფორმით, აპოლონური ხილვის გავლენით. ამ თავდაპირველი ტკივილის სახეს და იდეას მოკლებული მუსიკალური გარდასახვა, ჩვენებაში დანთქმასთან ერთად, წარმოშობს მეორენაირ ასახვას ჩვენებისა და სურათის მეშვეობით. ხელოვანს თავისი სუბიექტურობა უკვე დანებებული აქვს დიონისური პროცესისთვის: სურათი, რომელიც მას აჩვენებს გულისმიერ ერთობას სამყაროსთან, სიზმარეული ჩვენებაა, რომელიც თავდაპირველ წინააღმდეგობასა და ტკივილთან ერთად წარმოსახვის თავდაპირველ სიხარულსაც გამოხატავს. ამიტომაც ლირიკოსის „მე“ ყოფიერების უფსკრულის კიდით კიდემდე ხმინებს: მისი „სუბიექტურობა“ თანამედროვე ესთეტიკის გაგებით მხოლოდ მოჩვენებაა. როგორც არხილოხუსი, ელინთა შორის პირველი ლირიკოსი, აცნაურებს თავის გამაგებულ სიყ-

ვარულს და იმავდროულად თავის სიძულვილს  
ლიკამბეს ასულისადმი, ეს მისი ვნება როდია,  
ჩვენს წინაშე ორგასტული გამძვინვარებით  
მროკავი: აქ ჩვენ დიონისოს და მენადებს ვე-  
დავთ, ღრეობით გალუშილ და ღრმად მიძინე-  
ბულ არხილოხუსს ვხედავთ — როგორც ევრი-  
პიდე აღგვიწერს მას „ბაკებში“, მაღალი მთის  
ფერდობზე შუადღის მზეში მიძინებულს — მა-  
შინ აპოლონ მიდის მასთან და თავისი დაფნით  
ეხება. მიძინარის დიონისურ-მუსიკალური მო-  
ჯადლება მის გარშემო იელვებს ცეცხლოვან  
სურათთა და ლირიული ლექსების სახით, რო-  
მელთაც; უმაღლესი გაგებით, ტრაგედიები და  
დრამატული დითირამები ეწოდებათ.

პლასტიური ხელოვანი და მასთან დაკავშირე-  
ბული ლირიკოსი ჩვენებათა წმინდა ჭერეტაში  
არიან ჩაძირულნი. დიონისური ხელოვანი კი ამ  
სურათების გარეშეც საკუთარ თავშია ჩაღრმა-  
ვებული, თავდაპირველი ტკივილითა და ხსენე-  
ბული სურათის გარდასახვით შეპყრობილი. ლი-  
რიული გენია შეგრძნობს, თუ როგორ ამოიზრ-  
დება მისტიური თავდავიწყებისა და ერთობის  
მდგომარეობიდან სურათთა და სახებათა სამყა-  
რო, რომელსაც პლასტიური ხელოვანისა და ეპი-  
კოსის სამყაროსგან სავსებით განსხვავებული  
ფერი, მიზეზობრიობა და სიჩქარე გააჩნია. ეს  
უკანასკნელი (ეპიკოსი) მხოლოდ ხსენებულ წარ-  
მოსახვებში ბინადრობას სჯერდება, სიყვარუ-  
ლით შესცქერის მათ უმცირეს დეტალებსაც და

მათი ჭკრეტით არ იღლებს; თავით გამძვინვარე-  
ბული არხილოხუსის სახეც კი მისთვის მხოლოდ  
სურათია და გამძვინვარების ამგვარი გამოხატ-  
ვაც სიზმარულ სიამეს ჰგვრის — რამდენადაც  
ჩვენებათა ეს სარკე იცავს მას ერთობის შეგრძ-  
ნებისა და თავის მიერვე შექმნილ სახეებში გა-  
დადნობისგან — ამიტომაც ლირიკოსის სურა-  
თები სხვა არაფერია, თუ არ თავისივე თავი და  
თვითგამოსახვა. ამიტომაც შეუძლია „მე“-ს  
თქმა, როგორც სამყაროს მბრუნავ შუაგულს;  
თუმცა ეს „მეობა“ სულაც არ უტოლდება გა-  
მოფხიზლებული, ემპირიულად ნამდვილი ადამი-  
ანის მეობას, არამედ მხოლოდ ნამდვილი და ზო-  
გადი, მარადიული ყოფიერებისას, რომელიც სა-  
განთა საფუძვლებს ეყრდნობა და რომლის გამო-  
სახვითაც ლირიული გენია სავანთა პირველმი-  
ზეზებს ცხადყოფს. ახლა კი წარმოვიდგინოთ,  
როგორ უმზერს იგი თავისთავს ამ მსგავსების  
გათვლისწინებით, ვითარცა არაგენიოსი, ანუ  
თავისი „სუბიექტი“, სუბიექტურ ვნებათა საცსე-  
ბით თავაშვებული გროვა, რომელიც რაიმე გან-  
საზღვრულს ესწრაფის, რაც მას რეალურად ეჩ-  
ვენება. თუკი ისე გამოჩნდება, რომ ლირიული  
გენიოსი და მასთან დაკავშირებული არაგენიოსი  
ერთნი არიან და პირველი მათგანი პატარა სიტყ-  
ვა „მე“-ს წარმოთქვამს, მაშინ ხსენებული წარ-  
მოსახვა ისე აღარ შეგაცდენდა, როგორც შეაც-  
დინა ისინი, ვისაც ლირიკოსი სუბიექტური პოე-  
ტი ჰგონია. სინამდვილეში არხილოხუსი, ვნებია-

ნად ანთებული სიყვარულისა და სიძულვილის კაცი, მხოლოდ ჩვენებაა იმ გენიოსისა, რომელიც არხილოზუსი კი აღარ არის, არამედ მსოფლიო გენიოსი, თავის თავდაპირველ ტკივილებს სიმბოლურად არხილოზუსის — როგორც ადამიანური სახების — მეშვეობით რომ აცხადებს; რადგანაც ამ სუბიექტურად მსურველ და მონდობივალ არხილოზუსს არამცდაარამც არ შეუძლია პოეტად ყოფნა. არსებითი სულაც არაა ის ამბავი, რომ ლირიკოსი მის წინაშე პირდაპირ უმზერს ადამიანურ ფენომენს — არხილოზუსს, როგორც მარადიული ყოფიერების ასახვას; ხოლო ტრაგიკული გვირგვინი, რაოდენ შორს შეიძლება იყოს ლირიკოსის წარმოსახული სამყარო მის წინაშე მდგარი ხელშესახები ფენომენისგან.

შოპენჰაუერი, ვინც არ გაქცევია იმ სიძულვილებს, ლირიკოსი რომ უქმნის ფილოსოფოსებს ხელოვნებაზე დაკვირვებისთვის, მიიჩნევდა, რომ გამოსავალი გზა იპოვნა, თუმცა მე ამ გზას ვერ გაყვები, რამდენადაც თავის ღრმააზროვან მუსიკის მეტაფიზიკაში მან იპოვნა გზა ხსენებული სიძულვის მხოლოდ ერთ მხარეს მოთავსებისა, რომლის წარმოჩენასაც ამჟამად ვეცდები მისი სულისადმი ჯეროვანი პატივისცემის დასამონებლად. შედარებისთვის ვნახით, როგორ აღწერს იგი სიმღერის ძირითად ბუნებას:

„მომღერლის ცნობიერება აღსაგსეა ნების სუბიექტით, რაც ნიშნავს თავისსავე საკუთარ სურვილს, ხშირად თავაშეებულ საამიურ სურ-

ვილს (შეებას), თუმცა ასევე და კიდევ უფრო ხშირად — შეზღუდულ სურვილს (მწუხარებას), ყოველთვის კი — განცდას, ვნებას, გრძობის დაუღვევარობას. მიუხედავად ამისა, ხსენებულ მდგომარეობასთან ერთად, გარემომცველი ბუნების შემხედვარე მომღერალი თავისთვის მიიჩნევს წმინდა, ნებისგარეშე ცოდნის ობიექტად, რომლის აუღელვებელი, კურთხეული სიმშვიდეც ეწინააღმდეგება მისსავე მუდამ ალაგმულ, მუდამ შეზღუდულ სურვილს: ამ წინააღმდეგობის შეგრძნება და გაცვლის თამაში აისახება სიმღერის მთლიანობაში და ქმნის ლირიულ მდგომარეობას. ამგვარ მდგომარეობაში წმინდა შეცნობა გვიფარავს ჩვენ სურვილისა და მისი სიმძიმისგან; ჩვენ წამისყოფით, მაგრამ მაინც მიგვებით მას: სურვილი, რომელიც წარმოადგენს ჩვენს პირად მიზანთა სსოვნას, გამუდმებით გვაშორებს ამ მშვიდ დაკვირვებას, მაგრამ ისევ და ისევ მოგვიცავს შემდგომი მშვენიერი გარემო, რომელშიც კიდევ ერთხელ ისახება უსურვილო ცოდნა, სურვილისგან რომ გვაშორებს. ამიტომაც სიმღერასა და ლირიულ განწყობილებაში სურვილი (მიზნის პირადი ინტერესი) და წმინდა შეცნობა მდგომარეობისა, თავისთავს რომ ამჟღავნებს, საოცრად ერწყმიან ერთიმეორეს: ჩვენ ვაკვირდებით და წარმოვისახავთ მათ ურთიერთდამოკიდებულებას; სუბიექტურ განწყობას, სურვილის განცდას, რომელიც უკავშირდება ჩვენს გარემომცველ მიდამოს, თავის

მხროვ რომ აირეკლება და ფერს ანიჭებს ჩვენს განწყობას. ნამდვილი სიმღერა მხოლოდ ამგვარი, ამგვარად გაყოფილი და შეერთებული განცდისმიერი მდგომარეობის გამოხატულებაა“ (სამყარო, ვითარება ნება და იდეა, 1, 3, 51).

ვინ ვერ შეამჩნევს, რომ ამ აღწერაში ლირიკა დახასიათებულია, როგორც არასრულად გამოხატული ხელოვნება, ნაბიჯი, რომელიც იმვითადად აღწევს მიზანმდე, ნახევრადხელოვნება, რომლის არსიც ისაა, რომ ნება და ნმინდა ჭკრეტა, ანუ არაესთეტიური და ესთეტიური მდგომარეობანი სასწაულებრივად შეერწყმიან ერთმეორეს? ჩვენ კვლავ ვიმეორებთ, რომ თვით შოპენჰაუერის მიერ ხელოვნების საზომად გამოყენებული წინააღმდეგობა სუბიექტურსა და ობიექტურს შორის არაფერ შუაშია ესთეტიკასთან, რადგან სუბიექტი, ანუ საკუთარ ეგოსიტურ მიზნებზე გადაგებული ინდივიდი მარტო ხელოვნების მოზინააღმდეგედ შეიძლება მოიზრებოდეს და არა მის პირველწყაროდ. თუმცა, რამდენადაც სუბიექტი ხელოვნანია, იგი უკვე გათავისუფლებულია საკუთარი ნებელობისგან და მედოუმად არის გადაქცეული, რომლის მეშვეობითაც ჭეშმარიტად არსებული სუბიექტი საგებში გარდასხეულებას ზეიმობს. აქ კი გასაგებია უნდა გახდეს უპირველესად ჩვენი დამცირება და განდიდება, რადგან ხელოვნების მთელი კომედია იმიტომ კი არ წარმოგვიდგება, რომ, მაგალითად, გაგვაუმჯობესოს ან გაგვა-

ნათლოს, რადგან თვითონვე ვართ ამ ხელოვნებისმიერი სამყაროს ნამდვილი შემქმნელები: თუმცა ჩვენ შეგვიძლია, საკუთარ თავზე მივიღოთ ეს: სამყაროს ნამდვილი შემოქმედისთვის ჩვენ უკვე ვართ სურათები და ხელოვნებისმიერი პროექციები და, როგორც ხელოვნების ნიმუშებს, ჩვენი უმაღლესი ღირსება გავგაჩნია — რადგან არსებობა და სამყარო მარად გამართლებულია მხოლოდ როგორც ესთეტიური ფენომენი: — რამდენადაც, ცხადია, ჩვენმიერი შეგრძნება ჩვენი მნიშვნელობისა ძნელად თუ განსხვავდება იმ მნიშვნელობისგან, რომელიც ტილოზე გამოსახულ ჯარისკაცებს აქვთ იქ დახატული ბრძოლისთვის. ამიტომაც არის მთელი ჩვენი ხელოვნებათმცოდნეობა სავსებით ილუზორული, რადგანაც ჩვენ, როგორც მცოდნეები, არ ვართ გაიგივებულნი იმ არსთან, რომელიც; ამ ხელოვნებს კომედიის შემქმნელისა და მხილველის შესაფერისად, ამზადებს თავის თავს მარადიული ტკბობისთვის. რამდენადაც ხელოვნებისმიერი ქმნადობის გენიოსი შეერწყმება ამ მსოფლიო თავურხელოვანს, მხოლოდ იმდენად გახდება იგი ხელოვნების მარადიული ბუნების მცოდნე; რადგან ამ მდგომარეობაში მას სასწაულებრივად შეუძლია თვალის ახელა და თავისთვის დანახვა, ზღაპრის უცნაური სურათის მსგავსად; ახლა ის ერთდროულადაა სუბიექტიც და ობიექტიც, ამასთანავე პოეტიც, მსახიობიც და მაცურებელიც.

რაც შეეხება არხილოხუსს, სწავლულთა გა-  
მოკვლევებმა აჩვენეს, რომ ეს მან შემოიტანა  
ლიტერატურაში ხალხური სიმღერა და ამ მიღ-  
ნევის გამო ჰომეროსის შემდეგ განსაკუთრე-  
ბული ადგილი დაიკავა ბერძენთა წარმოდგენა-  
ში. მაგრამ რა არის ხალხური სიმღერა სრული-  
ად აპოლონურ ეპოსთან შედარებით? სხვა რაა,  
თუ არა აპოლონურისა და დიონისურის კავში-  
რის *perpetuum vestigium* (მარადიული ნიშანი);  
მისი საოცარი გავრცობა ყველა ხალხსა და  
მუდმივად მზარდ ახალშობილებზე, რომელიც  
გვიმონებებს, თუ რაოდენ ძლიერია ბუნების ეს  
ხელოვნებისმიერი ორმაგი იმპულსი, კვალი  
რომ დააჩნია ხალხურ სიმღერას ისეთივე ანა-  
ლოგიით, როგორც სახალხო ორგასტული  
მოდრაობის ნაკვალევი შეინიშნება მისსავე მუ-  
სიკაში. ისტორიული საბუთებითაც უნდა  
მტკიცდებოდეს, თუ როგორი ძალით იწვევდა  
ხალხური სიმღერის მხრივ ყველა ნაყოფიერ პე-  
რიოდს დიონისური მოვლევები, რომლებიც ყო-  
ველთვის უნდა მივიჩნიოთ ხალხური სიმღერის  
საფუძვლად და წინაპირობად.

მაგრამ უპირველესად ხალხური სიმღერა  
წარმოგვიდგება, როგორც სამყაროს მუსიკა-  
ლური სარკე, როგორც თავდაპირველი მელო-  
დია, რომელიც თავისსავე პარალელურ სიზმ-  
რისეულ ასახვას ეძებს და მას პოეზიით გამო-

ხატავს. ამიტომაც არის შეულოდია პირველი და  
ყოველსმომცემელი, რის გამომცემი უკიდურესა გა-  
მოვლინდეს მრავალ გამოხატულებაში, სხვა-  
დასხვა ტექსტში. ის ბევრად უფრო მნიშვნელო-  
ვანი და არსებითია ხალხის ნაივურ (მიამიტურ)  
წარმოდგენებში. მელოდია ყოველ ჯერზე ახ-  
ლიდან წარმოშობს პოეზიას, რასაც გვირვინებს  
ხალხური სიმღერის სალექსო (სტროფული)  
ფორმა, რომლის ფენომენზე დაკვირვებაც ყო-  
ველთვის მიატებდა, ვიდრე საბოლოოდ აღმო-  
ჩენამდე მივიდოდი. ვინც ამ თეორიის გათვა-  
ლისწინებით გადაავლებს თვალს ხალხურ სიმ-  
ღერთა კრებულებს, მაგალითად, „ჯადოსნურ-  
რქიან ბავშვს“, ის უთვალავ ნიმუშს იპოვნის  
იმისა, თუ როგორ ასხივებს უწყვეტად ნაყოფი-  
ერი მელოდია თავის გარშემო ცეცხლოვან სუ-  
რათთა ნაკადს, რომელნიც, თავიანთი ფერა-  
დოვნებით, უცვარი ცვლებადობით და დაუცხ-  
რომელი მოძრაობით აჩვენებენ ძალას, სავსე-  
ბით რომ განსხვავდება ეპიური წარმოსახვისა  
და მისი მშვიდი წინვლისგან. ეპოსის გადასა-  
ხედოდან ლირიკაში მთელი ეს უთანაბრო და  
უსწორმასწორო სამყარო სურათებისა ადვი-  
ლად უარსაყოფია — რასაც უეჭველად სჩადი-  
ოდნენ მოხიბველი ეპიური რაფსოდები აპოლო-  
ნურ დღესასწაულებზე, ტერაპანდერის” ხანაში.  
შესაბამისად, ხალხურ სიმღერთა სიტყვებ-  
ში ვხედავთ ენას, რომელიც იბულებულია, რომ  
მიბაძოს მუსიკას; ამიტომაც იწყება არხილო-

ხუსით პოეზიის ახალი სამყარო, ჰომეროსისეული სამყაროს ღრმა და არსებით ხედვას რომ ენიანადმდეგება. აქ წარმოვჩინეთ ერთი შესაძლებელი მიმართება პოეზიასა და მუსიკას, სიტყვასა და ბგერას შორის: სამყარო, სურათი, იდეა ეძებს ანალოგიურ გამოხატვას მუსიკაში და განიცდის მუსიკის გავლენას. ამ თვალსაზრისით უნდა განვასხვავოთ ბერძენთა ენის ისტორიაში ორი ძირითადი ნაკადი, რომელთაგან ერთი ბაძავს გამოსახულებასა და სურათებს, ხოლო მეორე — მუსიკის სამყაროს. უფრო ღრმად დავუფიქრდეთ ჰომეროსისა და პინდაროსის<sup>30</sup> ფერებს, სინტაქსურ აღნაგობასა და სიტყვიერ მასალას შორის განსხვავებას იმისთვის, რომ მივხედეთ ამ განსხვავებების მნიშვნელობას. ამრიგად ჩვენთვის ნათელი გახდება, რომ ჰომეროსსა და პინდაროსს შორის უთუოდ რეკავდა ოლიმპოს ორგიასტული სალამურის მელოდია, რომელიც, მუსიკის უსასრულოდ განვითარების არისტოტელესეულ ეპოქაშიც კი, ხალხს მიუძღოდა თრობისმიერი აღტაცებისკენ და თავისი პირველადი ძალით მათი მიბაძვისკენ მოუწოდებდა ყველა იმდროინდელ ფორმას პოეტური გამოხატვისა. აქ მახსენდება ჩვენი დროის ცნობილი ფენომენი, რომელიც ესოდენ უხერხულ მდგომარეობაში აყენებს ჩვენს ესთეტიკოსებს. ისევ და ისევ ჩვენ ვხვდებით, როგორ ხდის აუცილებელს ბეთჰოვენის სიმფონია ცალკეული მსმენელისთვის სახეე-

ბით მეტყველებას, თუმცა ისიც სიმართლეა, რომ მუსიკალური ნაწარმოების მიერ შექმნილი სურათების განსხვავებულ სამყაროთა კრებულის ფანტასტიურად, აბნეულად და ურთიერთსაწინააღმდეგოდ გამოიყურება. ხსენებულ ესთეტიკოსთა მსგავსად ყველაზე შესაფერისი იქნებოდა მათი მოკრძალებული მახვილგონიერების გამოყენება ამ კრებულის მიმართ და გამოტოვება იმ ფენომენისა, რომლის ახსნაც ნამდვილად ღირს. მაშინაც კი, როდესაც ბგერის პოეტი სახეებით მეტყველებს კომპოზიციის შესახებ, მაგალითად, როდესაც აღწერს სიმფონიას როგორც პასტორალსა და მოძრაობას როგორც „სცენას ნაკადულთან“, ხოლო მეორე სცენას როგორც „გლექების მხიარულ თავყრილობას“, ეს გამოხატულებანი მხოლოდ მეტაფორებია, მუსიკის გარეშე წარმომქმნილი სურათები — და არა ობიექტური მდგომარეობა, რომელსაც ბაძავს მუსიკა — იდეები, რომელნიც მუსიკის დიონისური შინაარსის შესახებ საერთოდ ვერაფერს გვასწავლიან და რომელთაც სხვა სურათების გვერდით არავითარი განსაკუთრებული ღირებულება არ გააჩნიათ. ახლა კი გვმართებს მხოლოდ მუსიკის გადატანა სურათებში, ახალგაზრდა, ენობრივად ნაყოფიერ ხალხში, რათა შევიგრძნოთ, თუ როგორ წარმოიშობა ხალხური სიმღერა და როგორ განაპირობებს მუსიკის მიბაძვის პრინციპი მთელ სიტყვიერ შესაძლებლობებს.

რადგანაც გვმართებს ლირიული ლექსის მიჩნევა სურათებსა და იდეებში გაფურჩქნით მუსიკად, შეგვიძლია შემდეგი შეკითხვის დასმა: „როგორ გამოიყურება მუსიკა სურათებისა და იდეების სარკეში?“ ის გამოიყურება, როგორც ნება, ამ სიტყვის მოპენჯაურისეული გაგებით, რაც ნიშნავს ესთეტიურის საპირისპირო წმინდა მჭვრეტელობით, ნების გარეშე მდგომარეობას. აქ შეძლებისამებრ მკვეთრად უნდა განვასხვავოთ ყოფნის ცნება წარმოჩენის იდეისგან: მუსიკა თავისი არსით ნება ვერ იქნება, რადგან ეს რომ ასე ყოფილიყო, მუსიკა ძალიანად უნდა მოგვეშორებინა ხელოვნების საუფლოსთვის, რაკი ნება მოიცავს იმას, რაც არსებითად არაესთეტიურია, მაგრამ მუსიკა წარმოჩნდება, როგორც ნება. ამ წარმოჩენის სურათში გამოსახატავად ლირიკოსს ესაჭიროება ვნების ყოველი გაღვება, მღელვარე ჩურჩულიდან შემოიღ ბოღვამდე. მუსიკის აპოლონური მეტაფორებით ასამეტყველებლად მან უნდა გაიაზროს მთელი ბუნება და თავისთავი ბუნებაში მხოლოდ როგორც მარადიული სურვილი, მისწრაფება, ლტოლვა. მეორე მხრივ, რამდენადაც იგი გარდაქმნის მუსიკას სურათად, იმავედროულად აპოლონური ჭვრეტის მშვიდ ზღვაში ისვენებს მიუხედავად იმისა, თუ როგორ მოძრაობს მის გარშემო ყოველივე ის, რისი შემეტყნებაც მუსიკის მედიუმის მეშვეობით ხდება, მიკვე საკუთარი სახე ამჟღავნებს თავს მისსავე

წინაშე გრძნობსმიერი დაუკმაყოფილებლობის მდგომარეობაში: მისი საკუთარი სურვილი, ლტოლვა, ოხვრა, შესახილი მისთვის წარმოადგენს სახეებას, რომლითაც იგი მუსიკას გადმოსცემს. სწორედ ესაა ლირიკოსის ფენომენი: როგორც აპოლონური ხელოვანი, მუსიკას გადმოსცემს ნების სახით, რადგანაც თვითონ, ნების ზვაობისგან საგნებით თავისუფალი, მხოლოდ მზის დაუბრკოლებელი თვალია.

მთელი ეს დისკუსია მყარად ამტიკიცებს, რომ ლირიკოსიც ისევეა დამოკიდებული მუსიკის სულზე, როგორც თვითონ მუსიკა, რომელსაც თავის სრულ ძალაუფლებაში სურათი და იდეა არაფრად ესაჭიროება, მხოლოდ იტანსმათ, როგორც რალაც ზედმეტს. ლირიკოსის ლექსები ისეთს ვერაფერს გამოხატავენ, რასაც თავიდანვე არ შეიცავდა მუსიკის უშველებელი ყოვლისმომცველობა და საყოველთაო ზემოქმედება, რაც მას სურათებად აქცევს. მუსიკის მსოფლიო სიმბოლიზმი ამ მიზეზის გამო არ შეიძლება ამოწურულ იქნას ან შემოისაზღვროს მხოლოდ ერთი, რადგან მუსიკა სიმბოლურად მიმართავს თავდაპირველი ერთობის გულისმიერ ტკივილს და წინააღმდეგობას, რითაც სიმბოლურად წარმოადგენს ყოველგვარი გამომსახველობის გარეშე მდგარ და მათზე აღმატებულ სფეროს. მუსიკასთან შედარებით ყოველი გამოჩენა სახეება მხოლოდ: ამიტომაც ენა, როგორც წარმოჩენის ხმა და სიმბოლო, ვერასოდეს გამოავლენს მუსი-

კის უშინაგანეს არსს რაიმე გარეგანში, მაგრამ ყოველთვის იარსებებს, რადგანაც მოიცავს მუსიკის მიზაძვას მუსიკასთან მხოლოდ ზედაპირული კონტაქტის მეშვეობით. ლირიული მეტყველების მთელი სიმჭევრე ერთი ნაბიჯითაც კერ მიგვახსლებს მუსიკის უღრმეს აზრს.

## 7.

ახლა კი საშველად უნდა ვუხმოთ ხელოვნების ყველა წარმოდგენილ პრინციპს, რათა გამოსავლელი გზა ვიპოვოთ იმ ლაბირინთიდან, რომელსაც უნდა ვუწოდოთ ბერძნული ტრაგედიის პირველწყარო. მგონი შეუსაბამოს არაფერს ვიტყვი, თუ განვაცხადებ, რომ ამ პირველწყაროს პრობლემა დღემდე ერთხელაც არ ჩამოუყალიბებიათ სერიოზულად, გადაჭრაზე რომ აღარაფერი ვთქვათ, მიუხედავად იმ სიბშირისა, ანტიური ადათის დაფანტულ ნატეხებს რომ უერთებენ და აშორებენ ერთიმეორეს. ეს პირველწყარო მთელი სიცხადით გვეუბნება, რომ ტრაგედია წარმოიშვა ტრაგიული გუნდიდან, რომ ის თავდაპირველად იყო გუნდი და სხვა არაფერი. ეს კიდევ ერთხელ გვავალეს, რომ სხენებული ტრაგიული გუნდის შუაგულს შევხედოთ, როგორც ნამდვილ თავდაპირველ დრამას და სრულებითაც არ დავჯერდეთ ხელოვნებაზე საუბრის თანამედროვე ფორმებს,

რომ გუნდი იდეალური მაცურებელია, ანდა — რომ ხალხი სცენის ზეპური ნაწილის წინაშე უნდა შემოეკრიბა. ეს უკანასკნელი აზრი, რომელიც ბევრი პოლიტიკოსისთვის შეიძლება ქედმალურ განცხადებას წარმოადგენდეს — რადგან დემოკრატი ათენელები სახალხო გუნდში გამოხატავდნენ უცვლელ ზნეობრივ კანონს, რომელიც მუდამ მართალი იყო მეფეთა ვნებანი თავშეკუთხოვისა და უსაქციელობის წინაშე — შეიძლება წარმოსდგებოდეს არისტოტელეს სიტყვიდან: იგი არ ახდენს გავლენას ტრაგედიის თავდაპირველ ჩამოყალიბებაზე, რადგან მთელი შეუთავსებლობა მმართველსა და ხალხს შორის, ამასთანავე ყველა პოლიტიკურ-სოციალური სფერო გამოირიცხება ამ წმინდა რელიგიური პირველწყაროდან; თუმცა, ვითვალისწინებთ რა გუნდის ესქილესულ და სოფოკლესულ ტრადიციულ ფორმებს, მკრეხელობად უნდა მივიჩნიოთ „კონსტიტუციური სახალხო წარმომადგენლობის“ წინასწარმეტყველებაზე ლაპარაკი, თუნდაც სხეები არ იმდენენ ამ მკრეხელობას. ანტიური პოლიტიკური წყობილებანი პრაქტიკულად არ იცნობდნენ კონსტიტუციურ სახალხო წარმომადგენლობას და, ამასთანავე, თავიანთ ტრაგედიებში, იმედია, არასოდეს „უწინასწარმეტყველებიათ“.

სხენებული პოლიტიკურ განცხადებაზე ბევრად უფრო უკეთესადაა ცნობილი ა. ვ. შლეგელის<sup>31</sup> იდეა, რომელიც გვიჩვენებს, რომ გუნდი,

გარკვეული თვალსაზრისით, მაცურებელთა გუნდის, როგორც „იდეალური მაცურებლის“ განსახიერებად და განხორციელებად მივიჩნიოთ. ეს აზრი, იმ ისტორიულ ადათთან ერთად, რომ ტრადიცია თავიდან მხოლოდ გუნდისგან შედგებოდა, თავისთავად გამობახტება როგორც უხეში, არამეცნიერული, ხოლო იმავდროულად თვალისმომჭრელი განცხადება, თუმცა მისი ბრწყინვალე თვალსაჩინოა მხოლოდ გამოსახვის კონცენტრირებული ფორმის მეშვეობით, ნამდვილი გერმანული ცრურწმენის მეოხებით ყოველივე იმის შესახებ, რასაც „იდერებს“ ეძახიან, და ჩვენი ნუთიერი განცდიერების მეშვეობით. გაოცება გვეუფლება, როდესაც ჩვენთვის კარგად ნაცნობ თეატრის პუნლიკას ხსენებულ გუნდს ვადარებთ და ჩვენს თავს ვეკითხებით, საერთოდ შესაძლებელი იქნებოდა თუ არა ამ პუნლიკისგან ტრაგიული გუნდის გარკვეული ანალოგიის იდეალიზება. ამ შესაძლებლობას უმაღლვე უარყოფით შლეგელის იდეის გაბედულებითა და ელინური პუნლიკის სრულიად განსხვავებული ხასიათით განცვიფრებულნი. თუმცა ყოველთვის მიგვანდა, რომ ნამდვილ მაცურებელს, კინც უნდა იყოს, ყოველთვის შეგნებული უნდა ჰქონდეს, რომ მის თვალწინა ხელოვნების ნიმუში და არა ემბირიული სინამდვილე: მეორე მხრივ, ელინთა ტრაგიულ გუნდს მართებდა სცენაზე მოქმედ გამოსახულებათა ნამდვილ, ცოცხალ ადამიან-

ნებად მიჩნევა. ოკეანედთა გუნდს სჯერა, რომ ისინი ტიტან პრომეთეს ხედავენ და თავიანთ თავსაც ისევე რეალურად შეიმეცნებენ, როგორც სცენისმიერ ღვთაებას. მაგრამ ნარმოადგენდა თუ არა მაცურებლის უმაღლეს და უნმინდეს სახეობას იგი, ვინც, ოკეანიდთა მსგავსად, პრომეთეს ცოცხლად და ნამდვილად შეიმეცნებს? იქნებოდა თუ არა იდეალური მაცურებლობის ნიშანი სცენაზე ავარდნა და ღმერთის ბორკილებისგან გათავისუფლება? ჩვენ გვნამდა ესთეტიური პუნლიკისა და ცალკეულ მაცურებელს მით უფრო უნარაანად ვთვლიდით, რაც მეტად შექძლო ხელოვნების ნიმუშის მიჩნევა ხელოვნებად, ანუ ესთეტიური შემეცნება; ახლა კი შლეგელის ნათქვამის მიხედვით ვიგებთ, რომ სავსებით იდეალურ მაცურებელზე სცენისმიერი სამყარო ესთეტიურად კი არ ზემოქმედებს, არამედ ცოცხლად და ემბირიულად. ო, ეს ბერძნები! — ვჩურჩულებთ ჩვენ — ისინი თავდაყირა აბრუნებენ ჩვენს ესთეტიკას! მაგრამ, როგორც კი შევეჩვევით, გუნდის შესახებ საუბრის დაწყებისთანავე შლეგელის ნათქვამს ვიმეორებთ.

თუმცა ესოდენ მევეთრად გამობახტული წესი ამ შემთხვევაში შლეგელის სანინააღმდეგოდ მეტყველებს: გუნდი თავისთავად, სცენის გარეშე, რომელიც ტრადიციის პრიმიტიული სახეა, და ხსენებული იდეალურ მაცურებელთა გუნდი ერთმეორეს ვერ ეთავებს. მაცურებლის ცნებიდან

ამოზრდილი ხელოვნების რომელი სახე იქნებოდა შესაბამისი „თავისთავადი მაცურებლის“ ძირითადი ფორმისთვის? მაცურებელი სახიობის გარეშე წინააღმდეგობრივი ცნებაა. ვეჭვობთ, რომ ტრაგედიის წარმოშობა ვერ აიხსნება ვერც მასების ზნეობრივი განსწავლულობის მაღალი შეფასებით, ვერც სახიობის გარეშე დარჩენილი მაცურებლის ცნებით და ეს პრობლემა მეტად ღრმად მიგვაჩნია საიმისოდ, რომ განხილვის ამგვარ ზედპირულ სახეს დავუქვემდებაროთ.

უსასრულოდ უფრო ღირებული გაგება გუნდის მნიშვნელობისა უკვე შემოგთავაზა შილერმა თავისი „მესინელი პატარძლის“ ცნობილ წინათქმვაში,<sup>32</sup> სადაც გუნდი წარმოდგენილია ცოცხალ კედლად, ტრაგედია რომ აღმართავს თავის გარშემო ნამდვილი სამყაროდან გამოსაცალკევებლად, თავისი იდეალური სივრცისა და პოეტური თავისუფლების დასაცავად.

ამ მთავარი იარაღით იბრძოდა შილერი ნატურალიზმის ზოგადი ცნებისა და დრამატულ პოეზიაში ილუზიის საზოგადო მოთხოვნის წინააღმდეგ. თუმცა დღე თეატრში მხოლოდ ხელოვნებისმიერი უნდა ყოფილიყო, არქიტექტურა — მხოლოდ სიმბოლური და მეტრულ ენას მხოლოდ იდეალური ხასიათი უნდა ჰქონოდა, საბოლოოდ მაინც შეცდომა იმარჯვებდა: საკმარისი არ იყო, რომ კაცს მხოლოდ პოეტურ თავისუფლებად მიეღო ის, რაც ყოველნაირი პოეზიის აზრს წარმოადგენდა. გუნდის შესავალი იყო გა-

დამწყვეტი ნაბიჯი, რომელიც ღია და ღირსეულ ბრძოლას უცხადებდა ხელოვნებაში ყოველგვარ ნატურალიზმს. განხილვის ამგვარი სახე მეჩვენება იმად, რასაც ჩვენი აღმატებულად თვითგამოცხადებული ეპოქა უწოდებს დამამცირებელ სიტყვა „ფსევდოიდეალიზმს“. ვეჭვობ ნატურალიზმისა და რეალიზმის დღევანდელი გადმერთებით ჩვენ ყველანაირი იდეალიზმის საწინააღმდეგო პოლჟუსზე ვდგებით, სახელდობრ — ცვილის ქანდაკებათა მხარეში. აქაც მოიძებნება ხელოვნება, როგორც ჩვენი დროის ცნობილ რომანებში: მხოლოდ თავს არავინ გვაბეზრებს იმის მტკიცებით, რომ ამ ხელოვნებამ დაძლია შილერისეულ-გოეთესეული „ფსევდოიდეალიზმი“.

ცხადია, ეს „იდეალური“ ნიადაგია, რომელზეც, შილერის მართებული დაკვირვების თანახმად, ელინი სატირებისა და, იმავდროულად, თავდაპირველი ტრაგედიის გუნდი ჩვეულებრივად დასეირნობდა, მოკვდავთა ნამდვილ სასაქონლო ბილიკებზე ბევრად უფრო ამბულეტული ნიადაგი. ამ გუნდისთვის ელინებმა ააგეს წარმოსახვითი ბუნებრივი მდგომარეობის შეჩერებული ხარაჩო და მასზე მოათავსეს წარმოსახვითი ბუნებრივი არსებანი. ტრაგედია გაიზარდა ამ ნიადაგზე და ამიტომაც დასაბამიდანვე განეშორა სინამდვილის მტკიცეულ თვალთმაქცობას. თუმცა ეს მაინც არაა ცასა და მიწას შორის თვითნებურად წარმოსახული სამყარო; ეს უფრო მორწმუნე ელინთა მიერ

წარმოსახული ოლიგოპოს მსგავსი დამაჯერებლობისა და სინამდვილის შემცველი სამყაროთავისი ბინადრებით. სატირი, როგორც დიონისური გუნდის წევრი, ცხოვრობს რელიგიის მიერ ნაბოძებ სინამდვილეში, მითისა და კულტის სანქციებს დაქვემდებარებული. ის, რომ ტრაგედია მისით იწყება და ტრაგედიის დიონისური სიბრძნე მისით შეტყვევებს, ჩვენთვის ისეთივე უცხო ფენომენია, როგორც ზოგადად ტრაგედიის განვითარება გუნდიდან. ალბათ განხილვის სანყის აზრს მოვიხელთებით, თუ განვატყავდებ, რომ თვითონ სატირი, წარმოსახვითი ბუნებრივი ქმნილება, ზუსტად ისე ენათესავება კულტურულ კაცობრიობას, როგორც დიონისური მუსიკა ცივილიზაციას. ამ უკანასკნელის შესახებ რიხარდ ვაგნერი ამბობს, მუსიკა ზუსტად ისევე განაქარვებს ცივილიზაციას, როგორც დღის სინათლე ლამბის შუქს. მნამს, რომ ზუსტად ასევე განაქარვებულად გრძნობდა თავს ელინური კულტურული ადამიანი სატირთა გუნდის სანახაობის წინაშე: და ეს არის მომდევნო შედეგი დიონისური ტრაგედიისა, რომ სახელმწიფო და საზოგადოება, ზოგადად — უფსკურულეები ადამიანსა და ადამიანს შორის გზას უთმობს ერთიანობის უძლეველ შეგრძნებას, რომელიც უკან უბრუნდება ბუნების შუაგულს. მეტაფიზიკური ნუგეში — რომელსაც, როგორც ახლა ვაჩვენებ, ყოველი ტრაგედია გვიტოვებს — რომ სიცოცხლე ყველა საგანითა

საფუძველზე, გამოვლინებათა ყველანაირი ცვლილების მიუხედავად, ურღვევად ძალმოსილი და ზეაღმტაცია, ეს ნუგეში ჩანს სატირთა გუნდის გამაცოცხლებელ სიცხადეში, როგორც იმ ბუნებრივ არსებათა გუნდში, რომელნიც ერთდროულად ყველა ცივილიზაციის მიღმა ურღვევად ცხოვრობენ და, თაობებისა თუ ისტორიულ მოვლენათა ყოველგვარი ცვლილებების მიუხედავად, უცვლელი რჩებიან.

ამ გუნდით ინუგეშებდა თავს გონიერი ელინი, ვისაც შექძლო უფაქიზესი და უმძიმესი მწუხარება, კინც გამბედავი მზერით იყურებოდა ეგრეთწოდებული მსოფლიო ისტორიის საზარელი, დამანგრეველი ინსტიტუტების შუაგულში, ასევე უყურებდა ბუნების უღმრთელობას და ვისაც ემუქრება საფრთხე ბუდისტური ნების უარყოფისადმი ლტოლვისა. მას იხსნის ხელოვნება და, ხელოვნების მეოხებით, მას იხსნის თვით სიცოცხლე.

დიონისური მდგომარეობისთვის დამახასიათებელი აღტყინება, ყოფისმიერი საზღვრებისა და ბორკილების უარმყოფელი, თავისი ხანგრძლივობის მანძილზე, ცხადია, შეიცავს ლეთარგიულ ელემენტს, რომელშიც ინთქმება წარსულში განცდილი ყოველივე პირადული. ეს დავიწყების უფსკრული ერთიმეორისგან აცალკევებს დიონისურ და ყოველდღიურ სინამდვილეთა სამყაროებს. მაგრამ როგორც კი ყოველდღიური სინამდვილე ცნობიერებაში ბრუნდება, მის შეგრძ-

ნებას თან ზიზღი ახლავს; ამგვარი მდგომარეობის შედეგია ასკეტური, ნების უარმყოფელი განწყობა. ამ მხრივ დიონისიური ადამიანი ემსგავსება ჰამლეტს; ორივეს გააჩნია ნამდივლი გაგება საგნის არსისა, ისინი ხედებიან, და ამიტომაც ეზიზღებიან მოქმედებას; რადგან მათ ნამოქმედარს არ შეუძლია საგანთა მარადიული არსის შეცვლა, მათ სასაცილოდ ან დამამცირებლად მიაჩნიათ, რომ მათგან ელიან იმ სამყაროს ხელახლა შექმნას, რომელიც ნაწილებად იყოფა. ცოდნა კლავს მოქმედებას, რადგან მოქმედება მოითხოვს იმგვარ მდგომარეობას, როდესაც ჩვენ დაფარული ვართ წარმოსახვის ბადით — ეს არის ჰამლეტის სწავლება, და არა ის იაფვასიანი სიბრძნე უმაქნისი მეოცნებესი, რომელსაც ამოქმედება არ შეუძლია მეტისმეტი საზრიანობის, შესაძლებლობათა სიმრავლის გამო; არა, ამას არ ჰქვია საზრიანობა! — ჭეშმარიტი ცოდნა, უღმობელი სინამდვილისადმი თვალის გასწორება გადასძლევს მოქმედების ნებისმიერ სურვილს როგორც ჰამლეტში, ასევე დიონისიურ ადამიანში. ახლა უკვე აზრი აღარ აქვს აღარავითარ ნუგეშს, მისი ლტოლვა სცდება სამყაროს და მიიწევს სიკვდილისკენ — თვით ღმერთების გავლით. ყოფიერება, თავისი ანთებული გარდასახვით ღმერთებსა და შემდგომ უკვდავებაში, მთლიანად უარყოფილია. ერთხელ ჭეშმარიტებას ადამიანი ყველგან მხოლოდ ყოფიერების სამინელებასა და აბსურდულობას ხედავს;

ახლავს ხედება იგი ოფელიას ბედის სიმბოლოურობას; ახლავს იგებს ტყუთა მეფის, სილენის სიბრძნეს; და ეს ზიზღსა ჰგვრის.

აქ, სადაც ნებას უდიდესი საფრთხე ემუქრება, ხელოვნება წარმოსდგება, როგორც მსხენელი, მკურნალი ჯადოქარი: მხოლოდ მას შეუძლია ზიზღისა და ძრწოლის, ყოფიერების აბსურდულობის ფიქრები გარდაქმნას წარმოსახვებად, რომელნიც სიცოცხლის გაგრძელების ნებას იძლევიან. ეს წარმოსახვითი ქმნილებანი ამალლებული არიან, როგორც სამინელის ხელოვნებისმიერი სრულყოფა და კომიური, როგორც აბსურდისმიერი ზიზღისგან ხელოვნებისმიერი გათავისუფლება. დითირამების მომღერალი სატირთა გუნდი ბერძნული ხელოვნების გადამჩინელი მოვლენაა. ამ დიონისურ მხლებელთა სამყაროს შუაგულში იზრებიან ზემოაღწერილი განწყობილებანი.

## 8.

სატირიც და ჩვენი ახალი დროის იდილიური მწყემსიც წარმოშობილი არიან თავდაპირველისა და ბუნებრივის ხანგრძლივად მიზანმიმართული ძიებისგან; მაგრამ რაოდენ მტკიცედ, უშიშრად ჰქონდა ჩაბღუჯული ბერძენს თავისი ხის კაცი და რაოდენ სუსტად, უნდლად ათამამებს თანამედროვე ადამიანი ნაზი

და ფაქიზი მესალამურე მწყემსის პირფერულ სახეს! ბუნება, რომლის შესახებაც ჯერ არავითარი ცოდნა არ გამოუმუშავებულა, რომელშიც ჯერ არ აღმართულან კულტურისმიერი კედლების სახეში — ამას ხედავდა ბერძენი თავისი სატიპირიქით: სატირი იყო ადამიანის თაურსახე, მის უმაღლეს და უძლიერეს გრძნობათა გამოხატულება, როგორც შთაგონებული მერნახე, ღვთაების სიახლოვისგან მოხიზლული, როგორც თანამგრძნობი ამხანაგი, რომელშიც ღვთაების ტანჯვა მეორდება, როგორც ბუნების უღრმესი შუაგულიდან სიბრძნის მომტანნი მაცნე, როგორც აშკარა სურათი ბუნების სქესობრივი ყოვლისშემძლეობისა, რომელსაც ბერძენი, ჩვეულებებისამებრ, კრძალვანარევი განცვიფრებით აკვირდებოდა. სატირი იყო რაღაც ამაღლებული და ღვთაებრივი: ასე უნდა ჩვენებოდა იგი დიონისური ადამიანის მტკივნეულად გატეხილ მხერას. ამ ადამიანს უთუოდ შეურაცხყოფდა ნალოლიავები, შეთხზული მწყემსი; იგი ამაღლებული კმაყოფილებით მიაპყრობდა თვალს ბუნების შეუმოსავ და შეუჩერებლად დიდებულ ხელნერას; აქ კულტურისმიერი ილუზიები განქარდებოდნენ ადამიანის თაურსახის წინაშე; აქ გამოჩნდებოდა ნამდვილი ადამიანი, წვეროსანი სატირი, თავის ღვთაებას რომ შეჰზაროდა. მის წინაშე კულტურული ადამიანი მატყუარა კარიკატურამდე

დაემცრობოდა. შილერს ტრაგიული ხელოვნების დასაწყისიც მართებულად წარმოედგინა: გუნდი ცოცხალი კედელია გამძვინვარებული სინამდვილის წინააღმდეგ, რადგან იგი — სატირთა გუნდი — უფრო წრფელად, უფრო ნამდვილად, უფრო სრულად წარმოადგენდა ყოფიერებას, ვიდრე კულტურული ადამიანი, ვისაც თავისთავი ერთადერთ სინამდვილედ წარმოედგინა. პოეზიის სფერო სამყაროს გარეთ კი არ მდებარეობს, როგორც პოეტის გონების ფანტასტიური შექმნებლობა; იგი სწორედაც სანინააღმდეგეო უნდა იყოს — სინამდვილის შეულამაზებელი ასახვა და ამიტომაც უბრალოდ უნდა უკუაგდოს კულტურული ადამიანის დამტკიცებული ჭეშმარიტების მაცდუნებელი სამოსელი. განსხვავება ამ ნამდვილ ბუნებისმიერ სინამდვილესა და კულტურულ ტყუილს შორის ისეთივეა, როგორც საგანთა მარადიულ საფუძველს, თავისთავად საგანსა და მთელ წარმოსახვათა სამყაროს შორის: და როგორც ტრაგედია თავისი მეტაფიზიკური ნუგეშით ყურადღებას მიაპყრობს ყოფიერების საფუძვლის მარადიულ სიცოცხლეს გამოსახულებათა უწყვეტი გაქრობის მეშვეობით, ასევე სახიერად გამოხატავს სატირთა გუნდის სიმბოლიკა თავდაპირველ მიმართებას საგანსა და გამოსახულებას შორის. თანამედროვე ადამიანის იდიოლური მწყემსი მხოლოდ ყალბისმქმენელობაა განსწავლისმიერი ილუზიებისა, რო-

მელსაც იგი ბუნებად მიიჩნევს: დიონისური ბერძენი მიელტვის სინამდვილეს და ბუნებას თავიანთი უმადლესი ძალით — იგი ხედავს თავისთვის სატირის სახეში ჯადოსნურად გარდაქმნილს.

დიონისოს მსახურთა მოხიბლულ კრებულს ახარებდა ამგვარი განწყობისა და განჭვრეტის გავლენა, რომლის ძალით თავიანთ გარდაქმნას საკუთარივე თვალეზით ხედავდნენ, ამრიგად აღდგენილ ბუნებისმიერ გენიებად, ანუ სატირებად წარმოისახავდნენ თავისთავს. ტრაგიკული გუნდის შემდგომი შემადგენლობა ამ ბუნებრივი მოვლენის ხელოვნური მიმზადებლობა იყო; აქ უკვე აუცილებელი ხდებოდა განცალკევება დიონისურ მაცურებელთა და დიონისური ზეგავლენით მოხიბლულთა შორის. თუმცა უნდა გვასსოვდეს, რომ ატიკის ტრაგედია ხელახლა აღმოჩენილ იქნა ორკესტრის გუნდში, რომ არსებითად პუბლიკა და გუნდი ერთიმეორეს არ უპირისპირდებოდნენ: რომ ყველაფერი მხოლოდ დიდი, ამალელებული გუნდია, მროკავ და მომღერალ სატირთაგან შედგენილი, ანდა იმ ადამიანებისგან, რომელთაც სატირები წარმოადგენენ<sup>33</sup>. ამ შემთხვევაში ულტეგელის ნათქვამი ჩვენთვის მისაწვდომი იქნება უდრემესი აზრით. გუნდი „იდეალური მაცურებელია“, რადგან ის მხოლოდ მნახველია, ანუ სცენისმიერი წარმოსახვითი სამყაროს მაცქერალი. მაცურებელთა იმგვარი პუბლიკა, როგორსაც დღეს ვიცნობთ,

ბერძენთათვის უცნობი იყო: მათ თეატრში, სადაც მაცურებელთა ადგილი კონცენტრირებული წრეებისგან შემდგარ ტერასებზე იყო განლაგებული, ყველას შეეძლო გარშემო არსებული საერთო კულტურული სამყაროს უშუალოდ დანახვა და ამ სრულ პერსპექტივაში თავისთვის წარმოდგენა გუნდის წევრად. ამ აზრის მიხედვით გუნდს, თავდაპირველი ტრაგედიის პრიმიტიულ დონეზე, შეიძლება ვუნოდოთ დიონისური ადამიანის თვითგამოხატვა: ამ ფენომენის გააზრება ყველაზე ნათლად მსახიობის გამოცდილების მიხედვით ხდება, მსახიობის, რომელიც, თუ მართლა ნიჭიერია, აშკარად ხედავს იმ როლის სურათს, რომლის შესრულებაც მართებს, ხედავს მის თვალწინ მოლივლივს, რომელსაც ხელი უნდა სტაცოს. სატირთა გუნდი უპირველესად დიონისური მასების ხილვად იქნა, როგორც სცენათა სამყარო წარმოადგენს ამ სატირთა გუნდის ხილვას: ამ ხილვის ძალა საკმაოდ დიდია საიმისოდ, რომ შეამციროს და შეასუსტოს „სინამდვილის“ შთაბეჭდილება, თავიანთ რიგებში განლაგებულ კულტურულ ადამიანთა ხედი. ბერძნული თეატრის ფორმა მიაგავს განმარტოებით მდგომარეობის ფერდობს: სცენის არქიტექტურა განათებული ღრუბელივით ჩანს, რომელსაც მთების გარშემო თავმოყრილი ბაკები მალლიდან უყურებენ, როგორც ჯადოსნურ ჩარჩოს, რომლის შუაგულიდანაც დიონისოს სახეობას იხილავენ<sup>34</sup>.

ეს თავდაპირველი ხელოვნური ჩვენება, რომელიც ტრაგიული გუნდის ასახსნელად მოვიყვანეთ, ელემენტარული ხელოვნებისმიერი პროცესის შესახებ ჩვენი განსხვავებული შეხედულების მიხედვით თითქმის შეურაცხმყოფელია; თუმცა რა შეიძლება იყოს ასეთი ცხადი: პოეტი მხოლოდ იმიტირება პოეტი, რომ თავისთვის ხედავს მისავე თვალწინ გაცოცხლებული და მოქმედი ფორმების გარემოცვაში, რომელთა უშინაგანეს არსსაც მზერას მიაპყრობს. ჩვენი ტალანტის თავისებური სისუსტის გამო მიდრეკილნი ვართ იმისკენ, რომ ესთეტიური ფენომენი ძალზე რთულად და აბსტრაქტულად წარმოვიდგინოთ. ნამდვილი პოეტისთვის მეტაფორა რიტორიკული გამოსახულება როდია, არამედ გამომსახველი სურათი, რომელიც მის წინაშე ლივლივებს იდეის ადგილზე. ხასიათი მისთვის ნაწილ-ნაწილ შეგროვებულ ცალკეულ თვისებათაგან შედგენილი მთლიანობა კი არაა, არამედ მის თვალწინ გამომწვევად მცხოვრები პირი, რომელიც მხატვრის იგივენაირი ხილვისგან მხოლოდ თავისი განგრძობადი ცხოვრებით და მოქმედებით განსხვავდება. რატომ აღწერს ჰომეროსი გაცილებით უფრო ცოცხლად, ვიდრე ყველა სხვა პოეტები? იმიტომ, რომ გაცილებით მეტს ხედავს. ჩვენ ესოდენ აბსტრაქტულად ვსაუბრობთ პოეზიის შესახებ, რადგან ჩვენ ყველა ცუდ პოეტებად ვართ აღზრდილები. არსებითად ესთეტიური ფენომენი ძალზე

მარტივია; თუ კაცს გააჩნია იმის უნარი, რომ მიმდინარე თამაშს შეუჩერებლად მიადევნოს თვალი და მუდამ ლანდთა კრებულთა გარემოცულმა იცხოვროს, მაშინ ეს კაცი პოეტია; თუ კაცი უბრალოდ გრძნობს თავისთვის შეცვლის საჭიროებას, სხვათა სხეულებისა და სულების მემკვიდრეობით მეტყველების აუცილებლობას, მაშინ ეს კაცი დრამატურგია.

დიონისიუს ალტციინებას შეუძლია ხელოვნებისმიერი ტალანტების ამ სიმრავლესთან დაკავშირება ისე, რომ ეს უკანასკნელი თავისთვის ლანდებით გარემოცულს ხედავდნენ და შინაგანად გრძნობდნენ, რომ ერთნი არიან. ეს პროცესი ტრაგიული გუნდისა წარმოადგენს დრამატულ თაურმოვლენას; თავისივე თვალთა წინაშე თავისთვის გარდაქმნის დანახვა და ისე მოქცევა, თითქოს ერთს მეორის სხეულსა და ხასიათში შეედინოს. ეს პროცესი წარმოგივდება დრამის განვითარების სათავეებთან. აქ ვხედავთ განსხვავებას რაფსოდებისგან, ვინც თავიანთსავე სურათებს კი არ შეერწყმოდნენ, არამედ, მხატვრის მსგავსად, გარეშე თვალთა აკვირდებოდნენ მათ; აქ უკვე ვხედავთ ინდივიდულობის გარემოცვას უცხო სამყაროში შესვლით. და ეს ფენომენი ებიდეშიასავით იფეთქებს; მთელი კრებულთა ამგვარ მოჯადოებას განიცდის. ამიტომაც არის დითირამბი არსებითად განსხვავებული ყველა სხვა საგუნდო სიმღერისგან. ის ქალწულები, დაფნის რტობით

ხელში რომ მიეახლებიან აპოლონის ტაძარს და სარიტუალო სიმღერებს მიიმღერებინ, ისევ იმად რჩებიან, ვინც მანამდე იყვნენ და თავიანთ სა- მოქალაქო სახელებს ინარჩუნებენ: დითირამ- ბული გუნდი<sup>35</sup> გარდაქმნილთა გუნდია, ვისაც სავსებით დავიწყებია თავისი სამოქალაქო წარ- სული და სოციალური მდგომარეობა: ისინი გარდაქმნილან თავიანთი ღვთაების ზედროულ და საზოგადოებრივი სფეროების გარეშე არსე- ბულ მსახურებად. ელინთა ნებისმიერი სხვა სა- გუნდო ლირიკა მხოლოდ ვეებერთელა აღმაფ- რენაა აპოლონური მარტოხელა მომღერლები- სა; მაშინ, როცა დითირამბი წარმოგვიდგება უცნობ მსახიობთა კრებულად, რომელნიც ერ- თიმორეს გარდაქმნილებს ხედავენ.

მოჯადოება ყველანაირი დრამატული ხელოვ- ნების წინაპირობაა. ამგვარად მოჯადოებული თავისთავს ხედავს, როგორც სატირს და შემდეგ სატირად გარდაქმნილი უმზერს ღვთაებას, ანუ თავის ამ გარდაქმნაში თავისთავის მიღმა ხედავს ახალ ჩვენებას, როგორც თავისი მდგომარეობის აპოლონურ სრულყოფას. დრამა სრულქმნილი ხდება ამ ახალი ხილვის მეშვეობით.

ამ ცოდნის გათვალისწინებით ბერძნული ტრაგედია უნდა შევიმეცნოთ, როგორც დიონი- სური გუნდი, რომელიც ისევ და ისევ განიტ- ვირთება აპოლონურ სურათების სამყაროში. ტრაგედიაში მიმოზნეული ეს საგუნდო პარტიე- ბი გარკვეულწილად წარმოადგენენ ნიაღს ე.წ.

დილოგებისა, ანუ სცენურ სამყაროთა სიმ- რაგლისა, ნამდვილ დრამას. ეს თაურსაფუძე- ლი ტრაგედიისა ერთიმეორის მიყოლებით გა- მოასხივებს დრამის ხილვას, რომელიც თავის- თავად სიზმარეული ხილვაა და, ამრიგად, ეპიუ- რი ბუნების მქონე, თუმცა, მეორე მხრივ, რო- გორც დიონისურის მდგომარეობის განსხეულე- ბა, იგი ჩვენებისას აპოლონურ ნუგეშისცემას როდი წარმოადგენს, არამედ ინდივიდუალობის განადგურებასა და თავდაპირველ ყოფასთან შეერთებას. ამრიგად დრამა აპოლონური გამო- ხატულებაა დიონისური ცოდნისა და შედეგე- ბისა და, შესაბამისად, უშველებელი უფსკრუ- ლი აშორებს ეპოსისგან.

ბერძნული ტრაგედიის გუნდი, რომელიც დიონისური მთლიანობის სიმბოლოს წარმოად- გენს, თავის სრულ გამოხატულებას ჰპოვებს ამ ჩვენს მოსაზრებაში. სანამ ჩვენ, თანამედროვე სცენაზე გუნდის ადგილის მცოდნენი, ვერაფ- რით ვხვდებით, როგორ შეიძლება ბერძნული გუნდი იყოს უფრო ხანდაზმული, უფრო პირ- ვანდელური და უფრო მნიშვნელოვანი, ვიდრე უშუალო „აქტი“ — რისკენაც ჩვეულება ესო- დენ აშკარად მოგვინოდებს — სანამ ჩვენ, ტრა- დიციული დიდი მნიშვნელობისა და თავდაპირ- ველი უპირატესობის მცოდნენი, ვერაფრით ვი- გებთ, რატომ უნდა შედგებოდეს გუნდი მხო- ლოდ ამ მოკრძალებულ მსახურთაგან, უპირვე- ლესად — თხისებრი სატირებისგან, და სანამ

სცენის წინ მდებარე ორკესტრი ჩვენთვის მუდ-  
მივ გამოცანად რჩება, უეცრად ვიგებთ, რომ  
სამოქმედო არეალი თავის მოქმედებთანად  
თურმე თავდაპირველად ჩაფიქრებული იყო,  
როგორც მხოლოდ ჩვენება, რომ მხოლოდ გუნ-  
და ერთადერთი „რეალობა“, რომელიც თავის-  
თავისგანვე ქმნის ჩვენებას და ამეცხველებს  
როკვის, ბგერისა და სიტყვის მთელ სიმბოლოებს  
კას. ეს გუნდი თავის ჩვენებაში მუდამ შესცქე-  
რის თავის ღვთაებასა და ძვარველს — დიონი-  
სოს და ამიტომაც მუდამ მსახურთა გუნდს წარ-  
მოადგენს; გუნდი ხედავს ღმერთ დიონისოს  
ტანჯვასა და დიდებას და თვითონ დიონისოს  
არ მოქმედებს. მიუხედავად ამისა, ღვთაების  
მსახურის როლში ეს გუნდი უდიდესია, რადგა-  
ნაც ბუნების დიონისური გამოხატულებაა და,  
ბუნების მსგავსად, გამზავებისას ორაკულისე-  
ბური სიბრძნის ენით მეტყველებს: როგორც  
თანამგრძნობი და გონიერი, იგი სამყაროს შუა-  
გულიდან სიმართლეს აცნაურებს. ამგვარად  
აღდგება ეს ფანტასტიური და აშკარად შემტე-  
ვი ფიგურა გონიერი და მთავონებული სატირი-  
სა, რომელიც იმავდროულად „პატარა კაცია“  
ღმერთთან შედარებით: ბუნების სახებისა და  
მის უძლიერეს მამოძრავებელთა ჭეშმარიტი  
სიმბოლო, იმავდროულად მისი სიბრძნისა და  
ხელოვნების განმცხადებელი: მუსიკოსი, პოე-  
ტი, მოცეკვავე, ნათელმზილველი და ერთი ადა-  
მიანი.

დიონისო — ნამდვილი სასცენო გმირი და  
ჩვენების შუაგული, ამ მოსაზრების მიხედვით,  
თავდაპირველად ტრადიციების უძველეს პე-  
რიოდში არ ჩანდა, მაგრამ მის იქ ყოფნას წარ-  
მოიდგენდნენ: ამიტომაც არის ტრადიციის მხო-  
ლოდ „გუნდი“ და არა „დრამა“. მოგვიანებით  
ეცადენ ღვთაების რეალურად ჩვენებას, ასევე  
ჩვენების ფორმისა და გარდაქმნის მომენტის  
ყველას თვალწინ დანახვებას: ამით დაინყო  
„დრამა“ ვიწრო გაგებით. ახლა კი დიონისო-  
ბუნმა გუნდმა იტვირთა ამოცანა მსმელელთა  
განწყობის დიონისურ დონეზე აწევისა, ისე  
რომ, როდესაც ტრაგიული გმირი სცენაზე გა-  
მოჩნდებოდა, ისინი უხეშად შენიღბულ ადამი-  
ანს კი არ ხედავდნენ, არამედ მათივე მთავონე-  
ბიდან დაბადებულ ხილვისმიერ სახეს. გავიხ-  
სენოთ აღმეტუს, ვინც ისე ღრმად ფიქრობდა  
ცოტა ხნის წინათ დაკარგულ ცოლზე — ალ-  
კესტისზე\*, რომ მასზე სულისმიერი ხილვების  
სამყაროს იყო მიჯაჭვული — უეცრად კი იმა-  
ვენაირი ქალი გამოეცხადა, სიარულის იგივე-  
ნაირი მანერით, გადაცმული: წარმოვიდგინოთ  
მისი უეცარი მღელვარება, მისი მგზნებარე შე-  
დარება, მისი ინსტიქტური გადაწყვეტილე-  
ბა — ამრიგად მივიღებთ იმ შეგონების ანა-  
ლოგიას, რომლითაც დიონისური მაცურებელი  
ხედავდა ღვთაებას, ვისი განცდების თანაზი-  
რიც თვითონვე იყო. უეცრად ის გარდაქმნიდა  
ღმერთის სახებას, მის წინაშე ჯადოსნურად

მთრთოლვარეს, და განემორბოდა თავის რეა-  
ლობას სულსმეორ ირეალობაში. ეს არის აპო-  
ლონური ზმანების მდგომარეობა, რომელშიც  
დღიური სამყარო უჩინარდება და ახალი სამყა-  
რო, პირველზე უფრო ნათელი, უფრო ცხადი,  
უფრო მოძრავე, თუმცა უფრო ლანდისმიერი,  
ახლად წარმოიშობა ჩვენს თვალწინ მიმდინარე  
ცვლილებათა უთვალავ წყებაში. შესაბამისად,  
ტრავმედიში ვასხვავებთ უკიდურესად სანინა-  
აღმდეგო სტილებს: მეტყველებას, ფერს, მოძ-  
რაობას, მეტყველების დინამიკას, რომელიც  
ახასიათებს, ერთი მხრივ, გუნდის დიონისურ  
ლირიკას და, მეორე მხრივ, სცენის აპოლონურ  
სიზმრისმიერ სამყაროს, როგორც ურთიერ-  
თისგან სავსებით განცალკევებულ სფეროებს.  
აპოლონური ხილვები, რომლებშიც დიონისო  
განსახიერდება, უკვე აღარაა „მარადიული  
ზღვა, გარდამავალი ნაქსოვი, მხურვალე სი-  
ცოცხლე“<sup>37</sup>, როგორც საგუნდო მუსიკა; უკვე  
აღარაა ის ძალა, როგორც მხოლოდ შეგრძნე-  
ბა შეიძლება და არა პოეტურ სახეებად გარ-  
დაქმნა; წუთი, როდესაც დიონისოს მთავონე-  
ბული მსახური ღმერთის მიახლოებას  
გრძნობს: ახლა კი მას სცენიდან ესიტყვება დი-  
დებულება და სიცხადე ეპიური ფორმისა, ახლა  
უკვე დიონისო მეტყველებს არა რომელიმე ძა-  
ლის მეშვეობით, არამედ უშუალოდ, როგორც  
ეპიური გმირი, თითქმის ჰომეროსისეული  
ენით.

ყველაფერი, რაც ბერძნული ტრადიციის  
აპოლონური ნაწილის ზედპირზე დიალოგი  
შემოდის, მარტივი, ნათელი და მშვენიერი ჩანს.  
ამ აზრით დიალოგი ელინთა სახეა, ვისი ბუნე-  
ბაც როკვაში იხსნება, რადგან ცეკვისას უდი-  
დესი ძალა დაფარულია, მაგრამ მოძრაობათა  
მრავალფეროვნებასა და მოქნილობაში ცნაურ-  
დება. ასე გვეცვიფრებს სოფოკლესეულ გმირ-  
თა ენა თავისი აპოლონური სინათლით და ელ-  
ვარებით და მაშინვე წარმოვიდგინოთ, რომ მათი  
ყოფიერების საფუძველს მოკვარით თვალი,  
მაგრამ ის კი გვაოცებს, საფუძვლისკენ მიმავა-  
ლი გზა ესოდენ მოკლე რომ არის. თუმცა რო-  
გორც კი მზერას მოვაშორებთ ამ ზედპირზე  
ამოსულ და საშუალოზე გამოხსულ ხასიათს  
გმირისას — რომელიც სხვა არაფერია თუ არა  
ბნელ კედელზე აფარებული ნათელი სურათი,  
ანუ უფრო და უფრო ღრმა ნარმოსახეა — მა-  
შინვე შევძვაროთ მითოსში, რომელიც ამ ელვა-  
რე ანარეკლით აცნაურებს თავისთავს, აქ ჩვენ  
შეცრად გვხვდება ფენომენი, რომელიც ცნო-  
ბილი ოპტიკური მოვლენის საპირისპიროა. რო-  
დესაც ჩვენ დაჟინებით ვცდილობთ მზისთვის  
თვალის გასწორებას, მაგრამ დაბრმავებული  
გამოვრუნდებით, თვალწინ მუქი ლაქები დაგ-  
ვირბიან, შვებად რომ გვეჩვენებოდნენ: სრულიად  
სანინააღმდეგონი არიან ეს განათებულნი წარ-

მოსახვეთი სურათები სოფოკლესეული გმირისა, მოკლედ რომ ვთქვათ — აპოლონური ნიღბები, ბუნების ღრმა საშინელებიდან გამომდინარე, ბუნების აუცილებელი შედეგები, დამახინჯებული მზერის საზარელი სიბნელისგან ჩვენი გამომხსნელი ელვარე ნიშნები. მხოლოდ ამ თვალსაზრისით შეგვიძლია „ბერძნული დალხინების“ მნიშვნელოვანი და სერიოზული იდეის მართებულიად გააზრება; თუმცა დღეს აშკარად ვხვდებით მცდარ აზრებს იმის შესახებ, რომ სწავლებული დალხინება საიმედო კმაყოფილების მდგომარეობაა თანამედროვეობის ყველაგზასა და ხიდზე.

ბერძნული სცენის ყველაზე მტკიცეულ სახეს, უბედურ ოიდიპოსს სოფოკლესე ნარმოსახავს, როგორც დიდებულ ადამიანს, რომელსაც ნიღად ერგო შეცდომა და მწუხარება თავისი სიბრძნის მიუხედავად, მაგრამ კინც სწორუპოვარი ტანჯვის გზით ბოლოს ჯადოსნურად სასარგებლო ძალას გამოიმუშავებს, რომლის ბე-მოქმედება სიკვდილის შემდეგაც გრძელდება<sup>38</sup>. დიდებული ადამიანი არ სცოდავს — გვეუბნება ღრმაზროვანი პოეტი: ოიდიპოსის საქციელით შეიძლება ირღვეოდეს ყველა კანონი, ყველანაირი ბუნებრივი წესრიგი, თვით მორალური სამყაროც, მაგრამ ეს საქციელივე ქმნის შედეგთა მალალჯადოსნურ წრეს, რომელიც ახალ სამყაროს აფუძნებს ძველის ნანგრევებზე. თუმცა პოეტი რელიგიურად მოაზროვნეა, მაგრამ

ცდილობს, რომ გავგებინოს შემდეგი: როგორც პოეტი, თავდაპირველად გვჩვენებს საოცრად ჩახლართულ პროცესულურ კვანძს, რომელსაც ნაბიჯ-ნაბიჯ კავშირების მეშვეობით ხსნის მოსამართლე და მასში იკარგება; ამ დილაქტიკურ გადაწყვეტილებაში იმდენად დიდია წმინდა ელინური სიხარული, რომ მისგან გამომდინარე ძალმოსილი სიმშვიდის შეგრძნება ასაზრდოებს მთელ სამუშაოს და ბოლომდე ანგრევს ყოველი სცენის ნინაპირობის საშემროებას. „ოიდიპოსი კოლონოსში“ ნარმოგვიდგენს იმავენაირ სიმყდროვეს, თუმცა უსასრულო გარდასხვებებში ამალბებულს; მომეტებული მწუხარებით გატანჯული მოხუცის საპირისპიროდ, იმ კაცისა, ვისაც ყველაფერი ტანჯავს, რაც მის გარშემო ხდება — აქ წარმოგვიდგება უმინიერესი სიმშვიდე, რომელიც ღვთაებრივი სფეროდან მომდინარეობს და გვჩვენებს, რომ გმირი თავის წმინდად პასიურ მდგომარეობაში უმაღლეს აქტივობას აღწევს, რომელიც მისსავე სიცოცხლეს შორს აჭარბებს, რადგან მანამდე მისმა გაცნობიერებულმა ძალისხმევამ მხოლოდ პასიურობამდე მიიყვანა. ასე იხსნება მოკვდავთათვის მეტად დახლარული პროცესული კვანძი ოიდიპოსის ამბისა — და უღრმესი ადამიანური შვება მოგვიცავს დილაქტიკის ამ ღვთაებრივი ორეულის წინაშე. თუ სწორად განვსჯით პოეტის ამ გაცხადებას, შეიძლება გარჩედეს კითხვა, ამოი-

წურება თუ არა ამგვარი ახსნით მითის შინაარსი: და აქ ვხედავთ, რომ პოეტის მთელი მოსაზრება არაფერია გარდა იმ გასხვივოსნებულისა ხისა, რომელსაც მკურნალი ბუნება გვანახებს უფსკრულში ჩახედვის შემდეგ. მამის მკვლელობის ცოლად შემრთველი თიფლისი, სფინქსის გამოცანის მცნობელი! რას გვეუბნება საბედისწერო ამბავთა ეს იდუმალი სამება? არსებობს უძველესი ხალხური რწმენა, სპარსეთში მეტად გავრცელებული, რომლის თანახმადაც ბრძენი მაგი მხოლოდ ინცესტის შედეგად უნდა დაიბადოს: გამოცანათა მცნობელი და დედამისთან დაქორწინებული თიფლისის შემხედვარენი მაშინვე მიგვხედავს, რომ შინაარსით მკვლელობისა და მაგიურ ძალთა მეშვეობით დარღვეულია კავშირი ანგოსა და მომავალს შორის, დარღვეულია ზოგადი კანონი ინდივიდუალისა და, ზოგადად, ბუნებისმიერი ჯადოსნობისა, უშველებელი ბუნებრივი წინააღმდეგობა — ინცესტის შემთხვევაში — თავდაპირველ მიზეზად უნდა ჩაითვალოს; როგორ უნდა აიძულოს თუ არა შეკრებისა და დაძლევის გზით, ანუ არაბუნებრივი გზით? ამ ცოდნით გამსჭვალული მეჩვენება ხსენებული საშინელი ტრიადა თიფლისის ბედისა: ვინც ბუნების — ამ ორაზროვანი სფინქსის — გამოცანებს ამოცნობს, მანვე უნდა დაარღვიოს ბუნების უწმინდესი კანონები მამისმკვლელობითა და დედასთან და-

ქორწინებით. დიახ, მითი ცდილობს, ყურში ჩავკრურჩულოს ეს სიბრძნე, დიონისური სიბრძნე ანტიბუნებრივი მხედობისა, რომ ვინც თავისი ცოდნით ბუნებას განადგურების საშინელეზამდე მიიყვანს, მან თვითონაც უნდა განიცადოს ბუნების რღვევა. „სიბრძნის მწვერვალი სიბრძნის მფლობელისავე წინააღმდეგ ბრუნდება; სიბრძნე ცოდვას ბუნების წინააღმდეგ აძგვარ შემზარავ სიტყვებს გვეუბნება მითი: მაგრამ ელინი პოეტი მზის სხივის მსგავსად ეხება ამაღლებულ და საშინელ მემონისეულ სვეტს<sup>40</sup> მითისას, ასე იწეებს იგი უცერად მუსიკობას — სოფოკლესეული მელოდიებით!

ახლა კი პასიურობის დიდებულებას შევადარებ აქტიურობის დიდებულებას, რომელიც ასხივოსნებს ესქილეს პრომეთეს. ის, რაც ესქილეს, როგორც მოაზროვნეს, უნდა ეთქვა, მაგრამ რისი მხოლოდ მინიმუმაც ესქილეს, როგორც პოეტს, სახიერი სურათებით შექცელო, იგივეა, რაც ახალგაზრდა გოეთემ გაგვიმულავნა თავისი პრომეთეს გამბედავი სიტყვებით:

აქა ვზივარ და ვქმნი კაცთა,  
ჩემივე სურათის მსგავსად,  
ჩემთა მსგავსთა:  
ტანჯვას, ცრემლებს ვინც მოითმენს,  
თრობით, შვებით წვის თანამდებს,  
ვინც შენ არრად არ ჩაგაგდებს  
ისე, ვით მე!

ადამიანი, ტიტანურ სიმაღლეზე აღზევებული, დაძლევეს თავის კულტურას და აიძულეს ღმერთებს მასთან შეერთებას, რადგან ხელთ უჭერია ამ უკანასკნელთა არსებობისა და ძალაუფლების ფარგლები. პრომეთესადმი მიძღვნილ ამ ლექსში ყველაზე მეტად საოცარი ისაა, რომ, ძირითადი აზრის მიხედვით, ის თუმცა ურწმუნობის მადიდებელი ჰიმნია, მაგრამ სამართლიანობისადმი ესკილესულ ღრმა იმპულსს შეიცავს: ერთი მხრივ, მამაცი „მართლულის“ განუზომელი ტანჯვა და, მეორე მხრივ, ღვთაებრივი საფრთხე, ღმერთების მწუხრის წინათგონობა, მეტაფიზიკური ერთობის დაუძლეველი ძალა, ამ ორ ტანჯვისმეორე სამყაროთა შეზღვევებული — ეს ყველაფერი ძალუმაღ შეგვახსენებს ძირითად აზრს ესკილესული მსოფლმხედველობისა, რომელიც მოირას ხედავს, როგორც ღმერთებსა და ადამიანებზე ამაღლებულ მარადიულ სამართლიანობას. ვითვალისწინებთ რა იმ გასაოცარ სიმამაცეს, რომლითაც ესკილე ოლიმპიურ სამყაროს დებს თავისი სამართლის სასწორზე, უნდა გავისხენოთ, რომ ღრმაზროვან ბერძენ ჰქონდა ურყევად მტკიცე საფუძველი მეტაფიზიკური აზროვნებისთვის თავის მისტიკურებში და მას შეეძლო თავისი სკეპტიკური ხასიათის გადაბარება ოლიმპიელთათვის. კერძოდ ბერძენ ხელოვანს ამ ღვთაებათა მიმართ ყოველთვის ჰქონდა ბნელი შეგრძნება თანაზიარი და-

მოკიდებულებს: და ეს გრძნობა უშუალოდაა სიმბოლიზებული ესკილეს პრომეთეში. ტიტანური ხელოვანი თავისთავში პოულობდა უტყარწმუნას, რომ მას შეეძლო ადამიანთა შექმნა და, საბოლოოდ, ოლიმპიელი ღმერთების განადგურება: და ეს შეეძლო თავისი მაღალი სიბრძნით, მარადიული ტანჯვის ფასად რომ მოიპოვა. დიდი „შეძლება“ დიდი გენიოსისა, რომლისთვისაც მარადიული ტანჯვა ძალზე იაფი საფასურია, ხელოვანის უკადრი სიამაყე — ესაა ესკილესული პოეზიის შინაარსი და სული, ხოლო სოფოკლე თავის ოიდიპოსში წმინდანის გამარჯვების სიმღერას აუღერებს. მაგრამ იმ მნიშვნელობითაც, ესკილემ რომ მიანიჭა მითს, ამ საშინელების გასაოცარი სიღრმევერ გაიზომება: უფრო მეტად ხელოვანის ყოფისმიერი სიხარული, ხელოვნებისმიერი მოქმედების სიმშვიდე ყოველგვარი ურწმუნობის ნაცვლად, მხოლოდ ღრუბლისა და ცის ნათელი სურათია, მწუხარების ბნელ ტბაში არქილი. პრომეთეს თქმულება საერთოდ არილი ხალხის თავდაპირველი საკუთრებაა და უკიდურესად ტრაგიკული მიმართ მათი მიდრეკილებების დამადასტურებელი, მართლაც სავსებით შესაძლებელია, რომ არიელისთვის ამ მითს ისეთივე მნიშვნელობა ჰქონდეს, როგორც სემიტისთვის ცოდვითდაცემის მითს და ამ ორ მითს შორის არსებობს ისეთივე ნათესაობა, როგორც და-ძმას შორის. პრომეთეს

მითის წინაპირობაა ის განსაკუთრებული მნიშვნელობა, რომელსაც მიამიტი კაცობრიობა უკავშირებს ცეცხლს, როგორც ყველა აღმავალი კულტურის ნამდვილ პალადიუმს<sup>41</sup>: მაგრამ ის ამბავი, რომ ადამიანი ცეცხლს საჩუქრად კი არ იღებს ზეციდან, არამედ თვითონვე თავისუფლად განაგებს მას, როგორც ბრწყინვალე გაელვებას ან მზის მხურვალე სხივებს, თავდაპირველ მჭვრეტელ ადამიანს ერგებოდა, როგორც ძალადობა ღვთიური ბუნების წინააღმდეგ. ასე წამოიჭრა პირველი ფილოსოფიური პრობლემა ადამიანსა და ღმერთს შორის მიძიმე, შეურიგებელი დაპირისპირებისა, ქვასავით რომ გვხვდება ყველა კულტურის შესავალ ჭიმკართან. საუკეთესო და უდიდესი რამ, რაც კაცობრიობისთვის მიუნიჭებიათ, დანაშაულებრივი გზით იქნა მოპოვებული და ამიტომაც მოჰყვება მას შესაბამისი შედეგები, სახელდობრ მთელი ნიაღვარი ტანჯვისა და მწუხარებისა, რომელიც შეურაცხყოფილმა ღვთაებრივმა არსებმა უნდა დაატეხონ თავს დიდებულად გაკადნიერებულ კაცობრიობას: ის მტკიცე მოსაზრება, რომელიც, დანაშაულისთვის მინიჭებული მნიშვნელობით, საინტერესო კონტრასტს წარმოადგენს სემიტური ცოდვითდაცემის მითისა, სადაც ცნობისმოყვარეობა, მაცდუნებელი თვალთმაქცობა, ცდუნება, გულისთქმა, მოკლედ — უპირატესად მდებარეულ განცდათა ნყება — დანახული იყო, როგორც

ბოროტების სათავე. ის, რაც განასხვავებს არიულ მოსაზრებას, არის აქტიური შეცოდების ამადლებულად დანახვა, როგორც არსებობა და პრომეთეული ღირსებისა: რითაც იმავდროულად ხდება პესიმისტური ტრადიციის ეთიკური ნიადაგის დაფუძნება, როგორც გამართლება ადამიანური ბოროტებისა, ანუ ადამიანური ბრალისა და მისგან გამონეული ტანჯვის საზღაურისა ერთად. ეს უკეთურება საგანთა აზრში — რომელს თავიდან არიდებაც მოაზროვნე არიელს არ სჩვეოდა — დაპირისპირება სამყაროს შუაგულში მას ერგებოდა, როგორც ნაზავი განსხვავებული სამყაროებისა, მაგალითად, ღვთაებრივი და ადამიანური სამყაროსი, სადაც ინდივიდუალურად ორივე მართალა, მაგრამ სადაც თითოეული, როგორც მეორის მოწინააღმდეგე, უნდა იტანჯოს თავისი ინდივიდუალობის გამო. საერთო სივრცეში პიროვნულის ამ გმირულ შეტევასთან ერთად, ინდივიდუალობის საზღვართა გადალახვისა და მსოფლიო არსად გახდომის მცდელობასთან ერთად ადამიანი თავისთავში განიცდის საგნებში ჩაბუდებულ თავდაპირველ წინააღმდეგობას, ანუ სცოდავს და იტანჯება. ამრიგად არიელები დანაშაულს უყურებენ, როგორც კაცს, ხოლო სემიტები — როგორც ქალს, რამდენადაც პირველი დანაშაული კაცმა ჩაიდინა, პირველი ცოდვა — ქალმა. ამიტომაც ამბობს გრძნეულთა გუნდი:

ქალი შორს მიდის ქალური ნიჭით,  
ძალისხმევით და ათას ნაბიჯით,  
მაგრამ, ილტვოდეს რაც უნდა ჩქარა,  
კაცისთვის ერთი ნახტომიც კმარა.<sup>42</sup>

ყველა, კინც პრომეთეს თემულებს უპინა-  
განეს არსს ხედება — სახელდობრ, ტიტანური  
ძალისხმევის მქონე ინდივიდის მიერ დანაშაუ-  
ლის ჩადენის საჭიროებას — მან იმავდროუ-  
ლად ამ პესიმისტური აზრის ანტი-აპოლონუ-  
რობაც უნდა გაიაზროს; რადგან აპოლონს  
სურს ცალკეულ არსთა დამშვიდება, ამიტომაც  
ანესებს საზღვრებს მათ შორის, კიდევ ერთხელ  
შეახსენებს მათ სამყაროს უწმინდეს კანონებს  
თვითცნობიერებისა და ზომიერების მოთხოვ-  
ნათა მეშვეობით. თუმცა ამ აპოლონური ტენ-  
დენციით ფორმა ეგვიპტურ უძრაობასა და სი-  
ცივეში რომ არ გაიყინოს, თითოეული ტალღის-  
თვის თავისი მიმართულებისა და სივრცის გან-  
საზღვრის აპოლონურმა მცდელობამ ტბის ზე-  
დაპირის მოძრაობა საერთოდ რომ არ შეწყვი-  
ტოს, დროდადრო დიონისური ნიაღვარი გადა-  
ლექავს ხოლმე იმ პატარა წრეებს, რომელშიც  
ცალმხრივი აპოლონური „ნება“ ელინურობის  
შემოსაზღვრას ცდილობს. ამ დროს მოზღვავე-  
ბული დიონისურობა თავისთავზე იღებს ინდი-  
ვიდების თითოეულ ტალღას ისევე, როგორც  
პრომეთეს ძმა, ტიტანი ატლას<sup>43</sup> დედამიწას ზი-  
დავდა მხრით. ეს ტიტანური ძალისხმევა ყველა

ინდივიდისა, ატლასად გადაქცევას და მათ  
ტვირთვას, მაღლა და მაღლა აწევას, კიდევ და  
კიდევ ტარებას რომ ისახავს მიზნად, პირდაპირ  
აკვშირებს პრომეთეულსა და დიონისურს. ამ  
თვალსაზრისით ესკილეს პრომეთე დიონისური  
ნიღაბია, რადგან სამართლის მიმართ იმ  
ლტოლვაში ესკილე ღალატობს თავის წარმო-  
შობას აპოლონისგან — ვინც ინდივიდუაციისა  
და სამართლიანი საზღვრების ღმერთია. ესკი-  
ლეკეული პრომეთეს ორმაგი ბუნება, მისი ერ-  
თდროულად დიონისური და აპოლონური ხასი-  
ათი შემდეგი სიტყვებით შეიძლება გამოისა-  
ტოს ცნებისმიერ ფორმულაში: „ყოველივე არ-  
სებული სამართლიანობაა და უსამართლოც და  
ორივე მხრივ თანაბრად გამართლებულიც“.<sup>44</sup>

ესაა შენი სამყარო! ამას ეწოდება სამყარო!

## 10.

უცილო წესადა მიჩნეული ის ამბავი, რომ  
ბერძნული ტრაგედიის უძველეს ფორმებში  
ტრაგედიის საგანს წარმოადგენდა მხოლოდ  
დიონისოს ვნებანი და რომ დიდი ხნის შემდეგ  
ინდივიდუალურად წარმოდგენილი სასცენო  
გმირიც დიონისო იყო. თუმცა იმავენაირი სი-  
ზუსტით შეიძლება იმის მტკიცება, რომ ევრი-  
პიდეს<sup>45</sup> დრომდე დიონისოს არასოდეს შეუწყე-  
ტია ტრაგიულ გმირად ყოფნა და რომ ბერძნუ-

ლი სცენის ცნობილი სახეები: პრომეთე, ოდიპოსი და სხვანი თავდაპირველი გმირის — დიონისოს — ნიღბები იყვნენ მხოლოდ. რომ ყველა ამ ნიღბის უკან დგას ღვთაებრიობა, რომელიც ერთადერთი არსებითი საფუძველია ამ ცნობილ სახეთა ხშირად განდიდებული სასახათო „იდელურობისა“. არ ვიცი, ვინ თქვა, რომ ყველა ინდივიდი პიროვნულად კომიური და, შესაბამისად, არატრაგიულია: აქედან უნდა დავასკვნათ, რომ საზოგადოდ ბერძნებს არ შეეძლოთ ტრაგიულ სცენაზე ინდივიდების ატანა.<sup>46</sup> როგორც ჩანს, ისინი მართლაც ასე ფიქრობდნენ: რომ პლატონისმიერი განსხვავება „იდელასა“ და „კერპს“ შორის და მისეული შეფასება ელინთა არსში ღრმად იყო ჩაბუდებული. თუმცა, პლატონის ტერმინოლოგია რომ გამოვიყენოთ, ელინური სცენის ტრაგიულ სახეებზე შემდეგნაირად უნდა ვიმსჯელოთ: ჭეშმარიტად ნამდვილი დიონისო ჩნდება ფორმათა მრავალფეროვნებაში, მეტროქოლი გმირის ნიღაბსა და იმავდროულად პიროვნული ნების ბადეში. ამრიგად სააშკარაოზე გამოსული ღმერთი იმგვარად მეტყველებს და მოქმედებს, რომ დაბნეულ, ძალისმხმეველ, ტანჯულ ინდივიდს ემგავსება: დიონისო რომ საერთოდ ჩნდება ამ ეპიური განსაზღვრულობითა და სიცხადით, სიზმართა ამსსნელ აპოლონს უნდა ვუმადლოდეთ, ამ სახიერი გამოცხადებით რომ აჩვენებს გუნდს დიონისურ მდგომარეობას. თუმცა სი-

ნამდვილეში ეს გმირი მისტერიების ტანჯული დიონისოა, რომელიც თავისთავში განიცდის ინდივიდის ტანჯვას, ვის შესახებაც საოცარი მითები მოგვითხრობენ, ბავშვობაში როგორ დაანაწევრეს ტიტანებმა, შემდეგ კი, როგორც ზაგრევს,<sup>47</sup> თავყანი სცეს: ამით იგულისხმება, რომ დანაწევრების აზრი, რაც არსებითად დიონისური ტანჯვაა, ჰაერად, წყლად, მიწად და ცეცხლად გარდაქმნას ემსგავსება, რომ ჩვენ ასევე უნდა ვივულისხმოთ ინდივიდუალობის მდგომარეობა, როგორც ყველანაირი ტანჯვის წყარო და საფუძველი, როგორც თავისთავად გასაკიცხი რამ. ამ დიონისოს ლიმიტიდან აზრდებიან ოლიმპიური ღმერთები, მისი ცრემლებიდან აღმოცენდება კაცობრიობა. ამ დანაწევრებულ მდგომარეობაში მყოფ დიონისოს აქვს ორნაირი ბუნება ავი, სასტიკი დემონისა და შემწყნარებელი, ლმობიერი მბრძანებლისა. თუმცა ეპოპტები იმედოვნებდნენ დიონისოს ხელახლად შობას, რაც ჩვენ უნდა მივიჩნიოთ ინდივიდუალობის დასრულების წინასწარმეტყველებად: ეპოპტები მჭექარე საზეიმო სიმღერით ნატრობდნენ დიონისოს შესამედ მოსვლას. და მხოლოდ ამ იმედისგან ეფინებოდა სიხარულის სხივები დანაწევრებულ, დაშლილ დედამიწას: როგორც გვიჩვენებს მითი მწუხარებაში დანთქმული დემეტრეს შესახებ, ისევე რომ გაიხარებს, როცა ვილაც ეტყვის, დიონისოს კიდევ ერთხელ შობა შეუძლიაო. ამ დამკ-

ვიდრებულ ხედვათა მეშვეობით ჩვენ ერთად შევკრიბეთ სიღრმისეული და პესიმისტური მსოფლმხედველობის ნაწილები და მათთან ერთად ტრაგედიის მისტერიული სწავლება: ძირითადი სწავლება, ყველაფერი არსებულის ერთიანობის შესახებ, ინდივიდუალობის გაგება, როგორც ბოროტების თაურმიზებისა, სიხარულით აღსაგე იმედის ხელოვნება, რომ ინდივიდუალობის გზა უნდა გადალახულ იქნას, როგორც წინასწარჭვრეტა ხელახლა დამკვიდრებული ერთობისა.

ადრეც თქმულა, რომ ჰომეროსისეული ეპოსი ოლიმპიური კულტურის პოეზიაა, რომელთან ერთადაც მღერის იგი ტიტანებთან ბრძოლისას შიშზე გამარჯვების სიმღერას. ახლა კი, ტრაგიკული პოეზიის ყოვლისმომცველი ზეგავლენიდან გამომდინარე, ჰომეროსისეული მითები ხელახლა დაიბადნენ და ამ გარდაქმნაში აჩვენეს, რომ მას შემდეგ ოლიმპიური კულტურა დაძლეულ იქნა უფრო ღრმა მსოფლმხედველობის მიერ. კადნიერმა ტიტანმა პრომეთემ განუცხადა თავის მწამებელს, რომ ეს პირველად დაემუქრებოდა უდიდესი საფრთხე მის ხელმწიფებას, თუ ძალებს დროულად არ გააერთიანებდნენ. ესკილესთან ჩვენ ვხედავთ უკმინებულო, თავისი ხელმწიფების დასასრულის გამო დამფრთხალი ზევსის გაერთიანებას ტიტანთან. ამიტომაც ტარტაროსი<sup>48</sup> კიდევ ერთხელ აბრუნებს ტიტანთა ადრეულ ხანას. ველურობისა და მიშველი

ბუნების ფილოსოფია მართალი გამომეტყველებით შესცქერის მის წინაშე მროკავ მითებს ჰომეროსისეული სამყაროსას: ამ ქალღმერთის ელვარე თვალთა წინაშე მითები თრთიან და ფერმკრთალდებიან — ვიდრე დიონისური ხელოვანის ძლიერი მელავი აიძულებდეთ ახალი ღვთაებისადმი მსახურებას. დიონისური სიმართლე იფიქრთავს მითების მთელ სამყაროს, როგორც თავისი ცოდნის სიმბოლოს, და ამეტყველებს ამ ცოდნას ნაწილობრივ ტრაგედიის საჯარო კულტურაში და ნაწილობრივ დრამატული მისტერების საიდუმლო დღესასწაულებში, მაგრამ ყოველთვის ძველი მითების საფარველქვეშ. რა იყო ის ძალა, რომელმაც ყვავ-ყორნებისგან იხსნა პრომეთე და მითი დიონისურ სიბრძნედ გადააქცია? ეს იყო მუსიკის ჰერაკლესეული ძალა: რომელიც ტრაგედიაში ყველაზე სრულყოფილად გამოიხატა და რომელსაც ძალეღვა მითის უღრმესი აზრის განმარტება ახალი მნიშვნელობით; ჩვენ რომ დავახასიათოთ, როგორც მუსიკის უმძლავრესი შესაძლებლობა. მითების ხედვის ესაა, სავარაუდო ისტორიული სინამდვილის ნაპრაღში შეპარვა და შემდეგ განხილვის უნიკალურ სავნად ქცევა მომდევნო ეპოქების ისტორიულ მოთხოვნათა საპასუხოდ: ბერძნები უკვე თავიანთი ახალგაზრდობის მითური ოცნებისთვის გონივრულად და თვითნებურად სახელის გადარქმევის გზას ადგენენ, რათა მისთვის დაერქმიათ ისტორიულ-პრაგმატუ-

ლი ახალგაზრდული ისტორია. ამ გზით ადგება რელიგია ნელი სიკვდილის გზას: სახელდობრ, როცა რელიგიის მითიური წინაპირობანი ორ-თოდოსული დოგმატიკის მკაცრი მზერის ქვეშ იწყებენ სისტემატიზებას, როგორც ისტორიულ მოვლენათა ჩაკეტილი მთლიანობა და შეშინებული ადამიანი იწყებს თავისი მითების დამაჯერებლობის მტკიცებას, თუმცა ეწინააღმდეგება სიცოცხლის ყველანაირ ბუნებრივ გაგრძელებას და იმავე მითების შემდგომ განვითარებას, როდესაც მითის შეგრძნება კვდება და მის ადგილს იკავებს ისტორიულ ნიადაგზე რელიგიის დაყენების მოთხოვნა. ახლა კი ამ მომაკვდავ მითს დაუფლა დიონისური მუსიკის ახალდაბადებული გენიოსი: მის ხელში მითი კვლავ აყვავდება მანამდე არნახული მრავალფეროვნებით, სურნელებით, რომელშიც შერეულია მეტაფიზიკური სამყაროს მონატრებული წინასწარმეტყველება. ამ უკანასკნელი აყვავების შემდეგ მითი დაირღვა, მისი ფოთლები გაფენმკრთალდნენ და გესლიანმა ანტიურობის ლუკიანეებმა<sup>49</sup> ხელი სტაცეს ქარისგან მიმოზნეულ, დამჭანარ და უფერულ ყვავილებს. ტრაგედის მეფეობით მითი აღწევს თავის უღრმეს შინაარსს, ყველაზე უგამომსახველობითეს ფორმას; ერთხელაც წამოიშართება დაჭრილი გმირივით, მის თვალში გაივლებს მთელი დარჩენილი ძალა მომაკვდავი კაცის ბრძნულ სიმშვიდესა და უკანასკნელ ძლიერ სინათლესთან ერთად.

რა გასურდა, კადნიერო ევრიპიდე, როდესაც ამ მომაკვდავს კიდევ ერთხელ შენს გასართობ მსახურებას აიძულებდი? შენს ძლიერ ხელებში დალია მან სული: ახლა კი შეთხზული, შენიღბული მითი გამოიყენე, რომელსაც მხოლოდ ძველი ბრწყინვალე ტანსაცმლით შემოსვა შეეძლო ჰერაკლეს მაიმუნივით. და როგორც მითის მოკვდა შენთან, ისევე მოკვდა მუსიკის გენია: თუმცა ხარბი ხელებით მუსიკის ბალებში მეკობრეობა გასურდა, მაგრამ მხოლოდ დამახინჯებული, ნაყალბევი მუსიკა მიიღე. და რადგან დიონისო მიატოვე, შენც მიგატოვა აპოლონმა; თუმცა შენ მოინადირე მათი ვენებანი მათივე სარეცლებიდან და შენს ნრეში შემოიღე, თუმცა შენ გალესე და გაქლიბე ჭეშმარიტად სოფისტური დიალექტიკა შენი გმირების სიტყვებისთვის — შენი გმირების ვნებანი მაინც ნაყალბევი და შენიღბული, მათი ნათქვამიც ნაყალბევი და შენიღბულია.

## 11.

ბერძნული ტრაგედიის სიკვდილი განსხვავებული იყო თავის დობილ ანტიურ ხელოვნებისმიერ მიმდინარეობათაგან: იგი თვითმკვლელობის შედეგად მოკვდა, გადაუნყვეტელი და ამიტომაც ტრაგიული კონფლიქტის შედეგად; დანარჩენები კი გარდაიცვალნენ სიბერის ასაკ-

ში, უმშვენიერესი და უმშვიდესი გარდაცვალებით. რადგან ბედნიერი ბუნებრივი მდგომარეობაა სიცოცხლის დატოვება მშვენიერი მემკვიდრეობით და მტკივნეული კრუნხვების გარეშე: შემდეგ ხელოვნების უფრო ძველ სახეთა დასრულება ამგვარი ბედნიერი ბუნებრივი მდგომარეობაა: ისინი ნელა გაუჩინარდნენ და სიკვდილის წინ უმზერდნენ თავიანთ უფრო მშვენიერ შთამომავლებს, მძლავრი შესტებით მოუთმენლად რომ იგრძელებდნენ კისრებს. ბერძნული ტრაგედიის სიკვდილთან ერთად უზარმაზარი სიცარიელე შეიქმნა, ყველგან რომ იგრძნობოდა; ზუსტად ისე, ტიბერიუსის<sup>50</sup> დროინდელ მეზღვაურებს ერთხელ განცალკევებული კუნძულიდან ხმა რომ შემოესმათ „დიადი პანი“<sup>51</sup> მოკვდაო: ასევე ისმოდა ელინური სამყაროს მტკივნეული გოდება: „ტრაგედია მოკვდა! მასთან ერთად პოეზიაც დაიღუპა! შორს, შორს ჩვენგან დაობებული, გამოფიტული ეპიგონებო! ჰადესამდე გზა გქონიათ, სადაც თქვენი ყოფილი ბატონის ნასუფრალით გამოიძლებით!“

იმ დროს ხელოვნების კიდევ ერთი ფორმა რომ ჩამოყალიბებულიყო, რომელიც ტრაგედიას თავის წინამორბედად და დასასახლისად აღიარებდა, მას შიშით შეხედავდნენ, რადგან დედისეული ხასიათი მოსდგამდა, იმგვარი ხასიათი, რომელსაც სიკვდილთან ხანგრძლივი ბრძოლისას ავლენდა. ტრაგედიის ამ სასიკვდი-

ლო ბრძოლით იბრძოდა ევრიპიდე; და ეს ნაგვიანევი ფორმა ხელოვნებისა ცნობილია, როგორც ახალი ატიკური კომედია. მასში ცოცხლობდა ტრაგედიის დაუძლეული ფორმა, როგორც ტრაგედიის მიზანმიმართული და დაღობრივი სიკვდილის სამახსოვრო ძეგლი.

ამ თვალსაზრისით გასაგები ხდება ის მგზნებარე მიდრეკილება, ახალი კომედიის პოეტები რომ გრძნობდნენ ევრიპიდეს მიმართ; ამიტომაც არ გვეჩვენება უცხოოდ ფილემონის<sup>52</sup> სურვილი, დაუყოვნებლივ ჩამომახრჩეთო, მხოლოდ იმიტომ, რომ ქვესკნელში ევრიპიდეს მოძებნა შესძლებოდა: რადგან დარწმუნებული უნდა ყოფილიყო, რომ მიცვალებულს გონიერება შენარუნებული აქვს. თუმცა მოკლედ და შემდგომი გაგრძელების გარეშე თუ გვინდა იმის თქმა, რა აკავშირებს ევრიპიდეს ფილემონსა და მენანდრესთან<sup>53</sup>, რა ინვევდა მათ ესოდენ აშკარად გამოხატულ აღტაცებას ევრიპიდეს მიმართ, საკმარისი იქნება, თუ ვიტყვით, რომ ევრიპიდესთან სცენაზეა შემოსული მაცურებელი. ვინც დააკვირდება იმ მასალას, რომლითაც ევრიპიდემდეელი პრომეთეული ტრაგედიის გმირებს ქმნიდნენ, და იმასაც, თუ რაოდენ შორს იყო სცენაზე სინამდვილის ნამდვილი ნიღბის შემოტანის იდეა, ნათლად დაინახავს ევრიპიდეს გადახრილ ტენდენციებს. მისი მეშვეობით ჩვეულებრივმა ადამიანმა თავისი გზა მაცურებელთა სივრციდან სასცენო სივრცეზე გადაიტანა,

სარკეში, სადაც მანამდე მხოლოდ დიდი და ძალმოსილი ხასიათები ჩნდებოდნენ, ახლა გამოჩნდა მტკიცეული სინამდვილე, რომელიც ააშკარავებდა ბუნების არასახარბიელო თვისებებსაც. ოდისევსი, ნამდვილი ელინი ძველი ხელოვნებისა, ახლა ხელთ ჩაუვარდათ ახალი დროის გრაკულუსისებრ<sup>64</sup> პოეტებს, რომელიც ამიერიდან დრამატულ ინტერესთა შუაგულში დგას, როგორც გულკეთილი, გონიერი შინამოსამსახურე. არისტოფანეს<sup>65</sup> ბაყაყებში ევრიბიდე ყურადღებას აქცევს იმ მსახურებს, რომ თავისი შინაურული ნამლებით მან გაათავისუფლა ტრაგიული ხელოვნება პომპეზური დიდტანიონობისგან, ამ აზრის განვრცობა შეგვიძლია მის ყველა ტრაგიულ გმირზე. არსებითად მაცურებელი ახლა უკვე ხედავდა და უსმენდა თავისაკვე ორეულს ევრიბიდესეულ სცენაზე წარმოდგენილს და ახარებდა ის ამბავი, რომ მას ლაპარაკიც შეეძლო. თუმცა ეს როდი იყო ერთადერთი სიხარული. ხალხი ევრიბიდეგან ლაპარაკს სწავლობდა; ამის გამო განადიდებს ის თავისთვის ესკილესთან კამათში: თუ როგორ ისწავლა ხალხმა მისგან ხელოვნებისმიერი დაკვირვება, უბასრეს სოფიზმის თანხლებით, მოლაპარაკება, დასკვნების გამოტანა. სახალხო ენაზე ამეტყველების მეშვეობით მან ზოგადად შესაძლებელი გახადა ახალი კომედია. ამ დროიდან მოყოლებული უკვე საიდუმლოს აღარ შეადგენდა, როგორ და რა ფრაზებით უნდა წარმოედგე-

ნილიყო სცენაზე ყოველდღიურობა. ბაურგერული უკემურობა, რომელზეც ევრიბიდე მთელ თავის პოლიტიკურ იმედებს ამყარებდა, ახლა თავის სათქმელს ამბობდა, ამდენად, ტრაგედიამი ნახევრადღმერთი და კომედიაში მთვრალი სატირი, ანუ ნახევრადადამიანი, განსაზღვრავდნენ ენის ბუნებას. იმიტომაც ანიჭებდა არისტოფანესეული ევრიბიდე თავისთავს ამხელა მნიშვნელობას, რომ მან წარმოადგინა საზოგადო, საყოველთაოდ ცნობილი ჩვეულებრივი ცხოვრება და ძალისხმევა, რომლის განსჯაც ყველას შეეძლო. თუ ყველა ფილოსოფოსობდა, თავიანთ მიწასა და საგნებს შორსმჭვრეტელურად განაგებდნენ და თავიანთ საქმებს უძღვებოდნენ, ევრიბიდე განცხადებით, ეს მისი დამსახურება იყო და მიღწევა იმ სიბრძნისა, რომელიც მან ხალხს ჩაუწერა.

ამგვარად მომზადებული და განათლებული მასისადმი იყო მიმართული ახალი კომედიის ყურადღება, ვისთვისაც ევრიბიდე გარკვეულწილად გუნდის მასწავლებლად გადაიქცა; თუმცა ამჯერად მაცურებელთა გუნდი გავარჯიშებული უნდა ყოფილიყო. როდესაც გუნდმა საკმარისად გაივარჯიშა ევრიბიდესეული ტონით მღერაში, მყისვე წარმოიშვა ჭადრაკისებრი მანერა სახიობისა — ახალი კომედია, გამჭრიახობისა და ცბიერების უსასრულო ტრიუმფით.

იმავდროულად ევრიბიდეც — გუნდის მასწავლებელს — განუწყვეტლად განადიდებდ-

ნენ: კაცი სასიკვდილოდაც განირავდა თავს, ოღონდ მისგან მეტი ესწავლა, რომ არ სცოდნოდა ტრაგიკოსი პოეტებისა და თვითონ ტრაგიკოსის სიკვდილის შესახებ. ხოლო ტრაგიკოსთან ერთად ელინები გამოეთხოვნენ რწმენას უკვდავებისადმი, არა მხოლოდ იდეალური წარსულის, არამედ იდეალური მომავლის რწმენასაც. ცნობილი ეპიტაფიის გამოთქმა „მოხუცივით ქარაფშუტა და გაცეცილი“ ასევე შეეფერება ხანდაზმულ ელინიზმსაც. წარმატება, მასხარაობა, დაუდევრობა, ახირებულობა — აი მისი უმაღლესი ღვთაებანი; მეხუთე მდგომარეობა, სახელდობრ — მონობის მდგომარეობა, სულ მცირე — მონური განცდების მდგომარეობა გამეფდა ირგვლივ: და თუ ვინმეს კიდევ შეეძლო „ბერძნულ დალხინებაზე“ ლაპარაკი, ეს იყო დალხინება მონისა, რომელმაც არ იცოდა არსებულზე უფრო რთული რაიმეს ტვირთვა, რაღაც უფრო დიდისთვის ბრძოლა, მომავალსა ან წარსულში რაღაც უფრო დიდის დაფასება. ეს იყო გამოვლინება „ბერძნული დალხინებისა“, რომელმაც ასე დაარღვია ქრისტიანობის პირველი ოთხი საუკუნის ღრმა და საზარელი სახე: მათთვის დიაცური გაქცევა სერიოზულობისა და საშინელებისგან, დედლური თვითკმაყოფილება განცხრომა-მფლანგველობით — მხოლოდ საზიზღარი თვისება კი არა ყოფილა, არამედ ანტიქრისტიანულიც. და მათ გავლენას უნდა მივანეროთ ის ამბავი, რომ

ბერძნული ანტიკურობის, როგორც მკრთალი ვარდისფერი დალხინების ეპოქის წარმოდგენა საუკუნეების მანძილზე გავრცელდა შეუკვლი სიმტკიცით — თითქოს მას არ წარმოემკვას მეექვსე საუკუნე თავისი ტრაგიდიის დაბადებით, თავისი მისტირებით, თავისი პითაგორათი და პერაკლიტით, ხელოვნების ნიმუშები დიდი ეპოქისა თითქოს სულაც არ არსებულებოდნენ — თუმცა ვერცერთი ამ ნიმუშთაგანი სრულიადაც ვერ აიხსნება ამგვარი მიხრწნილებისმიერი და მონური დალხინებისა და სიხარულის საფუძველზე; ნიმუშები, რომელნიც საგვებით განსხვავებულ მსოფლმხედველობას მიიჩნევენ თავიანთი არსებობის საფუძველად.

საბოლოოდ კი, როდესაც ამტკიცებენ, ევრი-პიდემ შემოიყვანა სცენაზე მაცურებელი, რათა ამ უკანასკნელს მისცემოდა შესაძლებლობა დრამის შეფასებისაო, ისე ჩანს, თითქოს ძველი ტრაგიული ხელოვნება გათავისუფლებული არ ყოფილიყო მაცურებელთან მცდარი დამოკიდებულებისგან: კაცმა შეიძლება იფიქროს, რომ ევრიპიდეს რადიკალური ტენდენცია ხელოვნების ნიმუშსა და პუბლიკას შორის შესაბამისი ურთიერთობის დამყარებისა წინ გადადგმული ნაბიჯია სოფოკლეს შემდეგ. მაგრამ „პუბლიკა“ მხოლოდ სიტყვაა და არა მუდმივი, არსებითად მტკიცე საზომი. რატომ უნდა ეგრძნო თავი ხელოვნანს იმ ძალაზე დამოკიდებულად, რომლის სიძლიერეც მხოლოდ მრავალრიცხოვნებაშია?

და თუ ხელოვანი გრძნობს, რომ თავისი ტალღან-  
ტითა და ზრახვებით ყოველ მაცურებელს აღე-  
მატება, მაშინ როგორ უნდა იგრძნოს მისთვის  
უკმარ ამ უნართა ზოგადი გამოხატულების ნი-  
ნაზე უფრო მეტი პატივისცემა, ვიდრე იმის მი-  
მართ, ვინც, მაგალითად, უნიჭიერესა მაცურე-  
ბელთა შორის? სინამდვილეში კი არცერთი  
ბერძენი ხელოვანი არ მოპყრობია თავის პუბ-  
ლიკას დიდი ხნის მანძილზე ისეთი კადნიერი-  
ბით და თვითმაცყოფილებით, როგორც ვერიპი-  
დე: როდესაც მასები მის ფერხითი მოქუჩდე-  
ბოდნენ, იგი საკუთარი ხასიათის მიდრეკილე-  
ბასაც კი (რომლითაც მასებს იპყრობდა) აღმა-  
ტებულად უარყოფდა და სილას გააწნავდა  
ხოლმე მათ. ამ გენიოსს ოდნავი პატივისცემა  
რომ ჰქონოდა პუბლიკის პანდემონიუმის მი-  
მართ, თავისივე შეცდომათა კომბლისებრი  
დარტყმები ცხოვრების ნახევარგზამდე გაა-  
ნადგურებდა. ამ თვალსაზრისით ვხედავთ, რომ  
ვერიპიდეს მიერ სცენაზე მაცურებლის შემოყ-  
ვანა მათთვის განსჯის შესაძლებლობის მისა-  
ცემად მხოლოდ დროებითი იყო და მისი ტენ-  
დენციის უფრო ღრმა აზრი უნდა ვეძებოთ. მე-  
ორე მხრივ, საყოველთაოდ ცნობილია, როგორ  
იყვნენ ესკილე და მის შემდეგაც, სიცოცხლის მან-  
ძილზეც და მის შემდეგაც, ხალხის სიყვარუ-  
ლით გარემოსილნი და ამიტომაც, ევრიპიდეს  
ამ წინამორბედთა მიმართ, ხელოვნების ნიმუშ-  
სა და პუბლიკას შორის მცდარ დამოკიდებუ-

ლებზე ლაპარაკი საესებით უადგილოა. რა  
აიძულებდა ნიჭით უხვად დაჯილდოებულ ხე-  
ლოვანთ იმ გზისგან დაშორებას, რომელსაც  
დიდ პოეტთა სახელები მზესავით ანათებდა,  
ხოლო სახალხო სიყვარული უღრუბლო ლაყ-  
ვარდით აცისკროვნებდა? მაცურებლის შესა-  
ხებ რა განსაკუთრებულ აზრს მიჰყავდა იგი მა-  
ყურებლისავე წინააღმდეგ? როგორ შეიძლო  
მას, პუბლიკისგან პატივდებულს, ამავე პუბ-  
ლიკის უპატივმეულობა?

ზემომოყვანილი გამოცანა შემდეგნაირად  
ამოიხსნება: ევრიპიდე, როგორც პოეტი, მასებზე  
გაცილებით აღმატებულად გრძნობდა თავს,  
მაგრამ არა მის ორ მაცურებელზე აღმატებუ-  
ლად: მან შემოიყვანა მასები სცენაზე, იმ ორ მა-  
ყურებელს კი ღირსეულ განმსჯელებად მიიჩნე-  
და, თავისი ხელოვნების ძვლებელეებად: მათივე  
რჩევებითა და მითითებით გამოცვალა გრძნობა-  
თა, განცდათა, გამოცდილებათა მთელი სამყა-  
რო, მაცურებლებს დაფარულ გუნდად რომ ესა-  
ხებოდათ ყოველი სადღესასწაულო წარმოდგე-  
ნის დროს, თავის სასცენო გმირთა სულებში; ამ  
ორი განმსჯელის მოთხოვნათა მიხედვით ეძებდა  
ახალ ენას და ახალ ტონს თავისი ამ ახალი ხასია-  
თებისთვის; მათსავე ნათქვამს მიიჩნევდა თავისი  
ქმნილების ერთადერთ სამართლიან შეფასებად  
ისევე, როგორც მათ ნახალისებას — გამარჯვე-  
ბის წინაპირობად, როდესაც თავისთავი ერთხელ  
იხილა პუბლიკის მიერ მსჯავრდადებულად.

ამ ორ მაყურებელს შორის პირველი თვითონ ევრიბოდეა — ევრიბოდე მოაზროვნე და არა პოეტი. მასზე შეიძლება ითქვას, რომ მისი კრიტიკული ტალანტის არაჩვეულებრივი სავსება, ლესინგისა<sup>56</sup> არ იყო, მუდმივად ზრდიდა პროდუქტიულ სახელოვნებო იმპულსს, მაშინაც კი, როცა არ ქმნიდა. თავისი ამ ტალანტით, თავისი კრიტიკული აზროვნების მთელი სინათლითა და სისხარტით იჯდა ევრიბოდე თეატრში და, სიძველისგან დამუქებული ნახატივით, ხაზებად, ფენებად არჩედა თავის დიდ წინამორბედთა შედეგებს. და აქ შეეჯახა იმას, რაც ესქილესული ტრაგედიის ღრმა საიდუმლოთა მკოდნესთვის ნაცნობი იქნება: ყველა ფენასა და ყველა ხაზში აღმოაჩინა რაც შეუსაბამო, მაცდუნებელი სიცხადე და, იმავედროულად, ამოუცნობი სიღრმე, ნიადაგის უსასრულობა. ყველაზე უცხადეს ფიგურას კომეტის კუდი გამობმოდა, რომელიც აუხსნელისკენ, ამოუცნობისკენ მიანიშნებდა. იმავენაირი გაორება ეტყობოდა დრამის კონსტრუქციას, გუნდის მნიშვნელობას. და რა საეჭვოდ ესახებოდა მას ეთიკური პრობლემის გადაწყვეტა! რაოდენ საჭოჭმონოდ ეჩვენებოდა მითების მონესრიგება! რაოდენ არათანაბრად — ბედისა და უბედობის განაწილება! ძველი ტრაგედიების ენაშიც კი ბევრი რამ იყო მისთვის აღმამფოთებელი, ან, სულ მცირე — ამოუცნობი; კერძოდ კი მეტისმეტი პომპი უბრალო ურთიერთობისთვის, მეტისმეტი ტროპი და სამინელება ხასიათის სიმარტივისთვის. ამგვარი გა-

მოცანებით შემფოთებული იჯდა თეატრში და, როგორც მაყურებელი, მიხვდა, რომ თავისი დიდი წინამორბედებისა არ ესმოდა. მაგრამ რაკი გონებას ყოველგვარი სიამოვნების და ქმნადობის საფუძვლად მიიჩნევდა, თავისთავისთვის უნდა ეკითხა და გამოეძია, სხვაც ხომ არ ფიქრობდა მის მსგავსად და მსავით აწუხებდა ხსენებული უთანაბრობა. მაგრამ ბევრნი და მათ შორის. საუკეთესონი უნდო ღიმილით უმსახინდლებოდნენ; იმის ახსნა კი არავის შეეძლო, რატომ არ შეიძლებაოდა მართებული ყოფილიყო მისი ეჭვები და წინააღმდეგობანი დიდ ოსტატთა მიმართ. ამ მტკივნეულ მდგომარეობაში მყოფმა იზოფა სხვა მაყურებელი, ვინც ვერ შეიმეცნებდა და ამიტომაც არ აფასებდა ტრაგედიას. მასთან ერთად შეეძლო, რომ განმარტოებისთვის თავი დაეღწია, ესქილესა და სოფოკლეს ქმნილებათა წინააღმდეგ უდიდესი ბრძოლა გამოეცხადებინა — არა კრიტიკული წერილებით, არამედ — როგორც დრამატული პოეტს — თავისი ტრადიციის სანინააღმდეგო მოსაზრებით ტრაგედიის შესახებ.

## 12.

კიდრე მეორე მაყურებელს დავასახელებდეთ, დრო ვიხელთოთ და გავისხენოთ ესქილესული ტრაგედიის ორგემაცეობა და შეუსაბამობა, ზემოთ რომ აღვწერეთ. დავუკვირდეთ

ჩვენს გაუცხოებას ამ ტრაგედიების გუნდსა და ტრაგიულ გმირთან, რომლებთანაც არ ვიცოდით, როგორ შეგვეთავსებინა ჩვენთვის ნაჩვენავი, ტრადიციული წარმოდგენები — ვიდრე ორგემბეკობას ბერძნული ტრაგედიის აზრად და საფუძვლად არ მივიჩნევდით, ერთად მოზღვავებული ორი ხელოვნებისმიერი იმპულსის, აპოლონური და დიონისურის, გამოხატულებად.

ამ თავდაპირველ და ყოვლისშემძლე დიონისურ ელემენტს ტრაგედიისგან თუ გამოვაცალკევებთ და ავადლორძინებთ ტრაგედიას თავისი წმინდა სახით, როგორც არადიონისურ ხელოვნებას, ზნეობასა და მსოფლმხედველობას — ნათლად წარმოგიდგება იგი, როგორც ევრიპიდესეული ტენდენცია.

სიცოცხლის მიმწუხრზე ევრიპიდემ აშკარად (რამდენადაც თანამედროვენი ამის საშუალებას აძლევდნენ) დასვა კითხვა მითში სენეკული ტენდენციის ღირებულებისა და მნიშვნელობის შესახებ. დიონისური საერთოდ უნდა არსებულებოდა თუ არა? ძირფესვიანად ხომ არ უნდა ამოგვეგლიჯა იგი ელინური ნიადაგიდან? ცხადია, ასე უნდა მოვქცეულიყავით, გვიბასუსებებს პოეტი, ეს რომ შეგვძლებოდა: მაგრამ ღმერთი დიონისო ძალზე ძლიერი იყო: ყველაზე უფრო გონიერი მოწინააღმდეგე — „ბაკების“ პენთეუსის მსგავსად — მოულოდნელად მოაჯადოვა დიონისომ და მოგვიანებით ამ მოჯადობისგან თვითგანადგურების მდგომარეო-

ბაში ჩაავდო. ორი მოხუცის — კადმოსის და ტირესიასის<sup>57</sup> — მსჯავრი, როგორც ჩანს, ხანდაზმული პოეტის დასვენაცაა: უჭკვიანესი ადამიანის ფიქრიც ვერ დაარღვევს ძველ ხალხურ ადათს, დიონისოს მიმართ მზარდ მოქცელებას; ამგვარ განსაცვიფრებელ ძალთა წინაშე, სულ მცირე, დიპლომატიურად მოჩვენებითი თანამონაწილეობა მაინც არის საჭირო: თუმცა ისიც შესაძლებელია, რომ ამგვარი უგვრგილო მოწინააღმდეგე უეურაცხყოფილმა ღვთაებამ დიპლომატი — კადმუსის მსგავსად — ბოლოს დრაკონად გადააქციოს. ამას მოგვითხრობს პოეტი, ვინც თავისი ხანგრძლივი ცხოვრების მანძილზე დიონისოს გმირული ძალის წინააღმდეგ იბრძოდა — იმისთვის, რომ სიცოცხლე თავისი მოწინააღმდეგის განდიდებითა და თვითმკვლელობით დაესრულებინა, თავბრუდახვეული კაცის მსგავსად, რომელიც სამიწილი თავბრუსხვევისგან თავდასაღწევად კოშკიდან გადახტება. ეს ტრაგედია პროტესტია მისივე ტენდენციის განხორციელებადობის წინააღმდეგ; აჰა, როგორც იქნა, განხორციელდა! სასწაული მოხდა: როგორც კი პოეტმა უარყო, ტენდენცია მაშინვე განხორციელდა. დიონისო განდევნილ იქნა ტრაგიული სცენიდან, თანაც — ევრიპიდეს სახით ამეტყველებული დემონური ძალის მიერ. მაგრამ ევრიპიდე გარკვეულწილად მხოლოდ ნიღაბი იყო: დეთაებრიობა, რომელიც მისი პირით მეტყველებდა,

დიონისო კი არ ყოფილა, არც აპოლონ, არამედ საესებით ახალდაბადებული დემონი, სახელად — სოკრატე. ეს ახალი დაპირისპირება: დიონისური და სოკრატული, და ამ დაპირისპირებაში ბერძნული ტრაგედია, როგორც ხელოვნების ნიმუში, დასამარდა. ახლა უკვე მნიშვნელობა არა აქვს, როგორ ცდილობდა ევრიპიდე ჩვენს დამწეიდებას თავისი სიტყვის უკან წაღებით, რადგან ამან შედეგი არ გამოიღო: უდიდებულესი ტაძარი ნანგრევებად იქცა; რაში გვიჩრდება მისი დამანგრეველის გოდება და აღიარება, რომ ეს ტაძარი ულამაზესი იყო? და თვითონ ევრიპიდეც ყველა დროის ხელოვნებათმცოდნეებს რომ დაესაჯათ და დრაკონად გადაექციათ — ვისდა სჭირდებოდა ეს უმნიშვნელო საზღაური?

ახლა კი მივუახლოვდეთ სოკრატულ ტენდენციას, რომლითაც ევრიპიდე ებრძოდა და ამარცხებდა ესქილესეულ ტრაგედიას.

ჩვენს თავს უნდა ვკითხოთ: რა მიზანი უნდა ჰქონოდა ევრიპიდეს განზრახვას — დრამის არადიონისურ ნიადაგზე დამყარებას, თუ დავუშვებთ, რომ მისი განხორციელება უმაღლეს იდეალებს ისახავდა მიზნად? დრამის რომელი ფორმა გადარჩა, თუ არა ის, რომელიც დაიბადა მუსიკის წიაღიდან, ამ გამოუცნობი დიონისური ნახევარსინათლიდან? მხოლოდ დრამატიზებული ეპოსი: აპოლონური ფორმა ხელოვნებისა, რომელშიც ტრაგიული შედეგი ბუნებრივად მი-

ულწეველია. ეს არ მომდინარეობს წარმოდგენილ მოვლენათა შინაარსიდან; ნამდვილად, უნდა ვთქვა, რომ გოეთეს პროექტში („ნაუსიკაა“) შეუძლებელი იქნებოდა ამგვარი იდილიური არსების მიერ თვითმკვლელობის ჩადენა — მეხუთე აქტში რომ უნდა მომხდარიყო — ზემიწეებით ტრაგიულად; აპოლონური ეპიკის ძალა იმდენად არაჩვეულებრივია, რომ ჩვენს თვალწინ ჯადოსნურად გარდაქმნის უსაშინლეს საგნებს ამ სიხარულის გამოვლინების მეშვეობით და მის ფასად. დრამატული ეპოსის პოეტს არ შეუძლია თავისი სურათების მილიანად გადადნობა ეპიურ რაფსოდზე მეტად: ეს ისევ წყნარი, მშვიდი ჭკრეტის, თვალთა ფართოდ გახელის მდგომარეობაა, სურათებს თვალწინ რომ ხედავს. ამ დრამატულ ეპოსში მსახიობი, უღრმესი აზრით, კვლავ რაფსოდად რჩება; შინაგანი ოცნების გავლენა გასდევს მის ყველა მოქმედებას და ამიტომაც არაა ის ნამდვილი მსახიობი.

ახლა კი, როგორ უკავშირდება აპოლონური დრამის ამ იდეალს ევრიპიდეს უმოქმედება? როგორც ძველი დროის მოზეიმე რაფსოდი ახალგაზრდულ დამოკიდებულებას, რომლის ბუნებაც პლატონის „იონში“ შემდეგნაირად არის აღწერილი: „როდესაც რაიმე სამწუხაროს ვამბობ, თვალები ცრემლით მევსება. მაგრამ როდესაც ჩემი ნათქვამი საშიშია და საშინელი, თმა შიშისგან ყალყზე მიდგება და გულს ბაგაბუვი გაუღის“. აქ ვეღარ ვამჩნევთ ხილვებში

ეპიურ დანთქმას, უგრძნობ სიცივეს ნამდვილი მსახიობისას, რომელიც, უკიდურესი დაძაბულობის დროს, მთლიანად ხილვას და ხილვით ტკბობა. ევრიპიდე გულფიცხი მსახიობია, თმა რომ ყალყზე აქვს შემდგარი; ის გეგმას ადგენს, როგორც სოკრატული მოაზროვნე, და ახორციელებს მას, როგორც ვნებიანი მსახიობი. ნამდვილი ხელოვანი არც დაგეგმვის დროსა და არც განხორციელების დროს. ამიტომაც არის ევრიპიდესული დრამა ცივი და, იმავდროულად, ფიცხი, თანაბრად რომ შეუძლია დაწვაც და ყინვისგან დაზრობაც; მისთვის ასევე შეუძლებელია ეპოსის აპოლონური შედეგის მიღწევა, რადგან დიონისურ ელემენტებს უკვე შეძლებისდაგვარად დაშორებულია, ხოლო ახლა შედეგის მისაღწევად ხალხის ასაღელვებელი მეთოდი სჭირდება, რომელიც უკვე არც აპოლონურ და არც დიონისურ ცალკეულ სახელოვნებო იმპულსს აღარ მიეკუთვნება. ეს ხალხის ასაღელვებელი მეთოდი ცივი პარადოქსული იდეებია — აპოლონური ხილვების ჩამნაცვლებელი — და ფიცხი გრძნობები — დიონისური სიმშვიდის ნაცვლად — ყველაზე უფრო რეალისტურად მიმსგავსებული და არა ხელოვნების სულით გამსჭვალული აზრები და გრძნობები.

რაკი იმდენი შევიტყვეთ, რომ ევრიპიდეს მცდელობა დრამის მართო აპოლონურ პრინციპებზე დამყარებისა ნარუმბატებლად დამთავრდა, ხოლო თავისი არადიონისური ტენდენციის

წყალობით ნატურალისტური არახელოვნების მიერში აერია, ახლა უკვე შეგვიძლია მივუახლოვდეთ სოკრატული ესთეტიკის არსს, რომლის უმნიშვნელოვანესი კანონიც დაახლოებით ასე უღერს: „ყველაფერი გასაგები უნდა იყოს, რათა მშვენიერებად ჩაითვალოს“; როგორც ანალოგია სოკრატეს გამონათქვამისა: „მხოლოდ მცოდნე ადამიანია კეთილშობილი“. ამ კანონით აღჭურვილი ევრიპიდე აჯამებდა ყველა ადამიანურ თვისებას და ამავე პრინციპით ამართლებდა მათ: ენას, ხასიათებს, დრამატულ კონსტრუქციას, საგუნდო მუსიკას. სოფოკლესეულ ტრაგედიებთან შედარებით, რაც ყველაზე ხშირად გვხვდება ევრიპიდესთან, როგორც პოეტური ნაკლი და უკან გადადგმული ნაბიჯი, ესაა პროდუქტის უმეტეს ნაწილში ჩართული ხაზგასმული კრიტიკული პროცესი, კადნიერი მცოდნეობა. ამ რაციონალისტური მეთოდის შედეგის მაგალითად გამოგვადგება ევრიპიდესეული პროლოგი. თანამედროვე სასცენო ტექნიკისთვის არაფერი იქნებოდა ისეთი არასასურველი, როგორც ევრიპიდეს დრამის პროლოგი. რომ დრამის დაწყებისთანავე სცენაზე შემოსული პირი მოგვითხრობს, თუ ვინაა და რა გადახდა მოქმედების დაწყებამდე, რაა მომხდარი მანამდე და რა არის მოსალოდნელი ამბის მსვლელობისას, რაც თანამედროვე დრამატურგ პოეტებს შეუწყნარებულ მკრეხელობად, დაყოვნების ეფექტის მიუტემებელ დარღვევად მოეჩვენებოდათ.

თუ ყველაფერი ცნობილია, რაც მოხდება; ვინ-  
ღას ენდომება მოცდა იმის სანახავად, რომ ნამ-  
დვილად ასე მოხდეს? აქ წინასწარმეტყველურ  
სიზმარსა და მოგვიანებით მომხდარ ნამდვილ  
ამბავს შორის შემთხვევითი კავშირის სასა-  
ხიცი არაა. ევროპიდე სულ სხვანაირად ფიქრობ-  
და. ტრაგედიის შედეგი აღარ უნდა ყოფილიყო  
დამოკიდებული ეპიურ დაყოფებაზე, მაცდუნე-  
ბელ გაურკვევლობაზე იმის შესახებ, თუ რა  
მოხდება ახლა და მომავალში: ის უფრო მეტად  
უნდა ყოფილიყო დამოკიდებული დიდ რიტორი-  
ულ-ლირიულ სცენებზე, რომლებშიც მთავარ  
გმირთა დიალექტიკა და ვნებანი ერთ დიდ და  
ძლიერ ტალღაშია ჩატული. ყველაფერი მზად-  
დებოდა პათოსისთვის და არა მოქმედებისთვის:  
და რაც პათოსისთვის არ იყო განკუთვნილი, ის  
უმართებულად მიიჩნეოდა. თუმცა აღტაცებულ  
ჩართვას ამგვარ სცენებში ყველაზე მეტად ხელს  
უშლიდა უფსკრული უკვე მომხდარ ამბავთა  
ჯაჭვი, რასაც ყველაზე მეტად მოსაკლისებდა  
ხოლომე მაცურებელი; რამდენადაც მსმენელს უხ-  
დება იმის გარკვევა, თუ რას ამბობს რომელიმე  
პერსონაჟი, რა ინვეს მიზნებსა და ზრახვებს  
შორის წინააღმდეგობას, მას უკვე აღარ ძალუძს  
მთავარ გმირთა მოქმედებასა და განცდაში  
სრულად ჩაძირვა, სუნთქვაშეკრული სიყვარუ-  
ლი და შიში მათთან ერთად. ესკილესულ-სო-  
ფოკლესული ტრაგედია სანყის სცენებში იყე-  
ნება ყველაზე უფრო დახვეწილ მეთოდებს, მი-

ნაარსის მისახვედრად აუცილებელ ბიძგებს, მა-  
თი კეთილშობილური ხელოვნება იხატებოდა  
იმაშიც, რომ აუცილებელ თვისებებს შენიღბუ-  
ლად და შემთხვევითად გამოაჩენდნენ ხოლმე.  
მოუხედავად ამისა, ევროპიდე სწამდა, რომ თავ-  
დაპირველ სცენებში მოვლენათა მარტივი  
არითმეტიკისთვის თავის გაართმევა მაყურე-  
ბელს ზედმეტად შეაწუხებდა, ხოლო პოეტური  
სილამაზე და გამომსახველობითი პათოსი დაი-  
კარგებოდა. ამიტომაც ექსპოზიციამდე პრო-  
ლოგს ჩართავდა, რომელსაც ვინმე ხალხისთვის  
სანდო პირს მიახლოებდა: დეთაებრიობა უნდა  
ყოფილიყო ტრაგედიის დასასრულის ერთგვარი  
გარანტი და პუბლიკისთვის გაუფანტა ეჭვები  
მითის ნამდვილობის შესახებ ზუსტად ისე, რო-  
გორც დეკარტე ემპირიული სამყაროს სინამდ-  
ვილეს ღმერთის სამართლიანობისა და მისგან  
ტყუილის შეუძლებლობის მეშვეობით ამტკი-  
ცებდა. დრამის ბოლოს ევროპიდე ერთხელ კი-  
დევე მიმართავდა დეთაებრივ ჭეშმარიტებას, რა-  
თა პუბლიკისთვის დაემტკიცებინა თავისი გმი-  
რის მომავალი: ეს იყო ავადსახსენებელი ამოცა-  
ნა „deus ex machina-სი“<sup>68</sup>. ეპიურ შესავალსა და  
საბოლოო წარმოდგენას შორის კი იყო დრამა-  
ტულ-ლირიული ანწყო, ნამდვილი „დრამა“.  
ამრიგად ევროპიდე, როგორც პოეტი, უპირ-  
ველესად თავისი გაცნობიერებული ცოდნის  
ექვთა, რაც მას ღირსშესანიშნავ ადგილს ანი-  
ჭებს ბერძნული ხელოვნების ისტორიაში. თავი-

სივით კრიტიკულ-პროდუქტიული ქმნილებანი ხშირად აიძულებდნენ ანაქსაგორასის<sup>152</sup> სიტყვების ჩართვას დრამაში, ასე რომ იწყებოდა: „თავდაპირველად ყველაფერი არეული იყო: შემდეგ მოვიდა გონება და იქმნა წესრიგი“. ფილოსოფოსებს შორის ანაქსაგორას თავისი გონებით ისე ჩანს, როგორც ლოთებს შორის პირველი გამოფხიზლებული, ასევე შექძლი ევრიპიდეს დანარჩენ ტრაგიკოს პოეტებთან თავისი ურთიერთმიმართების დახასიათება. ვიდრე წესრიგის ერთადერთი შემქმნელი და ყოვლისგანმგებელი გონება ხელოვნებისმიერი ქმნადობიდან გამორიცხული იყო, პირველყოფილ ქაოსში არეულიყო; ასე უნდა განესაჯა ევრიპიდეს, ასეთი მსჯავრი უნდა დაედო „მემთვრალე“ პოეტებისთვის, როგორც პირველ „გამოფხიზლებულს“. რაც სოფოკლემ ესქილეს შესახებ თქვა, რომ ის მართალს იქმნდა, თუმცა გაუცნობიერებლად, ევრიპიდესული გაგებით არ ყოფილა ნათქვამი: ევრიპიდემ მხოლოდ იმას დაუშვებდა, რომ ესქილე უმართებულად ქმნიდა, რადგან გაუცნობიერებლად ქმნიდა. ღვთაებრივი ულათონიც ამბობდა, პოეტების შექმნისუნარიანობა გაცნობიერებული აზრი როდია, არამედ უმეტესწილად მხოლოდ ირონიული, და იგი აღარებს წინასწარმეტყველისა და სიზმართა ამხსნელის ნიჭს; რადგან პოეტს მანამდე არ შეუძლია წერა, სანამ ცნობიერი გონება დაკარგული აქვს და აზრი მასში აღარ ბინადრობს.

პლატონის მსგავსად ევრიპიდემაც იტყვითა ეს ამოცანა — ჩვენება იმისა, რაც პოეტების მიერ შექმნილი „ირაციონალური“ სამყაროს სანაწინააღმდეგო იქნებოდა. მისი ესთეტიური პრინციპი: „ყველაფერი გასაგები უნდა იყოს, რათა მშვენიერებად ჩაითვალოს“, როგორც უკვე ვთქვი, ანალოგიაა სოკრატული გამონათქვამისა: „მხოლოდ მცოდნე ადამიანი კეთილშობილი“. ამიტომაც შეგვიძლია ევრიპიდეს, როგორც პოეტს, ესთეტიური სოკრატეზში მივანეროთ. მაგრამ სოკრატე იყო მეორე მაყურებელი, რომელიც ძველ ტრაგედიას ვერ იგებდა და ამიტომაც არ აფასებდა; მასთან შეკავშირებულმა ევრიპიდემ გაბედა ახალი ხელოვნებისმიერი ქმნადობის პეროდი ყოფილიყო. თუ ამის შედეგად დასამარდა ძველი ტრაგედია, მაშინ სოკრატეზში მკვლეელი პრინციპია: თუმცა რამდენადაც ბრძოლა მართული იყო ძველი ხელოვნების დიონისურობის წინააღმდეგ, ჩვენ სოკრატეში ამოვიცნობთ დიონისოს მონინააღმდეგეს, ახალ ორფეოსს, რომელიც დიონისოს წინააღმდეგ აღდგა და ვინც, თუმცა ათენის უმაღლესი სასამართლოს მენადების მიერ დასაგლეჯად განწირულიყო, მაინც აიძულა გაქცევა თვით ყოვლისშემძლე ღმერთს: რომელმაც, ადრინდელივით, ედონის მეფე ლიკურგეს რომ გაექცა, თავი გადაიჩინა ზღვის სიღრმეში, სახელდობრ — მთელი მსოფლიოს დამმორჩილებელი საიდუმლო კულტის მისტიურ წარღვნაში.

თანამედროვეებს არ გამოჰპარვიათ სოკრატეს სიახლოვე ევროპიდესეულ ტენდენციასთან, რისი ნათელი მაგალითიცაა ათენში მოარული ჭორი: სოკრატე ევროპიდეს ლექსების ნერაში ეხმარება. „ძველი კარგი დროის“ მონატრულებმა ეს ორი სახელი ერთმეორეს დაუკავშირეს მაშინ, როცა თანამედროვეობის სახალხო ბელადები უნდა დაესახელებინათ, რომელთა გავლენაც იქიდან გამომდინარეობდა, რომ მართონის ბრძოლაში<sup>66</sup> გამოვლენილი სიჯანსაღე სხეულისა და სულისა ეწირებოდა საგანთა ახსნის საეჭო გზას, რასაც სულიერი და სხეულბრივი ძალების გამოფიტვა მოჰყვებოდა. ეს ხმა, ნახევრად აღძვოთებისა და ნახევრად ზიზღის გამომცემელი, რომლითაც არისტოფანესეული კომედია გვეყვებოდა იმათზე, ვინც, ახალ თაობათა შესაძრუნებლად, ევროპიდეს გამოაშკარავებით გახარებულნი, გაცეცებას ვერ მალავდნენ, რომ არისტოფანესთან სოკრატე წარმოგვიდგა უპირველეს და უმაღლეს სოფისტად, სოფისტურ ძალისხმევათა დააზრად და სარკედ: მათ ისღა ანუგეშებდათ, რომ არისტოფანე სამარცხვინო ბოძზე გაეკრათ, როგორც მატყუარა, ურცხვი ალკიბიადეს<sup>67</sup> პოეზიისა. ამგვარ თავდასხმათა წინააღმდეგ არისტოფანეს გონივრული ინსტიქტების გამართლებას აღარ მოეცემა, უბრალოდ წარ-

მოვარენ სოკრატესა და ევროპიდეს ახლო ურთიერთობას, ათენელთა თვალით დანახულს; თანაც შეგახსენებთ, რომ სოკრატე, როგორც ტრაგიული ხელოვნების მოწინააღმდეგე, არ ესწრებოდა წარმოდგენებს და მხოლოდ მაშინ შეუერთდა მყურებლებს, როდესაც ევროპიდეს ახალ ნაწარმოებთა სერია შეიქმნა. ყველაზე ცნობილი მაინც ამ ორივე სახელის შეერთებაა დელფოს მისნის წინასწარმეტყველებაში, სოკრატეს ადამიანთა შორის უბრძნესად რომ აცხადებდა, ხოლო ევროპიდეს მეორე ადგილს მიაკუთვნებდა სიბრძნის კონკურსში.

სოფოკლე მესამე იყო ამ საფეხურთა შორის; ის სოფოკლე, ვინც ესკილეს ამეტებდა თავს იმიტომ, რომ სიმართლეს იქმოდა და თანაც იცოდა, რომ ეს სიმართლე იყო. მათ ცოდნაში სიმინდის ხარისხმა განაპირობა ის, რომ სამივეს თავიანთი დროის „ბრძენკაცებად“ მოიხსენიებდნენ.

მაგრამ უზუსტესი სიტყვები ცოდნის ახალი და ჯერარსმენილი მალალი შეფასებისა მაინც სოკრატემ გაახმოვანა, როდესაც თავი გამოაცხადა ერთადერთ ადამიანად, ვინც ამბობდა, რომ არაფერი იცოდა; როდესაც ხეტიალისას ათენის უდიდეს მოღვაწეებს, ორატორებს, პოეტებს და ხელოვნებს ესიტყვებოდა. ყოველთვის იმათ მიადგებოდა, ვისაც ეგონა — რაღაც ვიცო. განცვიფრებული ამჩნევდა, რომ ყველა ამ ცნობილ ადამიანთაგანს თავისი ხელობის

შესახებ სწორი და ნათელი წარმოდგენა არ ჰქონდა, მხოლოდ ინსტიქტით უძღვებოდნენ საქმეებს. „მხოლოდ ინსტიქტით“ ამ გამოთქმით ვეხებით სოკრატული დამოკიდებულების შუაგულს. ამის მიხედვით განსჯიდა სოკრატის მიზმი აღმავლობის გზაზე დამდგარ ხელოვნებასა და ეთიკას: სადაც კი მიაპყრობდა გამოცხადებულ მზერას, ყველგან ცნობიერების წარმოსახვითი ძალის ნაკლებობას ხედავდა, ხოლო ამ ნაკლებობიდან ასკვნიდა თანამედროვეობის შინაგან სიყალბესა და უვარგისობას. ამიტომაც სოკრატეს სწამდა, რომ მას ყოფიერების შეცვლა მართებდა: მხოლოდ იგი მიიწვედა წინ, უყურადღებობისა და აღმატებულობის გამომხატველი, როგორც წინამორბედი სულ სხვანაირი კულტურისა, ხელოვნებისა და მორალისა, მიიწვედა იმ სამყაროსკენ, რომლის ნაწილის მოხელეთებაც დიდ პატივად და ბედნიერებად უნდა ჩავთვალოთ.

სოკრატეს შესახებ ეს აზრი ყოველთვის გვანუხებს და თანაც გვიბოძებს, რომ ანტიური ხანის ამ უროულესი ადამიანის განზრახვას და აზრს მივაკვლით. ვინ არის იგი, ვინც გაბედავს და ბერძნულ არსს უარყოფს, რომელიც უდიდეს სიღრმედ და თვალშეუდგამ სიმალლედ ეკვლინებოდა ჩვენს დიდ აღტაცებას ჰომეროსის, პინდაროსის და ესქილეს, ფიდიასის, პერიკლეს, პითიას და დიონისოს სახით? რომელია ის დემონური ძალა, მტკვერში ჯადოსნური სასმელის გადაღე-

რის გაბედავა რომ შეუძლია? რომელია ის ნახევარდემონი, ვისაც უკეთილშობილეს ადამიანთა გუნდი შუკლადადებს: „ვოჰ! ვოჰ! შენ დაანგრიე მშვენიერი სამყარო შენი ძლიერი მკლავით; ის ეცემა, ის ნანევრდება!“<sup>62</sup>

სოკრატეს არსის გასაღებს გეთავაზობს ის საოცარი მოვლენა, რომელსაც „სოკრატეს დემონიონს“ უწოდებენ. განსაკუთრებულ ვითარებაში, როდესაც მის უსასრულო აზროვნებას ეჭვი შეიპყრობდა, იგი საღ აზრს იღებდა ღვთაებრივი ხმისგან, ასეთ დროს რომ ჩაესმოდა. ეს ხმა ყოველთვის გამაფრთხილებელი იყო. ამგვარ უჩვეულო მდგომარეობაში ეს ინსტიქტური სიბრძნე გამორჩეულად, რათა დაებრკოლებინა გაცნობიერებული შემეცნება. რამდენადაც ინსტიქტი ჭეშმარიტად შემოქმედებითი და შემავლიანებელი ძალა ყველა პროდუქტიულ აღამიანში, ხოლო ცნობისმოყვარეობა კრიტიკულად და გამაფრთხილებლად წარმოგვიდგება: სოკრატეში ინსტიქტი იქცევა კრიტიკოსად, ხოლო ცნობიერება — შემოქმედად, per defec-tum<sup>63</sup> საზარლობად! ჩვენ აღვიქვამთ უშველებელ ნაკლს ყოველი მისტიური ტალანტისა, ამიტომაც სოკრატე შეიძლება ჩათვალოს სპეციფიურ არა-მისტიკოსად, რომელშიც ლოგიკური ხასიათი მეტისმეტი გამოყენებისგან მეტად მასიური ხდება, როგორც მისტიკოსში — ინსტიქტიური სიბრძნე. მეორე მხრივ, სოკრატეში გამოხატული ლოგიკური იმპულსისთვის შეუძლებე-

ლი იყო თავისთავისადმი წინააღმდეგობა; ამ დი-  
დი მოზღვაებისას იგი წარმოაჩინა იმგვარ ბუ-  
ნებრივ ძალას, რომლის მსგავსსაც ჩვენდა გასა-  
ოცრად ვხვდებით ინსტიტუტურ ძალთა უმაღ-  
ლეს გამოკვლიებაში. ვინც, პლატონის ნაწერე-  
ბის მიხედვით, სოკრატეს ცხოვრების მიმართუ-  
ლებაში ღვთიურ გულუბრყვილობასა და თვით-  
დარწმუნებას გრძნობდა, აგრეთვე გრძნობდა,  
თუ როგორ მოძრაობდა სოკრატეს უკან უშუა-  
ლებული ბიძგი და როგორ გვიწევს ამის დანახვა  
სოკრატეს მეშვეობით, თითქოს აჩრდილს ვხე-  
დავდეთ. თუმცა მას ჰქონდა განცდა ამ ურთი-  
ერთობის შესახებ, ღირსეული სერიოზულობი-  
დან წარმოშობილი, რომლითაც ის ყველგან აც-  
ნაურებდა ზეციურ ძახილს, თვით მოსამართლე-  
თა წინაშეც კი. ამისგან სოკრატეს დაზღვევა  
ისევე შეუძლებელი იყო, როგორც მისი გავლე-  
ნის მიღება ინსტიტუტთა რღვევის შესახებ. რო-  
დესაც სოკრატე წარუდგინეს ბერძნული სახელ-  
მწიფოს ფორუმს, მხოლოდ ერთი სიტყვა თუ და-  
ახასიათებდა ამ შეურიგებელ წინააღმდეგობას  
— გაძევება; ხალხს საზღვარგარეთ უნდა გაემ-  
დო ის, როგორც სავსებით ამოუცნობი, უთვის-  
ტომო, გაუგებარი, რომ შთამომავლობას არ და-  
ეშვედრებინა ათენელთათვის სამარცხვინოდ  
მოქცევა. მაგრამ იმ ამბავს, რომ გაძევება კი  
არა, სიკვდილი მიუსაჯეს, სოკრატე აცნობიე-  
რებდა სრული სიცხადით, სიკვდილის წინაშე  
ბუნებრივი მიშის გარეშე: ის შეეგება სიკვდილს

იმ სიმშვიდით, პლატონი რომ აღგვიწერს სიმპო-  
ზიუმის დატოვებისას, ახალი დღის დასაწყებად;  
როდესაც მის უკან მიწასა და საგარძღვებზე ეძი-  
ნათ მის თანამეინახეთ და ეზმანებოდათ სოკრა-  
ტი, ჭეშმარიტად ეროტიული ადამიანი. მოძაკე-  
დავი სოკრატე გადაიქცა ბერძენი ზეპური ახალ-  
გაზრდობის მანამდე უცნობ იდეალად: უწინარე-  
სად ნამდვილმა ელინმა ახალგაზრდამ — პლა-  
ტონმა გამოავლინა ალტაცებული სულის მგზნე-  
ბარე თაყვანისცემა სოკრატეს სახეების წინაშე.

## 14.

ახლა კი წარმოვიდგინოთ სოკრატე, ციკლო-  
პისეული<sup>64</sup> დიდი თვალთა რომ აკვირდება ტრა-  
გედისა, იმ თვალთა, რომელშიც არასოდეს გამ-  
კრთალა ხელოვნებისმიერი შთავგონების მშვე-  
ნიერი სიგიჟე — წარმოვიდგინოთ, რაოდენ შე-  
უძლებელი იყო ამ თვალისთვის დიონისურ უფ-  
სკრულში სიამოვნებით ჩახედვა — რას დაინა-  
ხავდა ეს თვალი „დიდებულ და ხოტბაშესხ-  
მულ“ (პლატონის სიტყვებია) ტრაგიულ ხე-  
ლოვნებაში? რაღაც მართლა უაზროს, უშედე-  
გო მიზეზებსა და შედეგებს, რომლებიც უმიზე-  
ზონი ჩანან; და ყველაფერს ისე ჭრელს და მრა-  
ვალფეროვანს, რომ ნებისმიერი ფხიზელი  
მდგომარეობა გონებისა უარყოფდა მას, სამიშ  
ნაცარს მგრძნობიარე და განმცდელი სულე-

ბისთვის. ჩვენ ვიცით, პოეზიის რომელ სახეობას იგებდა სოკრატე, ეს იყო *ეზოპუსის იგავები*: და ის მართლაც ასე იქცეოდა იმავნაირი დიმიანარევი სიმშვიდით, რომლითაც დიდებული გელერტ<sup>65</sup> ფუტკრისა და ქათმის იგავში პოეზიის სადიდებელს მღეროდა:

**შენ ჩემში ხედავ პოეზიის დანიშნულებას,  
რომელიც არის სინამდვილის გამოვლინება  
ზედმეტი აზრის უხარჯველად,  
სურათის სახით.**

მაგრამ სოკრატე სულაც არ მიიჩნევდა ტრაგიკულ ხელოვნებას „ჭეშმარიტების გადმომცემად“: იმის მიუხედავად, რომ ეს ხელოვნება „ბევრი ცოდნის არმქონეთათვის“ იყო განკუთვნილი, ანუ არაფილოსოფოსთათვის: ორმაგი მიზეზი მისგან თავის ასარიდებლად. პლატონის მსგავსად, სოკრატე ამას შენიღვის ხელოვნებას მიაკუთვნებდა, რომელიც მხოლოდ იმას ნარმოადგენს, რაც სასაიამოვნოა, და არა იმას, რაც საჭიროა, ამიტომაც მონაფეებისგან ითხოვდა, რომ თავი შორს დაეჭირათ ამგვარ არაფილოსოფიურ ცდუნებათაგან, და ამას ისეთი ნარმატიებით ახორციელებდა, რომ ახალგაზრდა ტრაგიკოსმა პოეტმა პლატონმა თავისი ლექსები ცეცხლში დაწვა, რათა სოკრატეს მონაფეობა შესძლებოდა. მაგრამ როდესაც უძლიერი კელი ტალანტები აღდგნენ სოკრატულ შეგონე-

ბათა წინააღმდეგ, მისი ძალა და მისი ხასიათის უჩვეულო ძალმოსილება მაშინაც კმაროდა საიმისოდ, რომ პოეზიისთვის ახლისა და ჯერ შეუცნობელის სფეროში მიეჩინათ ადგილი.

ამის მაგალითი თვით ზემოხსენებული პლატონია: ტრაგედიისა და, ზოგადად, ხელოვნების მიმართ მსჯავრის დადებისას იგი არ ჩამორჩენია თავისი ოსტატის გულუბრყვილო ცინიზმს, მაგრამ სავსებით ხელოვნებისმიერი საჭიროებიდან გამომდინარე უნდა შეეშინა ფორმა ხელოვნებისა, რომელიც შინაგანად ენათესავებოდა უკვე არსებულ და მის მიერ უარყოფილ ფორმებს. მთავარი ბრალდება, რომელიც პლატონმა ძველ ხელოვნებას წაუყენა — რომ იგი ხილვების მიზაძეა იყო და ამიტომაც ემპირიულ სამყაროზე უფრო დაბალ საფეხურს მიეკუთვნებოდა — უპირველესად ახალი ხელოვნებისადმი არ უნდა მიმართულიყო: და ამრიგად ვხედავთ პლატონს, სინამდვილის მიღმა გადასვლას და იმ იდეის წარმოდგენას რომ ცდილობს, რომელიც ხსენებული ფსევდო-სინამდვილის საფუძველს აყალიბებს.<sup>66</sup> ასე მიაღწია პლატონ-მოაზროვნემ ირიბი გზით იქ, სადაც თვითონ, როგორც პოეტი, თავს შინაურულად გრძნობდა და საიდანაც სოფოკლემ და მთელი ძველი ხელოვნება პლატონის ბრალდებას აპროტესტებდნენ. თუ ტრაგედია შეისრუტავდა ხელოვნების ყველა აღრინდელ ფორმას, იგივე აზრი გამართლდებოდა პლატონურ დიალოგ-

ზეც, რომელიც ყველა არსებული ფორმისა და სტილის ნარევისგან შექმნილიყო და მდებარეობდა მოთხრობას, დრამასა და ლირიკას შორის, პროზასა და პოეზიას შორის, ზუსტად შეაგულში, და ამით არღვევდა ძველ მკაცრ კანონს სტილისტურ ფორმათა ერთიანობის შესახებ; კინიკოსი მწერლები<sup>67</sup> უფრო შორს წავიდნენ ამ გზაზე, სტილის თვალისმომჭრელი ბრწყინვით, პროზაულ და მეტრულ ფორმებს შორის წინ და უკან მიმოსვლით მათ შექმნეს „შეშლილი სოკრატეს“ ლიტერატურული რომელიც მათივე ცხოვრების აღწერა უფრო იყო. პლატონური დიალოგი წარმოადგენდა ერთგვარ ნავს, რომელმაც ჩაძირვას გადაარჩინა ძველი პოეზია თავისი შეილებიანად: ვინრო ადგილას ერთად მიყუყულებმა, სოკრატეს — როგორც შტურმანის — წინამძღოლობით, შემოთეობით და მოკრძალებით მიადნოეს ახალ სამყაროს, სადაც უკვე აღარ შეიძლებოდა ამ მოქმედების ფანტასტიურ სურათთა ნახვა. პლატონმა წამდვილად მისცა მომავალ თაობებს ხელოვნების ახალი ფორმის — რომანის — წინასახე: რომელსაც შეიძლება ვუწოდოთ უსასრულოდ გაძლიერებული ეზოპესეული იგავები, სადაც პოეზიასა და დიალექტიკურ ფილოსოფიას რანგით თანასწორი ადგილი ჰქონდა მიწინილი ისევე, როგორც თეოლოგია იყო გათანაბრებული იგივე ფილოსოფიასთან საუკუნეების მანძილზე, სახელდობრ — როგორც ანკილა.<sup>68</sup>

ეს იყო პოეზიის ახალი ადგილმდებარეობა, რომელშიც პლატონმა მოაქცია ის დემონური სოკრატეს ზეგავლენით.

ფილოსოფიური აზრების ზრდა ახლა უკვე ხელოვნებასაც მოიცავდა, დიალექტიკის ღერძთან იძულებით აახლოვებდა. აპოლონური ტენდენცია გადაიზარდა ლოგიკურ სექსტივიზმში: იმის მსგავსად, რაც ევრიპიდესთან შევნიშნეთ და ამასთანავე დიონისური ნატურალისტურ განცდებად გარდაიქმნა. სოკრატე — ეს დიალექტიკური გმირი პლატონური დრამისა გვაგონებს ევრიპიდესეული გმირის ცვალებად ბუნებას, რომელიც თავის მოქმედებათა გამართლებას არგუმენტებითა და კონტრარგუმენტებით ცდილობდა, ამიტომაც ემუქრებოდა საფრთხე ჩვენი ტრაგიული თანაღმობის დაკარგვისა: ვინც ვერ აღმოაჩენს დიალექტიკის არსში ოპტიმისტურ ელემენტს, ყოველი დასკვნის შემდეგ იუბილეს რომ იხდის, მხოლოდ ცივი ბრწყინვალეებით და გონიერებით რომ სუნთქავს: ოპტიმისტურ ელემენტს, რომელმაც, რაკი ტრაგედია გამსჭვალა, მისი დიონისური არეალიც თანდათან უნდა გადალახოს და თვითგანადგურებამდე მიიყვანოს — ბურგერულ სახობაში სასიკვდილო ნახტომამდე. გავისხენოთ შედეგები სოკრატესეული გამოთქმისა: „ცოდნა სიკეთა; ცოდვა მხოლოდ უცოდინრობისგან წარმოსდგება; კეთილი ადამიანი ბედნიერია“: ოპტივიზმის ამ სამ ძირითად ფორმაშია

ტრაგედიის სიკვდილი. ამიერიდან კეთილი გმირი დიალექტიკოსი უნდა იყოს; კავშირი აუცილებლად უნდა შეიცნობოდეს სიკეთესა და ცოდნას, რწმენასა და მორალს შორის; ამიერიდან ეს ქილესეული სასამართლოს ტრანსცენდენტური გადაწყვეტილება „პოეტური სამართლიანობის“ ზედაპირულ და თავზედურ პრინციპამდე დავიდა, ჩვეულ *deus ex machina*-სთან ერთად.

როგორ აღიქვამდა ეს ახალი სოკრატულ-ოპტიმისტური სცენისმიერი სამყარო გუნდს და, საერთოდ, ტრაგედიის მთელ მუსიკალურ-დიონისურ საფუძველს? როგორც რაიმე შემთხვევით, როგორც ტრაგედიის წარმოშობის რემინისცენციას, ურომლოსოდაც ისედაც იოლად გავიდოდით; ჩვენ კი იმის გაცნობიერებამდე მივადით, რომ გუნდი გაგებულ უნდა იქნას მხოლოდ როგორც *თაურმიზები* ტრაგედიისა და, ზოგადად, ტრაგიკულისა. სოფოკლესთან უკვე ჩანს რალაც უხერხული გუნდის ცნებაში — საყურადღებო მინიშნება, რომ მასთანაც კი ტრაგედიის დიონისური საფუძველი უკვე რღვევას იწყებდა. იგი უკვე კვლავ ბედავს გუნდისადმი მოქმედების მთავარი ნაწილის მინდობას და მის როლს იმდენად ამცირებს, რომ ლამის მსახიობებს უთანაბრებს, თითქოს ორკესტრიდან სცენაზე გადაეადგილებინოს: რითაც საგებოთ ნადგურდება მისი ბუნება მიუხედავად იმისა, რამდენად იზიარებს არისტოტელე ამ შეხედულებას გუნდის შესახებ. ყოვე-

ლი გადანაცვლება გუნდის პოზიციისა, რომელსაც ნამდვილად გვირჩევს სოფოკლეს თავისი პრაქტიკით და, გადმოცემის თანახმად, ნერილობითაც კი, პირველი ნაბიჯია გუნდის გაუქმებისკენ, რომლის შემდეგ ფაზებსაც თანმიმდევრულად მიჰყვებოდნენ ევრიპიდე, აგათონ და ახალი კომედია შემადრწუნებელი სისწრაფით. ოპტიმისტურმა ტრაგედიამ სილოგიზმის მათრახით გამოდევნა *მუსიკა* ტრაგედიიდან: ანუ განაღდგურა ტრაგედიის არსი, რომელიც შეიძლება განმარტებულ იქნას მხოლოდ როგორც გამჟღავნება და განსხვავება დიონისური მდგომარეობისა, როგორც მუსიკის ცხადი სიმბოლოზება, როგორც დიონისური თროზის სიზმარეული სამყარო.

ამრიგად, თუკი შევნიშნეთ სოკრატემდე მოქმედი ანტიდიონისური ტენდენცია, რომელმაც მხოლოდ მასში ჰპოვა ნარმოუდგენლად დიდი გამოხატულება, მაშინ არ უნდა გავიქცეთ შეკითხვას იმის შესახებ, თუ რისკენ მიგვანიშნებს სოკრატეს მსგავსი გამოვლინება: ჩვენ არ ვართ პლატონური დიალოგების მიხედვით იმ ადგილზე, რომ სენეკელის გამოვლინება მხოლოდ გამანადგურებელ ნეგატიურ ძალად წარმოვიდგინოთ. ამიტომაც რაკი სოკრატესეული იმპულსის დაუყოვნებელ შედეგს დიონისური ტრაგედიის განადგურებამდე მივყავართ, სოკრატეს ცხოვრების ღრმავანროვანი გამოცდილება იქით გვიბიძგებს, რომ ვიკითხოთ: რამდე-

ნად არსებობს სოკრატის მსა და ხელოვნებას შორის აუცილებლად წინააღმდეგობრივი დამოკიდებულება და ზოგადად „ხელოვნებისმიერი სოკრატეს“ დაბადება რამდენად წინააღმდეგობრივია.

ეს დესპოტური ლოგიკოსი ახლაც და მაშინაც ხელოვნების ადგილზე გრძობდა რაღაც უფსკრულს, სიცარიელეს, ცალმხრივ მიდგომას, ალბათ უგულვებელყოფილ ვალდებულებასაც. როგორც საპრობოლემი მეგობრებს უყვებოდა, მას თურმე ხშირად ეცხადებოდა ერთი და იგივე სიზმარეული ჩვენება, რომელიც ყოველთვის იმავეს ეუბნებოდა: „სოკრატე, შეუდექ მუსიკობას!“ იგი უკანასკნელ დღეებამდე თავს იმეიდებდა იმ აზრით, რომ მისი ფილოსოფოსობა მუსიკის უმაღლესი ხელოვნება იყო და უპართეულოდ მიაჩნდა იმის რწმენა, თითქოს ღვთაება „ჩვეულებრივ, პოპულარულ მუსიკაზე“ მიაჩნებოდა. საბოლოოდ კი საპრობოლემი გადაწყვიტა, შედგომოდა თავის მიერვე უმნიშვნელოდ მიჩნეულ მუსიკობას, რათა ცნობიერება სრულად განეფიროთ. ამ გუნებაზე მყოფმა შექმნა პოეტური მიძღვნა აპოლონისადმი და ეზოპეს რამდენიმე იგავი გალექსა. ეს იყო რაღაც დემონური გამაფრთხილებელი ხმის მსგავსი, საამისოდ რომ უბიძგა, თავისივე აპოლონური ალღო, რომელსაც ვერ გაუგო ისევე, როგორც ბარბაროსმა მეფემ დიდებულ ღვთიურ სურათს, და საფრთხე დაემუქრა თავისი ღვთაების წინაშე

ცოდვის ჩადენისა — უმეტრების გამო. ეს გაცხადება სოკრატეს სიზმარეული ჩვენებისა არის ერთადერთი მინიშნება, რომ იგი ფიქრობდა რაღაც ისეთზე, რაც ალბათ მისი ლოგიკური ბუნების მიღმა არსებობდა: მას უნდა ეკითხა — იქნებ ჩემთვის გაუგებარი ჯერ კიდევ არ ნიშნავს ზოგადად მიუწვდომელს? იქნებ არსებობს სიზმრის საუფლო, რომელიც ლოგიკოსისთვის დახშულია? იქნებ ხელოვნებაა მეცნიერების დამხმარე და აუცილებელი კორელატივი?

15.

ამ უკანასკნელი ბედითი კითხვიდან გამომდინარე უნდა წარმოვჩინოთ, როგორ გავრცელდა სოკრატეს გავლენა შემდგომ ეპოქებზე თვით დღემდე და ყველა სამომავლო ეპოქაზე ისე, როგორც ჩრდილი იზრდება საღამოობით, როგორ საჭიროებს ეს გავლენა ხელოვნების ხელახლა შექმნას — მეტაფიზიკური, ყველაზე უფრო ფართო და ღრმა აზრით — და თავისი უკვდავებით ხელოვნების უკვდავებას განაპირობებს.

ვიდრე ამას შევიტყობდით, სანამ დამაჯერებლად დავამტკიცებდით ყველა ხელოვნების უშინაგანეს დამოკიდებულებას ბერძნებზე ჰომეროსიდან სოკრატემდე, ჩვენ ისე უნდა მივუდგეთ ამ ბერძნებს, როგორც ათენელნი სოკრატეს. თითქმის ყველა დრო და განსწავლის

ყველა საფეხური თავის დროზე ახირებულად ცდილობდა ბერძენთაგან გათავისუფლებას, რადგან მათი ყველა მიღწევა, სავსებით ორიგინალურად მიჩნეული და გულწრფელად პატივდებული, უცვლად ფერსა და სიცოცხლეს ჰკარგავდა, ხელმოცარულ ასლებსა და, არსებითად, კარიკატურებს ემსგავსებოდა. და ამიტომაც მუდამ ამოხეთქავს გულითადი შინაგანი ბრაზი ამ უკადრი პატარა ხალხის მიმართ, რომელთაც გაბედეს და ყოველი დროის ყოველივე არამშობლიურს „ბარბაროსული“ დაარქვეს: სმირად იზადებოდა კითხვა; ვინ არიან ესენი, ვინც, მიუხედავად იმისა, რომ მხოლოდ ეფემერულ ისტორიულ ბრწყინვალეებას, სასაცილოდ შეზღუდულ ინსტიტუტებს, საეჭვო მორალურ განვითარებას მიაღწიეს და საძულველ ნაკლთანაც კი არიან გაიგივებულნი, მაინც პრეტენზიას აცხადებენ კეთილშობილებასა და ხალხთა შორის გენიოსის შესაფერ საპატიო ადგილზე? სამწუხაროდ, მათ არ ჰქონდათ იმის ბედი, რომ შხამით სავსე თასი ეპოვნათ, რომლითაც ამგვარ არსებას ადვილად განირიდებდნენ: რადგან ყველანაირი სანამლაგი, რომელიც შურისგან, ცილისწამებისა და შინაგანი ბრაზისგან შედგებოდა, უკმარი იყო ამ თვითმკმარი დიდებულების გასანადგურებლად. ამიტომაც ბერძენებთან შეტოქებული შიშს და სირცხვილს გრძნობდნენ. იმათ წინაშე, ვინც ყველაფერზე მეტად სიმართლეს აფასებენ და მის შემოთავაზებას ბე-

დავენ, ცნებისა, რომლის სადავენიც ბერძენებს ეპყრათ ხელთ, როგორც ჩვენი და ყველა სხვა კულტურის მესადავეებს, მაგრამ თითქმის ყოველთვის ეტლი და ცხენები არასრულფასოვანნი არიან და თავიანთ შეტლეთა დიდებულებას არ შეესაბამებოიან, ამიტომაც ეს უკანასკნელნი უფსკრულში გადაუძახებენ ხოლმე ამ აღჭურვილობას, თვითონ კი აქილევსის ნახტომით გადაახტებიან მას.

იმის წარმოსაჩენად, რომ მეეტლეთა შორის ადგილს სოკრატეც იმსახურებს, საკმარისი იქნება მისი მიჩნევა არსებობის იმ მანამდე უცნობი ტიპის ჩამომყალიბებლად, რომელიც თეორიულად ადამიანის სახელითაა ცნობილი, და რომლის მნიშვნელობისა და მიზნის გაგებაც ჩვენი შემდეგი ამოცანაა. ხელოვნების მსგავსად თეორიული ადამიანი იღებს უსასრულო კმაყოფილებას აწმყოში, რაც იფარავს მას პესიმისპრეტიკული ეთიკისა და მისი გამჭოლი თვალებისგან, მხოლოდ სიბნელეში რომ კვეთენ. ჭეშმარიტების ყოველი გამოცხადებისას ხელოვანი რომ აღტაცებულ მზერას მიაპყრობს იმას, რაც ამგვარი გამოცხადების შემდეგაც დაფარული რჩება, თეორიულ ადამიანს კი სიამეს ჰგვრის და აკმაყოფილებს ის ახდელი საფარველი და აღტაცების უდიდეს საგნად მიანიხი საფარველის ახდის უსასრულო პროცესი, მისივე საკუთარი ძალით გამოწვეული. მეცნიერება სულ არ იარსებებდა, მართო ერთ შიშველ

ღვთაებას რომ დასჯებოდა და მეტს არაფერს. მაშინ მისი მონაფეხები იმით დაემსგავსებოდნენ, ვინც დედამიწის შუაგულში ორმოს ამოთხრას ცდილობს: თვითეული ხედავს, რომ მთელი სიცოცხლის მანძილზე განეული უდიდესი ძალისხმევითაც კი მხოლოდ მცირე ნაწილს თუ მიუმატებს უშველებელ სიღრმეს და ეს ნაწილი მის თვალწინვე დაიფარება იმ ადამიანის მიერ განეული სამუშაოთი, ვინც მის შემდეგ მოვა, ხოლო მესამე მოხალისეს საკუთარი უხედულებისამებრ შეეძლება გვირაზის გაყვანის საცდელად ადგილის არჩევა. თუ ვინმე დაზავებულად აჩვენებს, რომ ამ მიმართულებით სანინადმდეგო მიზნის მიღწევა შეუძლებელია, ვინ მოისურვებს ძველ სიღრმეებში მუშაობის გაგრძელებას, თუ მანამდე არ დასჯერდება იმ შესაძლებლობას, რომ რაიმე ძვირფას ქვას იპოვოს, ანდა ბუნების რომელიმე კანონს აღმოაჩენს. ამიტომაც ლესინგმა, თეორიულ ადამიანებს შორის ყველაზე გულწრფელმა, გაბედა იმის თქმა, რომ მისთვის ჭეშმარიტების ძიება უფრო მეტს ნიშნავდა, ვიდრე თვითონ ჭეშმარიტება: რითაც გამოააშკარავა მეცნიერების ძირითადი საიდუმლო, მეცნიერთა განსაცვიფრებლად და, დიახაც, გასაბრაზებლად. თუ სულგრძელობით არა, მომეტებული პატიოსნებით გამოწვეულ ლესინგის შემთხვევით აღმოჩენასთან ერთად არსებობს ღრმა ცდომილება, რომელიც პირველად სოკრატეს მეშვეობით

მოველინა ქვეყანას, — ურყევი რწმენა, რომ აზროვნება მიზეზობრიობის წინამძღოლობით შეაღწევს ყოვერების უღრმეს უფსკრულებში და რომ აზროვნებას შეუძლია ყოფიერების არა მხოლოდ შეცნობა, არამედ შესწორებაც. ეს ამაღლებული მეტაფიზიკური ცდომილება მოცემულია, როგორც მეცნიერების ინსტიტუტი და მუდამ მიუძღვის მას თავისივე საზღვრების გადალახვისკენ, რა დროსაც ის უნდა გარდაიხასოს ხელოვნებად: რომლის წინასწარმეტყველებაც ხსენებული მექანიზმით შესაძლებელია. ამ აზრის სინათლით უნდა შევხედოთ სოკრატესაც: იგი წარმოგვიდგება პირველკაცად, რომელიც მეცნიერების ამ ინსტიტუტით არა მხოლოდ ცოცხლობდა, არამედ — რაც ბევრად მეტია — კვებოდა; ამიტომაც მომკვდავი სოკრატეს სურათი, როგორც აზრისა და ცოდნის ძალით სიკვდილის შიშის გადაძლახველი კაცისა, მეცნიერების შესავალი გზის თავზე დაკიდებული ნიშანია, რომელიც ყველა ადამიანს შეასვენებს თავის მიზანს, სახელდობრ, რომ გახადოს ყოფიერება შეცნობადი და, შესაბამისად, გამართლებულიც: ცხადია, როდესაც აზროვნება ვერ გაართმევს თავს ამ მცდელობას, საბოლოოდ მთმა უნდა შეასრულოს თავისი სამსახური, რაც უკვე აღვნიშნე, როგორც აუცილებელი შედეგი და, ჭეშმარიტად, მეცნიერების მიზანიც. ვინც ნათლად დაინახავს, სოკრატეს — მეცნიერების ამ მისტაგოგის (იდუმალმიმთხრო-

ბის) შემდეგ როგორ მიყოლებით ცვლიდნენ ფილოსოფიური სკოლები ერთიმეორეს ტალღების მსგავსად, ცოდნის მიმართ არნახულმა წყურვილმა განსწავლული მსოფლიოს უდიდეს ნაწილში როგორ გაუყენა მეცნიერება მაღალი ზღვების გზას, როგორც დიდ შესაძლებლობათა მქონე ადამიანთა ძირითადი ამოცანა; წყურვილი, რომლის მეცნიერებიდან ამოძირკვაც მას აქეთ შეუძლებელი გახდა, ამ უნივერსალობის მეშვეობით როგორ გაეხვია თავდაპირველად მთელი დედამიწა აზროვნების ბადეში მზის სისტემის მწყობრი მუშაობის წარმოდგენით — ვინც გაიხსენებს ყოველივე ამას თანამედროვე ცოდნის საოცრად მაღალ პირამიდასთან ერთად, ვერ უარყოფს, რომ სოკრატემი ეხედავთ შემობრუნების წერტილს და მორევს ეგრეთწოდებული მსოფლიო ისტორიისა. ნუთით წარმოვიდგინოთ მთელი აღმორცხავი ჯამი იმ ენერჯისა, რომელიც მსოფლიოს ამ მოდელის კვლევებში დაიხარჯა, არა ცოდნისადმი მსახურების, არამედ პრაქტიკული, ანუ ეკონსტრუქციული მიზნით ადამიანთა და ხალხებისა, შემდეგ კი, ყველანაირი აღბათობით, სიცოცხლის სიხარული იმდენად შესუსტდებოდა უნივერსალური გამანადგურებელი ომებისა და ხალხთა გადასახლების მეშვეობით, რომ, რაკი თვითმკვლელობა ჩვეულებრივ ხდომილებად გადაიქცა, ადამიანს უნდა ეფიქრა მოვალეობის გრძობის უკანასკნელ ნარჩენებზე, როდესაც

იგი, ფიჯის კუნძულების მაცხოვრებელთა მსგავსად, როგორც შვილი დაახრჩობდა მშობლებს და როგორც მეგობარი — მეგობარს: პრაქტიკული პესიმიზმი, რომელსაც თანაგრძნობისგან მასობრივ მკვლევლობათა საზარელი ეთიკის წარმოქმნაც შეეძლო — რომელიც, სხვათა შორის, ახლანდელ მსოფლიოშიც არის და აღრეც იყო იქ, სადაც ხელოვნება რაიმე ფორმით არ გამოჩნდებოდა, განსაკუთრებით რელიგიასა და მეცნიერებაში, როგორც ამ მიზმისგან დამცავი და განმკურნავი საშუალება.

ამ პრაქტიკული პესიმიზმის მიხედვით სოკრატე პირველსახეა თეორიული ოპტიმიზტისა, რომელიც იმ რწმენის გამო, ჩვენ საგანთა ბუნების შეცნობამდე უნდა მივიდეთო, ფიქრობს, რომ ცოდნასა და აღმოჩენაშია სამყაროს უნივერსალური წამალი და რომ შეცდომა თავისთავად შეიცავს ბოროტებას. ამგვარი მსჯელობის განვითარება, ჭეშმარიტი ცოდნისა და ხილვის განცალკევება ერვენებოდა სოკრატულ ადამიანს უკეთილშობილეს ხელობად, ერთადერთ ადამიანურ ხელობადაც კი: როგორც იდეათა, დასკვნათა და მსჯავრთა ხსენებული მექანიზმი ითვლებოდა უმადლეს მოქმედებად და ბუნების ყველაზე ძვირფას ნიჭად, ყველა სხვა უნარზე აღმატებულად. თვით უკეთილშობილესი მორალური ქმედებანიც, თანაგრძნობის გამობახტვა, თავგანწირვა, ჰეროიზმი და ესოდენ ძნელად მისაღწევი სულიერი სიმშვიდე,

აბოლონური ბერძნები რომ სოფროსინეს უწოდებდნენ; ეს ყველაფერი, სოკრატესა და მის (დღემდე) თანამოაზრეთა მიხედვით, ცოდნის დიალექტიკიდან გამომდინარეობდა და, შესაბამისად, შესწავლა მოხერხდებოდა. ვისაც გამოუცდია სოკრატული აღმოჩენის სიზარული და იცის, როგორ ცდილობს იგი უსასრულოდ გაფართოებადი წრეებით მოვლენათა მთელი სამყაროს გარემოცვას, მისთვის ამიერიდან არაფერი იქნებოდა არსებობაზე უფრო ძლიერად მიმჯავჭველი, ვიდრე ამ გამარჯვების სრულყოფისა და საიმედო, დაურღვეველი ზადის მოქსოვის სურვილი. ამგვარად მოაზროვნეს პლატონისეული სოკრატე ეცხადება, როგორც მასწავლებელი "ბერძნული დაღვინების" და ნეტარი ყოფის საკვებით ახალი ფორმისა, რომელიც მოქმედებაში განტვირთვას ცდილობს და განიტვირთება კიდევ უბირველესად იმ გაცვენაში, რომლის მიღებაც ხდება ბებიაკალობისა და კეთილშობილ მოწაფეთა აღზრდისას იმ მიზნით, რომ საბოლოოდ ამოიზარდოს გენიოსი.

თუმცა ახლა მეცნიერება, თავისი ძლიერი ცდომილებით წაქეზებული, უღმობელი აჩქარებით უტევს თავისივე საზღვრებს, ამ დროს კი ლოგიკის არსში დამალული ოპტიმიზმი მარცხდება. მეცნიერების წრის პერიფერიებს უსასრულოდ ბევრი ადგილი აქვს და როდესაც ვერ ირკვევა, როგორ შეიძლება წრის სრული გაზომვა, კეთილშობილი და ნიჭიერი ადამიანი,

ცხოვრების შუაგზისთვის ჯერაც რომ არ მიულწევია, გარდაუვლად ეწინააღმდეგება პერიფერიის სასაზღვრო ნიშნებს, როდესაც უყურებს რაღაც ისეთს, რაც გაუნათებელია. აქ კი როდესაც თავისდა შესაბამისად დაინახავს, ამ ზღუდეებთან როგორ შემოუბრუნდება ლოგიკა თავისთავს და საბოლოოდ თავისივე კუთხის კბენას დაიწყებს — აქ ამოხეტყვს ცნობიერების ახალი ფორმა, ტრადიციული ცნობიერება, რომელიც, ასატიანი რომ გახდეს, დამცველსა და მკურნალს საჭიროებს ხელოვნების სახით.

დაგაკვირდეთ გაძლიერებული და ბერძენთა მიერ განახლებული მხერით ამ სამყაროს უმბლლეს ნაწილს — ჩვენს წინაშე გადაშლილს, ჩვენ შევიცნობთ ნეურვილს დაუცხრომლად ოპტიმისტური ცოდნის მიმართ, სოკრატეს სახით წარმოდგენილს, ტრადიციულ უარყოფასა და ხელოვნების საჭიროებაში გადაზრდილს, თუმცა ისიც მართალია, რომ იგივე ნეურვილი უფრო დაბალ დონეებზე გამოიხატება, როგორც ხელოვნების მიმართ მტრულად განწყობილი, რომელსაც განსაკუთრებულად უნდა სძულდეს დონისური ტრადიციული ხელოვნება, როგორც უკვე განვმარტე ეს ქილესეულ ტრადიციასა და სოკრატეზმს შორის დაპირისპირებაზე საუბრისას.

ახლა კი მშფოთვარე გრძნობებით აღვსილნი ვაკაკუნებთ თანამედროვეობისა და მომავლის კარზე: მიგვიყვანს თუ არა ეს „წრებრუნვა“ გენის მარად ახალ კონფიგურაციებამდე და მე-

მუსიკე სოკრატემდე? გავრცელდება თუ არა ყოფიერებაზე ხელოვნების ეს ბაღე რელიგიისა თუ მეცნიერების სახელით, ყოველთვის მჭიდროდ და ფაქიზად ნაქსოვი, თუ უკვე გადაწყვეტილია, რომ ნაწილებად დაიგლიჯება დაუშობ-მინებელი ბარბაროსული იმპულსებისა და აურზაურის მიერ, „თანამედროვეობა“ რომ ეწოდება? ჩვენ განზე ვდგავართ დაღონებულნი, თუმცა არა უიმედონი, რადგანაც ნება დაგვრთეს, რომ ამ უზარმაზარი ბრძოლისა და გარდაქმნის მომსწრენი ვყოფილიყავით. აჰა! ამ ბრძოლების ჯადო ისაა, რომ ვინც მას უყურებს, თვითონაც უნდა იბრძოდეს!

## 16.

ამ ისტორიული მაგალითით ვეცადეთ იმის წარმოჩენას, თუ როგორ კვდება ტრაგედია მუსიკის სულის გაქრობასთან ერთად ისევ, როგორც მისი დაბადება შეიძლება მოხდეს მხოლოდ მუსიკის სულიდან. ამ განცხადების უცნაურნი მოსაზრების პირველწყაროს გამოსამყლავნებლად ამკარად უნდა მივმართო ჩვენი დროის ანალოგიურ მოვლენას; უნდა შევაბიჯოთ იმ ბრძოლების შუაგულში, რომლებიც, როგორც უკვე ვთქვი, წარმოებს ჩვენი თანამედროვე სამყაროს უმაღლეს სფეროებში და-

უცხრომელ ოპტიმისტურ ცნობისწაღილსა და ხელოვნების ტრაგიულ საჭიროებას შორის. აქ კი უნდა უგულვებელყო ყველა სხვა ურთიერთმონიწიანდემდე ძალა, ყოველ დროში რომ უპირისპირდებოდნენ ხელოვნებას, განსაკუთრებით კი — ტრაგედიას, და რომელთაც ამჟამად გამარჯვების იმგვარი რწმენა აქვთ, რომელიც, მაგალითად, თეატრალურ ხელოვნებაში მხოლოდ ფარსებსა და ბალეტებში გვხვდება; სურნელოვანი კვირტები და ბრწყინვალე ყვავილობა, რომელიც ალბათ ყველასთვის არაა განკუთვნილი. მე ვისაუბრებ ტრაგიული მსოფლმხედველობის მხოლოდ უსაჩინოეს მოწინააღმდეგეებზე და აქ ვგულისხმობ თავისი უღრმესი აზრით ოპტიმისტურ მეცნიერებას, რომლის უმაღლესი მწვერვალიც სოკრატეა — მისივე დამაარსებელი. უნდა დავასახელო ის ძალებიც, ტრაგედიის ხელახლა დაბადებას რომ მპირდებიან — და კიდევ რამდენ კურთხეულ იმედს გერმანული ხასიათისთვის!

ვიდრე ბრძოლის შუაგულში შევაბიჯებდეთ, აღვიჭურვოთ იმ მოსაზრებათა ჯაგმანით, ადრე რომ შევიმუშავეთ. იმათ სანინააღმდეგოდ, ვინც მონადირეული არიან, რომ ხელოვნება გამოიყვანონ ერთადერთი პრინციპიდან, როგორც ხელოვნების ნიმუშთა სიცოცხლის აუცილებელი წყაროდან, მე მზერას მივაპყრობ ბერძენთა ხელოვნების ორ ღვთაებას, აპოლონსა და დიონისოს, მათში შევნიშნავ უღრმესი აზრე-

ბით და უმაღლესი მიზნებით განსხვავებული  
ორი ხელოვნებისმიერი სამყაროს სიცოცხლეს  
და ცხად გამოხატულებას. აბოლონ მესახება,  
როგორც *principii individuationis*-ის გარდაქმნი-  
ლი გენია, რომლის მიხედვითაც გადაარჩენა  
მხოლოდ ხილვებში თუ მიიღწევა: ხოლო დიო-  
ნისოს მისტიური ალტაცებული ყოფინა არყვეს  
ინდივიდუაციის ზღუდეებს და გზა მიემართება  
ყოფნის დედაზრამდე, საგანთა უმინიგანეს  
მარცვლამდე. უდიდესი განსხვავება წარმოქმ-  
ნის პირდაღებულ ორმოს პლასტიურ ხელოვნე-  
ბას — როგორც აბოლონურსა და მუსიკას —  
როგორც დიონისურ ხელოვნებას შორის; განს-  
ხვავება ნაცნობია დიდ მოაზროვნეთაგან მხო-  
ლოდ ერთ-ერთისთვის იმდენად, რომ მან ელი-  
ნურ ლეთათბათა სიმბოლიკაში ინსტრუქციის  
გარეშე მუსიკა შერაცხა ყველა სხვა ხელოვნე-  
ბისგან განსხვავებულ ხასიათად და სანყისად,  
რადგან მუსიკა მათსავით გამომსახველი სურა-  
თი როდია, არამედ თვით ნების მყისიერი გამო-  
ხატვა და ასევე, რამდენადაც მსოფლიოში ყვე-  
ლაზე მეტაფიზიკურია ყველაფერ ფიზიკურ-  
თან შედარებით, თავისთავადი საგანი ყველა  
სხვა გამოხატულებას შორის (შოპენჰაუერ,  
სამყარო ვითარცა ნება და იდეა, I.1.3.52). ყვე-  
ლანაირი ესთეტიკის ამ უმნიშვნელოვანეს დაკ-  
ვირებებს, ესთეტიკის დასაწყისს რომ აღნიშ-  
ნავს თავდაპირველი მნიშვნელობით, რისარდ  
ვაგნერმა დაასვა დალი, როგორც მისი განგრ-

ძობადი ქეშმარიტების დასტური, როცა თავის  
ბუთჰოვენში პირველად განაცხადა, რომ მუსი-  
კის შეფასება უნდა მოხდეს სახვითი ხელოვნე-  
ბისგან საგნებით განსხვავებული ესთეტიური  
პრინციპებით და არა მშვენიერების კატეგორი-  
ის მიხედვით, თუმცა მაცდური, დეგრადირებუ-  
ლი ხელოვნების სამსახურში მყოფი მცდარი ეს-  
თეტიკა გამომსახველობითი სამყაროსთვის  
დამახასიათებელი მშვენიერების იდეიდან გა-  
მომდინარე მიეწვია მუსიკისგან პლასტიური  
ხელოვნების ნამუშევართა ეფექტის მსგავსი  
ზემოქმედების მოთხოვნას, სახელდობრ მშვე-  
ნიერი ფორმებით ტკობის აღძვრას. ამ უდიდე-  
სი წინააღმდეგობის აღმოჩენის შემდეგ ძლიერი  
საჭიროება ვიგრძენი ბერძნული ტრაგედიის  
და, შესაბამისად, ელინური გენიის უღრმესი გა-  
მოხატულების არსთან დაახლოებისა: ახლად  
ვირნმუნე, რომ შემწევდა ჯადოსნური ძალა  
ტრაგედიის ძირითად პრობლემათა ნათლად  
გააზრებისა ჩვენი თანამედროვე ესთეტიკის  
ფრაზეოლოგიის მიღმა: ასე შევხედე ელინურს  
გაუცხოებულს, თავისებური მზერით, თითქოს  
ის უნდა გამომცხადებოდა ჩვენი კლასიკურ-  
ელინისტური მეცნიერების მსგავსად, ესოდენ  
ამაყად რომ უჭირავს თავი, თუმცა დღემდე  
უპირატესად მხოლოდ ჩრდილთა თამაშისა და  
სხვა წვრილმანთა განხილვითაა დაკავებული.

ამ თაურპრობლემას შეიძლება შევეხოთ  
შემდეგი შეკითხვით: რა ესთეტიური შედეგი

წარმოიშობა, როდესაც არსებითად განცალკევებული ხელოვნებისმიერი ძალები — აპოლონიური და დიონისური — ერთიმეორის გვერდგვერდ მოქმედებენ? ან უფრო მოკლედ: როგორ მიმართება მუსიკა სურათსა და ცნებას? მოპეწაუერმა, ამ ასპექტში რიხარდ ვაგნერის მოწონება რომ დაიმსახურა ახსნათა უბადლო სიტყვადისა და სინათლისთვის, წერილად აღწერა ამ საკითხის შესახებ თავისი შეხედულებანი მომდევნო ნაწილში, რომელსაც აქ სრულად წარმოგიდგენთ. სამყარო ვითარდა ნება და წარმოდგენა I, გვ. 309:

„ამ ყველაფრის შედეგად ჩვენ შეგვიძლია შევხედოთ ბუნებას და მუსიკას, როგორც ერთი და იმავე საგნის ორ განსხვავებულ გამოხატულებას აღქმად სამყაროში, რომელიც, თავის მხრივ, ერთადერთი ანალოგიური შუამავალია ორივეს შორის; ამიტომაც შუამავლის შესწავლა აუცილებელია ანალოგიის გაგებისთვის. შესაბამისად მუსიკა, სამყაროს გამოხატულებად მიჩნეული, უბადლესი დონეა საყოველთაო ენისა, რაც დაკავშირებულია თვით ცნებათა ერთიანობასთან, როგორც ეს უკანასკნელნი უკავშირდებიან ცალკეულ საგნებს. თუმცა მისი საყოველთაოება აბსტრაქციათა ცარიელი საყოველთაოება როდია, არამედ რაღაც სავსებით განსხვავებული, სავსებით ცხადი განსაზღვრულობით შებოჭილი. ამრიგად მუსიკა ემსგავსება გეომეტრიულ ფიგურებსა და რიცხვებს, ყველა

შესაძლო გამოცდილებებისმიერ სავანთა საყოველთაო ფორმებს რომ წარმოადგენენ და ყველასთვის ა პრიორი გამოიყენებიან, თუმცა არა აბსტრაქტულად, არამედ ცხადად და სავსებით განსაზღვრული სახით. ყველა შესაძლო ცდა, აღტაცება და გამოხატულება ნებისა, ადამიანებში მიმდინარე ყველა ეს მოვლენა, რომელსაც გონება მიკუთვნებს შეგრძნებათა ფართოდ ნეგატიურ ცნებას, შეიძლება გამოიხატოს უსასრულოდ ბევრი შესაძლო მელოდიით, მაგრამ ყოველთვის მარტივი ფორმის საყოველთაობაში, უსავნოდ, ყოველთვის თავისთავადი საგნისა და არა მისი გამოხატულების მიხედვით; ისინი ემსგავსებიან, ასე ვთქვათ, უშინაგანეს სულს სხეულის გარეშე. იმ შინაგანი მიმართებით, რომელსაც მუსიკა ამყარებს ყველა საგნის ჭეშმარიტ არსთან, აიხსნება ისიც, რომ როდესაც მუსიკა გაისმის რომელიმე სცენაზე, მოქმედებას ან გარემოში, ეს მუსიკა თითქოს სავანთა უსაიდუმლოეს არსს გვიხსნის და წარმოგვიდგება, როგორც მათი უზუსტესი და უცხადესი კომენტარი: ზუსტად ასევე, სიმფონიის გავლენით სავსებით გარემოცული ადამიანი თითქოს ცხოვრების და მისთვის წარმოდგენილი სამყაროს ყველა შესაძლო მოვლენას ხედავს, თუმცა მაინც არ შეუძლია, თუ ამაზე იფიქრებს, რაიმე მსგავსების შეცნობა ბგერების თამაშსა და მის გონებაში არსებულ სავსებებს შორის. ამიტომაც არის მუსიკა, როგორც ითქ-

ვა, ამ აზრით განსხვავებული ყველა სხვა ხელოვნებისგან, არა ხილვების გამომხატველება ანდა ნების ნამდვილი, ადექვატური განსხვავლება, არამედ უშუალო გამომხატველბა თვით ნებისა და აგრეთვე მეტაფიზიკური მსოფლიოს ყველაფერი ფიზიკურისთვის, ყველა გამომხატველების თავისთავადი საგანი. ამიტომაც შეგვიძლია ვუწოდოთ სამყაროს განსხვავებული მუსიკა ისევე, როგორც განსხვავებული ნება: ამიტომაც გასაგებია, რომ მუსიკას უკუძლია ყველა ნახატის, ნამდვილი ცხოვრების ყველა სცენის გამოხმობა მყისიერი და მალალი მნიშვნელობით და, ცხადია, რაც მეტად ახორციელებს ამას, მით მეტია ანალოგია მის მელოდიასა და ამა თუ იმ მოვლენის შინაგან სულს შორის. აქედან გამომდინარეობს ისიც, რომ მუსიკას უმატებენ ხოლმე ლექსს — როგორც სიმღერას, ან ცხად გამოსახულებას — როგორც პანტომიმას, ანდა ორივეს — როგორც ოპერას. ამგვარი ცალკეული სურათები ადამიანთა ცხოვრებისა, მუსიკის საყოველთაო ენაში დამკვიდრებულნი, არასოდეს არიან მუსიკაზე მიჯაჭვულნი და არც რაიმე მუდმივი საჭიროებით შეესატყვისებიან მას, არამედ უკავშირდებიან, როგორც საყოველთაო იდეის შემთხვევითი მაგალითები: სინამდვილის განსაზღვრულობაში ისინი წარმოადგენენ საგანს, რომელსაც მუსიკა გამოხატავს მარტივი ფორმის საყოველთაობაში. მელოდიები გარკვეულნილად სინამდვი-

ლის აბსტრაქციებიც არიან, საყოველთაო ცნებათა მსგავსად. ცალკეულ საგანთა სამყაროში ცხადი მოვლენა შესამჩნევ ცალკეულ საგნებს, ცალკეულ შემთხვევებს აწვდის ცნებათა საყოველთაობასა და მელოდიათა საყოველთაობას, თუმცა ეს ორი საყოველთაობა გარკვეულნილად ურთიერთსაწინააღმდეგოა, რადგან იდეები შედგებიან უპირველესად შემეცნების მეშვეობით აბსტრაქციულ ფორმებისგან, ასე ვთქვათ, საგანთა გახდილი ტყავისგან, ამიტომაც არიან ნამდვილი აბსტრაქციები; ხოლო მუსიკა ყველა ცალკეულ ფორმათა უწინარესად იძლევა საგანთა შუაგულს, უშინაგანეს მარცვალს. ეს მიმართება კარგად შეიძლება გადმოვცეთ სქოლასტიკოსთა ენაზე, როდესაც ვიტყვით: ცნებანი არიან *universalia post re*; ხოლო მუსიკა იძლევა *universalia ante re*.<sup>69</sup> რომ ზოგადად შეიძლება არსებობდეს კავშირი მუსიკალურ კომპოზიციასა და ალექსად გამომსახველობას შორის, იქედან გამომდინარე, რომ ორივე, როგორც ითქვა, სავსებით განსხვავებული გამოვლინებაა სამყაროს შინაგანი არსისა. ცალკეულ შემთხვევაში, როცა ამგვარი კავშირი ნამდვილად არსებობს, ანუ კომპოზიტორმა იცის, მუსიკის საყოველთაო ენაში როგორ გამოხატოს ნების დინამიკა, რომელიც მოვლენის მარცვალს შეიცავს: მაშინ სიმღერის მელოდია და ოპერის მელოდია გამომსახველობით სავსეა.

კომპოზიტორთა მიერ აღმოჩენილი ეს ანალოგია ორივეს შორის სამყაროს აზრის უშუალო შეცნობიდან უნდა გამომდინარეობდეს, გონების გაუცნობიერებლად, და არ უნდა იყოს გაცნობიერებული მიმსგავსებით ცნების მიზაძევა: წინააღმდეგ შემთხვევაში მუსიკა შინაგან არსს, თვით ნებას კი არ გამოხატავს, არამედ მხოლოდ მისი გამოსატყულების შესაბამო მიზაძევა იქნება, ყველა არსებითად იმიტაცოური მუსიკის მსგავსად“.

შოპენზაუერის სწავლების მიხედვით ჩვენ გვესმის მუსიკა, როგორც ნების უშუალო მეტყველება, და ვგრძნობთ, რომ ჩვენი წარმოდგენები ცდილობენ იმ თუმცა უხილავად მეტყველი, მაგრამ მაინც სიცოცხლით სავსე სულიერი სამყაროს გამოხატვას და მისი ანალოგიური მაგალითის განსხეულებას. მეორე მხრივ კი სურათი და იდეა ნამდვილად შესაფერი მუსიკის გავლენით ამალღებულ თვალსაჩინოებას აღწევენ. ამიტომაც დიონისური ხელოვნება ჩვეულებსამებრ ორნაირი გზით ამუშავებს აპოლონურ სახელოვნებო ნიჭს: მუსიკა გვიბიძგებს დიონისური საყოველთაობის წარმოსახვითი ხედვისკენ, მუსიკა ასევე წარმოგვიდგენს ამ წარმოსახვით სურათს უმაღლესი მნიშვნელობით. მოუნდომელ საგნებზე ამ თავისთავად ცხადი და არცთუ ღრმა დაკვირვებიდან გამომდინარე ვასკვნი, რომ მუსიკას შეუძლია მითის, ანუ უმნიშვნელოვანესი ეგზემპლარის წარმოქმნა, სახელდობრ კი ტრაგიული მითის წარმო-

შობა: მითისა, რომელიც დიონისური აზრით ამეტყველებს სახეებს. ლიონკოსთა ფენომენის მეშვეობით შექმნილი ახსნა იმისა, თუ როგორ ცდილობს მათში მუსიკა მისთვის აპოლონური სურათებიდან ნაცნობი აზრის გაცხადებას: ახლა კი წარმოვიდგინოთ, რომ მუსიკა თავისი უდიდესი სიძლიერით უნდა ცდილობდეს თავისი სი უმაღლესი გამოვლინების მიღწევას, ამრიგად დავგუგებთ, რომ მუსიკას შეუძლია თავისი არსებითად დიონისური სიბრძნის სიმბოლოური გამოხატულების პოვნა; და სხვაგან სად უნდა ვეძებდეთ ამ გამოხატულებას, თუ არა ტრაგიკულია და ზოგადად ტრაგიული ცნებაში?

ხილვისა და მშენიერების ზოგად კატეგორიათა მიხედვით მიიჩნევენ, რომ ხელოვნების არსიდან სავსებით შეუძლებელია ტრაგიულის წარმოშობა; მუსიკის სულიდან გამომდინარეობაში ვგულისხმობთ პიროვნულობის გაქრობის სისაბრუნს. ამ გაუქმების ცალკეულ მაგალითებში ნათლადაა წარმოჩენილი დიონისური ხელოვნების მარადიული ფენომენი, რომელსაც საამკარაზე გამოჰყავს ნება მთელი თავისი შესაძლებლობით *principio individuationis*-ის უკან, მარადიული სიცოცხლე ყველა გამოსახულების მიღმა და ყველანაირი გაუქმების მიუხედავად. ტრაგიულის მეტაფიზიკური სიხარული ინსტიქტურად უცნობი დიონისური სიბრძნის გადათარგმნა სურათების ენაზე: გმირი — ნების უმაღლესი გამოვლინება განადგურებულია და ჩვენ ეს გვახა-

რებს, რადგან ის მხოლოდ ხილვას და მისი განადგურება ნების მარადიულ სიცოცხლეს კერაფერს აკლებს. „ჩვენ გვწამს მარადიული სიცოცხლე“, ასე იძახის ტრაგედია; რადგან მუსიკა ამ ცხოვრების უშუალო იდეაა. პლასტიურ ხელოვნებას ინდივიდის ტანჯვას ხილვის მარადიულობის ნათელი ბრწყინვალეობით, აქ მშენიერება სძლევა ცხოვრებისთვის დამახასიათებელ ტანჯვას, ტკივილი გარკვეულწილად განიდევნება ბუნების სამეფოებელიდან. დიონისურ ხელოვნებასა და მის ტრაგიულ სიმბოლიკაში იგივე ბუნება გვესიტყვება თავისი ნამდვილი, შეუნიღბავი ხმით: „იყავით ისეთნი, როგორც მე ვარ! მოვლენათა უწყვეტ ცვლაში მარად შექმნილი, მარად ყოფისკენ მიმდრეკი, ხილვათა ცვლაში მარად კმაყოფილი პირველყოფილი დედა!“

## 17.

დიონისური ხელოვნება ასევე ცდილობს ჩვენს დარწმუნებას ყოფიერების მარადიულ სიხარულში: თუმცა ეს სიხარული ჩვენ გაციხადებაში კი არ უნდა ვეძებოთ, არამედ მათ უკან. ვამჩნევთ, რომ ყველაფერს, რაც არსებობს, მტკიცეული დაღუპისთვის მზადყოფნა მართებს; იძულებული ვართ ინდივიდუალური არსებობის შიშს თვალი გავუსწოროთ — მაგ-

რამ დამბლა არ უნდა დაგვეცეს: მეტაფიზიკური ნუგეში მაშინვე ამოგვიყვანს ცვალებად ფორმათა აურზაურიდან. ცოტა ხნით ჩვენ ნამდვილი თაურარსები ვხდებით და ვგრძნობთ ყოფიერების ზღვარდაუდებელ ჟინსა და სიხარულს; ბრძოლა, წამება და გამოცხადებათა ცვლილება ახლა უკვე აუცილებლად გვეჩვენება ყოფიერების აურაცხელ, ცხოვრებაში ჩართულ ფორმათა სიჭარბესთან ერთად, მსოფლიო ნებათა უხვ ნაყოფიერებასთან ერთად; ჩვენ იქ განვიგმირებით ამ ტანჯვის სამნიელი მარწუხებისგან მაშინვე, როგორც კი ყოფიერების განუზომელი სიხარულით აღვივებით, და როდესაც ამ სიხარულის ურღვევ და მარადიულ ბუნებას შევიცნობთ დიონისურ აღტყინებაში. მწუხარებისა და შიშის ნაცვლად ბედნიერი ცოცხალი არსებანი ვხდებით, არა ინდივიდები, არამედ ერთი ცოცხალი არსი, ვისი შექმნის სიხარულშიც ვართ გადამდნარნი.

ბერძნული ტრაგედიის წარმოშობის ამბავი ნათელი სიცხადით გვიამბობს, თუ როგორ წარმოიშვა ბერძენთა ტრაგიული ხელოვნების ნიმუში სწორედ მუსიკის სულიდან: ამ აზრთან ერთად თავიდან გვგონია, რომ მართალი ვართ გუნდის თავდაპირველ და საოცარ არსთან. იმაგდროულად უნდა დავუშვათ, რომ მანამდე წარმოშობილი ტრაგიული მითის მნიშვნელობა ბერძენი პოეტებისთვის არასოდეს ყოფილა არსებითად ნაცნობი და არც ფილოსოფოსებისთვის.

ვის იყო რაიმეს მოქმედი; მათი გმირები გარკვეულწილად უფრო ზედაპირულად მეტყველებენ, ვიდრე მოქმედებენ; მათ მიერ ნათქვამ სიტყვაში მითი ადექვატურად ვერ განსხვავდება. სცენების შემადგენლობა და წარმოდგენილი სურათები ამჟღავნებენ უფრო ღრმა სიბრძნის, ვიდრე პოეტებს შეუძლიათ ეს თავიანთ სიტყვათა და ცნებათა მეშვეობით: შექსპირთანაა ცხად შეიძლება იმავეს შემჩნევა, ვისი ჰამლეტიც; მაგალითად, უფრო ზედაპირულად ლაპარაკობს, ვიდრე მოქმედებს, ამიტომაც ჰამლეტის ადრე განხილული სწავლება სიტყვებიდან კი არ აღმოცენდება, არამედ ნაშრომის მთლიანობის ღრმა განხილვიდან. ბერძნულ ტრაგედიასთან დაკავშირებით, რომელიც, ცხადია, ჩვენამდე მხოლოდ სიტყვათა დრამის სახით აღწევს, მე მივიჩნევდი, რომ მითსა და სიტყვას შორის შეუსაბამობამ შეიძლება შეგვაცდინოს და მისი მნიშვნელობა უფრო ზედაპირულად და ცარიელად მივიჩნიოთ, ვიდრე სინამდვილეშია და, შესაბამისად, უფრო ზედაპირული შედეგი მივანეროთ, ვიდრე სინამდვილეში აქვს ძველების გადმოცემის მიხედვით, რადგან ადვილად გავიწყდება, რომ რისი მიღწევაც პოეტს, როგორც მესიტყვეს, არ შეუძლია, სახელდობრ — მითის უმაღლეს შთაგონებასა და გაიდელუებას — იგი ნებზისმიერ დროს წარმატებით მიაღწევს, როგორც შემოქმედი მუსიკოსი! შეიძლება იტყვას, რომ ეს ვიყო, რომ განსწავლის გზით ხე-

ლახლა შევეჩნათ მუსიკალურ შედეგთა უდიდესი ძალა, რათა განვიცადოთ ნამდვილი ტრაგიკული სიღრმის დამახასიათებელი უბადლო ნუბი-შისცემა. მაგრამ თვით ამ უდიდეს მუსიკალურ ძალას მხოლოდ მაშინ გამოვცდიდით, ბერძნები რომ ვყოფილიყავით: ვითვალისწინებთ რა ბერძნული მუსიკის მთელ განვითარებას იმ მუსიკასთან შედარებით, რომელსაც კარგად ვიცნობთ — უსასრულოდ უფრო მდიდარს — გვჯერა, რომ მუსიკალური გენიის ახალგაზრდულ სიმღერას ვუსმინთ, ძალთა მხოლოდ მოკრძალებული შეგრძნებით ნამღერს. ეკვიპტელი მღვდლების ნათქვამის მიხედვით ბერძნები მაგალითი ბავშვები არიან, ტრაგიულ ხელოვნებაშიც კი რჩებიან ბავშვებად, რაოდენ ამაღლებული სათამაშო ჩაუვარდათ ხელში, სათამაშო, რომელიც — განადგურდება.

ეს გაბრძოლება მუსიკის სულისა, სურათის მიერი და მითიური გაცხადებისკენ მიმართული, განსაკუთრებით ძლიერდება ლირიკის დასაწყისიდან ატიკურ ტრაგედიამდე, უეცრად წყდება ზუსტად მას შემდეგ, რაც პირველ დიდებულ ყვავილობამდე მივიდა და, ასე ვთქვათ, ელინური ხელოვნების ზედაპირიდან უჩინარდება: ამ ბრძოლაში დაბადებული დიონისური მსოფლმხედველობა კი სიცოცხლეს განაგრძობს მისტერიებში და უზეალმეტაცესი მეტამორფოზებისა და დაღმასვლის დროსაც არ ჰკარგავს უფრო სერიოზულ ბუნებათა მიზიდვის უნარს. ხომ შე-

იძლება ერთხელაც აღდგეს თავისი მისტიური სიღრმიდან, როგორც ხელოვნება?

აქ გვაფიქრებს შემდეგი კითხვა: ძალა, რომლის მოწინააღმდეგეც ტრაგედია გაანადგურა, ყოველ დროში ინარჩუნებდა საკმარის უნარს, რათა დაებრკოლებინა ტრაგედიის ხელოვნებისმიერი ხელახლა გამოღვიძება. თუ ძველი ტრაგედიის დაღუპვა ცოდნისა და მეცნიერული ობტიმიზმისკენ დიალექტიკურმა სწრაფვამ გამოიწვია, აქედან უნდა დავსკვნათ, რომ მუდმივი ბრძოლა მიმდინარეობს თეორიულ და ტრაგიულ მსოფლმხედველობას შორის; და როდესაც მეცნიერების სული თავის საზღვრებს დაუბრუნდება და ხელს აიღებს ხსენებული ფარგლების მიერ განადგურებულ საყრდელთაო გამოსადეგობაზე, მაშინღა გახდება შესაძლებელი ტრაგედიის ხელახალ დაბადებაზე იმედის დამყარება: ხელოვნების ამ ფორმისთვის ჩვენ უნდა დავამკვიდროთ *მემუსიკე სოკრატეს* სიმბოლო ზემოგანხილული აზრით. ამ ბრძოლამ მიმასხვედრა, რომ, მეცნიერების სულთან მიმართებაში, პირველად სოკრატეს სახით იქნა პერსონიფიცირებული რწმენა ბუნების რაციონალური შემეცნებისა და ცოდნის საყოველთაო სამკურნალო ძალის შესახებ.

ვისაც ახსოვს ამ დაუცხრომელი, წინმძღოლი მეცნიერების სულის მომდევნო შედეგები, მაშინვე გაახსენდება, როგორ გაანადგურა მან მითოსი და ამ განადგურებით პოეზიაც მოაშო-

რა თავის ბუნებრივად იდეალურ ნიადაგს, და ამიერიდან უსამშობლოდ აქცია. თუ ჩვენ მართებულად მივანერეთ მუსიკას მითის ხელახლა დაბადების შესაძლებლობა, მაშინ მეცნიერების სულიც იმ გზაზე უნდა ვეძებოთ, სადაც მონინაადმდევე ჰყავს მუსიკისმიერი მითის ანლორძინებელი ძალის სახით. ეს მოხდა ახალი ატიკის დითორამბის განვითარებისას, რომლის მუსიკაც მხოლოდ შინაგან არსსა და ნებას კი აღარ გამოხატავდა, არამედ უბრუნდებოდა მიბაძვის სახით შეუსაბამო გამოხატულებას, იდეების მეშვეობით გადმოცემულს: ამ შინაგანად დაგვარებულ მუსიკას და ნამდვილ მუსიკალურ ბუნებას ისე მტრულად განირიდებდნენ, როგორც სოკრატეს ხელოვნების მკვლელ დამოკიდებულებას. არისტოფანეს თავდაჯერებული ინსტიტუტი მართალი იყო, როდესაც ერთიმეორეს უკავშირებდა თვით სოკრატეს, ევრიპიდეს ტრაგედიასა და ახალ მედიტირამბეთა მუსიკას, თვითეული თანაბრად სძულდა და სამივე მოვლენაში გადაგვარებული კულტურის გემს იღებდა. ამ ახალმა მედიტირამბებმა შეურაცხმყოფელად გარდაქმნეს მუსიკა გამოცხადებათა მიმბაძველ სურათად (მაგ. ბრძოლა, ქარიშხალი) და სავსებით განძარცვეს ის მითისმქმნელობის უნარისგან. როდესაც მუსიკა ცდილობს ჩვენი შეწყნარების მოზოვებას იმით, რომ გვაიძულებს გარეშე ანალოგიების ძებნას ცხოვრების მოვლენასა და ბუნებას შორის,

რიტმულ ფიგურებსა და მუსიკის სახასიათო ბგერებს შორის, როდესაც ის ჩვენი ცნობიერების დაკმაყოფილებას აპირებს ამ ანალოგიითა შემჩნევით, მაშინ ჩვენ მოგვიცავს ისეთი განწყობა, რომელშიც შეუძლებელია რაიმე მითიურის წარმოდგენა; რადგან მითი აშკარად უნდა შეიგრძნობოდეს, როგორც უსასრულობისკენ მზერამიპრობილი საყოველთაობისა და ჭეშმარიტების ერთადერთი მაგალითი. ჭეშმარიტად დიონისური მუსიკა მსოფლიო ნების საყოველთაო სარკედ წარმოგვიდგება: ამ სარკეში არეკლილი აშკარა მოვლენა ფართოვდება მარადი ჭეშმარიტების სურათის ჩვენშიური შეგრძნებისგან. ახალი დიონისების ბგერწერაში კი ამგვარი აშკარა მოვლენა წამსვე განიხარცდება ყოველგვარი მითიური ხასიათისგან; მუსიკა უკვე მოვლენის სუსტ ანარეკლად გადაქცეული და ამიტომაც ისევე უსასრულოდ საცოდავდება, როგორც თვითონ მოვლენა: ამ გასაცოდებებით კი საკუთრივ მოვლენა კიდევ უფრო მდაბლდება ჩვენს შერძინებაში ისე, რომ, მაგალითად, მუსიკალურად იმიტირებული ბრძოლა იშრიტება მარშებში, საყვირებში და ა.შ. ჩვენი ფანტაზია კი შებოჭილია ამგვარი ზედაპირული ლობისგან. ამიტომაც არის ბგერწერა წამდვილი მუსიკის მითისმქმნელი უნარის საწინააღმდეგო: მისი მეშვეობით მოვლენა უფრო სუსტი ხდება, ვიდრე სინამდვილეშია, დიონისური მუსიკის მეშვეობით კი ცალკეული მოვლენა

მდიდრდება და მსოფლიო სურათამდე ფართოვდება. არადიონისური სულის დიდი გამარჯვება იყო ახალი დიონისების განვითარებისას მუსიკის გაუცხოება და მისი ჩაგდება გამოსახულებათა ტყვეობაში. ევრიპიდე, ვინც, უმაღლესი აზრით, არამუსიკალურ ნატურად უნდა ჩათვალოს, ამ მიზეზის გამო ხდება ახალი დიონისების მუსიკის გულმხურვალე მხარდამჭერი და მძარცველის გულუხვობით ხარჯავს თავის ყველა ხერხსა და უნარს.

მეორე მხრივ კი ვხედავთ ამ არადიონისური სულის ძალას, რომლის მოქმედებაც მითის წინააღმდეგ არის მიმართული, როდესაც მზერას მივაპყრობთ იმ გზას, სადაც ხასიათის წარმოჩენა და ფსიქოლოგიური სირთულეები საგანგაშოდ იზრდებიან სოფოკლეს ტრაგედიებში. ხასიათი აღარ უნდა იყოს წარმოდგენილი მარადიული ტიპის სახით, არამედ ინდივიდუალურად წარმოგვიდგეს დახვეწილი ხელოვნების მეშვეობით და ყოველი ხაზის უფაქიზესი სიტხადით, რის შედეგადაც მაცურებელი მითს კი აღარ აღიქვამს, არამედ ხელოვნის ძლიერ ნატურალიზმს და მიბაძვის უნარს. ამის შედეგად კი ვხედავთ გამოსახულების გამარჯვებას საყოველთაობასა და სიხარულზე ანატომიური პრეპარატის მსგავსად, ჩვენ ვისუნთქავთ თეორიული სამყაროს ჰაერს, რომელშიც მეცნიერული ცოდნა უფრო მეტად ფასობს, ვიდრე მსოფლიო წესრიგის ხელოვნებისმიერი ასახვა.

გზაზე მახასიათებლების მსვლელობა სწრაფად გრძელდება: თუ სოკრატე ჯერაც მთლიან ხასიათებს ხატავს და მათ დახვეწილ განვითარებას მითის უღელში აბამს, ევრობიდე უკვე მხოლოდ ინდივიდუალური ხასიათის ფართო საზღვს წარმოსახავს, რომელიც გამოიხატებინა ძლიერ ვნებათაღელვაში; ახალ ატიკურ კომედიაში კი მხოლოდ ნიღბებია ერთი გამოხატულებით, თავმსუბუქი მოხუცები, მატყუარა მაჭანკლები, ჭირვეული მონები დაუსრულებლად მეორდება. სად წავიდა მითისმქმნელი სული მუსიკისა? რაც ჯერ კიდევ დარჩა მუსიკისგან, არის ან ალტაცების ან გახსენების მუსიკა, ანუ დაწყებული და გაცვეთილი ნერვების სტიმულირების გზები, ან ბგერწერა. პირველის შემთხვევაში ტექსტი ძალზე შეუსაბამოა: ევრობიდესთანაც კი, როცა გმირები ან გუნდი სიმღერას იწყებდა, საქმე ცუდად იყო; როგორღა იქნებოდა ის მისი კადნიერ მემკვიდრეთა ხელში?

არადიონისური სული ყველაზე ცხადად მაინც ახალ დრამების დასასრულებში მჟღავნდება. ძველ ტრაგედიაში მეტაფიზიკური ნუგეში დასასრულისას იგრძნობოდა, უამისოდ სიხარული ტრაგედიაში საერთოდ ვერ აიხსნება: მერიგების ხმა სხვა სამყაროდან ყველაზე სუფთად ალბათ კოლონოსელ ოიდიპოსში მოისმის. ახლა კი, რამდენადაც მუსიკის გენია ტრაგედიაში იდნა გაქრა, ტრაგედია, მკაცრი გაგებით, მოკვდა: საიდანღა უნდა შეექმნა ადამიანს მეტაფი-

ზიკური ნუგეში? ისინი ეკებდნენ ტრაგიკული დისონანსის მინიერ გადაწყვეტას; ბედისწერისგან საკმარისად წამებული გმირი იღებდა კარგად გამოშუშებულ ანაზღაურებას შთამბეჭედავი ქორწინების სახით, ღვთაებისადმი მიძღვნილი ხარკისთვის. გმირი გადაიქცა გლადიატორად, რომელსაც ბეჯითად გვემისა და ჭრილობებით დასახიროების შემდეგ ხალხი თავისუფლებას უბოძებდა. მეტაფიზიკური ნუგეში ჩაანაცვლა *deus ex machina*-მ. იმის თქმა კი არ მსურს, რომ ტრაგიკული მსოფლმხედველობა ყველგან საგებით გაანადგურა არადიონისურის მოზღვავებულმა სულმა: ჩვენ მხოლოდ ის ვიცით, რომ იგი ხელოვნებიდან ქვესკნელში გადავიდა, საიდუმლო კულტამდე დავიდა. თუმცა ელინური არსების ზედაპირის უშორეს ნიადაგზე მიჭინვარებდა შთანთქმელი ქარი ამ სულით, რომელიც ადრე ხსენებული „ბერძნული დალხინების“ ფორმით ცნაურდებოდა, არსებობის უძლურ, უნაყოფო სიხარულად რომ შევრაცხეთ; ეს დალხინება ძველ ბერძენთა დიდებულ „მიამიტობის“ ანტიპოდიცა, თავისი ამ თვისებიდან გამომდინარე, როგორც აპოლონური კულტურის ყვეილობა, ბნელი უფსკრულიდან აღმოცენება, როგორც ტანჯვაზე გამარჯვება და სიბრძნე ტანჯვისა, რომელსაც ელინური ნება მოიპოვებს მშვენიერების არეკვლის უნარით. ეს უკეთილშობილესი ფორმა „ბერძნული დალხინების“ ყველა სხვა ფორმას შორის, ალექსან-

დრიული ფორმა, არის დაღმარება თეორიული ადამიანისა: ის აცნაურებს იმავე სახასიათო თვისებებს, როგორც ახლახან გამოვიყვანე არადიონისურის სულიდან — იგი ებრძვის დიონისურ სიბრძნეს და ხელოვნებას, იგი ისწრაფის მითის რღვევისთვის; მეტაფიზიკურ ნუგეშს ანაცვლებს მიწიერი თანხმობით, ნამდვილად თავისთავადი *deus ex machina*, სახელდობრ მანქანებისა და მოთუხთუხე ქვაბის ღმერთი, ანუ ბუნების სულის ძალა, უმაღლესი ეგოიზმის სამსახურში ჩამდგარი, რომელსაც სწამს ცოდნის მეშვეობით მსოფლიოს კორექტირებისა, მეცნიერების მიერ წარმართული სიცოცხლისა და, შესაბამისად, შეუძლია ცალკეული ადამიანის შემოსაზღვრა გადასაჭრელი საკითხთა უგინროესი რკალით, რომლის შიგნით მოქცეულიც ხალისიანად ეტყვის სიცოცხლეს: „მე შენ მსურხარ: შენ ღირხარ შეცნობად“.

## 18.

ეს მარადიული მოვლენაა: გაუმადლარი ნება ყოველთვის პოულობს გზას თავის ქმნილება-თათვის სიცოცხლის შესანარჩუნებლად, რათა აიძულოს მათ სიცოცხლის გაგრძელება საგნებზე გავრცელებული წარმოსახვით. ზოგიერთს აჯადოებს ცოდნის სოკრატული სურვილი და წარმოდგენა, რომ მისით შეძლებს ყოფიერების

მარადიული ქრილობის მორჩენას, სხვა შეპყრობილია მის თვალწინ მფრენი ხელოვნებისმიერი მშვენიერების მაცდუნებელი ბადით, სხვას კი იპყრობს მეტაფიზიკური ნუგეში, რომ გამოი-სახულებათა აურზაურის ფსკერზე უწყვეტად მიედინება მარადიული სიცოცხლე, რომ არაფერი ვთქვათ უფრო ზოგად და თითქმის უფრო ძლიერ წარმოდგენებზე, რომელიც ნებას ყოველთვის გამზადებული აქვს. წარმოდგენის ეს სამი საფეხური განკუთვნილია მხოლოდ უხვად დასაჩუქრებელი ნატურებისთვის, რომელთაც განსაკუთრებულად აწუხებთ ყოფის სიმძიმე და სიმწელე, ამ შენუებიდან უნდა გამოიტყუოს ისინი ხსენებულმა საუკეთესო გამაღიზიანებლებმა. ამ გამაღიზიანებლებს შეიცავს ყველაფერი, რასაც კულტურას ვეძახით: ნარევის პროპორციის მიხედვით ვიღებთ ნებისმიერ სოკრატულ ან ხელოვნებისმიერ ან ტრაგიკულ კულტურას; ანდა, თუ ისტორიულ მაგალითებს დავუშვებთ: არსებობს ალექსანდრიული, ან ელიზური, ანდა ბუდისტური კულტურა.

მთელი თანამედროვე სამყარო გაბმულია ალექსანდრიული კულტურის ბადეში და იდეალად მიიჩნევს უმაღლესი გონებისმიერი უნარებით აღჭურვილ, მეცნიერების სამსახურში ჩამდგარ თეორიულ ადამიანს, რომლის თაურსახვეც და თაურწინაპარიც სოკრატეა. ეს იდეალი ითვალისწინებს ჩვენს ყველა ხერხს განსწავლისა: არსებობს ყველა სხვა ფორმა ებრძ-

ვის სიძნელეებს ამ იდეალის გვერდით როგორც ჩვენს მიერ ნებადართული და არა ჩვენთვის სასურველი ფორმა არსებობსა. უკვე დიდი ხანია, რაც თითქმის საშუალო გაგებით განსწავლული ადამიანის პოვნა აქ შეუძლებელია მხოლოდ მეცნიერის სახით; ჩვენს პოეტურ ხელოვნებასაც კი უხდება ხოლმე განსწავლისმიერ იმიტაციათა განვითარება და რიტმის მთავარ ეფექტად ითვლება ჩვენი პოეტური ფორმის განვითარება ხელოვნებისმიერ ექსპერიმენტებიდან მისთვის უცხო, ნამდვილ მეცნიერულ ენასთან ერთად. რაოდენ გაუგებარი იქნებოდა ნამდვილი ბერძენისთვის ფაუსტი — თავისთავად გასაგები ჩვენი თანამედროვე კულტურული ადამიანი, უმეყოფილოდ რომ იბრძვის სხვადასხვა ფაქულტეტზე, ცოდნისკენ სწრაფვა რომ ჯადოსნობისა და ეშმაკის სამსახურში აყენებს, რომელიც შესაძარებლად სოკრატეს უნდა დავუყენოთ გვერდით, რათა გავიგოთ, რომ თანამედროვე ადამიანი ნინასნარ იწყებს ცოდნის მართ სოკრატული სურვილისთვის საზღვრების წარმოდგენას და ცოდნის ღრმა, უკაცურ ზღვაში ნაპირისკენ ილტვის. როდესაც გოეთემ ნაპოლეონის შესახებ ეკერმანს უთხრა: „დიახ, ჩემო კარგო, მოქმედებათა ნაყოფიერებაც არსებობს“, მაშინ საოცარი მიაბიობით შეგვასენებდა, რომ არათეორიული ადამიანი რაღაც გამოცეხელი და არადამაჯერებელია თანამედროვე ადამიანისთვის, ამიტომაც გოეთეს

სიბრძნე კიდევ სჭირდებოდა იმის შეცნობას, რომ არსებობის ამგვარი უცნაური ფორმა დასაშვებია და ნამდვილად შესაძლებელია. ადამიანმა კი თავისთავს არ უნდა დაუშვლოს, რა იმალება ამ სოკრატული კულტურის საშვილოსნოში! ოპტიმიზმი, რომელიც თავისთავს ყოველსაშემდეგ მიიჩნევს! არავის უნდა გაუკვირდეს, როდესაც ამ ოპტიმიზმის ნაყოფი მიიწვევა, როდესაც ამგვარი კულტურით ბოლომდე გაფუჭებულ საზოგადოებას თანდათან ამ ახირებული სურვილით გამოწვეული თრთოლვა და ვნებათაღელვა შეიპყრობს, როდესაც საყოველთაო მინიერი ბედნიერებისა და საყოველთაო ცოდნის შესაძლებლობის რწმენის კულტურა თანდათან გადაიბრდება ალექსანდრიული მინიერი ბედნიერების მუქარანარევ მოთხოვნაში, ეკრიპიდესეული *deus ex machina*-ს თხოვნაში! აღსანიშნავია, რომ ალექსანდრიული კულტურა არსებობის გაგრძელებისთვის საჭიროებს მონურ მდგომარეობას: თუმიცა უარყოფს არსებობის ოპტიმისტურ ხედვაში ამგვარი მდგომარეობის საჭიროებას და ამიტომაც, როცა მისი მშვენიერი მარწმუნებელი და მაცდუნებელი სიტყვები „ადამიანური ღირსებისა“ და „ღირსეული შრომის“ შესახებ უკვე გამოყენებულია, ის თანდათან უახლოვდება საშინელ განადგურებას. არაფერია უფრო საშიში, ვიდრე ბარბაროსული მონური მდგომარეობა, რომელიც აცნობიერებს თავის არსებო-

ბას, როგორც უსამართლობას, და ცდილობს სამაგიეროს გადახდას არა მხოლოდ თავისთავისთვის, არამედ ყველა თაობებისთვის. ვინ გაბედავს ამგვარი საშიში შეტევის წინაშე რწმენით მიმართვას ჩვენი დაშრეტილი და მკრთალი რელიგიებისადმი, რომელნიც საფუძველშივე გადაგვარდნენ მეცნიერულ რელიგიებად: შესაბამისად მითიც — არსებითი წინაპირობა ყველა რელიგიისა — ყველგან დაძვლადაცემულია და ამ სფეროშიც კი ჩვენს მიერ საზოგადოების განადგურების ჩანასახად სახელდებულ ოპტიმისტურ სულს უპყრია ძალაუფლება.

ვიდრე თანამედროვე ადამიანს თეორიული კულტურის მკერდზე მთვლემარე უბედურება თანდათან აშინებს, ვიდრე მოუხერხებლად ცდილობს თავისი გამოცდილების საგანძურში საფრთხის ასარიდებელი გზების პოვნას, ამ ხერხების მიმართ რაიმე ნამდვილი რწმენის გარეშე; ვიდრე მისთვის მოსალოდნელ ცალკეულ შედეგთა წინასწარმეტყველებას იწყებს:

დიდმა და საყოველთაოდ გავრცელებულმა ნატურებმა უკვე გასაოცარი წინდახედულებით შეძლეს მეცნიერული აღჭურვილობის გამოყენება ცოდნის საზღვრებისა და შეზღუდული ბუნების დაწესებებისთვის და, შესაბამისად, საყოველთაო გამოყენებასა და საყოველთაო მიზნებზე მეცნიერების პრეტენზიის უარყოფა: ამგვარი მოწოდების მეშვეობით პირველად ხდება გამოაშკარავება იმ ცდომილებებისა, რომელიც

აცხადებს, რომ მიზეზობრიობის დახმარებით შეუძლია საგანთა უშინაგანესი არსის გაზომვა. კანტისა და მოპენჰაუერის უდიდესმა სიმამაცემ და სიბრძნემ ყველაზე ძნელად მისაღწევი გამარჯვება მოიპოვა, გამარჯვება ლოგიკის არსში დაბალურ ოპტიმიზმზე, რომელიც თავის მხრივ ჩვენი კულტურის საფუძველს წარმოადგენს. როდესაც უცილოდ მიჩნეულ *aeternae veritates*-ზე<sup>70</sup> დაფუძნებულ ამ ლოგიკას სწამდა, რომ მსოფლიოს ყველა გამოცანის გაგება და გადაწყვეტა შესაძლებელი იყო და სივრცეს, დროსა და მიზეზობრიობას ისე ეპყრობოდა, როგორც საყოველთაო გამოყენებისთვის საფუძვლით უპირობოდ მიჩნეულ კანტებს, კანტმა აჩვენა, როგორ ემსახურებოდა ეს ყველაფერი მხოლოდ იმას, რომ უბრალო გამოსახველებს, მაას შრომა ერთადერთი, უმაღლეს რეალობამდე ამაღლებულიყო, საგანთა ჭეშმარიტი და უშინაგანესი არსის ადგილი დაეკავებინა და, შესაბამისად, ამ არსის ჭეშმარიტი ცოდნა შეუძლებელი გაეხადა, ანუ, მოპენჰაუერის სიტყვებით რომ ვთქვათ — სიზმარში წასული უფრო ღრმად დაეკინებინა (სამყარო ვითარცა ნება და იდეა, I, 498). ამ შეცნობის მეშვეობით წარმოგვიდგება ის კულტურა, რომელიც უნდა გავხედო და დავახასიათო, როგორც ტრაგიული კულტურა: მისი უმნიშვნელოვანესი მახასიათებელია ის, რომ უმაღლესი მიზნის ადგილზე მეცნიერება სიბრძნითაა ჩანაცვლებული, რომელიც მეცნიერების მაც-

დუნებელი გადახრებით არ ტყუვდება, უძრავ მზერას მიაპყრობს მსოფლიოს ყოვლისმომცველ სურათს და თანამგრძობი სიყვარულით ცდილობს მარადიული ტანჯვის საკუთარ ტანჯვად მიღებას. წარმოვიდგინოთ მზარდი თაობა ამ უძრავი მზერით, აღმატებულიკენ გმირული მსვლელობით, წარმოვიდგინოთ ვაჟკაციური ნაბიჯი ამ დრაკონთმშუსვრელები, ამაყი სიმამაცე, რომლითაც ისინი ზურგს შეაქცევენ ოპტიმიზმთან ასოცირებული სისუსტის ყველა მოძღვრებას, რათა მთლიანად დასაყებით „მტკიცედ იცხოვრონ“: საჭირო არ იქნებოდა, რომ ამ კულტურის ტრაგიულ ადამიანს, სერიოზულისა და საშუაის თვითშემცნობელს, მოწყურებოდა ახალი ხელოვნება, მეტაფიზიკური ნუგუმის ხელოვნება, ტრაგედია, როგორც თავისი ელენე, და ფაუსტის მეშვეობით შეეძახა:

**განა არ უნდა ვუხმო, ჩემი სურვილის ძალით, უმშვენიერეს სახეს სიცოცხლისმიერ ალით?**

თუმცა სოკრატული კულტურა ორი მხრიდან შეირყა და მხოლოდ თავისი შეუმცდარობის სკიპტრაზე შეუძლია დაყრდნობა აკანკალებული ხელებით, პირველად თავისივე შედეგებით გამოწვეული შიშისგან, რომლის შეგრძნობაც წამდვილად დაინყო, და კიდევ იმიტომაც, რომ თავის საფუძველთა მარადიული გა-

მოსადგობის ადრეულ გულუბრყვილო რწმენაში აღარ არის განმტკიცებული: ამრიგად ეს არის მწუსარე წარმოდგენა იმისა, თუ რა ძლიერად ეცემა მის ფიქრთა როკვა ახალ სახეებს, რათა მოეხვიოს მათ, და უცებ ათრთოლებული განერიდება, როგორც მეფისტოფელი მაცდუნებელ ლამიებს<sup>1</sup>. ესაა მახასიათებელი ამგვარი „მოტეხილობისა“, რომელზეც, როგორც თანამედროვე კულტურის ავადმყოფობაზე ლაპარაკს ყველა მიეწვია, ამ თეორიულ ადამიანს ეშინია თავისივე საკუთარი შედეგებისა და ვედარ ბედვას არსებობის საშუაში ყინულოვანი ქარიშხლებისადმი ნდობას: უშინებელი აწყდება ნაპირს. მას აღარ უნდა, რომ ფლობდეს რაიმეს სრულად, რაიმე მთლიანობას საგანთა ყველანაირი ბუნებრივი ბოროტების ჩათვლით. ასე გაანებივრა იგი ოპტიმისტურმა წარმოდგენამ. ამავდროულად გრძობს, თუ როგორ დაინგრევა მეცნიერების პრინციპზე აშენებული კულტურა, როდესაც ალოგიკური გახდება, ანუ უკან გაბრუნდება, როგორც კი საკუთარ შედეგებს გადააწყდება. ჩვენი ხელოვნება აცნაურებს ამ საერთო საჭიროებას: ამოიდ ეყრდნობა ადამიანი ყველა დიდად პროდუქტიული პერიოდისა და ბუნების მიზანძვას; ამოიდ აგროვებს თანამედროვე ადამიანის გარშემო მთელ „მსოფლიო ლიტერატურას“ მისდა სანუგეშებლად და ყველა სახელოვნებო სტილისა და ყველა დროის ხელოვნათა შუაგულში აქცევს, რა-

თა სახელები დაარქვას, როგორც ადამმა — ცხოველებს: იგი მაინც რჩება მარად მზიერ ადამიანად, რომელიც არსებითად ბიბლიოთეკარი და კორექტორია, მტვრითა და ბეჭდური შეცდომებით საცოდავად დაბრმავებული.

## 19.

სოკრატული კულტურის უშიშარად მნიშვნელობას ვერაფერი აღწერს უფრო ზუსტად, ვიდრე მისთვის ოპერის კულტურის დარქმევა: ამ სფეროში სოკრატულმა კულტურამ დამახასიათებელი მიახლოებით გამოხატა თავისი სურვილები და აღქმები ჩვენდა გასაოცრად, თუ ოპერის გენეზისსა და ოპერის განვითარებას აპოლონურისა და დიონისურის მარადიულ ჭეშმარიტებას დავუკავშირებთ. მახსენდება *stilo rappresentativo*-სა<sup>72</sup> და რეჩიტატივის ნარმოზი. სარწმუნოა თუ არა, რომ ეს სავსებით გაუცხოებული, განღმრთობის უნარის არმქონე საოპერო მუსიკა დაცული და მიღებული იქნებოდა მგზნებარე კეთილგანწყობით, ყველანაირი ჭეშმარიტი მუსიკის დაბადების მსგავსად, პალესტრინას<sup>73</sup> დიდებული და კეთილმოზილი მუსიკის წარმოშობასთან ერთად? მეორე მხრივ, ფლორენციული რკალის განადგურებისკენ მიდრეკილ ჟინიანობას და დრამატული მომღერლის თავმოწონეობას ვინ მოსთხოვს

პასუხს ოპერისადმი სიყვარულის ესოდენ მიძლავრად აღმოცენებისთვის? იმ მოვლენას, რომელიც იმავე დროში, იმავე ხალხში პალესტრინულ ჰარმონიათა შეკრული ნაგებობის გვერდით, რაზეც მთელი ქრისტიანული შუა საუკუნეებია დამყარებული, აღმოცენებულ ვნებას ნახევრადმუსიკალური მეტყველების მიმართ, რომლის ახსნაც რეჩიტატივის ბუნებასთან ერთად მხოლოდ ხელოვნების გარეშე ტენდენციით თუ შემიძლია.

იმ მსმენელს, ვისაც სიმღერაში სიტყვის გარკვევით გაგონება სურს, ესიტყვება მომღერალი, რადგან იგი უფრო მეტად ლაპარაკობს, ვიდრე მღერის და ამ ნახევარსიმღერის პათეტიურ გამომსახველობას აძლიერებს: ამ გაძლიერების მეშვეობით კი სიტყვებს უფრო გასაგებებს ხდის და ახშობს დარჩენილ მუსიკალურ ნაწილსაც. ნამდვილი საფრთხე, მას რომ ახლა ემუქრება, არის მუსიკისთვის უდროოდ მინიჭება გადაჭარბებული როლისა, რასაც მოჰყვება მიმართვის პათოსისა და სიტყვის სიმკვეთრის აუცილებელი დაკარგვა: ის კი, მეორე მხრივ, მუსიკალური განტვირთვისა და თავისი ხმის ვირტუოზული წარმოჩენის საჭიროებას გრძნობს. აქ კი მას „პოეტი“ მოეკვლინება დამხმარედ, ვინც იცის, როგორ უზრუნველყოს საკმარისი შესაძლებლობებით ლირიკული ინტერაქციებისთვის, როგორ შესთავაზოს სიტყვათა და ნიშნადადებათა განმეორება და სხვა, ანუ ადგი-

ლები, სადაც მომღერალს შეეძლება წმინდა მუსიკალურ ელემენტებში განსვენება სიტყვებისადმი ყურადღების მიქცევის გარეშე. ეს ჩანაცვლება ძლიერად ეფექტური ნახევრად ნამღერი სიტყვით და მთლიანად ნამღერი ინტერაქციებით, *stilo rappresentativo*-ს შუაგულში რომ არის მოქცეული, ეს სწრაფად ცვლადი მცდელობა, ერთი მხრივ, მსმენელის ცნობიერებისა და წარმოსახვის მიზიდვისა, მეორე მხრივ კი მისი მუსიკალური საფუძვლის დამუშავებისა, რაღაც იმდენად არაბუნებრივია და იმდენად ეწინააღმდეგება აბოლონურ და დიონისურ სახელოვნებო იმპულსებს, რომ უნდა დავასკვნათ რეჩიტატივის წარმოშობა ყველა ხელოვნებისმიერი ინსტიქტის მიღმა. ამ მოსაზრების თანახმად შეგვიძლია, რომ განვსაზღვროთ რეჩიტატივი, როგორც ეპიური და ლირიული წარმოდგენის ნაზავი და, უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, არა შინაგანად შეთავსებადი ათქვეფა, რაც მიუღწეველია ესოდენ განცალკევებული საგნების შემთხვევაში, მაგრამ შესაძლებელია უშორესი შედუღება, მოზაიკის მსგავსად, რაღაც ისეთი, რისი მსგავსიც ბუნებისა და გამოცდილების სფეროში არ მოიპოვება. მაგრამ ეს არ ყოფილა რეჩიტატივის შემქნელთა აზრი: ისინი უფრო მიიჩნევდნენ, რომ *stilo rappresentativo*-ს შემკვობით ანტიური მუსიკის საიდუმლოება ამოხსნეს, რომ მხოლოდ მისი შემკვობით აიხსნება ორფეოსის, ამფიონისა და თვით ბერძნუ-

ლი ტრაგედიის უდიდესი ეფექტი. ახალ სტილს აფასებდნენ, როგორც ხელახლა გამოღვიძებას ყველაზე ეფექტური — ძველბერძნული მუსიკისას: ჰომეროსისეული სამყაროს, როგორც პრიმიტიული სამყაროს საყოველთაოდ პოპულარული წარმოდგენის მიხედვით ხალხს უნდა მიეტოვებინა ოცნება ადამიანის სამოთხისეული სანჯისის სამყაროში შესვლის შესახებ, სადაც მუსიკას აუცილებლად უნდა ჰქონოდა უდიდესი სიწმინდე, ძალა და უბინოება, რომელთა შესახებაც პოეტებს შეეძლოთ ზეადმტაცი ლაპარაკი თავიანთ პასტორალებში. აქ კი, ხელოვნების ამ ნამდვილი, თანამედროვე სახეობის უშინაგანეს განვითარებაში ვხედავთ ჩვენ ოპერას: აქ ძლიერი საჭიროება იძულებითი ქმნის ხელოვნებას, მაგრამ საჭიროება არაესთეტიური სახეობისა: იდილიურისკენ სწრაფვა, ხელოვნებისმიერი და კარგი ადამიანის ზედროული არსებობის რწმენა. რეჩიტატივი ითვლებოდა ამ პირველყოფილი ადამიანის ახალღმორჩენილ ენად, ხოლო ოპერა იყო ახალღმორჩენილი სამყოფელი იდილიური, ჰეროული არსებისა, რომელიც იმაგდროულად ბუნებრივ სახელოვნებო იმპულსებსაც მიჰყვება თავისი მოქმედებით, რომელიც რაღაცაა მღერის და, უმცირესი გრძობისმიერი აღზევების დროსაც კი, უცვლელ მთელი ხმით ამღერდება. ჩვენთვის უკვე სულერთი ხდება, რომ თანამედროვე ჰუმანისტებმა სამოთხისმიერი მომღერლის ეს

ახალშექმნილი სურათი გამოიყენეს იმთავითვე ცოდვილი და წარწყმედილი ადამიანის შესახებ ძველი ეკლესიური წარმოდგენის წინააღმდეგ: ხოლო ოპერა მიიჩნევა კარგ ადამიანთა საწინააღმდეგო დოგმად, რომელთან ერთადაც მაშინვე აღმოაჩინეს თვითუკუშისცემის გზა იმ პესიმიზმის წინააღმდეგ, რომლისკენაც იმ დროის გონიერი ადამიანები ყველაზე ძლიერად იყვნენ მიდრეკილნი, საზოგადოების ყველა ფენის დაუცველი მდგომარეობიდან გამომდინარე. ჩვენთვის საკმარისია იმის შემჩნევა, რომ ნამდვილი ჯადოსნობა და, შესაბამისად, ამ ახალი ხელოვნებისმიერი სახეობის წარმოშობაც საგსებით არა-ესთეტიური საჭიროების დაკმაყოფილებაში უნდა ვეძებოთ, ადამიანის, როგორც ასეთის ოპტიმისტურ განდიდებაში, პრიმიტიული ადამიანის, როგორც ხელოვანის და კარგი ადამიანის წარმოდგენაში: ეს საოპერო პრინციპი კი თანდათან გადაიქცა მუქარანარევ და საშიშ მოთხოვნად, რომელსაც ჩვენ, თანამედროვე სოციალისტური მოძრაობის შემხედვარენი, მალე გავიგონებთ.

„კარგ პირველყოფილ ადამიანს“ სურს თავისი უფლებანი: რა სამოთხისეული შეხედულებაა! ამასთან, ერთად ჩემი სხვა, თანაბრად გასაგები მოწმობა უნდა მოგიყვანო იმის შესახებ, რომ ოპერა იმავე პრინციპებზეა აგებული, რაზეც ჩვენი ალექსანდრიული ხელოვნება. ოპერა არის დაბადება თეორიული ადამიანისა, კრიტიკული ერისკაცისა და არა ხელოვანისა: უუცნა-

ურესი ამბავია ყველა ხელოვნების ისტორიაში. ეს იყო მოთხოვნა არსებითად არამუსიკალური მსმენელებისა, რომ ხალხს უწინარესად სიტყვები უნდა გაეგო: ამიტომაც ხელახალი დაბადება ტონალური ხელოვნებისა მხოლოდ იმ დროისთვის იყო მოსალოდნელი, როცა აღმოაჩნდნენ სიმღერის ისეთ სახეობას, სადაც ტექსტის სიტყვა ფლობს კონტრაპუნქტს, როგორც ბატონი მსახურს. რადგან სიტყვები ბევრად უფრო კეთილმოზობილური არიან, ვიდრე აკომპანიმენტის პარმონიული სისტემა ისევე, როგორც სულია სხეულზე უფრო კეთილმოზობილი, ამ შეხედულებათა დილექტანტური, არამუსიკალური დაუხვეწაობით ეპყრობოდნენ ოპერის დასაწყისში მუსიკის, სურათისა და სიტყვის ერთობას; ამგვარი ესთეტიკის მიხედვით ფლორენციის დილექტანტურ წრეებშიც დაიწყო პირველ ექსპერიმენტთა წარმოება პატრონიზებული პოეტებისა და მომღერლების მიერ. ხელოვნებაუნარო ადამიანი თავისთვის იგონებს ხელოვნების სახეობას ზუსტად იმით, რომ ის თავისთავად არახელოვანია. რამდენადაც არ გააჩნია მუსიკის დიონისური სიღრმის შეგრძნება, თავისივე საჭიროებიდან გამომდინარე იგი გარდაქმნის მუსიკალურ გემოვნებას ენებათა ადვილად ჩასანვლომ სიტყვიერ და ბგერით რიტორიკად *stilo rappresentativo*-ს გზით სიმღერის ხელოვნების ავხორცობად; რამდენადაც მას არ შეუძლია ხილვის ჭკრეტა, იგი მექა-

ნიკოსებსა და დეკორატორებს აყენებს თავის სამსახურში; რამდენადაც არ შეუძლია ხელოვანის ჭეშმარიტი არსის ჩაწვდომა, მოჯადობებულია „ხელოვნებისმიერი პირველყოფილი ადამიანით“ თავისივე გემოვნების შესაბამისად, ანუ იმ ადამიანით, ვინც ვნებათაღელვის მოძალებისას მღერის და ლექსებს ამბობს. ოცნებით იგონებს იმ დროს, როცა ვნებათაღელვა საკმარისი იყო სიმღერებისა და ლექსების შესათხზევლად: რამდენადაც ყოველი გრძნობა საკმარისია ხელოვნების რაიმე ნიმუშის შესაქმნელად. ოპერის ნინაპირობას წარმოადგენს ცრურწმენა სახელოვნებო პროცესის შესახებ, ის იდილიური რწმენა, თითქოს ყველა მგრძნობიარე ადამიანი ხელოვანი იყოს. ამ რწმენის მიხედვით ოპერა ხელოვნებაში დილექტანტობის გამოხატულებაა, რომელიც თეორიული ადამიანის დალხინებული ოპტიმიზმის კანონთა დიქტატურას ამყარებს.

თუ ოპერის დასაწყისის დროს შემუშავებული ამ ორივე ზემოთ აღწერილი წარმოდგენის ერთ ცნებად გაერთიანება გვსურს, ისლა დაგვრჩენია, ოპერის იდილიურ ტენდენციებზე ვისაუბროთ: ამისთვის კი მხოლოდ შილერის გადმოცემისა და ახსნის გზის გამოყენება დაგვჭირდება. ის აცხადებდა, რომ ბუნება და იდეალი ან მწუხარების საგანია, როცა პირველი დაკარგულია და მეორე მიუღწეველი, ან ორივე — სიხარულის საგანი, სადაც ნამდვილად არიან

წარმოდგენილნი. პირველი წარმოდგენს ელვას ვიწრო გაგებით, მეორე კი — იდილიას უფართოესი მნიშვნელობით. ახლა კი ყუარადლება უნდა მივუქციოთ ამ ორივე წარმოდგენის საერთო მახასიათებლებს ოპერის გენეზისში, რომ მათში იდეალი არ ითვლებოდა მიუღწევლად და არც ბუნება მიიჩნეოდა დაკარგულად. ამ გრძნობის თანახმად არსებობდა პირველყოფილი დრო ადამიანისთვის მაშინ, როცა იგი ბუნების შუაგულში იყო და ამ ბუნებრიობასთან ერთად აღწევდა კაცობრიობის იდეალს სამოთხისმიერ სიკეთესა და ხელოვნებაში: ამ სრულქმნილი პირველყოფილი ადამიანის შთამომავლებად ვითვლებით ჩვენ ყველა და მისი სარწმუნო სურათები ვიყავით: მხოლოდ განმეინდა გვმართებდა რალაცებისგან იმისთვის, რომ ისევ ამ პირველყოფილ ადამიანად მიგვეჩნია თავი, ზედმეტ განსწავლოლობასა და მოჭარბებულ კულტურაზე უარის თქმის წყალობით. რენესანსისდროინდელი სწავლული ბერძნულ ტრაგედიაზე თავისი საოპერო წარმოდგენის მეშვეობით უკან უბრუნდებოდა ბუნებისმიერ ერთიანობასა და იდეალს, იდილიურ სინამდვილეს, როგორც დანტე ვერგილიუსს<sup>74</sup>, იგი იყენებდა ამ ტრაგედიას, რათა მიეღწია სწორედ ამ სამოთხის შესასვლელამდე, რადგან აქედან უფრო შორსაც მიდიოდა და, გაცდებოდა რა ბერძნული ხელოვნების უმაღლეს ფორმას, მიაღწევდა „ყველაფრის აღდგე-

ნას“, ადამიანის თავდაპირველი ხელოვნების-  
მიერი სამყაროს ასლს. რა დამაჯერებელი სიკე-  
თეა ამ გაბედულ ძალისხმევაში, თეორიული  
კულტურის შიგ შუაგულში! რაღაც ისეთი, რაც  
აიხსნება მხოლოდ მანუგებულ რწმენით  
იმის შესახებ, რომ „ადამიანი თავისთავად“  
ოპერის მარად ღირსეული გმირია, მარად მესა-  
ლამურე ან მომღერალი მწყემსი, რომელმაც  
ბოლოს ყოველთვის ხელახლა უნდა აღმოაჩი-  
ნოს თავისთავი, იპოვინა თუ ნამდვილად დაკარ-  
გა იგი დროებით: ესაა ერთადერთი ნაყოფი ამ-  
გვარი ოპტიმიზმისა, სოკრატული მსოფლმხედ-  
ველობიდან რომ ამოიზრდება, როგორც ტკიბ-  
ლად მაცდუნებელი ჰაერის სვეტი.

ოპერისთვის დამახასიათებელ ნიშნებს შო-  
რის სულაც არ მოიაზრება მარადიული დაკარგ-  
ვის ელემენტური ტკივილი, სამაგიეროდ აქ არის  
მარადიული ხელახლადმოჩენის სისარული,  
იდილური სინამდვილის მანუგებელი სიხა-  
რული, სიმართლე, რომლის თავისთვის წარ-  
მოდგენაც ადამიანს ყოველ წუთში შეუძლია: ამ  
დროს ადამიანი იქნებ გარკვეულწილად ეჭვობს,  
რომ ეს წარმოსახული სინამდვილე სხვა არაფე-  
რია ფანტასტიურად სულელური წყალობის  
გარდა, რომლის წინაშეც ზიზღით წამოიყვი-  
რებდა ნებისმიერი, ვინც მას შეადარებდა ნამდ-  
ვილი ბუნების შიშისმომგვრელ სერიოზულობა-  
სა და კაცობრიობის დასაწყისის თავდაპირველ  
ნამდვილ სცენებს: შორს ამ ფანტომისგან! მიუ-

ხედვად ამისა, ჩვენ თავს მოვიტყუებთ, თუ და-  
ვიჯერებთ, რომ ისეთი კეკლუცი ქმნილება, რო-  
გორიცაა ოპერა, ასე ადვილად დაფრთხება ხმა-  
მალაი ყვირილით, მოჩვენების მსგავსად. ვი-  
საც ოპერის დანგრევა სურს, მან ბრძოლა უნდა  
გამოუცხადოს ალექსანდრიულ დალხინებას,  
რომელიც თავის საყვარელ აზრებს ესოდენ მია-  
მიტურად გამოხატავს ოპერაში, რადგან ეს უკა-  
ნასკნელი ჭკუმატი ხელოვნების ფორმაა. მაგ-  
რამ თვითონ ხელოვნება რას უნდა მოელოდეს  
ხელოვნების იმ ფორმისგან, რომლის წარმომავ-  
ლობა სულაც არ მიეკუთვნება ესთეტიურ სამფე-  
ლობელს, მაგრამ რომელმაც მორალური სფე-  
როს ნახევარი ხელოვნების არეში გადააპარა და  
რომელსაც შეუძლია ამ ჰობრიდული წარმომავ-  
ლობის შესახებ აქ-იქ ტყუილების თქმა? მაინც  
რა წვენი იკვებება ეს პარაზიტი საოპერო  
ქმნილება, თუ არა ნამდვილი ხელოვნების ნეკ-  
ტარისგან? ხომ არ უნდა ვიფიქროთ, რომ, ოპე-  
რის იდილურ ცდუნებებს შორის, პირფერობის  
ალექსანდრიულ ხელოვნების სახეებს შორის,  
ხელოვნების უმაღლესი ამოცანა, რომელსაც  
ნამდვილად შეიძლება სერიოზული ვუნოდით  
— თვალის გადარჩენა შუალამის საშინელების  
შეხედვისგან და წარმოსახვის მკურნალი ხალ-  
ზამით სუბიექტის ხსნა ნების ამოძრავებით გა-  
მონვეული კრუნჩხვებისგან — ცარიელი და მი-  
მოფანტული მრავალფეროვნების ტენდენციამ-  
დე დაქვეითდება? დიონისურისა და აპოლონუ-

რის მარადიულ ჭეშმარიტებათაგან სტილის იმ-  
გვარ ნაზავში, ზემოთ რომ აღვწერე, რა გადაიქ-  
ცევა *stilo rappresentativo*-ს არსად, სადაც მუსი-  
კა მსახურად არის მიჩნეული და ტექსტი ბატო-  
ნად, სადაც მუსიკას სხეულს ადარებენ და  
ტექსტს სულს? სადაც უმაღლესი მიზანი საუ-  
კეთესო შემთხვევაში აღწერილობითი ბგერწე-  
რაა, როგორც ეს ადრე იყო ახალ ატიკურ დითი-  
რამბში, მუსიკა რომ სავსებით გაუცხოებული-  
ყო თავის ნამდვილ ღირსებასთან, რომელიც  
დიონისური მსოფლიოს სარკე უნდა ყოფილი-  
ყო, და ერთადერთი გამოსახვის მარადიულ  
ფორმათა მიზაძეა დარჩენოდა, როგორც მოვ-  
ლენის მოახლეს, და ზედაპირული გართობის  
აღფრა ხაზებისა და პროპორციების თამაშში.  
მკაცრი მაგალითი გვიჩვენებს, თუ რაოდენ  
ზუსტად ემთხვევა ოპერის საბედისწერო გავ-  
ლენა მუსიკაზე თანამედროვე მუსიკის განვი-  
თარების მთელ პროცესს; ოპერის გენეზისსა  
და კულტურის არსში დამალული ოპტიმიზმი,  
ოპერის სახით წარმოდგენილი, შემამფოთებე-  
ლი სიჩქარით იმარჯვებს მუსიკის განმარტვე-  
ლი დიონისური სამყაროსგან, მისთვის სათამა-  
შო, გასართობი ხასიათის მიმნიჭებელი. ეს გარ-  
დაქმნა შეიძლება შეეძაროს მხოლოდ ესკილე-  
სეული ადამიანის გარდაქმნას ალექსანდრიულ  
მზიარულ ადამიანად.

თუმცა ზემოთყვანილ მაგალითში ჩვენ თუ  
მართებულად დაფუკვშირეთ დიონისური სუ-

ლის გაუჩინარება ბერძენი კაცის უკიდურესად  
გასაოცარ მაგრამ დღემდე აუხსნელ გარდაქმ-  
ნასა და გადაგვარებას — რა იმედებმა უნდა გა-  
იღვიძონ ჩვენში, როცა უსარწმუნოესი ნიშნები  
გარანტიას გვაძლევენ სანიხააღმდეგო პროცე-  
სისას, დიონისური სულის თანდათან გამოღვი-  
ძებისას ჩვენს თანამედროვე სამყაროში! შეუძ-  
ლებელია, რომ ჰერაკლეს ღვთაებრივი ძალა  
მუდამ დაქვემდებარებული იყოს ომფალეს<sup>75</sup>  
მიცინვარე ძალაუფლებას. გერმანული სულის  
დიონისური საფუძვლიდან ამოიზარდა ძალა,  
რომელსაც არაფერი აქვს საერთო სოკრატული  
კულტურის უმნიშვნელოვანეს წარმოდგენებ-  
თან, რაღაც ისეთი, რაც ამ წარმოდგენებს არც  
ახსნის და არც შეინყნარებს, სამაგიეროდ აქვს  
გამოცდილება ამ კულტურისა, როგორც რა-  
ღაც საშიშის, აუხსნელის, დაუძლეველისა და  
მტრულის — ეს არის გერმანული მუსიკა, რო-  
მელიც უპირატესად თავის ძლიერ მზიურ ორ-  
ბიტაში უნდა შევიმეცნოთ ბახიდან ბეთჰოვე-  
ნამდე, ბეთჰოვენიდან ვაგნერამდე. რას უზამ-  
და ცოდნასმონყურებელი თანამედროვე სოკ-  
რატიზმი, თუნდაც საუკეთესო შემთხვევაში,  
ამოუწურავი სიღრმეებიდან ამოზრდილი ამ  
დემონს? არც საოპერო მელოდიათა მაქმანებე-  
სა და არაბესკებისგან, არც ფუგის მიმართ  
ართიმეტიკული საანგარიშის დახმარებით და  
კონტრაპუნქტის დიალექტიკით არ ამოიზრდე-  
ბა ფორმულა, რომლის სამმაგ სინათლესაც

ხალხი ამ დემონს დაასაფლავენინებდა და ლა-  
პარაკს აიძულებდა. რა სანახაობაა, როდესაც  
ჩვენი ესთეტიკები თავიანთი „სილამაზის“ საჭერი  
ბადით დასაჭერად დასდევენ ამ მუსიკალურ  
გენიას, მათ თვალწინ რომ დაფარვატებს და-  
უძლეველი სიცოცხლითა და იმგვარი მოძრაო-  
ბით, რომელსაც აღმატებულის გარდა არაფე-  
რი ეწოდება მარადიული მშვენიერების სტან-  
დარტების მიხედვით. ერთხელაც დავაკვირ-  
დეთ მუსიკის ამ პატრონებს ახლოდან, როდე-  
საც ისინი შეუჩერებლად იძახიან: „მშვენიერე-  
ბა! მშვენიერება“, რათა დავინახოთ, ამ დროს  
ისინი ჩაგრავენ მშვენიერების კალთებზე განს-  
წავლულ ბუნების საყვარელ შვილებს თუ პირი-  
ქით — მაცდუნებლად გარემოცველ ფორმას  
ეძებენ თავიანთივე დაუხვეწაობისთვის, ესთე-  
ტიურ ნინაპირობას ეძებენ თავიანთი უგრძნო-  
ბი სიფხიზლისთვის: სადაც მე მახსენდება, მა-  
გალითად, ოტო ჯან.<sup>76</sup> მაგრამ ცრუ და პირფერი  
უნდა ერიდოს გერმანულ მუსიკას: რადგან ყვე-  
ლაფერთან ერთად ჩვენი კულტურა სწორედ  
ერთადერთი შეურეველი, წმინდა და განმწმენ-  
დი ცეცხლის სულია, რომლისგანაც და რომ-  
ლისკენაც მიმოიქცევიან საგნები ორმაგ ორბი-  
ტაზე, დიდი ჰერაკლიტე ეფესელის<sup>77</sup> მოძღვრე-  
ბის თანახმად: ყველაფერი, რასაც დღეს კულ-  
ტურას, განსწავლას, ცივილიზაციას ვუწო-  
დებთ, აუცილებლად წარსდგება შეუმცდარი  
მსაჯულის — დიონისოს წინაშე.

კიდევ გავისვენოთ, იგივე წყაროებიდან მომ-  
დინარე გერმანული ფილოსოფიის სულმა კანტი-  
სა და შოპენჰაუერის მეშვეობით როგორ შეძლო  
მეცნიერული სოკრატეზმის თვითკმაყოფილი  
ყოფისმიერი სიხარულის გაუქმება მისთვის  
საზღვრების ჩვენების მეშვეობით, ხოლო ამ ჩვე-  
ნებით წარმოდგენილ იქნა უსასრულოდ უფრო  
ღრმა და უფრო სერიოზული ხედვა ეთიკური სა-  
კითხებისა და ხელოვნებისა, რომელსაც ნამდვი-  
ლად შეიძლება ვუწოდოთ ცნების სახით შეჯამე-  
ბული დიონისური სიბრძნე: სხვაგან საით მიაწი-  
ნებს გერმანული მუსიკისა და გერმანული ფი-  
ლოსოფიის ამ ერთობის მისტერია, თუ არა ყოფის  
ახალი ფორმისკენ, რომლის მნიშვნელობის გაგე-  
ბაც მხოლოდ ელინური ანალოგიების გააზრების  
საფუძველზე შეგვიძლია? ელინურ მოდელს ჩვენ-  
თვის განუზომელი ღირებულება აქვს, რადგან  
არსებობს ორი განსხვავებული ფორმის საზღ-  
ვარზე დგას, რადგან მასშია აღბეჭდილი ყველა ეს  
გარდაქმნა და ბრძოლა კლასიკური-სასწავლო  
ფორმით: ოლონდ ისაა, რომ ჩვენ ელინურ არსთა  
მთავარი ეპოქების ანალოგიის *შებრუნებული* ნე-  
სით ვცხოვრობთ: მაგალითად, ამჟამად ალექსან-  
დრიული პერიოდიდან ტრაგედიის ეპოქას ვუბ-  
რუნდებით. იმავდროულად ჩვენში ცოცხლობს  
ალმორენა, რომ ტრაგეული პერიოდის დაბადება  
გერმანული სულისთვის მხოლოდ თავისთავთან  
დაბრუნებას ნიშნავს, კურთხეულ ხელახალად-  
მოჩენას საკუთარი თავისა, დიდად შემტევ გარე-

შე ძალთა მხრიდან დიდი ხნის მანძილზე თავიანთი ფორმისადმი დაქვემდებარების შემდეგ, ხოლო ეს სული, თუ მის ფორმას გავითვალისწინებთ, უშეუღლებელ ბარბაროსობაში ცხოვრობდა. ახლა კი, თავისი ყოფის თავდაპირველ ნყაროსთან, შინ დაბრუნებულს, შეუძლია, რომ გაბედოს და შემოაბიჯოს ყველა ხალხის წინაშე, მამაცმა და თავისუფალმა, რომანული ცივილიზაციის სადავკეთაგან თავდახსნილმა: თუ ის მიხედვება, როგორ უნდა გააგრძელოს სწავლა მხოლოდ ერთი ხალხისგან — ბერძნებისგან; მათგან სწავლა უკვე დიდი პატივი და საგრძნობი განსხვავებაა. და როდის დაგჭირვებია ეს უსაჩინოესი მასწავლებლები უფრო მეტად, ვიდრე ახლა, როდესაც ტრაგედიის ხელახალ დაბადებას განვიცდით და როდესაც გვემუქრება საფრთხე იმის არცოდინისა, თუ საიდან მოდის ის, და იმის განსაზღვრის უუნარობისა, თუ საითკენ მიდის?

## 20.

ერთხელაც მიუდგომელი მსაჯულის თვალთ უნდა განვსაჯოთ, რომელ ეპოქაში და რომელი ადამიანის მეშვეობით ცდილობდა დღემდე გერმანული სული ყველაზე უფრო ძლიერად ბერძნებისგან სწავლას; და თუ სარწმუნოდ მივიჩნევთ, რომ ეს დიდი პატივი გოეთეს, შილერისა და ვინკელმანის უკეთილშობილეს კულ-

ტურულ ბრძოლებს უნდა მივაკუთვნოთ, მაშინ ნამდვილად უნდა დავიძინოთ ისიც, რომ იმ დროისა და იმ ბრძოლის უკანასკნელი ამბების შემდეგ განსწავლასა და ბერძნებთან იმავი გზით მისვლის მცდელობა გაუტეხრად უფრო სუსტი გახდა. იმისთვის, რათა ავირიდოთ ბიძგის სრული სასონარკვეთისკენ გერმანული სულის გამო, ხომ არ უნდა დავასკვნათ ყოველივე ბერძნობისგან, რომ გარკვეულწილად ამ ბერძნობისგან უნდა დაიწყოთ ნარმატივების ელიძნობისგან? იქნებ შეგუდოთ შედგენასა და გერმანული და ბერძნული კულტურას შორის სიყვარულის ხიდის გადებაში? იქნებ გაუცნობიერებელი შემჩნევა ამ ნარემატივობობისა ნარმოშობს უფრო სერიოზულ ნატურებში გულსაკლავ ეჭვს იმის შესახებ, თუ რამდენად შეუძლიათ მათ, ასეთ წინამორბედთა შემდეგ, მათზე უფრო შორს წასვლა განსწავლის ამ გზაზე და საერთოდ მიზნამდე მიღწევა. ამიტომაც ცხედრით იმ დროის შემდგომ განსწავლაში ბერძნობა მნიშვნელობის შესახებ მსჯავრს ყველაზე უფრო დამაფიქრებლად გადაგვარებული სახით; ჩვენ შეიძლება მოვისმინოთ თანამგრძობი შეწყნარების გამომხატულებანი სულისა და უსულობის უგანსხვავებულესი ბანაკებიდან; სხვაგან კი საუბრით უშედეგო მჭევრმეტყველება „ბერძნული ჰარმონიის“, „ბერძნული მშვენიერებისა“ და „ბერძნული ლხენის“ შესახებ. და ზუსტად იმ წრეებში, რომელთა ღირსე-

ბასაც ბერძნული აუზიდან გერმანული განსწავლულობის სასარგებლოდ ხაზვა უნდა წარმოადგენდეს, უმაღლეს სასწავლო დაწესებულებათა სამასწავლებლო წრეებში ყველაზე კარგად შეიძლება სწავლა ბერძნულთან დროულად და მოხერხებული შედეგებისა, არცთუ იშვიათად ელინური იდეალის სკეპტიკურ უარყოფამდე და კლასიკურ სწავლებათა ნამდვილი მიზნების სრულ ნინაღმდეგობამდე რომ მივიდის. საერთოდ კი ამ წრეების ნებისმიერი წარმომადგენელი, ჯერაც რომ არ ამოუწერავს თავისი ძალები ძველი ტექსტების ბეჯით კორექტურობასა და ენის მიკროსკოპობაში, შეიძლება ცდილობდეს სხვა სიძველეთა შორის ბერძნული ანტიურობის „ისტორიულ“ მიღწევასაც, მაგრამ ნებისმიერ შემთხვევაში ჩვენი თანამედროვე განსწავლული ისტორიოგრაფიის მეთოდებისა და ქედმაღლი მანერების მიხედვით. ხოლო ამის შედეგად თუ უმაღლეს სასწავლო დაწესებულებათა ნამდვილი სასწავლო ძალა მანამდე არასოდეს ყოფილა დღევანდელზე უფრო დაბალი და სუსტი, თუ „ფურნალისტიკა“ — თანამედროვე კალაღდის მონებმა ყოველმხრივ მოიპოვეს გამარჯვება უმაღლეს მასწავლებლებზე სწავლების მხრივ და ამ უკანასკნელთ მხოლოდ ან უკვე გახშირებული ტამორფობა დარჩენიათ, რათა ფურნალისტიკური მეტყველების მანერით ილაპარაკონ ამ სფეროს „ნათელ ელემენტურობაზე“ მხიარული,

განსწავლული პეპლების მსგავსად — რაოდენ დამბნეველი და უხერხული იქნება მათთვის, რომ ამგვარი ცხოვრებისა და თანამედროვეობის პირობებში, მზერა გაუსწრონ რაღაც ისეთს, რისი ახსნაც მხოლოდ შეუცნობელი ელინური გენიის მყარ პრინციპთა ანალოგიით შეიძლება — დიონისური სულის ხელახალ გამოღვიძებასა და ტრაგედიის ხელახალ დაბადებას? არ არსებობს ხელოვნების სხვა რომელიმე პერიოდი, რომელშიც ეკრეთნოდებული განსწავლა და ნამდვილი ხელოვნება უფრო გაცხოვრებული და მტრულად განწყობილი არიან ერთიმეორის მიმართ, ვიდრე ის, რომელსაც დღეს საკუთარი თვალთვლით ვხედავთ. ჩვენ ვხვდებით, ესოდენ სუსტ განსწავლას რატომ ეზიზღება ნამდვილი ხელოვნება; რადგან ეზინია, გამანადგურებელი. მაგრამ მას შემდეგ, რაც შეულო კულტურის ისეთ დახვეწილ და ფაქიზ სახეობად გამოემყვანება, როგორც ჩვენი თანამედროვე კულტურაა, ანუ სოკრატულ-ალექსანდრიული, მას უნდა შეეძლოს სავსებით გამოცოცხლება. როდესაც გოეთეს და შილერის მსგავსმა გმირებმა ვერ დაარღვიეს ის მოწოდებულნი ჭიშკარი, ელინური ჯადოსნური მთისკენ რომ მიუძღოდნათ, როდესაც მთელი მათი მამაცური ბრძოლის მოუხენდავად იმ დაყენებული მზერის იქით არ წასულან, რომლითაც გოეთეს იფიგენია შესცქერის ბარბაროსული ტაურისიდან, ზღვის მიღმა, თავის სახლს, ამგ-

ვარ გმირთა მიმბაძველებს რისი იმედი უნდა ჰქონდეთ, გარდა იმისა, რომ სრულიად სხვა მხრიდან, ყველა უწინდელი კულტურის მცდელობათაგან შეუხებლად, ჭიმკარი მოულოდნელად გაედებათ — ხელახლა გაღვივებული ტრაგედიის მუსიკის მისტიური რეკვის თანხლებით?

არავის დავანებოთ ელინური ანტიკურობის უახლოესი ხელახლაშობის რწმენის დამცრობა, რადგან ეს ერთადერთი ადგილია, სადაც ეიპოვნით გერმანული სულის განახლებისა და განწმენდის იმედს მუსიკის ცენტლოვანი ჯადოს მეშვეობით. სხვა რა უნდა ვუნოდოთ იმას, რისი გამოდვიძებაც დღევანდელი კულტურის დარღვეულობასა და გამოფიტულობას შეუძლია მომავლის სანუგეშო მოლოდინის სახით? ამაოდ მივჩერებვართ ცალკეულ ძლიერ განტოტვილ ფესვს ნაყოფიერი და სალი ნიადაგისთვის: ყველგან მტვერია, ქვიშა, გაქვავება, ლობობა. უიმედო მარტოსული კერც აირჩევდა სიკვდილითა და ეშმაკით თანხლებულ რაინდზე უკეთეს სიმბოლოს, როგორც ის დფურერმა წარმოგვიდგინა — აბჯროსანი რაინდი რკინეული მკაცრი მზერით, ვის შეუძლია მის საშინელ ნაკვალევზე გზის გაგრძელება ისე, რომ მისმა საშინელმა მხლებლებმა თავზარი არ დასცენ, თანაც ყოველნაირი იმედის გარეშე, მხოლოდ ცხენისა და ძაღლის ამარას. ამგვარი დფურერი-სეული რაინდი იყო ჩვენი შობენჯაუერი: მას არ

ჰქონდა არავითარი იმედი, მაგრამ სიმართლე სურდა. მისი მსგავსები აღარ მოიპოვებია.

მაგრამ რა უეცრად იცვლება ჩვენი დამრეტილი კულტურის ესოდენ პირქუშად აღწერილი უდაბურება, როდესაც მას დიონისური ჯადო შეეხება! ქარიშხალი იტაცებს ყველაფერ გაცვეთილს, გახრწნილს, დამტვრეულსა და დაჩიავებულს, გრივალის წითელ ღრუბელში ახვევს და ორბოვით აიტაცებს ჰაერში. შეცუნიებული დაექებს ჩვენი მზერა გაუჩინარებულს: ხოლო რასაც ხედავს, დავიწყებიდან ოქროვან სინათლეში აღმდგარა, ესოდენ სავსე და მწვანე, განუზომელი და სურვილებით აღვსილი. ტრაგედია სიცოცხლის ბარაქის, ტანჯვისა და სიხარულის შუაგულში იკავებს ადგილს, შთამაგონებელი აღტაცებით უსმენს შორეულ სევდიან სიმღერას, რომელიც ჰყვება ყოფიერების დედებზე შემდეგი სახელეებით: ცდომილება, ვნება, მწუხარება. — დიახ, ჩემო მეგობრებო, ირწმუნეთ ჩემი დიონისური სიცოცხლე და ტრაგედიის ხელახლაშობა. სოკრატული ადამიანის დრო ნავიდა: სური დაიდგით გვირგვინად, ტირსოს ღერი აიღეთ ხელში და ნუ გოცდებით, როდესაც ვეფხები და პანიერები გაგეგებიათ ფეხქვეშ. მხოლოდ ახლა შეგიძლიათ ტრაგულ ადამიანად ყოფნა გაბედოთ: რადგან დახსნილი იქნებით: თქვენ უნდა გაუძღვეთ დიონისური საზვიმო მსვლელობას ინდოეთიდან საბერძნეთამდე! აღიჭურვეთ ფიცხელი ომისთვის, მაგრამ ირწმუნეთ თქვენი ღვთაების სასწაულები!

ამ შთამბეჭობელი ტონიდან ისევ ჭკრეტიით მდგომარეობას რომ დავუბრუნდეთ, იმას გავიმეორებ, რომ მხოლოდ ბერძნებისგან შეიძლება სწავლა, თუ რას ნიშნავს ტრაგედიის ესოდენ საოცარი, უცვარი გამოღვიძება ხალხის ცხოვრების უშინაგანესი საფუძვლისთვის. ეს ტრაგიული მისტიკების ხალხია, სპარსელებთან ომში<sup>79</sup> რომ იბრძოდნენ: და სანაცვლოდ ამ ბრძოლაგადახდილ ხალხს სჭირდებოდა ტრაგედია, როგორც სამკურნალო ნამაღი. ვინ დაექვდებოდა, რომ ამ ხალხს, დიონისური დემონის უძლიერესი შეტევით სულის სიღრმემდე შეძრულთ, კიდევ ექნებოდა ასეთი თანაბარი და ძლიერი გამომჟღავნება უმარტივესი პოლიტიკური გრძნობისა, უზუნებრივესი ინსტიტუტი სამშობლოსადმი, იმთავითვე მამაკაცური ნყურვილი ბრძოლისა? თუმცა ყველა მნიშვნელოვან დიონისურ აგზნებაში გარშემო რომ ყოველივეს მოიცავს, ჩვენ თუ ვიგრძნობთ, როგორ განიტვირთებოდა დიონისური პიროვნული ბორკილებისგან, შეგრძნობადად ხდიდა პოლიტიკური ინსტიტუტების მომეტებულ ინდივიდენტულ და ზოგჯერ მტრულ შეზღუდვას, მაშინ ისიც უნდა დავინახოთ, რომ, მეორე მხრივ, ქვეყნის აღმამეებელი აპოლონ იმავდროულად *principium individuationis*-ის გენიაც არის, ხოლო სახელმწიფოსა და სამშობლოს

შეგრძნება ვერ გადარჩებოდა ინდივიდუალური პიროვნულობის დადასტურების გარეშე: ხალხს ამ ორგიაზმიდან გამოსასვლელად მხოლოდ ერთი გზა დარჩებოდა, გზა ინდური ბუდიზმისკენ, რომელიც ადვილად ასატანი არარაობისკენ სწრაფვის გამო საზოგადოდ მოითხოვს ივით ასკეტურ მდგომარეობებს, სიერცის, დროისა და პიროვნულობის გადალახვას: ისევე როგორც ეს მდგომარეობანი მოითხოვენ ფილოსოფიას, რომელიც ქადაგებს საშუალო მდგომარეობის აუწერელი უსიხარულობის გადასალახავად რაიმე აზრის გამოყენებას. იმ შემთხვევებში, როდესაც პოლიტიკური ბიძგები დასაშვებად მიიჩნევა, ხალხისთვის იგიენიარად მნიშვნელოვანია უკიდურესი სეკულარიზაციის გზაზე დადგომა, რომლის უდიდებულეს და თანაც უსაშინლეს მაგალითს რომაული იმპერია წარმოადგენს.

ინდოეთსა და რომს შორის აღმოჩენილმა, მაცდუნებელი არჩევანისკენ ბიძგმიცემულმა ბერძნებმა გამოიგონეს მესამე ფორმა კლასიკური სინამდისა, თუმცა თავისთვის დიდხანს როდი იყენებდნენ, მაგრამ სწორედ ამიტომ გახდა ის უკვდავი. ის ამბავი, რომ ღმერთების რჩეული ადრე კვდებოდნენ, ყველაფერში იგრძნობოდა, თუმცა ისიც ცხადი იყო, რომ ისინი სამუდამოდ ცხოვრობდნენ ღმერთებთან ერთად. ამიტომაც უკეთილშობილესი ქმნილებისგან ხალხი არ მოითხოვდა ტყავის ყოვლისამ-

ტან გამძლეობას; მაგალითად, რომაული ეროვნული იმპულისების უხეში და მაგარი ხასიათი სავარაუდოდ არ წარმოადგენდა სრულქმნილებისთვის აუცილებელ პრედიკატს. მაგრამ თუ ვიკითხავთ, რა სამკურნალო საშუალებით შეძლეს ბერძენებმა თავიანთ დიდებულ დროში, თავიანთი დიონისური და პოლიტიკური იმპულისების უჩვეულო სიძლიერით, რომ არ დაშრეტილიყვნენ არც მოჭარბებული ნაყოფიერებისგან და არც მსოფლიო ძალისა და მსოფლიო პატივის შრომატევადი ფლობისგან, არამედ მიეღწიათ დიდებული ნაზავისთვის, როგორც კეთილშობილი ღვინო მხიარულებასთან ერთად დაფიქრებასაც ინვეს, მაშინ უნდა გავითვალისწინოთ ტრაგედიის უდიდესი ძალა, ზოგადად ხალხის ცხოვრებას წამახალისებელი, განმამენდელი და შემამსუბუქებელი; მის უდიდეს ყადრს პირველად მაშინ ვიგრძნობთ, როდესაც ბერძენებთან ის წარმოგვიდგება, როგორც ყველანაირი პროფილაქტიკური სამკურნალო ნამლების დედაბერი, როგორც ხალხის უძლიერეს და იმთავითვე უსამინლეს მახასიათებლებს შორის მომრიგებელი შუამავალი.

ტრაგედია თავისთავში ასაზრდოებს უდიდეს მუსიკალურ ექსტაზს ისე, რომ ბერძენებთან, ისევე როგორც ჩვენთან, მაშინვე კულმინაციას აღწევს, მაგრამ შემდეგ ტრაგიული მითისა და ტრაგიული გმირს მუსიკის გვერდით მიუჩენს ადგილს, შემდეგ კი თვითონ, ძლევაშოსი-

ლი ტიტანის მსგავსად, მთელ დიონისურ სამყაროს თვითონ იტვირთავს და, ამრიგად, ჩვენ გვათავისუფლებს მისგან: მეორე მხრივ კი, იმავე ტრაგიული მითისა და ტრაგიული გმირის მეშვეობით ის გვათავისუფლებს ამგვარი ყოფის დაუცხრომელი ზემოქმედებისგან და გავაფრთხილებელი ხელით შეგვახსენებს ყოფის სხვაგვარ მდგომარეობას და უფრო მეტ სიამეს, რისთვისაც წინათგრძნობით ავსებელი მებრძოლი გმირი წინასწარ იზადებს თავს არა გამარჯვების, არამედ დამარცხების მეშვეობით. თავისი მუსიკის საყოველთაობასა და დიონისურის მიმართ მგრძნობიარე მსმენელს შორის ტრაგედია ათავსებს დიდებულ სახეებს — მითს, და მისით აღვიქვამს წარმოსახვას, ხოლო მუსიკა ხდება უმაღლესი გამომსახველობითი საშუალება მითის პლასტიკური სამყაროს გამოცხლებისთვის. ამ კეთილშობილ თვალთმაქცობას მინდობილ ტრაგედიას შეუძლია კიდურების ამოდრავება დითირამბულ ცეკვებში და თავდაუწყება თავაშვების ორგიატულ გრძნობებში, ამ თვალთმაქცობის გარეშე იგი მუსიკით ტკბობას ვერ გაბუდავდა. მითი გვიცავს ჩვენ მუსიკისგან, რამდენადაც მყისიერად ანიჭებს მუსიკას უმაღლეს თავისუფლებას. ამის სანაცვლოდ მუსიკა ტრაგიულ მითს ანიჭებს დამაჯერებელ და მგზნებარე მეტაფიზიკურ მნიშვნელობას, რომლის მოპოვებასაც სიტყვა და სურათი ვერასოდეს შეძლებდნენ

განსაკუთრებული დახმარების გარეშე, კერძოდ, მუსიკის მეშვეობით გამორჩნდება ტრაგედიის მაყურებელი, ეს უეჭველი წინათვრძნობა უმადლესი სიხარულისა, რომლისკენ მიმავალი გზაც რღვევასა და განადგურებაზე გადის, ისე, რომ, მას ჰგონია, თითქოს საგნის უზინავანესი უფსკრულის ხმამაღალი ამოძახილი ესმის.

თუ ბოლო წინადადებაში ამ რთული იდეის ალბათ მხოლოდ ისეთი გამოხატულების გადმოცემა შეეძელი, რაც ცოცხასთვის თუ იქნება იმთავითვე გასაგები, ამ დროს არ შემოდია თავის შეკავება, რომ მეგობრებს არ ვუბიძგო შემდგომი მცდელობისკენ და, ჩვენი საერთო გამოცდილებიდან გამომდინარე მაგალითის საფუძველზე, ზოგადი პრინციპის გაცნობიერება არ ვთხოვო. ამ მაგალითით არ მივმართავ იმბათ, ვინც სასცენო ქმედებისთვის იყენებენ სურათებს, სიტყვებსა და გრძნობებს, რათა ამ დახმარების მეშვეობით უფრო მიუახლოვდნენ მუსიკას, რადგან არცერთი მათგანისთვის არ წარმოადგენს მშობლურ ენას მუსიკის მეტყველება და ამ დახმარების მეშვეობით მუსიკის შემეცნებაში შესავლელს ვერ გაცდებიან, რადგან მისი უწმინდესი საკურთხეველის შეხება არ ხელწინდება: ზოგიერთი, გერვინუსის<sup>88</sup> მსგავსად, შესასვლელსაც კი ვერ აღწევს. არა, მე მხოლოდ იმით უნდა მივმართო, ვისაც უშუალო ურთიერთობა აქვს მუსიკასთან, ვისთვისაც იგი დედის საშვილოსნოსავითაა და საგნებს უკავ-

შირდება თითქმის მხოლოდ გაუცნობიერებელი მუსიკალური ურთიერთობით. ამ ნამდვილ მუსიკოსებს მივმართავ კითხვით, შეუძლიათ თუ არა წარმოიდგინონ ადამიანი, რომელიც შემეცნებს ტრისტან და იზოლდეს<sup>89</sup> მესამე მოქმედებას მხოლოდ როგორც უდიდეს სიმფონიურ რიტმს, სიტყვებისა და სურათების დაუხმარებლად, ისე, რომ არ დაახრჩოთ კრუნზვისებურმა გაშლამ სულსმიერი ფრთებისა? ადამიანი, რომელსაც ამ შემთხვევაში ყური აქვს მიპყრობილი მსოფლიო ნების გულისცემისადმი, და რომელიც თავისთავში გრძნობს არსებობის ძლიერ სურვილს სამყაროს ყველა სისხლძარღვიდან ამოხეთქილს, როგორც ჭექა-ქუხილიან ქარიშხალს ან როგორც უნაზესად მომდინარე ნაკადულს — ასეთი ადამიანი მაშინვე არ დაირღვეოდა? შეძლებდა იგი ატანას თავისი ადამიანური ინდივიდუალობის მტანჯველი მინის ზედაპირის ხმისა, უთვალავი ყვირილისა და სურვილის ექოს, „მსოფლიო ღამის დიდი სივრცედან“ მწუხარე ხმების მოსმენას ისე, რომ, ამ ფრინველის მეტაფიზიკის გარეშე, მაშინვე თავისი პირველადი სამშობლოსკენ არ გაფრენილიყო თავის შესაფარებლად? მაგრამ როცა ამგვარი შრომა ისე შეიმეცნება, როგორც მთელი, ინდივიდუალური არსებობის უარყოფის გარეშე, როცა ქმნილება შემეცნელის დამსვრევის გარეშე ჩნდება — მაშინ სად უნდა ვიპოვოთ გადაწყვეტა ამგვარი წინააღმდეგობისა?

ამ მუსიკასა და ჩვენს უმაღლეს მუსიკალურ ალტყინებას შორის შემოიჭრება ტრაგიული მითი და ტრაგიული გმირი, არსებითად მხოლოდ როგორც გამოხატულება უზოგადესი ამბებისა, რომელთა შესახებაც მხოლოდ მუსიკას შეუძლია პირდაპირ ლაპარაკი, თუმცა წმინდად დონისურ არსებათა მსგავსად თუ ვიფიქრებთ, მაშინ მითის, როგორც მეტაფორის მოქმედება სავსებით უშედეგო იქნებოდა და შეუმჩნეველი დაგვრჩებოდა. *universalis ante rem*-ის<sup>82</sup> ექოს მსმენელთა ყურადღებას ცოტა ხნითაც ვერ მიიყრობდა. მაგრამ აქ შემოიჭრება აპოლონური ძალა, რომელიც ემზადება თითქმის დარღვეული ინდივიდუალობის გასამთელელებლად ნეტარი ხილვის მაკურნებელი წამლით: უცრად გგონია, რომ მართო ტრისტანს გხედავთ, უძრავად რომ დგას და გაოცებული კითხულობს: „ძველი სიმღერა; რას აღვიძებს იგი ჩემში?“ და რაც ადრე ყოფიერების შუაგულის ცარიელ ნაჩურჩულევად გვეჩვენებოდა, ახლა მხოლოდ რაღაც ამგვარის თქმას ცდილობს — „ზღვა უკაცრიელი და ცარიელი“. და სადაც სუნთქვაშეკრულებს გვეგონა, რომ ვკვდებოდით ჩვენი ყველა გრძობის შინაგანი კრუნჩხვითი შეტევისგან და არსებობასთან მხოლოდ მცირე რამ თუ გვაკავშირებდა, ახლა გვესმის და ვხედავთ მხოლოდ სასიკვდილოდ დაჭრილ გმირს, ჯერ რომ არ მომკვდარა, და გვესმის მისი სასოწარკვეთილი ძახილი: „ლტოლვა! ლტოლვა! სიკვდილ-

შიაც ლტოლვა და ძლიერი ლტოლვის გამო უკვდავება!“ და თუ ადრე, ქანცამწყვეტი ტანჯვა-წამების მომრავლებისა და მოჭარბების შემდეგ, რქების ზეიმი, თითქმის უმაღლესი ტანჯვის მსგავსად, გულში ჩაგვეჭობა, ჩვენს და ამ „თავისთავად ლხინს“ შორის წარმოსდგება მოზეიმი კურგნალ<sup>83</sup>, იმ გემისკენ პირშექცეული, რომელსაც იზოლდე მოჰყავს. რაც უნდა ძლიერად გვტანჯავდეს შინაგანი მწუხარება, იგი გარკვეულწილად გვიხსნის კიდევ მსოფლიოს პირველყოფილი ტანჯვისგან ისევე, როგორც მითის გამომსახველი სურათი გვიხსნის უმაღლესი მსოფლიო იდეის უშუალო ხედვისგან ზუსტად ისევე, როგორც აზრი და სიტყვა გვიხსნის გაუცხოებულ ნების დაუოკებელი ამოხეთქვისგან. ამ დიდებულ აპოლონური თვალთმაქცობის მეშვეობით გვეჩვენება, რომ ბერის სამფლობელო პლასტიური სამყაროს სახით გვხვდება, თითქოს მასში მხოლოდ ტრისტანის და იზოლდეს ბედისწერა იყოს ფორმადქმნილი და სურათების სახით გადმოცემული, ყველა მასალას შორის უდახვეწილესი და უგამომსახველესი.

ასე გვიხსნის აპოლონური დონისური საყოველთაობისგან და ინდივიდებით ალგვაფროვანებს; იგი ჩვენში აღძრულ თანაგრძობას მიანიჭებს მათ, რაც აკმაყოფილებს ჩვენს სილამაზის გრძობას, დიდ და კეთილშობილ ფორმებს რომ მიეღობის; თვალწინ ჩამოგვჩვენებს

ცხოვრების სურათებს და ამ გზით გვიწვევს, რათა მოვიხელთოთ მათში ჩანერგილი აზრი ცხოვრებისა. სურათის, აზრის, ეთიკური სწავლებებისა და თანაგრძნობის აღძვრის უდიდესი ძალის მეშვეობით აპოლონური გახელბუთული თვითგანადგურებაზე მაღლა სწევს ადამიანს და მისთვის უხილავს ხდის დიონისური მიმდინარეობის საყოველთაობას, მიიტყუებს იმ გზაზე, სადაც იგი მსოფლიოს ერთადერთ სურათს ხედავს, მაგალითად, ტრისტანსა და იზოლდეს, რაც მუსიკის მეშვეობით უნდა დაინახოს უფრო უკეთესად და შინაგანად. რას არ შეძლებს აპოლონის მაკურნებელი ჯადო, როცა მას ამგვარი წარმოდგენის აღძვრაც კი შეუძლია ჩვენში, თითქოს დიონისური აპოლონურისადმი მსახურებას ესწრაფოდეს და მისი ზემოქმედების გაძლიერებას ცდილობდეს, თითქოს მუსიკა არსებითად იყოს აპოლონური შინაარსის ხელოვნებისმიერი გამოხატულება?

ამ წინასწარდამკვიდრებულ ჰარმონიასთან ერთად, სრულყოფილ დრამასა და მის მუსიკას შორის რომ სუფევს, დრამა აღწევს სიცხადის უმაღლეს ხარისხს, რასაც სიტყვიერი დრამა სხვაგვარად ვერასოდეს მიაღწევდა. როცა დამოუკიდებლად მოძრავ მელოდირულ ხაზებში სცენის ყველა ცოცხალი სახე ჩვენს წინაშე მართოდება მომრგვალებული ხაზების სიცხადით, ამ ხაზთა დაპირისპირება ჰარმონიულ ცვლილებად გვეჩვენება, უფაქიზესად რომ თანაუგ-

რძნობს აღძვრულ მოქმედებას: ამასობაში ჩვენთვის უეცრად გასაგები ხდება საგანთა ურთიერთმიმართება უფრო გრძნობისმიერი შეცნობის გზით, რომელშიც აღარაფერია აბსტრაქტიული, რამდენადაც მისი მეშვეობით იმასაც ვამჩნევთ, რომ მხოლოდ ამ მიმართებაში აცნაურებს თავისთავს ხასიათისა და მელოდირული ხაზის არსი. და კიდრე მუსიკა ამ გზით გვიძლევს უფრო და უფრო ღრმად დანახვას და სასცენო მოქმედება წარმოგვიდგება, როგორც ობობას ფაქიზი ქსელი, ჩვენი სულიერი გულთამხილავი თვალისთვის სცენისმიერი სამყარო ისევე უსასრულოდ გაფართოებულია, როგორც მისგან განათებულნი. ამის მსგავსს რას შემოგვთავაზებდა სიტყვების პოეტი, კინც მეტად არასრულყოფილი მექანიზმით ირიბად იბრძვის, რომ სიტყვით და აზრით სცენისმიერი ხილული სამყაროს შინაგან ექსპანსიასა და სინათლეს მიაღწიოს? ცხადია, მუსიკალური ტრაგედია სიტყვასაც იყენებს, მაგრამ იმავდროულად სიტყვის შინაგან საფუძველს და წარმოშობის ადგილსაც წარმოგვიდგენს და შიგნიდან გვიჩვენებს იმას, რადაც გარდაიქმნა ეს სიტყვა.

თუმცა მოქმედებათა ამ გამოსახულების შესახებ შეგვიძლია იმის თქმა, რომ იგი მხოლოდ დიდებული ჩვენებაა, ანუ ზემონახსენები აპოლონური მოჩვენება, რომლის ზეგავლენისგანაც გაგვთავისუფლებს დიონისურ ტალღათა მოზღვავება. არსებითად მუსიკისა და დრამის

ურთიერთმიმართება საფუძველშივე საპირისპიროა: მუსიკა სამყაროს ძირითადი აზრია, ხოლო დრამა მხოლოდ ასახვა ამ აზრისა, ანუ განცალკევებული ლანდი. ეს იდენტობა მელოდიურ ხაზსა და არსებულ სახეს შორის, ჰარმონიასა და ამ სახის სახასიათო მიმართებას შორის ნამდვილია იმის საწინააღმდეგო აზრით, რისი ჩვენებაც სურს მუსიკალური ტრაგედიის ჩვენებით. ჩვენ შეიძლება უაშკარავესად შევძრათ ეს სახე, გამოვაცოცხლოთ და შიგნიდან გავანათოთ, მაგრამ მაინც ყოველთვის ჩვენებად დარჩება, რომელსაც არ გააჩნია ჭეშმარიტ სინამდვილესთან, მსოფლიოს შუაგულთან დამაკავშირებელი ხიდი. ამ შუაგულიდან კი მეტყველებს მუსიკა, და თუმცა უთვალავ ამგვარ ჩვენებას შეუძლია იმავე მუსიკით შემოსვა, ისინი მაინც კერასოდეს ამონურავენ მუსიკის არსს, მხოლოდ მის გარეგნულ გამოხატულებად თუ დარჩებიან. ცხადია, მუსიკასა და დრამას შორის მიმართებას ოდნავაც ვერ ხსნის და სრულიად გამგებარს ხდის პოპულარული და საგსებით მცდარი შეპირისპირება სულისა და სხეულისა; მაგრამ ამ შეპირისპირების არაფილოსოფიური დაუხვეწაობა ჩვენს ესთეტიკოსთა შორის, ვინ იცის, რატომ, რწმენის კარგად ცნობილ საგნად გადაიქცა, რადგან მათ არაფერი უსწავლიათ თავისთავად საგანსა და მის გამოსახულებას შორის განსხვავებაზე და, იმავე უცნობ მიზეზთა გამო, არც სურთ რაიმეს სწავლა.

თუ ჩვენი ანალიზის შედეგი ის იქნება, რომ ტრაგედიაში აპოლონური თვალთმაქცობის გამო სავსებით სძლევს მუსიკის დიონისურ თაურელემენტს და თავისი მიზნებისთვის იყენებს მას, ანუ დრამის უმღელესი სიცხადისთვის, ამას თავისთავად უნდა მოჰყვეს მნიშვნელოვანი დამატება: უარსებობის მნიშვნელობით აპოლონური მოჩვენება დარღვეული და განადგურებულია. დრამა, რომელიც მუსიკის დახმარებით თვალნინ გადაგვეშლება, როგორც მოძრაობათა და ფორმათა შინაგანად განათებული სიცხადე, თითქოს ქსოვილს გხედავდეთ, რომლის გარშემოც საქსოვი დაზვის მაკო ტრიალებს, აღწევს თავის გავლენას, როგორც აპოლონური ხელოვნების ნიმუშთა მიღმიური მთლიანობა. ტრაგედიის სრულ შედეგებში დიონისური ერთხელ კიდევ იმკვიდრებს დიდმნიშვნელობას; ტრაგედია სრულდება ბგერით, რომელიც აპოლონური ხელოვნების სამეფოში არასოდეს განმეორდება. ამასთან აპოლონური მოჩვენება ნარმოგვიდგენს თავისთავს, როგორც პირბადეს, ტრაგედიის მსგელობის მანილზე არსებობად დიონისურ ზეგავლენას რომ ფარავს: რომელიც იმდენად ძლიერია, რომ აპოლონური დრამა მიჰყავს დიონისური სიბრძნის ამტყველებამდე, სადაც ეს უკანასკნელი უარყოფს თავისთავს და თავის აპოლონურ სიცხადეს. ამრიგად ჩვენ შეგვიძლია სრული სიმბოლოზება აპოლონურსა და დიონისურს შორის არსებული

რთული ურთიერთმიმართებისა: დიონისო მეტყველებს აპოლონის ენით, მაგრამ საბოლოოდ აპოლონიც ამეტყველებს დიონისურ ენაზე: ამით კი მიღწეული იქნება უმაღლესი მიზანი ტრაგედიისა და ხელოვნებისა.

## 22.

ყურადღებებიანი მეგობარი წმინდად და აუბედვრედ გაისვენებდა თავისივე გამოცდილებიდან ჭეშმარიტად მუსიკალური ტრაგედიის ზეგავლენას. მეონი, უკვე აღვწერე ამ ზეგავლენის ფენომენი ორივე მხრიდან იმგვარად, რომ მას შეეძლება ახსნა საკუთარი გამოცდილები. კერძოდ გაიხსენებს, მის თვალწინ დახსნილ მითს რომ წააწყდა, როგორ იგრძნო თავი ყოვლისმცოდნეობამდე ამაღლებულად, თითქოს მის თვალთა მხედველობა მხოლოდ ზედაპირებს კი არ ეხებოდა, არამედ მათი გამსჭვალვის შესაძლებლობაც ჰქონდა, და თითქოს მუსიკის დახმარებით შეეძლო, რომ თვალწინ დაენახა ნების მერყევი შეგრძნებანი, მოტივთა ბრძოლა, მზარდი გნებათაღელვა, როგორც რალაც ისეთი, რაც გრძნობის დონეზე წარმოიგენილი, როგორც ცოცხლად მოძრავ ხაზთა და ფიგურათა მრავალფეროვნება და ამიტომაც თითქოს შეეძლო უცნობ ემოციათა უსათუთეს საიდუმლოებში ჩაყვინთვა. ვიდრე ის შეიმეც-

ნებს თავის ინსტიქტთა უმაღლეს დაცხადეს, სიცხადესა და გარდასხეულებას რომ ისახავს მიზნად, მანამდე გრძნობს იმავენაირი სიცხადით, რომ აპოლონური ხელოვნებისმიერი ეფექტები არ ქმნიან ზეადმეტაც უარყოფას ნებასაკლები განსჯისა, რომელიც შემოიტანეს სკულპტორმა და ეპიურმა პოეტმა, ჭეშმარიტად აპოლონურმა ხელოვნებმა, თავიანთ ნაბეჭებებთან ერთად, ხოლო ამ განსჯით მიღწეულია ინდივიდუალური სამყაროს გამართლება, აპოლონური ხელოვნების არსსა და მხვერვალს რომ წარმოადგენს. ის ხედავს სცენისმიერ გადასხვაფერებულ სამყაროს, თუმცა უარყოფს მას. ის თვალწინ ხედავს ტრაგიკულ გმირებს ეპიური სიცხადითა და სიმშვენიერით და მაინც რღვევაში ჰპოვებს შვებას. ის იაზრებს სცენისმიერ მოვლენებს თავიანთი უზინაგანესი აზრით და სიხარულით მიილტვის შეუცნობლისკენ. ის გამართლებულად გრძნობს გმირების მოქმედებას, თუმცა მაინც უფრო ამაღლებულად გრძნობს თავს მაშინ, როდესაც ეს ქმედებანი გაანადგურებენ მათსავე ჩამდენს. მას ყრუანტიელი უვლის იმ ტანჯვის წინაშე, გმირს რომ მოეღის და მაინც ამის გამო წინასწარგზნებს უფრო მაღალ, უფრო ძლიერ სიხარულს. შეიმეცნებს უფრო მეტ საგნებს და უფრო ღრმად, ვიდრე მანამდე, მაგრამ მაინც სიბრძნის ნატრულობს. სხვას რას უნდა დაუუკავშიროთ ეს საოცარი გაორება, ეს რღვევა აპო-

ლონური მწვერვალისა, თუ არა დიონისურ ჯადოს, რომელიც თუმცა ამკარად აღაგზნებს აპოლონურ გრძნობებს უმაღლეს წერტილამდე, მაინც შეუძლია თავის სამსახურში ჩააყენოს ეს სიუხვე აპოლონური ხელოვნებისა? ტრაგიული მითი შეიძლება გაგებულ იქნას მხოლოდ როგორც სიმბოლური სურათი დიონისური სიბრძნისა აპოლონური ხელოვნების მეშვეობით; მას ჩვენებათა სამყარო საზღვრებამდე მიჰყავს, სადაც ის უარყოფს თავისთავს და ერთხელაც ეცდება ნამდვილი და ერთადერთი სინამდვილის წიაღში დაბრუნებას, ახლა უკვე იზოლდესთან ერთად, რათა იმღეროს მეტაფიზიკური გედის სიმღერა:

**მოზღვევებულ ზვირთებში  
ჩემ სურვილთა ზღვებისა,  
აჟღერებულ ზგერებში  
საამო ტალღებისა,  
სამყაროს სუნთქვის მიერ  
ჩვენ რომ მოგვეფინება  
იმეორ და ამიერ, —  
ჩაძირვა, ჩადინება  
უცნობში და ფარულში —  
უმაღლეს სისხარულში!**<sup>84</sup>

ამრიგად, ნამდვილი ესთეტიური მსმენელის გამოცდილებიდან გვახსენდება თვითონ ტრაგიული ხელოვანი, როცა იგი, ინდივიდუალური

მოჭარბებული ღვთაებრიობის მსგავსად, ქმნის თავის სახეებს, რომლის მიხედვითაც მისი ნამუშევარი იშვიათად თუ ჩაითვლება „ბუნების მიბაძვად“ — მაგრამ შემდეგ მისი უდიდესი დიონისური ბიძგი შთანთქავს ჩვენებათა მთელ სამყაროს, რათა ნება დაგვრთოს თავისი რღვევის მეშვეობით, რომ წინასწარ ვიგრძნოთ მის უკან უპირველესი და უდიდესი ხელოვნების მიერი პირველყოფილი სიხარული პირველყოფილი ერთობის წიაღში. ცხადია, ჩვენმა ესთეტიკოსებმა არ იცოან, რა დაწერონ ჩვენს თავდაპირველ სამშობლოში დაბრუნებაზე, ტრაგიული ხელოვნების ორი მოძმე ღვთაების ძმურ კავშირზე, იმაზე მეტი, რასაც მსმენელის აპოლონურ ან დიონისურ ალტაცებაზე წერენ, რადგან მათ არასოდეს მოებრძოდებათ ტრაგიულობის არსებით ნიშნად შერაცხვა გმირის ბედისწერასთან ბრძოლისა, მსოფლიო მორალური წესრიგის გამარჯვებისა, ანდა ტრაგიდიის ემოციათა განწმენდისა: ეს დაუღალავი მცდელობა მაფიქრებინებს, რომ ისინი ალბათ ესთეტიური ალტაცების განცდის უნარს მოკლებული ადამიანები არიან და, როდესაც ტრაგიდიას გაიგონებენ, თავისთავზე ფიქრობენ როგორც მორალურ არსებებზე. არისტოტელეს შემდეგ ჯერ არ აუხსენიათ ტრაგიული ზეგავლენა ისე, რომ იგი გაემართლებინათ ხელოვნების პირობებზე დაყრდნობით და მსმენელის ესთეტიური შესაძლებლობის მიხედვით. ზოგჯერ თანაგრძ-

ნობა და შიში სერიოზული მოქმედებით განტვირთულ უნდა იქნას შემსუბუქების მიზნით, ზოგჯერ კი ამაღლებულად და შთაგონებულად ვიგრძნობთ თავი სიკეთისა და კეთილშობილურ პრინციპთა გამარჯვების გამო, გმირის შეწირვის გამო, რაც უნდა მივიჩნიოთ მსოფლიოზე მორალურ დაკვირვებად: ამიტომაც დარწმუნებული ვარ, რომ უამრავი ადამიანისთვის სწორედ ესაა ტრაგედიის შედეგი, და ასევე ცხადია, რომ ამ გაცხადებათა მეშვეობით, რომელიც ამ ხალხმა ნახა განმმართველ ესთეტიკოსებთან ერთად, არ მომხდარა ტრაგედიის, როგორც უმაღლესი ხელოვნების განცდა. ეს პათოლოგიური განწმენდა, არისტოტელეს კათარზისი, ფილოლოგებმა რომ კერ გაიგეს, სამედიცინო მოვლენად ჩათვალონ თუ მორალურ ფენომენად, გოეთეს შესანიშნავ აზრს გვაგონებს: „ცხოველი პათოლოგიური ინტერესის გარეშე, ამბობს იგი, არასოდეს მიმიღწევია წარმატებისთვის რომელიმე ტრაგიკულ სიტუაციაზე მუშაობისას და ამიტომაც ცდილობდი მის არიდებას მისი ტებნის მაგვირად. იქნებ ძველების დამსახურებაა, რომ მათთვის უმაღლესად პათეტიური იმავდროულად წარმოადგენდა ესთეტიურ სახიობასაც, ჩვენითვის კი აუცილებელია, რომ ბუნების სიმართლევც იქვე იყოს, რათა ამგვარი ნაბუშუარი შეიქმნას?“ ჩვენი დიდებული გამოცდილებების მიხედვით შეგვიძლია ვუპასუხოთ ამ ღრმააზრიან კითხვას მას შემ-

დგ, რაც ჩვენ ალტაცებულებმა განვიცადეთ ეს მუსიკალური ტრაგედია, როგორ შეიძლება იყოს პათეტიურის უმაღლესი საფეხური მხოლოდ ესთეტიური თამაში: ამიტომაც შეგვიძლია ვიფიქროთ, რომ მხოლოდ ახლა აღინერება გარკვეული წარმატებით ტრაგიკული თაურმოვლენა. ყველას, ვინც გვთავაზობს განმარტებას ამ მეორადი ზეგავლენების შესახებ ესთეტიურის მიღმა სფეროდან და ვერ გრძნობს, რომ უკვე ასცდა პათოლოგიურ-მორალურ პროცესს, შეიძლება სასო წარუკვეთოს ამ ესთეტიურმა ბუნებამ: რის საწინააღმდეგოდაც უბრალო შემცველების სახით ჩვენ ვარჩევდით შექსპირის იმგვარ ინტერპრეტაციას, როგორიც გერვინუსმა შემოგვთავაზა, და „პოეტური სამართლიანობის“ გულმოდგინე ძებნას.

ამრიგად, ტრაგედიის ხელახლა შობასთან ერთად თავიდან იბადება ესთეტიური მსმენელიც, რომლის ადგილზეც მანამდე სათუატრო სივრცეში წარმოდგენილი იყო უცხო *quid pro quo* წახვევრად მორალისმიერი და ნახვევრად განსწავლისმიერი მოთხოვნებით — „კრიტიკოსი“. მის სფეროში აქამდე ყველაფერი ხელოვნური იყო და მხოლოდ ცხოვრებისეული ჩვენებით შეთერთებული. მსახიობმა არსებითად აღარ იცოდა, როგორ უნდა მოპყრობოდა ამგვარ კრიტიკულად განწყობილ მსმენელს და ამიტომაც იგი დრამატურგს ანდა ოპერის კომპოზიტორთან ერთად მოუთმენლად მიაჩერდებოდა

სიცოცხლის უკანასკნელ ნაშთებს ამ მომ-  
თხოვნ, ცარიელ არსებაში, სიხარულის უნარი  
რომ აღარ შერჩენოდა. ამგვარ „კრიტიკოსებს“  
აქამდე აფასებდა პუბლიკა; სტუდენტი, სკო-  
ლის მოსწავლე, უწყინარესი მდებარეული არ-  
სებაც გაუცნობიერებლად იყო მომზადებული,  
რომ ხელოვნების ნაწარმოები იმავენაირად მი-  
ეღო. ხელოვნება შორის ეს უფრო კეთილშობი-  
ლი ნატურები ამგვარი პუბლიკის წინაშე წარმ-  
დგარნი იმედს ამყარებდნენ აღმატებულ მორა-  
ლურ-რელიგიურ ძალებზე და სურვილი „მორა-  
ლური მსოფლიო წესრიგისა“ იკავებდა ადგილს  
იქ, სადაც ძლიერ ხელოვნებისმიერ ჯადოს უნ-  
და მოუნუსხა ნამდვილი მსმენელი. მეორე  
მხრივ, დრამატურგებმა შემოიტანეს ჩინებული  
და ამბავებელი ტენდენცია თანამედროვე  
პოლიტიკურ და სოციალურ რეალობაში ისე ამ-  
კარად, რომ მსმენელი დაივიწყებდა თავის კრი-  
ტიკულ დაშრეტილობას და თავს ნებას მისცემ-  
და, რომ აპყოლოდა ისეთ გრძნობებს, რომელ-  
ნიც წარმოგვიდგებიან პატრიოტულ ან მილი-  
ტარისტულ მომენტებში, ან პარლამენტში ორა-  
ტორის ტრიბუნასთან, ანდა სასამართლოს  
მსჯავრებში: ეს გაუცხოება ნამდვილ ესთეტი-  
ურ მიზნებთან აუცილებლად ინვეცდა ტენდენ-  
ციის კულტის დამკვიდრებას. მაგრამ აქ მოხდა  
ის, რაც ყველა ხელოვნურ ხელოვნებას დაე-  
მართა — უსწრაფესი გაქრობა ამ ტენდენციისა  
ისე, რომ, მაგალითად, შეხედულემა იმის შესა-

ხებ, თითქოს თეატრი ხალხის მორალური განს-  
წავლისთვის განუთენილი დანესებულება უნ-  
და ყოფილიყო, რასაც შილერის დროს სერიო-  
ზულად განიხილავდნენ, ახლა განსწავლის  
სფეროს დაუჯერებელ სიძველედ ითვლება,  
რომელიც უკვე შეცვლილია. როდესაც კონ-  
ცერტსა და თეატრში კრიტიკოსი იქცა განმ-  
კარგულებლად, ხოლო სკოლებსა და საზოგა-  
დოებრივ პრესაში — უურნალისმისტი, ხელოვნება  
დაქვეითდა გართობის საგნის უმდაბლეს დო-  
ნემდე და ესთეტიური კრიტიკა გამოიყენებოდა  
უქმი, დაფანტული, თავკერძა და თანაც საცო-  
დავად არაორიგინალური სოციალური ჯგუფის  
ჩამოყალიბების საშუალებად, რომლის მნიშვ-  
ნელობასაც გავიგებთ მოპენპაუერისეული მან-  
ვზღარბას იგავით;<sup>86</sup> რადგან არასოდეს ლაყ-  
ბობდნენ ასე ბევრს ხელოვნების შესახებ და,  
იმავედროულად, ასე ცოტას ფიქრობდნენ მას-  
ზე. მაგრამ რატომ არ შეუერთდებით ვინმე  
ისეთს, ვინც შექსპირითა და ბეთჰოვენით ირ-  
თობს თავს? დაე ყველამ თავის გრძნობათა შე-  
საბამისად უბასუხოს ამ კითხვას: ამ პასუხით  
იგი წარმოაჩენს სიტყვა „სწავლის“ თავისებურ  
გაგებას, თუ ვივარაუდებთ, რომ იგი საერთოდ  
ცდილობს კითხვაზე პასუხის გაცემას და ჯე-  
რაც არ დამუწვებულა აღფრთოვანებებისგან.

თუმცა ბევრი ისეთი, ვისაც უფრო კეთილ-  
შობილი და ბუნებრივად დახვეწილი შესაძლებ-  
ლობა გააჩნია, კრიტიკულ ბარბაროსად გადაქ-

ცევის შემთხვევაშიც კი, რაღაც მოულოდნელ-სა და გაუგებარს იტყოდა იმ გავლენაზე, ლოენ-გრინის<sup>87</sup> მსგავსმა ნაშრომმა რომ მოახდინა მათზე, თუ მათ არ აკლდათ დამზარე ხელი, რჩევითა და ინტერპრეტაციით რომ დაეხმარებოდათ; ამიტომაც ეს დაუჯერებლად განსხვავებული და საგსებით შეუდარებელი შეგრძნება, ასე რომ შეარყია ისინი, განცალკევებულ შემთხვევად დარჩა და მცირე გამონათების შემდეგ მოკვდა, როგორც ამოუცნობი ვარსკვლავი. ამ დროს ისინი წინასწარ გრძნობდნენ, რა არის ეს თეტიური მსმენელი.

### 23.

ვისაც თავისთავის გამოცდა უნდა იმის გამოსარკვევად, თუ რამდენად ახლოსაა ჭეშმარიტად ეს თეტიურ მსმენელთან, ანდა რამდენად მიეკუთვნება სოკრატულ-კრიტიკულ ადამიანებს, მან გულწრფელად უნდა ჰკითხოს თავის თავს იმ გრძნობის შესახებ, რომელსაც იღებს სცენაზე წარმოდგენილი სასწაულისგან: გრძნობს თუ არა იგი თავს შეურაცხყოფილად ისტორიული აზრით, რაც შემდეგ ზუსტ ფსიქოლოგიურ კაუზალობას იწვევს, ანდა გულუხვად თუ უთმობს იმ სასწაულს, როგორც რაღაც ისეთს, რაც ბავშობაში გასაგები იყო, ახლა კი უცხოა, თუ რაღაც სხვა აწუხებს ამ დროს. ამრიგად მას შე-

იძლება განსაზღვრა იმისა, თუ რამდენად შეუძლია მითის გაგება, ერთად თავმოყრილი მსოფლიო სურათისა, რომელიც ჩვენებათა აბრევიატურაა და უსასწაულოდ ვერ იარსებებს. თუძეცა საფიქრებელია, რომ ამ მკაცრი გამოცდის შემდეგ თითქმის ყველა ჩვენი განსწავლის კრიტიკულ-სოკრატული სულისგან სავსებით მონამულულად იგრძნობს თავს ისე, რომ მითის მანამდე არსებობას მხოლოდ რაღაც მეცნიერულთან ერთად თუ დაუშვებს, რაღაც საშუამივლო აბსტრაქციების მეშვეობით. მითის გარეშე კი ნებისმიერი კულტურა მოკლებულია თავის ჯანსაღ შემოქმედებით ბუნებრივ ენერჯიას: მხოლოდ მითებით გარემოცული ჰორიზონტი აერთიანებს მთელ კულტურულ მოძრაობას. ფანტაზიისა და აპოლონური ზმანების ყველა ძალა მხოლოდ მითის მეშვეობით იხსნის თავს უგზო-უკვლო ხეტილისგან. მითის სურათი უნდა იყოს ჯერაც უნახავი, ყველგან მყოფი დემონური გუზავი, რომლის მზრუნველობითაც მნიშვნება ახალგაზრდა სული და რომლის ნიშნებითაც ადამიანი ხსნის თავის ცხოვრებასა და ბრძოლებს: და თვით სახელმწიფომაც არ იცის მითიურ საფუძველზე უფრო ძლიერი და უწერელი კანონები, რელიგიასთან რომ არის დაკავშირებული და მითიური აზრებისგან მის ამოზრდას უზრუნველყოფს.

აქვე უნდა მოვთავსოთ აბსტრაქტული ადამიანები, მითის წინამძღოლობის გარეშე დარ-

ჩენილნი, აბსტრაქტული განსწავლა, აბსტრაქტული ჩვეულებანი, აბსტრაქტული სამართახელი, აბსტრაქტული სახელმწიფო: გავისხნოთ ხელოვნებისმიერი წარმოსახვის უწესრიგო ხეტილი, საიდუმლო მითი რომ არ ზღუდავს: წარმოვიდგინოთ კულტურა განსაზღვრული და საკრალური თავდაპირველი სამყოფელის გარეშე, რომელსაც წილად ერგო ყველა შესაძლებლობის ამონურვა და ყველა კულტურის კმაყოფაზე ყოფნა — ეს არის თანამედროეობა, როგორც შედეგი იმ სოკრატისმისა, მითის განადგურებას რომ ისახავს მიზნად. და წარმოვიდგება მითოსს მოკლებული ადამიანი, მარად მშიერი, ყველა წარსული ეპოქაში მყოფი და ფესვების მაძიებელი მამინაცკი, როცა უმორეს ანტიკურ დროებში უწევს მათ მოსაძებნად ჩიქნა. რას გულისხმობს უდიდესი ისტორიული საჭიროება ამ დაუკმაყოფილებელი თანამედროვე კულტურისა, უთვალავი სხვა კულტურის მოგროვება, შთანმთქმელი სურვილი ცოდნისა, თუ არა მითის დაკარგვას, მითიური სამშობლოსა და მითიური ნიაღის დაკარგვას? საკითხავია, ამ კულტურის ციებოანი და უცხო აგიტაცია სხვა რაა, თუ არა დამშეული კაცის მიერ გაუმძლარი მტაცებლობა საკვებისა — და ვინლა მოსურვებს რაიმეს მიცემას ამგვარი კულტურისთვის, როდესაც მის მიერ ხარბად მთანთქმული აღარაფერი აკმაყოფილებს და როდესაც მისი შეხება უძლიერეს და უჯანსა-

ლეს საზრდოსაც კი „ისტორიად და კრიტიკად“ გარდაქმნის?

ჩვენ უნდა ვიგრძნოთ ტვივილიანი სასონარკვეთა გერმანული არსის გამოც, თითქოს ის უკვე უწესრიგოდ შერეოდეს თავის კულტურას, ანდა ცალკე ერთობა შეედგინოთ ცივილიზებულ საფრანგეთთან, რისი შემჩნევაც ჩვენდა შესაძლოებლად უკვე შეგვიძლია: ის, რამაც დიდი ხნის მანძილზე ჩამოაყალიბა საფრანგეთის დიდი ღირსება და მისი უდიდესი მნიშვნელობის მიზეზად იქცა, ეს ერთობა ხალხისა და კულტურისა გვაფიქრებინებს, რომ ბედს მადლობა უნდა ვუთხრათ, რადგან ჩვენს იჭვნეულ კულტურას აქამდე არაფერი ჰქონია საერთო ჩვენი ხალხის ხასიათის დიდებულ დვრიტასთან. ჩვენი ყველა იმედი ესწრაფის იმის შეცნობას, რომ ამ მოუსვენარი კულტურული ცხოვრებისა და სწავლისმიერი კრუნხვების მიღმა დამალულია რაღაც დიდებული, შინაგანად ჯანსაღი, უძველესი ძალა, რომელიც ძალმოსილ ამოდრავებას იწყებს იმ უდიდეს ნუთებში და შემდეგ ისევ აგროქლებს ზმანებას მომავალ გამოღვიძებაზე. ამ უფსკრულიდან ამოიზარდა გერმანული რეფორმაცია: იმ საგუნდო მუსიკაში პირველად მოისმა გერმანული მუსიკის მომავალი სახეობის რეკვა. ისე ღრმად, გამამხნევებლად და სულშიჩამწვდომად ისმოდა ლუთერის საგუნდო მუსიკა, როგორც პირველი დიონისური ძახილი, გა-

ზაფხულის მოახლოებასთან ერთად სქელი ბუჩქებიდან ამოზრდილი. ამის საპასუხოდ გაისმა ექო დიონისური კრებულის საზეიმო, ძლევა მოსილი მსვლელობა, რომელსაც უნდა ვუმადლოდეთ გერმანულ მუსიკას — და რომელსაც მაღლობას გადავუხდით გერმანული მითის ხელახლადშობისთვის!

ვიცი, რომ ახლა თანამგრძობ მეგობარს უნდა მივმართო, რომელიც, განმარტოებული, თვითრალრმავებისკენ მიმავალ გზაზე მომყვება, სადაც მხოლოდ ორიოდ თანამგზავრი ეყოლება, და გასამხნეებლად გადავცახებ, რომ უნდა ჩავეჭიდოთ იმ წინამძღოლებს, რომელნიც გზას გვინათებენ — ბერძნებს. აქამდე ჩვენი ესთეტიური ცოდნის განსაწმენდად მათგან ვისესხეთ ღმერთების ორი სახე, რომელთაგანაც თითოეული თავის კუთვნილ განსაკუთრებულ ხელოვნებისმიერ სამფლობლოს განაგებს და, ბერძნული ტრაგედიის განხილვასთან ერთად, მივყვებით მათი ურთიერთკავშირისა და გაძლიერების შეცნობამდე. ამ ორი თავდაპირველი ხელოვნებისმიერი ძალის შესამჩნევმა განცალკევებამ, როგორც ჩანს, გამოიწვია ბერძნული ტრაგედიის დაღმასვლა: რასაც მოჰყვებოდა დაქვეითება და გარდაქმნა ბერძენი ხალხის ხასიათისა, რაც ჩვენგან სერიოზულ ასახვას მოითხოვს, თუ რა მჭიდროდ და როგორი აუცილებლობით არიან ურთიერთის გადახლართული ხელოვნება და ხალხი,

მითი და ჩვეულება, ტრაგედია და სახელმწიფო. ტრაგედიის დაღმასვლა იმავდროულად მითის დაქვეითებასაც მოასწავებდა. მანამდე ბერძნები თავიანთ მითებში მაშინვე ინსტიქტურად აქსოვდნენ ყველაფერს, რითიც ცხოვრობდნენ და მხოლოდ ამ კავშირით აიხსნებოდა მათი გამოცდილება: ამ დროს კი უახლოესი თანამედროვეობაც *sub specie aeterni*<sup>88</sup> ერგებნობდათ და, გარკვეულწილად, ზედროულადაც. ამ ზედროულის მდინარეებში სახელმწიფოც და ხელოვნებაც თანაბრად იყვნენ ჩართულნი, რათა მასში ეპოვნათ წუთიერი განსვენება სიმძიმისა და სიხარბისგან. ხოლო ხალხი — ისევე როგორც, სხვათა შორის, ადამიანი — იმდენად ფასობს, რამდენადაც მას შეუძლია მარადისობის დალით აღბეჭდოს საკუთარი გამოცდილება იმგვარად, თითქოს გათავისუფლებული იყოს მსოფლიო ტვირთისგან და წარმოაჩენდეს თავის გაუცნობიერებელ შინაგან მსჯავრს დროისა და სიმართლის ფარდობითობის შესახებ, ანუ სიცოცხლის მეტაფიზიკურ მნიშვნელობას. საუკებით სანინააღმდეგო რამ ხდება, როდესაც ხალხი იწყებს ისტორიულ თვითშემეცნებას და ანგრევს მის გარემო აღმართულ მითიურ ბასტიონებს: ჩვეულებრივ ამ განვითარებასთან არის დაკავშირებული გადამწყვეტი სეკულარიზაცია, გაუცნობიერებელი მეტაფიზიკის მოშორება ადრეული არსებობიდან, ყველა ეთიკურ შედეგთან ერ-

თად. ბერძნულმა ხელოვნებამ და უპირველესად ბერძნულმა ტრაგედიამ თავიდან სინჯა მითის განადგურება: ისინი უნდა გაენადგურებინათ, რათა მშობლიური ნიდაგადიდან განცალკევებული არსებობა შექცეულიყო აზრის, ზნეობისა და მოქმედების ბოროტებისგან თავისუფლებულად. ახლა კი ეს მეტაფიზიკური იმპულსი ისევ ცდილობს თუნდაც შერბილებული სახით თავისთავის გარდასახელებას ცხოვრებისეულ მეცნიერულ სოკრატეზში: მაგრამ დაბალ საფეხურებზე ეს იმპულსი მხოლოდ ნაცეებ კვლევა-ძიებამდე მივიდა, სადაც თანდათან დაკარგა თავი ყველა ადგილიდან მომავალი მითების პანდემონიუმსა და ცრურწმენებში, ერთად რომ იყვნენ თავმოყრილნი, შუაში კი იჯდა ელინი დაუცხრომელი გულით, ვიდრე მიხვდებოდა, როგორ შეენიღბა ეს ციებ-ცხელება ბერძნული ლხენით და ბერძნული დაუდევრობით, გრემკული ფორმაში, ან სავსებით დანთქმული რომელიმე დამარულნებელ ორიენტალურ ცრურწმენაში.

მეთხოვეთ საუკუნეში ალექსანდრიული რომაული ანტიკურობის ხელახალი გამოდევნებიდან მოყოლებული, გრძელი და ძნელად აღსანიშნავი ინტერვალის შემდეგ ჩვენ ამკარად უნდა მივუახლოვდეთ ამგვარ მდგომარეობას. მწვერვალებს ზემოთ იგივე დიდი წყურვილი ცოდნისა, იგივე დაუცხრომელი სიხარული აღმოჩენისა, იგივე უდიდესი განცალკევება უსახ-

ლკაროდ და უგზოდ ხეტიალთან ერთად, ხარბი თავყრილობა სხვათა სუფრებზე, უაზრო გაღმერთება თანამედროვეობისა, ანდა გულგრილი, გაშტერებული შებრუნება „თანამედროვეობისკენ“ ყველაფერ *sub specie saeculi*-თან ერთად; იგივე სიმბოლოები გვაფიქრებინებენ იმავე უკმარობას ამ კულტურის შუაგულში, მითის განადგურებას. ძნელად შესაძლებელია, რომ უცხო მითზე დამყნობას შეიძლება მოჰყვეს რაიმე გრძელვადიანი წარმატება ამ პროცესში ხის გამოუსწორებელი დაზიანების გარეშე: იგი შეიძლება გარკვეულწილად ძლიერი და ჯანსაღია იმისთვის, რომ ისევ დამალოს ეს უცხო ელემენტი საშინელი ბრძოლით, მაგრამ ჩვეულებებისა მებრ დაუძლურდება, დასაბუნდება და გახმება, ან სხვა არაჯანსაღ მდგომარეობაში გააგრძელებს არსებობას. ჩვენ ისეთი დიდი სურვილი გვაქვს გერმანული ყოფის ძლიერი და წმინდა დერიტის მიმართ, რომ ვხვდავთ, მისგან მოკვლივით ძლიერად დამყნობილ უცხო ელემენტთა გაბათილებას და შესაძლებლად მიგვანინია, რომ გერმანული სული თავისთავად დაუბრუნდება თვითშემეცნებას. შეიძლება ვინმე ფიქრობს, რომ ამ სულმა უნდა დაიწყოს თავისი ბრძოლა რომანულის გაქრობით, რისთვისაც უნდა გაითვალისწინოს დამატებითი მომზადება, ძლიერად სიმამაცით გამხნეება და უკანასკნელი ომის სისხლიანი დიდება, მაგრამ მიწნაგანი აუცილებლობა უნდა მოიძებნოს სამე-

ტოქო სწრაფვაში გზაზე კეთილშობილ მონინავეთა შორის ადგილის დაკავების ღირსად გახდომისა, ლუთერისა და ასევე ჩვენი დიდი ხელოვნებისა და პოეტების ჩათვლით. თუმცა დაუჯერებელი იქნებოდა, რომ მას შეეძლოს იმავენაირად ბრძოლა თავისი შინაური ღმერთების გარეშე, ყოველივე გერმანულის „უკან დაბრუნების“ გარეშე! და თუ გერმანიი ყოყმანით მიმოიხედავს და გარშემო ექნას დაუწყებს იმ წინამძღოლს, რომელიც მას დააბრუნებს დიდი ხნის წინათ დაკარგულ სამშობლოში, რომლის გზები და ბილიკები ოდნავ თუ ახსოვს — მაშინ დაე მოუსმინოს მხოლოდ ტკბილ, მომხიბვლელ ძახილს დიონისური ფრინველისა, თავზე რომ დაფარფატებს და მისთვის გზის მისწავლებას ცდილობს.

#### 24.

მუსიკალური ტრაგედიის სახასიათო ხელოვნებისმიერ ზეგავლენებს შორის უნდა გამოვყოთ აპოლონური ჩვენება, რომელიც გვისნის დიონისურ მუსიკასთან მყისიერი შეერთებისგან, რადგან ჩვენი მუსიკალური აღტაცება შეიძლება დაიცალოს აპოლონურ სფეროში და მათ შორის წარმოდგენილ ხილვად შუა სამყაროში. ამასთანავე ვიმედოვნებთ, რომ შემჩნეული გვაქვს, ხსენებულ განტვირთვასთან ერ-

თად, ეს შუა სამყარო სასცენო მოქმედებისა და, ზოგადად, დრამა როგორ ხდება გარკვეულწილად ხილვადი და აღქმადი იმ გზით, რომელიც მიუღწეველია ყველა სხვა აპოლონური ხელოვნებისთვის, რამდენადაც აქ აპოლონური გაძლიერებული და ზეანეულია იმდენად, რომ მუსიკის სულის მეშვეობით უნდა გაგვეცნობიერებინა მისი ძალის უმაღლესი დაძაბვა და, შეესაბამისად, აპოლონსა და დიონისოს შორის ძმურ კავშირში — აპოლონურისა და დიონისურის ხელოვნებისმიერი მიზნები.

ცხადია, წარმოდგენილი აპოლონური სურათი ამ ცალკეული მუსიკისმიერი შინაგანი განათებით ვერ აღწევს აპოლონური ხელოვნების სუსტი დონებისთვის დამახასიათებელ ზეგავლენას; რაც ეპიკას ან გასულიერებულ ქვას შეუძლია მოდარაჯე თვალის მიქცევით პიროვნების სამყაროს მშვიდ აღტაცებაზე, უფრო მაღალი სულიერებისა და სიცხადის მიუხედავად, ეს ზეგავლენა აქ ვერ მიიღწევა. ჩვენ დავაკვირდით დრამას და გამჭოლი მზერა მივაპყარით მისი მოტივების შინაგანად ამოძრავებულ სამყაროს — და მაინც ჩვენთვის ეს იყო ალეგორიული სურათის ჩავლასავით, რომლის უღრმესი მნიშვნელობის მიხედვრასაც ვცდილობდით და რომლის გადაწვევასაც ფარდის მსგავსად ვესწრაფოდით, რათა მის მიღმა თავდაპირველი სურათი დაგვეჩანა. სურათის უბრუნეწინაღესი სიცხადე როდი გვაკმაყოფილებ-

და: რადგან ის ზუსტად იმდენს მაღავედა, რამდენსაც აჩენდა; და ვიდრე იგი სახეებისმიერი გამოყოფებით გვპირდებოდა პირბადის გახსნას, საიდუმლო საფუძვლის გამოაშკარავებს, ის იყო გამსჭვალავი სინათლე, გარშემო რომ ყოველივეს ანათებდა, ხოლო თვალს ატყვევებდა და უფრო მეტ სიღრმეთა ხილვას აღარ ანებებდა.

ვისაც ამგვარად არ გამოუცდია რაიმეს მგერა და, იმავდროულად, მის მიღმა და მის ზემოთ ყურების სურვილი, ძნელად თუ წარმოიდგენს, რაოდენ ნათლად და ცხადად თანაარსებობს ეს ორივე პროცესი ერთიმეორის გასწვრივ ტრაგიულ მითზე დაკვირვებისას: თუმცა ჭეშმარიტად ესთეტიური მაყურებელი დამიმონებებს, რომ ტრაგიდიის თავისებურ ეფექტებს შორის ეს თანაარსებობა ყველაზე უფრო შესამჩნევია. თუ გადავიტანთ ამ ესთეტიური მაყურებლის ფენომენს ტრაგიული არტისტის ანალოგიურ პროცესში, შევიცნობთ ტრაგიული მითის დაბადებას. ხელოვნების აპოლონურ სფეროსთან მას აკავშირებს გამოცხადებისა და ჭვრეტის მთელი სიხარული, იმავდროულად კი უარყოფს ამ სიხარულს და უფრო მეტ კმაყოფილებას განიცდის გამოცხადებათა ხილვადი სამყაროს განადგურებისას. ტრაგიული მითის შინაარსი უმთავრესად ეპიური მოვლენაა მეტრძოლი გმირის განდიდებასთან ერთად: მაგრამ საიდან მოდის ეს იმთავითვე ამოუცნო-

ბი თვისება, ის ამბავი, რომ გმირის ბედისწერით გამოწვეული ტანჯვა, უმტკივნეულები გამარჯვებანი, ბიძგების აუტანელი წინააღმდეგობა, მოკლედ, მაგალითის სახით ნაჩვენები სილენის სიბრძნე, ანუ, ესთეტიურად რომ გამოვხატოთ, საზარელი და დისჰარმონიული უთვალავ ფორმებში წარმოდგენილი ისეთი სიყვარულით, ყოველთვის განახლებულად, თანაც ხალხის უნაყოფიერეს და უახალგაზრდავეს ასაკში, თუ ჩვენ უმაღლეს სიამეს არ შევიცნობთ ყოველივე ამაში?

ის, რომ ცხოვრებაში ყველაფერი ესოდენ ტრაგიულად ხდება, ხელოვნებისმიერი ფორმის განვითარებას უმცირეს ნაწილს თუ ახსნის; როცა, მეორე მხრივ, ხელოვნება მხოლოდ მიბაძვა როდია ბუნებრივი სინამდვილისა, არამედ ამ სინამდვილის მეტაფიზიკური დამხმარე, მისივე გადასალახავად მის გვერდით მდებარე. ტრაგიული მითი, რამდენადაც ის საერთოდ ხელოვნებას მიეკუთვნება, სრულად მონაწილეობს მეტაფიზიკური გარდაქმნის ამ ხელოვნებისმიერ მიზანში: მაგრამ რას გარდაქმნის იგი, როდესაც სახეებათა სამყაროს მიუძღვის ტანჯული გმირის სურათისკენ? სულ მცირე, ამ სახეებათა სამყაროს „სინამდვილეს“, რადგან პირდაპირ გვეუბნება: „აქ შეხედე! ზუსტად ამას დააკვირდი! ეს არის შენი სიცოცხლე! ეს არის შენი ყოველგვარების საათის მაწიწებელი ისარო!“

და მითმა იმისთვის გვარჩენა ეს ცხოვრება, რომ ჩვენს თვალწინ გარდაეყვნა? თუ არა, მაშინ რისგან შედგება ის ესთეტიური სიხარული, რომლითაც ჩვენს წინ ჩავატარებთ ამ სურათებს? მე ვკითხულობ ესთეტიური სიხარულის შესახებ და კარგად ვიცი, რომ ამ სურათების უმრავლესობას ახლაც და შემდეგმაც ისევ შეუძლია მორალური სიხარულის აღძვრა, მაგალითად, მწუხარების ან მორალური გამარჯვების ფორმით. მაგრამ ვისაც ტრაგიკული ზეგავლენა მხოლოდ ამ მორალური საფუძვლებიდან გამოიყვას, ესთეტიკაში დიდი ხნის წინათ დამკვიდრებული ჩვეულებებისაგან, იმას არ ფიქრობს, რომ ამით ხელოვნებისთვის რაღაც ისეთი გავაკეთა: რაც უწინარესად ყველა სფეროში სინამდის უნდა მოითხოვდეს. ტრაგიკული მითის ახსნისთვის უპირველესი მოთხოვნა ისაა, რომ მის ამ სასიხარულო თვისებას წმინდად ესთეტიურ სფეროში ეძებენ, მწუხარების, შიშისა და მორალური ამაღლების სფეროთა მოუხილველად. როგორ შეიძლება, რომ საზარელმა და დისჰარმონიულმა — ტრაგიკული მითის შინაარსმა, გამოიწვიოს ესთეტიური სიხარული?

აქ აუცილებელია მძლავრი ნახტომით გადავეყვით ხელოვნების მეტაფიზიკაში, სადაც გავიმეორებ ადრე ნათქვამ წინადადებას, რომ ყოფა და სამყარო გამართლებულად წარმოდგება მხოლოდ როგორც ესთეტიური ფენომენი: რის მიხედვითაც ტრაგიკულმა მითმა უნდა დაგვარ-

ნმუნოს, რომ საზარელიც და დისჰარმონიულიც ხელოვნებისმიერი თამაშია, რომელსაც ნება ათამაშებს თავისი სიხარულის მარადიულ სიუხვეში. მაგრამ ეს ძნელად მისახვედრი თაურმოვლენა დიონისური ხელოვნებისა პირდაპირი გზით წამსვე სრულიად გასაგები და ხელმისაწვდომი გახდება მუსიკალური დისონანსის სასწაულებრივი მნიშვნელობის მეშვეობით: როგორც საერთოდ მუსიკა, სამყაროს გვერდით არსებული, ერთადერთია, ვისაც იდეის მოწოდება შეუძლია იმის შესახებ, თუ რას უნდა გულისხმობდეს სამყაროს გამართლება როგორც ესთეტიური ფენომენისა. ტრაგიკული მითის მიერ აღძრული სიხარული იმავე სამშობლოდანაა, საიდანაც მუსიკალური დისონანსის აღმაფრთოვანებელი შეგძნება. დიონისური, თავის თავდაპირველ სიხარულთან ერთად, ტკივილის დროსაც რომ შეიგონება, საერთო ნიადაგია მუსიკისა და ტრაგიკული მითისა.

შესაბამისად, რატომ არ არის შესაძლებელი, რომ ტრაგიკული ზეგავლენის რთული პრობლემა გაცილებით უფრო გავაადვილებ, როცა მუსიკალური დისონანსის მიმართებას საშველად ვუხმეთ? რადგან ახლა უკვე ცხველებით, რას ნიშნავს ტრაგიკული მითის გაგრძელების სურვილი და, იმავედროულად, დანახულის მიღმა რაღაცისკენ ლტოლვა. ჩვენ უნდა დაგვახსიათოთ ეს მდგომარეობა დისონანსის ხელოვნებისმიერ გამოყენებასთან მიმართება-

ში უბრალოდ, როგორც ის ამბავი, რომ ჩვენ მოსმენის გაგრძელება გვინდა და იმავდროულად მოსმენილის მიღმა რაღაცის ჩანვდომას ვცდილობთ. ეს ლტოლვა უსასრულობისკენ, ლტოლვისმიერი ფრთების ფროთხიალი ცხადად შემეცნებულ სინამდვილეში უმაღლეს ალტაცებასთან რომ ასოცირდება, მოგვაგონებს, რომ ორივე მდგომარეობაში უნდა შევნიშნოთ დიონისური ფენომენი, რომელიც ისევ და ისევ წარმოვიდგენს აცეტებულ მსხვრევასა და ინდივიდუალის სამყაროს განადგურებას, როგორც თავდაპირველი ალტაცებისგან გათავისუფლებას იმგვარად, პირქუში ჰერაკლიტე რომ ადარებს სამყაროს შემქმნელ ძალას იმ ბავშვს, რომელიც თამაშით ალაგებს ქვებს აქეთ-იქით, აშენებს სილის ნაგებობებს და შემდეგ ისევ ანადგურებს.

ამიტომაც ხალხის დიონისური უნარის მართებულად შეფასებისთვის მართო მათი მუსიკა კი არ უნდა გავიხსენოთ, არამედ მათი ტრაგიული მითიც, როგორც მეორე თვისება მათი უნარიანობისა. მუსიკისა და მითის ამ უახლოესი ურთიერთობის მიხედვით იმავენაირად შეგვიძლია იმის ვარაუდი, რომ ერთ-ერთის დაღმასვლა და გადაგვარება მეორის დაქვეითებასთანაც არის დაკავშირებული, თუ ზოგადად მითის დასუსტება დიონისური უნარის გაქრობასაც მოასწავებს. თუმცა, ვითვალისწინებთ რა ორივეს, გერმანული არსის განვითარებისთვის

თვალის გადავლება ყოველგვარ ეჭვებს გაგვიფანტავდა: ოპერაში, როგორც ჩვენი მითოსს მოკლებული არსებობის აბსტრაქტულ ხასიათში, გასართობამდე დაქვეითებულ ხელოვნებაში, როგორც აზრებს მიდევნებულ სიცოცხლეში მიყვანვდება სოკრატული ოპტიმიზმის არახელოვნებისმიერი და ასევე სიცოცხლის დამშრეტი ბუნება. მაგრამ ჩვენდა სანუგეშებლად იყო რამდენიმე მინიშვნება, რომ, ყველაფრის მიუხედავად, გერმანული სული ისვენებს და ზმანებას ეძლევა განსაცვიფრებელ სიჯანსაღეში, სიღრმეში და დიონისურ ძალაში, დაუზიანებელი, როგორც მიუნხდომელ უფსკრულში ჩაძირული მთვლემარე რაინდი: ამ უფსკრულიდან კი ამოიზრდება დიონისური სიმღერა, რათა მიგვახვედროს, რომ ამ გერმანულ გმირს ძილში თავისი ძველი დიონისური მითი ესიზმრება ნეტარი ხილვებით. ნურავინ დაიჯერებს, რომ გერმანულმა სულმა საბოლოოდ დაკარგა თავისი მითიური სამშობლო, როდესაც იგი ასე ამკარად ცნობს იმ ფრინველის ხმას, სამშობლოზე რომ უყვება. ერთხელაც ნახავს თავისთავს უსაშველო ძილისგან გამოფხიზლებულს დიონის სიკისკასეში: შემდეგ კი დახოცავს დრაკონებს, გაანადგურებს ცბიერ ჯუჯას და გააღვიძებს ბრუნშილდეს — და თვით ვოტანის<sup>88</sup> შუბიც ვერ გადაუღობავს გზას!

ჩემო მეგობრებო, თქვენ, ვისაც გნამთ დიონისური მუსიკა, ისიც უწყით, თუ რას ნიშნავს

ჩვენთვის ტრაგედია. მასში გვეგულება ჩვენ ტრაგიული მითი, მუსიკიდან ხელახლა შობილი — და მასში შეგიძლიათ თქვენ ყველაფრისადმი იმედით შეხედვა და ყოველგვარი მწუხარების დაღინყება! თუმცა ჩვენთვის ყველაზე მეტად მტკიცნეულია — ხანგრძლივი დაკვირვება, რომლის მანძილზეც გერმანული გენია, სახლსა და სამშობლოს მოშორებული, ამ ცბიერი ემპა-კის მსახურებაში ცხოვრობდა. თქვენ ხვდებით ჩემს სიტყვას — ისევე როგორც, დასკვნის სა-ხით, ჩემს იმედებსაც გაიგებთ.

## 25.

მუსიკა და ტრაგიული მითი ერთნაირი გამო-ხატულებაა ხალხის დიონისური უნარისა და ერთიმეორისგან განუყოფელი. ორივე წარმოი-შობა ხელოვნებისმიერ სფეროში, რომელიც აბოლონურის მიღმა მდებარეობს; ორივე გარ-დაქმნის რეგიონს, რომელშიც დისონანსის სამ-ხიარული აკორდები, ისევე როგორც სამყაროს საშინელი სურათები საოცრად უჩინარდებიან; ორივე თამაშობს უსიხარულობის ნესტრით, თავიანთი ჯადოსნური ხელოვნების უსასრუ-ლო ძალას მინდობილი; ამ თამაშით ორივე ამართლებს თვით „უბოროტესი სამყაროს“ არ-სებობასაც. აქ წარმოგვიდგება დიონისური, აბოლონურს დატოლებული, როგორც მარადი-

ული და პირველყოფილი ხელოვნებისმიერი ძა-ლა, რომელიც, ზოგადად, ყოფიერებაში გამო-იხმობს ჩვენებათა მთელ სამყაროს: მის შუა-გულში აუცილებელი ხდება ახალი გარდაქმ-ნელი ჩვენება იმისთვის, რათა ინდივიდუალის არსებულმა სამყარომ სიცოცხლე შეინარჩუ-ნოს. შეგვიძლია წარმოვდგენა დისონანსის გაა-დამიანებისა — სხვა რა არის ადამიანი? — ამ დისონანსს კი სიცოცხლის გასაგრძელებლად დიდებული წარმოსახვა სჭირდება, რომელიც მშვენიერების პირბადით შემოსავს მის ყოფას. ეს არის აბოლონის ნამდვილი ხელოვნებისმიე-რი მიზანი: ვისი სახელითაც ვაერთიანებთ მშვენიერ ჩვენებათა ყველა დიდებულ წარმო-სახვას. რომელიც ყოფიერების ყოველ წამს სიცოცხლის ღირსად ხდიან და შემდეგი წამის განცდისკენ გვიბიძგებენ.

თუმცა ამასობაში ყოველი არსის საფუძე-ლიდან, სამყაროს დიონისური საძირკვილიდან მხოლოდ იმდენი მიეწოდება ადამიანის ცნობი-ერებას, რამდენის გადალახვასაც შეძლებს გარდაქმნის აბოლონური ძალა, ამიტომაც ეს ორივე ხელოვნებისმიერი იმპულსი იძულებუ-ლია, რომ წარმოგვიდგინონ თავიანთი ძალა მკაცრად თანაზიარ პროპორციებში, მარადიუ-ლი სამართლიანობის კანონის შესაბამისად. სა-დაც დიონისური ძალა წამომართება ისე მძლედ, როგორც ჩვენ ამას გამოვცდით, იქვე აბოლონიც უნდა გამოგვეცხადოს, ღრუბლებში

დამალული; მის უნაყოფიერეს მშვენიერ ზეგავლენებს მომავალი თაობები იხილავენ.

თუმცა ამ ზეგავლენის აუცილებლობაში ყველა თავისი ინტუიციით დარწმუნდება, თუ ერთხელ, თუნდაც მხოლოდ სიზმარში, ძველ ელინთა ყოფაში დაბრუნებულად იგრძნობს თავს: დიდი იონური კოლონადების ქვეშ მოსეირნე, დიდებული და წმინდა ხაზებით მონიშნული ჭორბონისკენ მზერამიპრობილი, თავისი გარდაქმნილი ფორმის ანარკლის ბრწყინვალე მარმარილოში დამნახველი, საზიგო ნაბიჯით მოსიარული ან დახვეწილად მოსეირნე ხალხით გარშემორტყმული, ჰარმონიულად განმეორებული ხმებისა და რიტმულ შესტთა მეტყველების მსმენელი — მშვენიერების ამ მარადიული ნაკადის წინაშე განა არ აღაპყრობს ხელებს აბოლონის მიმართ და შესძახებს: „დალოცვილო ელინებო! რაოდენ დიდი უნდა იყოს დიონისო თქვენში, თუ დელფური ღმერთი ამგვარ ჯადოსნობას საჭიროებს თქვენი განკურნებისთვის დითირამბული სიგიჟის განი!“ ამგვარად განწყობილს კი მოხუცი ათენელი ესქილესეული დიდებული მზერით შეხედავს და ეტყვის: „მაგრამ ისიც მითხარი, საკვირველო უცხოელო: რამდენი უნდა ეტანჯა ამ ხალხს, რომ ესოდენ მშვენიერი გამხდარიყო! ახლა კი წამოწყვი ტრაგედისკენ და ჩემთან ერთად მსხვერპლი შესწირე ამ ორივე ღვთაების ტაძარში!“

## შენიშვნები:

1. გასათვალისწინებელია, რომ „თვითკრიტიკის მცდელობა“ 1886 წელს დაინერა, ხოლო თავდაპირველი ტექსტი, რომელიც რიხარდ ვაგნერისადმი მიძღვნილი წინასიტყვით იწყებოდა, 1870-1871 წლებში.
2. ბროლია მოხდა 1870 წლის აგვისტოში ფრანგებსა და გერმანელებს შორის და ამ უკანასკნელთა გამარჯვებით დამთავრდა.
3. ფრანგულ-პრუსიული ომის დროს პრუსიულ ჯარში სანიტრად ყოფნისას ნიტშე სერიოზულად დაავადდა, რამაც მოგვიანებით აკადემიურ თანამდებობაზე უარის თქმაც კი აიძულა.
4. ზევისისა და სემელეს ძე, თრობისა და შვების ღმერთი.
5. ეპიკურე (ძვ.წ. 341-270) ელინი ფილოსოფოსი, ვისაც ცხოვრების საზრისად ბედნიერების, სიმშვიდის მოპოვება და უსატყვივარო ყოფა მიაჩნდა.
6. დიონისოს მხლებელი და ქურუმი.
7. პერიკლე (ძვ.წ. 495-429) ათენელი საზოგადო მოღვაწე, რომელმაც სამგლოვიარო სიტყვა მიუძღვნა პელოპონესის ომის ბირველ წელიწადს მოკლულ ათენელებს, რაც აღწერა ცნობილმა ისტორიკოსმა თუკიდიდემ (ძვ.წ. 460-395).
8. გოთე, ფაუსტი II, 7438-9.
9. ნიტშე, „ესე იტყოდა ზარატუსტრა“, თარგმანი ერეკლე ტატიშვილისა, თბილისი 1993, გვ. 219.
10. ტიტუს ლუკრეციუს კარუს (ძვ.წ. 99-55) რომელი ფილოსოფოსი და პოეტი, ავტორი ნაშრომისა „საგანთა ბუნებისთვის“.
11. ჰანს ზაქსი — ისტორიული პიროვნება, რიხარდ ვაგნერის ოპერის „ნაურზუნერგელი მასტერ-ზინგერის“ გმირი.
12. მოპუნაუერიუსული ფრაზა, რომელიც აღნიშნავს „თავში და თავისგარეთ არსებულ სამყაროთა“ შორის გამყოფ მიჯნას.

13. განსხვავებულიობის პრინციპი, რაც საგანს გა-  
მარჩევს სხვებისგან.
14. სიცოლიელი წმინდანი (III-IV საუკ.) მსახიობთა  
და მოცეკვავეთა მფარველი.
15. რიტუალური ფესტივალი ბაბილონში.
16. დემეტრესა და პერსეფონესადმი მიძღვნილი  
საიდუმლო რიტუალი, რომელიც ყოველ წელიწადს  
იმართებოდა ელინურ ქალაქ ელიზონში.
17. ნაწყვეტი შილერის ლექსიდან, რომლის სა-  
ფუძველზეც შეიქმნა ბეთჰოვენის „ოდა სიხარული-  
სადმი“.
18. ელინური მითოლოგიის მიხედვით: სამ გორ-  
გონას შორის ერთ-ერთი, რომელიც ქვად აქცევდა  
ყველას, ვინც შეხედვას გაუბედავდა.
19. ელინური ხელოვნებისა და არქიტექტურის  
უძველესი ფორმა, ძვ.წ. VII საუკუნეში აღმოცენებუ-  
ლი.
20. აპენინის ნახევარკუნძულის შუაგულში ძვ.წ.  
V-დან VIII საუკუნემდე (რომის აღზევებამდე) მცხოვ-  
რები ტომი.
21. ღმერთის და ღვთაებრივობის გამართლება.
22. ასე შესრივის ოდისეუსს აქილეუსის აჩრდილი  
„ოდისეის“ XI წიგნი; შდრ. რუსთველისეული  
„სჯობს სიცოცხლესა ნაძრახსა სიკვდილი სახელო-  
ვანი“ (შედარება ეკუთვნის ლადო ასათიანს).
23. ჟან-ჟაკ რუსოს წიგნი „ემილი“ (1762წ.) გამო-  
ხატავს ავტორის აღმზრდელობით პროგრამას.
24. ელინურ მითოლოგიაში ოლიმპიელებამდე არ-  
სებული ღვთაებანი, რომლებიც ზევსმა ჩამოაგდო და  
დაატყვევა.
25. იგულისხმება აპოლონ, რომლის მთავარი ტა-  
ძარიც დელფოსში მდებარეობდა.
26. სოფოკლეს ტრაგედიის გმირი, ოიდიპოსის  
ასული, რომელმაც მორჩილებას თვითმკვლელობა  
არჩია.

27. წინასწარმეტყველი, ტროას მეფე პრიამოსის  
ასული, რომელიც აგამემნონს მიათხოვეს და მას-  
თან ერთადვე მოკლეს ეგისთემ და კლიტემნესტრამ,  
როდესაც ელინთა ჯარები ტროას ომიდან ბრუნდე-  
ბოდნენ.

28. ელინი პოეტი (ძვ.წ. 680-645) წარმოშობით პა-  
როსის კუნძულიდან.

29. ელინი პოეტი, ძვ.წ. მე-7 საუკუნის პირველი  
ნახევარი.

30. ელინი ლირიკოსი პოეტი (ძვ. წ. 522-443)

31. აუტუსტ ვილჰელმ ფონ შლეგიელ — გერმანელი  
პოეტი და კრიტიკოსი, გერმანული რომანტიზმის  
ცენტრალურ ფიგურა, მისი წიგნი „დრამატული ხე-  
ლოვნებისა და ლიტერატურის შესახებ“ გამოქვეყ-  
და 1808 წელს.

32. შილერის წინათქმა „ტრაგედიაში გუნდის გა-  
მოყენების შესახებ“ გამოქვეყნდა 1803 წელს.

33. ელინურ თეატრში სცენის არე (რომელსაც  
ზოგჯერ მოქმედების არეალსაც უწოდებდნენ) ამაღ-  
ლებულ სცენას წარმოადგენდა, სადაც მთავარი მსა-  
ხიობები თავიანთ როლებს ასრულებდნენ. ორკესტ-  
რი, ანუ ბრტყელი, ნახევარწრიული მონაკვეთი გაბ-  
ლილი იყო სცენის არეს წინაშე და აქ გუნდი იყო გაბ-  
ლაგებული.

34. ბაკები — დიონისოს მოხიბლული მსლებელ-  
ნი.

35. დიტირამბული გუნდი — დიტირამბი იყო დიო-  
ნისოს სადიდებელი გუნდური ჰიმნი, რომელსაც უფ-  
რო ახასიათებდა აღტყინებული სტილი, ვიდრე ჰიმ-  
ნებს მიძღვნილთ სხვა ღმერთებისადმი, განსაკუთ-  
რებით კი — აპოლონისადმი.

36. ბერძნული მითოლოგიის თანახმად თესალიის  
მეფე ადმეტუსს, სასიკვდილოდ დაავადებულს, აპო-  
ლონმა გადაარჩენა შესთავაზა, თუ იზოვნიდა ვინმეს,  
ვინც მის მაგივრად მოკვდებოდა. ცოლი — ალკეა-

ტის შეენაცვლა და ადმეტუს სიკვდილს გადაარჩინა. მოგვიანებით ჰერაკლემ სიკვდილისგან იხსნა ალკესტის და ქმარს დაუბრუნა.

37. ციტატა გოეთეს „ფაუსტის“ პირველი ნაწილიდან.

38. სოფოკლეს ეკუთვნის ორი ჩვენამდე მოღწეული დრამა თებეს ხელმწიფის ოიდიპოსის შესახებ: *ოიდიპოს მეფე* და *ოიდიპოსი კოლონოსში*. პირველი მოვითხრობს თებელთა შორის უგონიერესი ოიდიპოსის საშინელი ტანჯვის შესახებ მას შემდეგ, რაც თავისი წინამორბედის მკვლელობას გამოიძიებს. მეორე ასახავს წლებს შემდეგ დაბრუნებული და ტანჯული, მოპაკვდავი ოიდიპოსის შეხვედრას ათენელლებთან.

39. ციტატა სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფიდან“.

40. მემნონის სვეტი — ამენჰოტეპ მესამის (ძვ.წ. 1400) ტაძრის კვერდით მდგარი ვეებერთელა ნაგებობა თებეში (ეგვიპტეში), რომელიც მზის ენერჯის მიღების შემდეგ ხმებს გამოსცემდა.

41. ლეთაბრივი სურათი ან ქანდაკება, რომელიც სახელმწიფოს იფარავდა. ტროას ომის ცნობილი პასუხა პალადიუმის მოპარვა ტროადან ოდისევსის და დომეიდეს მიერ.

42. ციტატა გოეთეს „ფაუსტიდან“.

43. ერთ-ერთი პირველყოფილი ტიტანთაგანი, პრომეთეს ძმა, ვისაც ზევსმა მიუსაჯა ცის მაღლა აწევა და მიწისგან დაშორება.

44. ციტატა გოეთეს „ფაუსტიდან“.

45. ევროპიდე (ძვ.წ. 480-406) ათენელი ტრაგიკოსი, მისი უკანასკნელი ტრაგედიის, „ბაკხების“ მთავარი გმირი დიონისოა.

46. არისტოტელე, „პოეტიკა“.

47. მითის თანახმად ზევსისა და ქალღმერთ დემეტრეს შვილი, ზაგრევსი, ტიტანებმა დაანანვერეს, მაგრამ შემდეგ თავიდან დაიბადა დემეტრეს მიერ გა-

ცოცხლებული, ანდა მოკვდავი სემელეს მიერ შობილი. ზაგრევსს აიგივებდნენ დიონისოსთან, ზევსისა და სემელეს ძესთან.

48. როდესაც ზევსმა დაამარცხა უკვდავი ტიტანები, ისინი დაამწყვდია ტარტაროსში — მიწის სიღრმეში.

49. ლუკიანე სამოსატელი (ახ.წ. 125-180) — რომაული სირიის ცნობილი სატირიკოსი, ვინც ბერძენულად წერდა და ძველი ამბების გამასხრება სწავლიდა. 50. ტიბერეუს ცეზარ ავგუსტ (ძვ.წ. 42-ახ.წ. 37) რომის მეორე იმპერატორი ავგუსტუსის შემდეგ.

51. პანი — ნადირთა, მონადირეთა და მწყემსთა ღმერთი ბერძენულ მითოლოგიაში (ქართული ოჩოპინტრეს მსგავსი). ციტატა მოყვანილია პლუტარქედან (ახ.წ. 46-120).

52. ცნობილი ათენელი დრამატურგი (ძვ.წ. 362-262).

53. ბერძენი დრამატურგი და ამასთანავე ათენური ახალი კომედიის ცნობილი წარმომადგენელი (ძვ.წ. 342-291).

54. გრაკულუს — „პატარა ბერძენი“, ბერძენთა დამამცირებელი ნარიაული სახელი.

55. (ძვ.წ. 456-386) ე.წ. ძველი კომედიის საუკეთესო წარმომადგენელი, მის *ბაკხებში* წარმოდგენილია ჰადესში ევრიპიდესა და ესქილეს შორის გამართული კამათი იმის შესახებ, თუ რომელია უკეთესი პოეტი და რა უნდა მიიჩნეოდეს დრამატული პოეზიის ძირითად ნიშნებად.

56. (1729-1781) გერმანელი დრამატურგი, მწერალი, ხელოვნების კრიტიკოსი.

57. კადმუს — თებეს დამაარსებელი. ტირესიას — ბრმა ნათელმხილველი. ორივე მოხუცი ევრიპიდეის „ბაკხების“ პერსონაჟებია. ისინი გამასხრებულნი არიან დიონისურ რიტუალზე დასწრების სურვილის გამო. რიტუალის ბოლოს კადმუს დრაკონად გადაიქცევა.

58. „მანქანიდან გამოსული ღმერთი“ — დრამა-ტურგიული ხერხი ძველ ბერძნულ თეატრში: სცენაზე ღმერთის მოულოდნელი გამოჩენა, რომელიც ცვლიდა მოქმედების განვითარებას, განსაზღვრავდა პიესის გმირების ბედს.  
59. იონელი მატერიალისტი ფილოსოფოსი (ძვ.წ. 500-428).

60. ათენის მახლობლად, მარათონში გადახდილი ბრძოლა (ძვ.წ. 490), სადაც ბერძენთა მცირე ლაშქარმა, ათენელთა მეთაურობით, სპარსელების ჯარი დაამარცხა. გადმოცემის თანახმად ეს იყო მარათონში იბრძოდა, ხოლო ახალგაზრდა სოფოკლემ გამარჯვების აღსანიშნავ დღესასწაულზე ცეკვავდა.

61. (ძვ.წ. 450-404) მერყობით ცნობილი ათენელი პოლიტიკოსი და მხედარმთავარი, ვინც წარამარა იცვლიდა პოზიციას პელოპონესის ომის დროს.

62. ციტატა გოეთეს „ფაუსტიდან“.

63. ნაკლოვანებიდან გამომდინარე.

64. უზარმაზარი ცალთვალა ურჩხული.

65. ქრისტიან ფაურსტეგოტ გელერტ — (1715-1769) გერმანელი პოეტი და ფილოსოფოსი, მორალისტური იგავებით ცნობილი.

66. ცოდნის პლატონისეული თეორიის მიხედვით სინამდვილე იდეალურია და აღიქმება მხოლოდ ინტელექტის (და არა გრძობადა) მეშვეობით. ჩვენს გარშემო არსებული შეგრძობადი სამყარო ამ იდეალური სინამდვილის იმიტაციაა.

67. ძვ.წ. მეხუთე საუკუნის ფილოსოფიური სკოლა, რომელთაც სოკრატესეული თეზა — „ბედნიერება სიკეთის მიღწევებშია“ თავისებურად განავითარეს და მივიდნენ მატერიალური სიმდიდრისგან თავისუფალი მორალის იდეამდე.

68. მოახლე.

69. საყოველთაო მოვლენის შემდეგ, საყოველთაო მოვლენამდე, საყოველთაო მოვლენისას.

268

70. (ლათ.) მარადიული ჭეშმარიტებანი.

71. ლამია — ადამის პირველი ცოლის ალტერნატიული სახელი, გოეთეს „ფაუსტში“ წარმოდგენილი ლამიაში, მაცდუნებელი ქალის სახით.

72. გამომსახველობითი სტილი.

73. ჯიოვანი პოერლუიჯი და პალესტრინა (1525-1594) იტალიელი მუსიკოსი, პოლიფონიური ვოკალური ჰარმონიით ცნობილი.

74. დაწეს „ღვთაებრივ კომედიაში“ რომელი პოეტი ვერგილიუსი წინ მიუძღვის მთხრობელს ჯოვინოს მონახულებას, მაგრამ შემდეგ განშორება უხდებათ, რადგან მთხრობელი ჯერ სალხინებელში უნდა ავიდეს და მერე სამოთხეში.

75. ბერძნული მითოლოგიის თანახმად ჰერაკლე სამი წლის მანძილზე ემსახურებოდა ომფალეს, ლიდის დედოფალს, მკვლელობის საზღაურად.

76. (1813-1869) გერმანელი მუსიკისმცოდნე, არქეოლოგიისა და ფილოლოგიის მკვლევარი.

77. (ძვ.წ. 535-475) სოკრატემდელი ელინი ფილოსოფოსი მცირე აზიიდან.

78. (1717-1768) გერმანელი ხელოვნების ისტორიკოსი და არქეოლოგი, კლასიკური ფილოლოგიის მკვლევარი.

79. სპარსელები ორჯერ შეიჭრნენ საბერძნეთში, ძვ.წ. 490 და 480 წლებში. პირველი ლაშქრობა დასრულდა მარათონის ბრძოლით, ხოლო მეორე — სალამისის საზღვაო და პლატაეის სახმელეთო ბრძოლებით. ეს მნიშვნელოვანი გამარჯვებანი დიდ როლს ასრულებდა ელინური ხასიათის ჩამოყალიბებაში, სიმამაცის სულის განმტკიცებაში.

80. გეორგ გოტფრიდ გერვინუს (1805-1871) ლიტერატურისა და პოლიტიკის ისტორიკოსი.

81. რიხარდ ვაგნერის ოპერა, პირველად დაიდგა 1865 წელს.

82. საყოველთაო მოვლენამდე.

269

83. ტრისტანის მხლებელი.

84. ციტატა ვაგნერის „ტრისტან და იზოლდედანი“, მოკედედა მესამე.

85. ეს იმისთვის.

86. ეს იგავი წარმოაჩენს დილემას, რომელსაც აღამიანები განიცდიან სხვებთან ურთიერთობისას; თუ გათხოვას დააპირებენ და ზედმეტად ახლოს მივლენ — ეკალი უჩველეთ, ხოლო თუ ზედმეტად შორს იქნებიან — მარტოობა და სიცხე შეაწუხებთ; ამიტომაც უნდა იპოვნონ შესაფერი მანძილი, სადაც საკმარისი სიბოი იქნება და ტკივილსაც აირიდებენ.

87. ვაგნერის ოპერა, პირველად დაიდგა 1848 წელს.

88. მარადიულობის მზერის ქვეშ.

89. ვოტანდა მისი ქალიშვილი — ბრუნჰილდე ვაგნერის საოპერო რეკლის — „ნიბელუნგების ბეჭდის“ პერსონაჟებია ისევე, როგორც ცბიერი ჯუჯა ალბერის, რაინგოლდის განძს რომ იცავს.