



საქართველოს ბიბლიოთეკა • 1

სოციალური
რეჟიმის ი გაცემა
•
საქართველოს
დემოკრატიზაცია

გამომცემლობა „ლომისი“

1992

87. 8 (4 ესპ)

გვ. 31

ფილოსოფიური ესე „ხელოვნების დეკუმანიზაცია“, რომელსაც „ლომისი“ სთავაზობს მკითხველს, დიდი ესპანელი მოაზროვნის, თანამედროვე დასავლური ინტელექტუალიზმის ერთ-ერთი უთვალსაჩინოესი წარმომადგენლის ხოსე ორტეგა ი გასეტის (1883-1955) კალამს ეკუთვნის. ესეში, რომელიც 1925 წელსაა დაწერილი, შთამბეჭდავი აზრობრივი სიღრმითა და ქეშმარიტი მხატვრული ექსპრესულობით გაანალიზებულია თანამედროვე მოდერნისტული ხელოვნების ესთეტიკური არსი. ორტეგა ი გასეტის ესთეტიკური თეორია, ევროპელ ხელოვნებისმოძრაობათა ერთსულოვანი აღიარებით, XX საუკუნის მთელი მოდერნისტული მიმდინარეობის უნივერსალურ თეორიად გვევლინება.

ესპანურიდან თარგმნა ბაჩანა ბრეგვაძემ
გივი ხუბუაჩიშვილისა და როსტომ ჩხეიძის
რედაქციით

ს47020117-200-261

მ 64(08) -92



გამომცემლობა „ლომისი“

სელოვნების დეჰუმანიზაცია

ღე, ნუ ჰგონია დონა ბერტას ან სერ მარტინოს...

ღანტე, ღვითაებრივი კომედია, -- სამოთხე, XIII, 139

ასალი სელოვნების არაკლასიკური

ღიდი ფრანგი მთარგმნის იუიოს მრავალგენიალურ იდეას შორის, რომლებმაც, მართალია, სათანადო განვითარება ვერ ჰპოვეს, აღსანიშნავია მისი ცდა, სოციოლოგიური თვალსაზრისით შეესწავლა სელოვნება. ერთის შეხედვით, შეიძლება მოგვეჩვენოს, რომ ამნაირი მცდელობა უნაყოფოა. განიხილო სელოვნება მისი სოციალური ზემოქმედების თვალსაზრისით, თითქოსდა დროის ფუჭი ფლანგვაა, რაღაცნაირად მსგავსი იმისა, რომ მისი ლანდის მიხედვით შეისწავლო ადამიანი. სელოვნების სოციალური ასპექტი, ზერელე აღქმით, იმდენად გარეგნული და შემთხვევითი, ესთეტიკური არსებისათვის იმდენად უცხო რამ გახლავთ, რომ გაუგებარია, რანაირად

შეიძლება ამით დაიწყო და სტილის არსს კი ჩასწვდე. იუიომ, რა თქმა უნდა, ვერ მოახერხა გამოეწურა თავისი გენიალური იდეიდან სანუკუკარი წვენი . ხანმოკლე სიცოცხლემ და მოულოდნელმა ტრაგიკულმა აღსასრულმა საშუალება არ მისცა მის შთაგონებას დაღვინებულიყო, რათა ყოველივე ტრივიალურისა და ზადაპირულისაგან განთავისუფლებულს თამამად გაეხედა არსისა და სიღრმისეულ სფეროში შეჭრა. შეიძლება ითქვას, რომ მისი წიგნიდან ხელოვნება სოციოლოგიური თვალსაზრისით ჯერჯერობით რეალურია მსოლოდ სათაური, შინაარსი ჯერ კიდევ დასაწერია.

ხელოვნების სოციოლოგიის ქმედითი ძალა მე შევიგრძენი ანაზღეულად, როცა ამ რამდენიმე წლის წინათ უნდა დამეწერა გამოკვლევა ახალი მუსიკალური ეპოქის შესახებ, რომელსაც დასაბამი დაუდო დებიუსიმ. მე ვცდილობდი შეძლებისდაგვარი სიზუსტით განმესაზღვრა ახალი და ტრადიციული მუსიკის სტილისტური სხვადასხვაობა. ეს პირწმინდად ესოეტიკური პრობლემა იყო, და მაინც, მე მივხვდი, რომ მისი გადაჭრის უმოკლეს გზა არსებითად სოციოლოგიური ფენოქენის

სახელდობრ, ახალი მუსიკის არაპოპულარობის შესწავლა გახლდათ.

დღეს მე მინდა ზოგადად, თითქოს წინასწარ მოვნიშნო ჩემი სათქმელი და ვიგულისხმო ხელოვნების ყველა ის დარგი, რომლებიც ევროპაში ჯერ კიდევ ინარჩუნებენ გარკვეულ ცხოველმყოფელობას: ახალი მუსიკა იქნება ეს თუ ახალი ფერწერა, ახალი თეატრი თუ ახალი პოეზია. ჭეშმარიტად განსაცვივრებელი და ენიგ-მურია ის ღრმა შინაგანი ერთობა, რომელსაც ყოველი ისტორიული ეპოქა ინარჩუნებს თავის ნებისმიერ გემოვლენაში. ერთნაირი შთაგონება, ერთი და იგივე სასიცოცხლო სტილი ფეთქავს ყველა ხელოვნებაში, ასე ძლიერ რომ განსხვავდებიან ერთმანეთისგან. ახალგაზრდა მუსიკოსი ანგარიშ-მიუცემლად ცდილობს ბგერებით მოახდინოს ზუსტად იმავე ესთეტიკურ ფასეულობათა რეპროდუცირება, რომელთა სორცშესხმასაც მიელტვის მისივე თანამედროვე მხატვარიც, პოეტიც და დრამატურგიც. მხატვრული გრძნობის ეს საყოველთაო ერთობა ძალაუნებურად უნდა იწვევდეს ერთნაირ სოციალურ შედეგებს. და მართლაც, ახალი მუსიკის არაპოპულარობის შესაბამისია დანარჩენი მუზ-

ების არაპოპულარობაც. ყველა ასალი ხელოვნება არაპოპულარულია, მაგრამ შემთხვევით კი არა, თვით მისივე შინაგანი ბედისწერის ძალით.

შეიძლება შემომეღავონ და მითხრან, რომ ყოველ ასლად მოვლენილ სტილს თავისი „კარანტინის პერიოდი“ აქვს, და შემასხენონ „ერნანის“ ირგვლივ ატეხილი ცხარე ბრძოლები, აგრეთვე სხვა განხეთქილებანი, რომანტიზმის გარიჟრაჟზე რომ იჩინეს თავი. მაგრამ არ გვაწყენს, ნაოლად ვხედავდეთ განსხვავებას ორ ფენომენს -- არაპოპულარულსა და არახალხურს შორის.

სტილი, რომელიც რაღაც ახალსა ნერგავს, გარკვეული დროის მანძილზე საერთოდ ვერ ასწრებს მისაღები გახდეს ხალხისათვის; ის არა მარტო არაპოპულარულია, არამედ არახალხურიც. რომანტიზმის შემოჭრა, რაც შეიძლება ნიმუშად მოვიხმოთ, -- როგორც სოციოლოგიური ფენომენი ძირეულად უპირისპირდება იმას, რაღაც გვევლინება დღეს ხელოვნება. რომანტიზმმა ძალიან მალე შესძლო დაუფლებოდა ხალხს, რომელიც ძველ კლასიკურ ხელოვნებას არასდროს არ თვლიდა თავისად. მტერი, რომელთანაც რომანტიზმს მოუსდა შებმა, სწორედ

რჩეული უმცირესობა იყო, პოეზიის არქაულსა და ძველმოდურ ფორმებში ჩამყაყებული. მას შემდეგ, რაც წიგნის ბეჭდვა გამოიგონეს, რომანტიკოსთა ქმნილებები პირველად დაიბეჭდა დიდი ტირაჟით. რომანტიზმი ხალხური სტილი იყო *Par excellence* დემოკრატიის პირველი ბრბოს ნებიერი გახლდათ.

ახალ ხელოვნებას, პირიქით, საქმე აქვს მისდამი მტრულად განწყობილ მასასთან, და ასე იქნება მუდამ. ის არახალხურია თვით თავისი არსით. მეტიც, ის ანტიხალხურია. მისი ნებისმიერი ქმნილება ავტომატურად იწვევს საზოგადოებაში კურიოზულ სოციოლოგიურ ეფექტს. პუბლიკა ორად იყოფა; ერთი ნაწილი, უფრო მცირე, კეთილმოსურნედაა განწყობილი; მეორე; გაცილებით უფრო დიდი, მტრული თვალთ უყურებს მას. (სულარაფერს ვიტყვით სნობების ჟინიან ჯილაგზე) მაშასადამე, ხელოვნების ქმნილებები სოციალური

1 უპირატესად" (ფრანგ.) -- მთარგმნ.

ძალის მსგავსად მოქმედებენ, ძალისა, ორ ანტაგონისტურ ჯგუფს რომ ქმნის და ადამიანთა ორ მოქიშპე ბანაკად ჰყოფს ამორფულ მასას.

რა ნიშნით განირჩევა ერთმანეთისაგან ეს ორი კასტაჰხელოვნების ყოველი ქმნილება აზრთა სხვადასხვაობას იწვევს: ზოგს მოსწონს, ზოგს კი არა; ზოგისათვის უფრო მეტად მოსაწონია, ზოგისათვის -- უფრო ნაკლებადრამნიერ გაყოფას არაორგანული ხასიათი აქვს, ის არაპრინციპულია. ჩვენნი ინდივიდუალური გემოვნების ბრმა ჟინს შეუძლია ადგილი მიგვიჩინოს როგორც ერთთა, ისე მეორეთა შორის. მაგრამ ახალ ხელოვნებასთან მიმართებით ეს გამიჯვნა უფრო ღრმა დონეზე ხორციელდება, ვიდრე ინდივიდუალური გემოვნების თავნებობა გახლავთ. საქმე ის კი არაა, რომ საზოგადოების უმრავლესობას არ მოსწონს ახალი ქმნილება, ხოლო უმცირესობას -- მოსწონს. საქმე ისაა, რომ უმრავლესობას, მასას, საერთოდ არ ესმის იგი. ბებრუხუნებს, ერნანის წარმოდგენას რომ ესწრებოდნენ, მშვენიერად ესმოდათ ჰიუგოს დრამა, და სწორედ იმიტომ არ მოსწონდათ, რომ ესმოდათ იგი. ესთეტიკური აღქმის გარკვეული ტიპის ერთგულნი უჩვეულო ზიზღს განიცდიდნენ

ახალი მხატვრული ფასეულობების მიმართ, რომლებსაც მათ სთავაზობდა რომანტიკოსი.

„სოციოლოგიური თვალსაზრისით“ ახალი ხელოვნებისათვის, როგორც ვაჭყობ, ნიშნეულია სწორედ ის, რომ ადამიანთა ორ კლასად ყოფს საზოგადოებას: ზოგს ესმის, ზოგს კი არ ესმის იგი. შეიძლება იფიქრო, რომ არსებობს კაცთა მოდგმის ორი სხვადასხვა სახეობა, რომელთაგანაც ერთს თითქოს მოეძებნება აღქმის ერთგვარი საგანგებო უნარი, მეორე კი მოკლებულია მას. ახალი ხელოვნება, როგორც ჩანს, საყოველთაო ხელოვნება როდია, ვთქვათ, რომანტიკული ხელოვნების მსგავსად: ის თავისებური ნიჭით დაჯილდოებული უმცირესობისაკენაა ორიენტირებული. აქედან მასის გაღიზიანება. როცა ვილატას არ მოსწონს ხელოვნების ნაწარმოები, და არ მოსწონს სწორედ იმიტომ, რომ გასაგებია, მაშინ ეს კაცი თავის „უპირატესობას“ გრძნობს მის წინაშე და გაღიზიანებასაც აღარ განიცდის. მაგრამ როდესაც ნაწარმოები იმიტომ არ მოსწონს ვინმეს, რომ ბოლომდე გასაგები როდია, მაშინ ის თავს დამცირებულად გრძნობს, იღუმალი ეჭვის ჭია ღრღნის და მტკივნეულად განიცდის თავის უმწეობასა თუ

არასრულფასოვნებას, რის კომპენსირებასაც
ნაწარმოების მიმართ თავისი აღშფოთებით, გამ-
მაგებული თვითღამკვიდრების წყალობით
ცდილობს. თავისი მოვლინებისთანავე ახალი
ხელოვნება აიძულებს „კეთილ ბურჟუას“ სწორე
ამნაირად შეიგრძნოს თავი: „კეთილი ბურჟუა“
ხელოვნების იღუმალებათა წედომა რომ არ
ძალუძს, ბრმაა და ყრუა ნებისმიერი უანგარო მშვე-
ნიერების მიმართ. ამან კი არ შეიძლება უშედევოდ
ჩაიაროს ასეული წლების მანძილზე ბრბოს
წინაშე ლაქუცისა და „ხალხის“ განდიდების
შემდეგ. ერთპიროვნულ მბრძანებლობას ჩვეულმა
მასამ ამ ახალი ხელოვნებით შეურაცხყოფილად
იგრძნო თავი, და ის თავისი ადამიანური „უფლებ-
ების“ შელახვად მიიჩნია, რადგანაც ეს ხელოვნება
პრივილეგირებულთა კუთვნილება, დახვეწილი
ნერეული ორგანიზაციისა და არისტოკრატიული
ინსტიქტის ხელოვნებაა. ყველგან, სადაც კი თავს
იჩენენ ახალი მუხები, მასა გააფთრებით სდევნის
მათ.

საუკუნენახევრის განმავლობაში „ხალხი“,
მასა პრეტენზიას აცხადებდა იმაზე, რომ „მთელი
საზოგადოება“ წარმოედგინა. სტრავენსკის მუსიკა

და პირანდელოს დრამა იმნაირ სოციალურ ეფექტს ახდენენ, რაც გვაიძულებს დაეუფიქრდეთ ამას და ვცადოთ გავიგოთ, მაინც რა არის „ხალხი“, ხომ არ გვეკლინება იგი სოციალური სტრუქტურის მარტოოდენ ერთ ელემენტად; ისტორიული პროცესის ინერტულ მასალად, ყოფიერების მეორესხარისხოვან კომპონენტად. თავის მხრივ, ახალი ხელოვნება ხელს უწყობს იმას, რომ „უკეთესებმა“ შეიცნონ თავიანთი თავი, მიეჩვიონ უსახო ბრბოში ერთმანეთის ცნობას და შეიგნონ თავიანთი დანიშნულება: წარმოადგენდნენ უმცირესობას და ებრძოდნენ უმრავლესობას.

ახლოვდება დრო, როცა საზოგადოება, პოლიტიკიდან ხელოვნებამდე, ხელახლა დაიწყებს ჩამოყალიბებას, როგორც ჯერ არს, ორ რანგად თუ ორ ორდენად: „ჩინებულთა“ და „უჩინოთა“ ორდენად. ამ ახალი, მხსნელად მოვლენილი გაყოფის მეოხებით ევროპის ყველა სატკივარი მოშუშდება, ყველა იარა განიკურნება. გაურკვეველი მთლიანობა, ამორფული, ქაოტური, შინაგან წესრიგს მოკლებული ერთიანობა ყოველგვარი წარმმართველი საწყისის გარეშე, ის, რაც ამ უკანასკნელი

საუკუნენახევრის განმავლობაში არსებობდა, -- აღარ შეიძლება კვლავაც არსებობდეს. თანამედროვე ცხოვრების ზედაპირქვეშ იმალება უღრმესი, აღმაშფოთებელი უსამართლობა: ადამიანთა რეალური თანასწორობის ყალბი პოსტულატი. ადამიანებთან ურთიერთობისას ყოველი ფენის ნაბიჯზე ვრწმუნდებით საპირისპირო აზრის სისწორეში, ვინაიდან ყოველი ნაბიჯი სავადალო და სამწუხარომარცხია.

როდესაც ადამიანთა უთანასწორობის საკითხს აყენებს პოლიტიკა, გამძვინვარებული ვნებების შემყურეს ძალაუნებურად აღგვიკრის აზრი, რომ ამ საკითხის დაყენებისათვის ხელსაყრელი დრო ჯერ კიდევ არ დამდგარა. საბედნიეროდ, ეპოქის სულის ერთობა, რაზედაც ზემოთ მოგახსენებდით, საშუალებას გვაძლევს ჩვენი დროის ახალ ხელოვნებაში მშვიდად, მთელი სიცხადით მოვახდინოთ იგივე სიმპტომების კონსტატაცია და ნათლად განვჭვრიტოთ მორალური რეფორმის წინასწარ მაუწყებელი იგივე ნიშნეობლივ პოლიტიკაში მდაბალი ვნებებითა თუ ქვენა გრძნობებითა ამღვრეული.

ევანგელისტი წერს: "Nolite fieri sicut equus et mulus quibus non est intellectus"¹ – „ნუ ემგვანებით უტვინო ჯორსა თუ ცხენს“. მასა ტლინკებს ყრის და არ ესმის. ვცადოთ პირიქით მოვიქცეთ. გამოვყოთ ახლად ფესადგმული ხელოვნებიდან მისი არსებითი პრინციპი და ვნასოთ, რა სიღრმისეული აზრითაა იგი არაპოპულარული.

მსატკრული ხელოვნება

თუ ასალი ხელოვნება ყველასათვის გასაგები არ არის, ეს იმიტომ, რომ მისი საშუალებანი ზოგადადამიანურნი არ არიან. ხელოვნება ყველასათვის კი არა, მხოლოდ ადამიანთა ძალზე მცირ-

1 ავტორისეული ლაფსუსია: ეს სიტყვები ევანგელისტს კი არა, ფსალმისტს ეკუთვნის (ფსალმუნი XXXI, 9) -- მთარეპნ .

ერიცხოვანი კატეგორიისთვისაა განკუთვნილი. ეს ადამიანები, შესაძლოა, სხვებსე უფრო უმნიშვნელონიც არიან, მაგრამ აშკარად არ ჰკვანან დანარჩენებს.

უწინარეს ყოვლისა, არის ერთი რამ, რისი დაზუსტებაც ზედმეტი არ იქნებოდა. რას უწოდებს ადამიანთა უმრავლესობა ესთეტიკურ ტკბობას? რა ხდება ადამიანის ხულში, როცა სელოვნების ნაწარმოები, ვოქვათ, თეატრალური წარმოდგენა მოსწონს? პასუხი ეჭვს არ იწვევს: ადამიანებს მოსწონთ დრამა, თუკი ამ უკანასკნელმა შესძლო მოეხიბლა ისინი კაცთა ბედ-იღბლის ასახვით. ისინი გულშეძრულნი რჩებიან გმირთა სიყვარულით, სიძულვილით, სვედავსილობითა თუ სიხარულით. მაყურებლები თვითონვე მონაწილეობენ მოვლენებში, თითქოს ეს მოვლენები ნამდვილნი იყვნენ და მართლაც ხდებოდნენ ცხოვრებაში. მაყურებლის აზრით, პიესა კარგია, თუ მან მოასერხა ცხოვრებისეული სიძარტლის, წარმოსახულ გმირთა რეალურობის ილუზია გამოეწვია. ლირიკაში მკითხველი დაემებს ადამიანურ სიყვარულს და სევდას, რომლებიც თითქოს პოეტის სტრიქონებში არიან ჩაწულნი. ფერწერაში მაყურებელს

მხოლოდ ის სურათები იზიდავს, ქალებსა თუ კაცებს რომ გამოხატავენ, რომლებთან ურთიერთობაც, გარკვეული აზრით, საინტერესო იქნებოდა მისთვის. პეიზაჟი მას მომხიბლავი მოეჩვენება, თუ ის, საერთოდ, სასიამოვნოა, როგორც სასეირნო ადგილი.

ეს ნიშნავს, რომ ადამიანთა უმრავლესობისათვის ესოეთიკური ტკბობა, არსებითად, არ განსხვავდება იმ განცდებისგან, რომლებიც განუყრელად თან ახლავს მათ ყოველდღიურ ყოფას. განსხვავება მხოლოდ უმნიშვნელო, მეორეხარისხოვან წვრილმანებშია: ეს ესოეთიკური განცდა არც ისე უტილიტარისტულია, უფრო მეტად გაჯერებული გახლავთ და არავითარ მძიმე შედეგს არ იწვევს. მაგრამ, საბოლოო ანგარიშით, საგანი, რობიექტი, რომლისკენაც მიმართულია ხელოვნება და, ამასთან, მისი დანარჩენი ატრიბუტებიც, -- ადამიანთა უმრავლესობისათვის იგივეა, რაც ყოველდღიურ ცხოვრებაში: ადამიანები და მათი ვნებები. ამიტომ ხელოვნებას ისინი უწოდებენ იმ საშუალებათა ერთობლიობას, რომელთა მეშვეობითაც მიიღწევა მათი კონტაქტი ყოველივე იმასთან, რაც საინტერესოა ჩვენს ცხოვრებაში. ამნაირ

მაყურებლებს შეუძლიათ მხოლოდ იმდენად დაუშვან წმინდა მსატერული ფორმები, ირრეალურობა თუ ფანტაზია, რამდენადაც ეს ფორმები არ არღვევენ ადამიანთა სახეებისა თუ კაცთა ბედ-იღბლის მათთვის ჩვეულ აღქმას. როგორც კი ეს პირწმინდად ესთეტიკური ელემენტები მოჭარბებას იწყებენ და პუბლიკა ვეღარა სცნობს ხუანისა თუ მარიამის მისთვის ჩვეულ თავგადასავალს, თავგზაებნევა და აღარ იცის, რა უყოს პიესას, წიგნსა თუ სურათს. გასაგებია, რატომაც: მისთვის საერთოდ უცხოა საგნებისადმი ყველა სხვაგვარი დამოკიდებულება, პრაქტიკული, ესე იგი, იმნაირი დამოკიდებულების გარდა, რომელიც გვაიძულებს განვიცდიდეთ და აქტიურად ვერეოდეთ საგანთა სამყაროში. ნაწარმოები, რომელიც ამნაირი ჩარევისათვის არ აღგვირავს, გულგრილსა გვტოვებს.

ამ საკითხში სრული სიცხადეა საჭირო. პირდაპირ ვიტყვი, რომ გახარებდეს ან გაღელვებდეს ადამიანთა ბედ-იღბალი, რაზედაც მოგვითხრობს ხელოვნების ქმნილება, -- ეს ჭეშმარიტად მსატერული ტკობისაგან რადაც არსებითად განსხვავებული გახლავთ. მეტიც, ხელოვნების ნაწარმოებში მხოლოდ ადამიანური ყოფით დაინ-

ტერესება პრინციპულად შეუთავსებელია ნამდვილ
ესოფტიკურ ტკობასთან.

საქმე, არსებითად, ოპტიკურ პრობლემას ეხება. საგანი რომ დაეინახოს, საგანგებოდ უნდა მოემართოს ჩვენი მხედველობითი აპარატი. თუკი ჩვენი სამსერი მოწყობილობა არაადექვატურია საგნის მიმართ, მაშინ სეროოდ ვერ დაეინახავთ, ან ბუნდოვნად თუ გავარჩევთ მას. დაე, მკითხველმა წარმოიდგინოს, რომ ასლა ჩვენ ფანჯრიდან გავცქერით ბაღს. ჩვენი ოვალი იმდენად უნდა მიესადაგოს ამ აქტს, რომ მხედველობითმა სხივმა მინაში გააღწიოს, შიგ არ ჩარჩეს და ყვავილებსა თუ ფოთლებზე შეჩერდეს. რაკილა ჩვენი საგანი ბაღა და მხედველობის სხივიც მისკენაა მიმართული, მზერით ისე განვწონით მინას, რომ ვერც კი ვამჩნევთ მას. მაგრამ თუ თავს ძალას დაგატანთ, შეგვიძლია ბაღს მოვწყვიტოთ ოვალი და მინაზე გადავიტანოთ მზერა. მხედველობის არიდან გაქრება ბაღი და, ბუნებრივია, რაც მისგან დარჩება, ეს იქნება ბუნდოვანი ფერადი ლაქა, რომელიც თითქოს მინას ამჩნევია. მაშასადამე, ხედავლე ბაღს და ხედავლე ფანჯრის მინას, ეს ორი უროთიერთშეუთავსებელი აღქმა გახლავთ: ისინი ერთმანეთს ვერ

ორიცხავენ და მხედველობის სხვადასხვანაირ აკომოდაციას მოითხოვენ.

მაშასადამე, ვისაც ხელოვნების ნაწარმოებში ხუანისა თუ მარიამის, ან ტრისტანისა თუ იზოლდას ბედი აღელვებს, და სწორედ ამას უსადაგებს თავის სულიერ აღქმას, ვერასოდეს დაინახავს საკუთრივ მხატვრულ ნაწარმოებს. ტრისტანის მწუხარება მხოლოდ ტრისტანის მწუხარებაა და, მაშასადამე, მხოლოდ იმდენად შეიძლება გვაღელვებდეს, რამდენადაც რეალობად აღვიქვამთ მას. მაგრამ საქმე ისაა, რომ ხელოვნების ნაწარმოები მხოლოდ იმდენადაა ხელოვნების ნაწარმოები, რამდენადაც არარეალურია. მარტოოდენ ამ პირობით თუ შეიძლება დავტკბეთ კარლოს V-ის ტიცვიანისეული პორტრეტით, სადაც ის ცხენზე ამხედრებულია გამოსახული: ჩვენ არ უნდა ვუყურებდეთ კარლოს V-ს, როგორც ნამდვილ, ცოცხალ პიროვნებას, -- ნაცვლად ამისა, ჩვენ უნდა ვხედავდეთ მხოლოდ პორტრეტს, ირრეალურ სახეს, გამოგონებას. პორტრეტზე გამოსახული კაცი და თვით პორტრეტი ორი სრულიად სხვადასხვა რამ გახლავთ: ჩვენ ან ერთი უნდა გვინტერესებდეს და ან მეორე. პირველ შემთხვევაში

ჩვენ კარლოს V-სთან ერთად ვცოცხლობთ; მეორეში საკუთრივ ხელოვნების ნაწარმოებს ვჭვრეტო .

მაგრამ ადამიანთა უმრავლესობას არ შეუძლია იმნაირად მომართოს თავისი მხეცრა, რომ თვალწინ ბალი ეღვას და მიინას, ესე იგი, იმ გამჭვირვალეებას ხედავდეს, რომელიც ხელოვნების ნაწარმოების არსად გვევლინება: ნაცვლად ამისა, ადამიანები ისე ჩაივლიან მის გვერდით, -- ან ისე გაივლიან თვით მასშივე, რომ წამითაც არ შეჩერდებიან, რადგანაც ამჯობინებენ მთელი თავიანთი ენებით ჩაებლაუჭონ ხელოვნების ნაწარმოებში მთროლოავ ადამიანურ რეალობას. თუ მათ ვურჩევთ, თავი ანებონ თავიანთ ნადავლს და ხელოვნების ნაწარმოებზე გადაიტანონ ყურადღება, პასუხად გვეტყვიან, რომ ვერაფერს ვერ ხედავენ იქ, და მართლაც ვერ ხედავენ მათთვის ესოდენ ჩვეულ ადამიანურ მასალას, რადგანაც მათ წინაშეა წმინდა მხატვრულობა, წმინდა ძალმოსილება.

XIX საუკუნის განმავლობაში მხატვრები ძალზე უსუფთაოდ მიუშაობდნენ. მათ მინიმუმამდე დაჰყავდათ პირწმინდად ესოტიკური ელემენტები და ცდილობდნენ თავიანთი ქმნილებები თითქმის

მთლიანად ადამიანური ყოფის ასახვაზე დაე-
ფუძნებინათ. აქ უნდა შევნიშნოთ, რომ გასული
საუკუნის ხელოვნება, ასე თუ ისე, რეალისტური
იყო. რეალისტები იყვნენ ბეთჰოვენი და ვაგნერი.
შატობრიანი ისეთივე რეალისტია, როგორც
ზოლა. რომანტიზმი და ნატურალიზმი, თუ მათ
დღევანდელი დღის სიმაღლიდან დავხედავთ,
ერთმანეთს უახლოვდებიან და საერთო რეალი-
სტურ ფესვებს ავლენენ.

ამნაირი ქმნილებები მხოლოდ ნაწილობრივ
გვეკლინებიან ხელოვნების ნაწარმოებებად, მხატვ-
რულ საგნებად. მათი კითხვით, სმენითა თუ ჭკრე-
ტით რომ დატკბე, სულაც არ არის აუცილებელი
მგრძნობიარე იყო. არაცხადისა და მჭვირვალის მი-
მარო, რასაც გულისხმობს მხატვრული აღქმა. საკ-
მარისია გქონდეს ჩვეულებრივი ადამიანური
აღქმის უნარი და საშუალება მისცე მოყვასის
ტანჯვას თუ სიხარულს, გამოძახილი ჰპოვონ შენს
სულში. აქედან გასაგებია, თუ რატომ იყო XIX
საუკუნის ხელოვნება ესოდენ პოპულარული: მას
იმნაირი პროპორციით გაზავებულს სთავაზობდნენ
მასას, რომ უკვე ხელოვნება კი აღარ იყო, არამედ
ცხოვრების ნაწილი. გავიხსენოთ, რომ ყველა

ეპოქაში, როცა არსებობდა ორი სხვადასხვა ტიპის ხელოვნება -- ერთი უმცირესობისათვის, მეორე კი უმრავლესობისათვის, ეს უკანასკნელი ყოველთვის რეალისტური იყო.¹

მოდით, ნუ ვიდავებთ იმაზე, შესაძლებელია თუ არა წმინდა ხელოვნება. ალბათ, არა; მაგრამ აზრის მსვლელობა, რომელიც ამნაირ უარყოფამდე მიგვიყვანს, ძალზე გაჭიანურებული და რთული იქნება. ამიტომ უმჯობესია თავი ვანებოთ ამ თემას, მით უმეტეს, რომ ის, არსებითად, არც უკავშირდება ჩვენს სათქმელს. წმინდა ხელოვნება

1 როგორც მაგალითად, შუა საუკუნეებში. იმ საზოგადოების ბინარული სტრუქტურის შესაბამისად, ორ სოციალურ ფენად რომ იყოფოდა -- წარსინებულებად და პლებეებად, არსებობდა კეთილშობილი ხელოვნება, რომელიც პირობითი, იდეალისტური, ესე იგი, მხატვრული იყო, მაშინ როდესაც ხალხური ხელოვნება რეალისტურ და სატირულ ხელოვნებად გვევლინებოდა.

შეუძლებელიც რომ იყოს, ეჭვის გარეშეა, რომ ღიახაც შესაძლებელია მისი გაწმენდის ბუნებრივი ტენდენცია. ეს ტენდენცია ადამიანური, მეტიხმე ტად ადამიანურიელ ემენტების თანდათანობით გამოძეკებამდე მიგვიყვანს, ელემენტებისა, რომლებიც ჭარბობდნენ რომანტიკულსა და ნატურალისტურ მხატვრულ პროდუქციაში. ამ პროცესის მსვლელობაში დადგება ისეთი მომენტი, როცა ნაწარმოების ადამიანური შინაარსი იმდენად მწირი გახდება, რომ შეიძლება ვეღარც კი შევნიშნოთ. მაშინ ჩვენს წინაშე იქნება საგანი, რომელიც შეიძლება აღქმულ იქნეს მხოლოდ მათ მიერ, ვინც მხატვრული აღქმელობის განსაკუთრებული ნიჭითაა დაჯილდოებული. ეს იქნება ხელოვნება ხელოვანთათვის, და არა მასისათვის; ეს იქნება ხელოვნება კასტისა, და არა დემოსისა.

აი, რატომ ყოფს ახალი ხელოვნება პუბლიკას ორ კლასად, რომელთაგანაც ერთს ესმის, მეორეს კი არ ესმის იგი; ერთის მხრივ -- მხატვრებად, მეორეს მხრივ კი -- არამხატვრებად. ახალი ხელოვნება პირწმინდად მხატვრული ხელოვნებაა.

მე არ ვაპირებ ცაში ავიყვანო ქება-დიდებათ ხელოვნების ეს ახალი მიმართულება და, მით

უმეტიეს, ღავემო ის საშუალებები, რომლებსაც გა-
სული საუკუნე იყენებდა. შემოვიფარგლები
მსოლოდ იმიო, რომ აღვნიშნავ მათ თავისე-
ბურებებს, როგორც იქცევა ზოოლოგი ერთმანეთი-
საგან შორი-შორ მღგომი ფაუნის ორი სახეობის
განსილვისას. ახალი ხელოვნება უნივერსალური
ფაქტორია. აგერ უკვე ოცი წელი იქნება, რაც
უკანასკნელი ორი თაობის ყველაზე ალლოიანი
ახალგაზრდა წარმომადგენლებმა პარისსა თუ
ბერლინში, ლონდონსა თუ ნიუ იორკში, რომსა თუ
მადრიდში მოულოდნელად აღმოაჩინეს, რომ
ოდნაჟადაც აღარ აინტერესებო ტრადიციული
ხელოვნება, მეტიც, ის აშკარა ზიზღსა ჰგვრის მათ.
ამ ახალგაზრდებს შეიძლება ორნაირად მოექცე: ან
უნდა დასვრიტო, ანდა ეცადო გაუგო მათ. მე უყოყ-
მანოდ ავირჩიე მეორე შესაძლებლობა, და სულ
მაღე შევნიშნე, რომ მათში ისახება ხელოვნების
ახლებური გაგება, ახალი მხატვრული გრძნობა,
რომლისთვისაც ნიშნეულია სრული სიწმინდე,
სიმკაცრე და რაციონალურობა. ეს გრძნობა,
რომელსაც ვერასდილებით ვერ მიიჩნეე ახირებად,
ხელოვნების მთელი უწინდელი განვითარების გარ-
ღუკალ და ნაყოფიერ შედეგად გვევლინება. რაღაც-

ნაირი უინიანობა, უსაფუძვლობა და, საბოლოო ანგარიშით, უაზრობა, პირიქით, სწორედ ისაა, რომ ცდილობდნენ წინ აღუდგენ ამ ახალ სტილს და ჯიუტად ებღუჭებოდნენ უკვე დრომოჭმულ, უმწეო და უნაყოფო ფორმებს. ხელოვნებაში, ისევე როგორც მორალში, ის, რაც ჯერ არს, ჩვენს თვითნებობაზე როდია დამოკიდებული; ისღა დაგვრწენია, დავემორჩილოთ იმ იმპერატივს, რასაც თავს გვახვევს ეპოქა. დაემორჩილო დროის მბრძანებლურ კარნახს, -- ინდივიდს მხოლოდ ეს ერთადერთი საშუალება რჩება საამისოდ, რომ გასძლოს; მარცხი გარდუვალია, თუ ის თავისას არ მოიძლის და ჯიუტად ეცდება შექმნას კიდევ ერთი ვაგნერისებური ოპერა, ან ნატურალისტური რომანი.

ხელოვნებაში ყოველგვარი განმეორება უაზროა. ისტორიულად აღმოცენებულ ნებისმიერ სტილს შეუძლია შექმნას ნაირგვარ ფორმათა გარკვეული რაოდენობა ერთი ზოგადი ტიპის ფარგლებში. მაგრამ გაღის დრო და ოღესღაც ცხოველმყოფელი წყარო იწრიტება. ასე დაემართა, მაგალითად, რომანტიკულ-ნატურალისტურ რომანს

და დრამას. მიამიტური შეცდომაა ვივარაუდოთ, თითქოს ჩვენს დროში ორივე ამ ჟანრის უნაყოფობა ტალანტთა ნაკლებობით იყოს გამოწვეული. არა, შეიქმნა იმნაირი სიტუაცია, რომ ამ ჟანრების წიაღში ნებისმიერი შესაძლო კომბინაცია ამოიწურა. ამიტომ დიდ წარმატებად უნდა მიგვაჩნდეს, რომ ამნაირი სიმწირის გვერდით თავს იჩენს სრულიად ახალი აღქმა, ახალგაზრდა ტალანტების გაფურჩქვნას რომ უწყობს ხელს.

ახალი სტილის ანალიზისას შეიძლება შევნიშნოთ მასში ერთმანეთთან დაკავშირებული რამდენიმე ტენდენცია: 1. ხელოვნების დეკუმანიზაციის ტენდენცია; 2. ცოცხალი ფორმებისაგან თავის დაღწევის ტენდენცია; 3. იმისკენ სწრაფვა, რომ ხელოვნების ნაწარმოები მხოლოდ და მხოლოდ ხელოვნების ნაწარმოები იყოს; 4. ხელოვნების, როგორც მარტოოდენ ჭამაშიის ჯაგებისაკენ სწრაფვა; 5. მისწრაფება მძაფრი ირონიისკენ; 6. ყოველგვარი სიყალბის თავიდან აცილების ტენდენცია და, ამასთან დაკავშირებით, დახვეწილი საშემსრულებლო ოსტატობა; და ბოლოს, 7. ხელოვნები-

საოვის, ახალგაზრდა ხელოვანთა აზრით, ამკარად უცხოა ყოველგვარი ტრანსტენდენცია.

მოკლედ მოვსაზოთ ახალი ხელოვნების ყველა ეს ნიშან-თვისება.

ცოტაოდენი ფენოქენოლოგია

კვდება სახელგანთქმული კაცი. სასთუმალთან ცოლი უჩის. ექიმი მაჯას უსინჯავს სულთმობრძავს. ოთახის სიღრმეში მომაკვდავის ორი ნაცნობია -- ჟურნალისტი, რომელიც ამ სასიკვდილო სარეცელთან სამსახურებრივმა მოვალეობამ მოიყვანა, და მხატვარი, რომელიც შემოსევებით აღმოჩნდა აქ. ცოლი, ექიმი, ჟურნალისტი და მხატვარი ერთსა და იმავე მოვლენას ესწრებიან. მაგრამ ამ ერთსა და იმავე მოვლენას -- ადამიანის სულთმობრძაობას -- თვითოეული მათგანი თავისებური თვალთახედვით აღიქვამს. ხედვის ყველა ეს წერტილი იმდენად განსხვავდება ერთმანეთისგან, რომ ალბათ არც კი მოეძებნებათ რამე საერთო.

განსხვავება იმას შორის, თუ როგორ აღიქვამენ ამ ამბავს მწუხარებისაგან ცნობამიხდელი ქალი და მხატვარი, გულგრილად რომ აკვირდება ამ სცენას, იმდენად დიდია, რომ ისინი, შეიძლება ითქვას, ორი სხვადასხვა სცენის მოწმენი არიან.

მაშასადამე, როგორც ირაკლია, სხვადასხვა თვალსაზრისით განხილული ერთი და იგივე რეალობა შეიძლება ერთმანეთისაგან განსხვავებულ მრავალ რეალობად დაქუცმაცდეს. ძალაუნებურად უნდა ვიკითხოთ: ამ მრავალრიცხოვან რეალობათაგან მაინც რომელია ნამდვილი, ჭეშმარიტი? ნებისმიერგი ჩვენი მოგულობა თვითნებური იქნება. უპირატესობა, რომელსაც ამა თუ იმ რეალობას მივანიჭებთ, შეიძლება მხოლოდ სუბიექტურ გემოვნებაზე იყოს დაფუძნებული. ყველა ეს რეალობა ერთმანეთის ტოლფასი გახლავთ, თვითიული მათგანი ჭეშმარიტია, შესაბამისი თვალსაზრისით. ჩვენ მხოლოდ ერთი რამ შეგვიძლია: მივანდინოთ თვალსაზრისთა კლასიფიცირება და მათ შორის ამოვარჩიოთ ის, რომელიც უფრო ახლობელი გვეჩვენება. ამ გზით მივალწევთ გაგებას, რომელიც. მართალია, აბსოლუტურ ჭეშმარიტებას არ აღგვიტყვამს, მაგრამ

პრაქტიკულად მაინც ხელსაყრელია და სასამღვი-
ლის მომანვესრიგებელი.

ჩველაზე სანდო საშუალება, რომლითაც
შეიძლება ერთმანეთისაგან გაკვირვებით იმ ოთხი
ადამიანის სხვადასხვა თვალსაზრისი, სიკვდი-
ლის სცენას რომ ესწრებიან, ის გახლავთ, რომ
ერთმანეთს შეგუპირისპირით ისინი ერთი და
იმავე ნიშნის მიხედვით, სახელდობრ, გა-
ნვიხილეთ ის სულიერი დისტანცია, რომელიც
დეკს თვითეულ მათგანსა და ოთხივესათვის
საერთო მოვლენას მომაკვდავის
სულმოობრძაობას შორის. მომაკვდავის მეუღ-
ლისათვის ეს დისტანცია მინიმალურია, ის თით-
ქმის არ არსებობს. სამწუხარო მოვლენას ისე
დაუფლეთია ქალის გული, ისე მოუცავს მთელი
მისი არსება, რომ ის მთლიანად ერწყმის ამ
მოვლენას; ხატოვნად რომ ვთქვათ, ცოლი ერთვე-
ბა სცენაში და მის ნაწილად იქცევა. მაყურებლის
თვალთ რომ აღვიქვათ ეს სცენა, აუცილებელია
დავშორდეთ მას, აუცილებელია, რომ ის გუ-
ლისშემძვრელად აღარ მოქმედებდეს ჩვენზე.
ცოლი ამ სცენას მოწმესაგით როდი ესწრება, ის

თვით მასშია, ის კი არა ჭკვრივს, რაც ხდება, არამედ მასშივე ცოცხლობს.

ექიმი უკვე ოდნავ შორსაა, მისთვის ეს პროფესიული შემთხვევა გახლავთ. ის არ განიცდის ამ სიტუაციას იმ მტანჯველი და ცნობისპიმსდელი მწუხარებით, რომელიც ავსებს საბრალო ქალის გულს. მაგრამ პროფესია ავალდებულებს, მთელი სერიოზულობით მოეკიდოს იმას, რაც ხდება. მას გარკვეული პასუხისმგებლობა აკისრია და, შესაძლოა, სწორედ ამ ვითარებაზეა დამოკიდებული მისი პრესტიჟიც.

ამიტომ, მართალია, უფრო ნაკლებ უანგაროდ და ინტიმურად, ისიც მონაწილეობს ამ სცენაში, რომელიც გარკვეულ ზემოქმედებაც ახდენს მასზე, თავის დრამატულ განვითარებაში ითრევს და ექიმის გულს თუ არა, ყოველ შემთხვევაში, მის პროფესიულ მხარეს მაინც ეხება. ისიც თავისებურად განიცდის ამ სამწუხარო ამბავს, თუმცაღა მისი განცდა თვით გულიდან კი არა, იმ გრძნობათა პერიფერიიდან იღებს დასაბამს, უშუალოდ რომ უკავშირდებიან მის პროფესიონალიზმს.

ახლა, თუ რეპორტიორის ადგილას დავდგებით, ჩვენ დავინახავთ, რომ უკვე ძალიან დავშ-

ორდით სამწუხარო სიტუაციას. დაის, ჩვენ იმდენად დავცილდით სიკვდილის სცენას, რომ ჩვენმა გრძნობებმა ყოველგვარი კონტაქტი დაკარგეს მასთან. უურნალისტი, ისევე როგორც ექიმში, აქ სამსახურებრივმა მოვალეობამ მოიყვანა, და არა უშუალო თანაგრძნობამ, ან ჰუმანურმა ზრასვამ. მაგრამ თუ თავისი პროფესია აიძულებს ექიმს, უშუალოდ ერეოდეს იმაში, რაც ხდება, უურნალისტის პროფესია, პირიქით, ჩაურევლობას ავალებს რეპორტიორს: ის მარტოოდენ დაკვირვებით უნდა შემოიფარგლოს. რაც ხდება, ეს მისთვის, კაცმა რომ თქვას, მხოლოდ უბრალო სცენაა, განყენებული სანახაობა, რომელიც შემდეგ თავისი გაზეთის ფურცლებზე უნდა აღწეროს. მისი გრძნობები არ მონაწილეობენ იმაში, რაც ხდება სული შეძრული არ არის მწუხარე სცენით, ის აშკარად მის გარეთაა, მაგრამ მაინც აკვირდება და თან იმაზე ფიქრი აწუხებს, თუ როგორ აღუწეროს ყოველივე ეს თავის მკითხველებს; მხოლოდ ერთი სურვილი აქვს: რანაირად დაინტერესოს, ან ააღელვოს ისინი და შეძლებისდაგვარად მიადწიოს იმას, რომ გული აუნუეოს, ააცრემლოს და ერთი წამით მაინც მომაკვდავის ნათესავებად აქციოს ხელისმომწერნი. მას

ახსოვს ჯერ კიდევ სკოლაში დახეპირებული ჰორაციუსის რეცეპტი: "Si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi"!

ჰორაციუსის მიმდევარი რეპორტიორი ცდილობს თავის სულში გამოიწვიოს ამ მოვლენის შესაფერისი მწუსარება, რათა შემდეგ თავის სტატიაში ჩააქსოვოს იგი. ამრიგად, თუმცა ის არ ცოცხლობს სცენით, მაგრამ თავს ისე გჳანჯერებს ვითომცდა მისით ცოცხლობდეს.

და ბოლოს, ყველაფრის მიმართთ გულგრილ მხატვარს მზოლოდ ერთი საზრუნავი აქვს: როგორმე შეიჭყიტოს კულისებში; რაც სცენაზე სდება, მას არ ეხება; როგორც იტყვიან სხვაგან ჰქერის მისი გონება მხატვრის პოზიცია პირწმინდად კონტემპლაციურია, მეტიც, შეიძლება ითქვას, რომ ის მთელი სავსებით არცა ჰკრეტს მოვლენის დრამატულ განვითარებას, მოვლენისა, რომლის

1 „თუ გსურს ცრემლი მომგვარო თვალი, ჩემამდე შენ
გმა რთებს გლოვა“ (ლაო.), პოეზიი ს ხელო ვნება,
102.-მთარგმნ.

შინაგანი აზრიც მისი აღქმის მიღმა რჩება. ის ყურადღებას აქცევს მხოლოდ გარეგნულ მხარეს შუქ-ჩრდილის თამაშს, ქრომატულ ნიუანსებს. მხატვრის სახით ჩვენ საქმე გვაქვს მოვლენისაგან მაქსიმალურ დაშორებასა და გრძნობების მინიმალურ მონაწილეობასთან ამავე მოვლენაში.

ესოდენ ვრცელი ანალიზი აუცილებელია და გამართლებული, თუ მოვახერხეთ გარკვეული სიცხადით დაგვედგინა სულიერ დისტანციათა სკალა ჩვენსა და რეალობას შორის. ამ სკალაზე რომელიმე მოვლენის ჩვენთან სიახლოვის ხარისხი ამავე მოვლენით ჩვენი გრძნობების აღძვრის ხარისხს შეესაბამება, ხოლო მისგან ჩვენი დაშორების ხარისხი, პირიქით, რეალური მოვლენისაგან ჩვენი დამოუკიდებლობის ხარისხზე მიგვანიშნებს; ამ ჩვენი თავისუფლების განმტკიცების წყალობით, რეალობის ობიექტივაციას ვანდენთ და წმინდა ჭკრეტის საგნად ვაქცევთ მას. სკალის ერთ-ერთ უკიდურეს წერტილზე რომ ვდგავართ, რეალური სინამდვილის გარკვეულ მოვლენებთან ადამიანებთან, საგნებსა თუ სიტუაციებთანა გვაქვს საქმე; ისინი ცოცხალ რეალობად გვევლინებიან; და პირიქით, მეორე უკიდურეს წერტილზე დგომისას,

საშუალება გვეძლევა ისე აღვიქვამდეთ ყველაფერს, როგორც ჭკრეკით საწვდომ რეალობას.

აქ ჩვენ უნდა გაგიზიაროთ ერთი შენიშვნა, რომელსაც დიდი მნიშვნელობა აქვს ესოთქიკისთვის, და რომლის გარეშეც გაგვიჭირდება როგორც ძველი, ისე ახალი ხელოვნების არსში წვდომა. რეალობის სხვადასხვა ასპექტთა შორის, ხელვის სხვადასხვა წერტილს რომ შეესაბამებინ, არსებობს ერთი ასპექტი, რომელიც დასაბამს აძლევს ყველა დანარჩენს და თვითოეულ მათგანში იგულისხმება. ესაა ფცხალი რეალობის ასპექტი. რომ არ იყოს არავინ, ვინც ნამდვილად მოელის არსებით, მწუხარებისაგან შექმნილი, განიცდიდა მომაკვდავის აგონიას, ანდა, უარეს შემთხვევაში, ამ აგონიით შეცბუნებული არ იყოს თვითონ ექიმიც, მკითხველები ვერ აღიქვამდნენ ამ მოვლენის აღმწერი ჟურნალისტის პათეტიკურ ჟესტებს, ხოლო მაყურებლები სურათის, რომელზედაც მხატვარმა გამოხატა სასიკვდილო სარეცელზე მწოლარე და მგლოვიარე ფიგურებით გარშემორტყმული კაცი; ეს მოვლენა მათთვის საერთოდ გაუგებარი დარჩებოდა.

იგივე ითქმის ნებისმიერ სხვა ობიექტზედაც, კაცი იქნება ეს თუ საგანი. ვაშლის პირველადი ფორმა ის ფორმაა, რომელიც ვაშლს აქვს იმ

მომენტში, როცა ჩაკბენას უპირებენ. ყველა დანარჩენ ფორმაში (სულერთია, რომელ ფორმას ვიგულისხმებთ: იმას, რომელიც 1600 წელს მიაჩნო მას მხატვარმა, ბაროკოს სტილით რომ შექმნა ვაშლისა და ორნამენტის კომბინაცია; იმას, რომელსაც ჩვენ ვხედავთ სეზანის ნატურმორტში, თუ მარტივ მეტაფორას, სადაც ვაშლი ქალწულის ღაწვთანაა შედარებული) მეტ-ნაკლები სისრულით ინახება ეს პირველადი ჩატება. ცოცხალი ფორმებისაგან განსარცული ფერწერა თუ პოეზია სრულიად გაუგებარი იქნებოდა, ესე იგი, არარაობად იქცეოდა, ისევე როგორც ვერაფერს გვიტყვოდა სტრიქონი, სადაც ყოველი სიტყვა მოკლებული იქნებოდა თავის ჩვეულ მნიშვნელობას.

ეს ნიშნავს, რომ რეალობათა სკალაზე თავისებური პირველობა მიეკუთვნება ცოცხალ რეალობას, რომელიც გვაგაღებულებს ვაფასებლეთ მას, როგორც თვით რეალობას უპირატესად. მხატვრის საქციელი, გულგრილად როომ აკვირდება სიკვდილის სცენას, არა-ადამიანური ჩანს. ამიტომ ვთქვამთ, რომ ხედვის ადამიანური წერტილი ის წერტილია, საიდანაც ჩვენ განვიცდით სიტუაციებს, ადამიანებსა და საგნებს. ცხადია, რომ ადამიანური ჰუმანიზირებული გვეჩვენება ყველა რეალობა -- ქა-

ლი, პეისაჟი, ბელი, -- როცა ისინი წარმოგვიდგებიან იმ პერსპექტივაში, რომელშიაც ისინი, ჩვეულებრივ, განიცლებიან .

აი, მაგალითი, რომლის მნიშვნელობასაც მკითხველი მოგვიანებით ჩასწვდება. გარდა საგნებისა, სამყარო ჩვენი იდეებისგანაც შედგება. ამ იდეებს ჩვენ აღამიანურად ვიყენებთ, როცა მათი მეშვეობით ვიაზრებთ საგნებს; ასე მაგალითად, ნაპოლეონზე ფიქრისას ჩვენ ვგულისხმობთ დიდ აღამიანს, რომელსაც ეს სახელი ერქვა; ესაა და ეს. პირიქით, თეორეტიკოსი ფსიქოლოგი, ხედვის არაბუნებრივ, არა-აღამიანურ წერტილს რომ ირჩევს, აზრით განეყენება, განერიდება ნაპოლეონს და, თავისი შინაგანი სამყაროს მიმართ მიქცეული, ცდილობს გააანალიზოს საკუთრივ ნაპოლეონის იდეა, რომელიც არის მასში. მაშასადამე, საქმე ეხება მზერის მიმართულებას, იმ მიმართულების საპირისპიროს, რომელსაც ავტორმატურად ვესადაგებთ ყოველდღიურ ცხოვრებაში. აქ იდეა ინსტრუმენტი კი აღარ არის, რომლის მეშვეობითაც ვიაზრებთ საგანს, არამედ

თვითონვე იქცევა ჩვენი აზროვნების საგნად და მიხ-
ნად. ქვემოთ ჩვენ ვნახავთ, რა მოულოდნელად
იყენებს ამ მიქცევას არა-ადამიანურისაკენ ახალი
ხელოვნება.

იწყება ხელოვნების დოკუმენტიზაცია

ცახალი ხელოვნება თავბრუდამხვევი
სისწრაფით დაიყო სხვადასხვა მიმართულებათა
თუ მიმდინარეობათა სიმრავლედ. არა არის რა
იმაზე ადვილი, რომ შენიშნო სხვადასხვაობა
ცალკეულ ქმნილებებს შორის. მაგრამ სხვაობისა
და სპეციფიკის ამნაირი აქცენტირება არაფერს
არ მოგვცემს, თუ თავდაპირველად არ განვსაზ-
ღვრეთ ის ზოგადი, რასაც სხვადასხვანაირად,
ზოგჯერ კი ურთიერთსაპირისპიროდაც
ამტკიცებს თვითეული მათგანი. ჯერ კიდევ
არისტოტელე გვასწავლიდა, რომ საგნები
განსხვავდებიან იმით, რითაც ერომანეთს ჰგვა-
ნან, იმით, რაც საერთოა მათთვის. რაკილა ყველა

სხეულს აქვს ფერი, ჩვენ ვამჩნევთ, რომ ზოგიერთი მათგანი ფერით განსხვავდება დანარჩენთაგან. კაცმა რომ თქვას, სახეობები გვარის სპეციფიკაა, და ჩვენი მსოფლოდ მაშინ ვასხვავებთ მათ, როცა შეგვიძლია ცვალებად ფორმათა მრავალფეროვნებაში ამოვიცნოთ მათი საერთო ფესვი.

ახალი ხელოვნების ცალკეული მიმართულებანი ნაკლებად მაინტერესებენ და, იშვიათ გამონაკლისთა გარდა, კიდევ უფრო ნაკლებად მაინტერესებს ცალკე აღებული ესა თუ ის ნაწარმოები. თუმცა სულაც არ არის სავალდებულო, ვინმეს აინტერესებდეს ახალი მხატვრული პროდუქციის ჩემეული შეფასება. ავტორები, რომელთა მთელი პათოსიც ამა თუ იმ ნაწარმოების მოწონებით ან დაწუნებით იფარგლება, საერთოდ არ უნდა იღებდნენ ხელში კალამს. როგორც ამბობდა კლარინი, ზოგიერთ დანავსულ დრამატურგზე, უმჯობესია, რაიმე სხვა საქმეს მოჰკიდონ ხელი, ან ოჯახს მაინც მოეკიდონო. -- აჰ, უკვე?.. მაშინ მეორეს მოეკიდონ.

აი, რა არის არსებითი: სამყაროში არსებობს ახალი ესთეტიკური გრძნობის უდავო ფაქტი. აღევანდელი მიმართულებებისა და ინდივიდუალური ქმნილებების მთელი სიმრავლის მიუხედავად, ეს გრძნობა განასახიერებს იმ ზოგად, გვარეობით საწყისს, რომელიც მათი სათავეა. ინტერესს მოკლებული არ იქნება გავერკვეთ ამ მოვლენაში.

(როცა ახალი ხელოვნების ზოგად-გვარეობითი და ყველაზე მეტად სპეციფიკური ნიშნის განსაზღვრას ვცდილობ, მე ვხედავ ხელოვნების დეჰუ-

I ეს ახალი აღმოჩენილობა ნიშნულია არა მარტო ხელოვნების შემოქმედთათვის, არამედ პუბლიკისთვისაც. თუ ზემოთ ითქვა, რომ ახალი ხელოვნება მხატვართა და მათთვისვე გასაკები ხელოვნებაა, ცხადია, საქმე მარტო იმათ კი არ ეხება, ვინც ამ ხელოვნებას ქმნის, არამედ იმათაც, ვისაც წინა მხატვრულ ფასეულობათა აღქმის უნარი შესწევს.

მანიზაციის ტენდენციას.) წინა ქვეთავი ხელს გვიწყობს ამ ფორმულის დაზუსტებაში.

ორი სურათის შეპირისპირებისას, რომელთაგანაც ერთი ახლებური მანერითაა შესრულებული, ხოლო მეორე 1860 წლით თარიღდება, ყველაზე ადვილია, როგორც ერთ, ისე მეორე სურათზე გამოხატული საგნების -- ვთქვათ, კაცის, შენობისა თუ მთის -- შედარებას მივმართოთ. სულ მალე ცხადი გახდება, რომ 1860 წელს მხატვრის უპირველესი საზრუნავი შემდეგი იყო: როგორმე მიეღწია იმისთვის, რომ საგნებს მის სურათზე იგივე სახე და იერი შეენარჩუნებინათ, რაც სურათის გარეთა აქვთ, სადაც ისინი ცოცხალი, ანუ ადამიანური რეალობის ნაწილს შეადგენენ. შესაძლოა, 1860 წელს მხატვარი სხვა ესთეტიკური პრობლემების წინაშეც გვაყენებდა; მაგრამ აქ არსებითია ერთი: ის ყოველთვის იწყებდა იმით, რომ ამნაირი მსგავსება უზრუნველყო. ადამიანი, სახლი თუ მთა აქ ერთი შეხედვითვე იცნობა: ისინი ჩვენი ძველი ნაცნობები არიან. თანამედროვე სურათზე კი მათი ცნობა, პირიქით, გარკვეულ ძალისხმევას მოითხოვს; მაყურებელს ჰგონია, რომ მხატვარმა, როგორც ჩანს, ვერ შესძლო მიეღწია

მსგავსებისათვის. ძველი სურათიც შეიძლება ცუ-
დად დახატული იყოს, ესე იგი, მასზე გამოხატულ
საგნებსა და სინამდვილეში არსებულ იმავე საგნებს
შორის აშკარად იგრძნობოდეს მკვეთრი სხვაობა,
და მაინც, რაგინდ ღიღიც არ უნდა იყოს დისტანცია
ობიექტსა და სურათს შორის, დისტანცია, რომელიც
გვიღასტურებს ტრადიციონალისტი მხატვრის
შეცდომებს, -- ეს შეცდომები რეალობისაკენ სწრა-
ფვის გზაზე მაინც იმ შეცდომის ტოლფასნი არიან,
რის გამოც სერვანტესის ორბანეხა იძულებული
იყო ამ სიტყვებით მოეხდინა თავისი მაყურებლების
ორიენტირება, ეს -- მამალიაო. ახალი სურათის
მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, ჩვენ საპირისპირო
მოვლენასთან გვაქვს საქმე: მხატვარი არც
შეცდომას უშვებს და არც შემთხვევით გადაისრება
ნატურიდან, ცოცხალი, ანუ ადამიანური რეალო-
ბიდან და მისდამი მსგავსებიდან; არა, მისი გა-
დახვევები მოწმობენ, რომ მან აირჩია იმ ორიენ-
ტაციის საპირისპირო მიმართულება, რომელსაც
ობიექტის ჰუმანიზირებამდე მივყავართ.

(ნაცვლად იმისა, რომ შეძლებისდაგვარად
მიუახლოვდეს რეალობას, ხელოვანი, პირიქით,
მის წინააღმდეგ ილაშქრებს: ცდილობს შემუსროს

რეალობის ადამიანური ასპექტი, მოახდინოს მისი დეკუმანიზაცია. ჩვენ შეგვეძლო აზრით შევთვისებოდით და შევსისხლხორცებოდით იმას, რაც ტრადიციულ სურათებზეა გამოხატული. ვინ მოსთვლის, რამდენი ინგლისელი ეტროფოდა ჯოკონდას მაგრამ თანამედროვე სურათებზე გამოსახული საგნების შეთვისება კი შეუძლებელია: ცოცხალი რეალობისაგან რომ განძარცვა ისინი, მსატკარმა დაანგრია ყველა ხიდი, დაწვა ყველა ხომალდი, რომლებსაც შეეძლოთ ჩვენთვის ჩვეულ სამყაროში გადავეყვანეთ. ამიერიდან ის ცდილობს პირქუშსა და ჩვენთვის გაუგებარ სამყაროში გამოგვამწყვდიოს, გვაიძულებს საქმე გვქონდეს იმ საგნებთან, რომლებსაც შეუძლებელია ადამიანურად მოექცე-ამიტომ ისღა დაგვრჩენია, სახელდახელოდ გამოვიხსრიკოთ, ან იმპროვიზირებულად გამოვიგონოთ მათთან ურთიერთობის ახალი, საგანთა შორის ჩვენი ჩვეულებრივი ცხოვრებისაგან ძირეულად განსხვავებული ფორმა. ეს ახალი, გამოგონილი ცხოვრება უშუალო ცხოვრების გაუქმებას გულისხმობს, და სწორედ ესაა მხატვრული გაგება და მხატვრული ტკობდა. ის მოკლებული არ არის გრძნობებს და ვნებებს, მაგრამ ეს გრძნობები და

ენებები, რა თქმა უნდა, სულ სხვა ფსიქიკურ ფლორას ეკუთვნის, და არა იმას, რომელიც ნიშნეულია ჩვენი პირველქმნილი ადამიანური ცხოვრების ლანდშაფტებისთვის. ესენი მეორეული ემოციებია: ულტრა-ობიექტები ალვიძებენ მათ მხატვარში, რომელიც ჩვენში ცხოვრობს. ყველა ეს გრძნობა სპეციფიკურად ესოეტიკური გრძნობაა.)

(ზოგი, ალბათ, იმასაც იტყვის, რომ ამნაირ შედეგს ყველაზე ადვილად შეიძლება მიაღწიო ყოველგვარი ადამიანური ფორმისაგან კაცის, სახლისა თუ მთისაგან -- სრული აბსტრაქტირებითა

I ულტრაიზმი, ალბათ, ყველაზე შესაფერისი სახელია აღმქეულობის ახალი ტიპის აღსანიშნავად.

{ („ულტრაიზმი“ ეწოდება ავანგარდისტულ მიმდინარეობას ესპანურ პოეზიაში, აღმოცენებულს პირველი მსოფლიო ომის შემდეგ. -- მთარგმნ.)

და იმნაირი გამოსახულების შექმნით, რომელიც არაფერს არა ჰგავს, არაფერს არ მოგვაგონებს. მაგრამ, ჯერ ერთი, ეს არარაციონალურია. ¹ ვინ იცის, იქნებ ორნამენტის ყველაზე აბსტრაქტულ ხაზში ფარულად ფეოქავს გარკვეულ ბუნებრივ ფორმათა ბუნდოვანი მოგონება. და მეორეც, რაც ყველაზე არსებითია, -- ხელოვნება, რომელზედაც ჩვენ ვლაპარაკობთ, არა-ადამიანურია, არა მარტო იმიტომ, რომ ადამიანურ რეალობებს არ შეიცავს, არამედ იმიტომაც, რომ პრინციპულად დეჰუმანიზაციის მიმართაა ორიენტირებული.) ადამიანურობას რომ გაურბის, მისთვის იმდენად მნიშვნელოვანი როდია ტერმინი "ad quod"² რამდენადაც ტერმინი "a quo"³ ის ადამიანური ასპექტი,

1 ამ უკიდურესობის სულისკვეთებით ჩატარებულ იქნა.

ერთი ცდა: იგულისხმება პიკასოს ზოგიერთი

ნამუშევარი; მაგრამ მათ წარუმატებლობა ხვლათ წილად.

2 ვისთვის (ლათ.) -- მთარგმნ.

3 რისგან, რითი (ლათ.)-მთარგმნ.

რომელსაც თვითონვე ანგრევს. (საქმე ის კი არაა, რომ დახატო რაღაც ისეთი, რაც სრულებით არა ჰგავს ადამიანს, არამედ ის, რომ დახატო ადამიანი, რაც შეიძლება ნაკლებად რომ ემგვანებოდა ადამიანს; წახლი, რომელიც შეინარჩუნებდა მხოლოდ და მხოლოდ აუცილებელს საიმიხოდ, რომ საშუალება გვექონოდა დავსწრებოდით მის მეტამორფოზს; კონუსი, რომელიც სასწაულებრივად მოგვევლინებოდა იქიდან, რაც უწინ მოის მწვერვალი იყო, ისევე, როგორც გველი ძვრება ძველი ტყავიდან. ახალი მხატვრისათვის ესოეტიკური სიხარული ადამიანურობის ამ ტრიუმფალური ძღვევიდან იღებს დასაბამს; ამიტომაც მან უნდა შესძლოს გამარჯვების კონკრეტიზება და ყველა ცალკეულ შემთხვევაში წარმოგვიდგინოს მოგუდული მსხვერპლი.)

ბრბოს ჰგონია, რომ ადვილია მოსწყდეს რეალობას, მაშინ როდესაც სინამდვილეში ამაზე ძნელი არა არის რა. ადვილია იმის წარმოთქმა ან დახატვა, რაც სრულიად უაზროა, აბსურდული, არაფრის მოქმელი: საკმარისია ყოველგვარი

კავშირის გარეშე წავილულულოთ ორიოდე სიტყვა, | ან ალაღბედზე გავავლოთ რამდენიმე ხაზი. მაგრამ შექმნა რაღაც ისეთი, რასაც ნატურის ასლად ვერ მივიჩნევდით, მაგრამ გარკვეული შინაარსის შემცველი კი იქნებოდა, -- ეს ნიჭიერების უფრო მაღალ დონეს გულისხმობს.)

„რეალობა“ ჩასაფრებულია და გამუდმებით უთვალთვალებს მხატვარს, რომ გაქცევის საშუალება არ მისცეს. მაინც რამდენი ცბიერება სჭირდება გენიალურ გაქცევას! უნდა იყო ოდისევსი პირუკუ ოდისევსი, რომელიც თავს აღწევს თავის განუყრელ პენელოპეს და სახიფათო რიფებს შორის გამაღებით მიცურავს, რათა კირკეს ჯაღოქრული

| დადაისტთა ექსპერიმენტები. ახალი ხელოვნების ამნაირი ექსტრაგავანტური და წარუმატებელი ცდები, გარკვეული ლოგიკის ძალით, თვით მისივე ბუნებიდან გამომდინარეობენ. ეს გვინჟნებს *exabundantia* რომ საქმე ეხება ერთიანსა და გაცნობიერებულ პროცესს.-*exabundantia* უჩვისი, სიჭარბის გამო (ლათ.)-მთარგმნ.

ჩიბლის ტყვედ იქცეს. თუ მხატვარმა დრო იხელთა და, ბოლოს და ბოლოს, მოახერხა დასხლტომიოდა მუღმივე მეთვალყურეს, -- დე, ნუ შეურაცხვეყოფს მისი ამიყი პოზა, წმიდა გიორგის ძუნწი ყესტი მის ფერხით გაწროთხმული გველესაპის თაეზე!)

მოსოდეგა გაგვიგისაკენ

ძველი ხელოვნების ქმნილებებში, გასულ საუკუნეში რომ ანიჭებდნენ უპირატესობას, ყოველთვის მოცემულია ცოცხალი რეალობის ბირთვი. და სწორედ ის გვევლინება ესთეტიკური საგნის სუბსტანციად. მხოლოდ ეს რეალობა აინტერესებს ხელოვნებას, რომლის მთელი ქმედითობაც ცოცხალი სინამდვილის მიმართ ზოგჯერ იმით ამოიწურება, რომ დახვეწოს ეს ადამიანური ბირთვი, გარეგნული პეწი თუ ბრწყინვალება შემატოს, მოკლედ რომ ვთქვათ, შეამკოს იგი. ადამიანთა უმრავლესობას ხელოვნების ნაწარმოების ამნაირი წყობა ყველაზე უფრო ბუნებრივ და ერთადერთ შესაძლო წყობად მიაჩნია. ხელოვნება ცხოვრების ასახვაა, ინდივიდუალურობის პრიზმიდან და-

ნახული ნატურა-აღამიანურობის განსახიერება და ა. შ. და ა. შ. მაგრამ სიტუაცია იმნაირია, რომ ახალგაზრდა მხატვრები არანაკლები თავდაჯერებით იცავენ საპირისპირო შესედეულებას. რატომ უნდა იყენენ დღეს ბებრები უცილობლად უფრო მართალნი, თუკი სვალინდელი დღე უმაღ ახალგაზრდების სიმართლეს დაამტკიცებს, ვიდრე ბებრებისას? უწინარეს ყოვლისა, არც ყვირილი მოგვეცემს რასმე და არც აღშფოთება. "Dove si grida, non e vera scienza",¹ -- ამბობდა ლეონარდო და ვინჩი. "Neque lugere, neque indignari sed intelligere"² გვირჩევდა სპინოზა. ჩვენში ყველაზე ღრმად ფეხსეგაღმული და თითქოს ეჭვსეუვალი შესედეულებანი ყველაზე საეჭვონი არიან. ისინი გებოჭავენ, გასაქანს არ გვამლევენ და თავიანთ ვიწრო ჩარჩოში გვამწვედევენ ჩვენ. უბადრუკია სიცოცხლე, რომელშიაც არ ბობოქრობენ და თავი-

1 სადაც ყვირიან, იქ არ არის ნამლეული მეცნიერება
(იტალი.) -- მითარემნ.

2 არა გლოვა, არა აღშფოთება, არაჟელ გეგება (ლათ.)
-- მითარემნ.

ანთი საზღვრების გაფართოებას არ მიეღწვიან მძაფრი ვნებები. სიცოცხლე არსებობს იმდენად, რამდენადაც არსებობს სიცოცხლის ხარბი წყურვილი. ჯიუტი სწრაფვა იმისაკენ, რომ ჩვეულებრივსა და ყოველდღიურის სულისშემსუთველ სიეწროვეში გამოვიმწყვდიოთ თავი, ყოველთვის სისუსტეა, სასიცოცხლო ძალთა დაწრეტა. ეს საზღვრები, ეს ჰორიზონტი ბიოლოგიური ზღვარია, ჩვენი არსებობის ცოცხალი ნაწილი; ვიდრე იმის უნარი შეგვწევს, რომ სიუსვით და სისაკსით დავტკბეთ, ჰორიზონტი გადაადგილდება, თანდათანობით ფართოვდება და ღამის ჩვენი სუნთქვის ტაქტზე ირწევა. პირიქით, როცა ჰორიზონტი ხევდება, ეს იმის მომასწავებელია, რომ ჩვენს ცხოვრებას ხავსი მოედო და სიბერემ კარზე მოგვიკაკუნა.

თავისთავად სულაც არ იგულისხმება, რომ ხელოვნების ნაწარმოები, როგორც ჰგონიათ აკადემისტებს, აუცილებლად უნდა შეიცავდეს ადამიანურ ბიროვს. უწინარეს ყოვლისა, ამას ხელოვნება მხოლოდ კოსმეტიკაზე დაჰყავს. ზემოთ უკვე ითქვა, რომ ცოცხალი რეალობის აღქმა და მხატვრული ფორმის აღქმა ერთმანეთთან პრინციპულად შეუთავსებელნი არიან, რად-

განაც აღქმის ჩვენიული აპარატის სხვადასხვანაირ მომართვას შოითხოვენ. ხელოვნება, რომელიც თავს მოგვახვევდა ამნაირ ორმაგ ხედვას, ყველას ოვალებს დაგვიელმებდა. XIX საუკუნე მეტისმეტად ელამი გახდა; ამიტომაც მისი მსატვრული შემოქმედება, რომელიც ძალზე შორსაა იმისაგან, რომ ხელოვნების ჩორმალური ტიპი წარმოგვიდგინოს, გემოვნების ისტორიაში, აღბათ, უდიდეს ანომალიად გვევლინება. ხელოვნების ყველა დიდი ეპოქა გაურბოდა იმას, რომ ადამიანური ნაწარმოების სიმძიმის ცენტრად ექცია, და ის იმპერატივი განსაკუთრებული რეალიზმისა, გასულ საუკუნეში რომ მართავდა აღქმას, ესთეტიკის ისტორიაში უმაგალითო სიმახინჯედ წარმოგვინდება. გარეგნულად ესოდენ ექსტრავაგანტური ახალი შთაგონება ხელახლა ცდილობს მოსინჯოს, ყოველ შემთხვევაში, ერთ პუნქტში მაინც, ხელოვნების რეალურა გზა, რომელსაც სტილისაკენ ნებელობისმიერა სწრაფვა ეწოდება. ამრიგად, სტილიზება რეალურობის დეფორმაციას, დერეალიზებას ნიშნავს. სტილი-

ზაცია ღეჰუმანიზაციას გულისხმობს. და პირიქით, არ არსებობს ღეჰუმანიზაციის სხვა საშუალება, სტილიზაციის გარდა. მაშინ როდესაც რეალიზმი მოუწოდებს-ხელოვანს, მორჩილად მისდევდეს საგანთა ფორმას და, ამრიგად, არ ჰქონდეს სტილი. ამიტომ სურბარანის თაყვანისმცემელი, რომელმაც არ იცის, რა თქვას, გაიძახის, მის სურათებში ხასიათი იგრძნობაო; ზუსტად ასევე, სტილი კი არა, ხასიათია ნიშნეული ლუკასა თუ სოროლიასთვის, დიკენსისა თუ გალდოსისაოვის. სამაგიეროდ XVIII საუკუნეს, რომელსაც ესოდენ ნაკლებად მოეძებნებოდა ხასიათი, მთლიანად განწონის სტილი.

სელოვნების ღეჰუმანიზაცია ბრძელდება

(ახალგაზრდა მხატვრებმა „ტაბუ“ დაადეს ყოველგვარ მცდელობას, რომელიც მიზნად ისახავდა ადამიანურობა დაემყნო ხელოვნების ძირზე.

აღამიანურობა, ელემენტთა კომპლექსი, რომელთაგანაც შედგება ჩვენთვის ჩვეული სამყარო, სამი სხვადასხვა დონის ჰიერარქიას გულისხმობს. უმაღლესი დონე -- პიროვნებათა რანგია, შემდეგ -- ცოცხალი არსებებისა და, ბოლოს -- არაორგანული საგნებისა. ამისდა კვალად, ახალი ხელოვნების ვეგო იმ ენერგიით ხორციელდება, რომელიც პროპორციულია საგნის ჰიერარქიული დონისა. პიროვნული, როგორც ყველაზე აღამიანური, ყველაზე უფრო გადაჭრით უარიყოფა ახალი ხელოვნების მიერ. ამას განსაკუთრებით ნათლად გვიმოწმებს მუსიკა და პოეზია.)

(ბეთჰოვენიდან ვაგნერამდე მუსიკის ძირითადი თემა პირადი გრძნობების გამონატვა გახლდათ. ლირიკოსი ხელოვანი მუსიკის ცადაზიდულ კოშკებს აგებდა იმ მიზნით, რომ ისინი თავისი ცხოვრების აღწერილობით დაესახლებინა. მუსიკა, მეტად თუ ნაკლებად, აღსარება იყო. ამიტომ ესთეტიკურ ტკობას დაწმენდილობა აკლდა. ჯერ კიდევ ნიცშე ამბობდა, რომ მუსიკაში ვნებები თავიანთივე თავით ტკებებიან. ვაგნერს ტრისტანში ჯა დააქვს თავისი რომანი ვეზენდოკთან, და თუ ჩვენ გვინდა მისი ქმნილებით დაგტკბეთ, სხვა საშუალებ

ბა არა გვაქვს, გარდა იმისა, რომ ცოტა ხნით მაინც ადულტერის მონაწილეებად წარმოვიდგინოთ თავი. ეს მუსიკა მომნუსხველად მოქმედებს ჩვენზე, და მისი ხიბლით ტკობა რომ შევძლოთ, უნდა ვიტვიტოთ, ან ჭმუნვას მივეცუთ, ვნების სახმილით მოთენთილნი თუ მიბნედილნი. ქმთელი მუსიკა ბეთხოვენიდან ვაგნერამდე წმინდა წელის მელოდრამაა.)

ეს უპატიოსნო საქციელია, იტყოდა ღღევან-ღელი ხელოვანი. ეს ნიშნავს ბოროტად ისარგებლო კეთილშობილური ადამიანური სისუსტით, რისი წყალობითაც მთელ ჩვენს არსებას განწონის მოყვასის ჭმუნვა თუ სიხარული. მაგრამ განწონის ეს უნარი სულიერების ნიშნით როდია აღბეჭდილი; არა, ეს მექანიკური გამოძახილია, მსგავსად იმისა, როგორც ღანის წვერით მინის კაწვრა მექანიკურად იწვევს ჩვენში გულისგამაწვრილებლად უსიამოვნო, კონვულსიურ შეგრძნებას. ეს მხოლოდ ავტომატური ეფექტია, მეტი არაფერი. უნდა ვიცოდეთ, რომ ღიტიანით გამოწვეული სიცილი სხვაა და ნამდვილი მხიარულება -- სხვა; რომანტიკოსი ფეტივის მარცვლებით ნადირობს, ის ბოროტად სარგებლობს ჩიტის გულმოდგინებით,

რათა თავისი ბგერების საფანტი მიაყაროს. ხელოვნება არ შეიძლება ფსიქიკურ განწყობაზე იყოს დაფუძნებული, -- ეს ინსტინქტური, არაცნობიერი ელემენტია, ხელოვნება კი სრული სიცხადე, გონიერების შუაღლე უნდა იყოს. სიცილი და ცრემლები, ესთეტიკური თვალსაზრისით, სიცრუეა, თითლიბაზობა. მშვენიერების გამოსატულებამ ღიმილისა თუ სევდის საზღვარი არ უნდა გადალახოს; მაგრამ აჯობებს, თუ ამ საზღვრამდე საერთოდ არ მივა. "Toute maîtrise jette froid".¹ (მაღარმე).

ახალგაზრდა ხელოვანის ამნაირი მსჯელობა ნაკმაოდ საფუძვლიანი მენვენება. ესთეტიკური ტკბობა რაციონალური უნდა იყოს. ბრმა ტკბობა ისევე არსებობს, როგორც თვალსილუღი. ლოთის სინარული ბრმაა; მართალია, როგორც ყველაფერს, მის სინარულსაც თავისი მიზეზი აქვს, კერძოდ, ალკოჰოლი, მაგრამ

¹ ყოველგვარი ოსტატობა სიცივეს აფრქვევს (ფრანგ.)
მთარგმნ.

სიხარულის საბაბი კი არ გააჩნია. ხარობს ისიც, ვინც ლატარია მოიგო, მაგრამ სხვანაირად ხარობს, -- რაღაც გარკვეულს შეჰხარის. ლოთის სიხარული თავდაცობილია, თავის თავშივე ჩაკეტილი, ესაა სიხარული, ღმერთმა იცის, საიდან და რა გზით მოთრეული; ის, როგორც იტყვიან, უსაფუძვლოა ლატარიის მომგები კი, პირიქით, სწორედ იმიტომ ხარობს, რომ შეგნებული აქვს, რას უნდა უმადლოდეს თავის სიხარულს: მისი სიხარული გამართლებულია; მან იცის, რა ახარებს, -- ეს თვალებილი სიხარულია, ის თავისი მოტივირებით ცოცხლობს. ასე გგონია, რომ ის საგნიდან ეფინება ადამიანს. 1

1 მაშასადამე იხეზობრიობა და მოტივაცია ორი სრულიად სხვადასხვა რამ გახლავთ. ჩვენი ცნობიერების მდგომარეობათა მიხედვით ამ მსჯელობის საგანთან კავშირი არა აქვთ: მათ შეეცნოება იკვლევს პირიქით, გრძნობების, ნებელობისმიერი აქტებისა და რწმენის მოტივები უშუალოდ უკავშირდებიან ესთეტიკურ სიამოვნებას: ეს ცნობიერების სფეროა.

(ყველაფერი, რაც იმისკენ მიიღტვის, რომ მექანიცტური კი არა, სულიერი იყოს, გონივრულსა და მკაფიოდ გამოკვეთილ ხასიათს უნდა ფლობდეს რომანტიკული ქმნილება ჩვენში იწვევს სიამოვნებას, რომელსაც, შესაძლოა, კავშირი არც ჰქონდეს მის არსთან. რაა საერთო მუსიკალურ მშვენიერებასა, რომელიც თითქოს ჩემს გარეთ უნდა იყოს, იქ, სადაც იბადებიან ბგერები, და იმ მსუბუქ სევდასა თუ საღმობას შორის, რაც მან, შესაძლოა, ჩემში გამოიწვიოს, და რითაც იბნილება რომანტიკულად გაჩნყობილი ჰუმბლიკა? ხომ არ არის აქ იდეალური *quid pro quo?*¹ ნაცვლად იმისა, რომ მუსიკით დატკბეს, სუბიექტი თავისი თავითა ტკბება. ხელოვნების ნაწარმოები მხოლოდ აღმგზნები საშუალება იყო, ის ალკოჰოლი, რომელმაც სიამოვნების გრძნობა გამოიწვია. და ასე იქნება ყოველთვის, ვიდრე ხელოვნება უპირატესად ცხოვრებისეულ

1 რა რისთვის (ლათ.) -- მთარგმნ.

რეალობათა ღვიმონსტრირებაზე დაიყვანება. ეს რეალობები გარღუეადად გვესყუვიან თავს და თანაგრძნობის პროვოცირებას იწვევენ, რაც ხელს გვიშლის ობიექტური სინშინდით აღვიქვამდეთ მათ.

ხელვა სიშორესთან, დისტანციასთან დაკავშირებული აქტია. ყოველ ხელოვნებას თავისი საპროექციო აპარატი აქვს, რომელიც გვაშორებს და გარდაქმნის საგანს. მაგიურ ეკრანზე ჩვენ მათ აღვიქვამთ როგორც უსასრულობაში დანთქმულ და ჩვენთვის მიუწვდომელ ვარსკვლავიერ სამყაროთა წარმომადგენლებს. ხოლო როცა ამნაირი ღერეაღიზაცია საკმარისი არ არის, რაღაც საბედისწერო ძალით გვეუფლება ორჭოფობა და გაურკვეველობა; ჩვენ აღარ ვიცით, რანაირად უნდა აღვიქვამდეთ საგნებს: განვიცდიდეთ თუ ვჭვრეტდეთ მათ.

ცვილის ფიგურებს რომ ვუყურებთ, რაღაცნაირი შინაგანი მოუსჯენრობა გვიპყრობს. ამის მიზეზია ის მტანჯველი ორაზროვნება, რომელიც მათგანვე იღებს დასაბამს და ხელს გვიშლის იმაში, რომ ამ ფიგურების თანდასწრებით მშვიდად და აუმიღვრეველად ვიყოთ. როდესაც ვცდილობთ ცოცხალ არსებებად აღვიქვამდეთ მათ, ისინი მან-

ეკენის მკვდრული იერით გვაშტერდებიან და და-
გვიცინიან, ხოლო თუ მათ ვუყურებთ როგორც ფი-
გურებს, ისინი თითქოს რძისხვას გვაფრქვევენ,
აღშფოთებისაგან სუნთქვაშეკრულნი.

შეუძლებელია რეალურ საგნებამდე დავიყვანოთ
ისინი. ბოლოს და ბოლოს, ჩვენ ზიზღი გვიპყრობს
დაქირავებული გვამების ამ ერთგვარ სახესხეობა-
თა მიმართ. ცვილის ფიგურები წმინდა წყლის
მელოდრამაა.

მე მგონია, (ნახალ მხატვრულ აღქმასაც ზიზ-
ღის გრძნობა ამოძრავებს ხელოვნებაში ადამიანურ
რის გამოვლენის მიმართ, გრძნობა, რომელიც
ძალიანა ჰგავს იმას, რასაც ადამიანი განიცდის
ცვილის ფიგურების წინაშე. ამნაირი აღქმის საპი-
რისპიროდ, ცვილის ფიგურების პირქუში იუმორი
ყოველთვის აღაფროთოვანებდა ბრბოს. ამასთან
დაკავშირებით გვებადება ერთი თავხედური
კითხვა, თუმცა იმედი კი არა გვაქვს, რომ მას ახლა-
ვე გავცემთ პასუხს: რას ნიშნავს ეს ზიზღი ხელოვნ-
ებაში ადამიანურის გამოვლენის მიმართ? ესაა
ზიზღი ადამიანურის მიმართ ცხოვრებაში, ზიზღი
თვით სინამდვილისადმი, თუ პირიქით: პატივისცე-
მა ცხოვრების მიმართ და გაღიზიანება იმის გამო,

რომ მას ხელოვნებაში ურევენ, დიახ, ისეთ მეორეხარისხოვან რაღაცაში, როგორც ხელოვნება გახლავთ. მაგრამ რას ნიშნავს, მეორეხარისხოვანი რაღლი მივაწეროთ ხელოვნებას, ლვთაებრივ ხელოვნებას, ცივილიზაციის დიდებას, კულტურის სიამაყეს და ა. შ.? აკი მოგახსენებთ, მკითხველო, რომ ეს მეტიმეტად თავხედური კითხვაა, და ჯერჯერობით უპასუხოდ უნდა დავტოვოთ იგი.)

(ვაგნერის მუსიკაში მელოდრამა უსაზღვრო ეგზალტაციას აღწევს. და როგორც ყოველთვის; ფორმა, განვითარების უმაღლეს წერტილს რომ მიაღწევს, თავის საპირისპიროში გადადის. თვით ვაგნერის ქმნილებებში ადამიანის ხმა უკვე აღარ არის ყურადღების ცენტრი და კოსმიურობაში ინთქმება. მაგრამ ამ გზაზე გარდუვალი იყო კიდევ უფრო რადიკალური რეფორმა; აუცილებელი იყო მუსიკიდან პიროვნული განცდების განდევნა, მისი გაწმენდა და ობიექტურობის ნიშნად ქცევა. ამ მისიის აღსრულება დებიუსის ხვდა წილად. მხოლოდ მას შემდეგ გახდა შესაძლებელი აუქლერეველად, ნეტარებით თრობისა თუ ქვითინის გარეშე

გვესმინა მუსიკა. ყველა პროგრამული ცვლილება, რაც განიცადა მუსიკამ უკანასკნელი ათწლეულების მანძილზე, დებიუსის გენთალური ძალისხმევით დაპყრობილი ამ ზენაძეაროული სამყაროდან ამოიზარდა. ეს გარდაქმნა სუბიექტურისა ობიექტურად იმდენად მნიშვნელოვანია, რომ მის წინაშე ხუნდება და ფერმკრთალდება ყველა შემდგომი დიფერენციაცია. (დებიუსიმ მოახდინა მუსიკის დეკუმანიზაცია, და ამიტომ მისი სახელით იწყება მუსიკალური ხელოვნების ახალი ერა.)

(იგივე მოხდა ლირიკაშიც. საჭირო იყო პოეზიის განთავისუფლება, რომელიც, ადამიანური მასალის სიმძიმის ქვეშ მოკაკვული და დაკუტვებული, ძლივსღა დალასლასებდა დედამიწაზე, ან ხეებისა თუ სახურავებს ესლებოდა, როგორც დაზი-

1 უფრო დეტალურ ანაღ იხს იმის ას, თუ რას ნიშნავს დებიუსი რომანტიკული მუსიკის ფონზე, შეიძლება გაეცნოთ წემს ვსსეში „Musicalia“ გამოცემილს ჟურნალიდან „El Espectador“, T. 3.

ანებული საჰაერო ბურთი. აქ განმათავისუფლებლად მოგვეგვლინა მაღარმე. რომელმაც პოეზიას დაუბრუნა ფრენის უნარი და შეაღმტაცა ძალა. შესაძლოა, თვითონ მაღარმემ კერც შესძლო იმის განხორციელება, რასაც მიელტკოდა, მაგრამ ის იყო ახალი საცდელი გაფრენებისა და ეთერულ ძიებათა პილოტო, რომელმაც გასცა გადამწყვეტი მანევრისათვის მზადყოფნის ბრძანება: გადმოეყარათ ბალასტი.)

გავიხსენოთ, როგორი იყო რომანტიკული საუკუნის თემა. პოეტი შექმლებისდაგვარი დახვეწილობით გვიზიარებდა თავის პირად გრძნობებს, კეთილი ბურჟუას გრძნობებს რომ მოგაგონებდათ, თავის საშინელ გასაჭირს თუ მცირეოდენ სიმძიმელს, გვიმხელდა თავისი ჭმუნების მიზეზს, თავის პოლიტიკურსა თუ სარწმუნოებრივ სიმპათიებს, ხოლო თუ ის ინგლისელი იყო -- თავის ოცნებებსაც ნიბუსის პლაკუნისას. პოეტი ძალ-ღონის დაუზოგავად ცდილობდა გული აქნეუებისა ჩვენთვის თავისი ყოველდღიური არსებობით. მართალია, დრო და დრო მოვლენილი გენიოსი შესაძლებელს ხდიდა, რომ ადამიანუ

რი ბირთვის ირგვლივ გაბრწყინებულიყო უფრო ნატიფად ორგანიზებული მატერიისაგან შემდგარი ფოტოსფერო, -- ასეთი იყო, მაგალითად, ბოდლერი. მაგრამ ამნაირი შარავანდელი შემთხვევით თუ იჩენდა თავს. პოეტს არასდროს არ ეთმობოდა აღამიანი.

-- მერედა, ეს ახალგაზრდობას სამრახისად მიაჩნია? -- აღშუოთებით იკითხავს, ალბათ, მაგანი, ახალგაზრდა რომ აღარ ეთქმის, -- კი მაგრამ, მაინც რა ნებავს? იქნებ ის, რომ პოეტი ღლაპი, ისთიო-ზავრი ან დოდეკაედრი იყოს?

არ ვიცი, ვერაფერს გეტყვით; მაგრამ, ჩემის აზრით, ახალი თაობის პოეტი, როცა ის ლექსს წერს, ცდილობს მხოლოდ პოეტი იყოს. ქვემოთ ჩვენ ვნახავთ, რანაირად ახდენს მთელი ახალი ხელოვნება, ახალ მეცნიერებასთან, პოლიტიკასა და ახალ ცხოვრებასთან ერთად, მკაფიოდ დაუდგენელი საზღვრების ღიკვიდირებას. იმისკენ სწრაფვა, რომ საზღვრები საგანთა შორის მკაცრად განსაზღვრული იყოს, აზრობრივი სიფაქიზის ნიშანი გახლავთ. ცხოვრება -- ერთია, პოეზია კი -- მეორე, -- ასე

ფიქრობენ ამჟამად, ან, ყოველ შემთხვევაში, გრძნობენ. ერთმანეთში ნუ ავურევთ ამ ორ სხვადასხვა რამეს. პოეტი იწყება იქ, სადაც მთავრდება ადამიანი. ერთის ბედი თავისი ადამიანური გზით სიარულია, მეორის მისია -- არარსებულის შექმნა. ესაა მელექსის ხელობის გამართლება. იმ რეალობას, რომელიც უკვე არსებობს თავისთავად, პოეტი ახალ, ირრეალურ კონტინენტს უმატებს და ამრიგად ამდიდრებს და აფართოებს სამყაროს. სიტყვა ავტორი წარმოსდგება „auctor“-ისაგან, რაც ნიშნავს გამფართოებელს. ასე უწოდებდნენ რომაელები მხედართმთავარს, ახალ სამფლობელოებს, რომ ჰმატებდა თავის სამშობლოს.

(გასულ საუკუნეში მაღარმე იყო პირველი კაცი, რომელმაც მოისურვა პოეტი ყოფილიყო; მისივე სიტყვებით რომ ვთქვათ, მან უარყო ბუნებრივი მასალა და პატარ-პატარა ლირიკულ ლექსებსა თხზავდა, ადამიანური ფლორისა და ფაუნისაგან განსხვავებულს. ეს პოეზია არ საჭიროებს იმას, რომ ნაგრძნობი იქნეს, რადგანაც მასში არა არის რა ადამიანური და, მაშასადამე, არც გულისშემძვრე

ლი. თუ საქმე ეხება ქალს, მარტოოდენ არანაირს
ხოლო თუ ის ამბობს, საათმას დაჰკარაო, ამ საათს
თქვენ ვერ იპოვით ციფერბლატზე. ამ უარყოფათა
შედეგად მალარმე ლექსებიდან აძეგებს ყველაფერს,
რაც ცხოვრების თანახმიერია, და იმდენად არა-
მიწიერ მსატერულ სახეებს გკთავაზობს, რომ მათი
უბრალო ჭკრეტაც კი თავისთავადაა უდიდესი
ნეტარება. ამ სახეებს შორის რა ქნას თავისი საბ-
რალო ადამიანური სახით იმან, ვინც პოეტის მოე
აღეობა იტვირთა? მხოლოდ ერთი, ერთადერთი
რამ: აიძულოს ეს სახე, გაქრეს, განქარდეს, წმინდა
და უსახელო ხმად იქცეს, მსუბუქად რომ არწევს და
უნანავებს ჰაერში მორიალე სიტყვებს, ლირიკული
ჩანაფიქრის ამ ნამდვილ პერსონაჟებს. ეს წმინდა,
უსახელო ხმა, ლექსის ჭეშმარიტი აკუსტიკური
სუბსტრატი, იმ პოეტის ხმაა, რომელსაც უნარი
შესწევს თავისი ადამიანური მასალისაგან განთაე
ისუფლდეს.)

(ყოველი მხრიდან ჩვენ ვუახლოვდებით
ერთსა და იმავეს -- ადამიანისაგან გაქცევას.
არსებობს ღეჭუმანიზაციის მრავალი საშუალება.)

შესაძლოა, დღეს სულ სხვა საშუალებები
ჭარბობდნენ, იმათაგან განსხვავებულნი,
რომელთაც იყენებდა მაღარმე, და მე არც ვსუჭავ
თვალს იმაზე, რომ მაღარმეს ქმნილებებში მაინც
გვხვდება რომანტიკული გადახრები თუ რეციდივე-
ბი, მაგრამ ისევე, როგორც მთელი თანადროული
მუსიკა დებიუსით დაიწყო, მთელი ახალი პოეზიაც
მაღარმეს მიერ ნაჩვენები მიმართულებით ვითარ-
დება. ორივე სახელი, ჩემის აზრით, ნამდვილი ნი-
შანსვეტია, თუ ყურადღებას არ მივაქცევთ კერძო
წვრილმანებს და ვეცდებით ახალი სტილის მთავა-
რი ხაზი განესაზღვროთ.)

ჩვენი თანამედროვე, რომელიც ოცდაათისა
არ გამხდარა, ძალზე ძნელია დააინტერესო წიგნე-
ბით, სადაც ხელოვნების სახით გადმოცემულია იდ-
ეები და მოთხრობილია ვიღაც ქალისა თუ კაცის
ყოფა-ცხოვრება. ყოველივე ამას სოციოლოგიისა
თუ ფსიქოლოგიის სუნი უდის, და ვინ იცის, იქნებ
კიდევაც მოეჩიბლაო ყმაწვილი კაცი, ავტორები
არაერთარ პრეტენზიას რომ არ აცხადებდნენ
ხელოვნებაზე და სოციოლოგიისა თუ ფსიქოლოგი-

ის სახელით ლაპარაკობდნენ. მაგრამ ხელოვნება
ყმაწვილი კაცისათვის სულ სხვა რამეა.

ღღეკანდელი პოეზია მეტაფორების უმაღლ-
ესი ალგებრაა.

„ტაბუ“ და მეტაფორა

მეტაფორა, ალბათ, ყველაზე მდიდარია ადამიანის განკარგულებაში არსებულ ვირტუალურ შესაძლებლობათა შორის. მისი ქმედითობა ჯადოქრობას უახლოვდება და შესაქმნის დროინდელ იარაღს მოგვაგონებს, რომელიც ღმერთს თავის ერთ-ერთი ქმნილების შიგანში ჩარჩა, როგორც დაბნეული ქირურგი ტოკებს ხოლმე თავის ინსტრუმენტს პაციენტის სხეულში.

ყველა დანარჩენი შესაძლებლობა რეალობის, ანუ იმის შიგნით გვამყოფებს, რაც უკვე არის. ჩვენ სხვა არა შეგვიძლია რა, გარდა იმისა, რომ ერთიმეორეს მიეუმატოთ ან გამოვაკლოთ ისინი. მხოლოდ მეტაფორა გვიადვილებს ამ დახშული წრიდან გამოსვლას და წარმოსახული რიფებითა

თუ ფეერიული კუნძულებით ერთმანეთისაგან ჰყოფს რეალობის სხვადასხვა სფეროს.

ჰუმბოლტიად განსაცვიფრებელია ადამიანში ერთი საგნის მეორით შეცვლის ეს აზრობრივი მოთხოვნილება, რაც იმდენად საგნის დაუფლებას კი არ ისახავს მიზნად, რამდენადაც მის მიჩქმალვას. მეტაფორა სხვა საგნით ნიღბავს და მოხერხებულად მაღავეს საგანს. მას საერთოდ არ ექნებოდა აზრი, უკან რომ არ ედგეს ინსტინქტი, რომელიც აქეზებს ადამიანს, გაურბოდეს ყოველივე რეალურს.¹

როცა ამას წინათ ერთმა ფსიქოლოგმა მონინდომა იმის გარკვევა, თუ საიდან იღებს დასაბამს მეტფორა, თავისდა გასაოცრად აღმოაჩინა, რომ ის თურმე ნაწილობრივ ტაბუს არსშია ფესვ გადგმული.² იყო დრო, როცა შიში ადამიანის

- 1 უფრო დაწერილებით მეტაფორის შესახებ იხ. ჩემი
- 2 ესე „ორი დიდი მეტაფორა“, გამოქვეყნებული ჟურნალში „El Espectador“, T. v, 1925 იხ. Werner H., Die Ursprunge der Metapher, 1919.

შთაგონების წყარო და მისი მოქმედების მთავარი სტიმული გახლდათ. იმხანად ადამიანი გაურბოდა გარკვეულ რეალობებთან კონტაქტს, თუმცა ეს გარღვეული იყო. ამა თუ იმ ადგილას ყველაზე მეტად გავრცელებული ცხოველი, რომლითაც ადამიანი ირჩენდა თავს, საკრალურ სტატუსს იძენდა. აქედან დასაბამს იღებდა წარმოდგენა, რომლის თანახმაც არ შეიძლებოდა ხელით შეხებოდა მას. საკითხავია, რა გზას ირჩევდა ამ შემთხვევაში ინდიელი ლილუოტი შიმშილის მოსაკლავად? ჩაცუცქდებოდა და ხელებს მუხლებქვეშ ამოიდებდა. ამრიგად, ჭამა ნებადართული იყო, რადგანაც მუხლებქვეშ ამოდებული ხელები მეტაფორულად -- იგივე ფენებია. აი, სხეულებრივი პოზის ერთგვარი ტროპი, პირველადი მეტაფორა, სიტყვიერი ხატების წინამორბედი, რომელსაც საფუძვლად უდევს იმისკენ სწრაფვა, რომ ფაქტიურ რეალობას გაექცეს.

და რაკი სიტყვა პირველყოფილი ადამიანისათვის იგივეა, რაც საგანი, მხოლოდ სახელდებალი, ამიტომ აუცილებელია თავი აარიდონ იმ საგნის დასახელებას, რომელსაც ტაბუ ადევს. აი, რატომაა, რომ ამ საგანს სხვა საგნის სახელს არქმევენ და, ამრიგად, პირველს შენიღბული და ირიბი ფორმით იხსენიებენ. ასე მაგალითად,

პოლინეზიელს, რომელსაც ეკრძალება სახელით მოიხსენიოს რაღაც ისეთი, რაც მეფეს ეკუთვნის, ან ეხება, თავისი მბრძანებლის ჩირაღდნებით გაჩაზჩაზებული ქოხ-სასახლის დანახვისას, მხოლოდ ამის თქმის უფლება აქვს: სინათლე ბრწყინავს ღრუბლებში . აი, მეტაფორული გადახვევის ნიმუში.

მეტაფორული საშუალებები, რომლებიც თავიანთი ბუნებით ტიბუისტურნი არიან, შეიძლება სულ სხვადასხვა მიზნით იქნენ გამოყენებულნი. ერთი ამ საშუალებათაგანი, რომელსაც უწინ ხშირად მიმართავდა პოეზია, რეალური საგნის გასაკეთილშობილებლად იხმარებოდა. მხატვრულ სახეს დეკორაციული მიზნით იყენებდნენ, რათა ოქროთი მოევარაყებინათ ნებისმიერი საგანი. საინტერესო იქნებოდა გამოგვიკვლია შემდეგი ფენომენი: ახალ პოეტურ შემოქმედებაში, სადაც მეტაფორა მისი სუბსტანციაა, და არა ორნამენტი, შეინიშნება უცნაური სიჭარბე გამაბიაბრუებელი სახეებისა, რომლებიც, იმის ნაცვლად, რომ ამაღლებდნენ და აკეთილშობილებდნენ მწირ რეალობას, პირიქით, ამდაბლებენ და აბუჩად იგდებენ მას. ამას წინათ ერთი ახალგაზრდა პოეტის ლექსში წავიკითხე, რომ ელვა დურგლის ადღია, და რომ გა-

ზაფხულმა ცოცხად აქცია ხეები, რათა ნაგვიტ სა-
ვსე ზეცა დაგავოს. ლირიკული იარაღი ბუნებრივი
საგნების წინააღმდეგ იწყებს შემობრუნებას, რათა
მოწყლას და შემუსროს ისინი.

სუპრარეალისმი და ინფრარეალისმი

მეტაფორა, შესაძლოა, დეჰუმანიზაციის ყვე-
ლაზე რადიკალური საშუალებაც იყოს, მაგრამ ის
ერთადერთი როდია. ვინ მოსთვლის, რამდენი
ასეთი საშუალება არსებობს, და ისინი თავიანთი
ეფექტით განსხვავდებიან.

ერთი ამნაირი ელემენტარული საშუალება
ჩვეულებრივი პერსპექტივის მარტივ შეცვლაში
მდგომარეობს. ადამიანური თვალსაზრისით, საგნ-
ებისათვის ნიშნეულია გარკვეული წესრიგი და ჰიე-
რარქია. ზოგიერთი საგანი უფრო მნიშვნელოვანი
გვგონია, ზოგიერთი ნაკლებ მნიშვნელოვანი,
ზოგი კი -- ყოვლად უბადრუკი. დეჰუმანიზაციის
მძაფრი სურვილის დასაკმაყოფილებლად სულაც
არაა აუცილებელი საგანთა საწყისი ფორმის და-
მახინჯება. საკმარისია შევაბრუნოთ ჰიერარქიუ-

ლი წესრიგი და იმნაირი ხელოვნება შეეკნათ, სა-
დაც წინა პლანზე გადმოინაცვლებენ უწვრილმან-
ესი ყოფითი დეტალები, რომლებსაც მონუმენტურ-
ობა მიენიჭებათ.

ესაა კვანძი, რომელიც ერთმანეთთან
აერთებს ახალი ხელოვნების გარეგნულად ესოდენ
განსხვავებულ მიმართულებებს. რეალობისაგან
გაქცევისა და გასხლტომის იმავე პრინციპს მეტაფ-
ორის სუპრარეალიზმთან ერთად ისიც აკმაყო-
ფილებს, რასაც შეიძლება ინფრარეალიზმი
ეწოდოს. პოეტური ამაღლება შეიძლება ბუნებრივი
პერსპექტივის დონეზე დაბლა დაწვეით იქნეს შეცვ-
ლილი. რეალიზმის დაძლევა ყველაზე უკეთ იმით
შეიძლება, რომ უკიდურესობამდე მივიყვანოთ იგი,
მაგალითად, ავიღოთ ლუპა და იქიდან გავხედოთ
ცხოვრებას მიკროსკოპულ პლანში, როგორც
იქცეოდნენ პრუსტი, რამონ დე ლა სერნა, ჯოისი.
რამონს შეუძლია მთელი წიგნი მიუძღვნას ქალის
მკერდს (ვილაცამ მას უწოდა ახალი კოლუმბი,
ერთი ნახევარსფეროდან მეორისაკენ რომ მიცუ-
რავს), ცირკს, განთიადს, ან რასტროსა თუ პუერტა
დელ სოლს. ახლებური მიდგომა მხოლოდ ისაა,
რომ ეკზისტენციალისტური დრამის პერსონაჟებად
აქციო ჩვენი ცნობიერების პერიფერიული
სფეროები. ამ თვალსაზრისით, ჟიროდუ, მორანი

და სხვანი და სხვანი ერთი და იმავე ლირიკული ხერხების სხვადასხვა ვარიაციებს იყენებენ.

სწორედ ამიტომ ორივე მათგანი პრუსტის გულმხურვალე თაყვანისმცემელი იყო, და ამავე მიზეზით აიხსნება ისიც, რომ ახალ თაობას ესოდენ დიდ სიამოვნებას ანიჭებს პრუსტის კითხვა, თუმცა ეს მწერალი სულ სხვა ეპოქას ეკუთვნის. შეიძლება ყველაზე მთავარი, რაც მისი წიგნების მრავალხმიანობას აღქმის ახალ ტიპთან აახლოებს, პერსპექტივის შეცვლა, ხედვის წერტილის გადანაცვლება, წერტილისა, საიდანაც ვაკვირდებით ფსიქოლოგიურ გამოსახულებათა ძველ მონუმენტურ ფორმებს, რომლებიც შეადგენდნენ რომანის შინაარსს, -- ისევე, როგორც არაადამიანურად გამახვილებული ყურადღება გრძნობების, სოციალური ურთიერთობებისა და ხასიათების მიმართ

180 ბრალუსით უეიობრუნება

მეტაფორა, მისი გასუბსტანციურების კვალდაკვალ, პოეტური ქმნილების გმირად იქცევა. არსებითად, ეს ნიშნავს, რომ

ესთეტიკური გრძნობა ძირეულად შეიცვალა: ის 180 გრადუსით შემოტრიალდა. უწინ მეტაფორა ფარავდარეალობას, როგორც მაქმანი თუ მოსასხამი. ახლა, პირიქით, მეტაფორა ცდილობს განთავისუფლდეს თავისი არაპოეტური, ანუ რეალური საბურველისაგან: საქმე ეხება მეტაფორის რეალიზებას, ანუ *res poetical* დ მის ქცევას: მაგრამ ესთეტიკური პროცესის ეს ინვერსია მარტოოდენ მეტაფორასრია დაკავშირებული; ის თავს იჩენს ყველა მიმართულებასა და ყველა გამომსახველობით საშუალებაში, ასე რომ, შეიძლება ვამტკიცოთ: როგორც ტენდენცია, ის ახლა მთელი თანადროული ხელოვნების გენერალურ ხაზად გვევლინება. 2

1 პოეტური საგანი (ლათ.) - მთარგმნ.

2 სამწუხარო იქნებოდა, თუ ყოველი გვერდის ბოლოს დაგვირღებოდა იმის გამეორება, რომ ახალი ხელოვნების სუბსიმიერი ნიშანი, რომელსაც მე გამოვიყოფ როგორც არსებითს, კი არ უნდა აბსოლუტიზებოდეს, არამედ განიხილებოდეს როგორც ტენდენცია

ჩვენი ცნობიერების კავშირი საგნებთან იმა-
ში მდგომარეობს, რომ ვიწარმოებთ ამ უკანასკნელთ
და გარკვეულ წარმოდგენას ვიქმნით მათზე. ზუს-
ტად რომ ეთქვათ, ჩვენ რეალობას კი არა ვუვლით,
არამედ მხოლოდ იდეებს ამ რეალობის შესახებ,
რომელთა ჩამოყალიბებაც ასე თუ ისე შეუძლებელია.
ჩვენი იდეები თითქოს სათვალთვალ პუნქტია, სა-
იღანაც ვაკვირდებით მთელ სამყაროს. გოეთემ
მოსწრებულად შენიშნა, ყოველი ახალი ცნება
თითქოს ჩვენს მიერ შექმნილი ახალი ორგანიზაციაა.
ჩვენ საგნის იდეის მეშვეობით ვსედავთ ამ საგანს,
ოუპირაპრობრივი ქმედითობის ბუნებრივ
პროცესში ვერც ვამჩნევთ ამას, ზუსტად ისევე,
როგორც ხედვის პროცესში თვალი ვერ ხედავს
თავის თავს. სხვა სიტყვებით, აზროვნება იმისკენ
სწრაფვას ნიშნავს, რომ იდეების მეშვეობით
მოიცვა რეალობა; აზრის სტიქიური მოძრაობა
ცნებიდან გარე სამყაროსკენაა მიმართული.

მაგრამ იდეასა და საგანს შორის ყოველთვის
გადაულახავი უფსკრული ძევს. რეალობა ყოველ-
თვის გაცილებით უფრო ჭარბია ცნებასთან შედარ-
ებით, რომელიც ცდილობს თავისი ვიწრო ჩარჩოთი
შემოზღუდოს იგი. საგანი ყოველთვის მეტია
ვინააზრზე და სულაც არ ჰგავს მას. ეს უკანასკნელი
მხოლოდ უბადრუკი სქემაა, ხარაჩო, რომლის

მეშვეობითაც რეალურობის მიწვდომას ვცდილობთ. და მაინც, ჩვენთვის ბუნებით ნიშნეულია გვწამდეს, რომ რეალობა სწორედ ისაა, რასაც ჩვენ მასზე ვფიქრობთ. ამიტომაც რეალურ საგანსა და მის შესაბამის ცნებას ერთმანეთში ვურევთ და მიამიტურად გვგონია, რომ ცნება იგივე საგანია. მოკლედ რეალიზმის ჩვენს ცხოვრებისეულ ინსტიტუტს რეალობის იდეალიზაციისაკენ მივყავართ. ესაა თანდაყოლილი მიდრეკილება ადამიანურობისაკენ .

და, აი, თუ ჩვენ, ნაცვლად იმისა, რომ ამ მიმართულებით ვიაროთ, ზურგს შევაქცევთ სავარაუდო რეალობას, იმად მივიჩნევთ იდეებს, რანიც სინამდვილეში არიან, ესე იგი, უბრალო სუბიექტურ სქემებად, და თავიანთ ნამდვილ რაობას მოუქნელობას და სიმყიფეს, მაგრამ, ამასთანავე, წმინდა და გამჭვირვალე კონტურებსაც შევუნარჩუნებთ მათ, მოკლედ, თუ მიზნად დავისახავთ გულდასმით მოვახდინოთ იდეების სუბსტანტიზირება, და საგნებად დავსახოთ ისინი, ამით ჩვენ განვახორციელებთ მათ დეჰუმანიზაციას და საგანთა მიმართ იგივეობისაგან გავათავისუფლებთ, რადგანაც იდეები, არსებითად, ირრეალურნი არიან. რეალურ საგნებად მათი მიჩნევა მათსავე იდეალიზირებას , გამდიდრებასა და მიამიტურ ფალსიფიცირე

ბას ნიშნავს. აქ ჩვენ ცნობიერებიდან სამყაროსაკენ კი არ მივდივართ, უმაღლეს, პირიქით; ჩვენ ვცდილობთ სიცოცხლე შთაგებროთ სქემებს, გავაობიექტუროთ ეს შინაგანი და სუბიექტური კონსტრუქციები.

ტრადიციონალისტი მხატვარი, პროტრეტიკის ხატვისას, იმის პრეტენზიას აცხადებს, რომ ტილოზე გადასატანი სახის რეალობაშია დანთქმული, მაშინ როდესაც სინამდვილეში აღბეჭდავს მხოლოდ ცალკეული ნაკეთების სქემატურ ერთობლიობას, ნაკეთებისა, რომლებსაც მისი ცნობიერება თვითნებურად ირჩევს იმ უსასრულობიდან, რადაც გვევლინება რეალური ადამიანი. კი მაგრამ, მხატვარს რომ ეცადა, ადამიანის დახატვის ნაცვლად, დაეხატა თავისი წარმოდგენა ამ ადამიანზე, თავისი იდეა, თავისი სქემა? მაშინ სურათი თვით სიმართლე იქნებოდა, და მხატვარი თავიდან აიცილებდა გარდაუვალ მარცხს. სურათი, რომელიც უარს იტყობდა რეალობასთან შეჯიბრზე, იმად იქცეოდა, რაც არის სინამდვილეში, ესე იგი, ირრეალობად.

ექსპრესიონალიზმი, კუბიზმი და ა. შ. სხვადასხვა მასშტაბურობით ცდილობდნენ გადაეჭრათ ეს ამოცანა და ამრიგად ქმნიდნენ ხელოვნებაში რადიკალურ მიმართულებას. საგნების გამოსატყულებიდან იდეების გამოსატყვავზე გადა-

ვიდნენ. მხატვარი დააბრმავა გარე სამყარომ და მან შიგნით ჩაიბრუნა გუგა, სუბიექტური ლანდშაფტის ჭკრეტად.

თავისი მასალის სიმეიფისა და სიფხვიერის, დაუმუშავებლობისა და გაურანდავობის მიუხედავად, პირანდელოს პიესა ექვსი პერსონაჟი ავტორის ძიებაში, შესაძლოა, ერთადერთი წარმოდგენა იყო ამ უკანასკნელ ხანს, რომელიც ჩააფიქრა დრამატურგიის ესთეტიკის ყოველი თაყვანისმცემელი. ეს პიესა ბრწყინვალე მაგალითია ესთეტიკური გრძნობის იმ ინვერსიისა, რის აღწერასაც აქ ვცდდვლობ. ტრადიციული თეატრი გვთავაზობს, პიროვნებებს ვხედავდეთ მის პერსონაჟებში, ხოლო მათ გრძნობებს ადამიანური დრამის გამოსატულე ბად აღვიქვამდეთ. პირანდელო კი, პირიქით, ასერხებს დაგვანტერესოს საკუთრივ თავისი პერსონაჟებით, როგორც იღვებითა თუ წმინდა სქემებით.

შეიძლება ისიც კი ვამტკიცოთ, რომ ესაა იღვების პირველი დრამა, ამ სიტყვის ზუსტი გაგებით. პიესები, რომლებსაც უწინ ჯეს სახელი ერქვათ, იღვების კი არა, ფსევდო-პიროვნებების დრამებად

გვევლინებოდნენ. ექვს პერსონაჟში ყოფითი დრამა, მოქმედ პირებს შორის რომ თამაშდება, მხოლოდ საბაბია, ამიტომაც აღიქმება არადამაჯერებლად. სამაგიეროდ ჩვენს წინაშეა საკუთრივ იდეების ჭეშმარიტი დრამა, დრამა სუბიექტური ანრდილებისა, ავტორის ცნობიერებაში რომ ცოცხლობენ. აქ უკიდურესად ნათელია დეჰუმანიზაციის მცდელობა, და მისი განხორციელების შესაძლებლობა ეჭვშეუვალადაა დამტკიცებული. ამასთანავე, აშკარა ხდება, რომ პუბლიკას ძალიან უჭირს თავისი მიხერა მიუსადაგოს ამ შეცვლილ პერსპექტივას. პუბლიკა ცდილობს მიაკვლიოს ადამიანურ დრამას, რომელსაც მხატვრული ნაწარმოები გამუდმებით აუფასურებს, უკანა პლანზე სწევს, ირონიული თვალთახედვით აბიადრუებს, და რომლის ადგილზეც, ესე იგი, პირველ პლანზე, თვით თეატრალურ ფიქციას აყენებს. საზოგადოება აღშფოთებულია, ჰგონია, რომ ატყუებენ, მას არ შეუძლია დატკბეს ხელოვნების ამ მომხიბლავი თვალთმაქცობნით, რომელიც მით უფრო

საოცარია, რაც უფრო ნათლად ვლინდება ძისი თვალთმაქცური ქსოვილი.

სატომბრაკოლოგა

აღბათ, გადაჭარბებული არ იქნება იმის მტკიცება, რომ ახალი სტილის პლასტიკურმა ხელოვნებამ იმთავითვე გამოაუვლინა აშკარა ზიზღი ცოცხალი ფორმებისა თუ ცოცხალ არსებათა ფორმების მიმართ. ეს სავსებით ცხადი გახდება, რუ ერთმანეთს შევეუდარებთ ჩვენი დროისა და იმ ეპოქის ხელოვნებას, როცა გოთიკურ კანონს ისე გაურბოდნენ, როგორც კოშმარს, და მისგან თავის დაღწევას ცდილობდნენ ფერწერა და სკულპტურა, რომლებმაც რენესანსული საერო ხელოვნების ესოდენ უხვი მოსავალი მოგვცეს. უსაზღვროა იმდროინდელი ფუნჯისა და საჭრეთელის ნეტარება და ეგზალტაცია, კვალდაკვალ რომ მიჰყვებიან ცხოველურსა და მცენარეულ ნიმუშებს, მათი ჩვილი და უნაზესი ხორცის სისავსეს, რომელშიაც ძალუმაღ ფეთქავს სიცოცხლე. სულერთია, რომელ ცოცხალ არსებებთან ექნებათ საქმე, მთავარია, მათში

იერძნობოდეს სიცოცხლის პულსაცია. სურათიდან თუ სკულპტურიდან ორგანული ფორმა ორნამენტ-ზედაც ვრცელდება. ესაა დრო სიუხვის რქისა, სისხლსავსე ცხოვრების ბობოქარ ნაკადთა ეპოქა, თავის წვნიან და მწიფე ნაყოფთა სიუხვით წაღიკვას რომ უქადის ქვეყნიერებას.

ფენომენი გართულდება, თუ გავიხსენებთ, რომ ისტორიას ახსოვს სახვითი გეომეტრიზმის ამნაირი მძვინვარება. უკვე პრეისტორიული ხელოვნების ევოლუციაში ჩვენ ვამჩნევთ, რომ მხატვრული აღქმა ცოცხალ ფორმათა ძიებით იწყება და იმით მთავრდება, რომ ღამის შიშითა და ზიზღით აღვსილი გაურბის მათ, რათა თავშესაფარს შეეფაროს. გველი სტილიზირდება როგორც მუანდროსი, მზე -- როგორც სვასტიკა. დროდადრო ზიზღი ცოცხალი ფორმებისადმი მძაფრ სიძულვილად იქცევა და საზოგადოებრივ კონფლიქტებს იწვევს. ასე მოხდა აღმოსავლეთ ქრისტიანულ ხატომბრძოლობის ამბოხებისას ხატების წინააღმდეგ, თუ სემიტური აკრძალვისას, რომელმაც ყადაღა დაადო ცხოველთა გამოსახვას. ამ ინსტინქტს, ძირეულად რომ უპირისპირდება ალტამირას მღვიმის მომხატველი ხალხის ინსტინქტს, არა მარტო მის რელიგიურ საფუძველში, არამედ იმნაირ ესთეტიკურ ცნობიერებაშიცა აქვს ფესვი გაღ-

მული, რომელმაც შემდგომ აშკარა გავლენა მოახდინა ბიზანტიურ ხელოვნებაზე.

ძალზე საინტერესო იქნებოდა გულდასმით გამოგვეკვლია ხატთმბრძოლობის მოულოდნელი ფეთქებადი გამოვლინებანი, ერთიმეორის მიყოლებით რომ იჩენენ თავს რელიგიასა თუ ხელოვნებაში. ახალ ხელოვნებაში აშკარად მოქმედებს ეს უცნაური ხატთმბრძოლური ცნობიერება. მის ფორმულად შეიძლება მიჩნეულ იქნეს პორფირიოსის მცნება, რომელიც გაიზიარა მანიქეელობამ და რომლის წინააღმდეგაც გადაჭრით ილაშქრებდა წმიდა ავგუსტინე: "Omne corpus fugiendum est".¹ ცხადია, რომ აქ ცოცხალი ხორცი იგულისხმება. სასეირო ინვერსია ბერძნული კულტურისა, რომელიც თავისი გაფურჩქნის მწვერვალზე ესოდენ კეთილმოწყალე იყო „ცოცხალი“ ფორმების მიმართ!

¹ ხორცისაგან გაქცევა გმართებს (ლათ.) -- მთარგმნ.

წარსულის უარყოფითი გავლენა

წინამდებარე ესსეს მიზანი, როგორც უკვე მოგახსენეთ, ის გახლავთ, რომ აღწეროს ახალი ხელოვნება მისი ზოგიერთი განმასხვავებელი ნიშნის მიხედვით. მაგრამ თვით ეს მიზანი მკითხველის უფრო სერიოზულ ცნობისმოყვარეობას გულისხმობს, რომლის დაკმაყოფილებაც აქ, ალბათ, შეუძლებელია, ეს ფურცლები მას მარტო დატოვებენ თავის საკუთარ ფიქრებთან. მე მხედველობაში მაქვს შემდეგი:

სადღაც აღვნიშნე,¹ რომ ხელოვნება და წმინდა მეცნიერება (სწორედ იმიტომ, რომ ისინი სულიერი მოღვაწეობის ყველაზე უფრო თავისუფალ სფეროებად გვევლინებიან და ყველაზე ნაკლებ სწორხაზოვნად ექვემდებარებიან ნებისმიერი ეპოქის სოციალურ პირობებს) თავიანთი არსით იმნაირნი არიან, რომ მათი მიხედვით ყველაზე უკეთ შეიძლება ვიმსჯელოთ აღქმის კონსექტიური ტიპის

¹ იგულისხმება ორტეგა ი გასეტის ნაშრომი „სენსა დროის თემა“. -- მთარგმნ. .

ცვლილებათა შესახებ. როდესაც იცვლება ცხოვრების ძირითადი მიმართულება, ადამიანი მხატვრულ შემოქმედებაში, შემოქმედებით ემანაციაში, დაუყოვნებლივ იწყებს თავისი ახალი განწყობილების გამოხატვას. მოღვაწეობის ორივე სფეროს -- ხელოვნებისა და მეცნიერების -- სინატიფე ერთსაც და მეორესაც უკიდურესად მგრძნობიარეს ხდის სიოს ყოველი ახალი დაბერვის მიმართ. მსგავსად იმისა, როგორც სოფელში, ღილაობით პარმალზე გამოსულნი შევცქერით საკვამურებიდან ამოსულ კვამლს, რათა განესაზღვროთ, საით ქრის ქარი, ახალი თაობების ხელოვნებასა და მეცნიერებასაც შეიძლება იმავე მეტეოროლოგიური ცნობისმოყვარეობით ვუყუროთ.

მაგრამ საამისოდ აუცილებელია წინასწარ განესაზღვროთ ახალი მოვლენა და მხოლოდ შემდეგ დაესვათ კითხვა: რის სიმპტომად და წინასწარმარუწყებლად გვევლინება მსოფლალქმის ახალი უნივერსალური სტილი? პასუხი მოითხოვდა გულდასპით გამოგვეკვლია იმ განსაცვიფრებელი შემობრუნების მიზეზები, რასაც ღღეს ვხედავთ ხელოვნებაში, მაგრამ ეს მეტისმეტად ძნელი ამოცანაა, და აქ მისი გადაჭრის ადგილი არ არის. საიდან იღებს დასაბამს დეკუმანიზაციის ეს მძაფრი წყურვილი, რას ნიშნავს ეს უჩვეულო ზიზღი

ცოცხალი ფორმების მიმართ? ალბათ, ეს ისტორიული მოვლენა, ყველა სხვა მოვლენის მსგავსად, უსასრულოდ განტოტილი ფესვების მთელი წინუღიდანაა ამოზრდილი, ფესვებისა, რომელთა კვლევასაც უფრო დახვეწილი საშუალებები დასჭირდებოდა.

მაგრამ რანაირიც არ უნდა იყოს დანარჩენი მიზეზი, ეჭვსუფილი ფაქტია ერთი, უკიდურესად ცხადი და მკაფიოდ გამოკვეთილი მიზეზის არსებობა, თუმცა ეს უკანასკნელი არც პირველობას იჩემებს და არც უსუნაესობას.

ხელოვნებაში ძნელია გადაჭარბებით შეაფასო წარსულის გავლენა მოძაველზე. ხელოვანის სულში ყოველთვის ხდება გარკვეული აღრევა, ანუ ერთგვარი ქიმიური რეაქცია მისი საკუთარი აღქმის თავისებურებასა და უკვე არსებული ხელოვნების სპეციფიკურ ხასიათს შორის. ხელოვანი არასოდეს არ რჩება მარტო სამყაროს პირისპირ. მხატვრული ტრადიცია -- შუამავლის სახით -- ყოველთვის ერევა სამყაროსთან მის ურთიერთობაში. კი მაგრამ, როგორი იქნება რეაქცია უშუალო გრძნობასა და წარსულის მშვენიერ ფორმებს შორის? ის შეიძლება იყოს დაღებითი ან უარყოფითი. ხელოვანმა შეიძლება იგრძნოს თავისი სიახლოვე წარსულთან და მის ნაშეირად, მის

მემკვიდრედ, მის სრულმყოფელად წარმოიდგინოს თავი, ან, ასე თუ ისე, უნებური, გაურკვეველი ზიზღი აღეძრას ტრადიციონალისტი, საყოველთაოდ აღიარებული და ტონის მიმცემი მხატვრების მიმართ. და თუ პირველ შემთხვევაში მას დიდ სიამოვნებას განაცდევინებს ძველ პირობითობათა წარჩოში ჩაკეტვა და ამავე პირობითობათა მიერ საკრალიზებული ზოგიერთი ექსტის გამეორება, მეორე შემთხვევაში ის შექმნის უკვე აღიარებულ ქმნილებათაგან მკვეთრად განსხვავებულ ნაწარმოებებს, და თანაც, თავის თანამოძმესე არანაკლებ სიამოვნებას მიიღებს, თავის ქმნილებას აგრესიულ, გაბატონებელი ნომრების წინააღმდეგ მიმართულ ხასიათს რომ მიანიჭებს.

ამ გარემოებას რატომღაც ივიწყებენ ხოლმე, როცა საქმე ეხება წარსულის გავლენას დღევანდელ დღესე. ჩვეულებრივ, ერთი რომელიმე ეპოქის ნაწარმოებში აღვიღად შეიძლება შევნიშნოთ იმისკენ სწრაფვა, რომ, ასე თუ ისე, წინა ეპოქის ქმნილებას ჰგავდეს. პირიქით, გაცილებით უფრო ძნელია შევნიშნოთ წარსულის უარყოფითი გავლენა და მივხვდეთ, რომ ახალი სტილის ფორმირება მნიშვნელოვანწილად განპირობებულია ხალხიანის მიერ ტრადიციულ სტილთა უარყოფით, რაც დიდ სიამოვნებას ანიჭებს თვითონ ხელოვანს.

ხელოვნების ტრადიქტორია რომანტიზმიდან
ჩვენს ღრომდე გაუგებარი დარჩება, თუ ანგარიშს
არ გაუწევთ როგორც ესოეთიკური ტკბობის
ფაქტორს ამ ნეგატიურ განწყობილებას, ამ
აგრესიულობას ძველი ხელოვნების მიმართ და მის
აბუნად აგდებას. ბოდლერს მოსწონდა შავი კენერა,
სწორედ იმიტომ, რომ კლასიკური ვენერა თეთრია.
მას შემდეგ ყველა ის სტილი, თანმიმდევრულად
რომ ენაცვლებოდა ერთიმეორეს, განუწყვეტილ
ზრდიდა უარყოფით და მკრეხკლურ ინგრედიენტ-
თა ღოზას; ამ ავხორცულ ზრდაშიც მონიშნება
ერთგვარი ტრადიცია, და, აი, ახლა ახალი ხელოვნ-
ების პროფილი თითქმის მთლიანად ჩამოყალიბდა
ძველის უარყოფის საფუძველზე. გასაგებია, როგორ
ხდება ეს. ყოველთვის, როცა ხელოვნება მრავალ-
საუკუნოვან უწყვეტ ევოლუციას განიცდის, თავისი
განვითარების გზაზე ყოველგვარი წყვეტილობისა
თუ ისტორიული კატასტროფების გარეშე, მისი ნაყ-
ოფიერება უსასრულოდ ხვედრიელი ხდება და მასი-
ური ტრადიცია ძირშივე ანშობს ახალ შთაგონე-
ბას. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ახლად მოვლენ-
ილ ხელოვანსა და სამყაროს შორის სულ უფრო
მეტი ტრადიციული სტილი გროვდება, რაც არღე-
ვს უმუშალო და ცოცხალ კომუნიკაციას მათ
შორის. მაშასადამე, ორში ერთია: ან ტრადიცია,

ბოლოს და ბოლოს, მოაშობს ცოცხალ შემოქმედებით პოტენციას, ანდა აწმყოსე წარსულის დამთრგუნველი ზემოქმედება უნდა შეწყდეს, და მაშინ დადგება სანგძლივი პერიოდი, რომლის განმავლობაშიაც ახალი ხელოვნება ნელ-ნელა განიკურნება წარსულის დამღუპველი გავლენისაგან. ასე დაემართა ევროპულ სულს, სადაც მერმისისაკენ იმპულსულმა ღტოლვამ იმპლაგრა უკურნებელ აღმოსავლურ ტრადიციონალიზმსა და პასეიზმზე.1

უმეტესი ნაწილი იმისა, რასაც აქ ღეჰუმანიზაცია და ცოცხალი ფორმებისადმი ზიზღი ეწოდება, რეალურ საგანთა ტრადიციული ინტეგრატაციის მიმართ სწორედ ამ უარყოფითი დამოკიდებულებისაგან იღებს დასაბამს. იერიშის სიმძაფრე უშუალოდ დამოკიდებულია ისტორიულ დისტანციაზე. ამიტომ თანამედროვე ხელოვანთათვის ყველაზე მეტად მიუღებელია სწორედ გასული

1 პასეიზმი (ტრანზული სიტყვიდან „passe“ წარსული“) — სამყოსკენ სწრაფვა, ჭეუნვა წარსულის გამო. — მთარგმნ.

საუკუნის სტილი, თუმცაღა ეს უკანასკნელი, თავის მხრივ, გარკვეულად უპირისპირდება უფრო ადრეულ ეპოქათა სტილს. და პირიქით, ახალი აღმქმელობა საეჭვო სიმპათიას იჩენს დროსა და სივრცეში გაცილებით უფრო შორეული ხელოვნების - პირველყოფილი ხელოვნებისა და ბარბაროსული ეგზოტიკის მიმართ. არსებითად, ახალ ესთეტიკურ ცნობიერებას იმდენად ამ ხელოვნების ქმნილებები კი არ ანიჭებენ სიამოვნებას, რამდენადაც მათი მიამიტობა, ესე იგი, ტრადიციის უქონლობა, ტრადიციისა, რომელიც მაშინ ჯერ კიდევ არ არსებობდა.

ახლა თუ ჩვენ მიუუბრუნდებით კითხვას, ცხოვრებისადმი რანაირი დამოკიდებულების ნიშნად უნდა მიგვაჩნდეს ეს თავდასხმები წარსულზე, მოულოდნელად აღმოვჩნდებით ძალზე დრამატული პრობლემის წინაშე. რადგანაც წარსულის ხელოვნებაზე თავდასხმა თვით ხელოვნების წინააღმდეგ ამბოხსა ნიშნავს: რადგანაც, აბა, რა არის ხელოვნება ყოველივე იმის გარეშე, რაც კი აქამდე შექმნილა?

კი მაგრამ, ნუთუ წმინდა ხელოვნებისადმი სიყვარულის ნიღაბქვეშ იმალება ხელოვნებით გულმოყირჭება, სიძულვილი ხელოვნების მიმართ?

როგორ დაევიჯუროთ ეს? ხელოვნებისადმი სიძულვე-
ილმა შეიძლება თავი იჩინოს მხოლოდ იქ, სადაც
იბადება სიძულვილი მეცნიერების, სახელმწიფოს,
საერთოდ, მთელი კულტურის მიმართ. ხომ არ
აღიძვრის ევროპელთა გულში გონებაშიუწვდომე-
ლი გაბროტება თავიანთი საკუთარი ისტორიული
არსისადმი, ერთგვარი *odium professionis*
რომელიც ეუფლება ბერ-მონაზონს, ხანგძლივი
სამონასტრო ცხოვრებით გულმოყირჭებული უჩე-
უელო. ზიზღს რომ განიცდის დისციპლინის,
სწორედ იმ წესის მიმართ, რაც მისი ცხოვრების
აზრს შეადგენდა?

აი, სათანადო მომენტი საიმისოდ, რომ
კალამმა კეთილგონივრულად შეწყვიტოს თავისი
ეული სრიალი და წეროების ყარყარა. ყელივით
მორკალული კითხვის ნიშნების მწკრივს
შეუერთდეს.

| პროფესიის; ზელობის სიძულვილი (ლათ.) – მთარგმნ.

ირონიული ბედი

როგორც ზემოთ ითქვა, ახალი სტილისათვის, მისი უზოგადესი სახით, ნიშნეულია ადამიანური, მეტისმეტად ადამიანური ელემენტების გაძევება და მარტოოდენ პირწმინდად მხატვრული მასალის შენარჩუნება. ეს თითქოს თავისთავად გულისხმობს უჩვეულო ენთუზიაზმს სეკულოვნების მიმართ. მაგრამ თუ ამ ფაქტს მეორე მხრიდან შევხედავთ და სხვა რაკურსით განვიხილავთ, განცვიფრებულნი დაკრჩებით სწორედ საპირისპირო მოვლენით: ესაა ზიზღი ხელოვნების მიმართ, ან მისი უგულვებელყოფა. წინააღმდეგობა აშკარაა და ძალზე არსებითია ყურადღება გავამახვილოთ მასზე. ბოლოს და ბოლოს, იძულებულნი ვხდებით ვაღიაროთ, რომ ახალი ხელოვნება ფრიად ორაზროვანი მოვლენაა, და ეს, კაცმა რომ თქვას, სულაც არ არის საოცარი, რადგანაც ორაზროვანია უკანასკნელი წლების თითქმის ყველა მშინევენოვანი მოვლენა. საკმარისია გაგაანალიზოთ ევ-

როპული პოლიტიკური რეაქციები, რათა მათშიაც იგივე ორაზროვნება აღმოვაჩინოთ.

მაგრამ წინააღმდეგობა ერთი და იმავე საგნის მიმართ სიყვარულსა და სიძულვილს შორის, ცოტა არ იყოს, მცირდება თანამედროვე მხატვრული პროდუქციის უფრო გულდასმით განსილვისას.

ღვივებული შედეგი, რასაც იწვევს ხელოვნების მიქცევა საკუთარი თავის მიმართ, მის მიერ ყოველგვარი პათეტიკის უარყოფა ადამიანურობით დასუნძლულ ხელოვნებაში ასახვა ჰპოვა ცხოვრებისადმი სპეციფიკურად სერიოზულმა დამოკიდებულებამ. ხელოვნება სერიოზული, თითქმის წმიდათა-წმიდა რამ გახლდათ. ზოგჯერ ის, შოპენჰაუერისა და ვაგნერის სახელით, მეტიც თუ არა, ყოველ შემთხვევაში, იმის პრეტენზიას მაინც აცხადებდა, რომ კაცთა მოდგმის მსხსნელად დაესახა თავი! შეუძლებელია არ განგვაცვიფროს იმ ფაქტმა, რომ ახალი შთაგონება თავისი ხასიათით თითქმის ყოველთვის უცილობლად კომიკურია. ის სწორედ ამ სიმზე უკრავს, სწორედ ამ ტონალობით უღერს. დღევანდელ ხელოვნებას მთლიანად განწონის კომიზმი, რომელიც თითქოს უსასრულოდ ვრცელდება აშკარა კლოუნადიდან თვალის ოდნავ შესამჩნევ ირონიულ ჩაპაჭუნებამდე, მაგრამ გაქრობით კი არასოდეს არ ქრება. არა, აქ

ნაწარმოების შინაარსი როდია კომიკური, - მაშინ ჩვენ კვლავ მივუბრუნდებოდით ადამიანური სტილის ფორმებსა და კატეგორიებს, - საქმე ისაა, რომ, შინაარსისაგან დამოუკიდებლად, თვით ხელოვნება იქცევა თამაშად. ხოლო საკუთრივ თამაშისა თუ ფიქციისაკენ სწრაფვა, როგორც მოგახსენეთ, შესაძლოა მხოლოდ მხიარული გუნება-განწყობილებისას აღიძრას სულში. ხელოვნებისაკენ სწორედ იმიტომ მიისწრაფიან, რომ ის განიხილება როგორც ფარსი. სერიოზულ ხალხს, რომელსაც ნაკლებად შესწევს თანადროული აღმქმელობის უნარი, სწორედ ეს გარემოება უძნელებს ახალი ნაწარმოებების გაგებას; ამ ხალხს ჰგონია, რომ ახალი ფერწერა და მუსიკა წმინდა ფარსია, ამ სიტყვის უარესი გაგებით, და ამიტომაც ვერ წარმოუდგენია, რომ ვიღაცა შეიძლება სწორედ ფარსში ხედავდეს ხელოვნების მთავარ მისიას და მის კეთილშობილურ დანიშნულებას. ხელოვნება მართლაც ფარსი იქნებოდა, ამ სიტყვის უარესი გაგებით, თანამედროვე მხატვარი წარსულის სერიოზულ ხელოვნებასთან მეტოქეობას რომ მიეღებოდა, და კუბისტური ტილო მიზნად ისახავდეს ისეთივე, თითქმის რელიგიური და პათეტიკური აღფრთოვანება გამოიწვიოს, როგორსაც მიქელანჯელოს ქანდაკება

იწვევს. მაგრამ თანამედროვე მხატვარი გეოპო-
აზობს, ხელოვნებას აღვიქვამდეთ როგორც თამაშს
და, არსებითად, როგორც თვითდაცინვას. სწორედ
აქაა ახალი შთაგონების კომიზმის წყარო. ნაცვ-
ლად იმისა, რომ ვიღაცას აბიაბრუებდეს კომედია
არ არსებობს მსხვერპლის გარეშე ახალი ხელოვნ-
ება საცინად იგდებს თვით ხელოვნებას.

თუ ღმერთი გწამთ, ნუ გაცხარდებით ამის
წაკითხვისას, თუკი გასურს რაღაცაში კიდევ გაერკ-
ვეთ. არსად ხელოვნება ისე აშკარად არ ავლენს
თავის მაგიურ ნიჭს, როგორც ამ თვითდაცინვაში.
რადგანაც სწორედ ამ თვითდამცირების ჟესტით
ინარჩუნებს იგი თავის რაობას და, რაღაც განსაც-
ვიფრებელი დიალექტიკის ძალით, მისი უარყოფა,
იმავედროულად, მის თვითშენახვად და მისსავ ტრი-
უმფად გვევლინება.

ძალიან მეეჭვება, რომ თანამედროვე
ყმაწვილი კაცი შეიძლება დააინტერესოს ლექსმა,
ფუნჯის მოსმამ თუ ბეგრამ, რომლებიც ამ ირონი-
ულ რეფლექსიას არ შეიცავენ.

რა თქმა უნდა, ეს იდეა თუ თეორია არც ისე
ახალია. XIX საუკუნის დამდეგს გერმანელ
რომანტიკოსთა ჯგუფმა, შლეგელების მეთაურო-
ბით, ირონია უმაღლეს ესთეტიკურ კატეგორიად
გამოაცხადა, სწორედ იმ მიზეზის ძალით, ხელოვნ-

ების ახალ მიმართულებას რომ თანხვდება. რეალობის რეპროდუცირებით შემოფარგვლას, მის განუსჯელ გაორმაგებას არავითარი აზრი არა აქვს. ზელოვნების მისია ირრეალურ ჰორიზონტთა შექმნაა. ამის მისაღწევად კი მხოლოდ ერთი საშუალება არსებობს: ჩვენი რეალობის უარყოფა, მისი დაძლევა, მასზე ამადლება. იყო მხატვარი, იმხსანიშნავს, რომ სერიოზულად არ აღიქვამდე სერიოზულ ხალხს, როგორცა ვართ ჩვენ, როცა მხატვრები არა ვართ.

როგორც ჩანს, ახალი ხელოვნების ეს დანიშნულება, იყოს უცილობლად ირონიული, გულისგამაწვრილებლად ერთფეროვან იერს ანიჭებს მას, რასაც შეუძლია სასოწარკვეთილებაში ჩააგდოს თვით ყოვლისმთმენი დამფასებელიც. მაგრამ იგივე იერი გარკვეულწილად არბილებს იმ სხვაობას სიყვარულსა და სიძულვილს შორის, რაზედაც ზემოთ მოგახსენებდით. რადგან თუ სიძულვილი ხელოვნებაში ცოცხლობს როგორც სერიოზულობა, სიყვარული ხელოვნებაში, რომელმაც თავის ტრიუმფს მიაღწია, ფარსად გვეკლინება, ფარსად, რომელიც ზეიმობს ყველაფერზე, მათ შორის, თავის თავზედაც, მსგავსად იმისა, როგორც სარკეთა სისტემაში, უსასრულოდ რომ ირეკლავენ ერთიმეორეს, არაფერი არ არის

საბოლოო და დასრულებული, ყველაფერი კრთის, ციმციმებს და. წმინდა მოჩვენებითობის ეფექტსა ქმნის.

ხელოვნების არატრანსცენდენტურობა

ყოველივე ეს ახალი ხელოვნების ყველაზე რელიეფურ, ყველაზე არსებით ნიშანში, ახალი ესთეტიკური აღქმის უცნაურ თვისებაში კონცენტრირდება, თვისებაში, რომელიც გულდასმით გააზრებას მოითხოვს. ეს საკითხი ფრიად საჭოჭმანო საკითხი გახლავთ, რადგანაც, ყველაფერს რომ თავი ვანებოთ, ძალზე ძნელია მისი ზუსტი ფორმულირება.

ახალი თაობისათვის ხელოვნება ყოველგვარ ტრანსცენდენტურობას მოკლებული ფენომენია. ეს ფრაზაც დაეწერე და შიშმა ამიტანა იმ ურიცხვი მნიშვნელობის გამო, რასაც შეიცავს იგი. რადგანაც საქმე იმას კი არ ეხება, რომ თანამედროვე ადამიანს ხელოვნება არას მაქნისად და ნაკლებ არსებითად ეჩვენება, ვიდრე მის წინაპარს, არამედ იმას, რომ თვითონ მხატვარი აღიქვამს თავის ხელოვნებას

როგორც ყოველგვარი ტრანსცენდენტური აზრისა-
გან განძარცულ ფენომენს. ნურც იმას ვიფიქრებთ,
თითქოს მხატვარს ნაკლებად აინტერესებდეს თავ-
ისი საქმე და თავისი ქმნილება: არა, ისინი
აინტერესებენ მას, მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც
სერიოზული აზრი არ გააჩნიათ, და აინტერესებენ
იმ ზომით, რა ზომითაც მოკლებულნი არიან ამნა-
ირ აზრს. გაგვიჭირდება ამის გაგება, თუ ერთმანეთს
არ შეეუპირისპირებო ხელოვნების ახლანდელსა
და ოცდაათი წლის წინანდელ, ისევე როგორც
მთელი გასული საუკუნის მანძილზე არსებულ
მდგომარეობას. პოეზიას და მუსიკას იმხანად
უზარმაზარი ავტორიტეტი ჰქონდათ: მათგან
მოელოდნენ, სულ მცირე, კაცთა მოდემის ხსნასა
და აღორძინებას რელიგიის ნანგრევებზე და
მეცნიერების უღმობელი რელატივიზმის ფონზე.
ხელოვნება ტრანსცენდენტური იყო ორმავი
აზრით: თავისთავით, რომელიც, ჩვეულებრივ,
მოიცავდა ადამიანური ცხოვრების ყველაზე
სერიოზულ პრობლემებს, და თავისთავადაც,
როგორც ნიჭი, როგორც უნარი, ღირსებას რომ
ჰმატებდა და ამართლებდა კიდევ კაცთა მოდემას.
უნდა გენახათ საზეიმო პოზა, რომელსაც იღებდა
ბრბოის წინაშე დიდი პოეტი თუ გენიალური მუსიკ-
ოსი, -- ეს იყო წინასწარმეტყველის, რელიგიის და-

მაარსებლის პოზა თუ სამყაროს ბედისათვის პასუხისმგებელი სახელმწიფო მოღვაწის გოროზი იერი!

ჩემის აზრით, თანამედროვე ხელოვანს აძრწუნებს პერსპექტივა, ესოდენ მაღალი მისიისთვის იყოს ცხებული, და აქედან გამომდინარე აუცილებლობა, თავის შემოქმედებაში ესებოდეს იმას, რამაც შეიძლება ამნაირი აზრები გამოიწვიოს. პირიქით, მისთვის რაღაც საკუთრივ მხატვრული იწყება მაშინ, როცა ამხნევს, რომ ჰაერში სერიოზულობის სუნი აღარ ტრიალებს და საგნები ქარაფშუტური სიმსუბუქით ებმებიან ფერხულში. ეს საყოველთაო პირუეტი მისთვის ნამდვილი ნიშანია იმისა, რომ მუხები არსებობენ. თუკი საერთოდ შეიძლება ითქვას, რომ ხელოვნება ადამიანის მხსნელად გვეკლინება, მხოლოდ იმ აზრით, რომ ხელოვნება ცხოვრების სერიოზულობისაგან იხსნის და ბაღღური სიანცისათვის აღვიძებს მას. ხელოვნების სიმბოლოდ კვლავ იქცევა პანის ფლეიტა, ჭყის პირას, მწვანე მღელოზე რომ აცეკვებს ციკნებს.

შთელი ახალი ხელოვნება გასაგები გახდება და გარკვეულ მნიშვნელობას შეიძენს, თუ მას განვმარტავთ როგორც მცდელობას, ყმაწვილური სიხალისის სულისკვეთება აღადგინოს ამ

მიხრწნილ სამყაროში ყველა სხვა სტილი ხელაღ-
ებით აცხადებდა იმის პრეტენზიას, რომ უშუალოდ
უკავშირდებოდა ბობოქარ სოციალურსა თუ პოლი-
ტიკურ მოძრაობებს და ღრმა ფილოსოფიურსა თუ
რელიგიურ მიმდინარეობებს ახალი სტილი კი,
პირიქით, იმედოვნებს, რომ მას სპორტულ თამაშ-
ობათა თუ გასართობ სანახაობათა სადღე-
სასწაულო ატმოსფეროს დაუახლოვებენ. ესენი
მონათესავე მოვლენები არიან, თავიანთი არსით
ერთმანეთთან ახლოს მდგარნი.

ამ მოკლე ხანში ჩვენ ვნახეთ, როგორ აჩვეთ-
და გახეთების ფურცლებზე სპორტულ სანახაობათა
ტალღა, რომელმაც ჩაძირა სერიოზულობის თით-
ქმის ყველა ხომალდი. მოწინავე სტატიები საცაა
დაინთქმებიან თავიანთი სათაურების ღრმააზრ-
ოვნებაში, ზედაპირზე კი ლაღად დაქრიან რეგატის
იახტები. სხეულის კულტი ყოველთვის ახალგაზრ-
დობის ნიშანია, რადგანაც სხეული მოქნილი და
მშვენიერია მხოლოდ სიჭაბუკეში, მაშინ როდესაც
სულის კულტი სიბერისაკენ მიდრეკილ ნებას გვი-
ქდავს, რადგანაც სული თავისი განვითარების
მწვერვალს აღწევს მაშინ, როცა სხეული დასუსტ-
ებასა და დამაბუნებას იწყებს. სპორტის ტრიუმფი
თვალნათლივ მოწმობს სიჭაბუკის ფასეულობათა
გამარჯვებას სიბერის ფასეულობებზე. რაღაც ამგვ-

არი ხდება კინემატოგრაფშიც, ამ სხეულებრივ ხელოვნებაში *par excellence*.

ჩემს ყმაწვილკაცობაში ხანში შესულთა სოლიდური მანერები ჯერ კიდევ დიდი პრესტიჟით სარგებლობდნენ. ჭაბუკს უნდოდა რაც შეიძლება ჩქარა მოეტოვებინა უკან სიჭაბუკე და ყოველნაირად ჰბაძავდა მიხრწნილი ბერიკაცის ღუნე სიარულს თუ უნიათო მიხრა-მოხრას. დღეს პატარა გოგო-ბიჭების საზრუნავი ისაა, რომ გაიხანგრძლივონ თავიანთი ბავშვობა, ჭაბუკები კი ცდილობენ დიდხანს შეინარჩუნონ სიჭაბუკე და ხაზგასმით წარმოაჩინონ იგი. ერთი რამ მაინც უეჭველია: ევროპა ბავშვობის ეპოქაში შედის.

ამნაირმა პროცესმა არ უნდა გაგვაკვიროს. ისტორია დიად ცხოვრებისეულ რიტმთა თანახმიერად შროძრავს. ყველაზე მნიშვნელოვან ცვლილებებს მასში მეორეხარისხოვან და კერძო მიზეზთა მოქმედება კი არ იწვევს, არამედ სტიქიურ ფაქტორთა, კოსმიური წესრიგის დასაბამიერ ძალთა გავლენა. მეტიც, ცოცხალ არსებათათვის ნიშნეული ძირითადი და თითქოს პოლარული სხვაობანი, სქესი და ასაკი, თავიანთი მძლავრი ზემოქმედების ნიშნით აღბეჭდავენ დროთა პროფილს. მართლაც, ადვილი შესამჩნევია, რომ ისტორია, ქანქარის მსგავსად, რიტმულად ქანაობს

ორ პრლუსს შორის, ერთ პერიოდში მამაკაცური საწყისი ჭარბობს, მეორეში კი -- ქალური, დროდადრო ჩვენ ვხედავთ ჭაბუკური სულის ზეობას, დროდადრო კი მძლავრობს სიმწიფის და სიბერის სული.

ევროპული ყოფიერების ყოველი სფეროს დღევანდელი განვითარება თითქოს წინასწარ გვაუწყებს, რომ იწყება მამაკაცური საწყისისა და სიჭაბუკის ზეობის ერა. ქალმა და ბერიკაცმა ავანსცენა დროებით უნდა დაუთმონ ჭაბუკს, და საკვირველი არა არის რა იმაში, რომ დასავლური სამყარო დროთა ვითარებაში თითქოს სიდარბაისლეს კარგავს.

ახალი ხელოვნების ყველა თავისებურება მის არატრანსცენდენტურობაზე დაიყვანება, ხოლო ეს უკანასკნელი სხვა რამით კი არა, ხელოვნებისათვის იმ აუცილებელი პირობითაა განსაზღვრული, რომ ადგილი შეიცვალოს ადამიანურ საზრუნავთა თუ ინტერესთა ჰიერარქიაში. ეს ინტერესები წარმოვიდგინოთ კონცენტრული წრეების სახით, რომელთა რადიუსებითაც იზომება დისტანცია ჩვენი ცხოვრების ცენტრამდე, სადაც თავმოყრილნი არიან ჩვენი უზენაესი მისწრაფებანი. ნებისმიერი რანგის -- სასიცოცხლო თუ კულტურული -- ფასეულობანი თავიანთ ორბიტებზე ბრუნავენ და მეტ-

ნაკლებად მიიზიდებიან სისტემის გრავიტაციული ცენტრით. მე ვიტყვოდი, რომ ხელოვნებამ, რომელიც უწინ -- ისევე, როგორც მეცნიერება და პოლიტიკა -- ჩვენი პიროვნების ცენტრის უშუალო სიახლოვეს მდებარეობდა, ახლა პერიფერიისაკენ გადაინაცვლა. მას არ დაუკარგავს არცერთი გარეგნული ნიშანთაგანი, მაგრამ საგრძნობლად დაშორდა ცენტრს, მეორეული და გაცილებით უფრო მსუბუქი გახდა.

წმინდა ხელოვნებისაკენ სწრაფვა სულაც არ გვევლინება, როგორც ჩვეულებრივ ფიქრობენ, ქედმაღლობად; პირიქით, ესაა უდიდესი მოკრძალება. ადამიანური პათეტიკისაგან განთავისუფლებული ხელოვნება ყოველგვარი ტრანსცენდენტურობისაგან განიძარცვა, დარჩა მხოლოდ და მხოლოდ ხელოვნებად, ყოველგვარი სხვა პრეტენზიის გარეშე.

დასკვნა

ო, ათასნაირად სახელდებულო ისიდა, ო, ისიდა, ათი ათას სახელზე დებულო! შეჰლა დადებდნენ ეგვიპტელები თავიანთ ქალღმერთს.

ყოველგვარი რეალობა, გარკვეული აზრით, ამნაირია. ურიცხვია მისი კომპონენტები, მისი ნიშნები. მეტიხმეტი სითამამე ზომ არ არის, სახელთა ურიცხვი სიმრავლიდან ამოვარჩიოთ ზოგიერთი და მხოლოდ მათი მიხედვით განესაზღვროთ თუნდაც ყველაზე მარტივი საგანი? ბედნიერი შემთხვევითობა იქნებოდა, ჩვენს მიერ ამორჩეული ზოგიერთი ნიშანი მართლაც არსებითი რომ გამოვგარეყო. ამის ალბათობა განსაკუთრებით მცირეა, როცა საქმე ეხება ახლად მოვლენილ რეალობას, რომელიც ეს-ესაა იწყებს თავის გზას.

ეგვიც არ იყოს, ადვილი შესაძლებელია, რომ ჩემი ცდა ახალი ხელოვნების არსებით ნიშანთა აღწერისა თავიდან ბოლომდე მცდარი აღმოჩნდეს. ახლა, როცა ვამთავრებ ამ ესსეს, ჩემში კვლავ იღვიძებს ინტერესი საკითხის მიმართ და იმის იმედიც, რომ პირველ ცდას უთუოდ მოჰყვება სხვა, უფრო საფუძვლიანი ცდები.

მაგრამ მე მხოლოდ გავაღრმავებდი შეცდომას, თუ ვეცდებოდი მის გამოსწორებას და ამ მიზნით გადაჭარბებულ მნიშვნელობას მივანიჭებდი ამა თუ იმ კერძო მომენტს სურათის საერთო ფონზე. მხატვრები ხშირად უშვებენ ამნაირ შეცდომას; თავიანთ ხელოვნებაზე მსჯელობისას, ისინი საკმაოდ შორდებიან საკითხს, რათა

უფრო ხალვათად და თავისუფლად აღიქვან საგნე-
ბი. მაგრამ ერთი რამ მაინც უეჭველია: ჭეშმარიტ-
ებასთან ყველაზე ახლოსაა ის ფორმულა,
რომელიც თავისი უზოგადესი და დასრულებული
სახით, მართებულია მრავალი კერძო შემთხვევისა-
თვის, და, როგორც საქსოვი დაზგა, ერთი მოძრაო-
ბით აერთებს ათას ძაფს.

მრისხანება და ენთუზიაზმი კი არ მამოძრა-
ვებდა, არამედ მხოლოდ გაგების სიხარული. მე
ცვდილობდი ჩავწვდომოდი ახალ მხატვრულ
ტენდენციათა აზრს, ხოლო ეს, რა თქმა უნდა, აპ-
რიორულად გულისხმობს სულის კეთილმოსურნე
განწყობილებას. თუმცა განა შეიძლება ზნეანაირი
განწყობით მიაღვე თემას და უსულო ფიტულად არ
აქციო იგი?

(შეიძლება მითხრან: ახალ ხელოვნებას
დღემდე არ შეუქმნია რამე ისეთი, მისი გაგება თავის
მტვრევად რომ ღირდესო. კეთილი და პატიოსანი;
დაახლოებით მეც ასე ვფიქრობ. ახალი
ნაწარმოებებიდან მე ცვდილობდი გამომეცალკივე-
ბინა მათი ინტენცია, როგორც ყველაზე ფასეული,
რაც არის მათში, და, მართალი გითხრათ, ნაკლე-
ბად მაინტერესებდა მისი რეალიზაცია. ვინ იცის,
რა შეიძლება ამოიზარდოს ამ ახლად მოკლენილი
სტილიდან! სასწაულია თვით ისიც, რასაც ახლა

ასე გაშმაგებით მიჰყევს ხელი: რაღაცის შექმნა არაფრისაგან! იმედია, მომავალში უფრო ნაკლები პროტენზია ექნებათ და გაცილებით მეტს მი-აღწევენ.

მაგრამ რანაირიც არ უნდა იყოს ახალი პოზიციის უკიდურესობანი, ის, ჩემი აზრით, ერთ რამეს მაინც ეჭვშეუვალად მოწმობს: წარსულისაკენ მიბრუნების შეუძლებლობას. ახალი მხატვრების შემოქმედების მისამართით გამოთქმული ყველა შენიშვნა შეიძლება სამართლიანი იყოს, მაგრამ ეს საკმარისი არ არის ახალი ხელოვნების საგმობად. შენიშვნებისათვის შეიძლებოდა რაღაც დაერთოთ: კეთილ-ენებებინათ და ხელოვნებისათვის ეჩვენებინათ ახალი გზა, რომელზედაც ის აღარ გააგრძელებდა დეკუმანიზაციის ტენდენციას, მაგრამ, ამასთანავე, აღარც გატკეპნილი ბილიკებით ივლიდა.)

ადვილია ამტკიცო, ხელოვნება მხოლოდ მაშინაა შესაძლებელი, როცა ტრადიციული კალაპოტით მიედინებაო. მაგრამ ეს გაცკვთილი ფრაზა არაფერს არ აძლევს ხელოვანს, რომელიც ხელში ჩაბლუჯული ფუნჯით თუ კალმით კონკრეტულ შთამაგონებელ იმპულსს ელის.

გამომცემლობის რედაქტორი მ. ფურცელაძე

წიგნი საბეჭდად მომზადდა კომპიუტერზე.

შეკვ. № ფასი სახელშეკრულებო

გამომცემლობა „ლომისი“
რუსთაველის პრ. №42. 1992 წ.

ქ. თბილისი, საკუთრადუქტომონარაგების ოპერატიულ
სტამბა ქიზიყის ქ. №21.