

საზოგადოებრივი გამოცემლობა ს.გ.ა.

თეოდორ ვიზენბრუნდ ადორნო (1903-1969) – ებრაული წარმოშობის გერმანელი ფილოსოფოსი, სოციოლოგი, მუსიკის თეორეტიკოსი და კომპოზიტორი, „კრიტიკული თეორიის“ ერთ-ერთი ძირითადი წარმომადგენელი. 1920-1930-იან წლებში აქვეყნებდა მუსიკალურ კრიტიკებს და ნარკვევებს „სოციალური კვლევის ჟურნალში“. 1938 წელს „სოციალური კვლევის ინსტიტუტის“ დირექტორის, მაქს ჰორკაიმერის, დახმარებით ნავიდა ემიგრაციაში და „ფრანკფურტის სკოლის“ სხვა წარმომადგენლებთან ერთად ჯერ ნიუ იორკში, შემდეგ კი ლოს ანჯელესში მოღვაწეობდა. აქ ადორნომ ჰორკაიმერთან ერთად დაასრულა „განმანათლებლობის დიალექტიკა. ფილოსოფიური ფრაგმენტები“. 1949 წელს დაბრუნდა გერმანიაში, ფრანკფურტში, და, როგორც დირექტორის მოადგილემ, დიდი წვლილი შეიტანა „სოციალური კვლევის ინსტიტუტის“ ხელახლა ჩამოყალიბებაში. ადორნო მონაწილეობდა 1968 წლის სტუდენტური მოძრაობის დებატებში. მისი კრიტიკა ეფუძნება ჰეგელის, კანტის, ნიცშეს, მარქსის და ფროიდის სწავლებებს, ასევე, ვენის მეორე სკოლის „ახალ მუსიკასა“ და თანამედროვე ავანგარდის ლიტერატურას. მთავარი თემებია: ბატონობა თანამედროვე საზოგადოებაში, ავტორიტარიზმი, ანტისემიტიზმი და ინდივიდის ბედნიერების რეალიზაციის შესაძლებლობის თითქმის გაუჩინარება. ადორნო თანამშრომლობდა მაქს ჰორკაიმერთან, ზიგფრიდ კრაუჟერთან, ვალტერ ბენიამინთან, ედუარდ შტოიერმანთან და ალბან ბერგთან. სხვა ძირითადი შრომებია: „ნეგატიური დიალექტიკა“, „მინიმა მორალია. რეფლექსიები დაზიანებული ცხოვრებიდან“, „ახალი მუსიკის ფილოსოფია“, „ჩანაწერები ლიტერატურაზე“, „კირკეგორი“. ადორნოს გარდაცვალების შემდეგ გამოქვეყნებული „ესთეტიკური თეორია“ მე-20 საუკუნის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ესთეტიკურ მონოგრაფიად ითვლება.

ესთეტიკური თეორია

თეოდორ ვ. ადორნო

მთარგმნელი და ბოლოსიტყვაობის ავტორი
დევი ღუმბაძე

თბილისი, 2019

„ესთეტიკური თეორიის“ თარგმანი, რომელიც თავად თეოდორ ვ. ადორნოს არ დაუსრულებია, შესრულებულია მისი მემკვიდრეობის საფუძველზე მომზადებული გერმანული გამოცემის მიხედვით:

Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*. In: *Gesammelte Schriften*. Herausgegeben von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schulz, Band 7, © Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1966, 1967, 1970, 1973. All rights reserved by and controlled through Suhrkamp Verlag Berlin.

ნაშრომის თარგმანს გრანტით მხარი დაუჭირა გოეთეს ინსტიტუტმა, რომელსაც აფინანსებს გერმანიის საგარეო საქმეთა სამინისტრო.



The translation of this work was supported by a grant from Goethe-Institut which is funded by the German Ministry of Foreign Affairs

თარგმანი შესრულებულია პაულ ცელანის მთარგმნელობითი პროგრამის ფარგლებში, რომელსაც ასპონსორებს ვენის ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ინსტიტუტი და ვენის ERSTE ფონდი.

Translation made possible with the support of the Paul Celan Translation Program, sponsored by the Institute for Human Sciences, Vienna, and ERSTE Foundation, Vienna



Institut für die Wissenschaften vom Menschen
Institute for Human Sciences

მთარგმნელი და გამომცემელი: დევი დუმბაძე
რედაქტორი: რუსუდან ასათიანი
ყდის დიზაინი: ანი ასათიანი
დაკაბადონება: გიორგი ბაგრატიონი

ყველა უფლება დაცულია

პირველი გამოცემა, 2019

ISBN 978-9941-8-2394-7

© საზოგადოებრივი გამომცემლობა სა.გა., დევი დუმბაძე, 2019

© Sa.Ga. Publishing for Society, Devi Dumbadze, 2019

www.sa-ga.org

სარჩევი

ისტეტიკური თეორია..... 9

ხელოვნება, საზოგადოება, ისტეტიკა..... 11

ხელოვნების თავისთავადი სიცხადე დაკარგულია 11 – სანყისის საკითხის სანინალმდეგოდ 12 – ჭეშმარიტების შიდაარსი და ნაწარმოებების სიციცხლე 14 – ხელოვნების და საზოგადოების მიმართების შესახებ 15 – ხელოვნების ფსიქოანალიტიკური თეორიის კრიტიკა 19 – კანტის და ფროიდის ხელოვნების თეორიები 21 – „ხელოვნებით ტკობა“ 25 – ესთეტიკური ჰედონიზმი და შემეცნების ბედნიერება 27

სიტუაცია..... 28

მასალების ხრწნა 28 – ხელოვნების განხელოვნება; კულტურის ინდუსტრიის კრიტიკის შესახებ 29 – ტანჯვის ენა 32 – ახალის ისტორიის ფილოსოფია 32 – ინვარიანტულობის პრობლემის შესახებ; ექსპერიმენტი (I) 37 – ‘იზმების’ დაცვა 39 – ‘იზმები’ როგორც სეკულარიზებული სკოლები 39 – შექმნადობა და შემთხვევითობა; მოდერნი და ხარისხი 41 – „მეორადი რეფლექსია“ 41 – ახალი და ხანგრძლივობა 42 – ინტეგრაციის დიალექტიკა და „სუბიექტური ნერტილი“ 44 – ახალი, უტოპია, ნეგატიურობა 48

მოდერნული ხელოვნება და ინდუსტრიული წარმოება 49 – ესთეტიკური რაციონალობა და კრიტიკა 50 – აკრძალვების კანონიკა 52 – ექსპერიმენტი (II); სერიოზულობა და უპასუხისმგებლობა 53 – შავბნელის იდეალი 56 – ტრადიციასთან მიმართება 57 – სუბიექტურობა და კოლექტივი 58 – სოლიფსიზმი, მიმეტური ტაბუ, სრულწლოვანება 59 – „ოსტატობა“ 60 – გამოხატულება და კონსტრუქცია 61

უშნოს, მშვენიერისა და ტაქნიკის კატეგორიების შესახებ..... 63

უშნოს კატეგორიის შესახებ 63 – სოციალური ასპექტი და უშნოს ისტორიის ფილოსოფია 66 – მშვენიერის ცნების შესახებ 69 – მიმეზისი და რაციონალობა 72 – კონსტრუქციის ცნების შესახებ 76 – ტექნოლოგია 78 – ფუნქციონალიზმის დიალექტიკა 81

ბუნების მშვენიერი..... 82

განაჩენი ბუნების მშვენიერის შესახებ 82 – ბუნების მშვენიერი როგორც „გარეთ გასვლა“ 83 – კულტურული ლანდშაფტის შესახებ 85 – ბუნების და ხელოვნების მშვენიერი გადაჯაჭვულად 87 – ბუნების გამოცდილება, ისტორიულად დეფორ-

მირებული 89 – ესთეტიკური აღქმა ანალიტიკურად 91 – ბუნების მშვენიერი როგორც შერჩეული ისტორია 92 – განსაზღვრული განუსაზღვრებადობა 93 – ბუნება როგორც შერიგებულის შიფრი 95 – ჰეგელის ბუნების მშვენიერის კრიტიკის მეტაკრიტიკა 97 – ბუნების მშვენიერიდან ხელოვნების მშვენიერზე გადასვლა 100

მშვენიერი ხელოვნებაში: „APPARITION“, გასულიერება, მჭვრეტელობითობა . . 101

„მეტი“ როგორც მოჩვენება 101 – ესთეტიკური ტრანსცენდენცია და განჯადობა 102 – განმანათლებლობა და ძრწოლა 103 – ხელოვნება და ხელოვნებისთვის უცხო 105 – არარსებული 106 – გამოსახულებითი ხასიათი 108 – „აფეთქება“ 109 – გამოსახულებების შიდაარსები კოლექტიურად 110

ხელოვნება როგორც სულიერი 111 – ნაწარმოებების იმანენტურობა და ჰეტეროგენიული ელემენტი 113 – ჰეგელის სულის ესთეტიკის შესახებ 115 – გასულიერების დიალექტიკა 117 – გასულიერება და ქაოტური ელემენტი 120 – ხელოვნების მჭვრეტელობითობა აპორიულად 120 – მჭვრეტელობითობა და ცნებითობა; ნივთიერი ხასიათი 124

მოჩვენება და გამოხატულება 127

მოჩვენების კრიზისი 127 – მოჩვენება, საზრისი, „*tour de force*“ 132 – მოჩვენების ხსნის შესახებ; ჰარმონია და დისონანსი 135 – გამოხატულება და დისონანსი 139 – სუბიექტ-ობიექტი და გამოხატულება 140 – გამოხატულება როგორც ენობრივი ხასიათი 141 – ბატონობა და ცნებითი შემეცნება 142 – გამოხატულება და მიმეზისი 143 – შიდაწილის დიალექტიკა; გამოხატულების აპორიები 145

ბამოცანის ხასიათი, ჭეშმარიტების შიდაარსი, მითაშიზისიკა 148

მითოსის კრიტიკა და ხსნა 148 – მიმეტური და სულელური 148 – *Cui bono* 150 – ბამოცანის ხასიათი და გაგება 150 – „არაფერი გარდაუსახველად“ 153 – ბამოცანა, დამწერლობა, ინტერპრეტაცია 155 – ინტერპრეტაცია როგორც მიბაძვა 156 – „ბლოკი“ 157 – განყვეტილი ტრანსცენდენცია 158 – ბამოცანის ხასიათი, ჭეშმარიტების შიდაარსი, აბსოლუტი 158

ხელოვნების ნაწარმოების ჭეშმარიტების შიდაარსის შესახებ 159 – ხელოვნება და ფილოსოფია; ხელოვნების კოლექტიური შიდაარსი 162 – ჭეშმარიტება როგორც არამოჩვენებითი მოჩვენება 163 – მომაკვდინებელთან მიმეზისი და შერიგება 165 – მეტექსისი საშინელში 167

სიმწყობრა და საზრისი 168

ლოგიკურობა 168 – ლოგიკა, მიზეზობრიობა, დრო 170 – მიზანშეწონილობა მიზნის გარეშე 172 – ფორმა 173 – ფორმა და შინაარსი 177 – არტიკულაციის ცნება (I) 180 –

მასალის ცნების შესახებ 182 – მატერიის ცნების შესახებ; განზრახვა და შიდაარსი 183
განზრახვა და საზრისი 185 – საზრისის კრიზისი 187 – ჰარმონიის ცნება და დახურუ-
ლობის იდეოლოგია 192 – ჰოყოფა 195 – კლასიციზმის კრიტიკა 197

სუბიექტ-ობიექტი 199

სუბიექტური და ობიექტური ეკვივოკაციურად; ესთეტიკური გრძნობის შესახებ
199 – კანტის ობიექტურობის ცნების კრიტიკა 201 – სათუო ბალანსი 203 – ენობ-
რივი ხასიათი და კოლექტიური სუბიექტი 204 – სუბიექტ-ობიექტის დიალექტიკის
შესახებ 206 – „გენია“ 207 – ორიგინალობა 210 – ფანტაზია და რეფლექსია 211 –
ობიექტურობა და განივთება 213

ხელოვნების ნაწარმოების თეორიის შესახებ 214

ესთეტიკური თეორია პროცესუალურად; ნაწარმოების პროცესუალური ხასიათი
214 – წარმავლობა; არტეფაქტი და გენეზისი 217 – ხელოვნების ნაწარმოები,
როგორც მონადა, და იმანენტური ანალიზი 218 – ხელოვნება და ხელოვნების ნა-
წარმოებები 220 – ისტორია კონსტიტუციური თვალსაზრისით; „გაგებადობა“ 222
– ობიექტივაციის იძულება და დისოციაცია 223 – ერთიანობა და მრავალი 226
– ინტენსიურობის კატეგორია 227 – „თუ რა საფუძვლით ეწოდება ნაწარმოებს
მშვენიერი“ 228 – „სიღრმე“ 230 – არტიკულაციის ცნება (II) 231 – პროგრესის
დიფერენციაციის შესახებ 232 – სანარმოო ძალების გაშლა 233 – ნაწარმოებ-
ების ცვლილება 234 – ინტერპრეტაცია, კომენტარი, კრიტიკა 235 – ჭეშმარიტების
შიდაარსი ისტორიულად 236 – ამალღებული ბუნებასა და ხელოვნებაში; ამალღე-
ბული და თამაში 240

ზოგადი და კერძო 241

ნომინალიზმი და ჟანრების განადგურება 241 – ანტიკურობის ჟანრების ესთე-
ტიკის შესახებ 245 – შეთანხმებების ისტორიის ფილოსოფიის შესახებ 246 – სტი-
ლის ცნების შესახებ 248 – ხელოვნების პროგრესი 251 – ხელოვნების ისტორია
არაჰომოგენურად 252 – პროგრესი და მასალის ფლობა 254 – „ტექნიკა“ 257 –
ხელოვნება ინდუსტრიულ ეპოქაში 261 – ნომინალიზმი და ღია ფორმა 265 – კონ-
სტრუქცია; სტატყკა და დინამიკა 267

საზოგადოება 271

ხელოვნების ორმაგი ხასიათი: *fait social* და ავტონომია; ფეტიშის ხასიათის შესა-
ხებ 271 – რეცეფცია და წარმოება 274 – მატერიის შერჩევა: ხელოვნებისეული
სუბიექტი; მეცნიერებასთან მიმართება 276 – ხელოვნება როგორც ქცევის ნესი
279 – იდეოლოგია და ჭეშმარიტება 280 – „დანაშაული“; მონინავე ხელოვნების
რეცეფციის შესახებ 282 – ხელოვნების და საზოგადოების გაშუალება 284 –

კათარზისის კრიტიკა; კიტჩი და ვულგარული ელემენტი 286 – პრაქტიკასთან დამოკიდებულება; ზემოქმედება, განცდა, „შეძრწუნება“ 290 – ანგაჟირებულობა 296 – ესთეტიზმი, ნატურალიზმი, ბეკეტი 298 – ადმინისტრირებული ხელოვნების წინააღმდეგ 301 – ხელოვნების შესაძლებლობა დღეს 302 – ავტონომია და ჰეტერონომია 303 – პოლიტიკური ოფიცია 305 – პროგრესი და რეაქცია 308 – ხელოვნება და ფილოსოფიის სილატაკე 310 – ობიექტის უპირატესობა და ხელოვნება 310 – სოლიფსიზმის პრობლემა და მცდარი შერიგება 311

პარალიზომენა 315

თეორიები ხელოვნების საწყისის შესახებ 392

ადრინდელი შისავალი 401

ტრადიციული ესთეტიკის მოძველებული ელემენტი 403 – მიამიტობის ფუნქციის შეცვლა 407 – ტრადიციული ესთეტიკის და თანამედროვე ხელოვნების შეურიგებადობა 410 – ჭეშმარიტების შიდაარსი და ხელოვნების ნაწარმოების ფეტიშიზმი 413 – ესთეტიკის იძულება 414 – ესთეტიკა როგორც მეტაფიზიკის თავშესაფარი 416

ესთეტიკური გამოცდილება როგორც ობიექტური გაგება 419 – ნაწარმოების იმანენტური ანალიზი და ესთეტიკური თეორია 422 – ესთეტიკური გამოცდილების დიალექტიკის შესახებ 423 – ზოგადი და კერძო 424 – საწყისის ფენომენოლოგიური კვლევის კრიტიკა 426 – ჰეგელის ესთეტიკასთან დამოკიდებულება 426 – ესთეტიკის ღია ხასიათი; ფორმის და შინაარსის ესთეტიკა (I) 428 – ფორმის და შინაარსის ესთეტიკა (II); ნორმები და ლოზუნგები 431

მეთოდოლოგია, „მეორადი რეფლექსია“, ისტორია 432

ბერგანელ გამომცემელთა ბოლოთქმა 437

მთარგმნელის ბოლოსიტყვაობა: დევი ღუმბაძე,
ხელოვნება და ხსნა. თეოდორ ვ. ადორნოს „ესთეტიკური თეორია“ 445

ՎՆՏՈՎԵՐԻ ԹՎՈՒՆ

თავისთავად ცხადი გახდა, რომ აღარაფერია თავისთავად ცხადი ხელოვნების შესახებ: არც თავად მასში, არც მის მიმართებაში მთელთან, თვით მისი არსებობის უფლებაც. დაიკარგა რეფლექსიისა და პრობლემატიზების გარეშე კეთებადი, თუმცა ეს სულაც არ ანაზღაურდება შესაძლებლად ქცეულის ღია უსასრულობით, თითქოს რეფლექსიას თვალწინ რომ გადაეშლება. გაფართოება მრავალი განზომილებით შევიწროებად მჟღავნდება. იმ უხილავის ზღვას, რომელშიც ხელოვნების რეკოლუციურმა მოძრაობებმა 1910-იან წლებში გაბედეს გაჭრა, თავგადასავალთა აღთქმული ბედნიერება არ მოუტანია. პირიქით, ამ პერიოდში გამოწვეულმა პროცესმა სწორედ ის კატეგორიები გახრწნა, რომელთა სახელითაც წამოიწყეს ის. სულ უფრო და უფრო მეტს ითრევდა ახლად ტაბუირებულის მორევი. ხელოვნები ყველგან არა იმდენად თავისუფლების ახლადმოპოვებულ საუფლოს შეჭხაროდნენ, რამდენადაც, უმაღლეს, კვლავაც სავარაუდო და არცთუ უფრო მდგრადი წესრიგისკენ ლტოლვა იწყეს. ხელოვნება დღემდე ყოველთვის კერძო სფეროდ რჩებოდა; აბსოლუტური თავისუფლება მასში მთელში არათავისუფლების გამარადისებულ მდგომარეობას ეწინააღმდეგება. სწორედ მთელში იქცა ხელოვნების ადგილი საეჭვო. ავტონომია ხელოვნებამ მას შემდეგ მოიპოვა, რაც საკუთარი საკულტო ფუნქცია, ყველა ასლითურთ, მოიშორა, რასაც ჰუმანურობის იდეა ასაზრდოებდა. ეს იდეა კი მით უფრო შეირყა, რაც უფრო ნაკლებად ჰუმანური ხდებოდა საზოგადოება. ხელოვნებისთვის ადამიანურობის იდეალისგან რეგულაციული საკუთარი მაკონსტიტუირებელი ელემენტები თავად ხელოვნების მოძრაობის კანონმა გააუფერულა. სავარაუდოდ, მისი ავტონომია შეუქცევადი რჩება. ნებისმიერი მცდელობა, მას საზოგადოებრივი ფუნქციით აუნაზღაურდეს ის, რაშიც მას ეჭვი ეპარება და რის მიმართ ეჭვის გამოხატულებაც თავად არის, მარცხით დასრულდა. ამავე დროს, ავტონომიაში სიბრძავის მომენტიც გამოაშკარავებას იწყებს, რომელიც ხელოვნებას ოდითგან ახასიათებდა, საკუთარი ემანსიპაციის ეპოქაში კი ყველა დანარჩენ მომენტს ჩრდილავს, ისეთი დაკარგული მიამიტობის მიუხედავად – თუ არა სწორედ მის შედეგად – რომლისგან გაქცევაც ხელოვნებას უკვე აღარ ეპატიება, როგორც ამას უკვე ჰეგელი სწვდა. ეს კი მეორე ხარისხის მიამიტობას უკავშირდება: ესთეტიკურ ‘რისთვის?’-ში დაეჭვებას. საეჭვოა, რჩება თუ არა ხელოვნება საერთოდ კვლავაც შესაძლებელი: ხომ არ გამოუთხარა მან სრული ემანსიპაციის შედეგად საკუთარ წინაპირობებს ძირი და დაკარგა ისინი. ასეთ კითხვას ის აღანთებს, რაც ხელოვნება ოდესლაც იყო. ხელოვნების ნაწარმოებები ემპირიული სამყაროს ფარგლებს სცდებიან და მასთან დაპირისპირებულ, საკუთარი არსის მქონე სამყაროს ქმნიან ისე, თითქოს ისიც არსებული იყოს. ამით კი ნაწარმოებები აპრიორი ჰოყოფისკენ მიდრეკილებას იჩენენ, რაც არ უნდა ტრაგიკულად მოგვაჩვენებდნენ თავს. კლიშეები ისეთი შემრიგებლური ნათების შესახებ, რომელიც თითქოს ხელოვნებიდან უკვე სინამდვილესაც უნდა გადასწვდებოდეს, ამაზრზენია. და ეს

არა მხოლოდ იმიტომ, რომ ხელოვნების ნამდვილი ცნების ბურჟუაზიული პრეპარაციით მის პაროდირებას ახდენენ, რადგან ხელოვნებას ნუგემის მომგვრელ საკვირაო ღონისძიებათა რიგში ამწესებენ, არამედ, ასევე, რადგან ასეთი კლიშეები ხელოვნების ჭრილობას აღიზიანებენ. ხელოვნების თეოლოგიისგან, ხსნის ჭეშმარიტების უსაზღვრო მოთხოვნისგან, განდგომა გარდაუვალია; ამის გარეშე ის ვერ გაიშლებოდა. თუმცა, შედეგად ხელოვნება თავს სწირავს მხოლოდ არსებულის და სახეზე მყოფის ნუგემისცემად ყოფნაზე. ეს კი, ვინაიდან სხვის იმედი გაცრუვდა, ასევე იმის მოჯადოებას აძლიერებს, რისგან გათავისუფლებასაც ესწრაფვის ხელოვნების ავტონომია. ასეთ ნუგემისცემად ყოფნის ექვს თავად ავტონომიის პრინციპი იწვევს: ის იჩემებს, რომ მთელს როგორც დამრგვალებულს, საკუთარ თავში დასრულებულს თავად საკუთარი თავით ადგენს, ეს სახე კი შემდეგ ისეთ სამყაროზე ვრცელდება, რომელშიც თავად ხელოვნებაც არსებობს და მასაც წარმოშობს. ემპირიის უკუგდება ხელოვნების ცნების განუყოფელი ნაწილია, უბრალო *escape* კი არა, არამედ ხელოვნების იმანენტური კანონია. თუმცა, შედეგად ხელოვნება ემპირიის ბატონობის სანქციონირებას ახდენს. ჰელმუტ კუნმა ერთ-ერთ გამოკვლევაში, ხელოვნების სადიდებლად მას დაუდასტურა, რომ თითოეული ხელოვნების ნაწარმოები ხოტბაა.¹ მისი თეზისი ჭეშმარიტი იქნებოდა, კრიტიკულად რომ ყოფილიყო განზრახული. იმის პირისპირ, რადაც რეალობა გადაიზარდა, ხელოვნების აფორმაციული არსი – მისი გარდაუვალი მომენტი – გაუსაძლისი გახდა. ის საკუთარი ცნების შიდაარსს უნდა დაუპირისპირდეს, ამის შედეგად კი თავად სათუო ხდება, უღრმესი ბოჭკოების ჩათვლით. თუმცა, აბსტრაქტული ნეგაციით ხელოვნების თავიდან მოშორება შეუძლებელია. ხელოვნება იმას უტევს, რასაც მთელი ტრადიცია როგორც საკუთარ ქვენაფენ ქანს გარანტირებულად მიიჩნევდა, ამით კი თვისებრივად იცვლება: თავად იქცევა სხვად. ამის უნარი ხელოვნებას იმის გამო შესწევს, რომ საკუთარი ფორმით ყოველთვის უბრალოდ არსებულსა და სახეზე მყოფს უპირისპირდებოდა და იმავდროულად როგორც არსებულისა და სახეზე მყოფის მომენტების გაფორმება, მას დახმარების ხელსაც უწვდიდა. ხელოვნების როგორც ნუგემისცემის, ისე საპირისპიროს ზოგად ფორმულაზე დაყვანა თანაბრად შეუძლებელია.

ხელოვნება საკუთარ ცნებას მომენტების ისტორიულად ცვალებად კონსტელაციასში ფლობს; დეფინიციისათვის ის ხელმიუწვდომელია. შეუძლებელია მისი არსის სანყისიდან გამოყვანა, თითქოს პირველადი ის ქვენაფენი ქანი იყოს, რომელზეც ყოველივე მომდევნო დაშენდება და რომლის შერყევითანავე ჩამოიშლებოდა. ის, რომ პირველი ხელოვნების ნაწარმოებები უმაღლესი და უწმინდესია, ყველაზე გვიანდელი რომანტიკაა; არანაკლები სამართლიანობით შეიძლება იმის მტკიცება, რომ უადრესი ხელოვნებისმიერი ქმნილებები, მაგიური პრაქტიკების, ისტორიული დოკუმენტაციის და ისეთი პრაგმატული მიზნებისაგან განუყოფელები, როგორცაა შეძახილებით თუ ჩაბერილი ბგერებით დიდ მანძილებზე ერთმანეთისთვის ხმის მიწვდენა, ამღვრეული და უწმინდურია; ასეთ არგუმენტებს კლასიციტური კონცეფცია სიამოვნებით მიმართავს. უხეშად ისტორიულად, მონაცემები ბინდ-ბუნდში იკარგება.² თუ ხელოვნების ისტორიული გენეზისის ონტო-

1 იხ. Helmut Kuhn, Schriften zur Ästhetik, München 1966, გვ. 236 და შმდ.

2 იხ. ქვემოთ ექსკურსი „თეორიები ხელოვნების სანყისის შესახებ“, გვ. 392 და შმდ. (გერმ. გამოც. შენ.)

ადრინდელი შესავალი

ფილოსოფიური ესთეტიკის ცნება, სისტემის ან ზნეობის ცნების მსგავსად, მოძველებული ჩანს. ასეთი გრძნობა მხოლოდ მხატვრული პრაქტიკით და ესთეტიკური თეორიის მიმართ საჯარო გულგრილობით არ ამოიწურება. თავად აკადემიურ წრეებშიც უკვე ათწლეულებია, რაც შესაბამისი პუბლიკაციები აშკარად კლებულობს. ერთ-ერთი ახალი ფილოსოფიური ლექსიკონი აღნიშნავს: „სავარაუდოდ, არცერთი სხვა ფილოსოფიური დარგი არ დგას ესთეტიკაზე უფრო მერყევ წინაპირობებზე. ფლიუგერივით მას 'აქეთ-იქით მიმოისვრის ქარის ყოველი რხევა ფილოსოფიის, კულტურისა თუ მეცნიერების თეორიის სფეროში. ესთეტიკა ხან მეტაფიზიკური, ხან კი ემპირიული მეთოდით ხელმძღვანელობს, ხან ნორმატიულია, ხან დესკრიფციული, ხან ხელოვანს ეყრდნობა, ხან ხელოვნების მოყვარულს; თუ ის დღეს ესთეტიკური სფეროს ცენტრად ხელოვნებას აცხადებს და ბუნებრივ მშვენიერებას მხოლოდ წინასაფხურად განიმარტავს, ხვალ უკვე ხელოვნების მშვენიერებაში მხოლოდ მეორადი მოხმარების ბუნებრივ მშვენიერებას პოულობს.' ასე აღწერს მორიც გაიგერი მეცხრამეტე საუკუნის შუა წლებიდან დამახასიათებელ დილემას. თუმცა, ხშირად თავად ბოლომდე ჩამოუყალიბებელი ესთეტიკური თეორიების პლურალიზმს ორმაგი საფუძველი აქვს: ერთი მხრივ, ხელოვნების ზოგადად ფილოსოფიური კატეგორიების სისტემით წვდომის პრინციპული სირთულე, მეტიც, შეუძლებლობა; მეორე მხრივ, ესთეტიკური დებულებების ტრადიციულად მათთვის ნამძღვარებული შემეცნების თეორიის პოზიციებზე დამოკიდებულება. შემეცნების თეორიის პრობლემاتيკა უშუალოდ ესთეტიკაში მეორდება, რადგან საკითხი, თუ როგორ შეძლებს ესთეტიკა საკუთარი საგნების განმარტებას, დამოკიდებულია იმაზე, თუ პრინციპულად საგნის რა ცნებას ეყრდნობა. თუმცა, ასეთ ტრადიციულ დამოკიდებულებას თავად საგანი გვეკარნახობს და უკვე ტერმინოლოგიაშიც მოცემულია“.¹ ასეთი დახასიათება არსებულ მდგომარეობას ადეკვატურად აღწერს, თუმცა საკმარისად არ ხსნის. სხვა ფილოსოფიური განშტოებები, შემეცნების თეორიის და ლოგიკის ჩათვლით, არანაკლებ საკამათოა, მაგრამ მათ მიმართ ინტერესი ასევე შენელებული როდია. სასონარკვეთას სწორედ დარგის განსაკუთრებული მდგომარეობა იწვევს. კროჩემ ესთეტიკურ თეორიაში რადიკალური ნომინალიზმი შემოიტანა. დაახლოებით იმავე პერიოდში, მნიშვნელოვანი კონცეფციები ეგრეთ წოდებულ პრინციპის საკითხებს დაშორდნენ და თავისებურ ფორმალურ პრობლემებსა და მასალებს ჩაულრმავდნენ. ვახსენოთ ლუკაჩის თეორია რომანის შესახებ, ბენიამინის ემფატიკური გამოკვლევის სახით ჩამოყალიბებული „შერჩევითი ნათესაობების“ კრიტიკა და მისივე „გერმანული ტრაუერშპილის საწყისი“. თუ ეს უკანასკნელი ნაშრომი, სიღრმისეული აზრით, კროჩეს ნომინალიზმს იცავს,² ამის შედეგად ის ცნობიერების ისეთ მდგომარეობასაც უწევს ანგა-

1 Ivo Frenzel, [Artikel] Ästhetik, in: Philosophie, hg. von A. Diemer und I. Frenzel, Frankfurt a. M. 1958 (Das Fischer Lexikon, ტ. 11), გვ. 35.

2 იხ. Walter Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels, დასახ. ნაშრ., გვ. 26 და შმდ.

რიმს, რომელიც ესთეტიკის ტრადიციულ ცენტრალურ საკითხებზე, განსაკუთრებით, მეტაფიზიკური შიდაარსის შესახებ, უკვე არა ზოგადი პრინციპების საფუძველზე იმედოვნებს პასუხების მიღებას, არამედ მხოლოდ სხვა შემთხვევებში უბრალოდ მაგალითების სტატუსის მქონე პრობლემებიდან. ფილოსოფიური ესთეტიკა სულელურ და ტრივიალურ ზოგადობასა და თვითნებურ, მეტწილად შეთანხმებებზე დაფუძნებული, წარმოდგენებიდან გადმოღებულ მსჯელობებს შორის საბედისწერო ალტერნატივაში ექცევა. ჰეგელის პროგრამა, აზროვნება არა ზემოდან, არამედ ფენომენისთვის ფეხის აბმით განხორციელდეს, ესთეტიკაში პირველად ნომინალიზმის შედეგად შეიმჩნევა, რომლის პირისპირ თავად ჰეგელის ესთეტიკამ, საკუთარი კლასიციზტური კომპონენტების შესაბამისად, გაცილებით უფრო მეტი აბსტრაქტული მუდმივები შეინარჩუნა, ვიდრე ეს დიალექტიკურ მეთოდთან შეთავსებადი იქნებოდა. ასეთმა შედეგმა იმავდროულად კითხვის ქვეშ დააყენა, კვლავაც რჩება თუ არა ესთეტიკური თეორია შესაძლებელი ტრადიციულის სახით. ნებისმიერი ხელოვნების ნაწარმოები, მეტიც, საერთოდ მშვენიერების ნებისმიერი გამოცდილება, კონკრეტულის იდეას უკავშირდება; ის არ გვაძლევს უფლებას, ხელოვნების გარჩევისას, განსაზღვრულ ფენომენებს ისევე დავმორდეთ, როგორც ეს – და ერთობ მცდარადაც – ფილოსოფიურ კონსენსუსს შემეცნების თეორიის თუ ეთიკის სფეროში, რა ხანია, შესაძლებლად მიაჩნდა. საზოგადოდ, ესთეტიკურად კონკრეტულის მოძღვრებას აუცილებლობით ყურადღებიდან გამორჩებოდა ის, რითიც დაინტერესებას მას თავად საგანი აიძულებს. ესთეტიკის დრომოჭმულობის საფუძველიც ის არის, რომ ის ასეთ ვითარებას თვალს არ უსწორებს. ესთეტიკა საკუთარი ფორმით თითქოს ვალდებულია ზოგადობას ესწრაფოდეს; ასეთი ზოგადობა კი ხელოვნების ნაწარმოებების მიმართ არაადეკვატური დამოკიდებულებით და, ამის შემავსებლად, მარადისობის წარმავალი ღირებულებების შემოტანით სრულდება. ესთეტიკის მიმართ არსებული აკადემიური უნდობლობა თავად ესთეტიკის იმანენტურ აკადემიზმს ეფუძნება. ესთეტიკური საკითხებით დაუინტერესებლობის მოტივი კი, უპირველეს ყოვლისა, მეცნიერების ნებისმიერ არასანდო თუ საკამათო ელემენტის მიმართ ინსტიტუციონალიზებული შიშია და სულაც არა – პროვინციალიზმის, საკითხების საკუთარ საგანთან შედარებითი ჩამორჩენილობის მიმართ. ყოვლისმომცველ და კონტემპლაციურ განწყობას ესთეტიკას მეცნიერება აკისრებს; ამავე დროს, ასეთი განწყობა მონიწივე ხელოვნებასთან შეურიგებადად იქცა, რომელიც ზოგიერთ შემთხვევაში, როგორც, მაგალითად, კაფკასთან, კონტემპლაციურ დამოკიდებულებას თითქმის ვეღარც გუობს.³ შედეგად ესთეტიკა დღეს იმთავითვე ემიჯნება საკუთარ გასარჩევ საგანს; უბრალოდ მაყურებლის ტკობის, მხოლოდ გემრიელის ეჭვსაც კი იწვევს. კონტემპლაციური ესთეტიკა უნებლიეთ საკუთარ კრიტიერიუმად სწორედ გემოვნებას ნაიმიძღვარებს, რომლის საშუალებითაც მჭვრეტელი, დაშორებული პოზიციიდან არჩევანს რომ აკეთებს, ნაწარმოებებს უპირისპირდება. მჭვრეტელი, საკუთარი სუბიექტივისტური შეზღუდულობის შედეგად, თავის მხრივ, თეორიულ რეფლექსიას ითხოვს; ამასთან, არა მხოლოდ უახლესი მოდერნის წინაშე განიცდის მარცხს, არამედ, სავარაუდოდ, უკვე რა ხანია, საზოგადოდ ნებისმიერი პერიოდის მონიწივე ნაწარმოების წინაშეც. ჰეგელის მიერ ესთეტიკური გემოვნების მსჯელობის ადგილას

3 იხ. Theodor W. Adorno, *Prismen*, დასახ. ნაშრ., გვ. 304.

თავად საგნის დასმის მოთხოვნა⁴ ამას წინასწარმეტყველებდა; თუმცა, ამის გამო, ჰეგელს გულგრილი მაყურებლის გემოვნებით დაობებული განწყობა მაინც არ მიუტოვებია. ამის საშუალებას ჰეგელს საკუთარი სისტემა აძლევდა, რომელიც შემეცნებას იქაც კი ნაყოფიერად ასულიერებს, სადაც საკუთარ ობიექტებს ზედმეტად შორდება. ჰეგელი და კანტი უკანასკნელები იყვნენ მათ შორის, ვისაც, უხეშად რომ ვთქვათ, ჯერ კიდევ შეეძლო დიდებული ესთეტიკის ისე ჩამოყალიბება, რომ თავად ხელოვნების არაფერი ესმოდა. ეს მანამ რჩებოდა შესაძლებელი, სანამ ხელოვნება, თავის მხრივ, ასევე ყოვლისმომცველ ნორმებზე იყო ორიენტირებული, რომლებიც ინდივიდუალურ ნაწარმოებში კითხვის ქვეშ კი არ დგებოდნენ, არამედ მხოლოდ ნაწარმოების იმანენტურ პრობლემატიკაში უფერულდებოდნენ. სავარაუდოდ, არასოდეს არსებულა რაიმე სახით მაინც მნიშვნელოვანი ნაწარმოები, რომელიც საკუთარი აღნაგობით ხსენებულ ნორმებს არ გვიზიარებდა და ამის საშუალებით მათ, ასევე, ვირტუალურად არ ცვლიდა. ნორმები უბრალოდ კი არ გაუქმდნენ, არამედ მათში ისეთი ელემენტი არსებობდა, რომელიც ინდივიდუალური ნაწარმოებების ფარგლებს გარეთ გადიოდა. ამდენად, დიდებული ფილოსოფიური ესთეტიკები ხელოვნებასთან შეთანხმებულნი რჩებოდნენ და მის უეჭველ ზოგად მომენტს, ასევე, ცნების საშუალებით გამოხატავდნენ, რაც სულის ისეთ მდგომარეობას შეესაბამებოდა, როცა ფილოსოფია და სულის სხვა აღნაგობანი, მათ შორის, მაგალითად, ხელოვნება, ჯერ კიდევ ერთმანეთისგან მონყვეტილი არ იყო. რადგან ფილოსოფიასა და ხელოვნებაში ერთი და იგივე სული ბატონობდა, ფილოსოფიას ხელოვნების სუბსტანციურად განხილვის საშუალება ეძლეოდა ისე, რომ ნაწარმოებებს არ მისდევდა. რასაკვირველია, ფილოსოფიები გამუდმებით მარცხდებოდნენ ხელოვნების და საკუთარი ზოგადი განსაზღვრებების არაიგივეობით მოტივირებული ისეთი მცდელობებისას, როცა ხელოვნების სპეციფიკაციები აუცილებლად უნდა გააზრებულყო. სპეკულაციური იდეალიზმის წარმომადგენლები ყველაზე სამარცხვინო შეცდომებს სწორედ ასეთ შემთხვევებში უშვებდნენ. რადგან კანტს აპოსტერიორის აპრიორად დამტკიცების მცდელობა არ მოეთხოვებოდა, მას ასეთი შეცდომაც ნაკლებად ეშუქებოდა. კანტი მხატვრულად სწორედ იმ მეთვრამეტე საუკუნეში გამომწყვედი დარჩა, რომელსაც, ფილოსოფიურად, უყოყმანოდ კრიტიკამდე – მაშასადამე, სუბიექტის სრულ ემანსპაციამდე – მყოფს უწოდებდა; ამდენად, იგი, ჰეგელის მსგავსად, ხელოვნებისთვის უცხო მტკიცებებით თავს არ იმიშვლებდა.⁵ თვით უფრო გვიან-

4 იხ. Hegel, დასახ. ნაშრ., 1-ლი ნაწილი, გვ. 43 და შმდ.

5 მოწონების შესახებ მოძღვრებას კანტის ესთეტიკის ფორმალური სუბიექტივიზმი განაპირობებს. გარდა ამისა, ასეთი ესთეტიკის ისტორიული საზღვარი ყველაზე თვალსაჩინოდ იმ მოძღვრებაში ვლინდება, რომ ამაღლებული მხოლოდ ბუნებას ახასიათებს და არა ხელოვნებას. კანტის ეპოქის ხელოვნება, რომელსაც იგი თავად ფილოსოფიურად მოასწავებდა, იმით ხასიათდება, რომ, მართალია, ამაღლებულის იდეალს იცავს, მაგრამ კანტის გაგებაზე ორიენტირებული არ არის და, სავარაუდოდ, ზუსტად არც მის მსჯელობას იცნობს; უპირველეს ყოვლისა, ეს ბეთჰოვენს ეხება, რომელსაც, სხვათა შორის, თვით ჰეგელიც კი არ ახსენებს. ამავე დროს, ისტორიული საზღვარი წარსულის მიმართაც ივლებოდა ისეთი ეპოქის სულისკვეთებით, რომელსაც ბაროკო და ყველაფერი ის, რაც რენესანსში მისკენ ილტვოდა, უახლოესი წარსულის სახით სძულდა. ღრმად პარადოქსულია, რომ კანტი არსად არ უახლოვდება ახალგაზრდა გოეთეს და ბურჟუაზიულ რევოლუციურ ხელოვნებას უფრო მეტად, ვიდრე ამაღლებულის საკუთარ აღწერაში. ამ ახალგაზრდა პოეტებმა, კანტის ეპოქის თანამედროვეებმა ისევე, როგორც თავად კანტმა, ბუნების გამოცდილება მოიპოვეს და, რამდენადაც მათ ფენომენს სიტყვებიც მოუნახეს, ამაღლებულის გრძნობა უფრო როგორც მხატვრული გამოსახულება და არა ზნეობრივი არის მქონე გაამართლეს. „უდრეკი,

დელ, რადიკალურად მოდერნულ შესაძლებლობებსაც კი კანტმა უფრო მეტი ასპარეზი დაუტოვა, ვიდრე ჰეგელმა, თუმცა ჰეგელი ხელოვნებას მით უფრო დიდი შემართებით უდგებოდა.⁶ ორივეს შემდეგ კი ნატიფი თეორეტიკოსები ჰეგელის მიერ პოსტულირებულ თავისთავად საგანსა და ცნებას შორის მანკიერ შუალედში გაჩერდნენ. მათ ხელოვნების მიმართ კულინარიული დამოკიდებულება და ხელოვნების კონსტრუქციის უძღურება ერთმანეთთან გააიგივეს. გეორგ ზიმელი, ესთეტიკური ინდივიდუალურისკენ გადამწყვეტი შემობრუნების მიუხედავად, ასეთი დახვეწილობის ტიპური ნარმომადგენელია. ხელოვნების შემეცნების კლიმატი ან ცნების შეუპოვარი ასკეზაა, რომელსაც ჯიუტად ფაქტები არ აწუხებს, ან საგნების წიაღში უცნობიერებო ცნობიერება; ხელოვნებას ვერასოდეს უგებენ ისინი, ვინც ნაწარმოებებს მაყურებლის მსგავსად მხოლოდ კომფორტულად გეზულობს; ასეთი განწყობის არასავალდებულოობა იმთავითვე ნაწარმოებების არსებითი ელემენტის, საკუთარი სავალდებულოობის მიმართ გულგრილი რჩება. ესთეტიკა მანამ იყო პროდუქტიული, სანამ ემპირიისგან დაშორებას შეუზღუდავად პატივს სცემდა და, სარკმელის არმქონე აზრის საშუალებით, საკუთარი სხვის შიდაარსში აღწევდა; ან, სადაც ასეთი სხვა ტანიერად ახლოს, ნარმოებების შინაგანი ასპექტიდან გამომდინარე, ისე მსჯელობს, როგორც ინდივიდუალური ხელოვნების მიმოფანტულ მოწმობებში, რომლებიც მნიშვნელოვნებას როგორც ნაწარმოებებისთვის არაგადამწყვეტი პიროვნების გამოხატულებას კი არ ფლობენ, არამედ იმიტომ, რომ ხშირად, სუბიექტზე მინიშნების გარეშე, თავად საგნის მოზღვავებული გამოცდილების ელემენტებს აფიქსირებენ. საზოგადოებრივი ჩვეულებებით ხელოვნებისთვის ნაკარნახები მიამიტობა ასეთ მოწმობებს ხშირად ხელს უშლის: ან ხელოვნები ღვარძლიანად უარყოფენ ესთეტიკას და ხელობაში გამოიკეტავენ თავს, ან ანტიდილექტანტები დილექტანტურ დამხმარე თეორიებს თხზავენ. თუ მათი გამონათქვამები ესთეტიკში უნდა ჩაირთოს, მათ ინტერპრეტაცია ესაჭიროებათ. პოლემიკის შედეგად ესთეტიკის ადგილას მოქცეული ხელობის შესახებ მოძღვრებები ისეთ შემთხვევაშიც პოზიტივიზმით სრულდება, როცა თავად მეტაფიზიკას უთანაგრძნობენ. უსარგებლო ხდება რჩევები, თუ რა იქნება რონდოს შეთხვისთვის ყველაზე მოსახერხებელი გზა, როგორც კი ისეთი საფუძვლებით, რომელთა შესახებ ხელობის მოძღვრებებმა არაფერი იციან, თავად რონდოს შეთხვა შეუძლებელი აღმოჩნდება. მათი პრაქტიკული რჩევები ფილოსოფიურ გაშლას ითხოვენ, რათა ჩვეულის უბრალო ამონარიდებზე მეტი აღმოჩნდნენ. თუ რჩევები ასეთი გადასვლის წინ წყდება, თითქმის ყოველთვის,

გადმოწოლილი, ერთგვარად შემზარავი კლდეები, ცაზე მოქუფრული ელის ღრუბლები, ჭექა-ქუხილით მოძრავნი, ვულკანები, მთელი თავიანთი გამანადგურებელი ძალით, ქარბუქები უკან მოტოვებული გავრანებით, უსაზღვრო, მღელვარე ოკეანე, მძლავრი მდინარის მაღალი ჩანჩქერი და სხვა ამგავრი ხედები წინააღმდეგობის განევის ჩვენეულ უნარს საკუთარ სიმძლავრესთან შედარებით უმნიშვნელო წვრილმანად აქცევენ. თუმცა, მათი ხედი მით უფრო მიმზიდველი ხდება, რაც უფრო საშინელია – მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ უსაფრთხოებაში ვიმყოფებით; ხოლო, ასეთ საგნებს უპირატესად ამაღლებულს ვუნოდებთ, რადგან ისინი სამშინველის ძალას ჩვეულ საშუალო დონესთან შედარებით ამაღლებენ და ჩვენში წინააღმდეგობის განევის სრულიად განსხვავებულ უნარს აღმოგვაჩენინებენ, რომელიც გვაგულიანებს, რომ ბუნების მოჩვენებით ყოვლისშემძლეობას თვალს გავეუსწოროთ“ (Kant, დასახ. ნაშრ., გვ. 124 [Kritik der Urteilskraft, § 28]).

6 „ამაღლებული კი, პირიქით, ასევე უფორმო საგანში შეიძლება აღმოვაჩინოთ, რამდენადაც ან ასეთ საგანში, ან საგნის გამოწვევის შედეგად, უსაზღვროება შეიძლება ნარმოვიდგინოთ და, მიუხედავად ამისა, ტოტალობასთან ერთად გავიზოროთ“ (დასახ. ნაშრ., გვ. 104 [Kritik der Urteilskraft, § 23]).

მხარდაჭერას ბუნდოვანი მსოფლმხედველობისგან ეძიებენ. იდეალისტური სისტემების დასრულების შემდეგ, თუ ესთეტიკა კრუნჩხვებით კვლავ გამოცოცხლებულ დარგს უნდა აღემატებოდეს, მის წინაშე მყოფი სირთულე ეს არის: მწარმოებლის ფენომენებთან სიახლოვე ცნებით ძალას უნდა დაუკავშირდეს, რომელიც ურყევი უმაღლესი ცნებით, 'ფრაზით', აღარ იმართება. ცნებით მედიუმზე დამოკიდებული ასეთი ესთეტიკა ხელოვნების ნაწარმოებების უბრალო ფენომენოლოგიას გასცდებოდა. საპირისპიროდ, ამაო რჩება ნომინალისტური სიტუაციის ზეწოლის ქვეშ იმაზე გადასვლის მცდელობა, რასაც, სავარაუდოდ, ემპირიული ესთეტიკა ეწოდებოდა. თუ, მაგალითად, ასეთი გამეცნიერების დიქტატის შედეგად კლასიფიკაციების და აბსტრაქციების საშუალებით ემპირიული აღწერებიდან ზოგად ესთეტიკურ ნორმებამდე ამალღებას მოვისურვებდით, ხელში მხოლოდ წყალწყალა ელემენტი შემოგვრჩებოდა, რაც სპეკულაციური სისტემების გამჭოლ და სუბსტანციურ კატეგორიებთან შედარებას ველარ გაუძლებდა. თანამედროვე ხელოვნების პრაქტიკის მიმართ გამოყენებული ასეთი დისტილატები დაახლოებით ისევე ვარგისი იქნებოდა, როგორც ოდიტგან მხატვრული ეტალონები. ნებისმიერი ესთეტიკური კითხვა ხელოვნების ნაწარმოებების ჭეშმარიტების შიდაარსის შესახებ თავად კითხვით სრულდება: არის თუ არა ის, რასაც ნაწარმოებები თავისებური აღნაგობის საშუალებით როგორც სულს შეიცავენ, ჭეშმარიტი? სწორედ ეს არის ემპირიზმისთვის ანათემა, როგორც ცრურწმენა. მისთვის ნაწარმოებები არაკვალიფიცირებული სტიმულების ხვეულებია. ამდენად, მსჯელობა იმის თაობაზე, თუ რა არის ასეთი სტიმულები თავისთავად, შეუძლებელია, მხოლოდ პროექციული იქნებოდა. შესაძლებელია მხოლოდ ხელოვნების ნაწარმოებებზე, სუბიექტურ რეაქციებზე დაკვირვება, მათი გაზომვა და განზოგადება, თუმცა ამით სწორედ იმის განხილვა გვისხლტება ხელიდან, რაც ესთეტიკის ნამდვილ საგანს შეადგენს. მას უკიდურესად ესთეტიკამდე მყოფი სფერო ენაცვლება, რომელიც საზოგადოებრივად კულტურის ინდუსტრიის სფეროს სახით დამკვიდრდა. ჰეგელის მიღწევას, სავარაუდოდ, უფრო მაღალი მეცნიერება კი არ აკრიტიკებს, მას უბრალოდ ვულგარული ადაპტაციის სასარგებლოდ ივინყებენ. ხელოვნება ემპირიზმს ვერ გუობს, რომელიც, თუ განუმეორებელ და ჭეშმარიტად თავისუფალ ჯონ დიუის არ გამოვრიცხავთ, ხელოვნებას დიდად ვერც კი აღიქვამს, ისეთი შემთხვევების გარდა, როცა ნებისმიერ, საკუთარი თამაშის წესებისთვის მიუღებელ შემეცნებას ხელოვნებას როგორც პოეზიას მიანერს. ეს იმით შეიძლება აიხსნას, რომ ხელოვნების მიერ ასეთი თამაშის წესების გაუქმება მისთვის სწორედ მაკონსტიტუირებელია, რადგან ის ისეთი არსებელია, რომელიც ემპირიით არ ამოიწურება. არსებითი ხელოვნებაში სწორედ ის არის, რასაც მასში ადგილი არ აქვს,⁷ რაც ნებისმიერი ნივთის ემპირიული კრიტერიუმის არათანაზომიერია. ხელოვნებაში ადგილის არმქონეს გააზრება წარმოშობს ესთეტიკის იძულებას.

ობიექტურ სირთულეებს სუბიექტურად ყველაზე გავრცელებული წინააღმდეგობა ემატება. უთვალავი ადამიანი ხელოვნებას ზედმეტად მიიჩნევს, რომელიც მათ საკვირაო გართობაში ხელს უშლის, რადაც ის, როგორც თავისუფალ დროს ბურჟუაზიული ყოფის შემავსებელი, მათთვის მართლაც იქცა. მიუხედავად ხე-

7 იხ. Donald Brinkmann, *Natur und Kunst. Zur Phänomenologie des ästhetischen Gegenstandes*, Zürich u. Leipzig 1938, და შმდ.

ლოვნების მიმართ მთელი ასეთი მტრული განწყობისა, ამგვარი წინააღმდეგობა იმავდროულად ასევე ხელოვნების მონათესავე ელემენტის გამოხატვას ხელს უწყობს. ხელოვნება სულ უფრო რაციონალიზებურ და გასაზოგადოებულ საზოგადოებაში ჩაგრული და დამორჩილებული ბუნების ინტერესს აღიქვამს. თუმცა, საზოგადოებრივი საქმიანობა თვით ასეთ წინააღმდეგობასაც ინსტიტუციად აქცევს და მას ექსპლოატაციას უწევს: ხელოვნებას როგორც ირაციონალობის ბუნებრივ საცავს შემოღობავს, რომელშიც აზროვნების შეშვება დაუშვებელია. ამავე დროს, ხელოვნება ესთეტიკური თეორიიდან დამდაბლებული და თავისთავად სიცხადედ დაქვეითებული წარმოდგენის მოკავშირე ხდება: ხელოვნება აბსოლუტურად მჭვრეტელობითი უნდა იყოს; და ეს მაშინ, როცა ყოველთვის ცნებაში მონაწილეობს. ხელოვნებაში მჭვრეტელობის რაც არ უნდა პრობლემური უპირატესობა პრიმიტიულად მის შესახებ აზროვნების აკრძალვის დირექტივაში ერევათ, რადგან აზროვნება, სავარაუდოდ, არც დამკვიდრებულ ხელოვნებას არ ახასიათებდა. ასეთი მრწამსის შედეგია მიამიტობის ბუნდოვანი ცნებაც. წმინდა გრძობის სფეროში – ასეთი დასახელება ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი ნეოკანტაიანელის ნაშრომის სათაურში ჩნდება – ნებისმიერი ლოგიკურობის მსგავსი ელემენტი ტაბუს ქვეშე ექცევა, მიუხედავად იმისა, რომ ნაწარმოებს თანმიმდევრულობის მომენტები ახასიათებს, რომელთა არაესთეტიკურ ლოგიკასა და მიზეზობრიობასთან კავშირის განსაზღვრებას მხოლოდ ფილოსოფიური ესთეტიკა შეძლებდა.⁸ შედეგად, გრძობა საკუთარი თავის საპირისპიროდ იქცევა: ის განივთდება. ხელოვნება მართლაც არის სამყარო ხელმეორედ: ხელოვნება სამყაროს ჰგავს და არც ჰგავს. ესთეტიკურმა მიამიტობამ კულტურის ინდუსტრიის ეპოქაში, რომელიც დირექტივებს მართლაც მისდევს, ახალი ფუნქცია შეიძინა. ნაწარმებული გულუბრყვილობა, რასაც ოდესღაც ხელოვნების ნაწარმოებებში, საკუთარი კლასიციზმის კვარცხლბეკზე, როგორც მის განმსაზღვრელს აქებდნენ, კლიენტების მოზიდვის საშუალებად რეალიზებადი გახდა. მომხმარებლები, რომლებსაც მიამიტობას უდასტურებენ და ჩასძახებენ, იმის შესახებ უაზრო ფიქრს უნდა გადააჩვიონ, რისი აბებად შეფუთული სახით ჩაყლაპავაც მათ უწევთ. უწინდელი გულუბრყვილობა კულტურის მომხმარებლის სიბრიყვედ ითარგმნება: მადლიერად და მეტაფიზიკურად დაწყნარებული სინდისით, იგი ინდუსტრიისგან ისედაც გარდაუვალ ნაგავს ყიდულობს. როგორც კი მიამიტობას პოზიციის სახით იკავებენ, ის უკვე აღარ არსებობს. ხელოვნებას და მის შესახებ ცნობიერების გამოცდილებას შორის ნამდვილი მიმართება განათლებაში თუ მოიპოვება; განათლება, ასევე, ხელოვნებისთვის, როგორც სამომხმარებლო პროდუქტისთვის, წინააღმდეგობის განევას წვრთნის და იმავდროულად რეციპიენტს სუბსტანციურად უჩვენებს იმას, თუ რა არის ხელოვნების ნაწარმოები. ასეთი განათლებისგან ხელოვნება დღეს მეტწილად მოწყვეტილია – უკვე მწარმოებელთან. ამისთვის მას, ხელოვნებაზე დაბლა მყოფის მუდმივი ცდუნებით, საფასურის გადახდა უწევს, უდახვეწილესი ხერხების ჩათვლით. ხელოვნათა გულუბრყვილობა კულტურის ინდუსტრიის მიამიტური დამყოლობის პირისპირ გადაგვარდა. გულუბრყვილობა უშუალოდ ხელოვნის ბუნებრივი არსი არც არასოდეს ყოფილა; პირიქით, ის თავისთავადი სიცხადე, რომლითაც ხელოვანი საკუთარ თავზე აღმატებულ სოციალურ კონტექსტს მიემართე-

8 იხ. Arthur Schopenhauer, *Sämtliche Werke*, hg. von W. v. Löhneysen, ტ. 2: *Die Welt als Wille und Vorstellung II*, Darmstadt 1961, გვ. 521 და შმდ.

ბოდა, ყოველთვის ერთგვარი კონფორმიზმი იყო. ასეთი მიამიტობის კრიტიკრიუმში ხელოვნებისეული სუბიექტის მიერ, გარკვეულწილად, უწყვეტად მიღებული საზოგადოებრივი ფორმები იყო. მიამიტობა, საკუთარი სამართლიანობის და უსამართლობის საშუალებით, იმასთან გადახლართულია, თუ რამდენად ეთანხმება ან ეწინააღმდეგება სუბიექტი ასეთ ფორმებს, თუ რას რჩება კვლავაც, საზოგადოდ, თავისთავადი სიცხადის პრეტენზიის უფლება. მას შემდეგ, რაც არსებობის ზედაპირი, ნებისმიერი უშუალობა, რომლითაც ის ადამიანებისკენ შემობრუნდება, იდეოლოგიად იქცა, მიამიტობა საკუთარი თავის საპირისპიროდ გარდაისახა: განივთებული ცნობიერების განივთებული სამყაროს რეფლექსებად. ხელოვნების ისეთი პროდუქცია, რომელიც სიცოცხლის გაშეშების იმპულსის წინააღმდეგ შეუპოვრობას ინარჩუნებს – მაშასადამე, ჭეშმარიტად მიამიტური –, იმად იქცევა, რასაც კონვენციური სამყაროს თამაშის წესები არამიამიტურს უწოდებენ, თუმცა, რასაკვირველია, შინაგანად ზუსტად იმდენად ინარჩუნებს გულუბრყვილობას, რამდენადაც ხელოვნების ქცევაში რეალობის პრინციპის დაუმორჩილებელი ელემენტი გადარჩება – ერთგვარად ბავშვური, სამყაროს ნორმების თანახმად ინფანტილური ელემენტი. ასეთი გულუბრყვილობა დამკვიდრებულის საპირისპიროა; და განწირულიცაა. ჰეგელი, უფრო მძაფრად კი იოხმანი, ამას სწვდნენ. თუმცა, მათ საკუთარი კლასიციზმი იმდენად ზღუდავდა, რომ შედეგად ხელოვნების დასასრული იწინასწარმეტყველეს. ხელოვნების ნაივური და რეფლექსიური მომენტები, სინამდვილეში, ყოველთვის უფრო მეტად იყო ერთმანეთში გადახლართული, ვიდრე ამის აღიარება სურდა ნატურას აღმოცენებად ინდუსტრიულ კაპიტალიზმში. ხელოვნების ისტორიამ ჰეგელის შემდეგ საკუთარი ნაადრევი ესთეტიკური ესქატოლოგიის თავგზააბნეულობა ცხადყო: ჰეგელის შეცდომა ის იყო, რომ იგი მიამიტობის ჩვეულ იდეალს იზიარებდა. თვით მოცარტიც კი, რომელიც ბურჟუაზიულ ყოფაში ნიჭიერი მსტუნავ-მოცეკვავე ღვთისშვილის როლს ასრულებს, საკუთარ უხეშ არსზე შეუდარებლად უფრო რეფლექსიური იყო; ამას მოცარტის მამასთან მიმოწერის თითოეული გვერდი გვიმოწმებს. თუმცა, რეფლექსიას მოცარტი საკუთარ მასალაში ახორციელებდა და არა აბსტრაქტულად, ზემოდან მოფარფატედ. თუ რამდენად შეიცავს, ობიექტური პირობის სახით, რეფლექსიას წმინდა მჭვრეტელობის კიდევ ერთი ჩვენეული კერპის, რაფაელის, შემოქმედება, მისი ფერწერის კომპოზიციის გეომეტრიულ მიმართებებში ცხადდება. ურეფლექსიო ხელოვნება რეფლექსიური ეპოქის რეტროსპექტული ფანტაზიაა. თეორიული განაზრებები და სამეცნიერო შედეგები ხელოვნებაში იმთავითვე ერთმანეთს ერწყმოდნენ და ხშირად ხელოვნების ნაწარმოებს წინ უსწრებდნენ კიდევ; უმნიშვნელოვანესი ხელოვნები კი სულაც არ ყოფილან ისინი, ვინც ამას უფრთხოდა. გავისხენოთ ჰაეროვანი პერსპექტივის აღმოჩენა პიერო დელა ფრანჩესკასთან, ან ფლორენციული კამერატას ესთეტიკური სპეკულაციები, რომლებმაც ოპერა წარმოშვა. ოპერა ფაქტის შემდგომ, როგორც პუბლიკის ფავორიტის, მიამიტობის აურით შემკული ფორმის პარადიგმაა; და ეს მაშინ, როცა ოპერა სწორედ თეორიაში წარმოიშვა და, პირდაპირი მნიშვნელობით, გამოგონებაა.⁹ მსგავსად, მეჩვიდმეტე საუკუნეში ტემპერირებული განწყობის შემოტანამ კვინტების წრედებით მოდულაციის წინაპირებები წარმოშვა და ამით ბახის შემოქმედებაც განსაზღვრა, რაზეც

9 Hanns Gutman, Literaten haben die Oper erfunden, in: Anbruch 11 (1929), გვ. 256 და შმდ.

ბახმა ფორტეპიანოს საკუთარი დიდებული ნაწარმოების სათაურითაც მადლიერად მიგვანიშნა. თვით მეცხრამეტე საუკუნეშიც კი, იმპრესიონისტული ფერწერის წესი თვალის ბადურაზე მიმდინარე პროცესების მართებულად თუ მცდარად განმარტებულ სამეცნიერო ანალიზს ეფუძნებოდა. თუმცა, ხელოვნებაში თეორიული და რეფლექსიური ელემენტები გარდაუსახავი იშვიათად რჩებოდა. დროდადრო – და შესაძლოა, ასევე, თვით უახლესი წარსულის ელექტრონიკაში – ხელოვნება მცდარად გებულობდა იმ მეცნიერებას, რომელსაც თავად ეყრდნობოდა. რაციონალობიდან აღმოცენებულ პროდუქტიულ იმპულსს ამან დიდი სარგებელი ვერ მოუტანა. სავარაუდოდ, იმპრესიონისტების ფიზიოლოგიური თეორემები მეტროპოლიების და მათი გამოსახულებების დინამიკის ნაწილობრივ იმპულსური, ნაწილობრივ კი საზოგადოების მიმართ კრიტიკულად განწყობილი გამოცდილებების ანარეკლები იყო. განივთებული სამყაროს იმანენტური დინამიკის აღმოჩენით იმპრესიონისტებს განივთებისთვის წინააღმდეგობის განევა სურდათ: ყველაზე თვალსაჩინო ეს განივთება სწორედ მეტროპოლიებში იყო. მეცხრამეტე საუკუნეში საბუნებისმეტყველო ახსნები ხელოვნების გაუთვითცნობიერებელ აგენსად მოქმედებდნენ. მსგავსების წყარო ის იყო, რომ ასეთი ეპოქის მონინავე ხელოვანების რეაქციის გამომწვევი *ratio* სწორედ ბუნებისმეტყველებაში მოქმედი იყო. მაშინ, როცა ხელოვნების ისტორიაში, როგორც წესი, სციენტური თეორემები კვდება, ხელოვნების პრაქტიკები არც მათ გარეშე ჩამოყალიბდებოდა და არც, პირიქით, ასეთი თეორემების საფუძველზე პრაქტიკების დამაკმაყოფილებელი ახსნა აღმოჩნდებოდა შესაძლებელი. ამას რეცეფციისთვის საკუთარი შედეგებიც მოჰყვება: არავის არ აქვს თავად რეცეფციის საგანზე ნაკლები რეფლექსიურობის უფლება. ვინც არ იცის ის, თუ რას ხედავს ან რას ისმენს, ნაწარმოებთან უშუალო მიმართების პრივილეგიით ვერ ისარგებლებს; იგი მათი აღქმის უნარს ვერ ფლობს. ცნობიერება აღქმაზე დაშენებული შრე არ არის; პირიქით, ცნობიერებაში ესთეტიკური გამოცდილების ნებისმიერი მომენტი ურთიერთზემოქმედებაში იმყოფება. არცერთი ხელოვნების ნაწარმოები არ შედგება ერთმანეთზე დადებული შრეებისგან; შრეების ასეთი განლაგება მხოლოდ კულტურის ინდუსტრიის გათვლის შედეგია – ნივთადქცეული ცნობიერებისა. მაგალითად, კომპლექსურ და გაფართოებულ მუსიკაში შეიძლება დავაკვირდეთ, თუ რაოდენ ცვალებადია პირველად აღქმულსა და ცნობიერების, რეფლექსიის განმახორციელებელი აღქმის საშუალებით განსაზღვრულს შორის ზღურბლი. ხშირად, წარმავალი მუსიკალური პასაჟის საზრისის გაგება დამოკიდებულია მისი სტატუსის არააქტუალურ მთელში ინტელექტუალურად ამოცნობაზე, სავარაუდოდ უშუალო გამოცდილება კი, თავის მხრივ, წმინდა უშუალობის ფარგლებს გარეთ მყოფ მომენტზე. ხელოვნების ნაწარმოებების იდეალურ აღქმაში ამგვარად გაშუალებული თავად უშუალოდ იქცეოდა; მიაბითობა მიზანი და არა საწყისია.

თუმცა, ის, რომ ესთეტიკის მიმართ ინტერესი შესუსტდა, არა მხოლოდ თავად ესთეტიკა, როგორც დარგი, განაპირობებს, არამედ, სავარაუდოდ – და უფრო მეტად – თავად მისი საგანი. ესთეტიკა, როგორც ჩანს, გამოუთქმელად საერთოდ ხელოვნების შესაძლებლობასაც გულისხმობს. ის უპირატესად როგორ-ზე და არა რომ-ზეა ორიენტირებული. ასეთი დამოკიდებულება სათუო გახდა. ესთეტიკას ხელოვნების ფაქტის იმ სახით ვარაუდი, როგორც ოდესლაც კანტის შემეცნების თეორია ბუნებისმეტყველების მათემატიკურ ფაქტს იაზრებდა,

აღარ შეუძლია. ის, რომ ხელოვნება, რომელიც საკუთარი ცნებას ინარჩუნებს და მოხმარებას არ ემორჩილება, ანტიხელოვნებაში გადადის; მისი საკუთარი თავით უკმაყოფილება, რეალური და მომავალი კატასტროფების პირისპირ, რომლებსაც ხელოვნების კვლავინდელი არსებობა ზნეობრივად ვერ ეფარდება, ესთეტიკურ თეორიასაც გადაეცემა. ესთეტიკურის ტრადიციისთვის ასეთი ეჭვები უცხო იყო. ჰეგელმა ფილოსოფიური ესთეტიკის სიმაღლეზე, რომელსაც თავად მიაღწია, ხელოვნების აღსასრული იწინასწარმეტყველა. მართალია, ესთეტიკამ ასეთი პროგნოზი მოგვიანებით მიივიწყა, დღეს ხელოვნება საკუთარ აღსასრულს კიდევ უფრო მძაფრად შეიგრძნობს. ისეთ შემთხვევაშიც კი, თუ ესთეტიკა იმად დარჩებოდა, რაც ოდესღაც იყო, დღეს კი აღარ შეუძლია იყოს, აღმოცენებად საზოგადოებაში ის სრულიად განსხვავებულად გადაიქცეოდა, რადგან მასში ხელოვნების ფუნქცია შეიცვალა. ხელოვნების ცნობიერება სრულიად საფუძვლიანად აღარ ენდობა ისეთ განხილვებს, რომლებიც, უბრალოდ მათგან მოსალოდნელი თემატიკიდან და ჰაბიტუსიდან გამომდინარე, ისე აესტიკულირებენ, თითქოს ჯერ კიდევ მყარი ნიადაგი არსებობდეს იქ, სადაც რეტროსპექტულად საეჭვო გახდა, არსებობდა თუ არა ასეთი ნიადაგი საერთოდ ოდესმე და უკვე იმთავითვე იდეოლოგია ხომ არ ყოფილა ის, რაშიც თანამედროვე კულტურის საქმიანობა, ხელოვნების რუბრიკის ჩათვლით, შეჭვლად უკვე გადავიდა. ხელოვნების შესაძლებლობის შესახებ კითხვა იმდენად აქტუალური გახდა, რომ მასხრად იგდებს საკუთარ, სავარაუდოდ, უფრო რადიკალურ ფორმასაც: არის თუ არა, და თუ კი – რა სახით, ხელოვნება საერთოდ კვლავაც შესაძლებელი. ასეთი კითხვის ადგილს დღეს ხელოვნების კონკრეტული შესაძლებლობის შესახებ კითხვა იკავებს. ხელოვნებით გამოწვეული უკმაყოფილება მხოლოდ მოდერნის პირისპირ სტაგნაციის განმცდელი საზოგადოებრივი ცნობიერების უკმაყოფილება არ არის. ის ყველგან ასევე მხატვრულად არსებითზე, მონინავე პროდუქტებზე ვრცელდება. თავის მხრივ, ხელოვნება თავშესაფარს საკუთარ უარყოფაში ეძებს და, საერთოდაც, მხოლოდ სიკვდილის საშუალებით გადარჩენას ესწრაფვის: მაგალითად, თეატრში რაღაც სათამაშოს, ჭურჭრულნიან კოლოფს, ციმციმს, სამყაროს იმიტაციას თვით მავთულხლართის მსგავს ქმნილებებში ეწინააღმდეგება. წმინდა მიმეტური იმპულსი – სამყაროს ბედნიერება ხელმეორედ –, რომელიც ხელოვნებას სულიერად აქცევს, ოდითგან ხელოვნების ანტიმითოლოგიურ, განმანათლებლურ კომპონენტად გამძაფრებული, სრულყოფილი მიზნობრივი რაციონალობის სისტემის პირობებში აუტანლობაში გადაიზარდა. ისევე, როგორც ბედნიერება, ხელოვნებაც ინფანტილურობის ეჭვს აღძრავს; მიუხედავად იმისა, რომ ინფანტილურობის წინაშე შიში, თავის მხრივ, რეგრესად რჩება და ნებისმიერი რაციონალობის *raison d'être*-ს ვერ სწვდება. თვითმრჩენი პრინციპის მოძრაობა, თუ ის საკუთარ თავს არ აფეტიშებს, საკუთარი აღმადრენის საშუალებით, ბედნიერების მოთხოვნისკენ მიგვიძღვის; ხელოვნების სასარგებლოდ ამაზე უფრო მძლავრად არაფერი მეთყვევლებს. ხელოვნებაში თავად ხელოვნების რიდის ელემენტი გვიანდელი პერიოდის რომანში მუდმივი თანდასწრების ფიქციის საპირისპირო იმპულსებია. თხრობის ისტორია პრუსტის შემდეგ მეტწილად ამას მიჰყვება, თუმცა კი ჟანრი ბოლომდე ვერ იშორებს იმას, რასაც ბესტსელერთა სივრცეში უმაღლესი ხარისხის იარლიყი 'fiction' აღიარებს: თუ რაოდენ იქცა ესთეტიკური მოჩვენება საზოგადოებრივ უბედურებად. მუსიკა დაბეჯითებით ცდილობს გათავისუფლდეს ისეთი მომენტისგან, რომლითაც ბენიამინმა,

ერთობ გულუხვად, ნებისმიერი ხელოვნების ნაწარმოები საკუთარი ტექნიკური რეპროდუცირებადობის ეპოქამდე განსაზღვრა: აურისგან, მოჯადოებისგან, რომელიც სწორედ მუსიკიდან მომდინარეობს, თუნდაც ის ანტიმუსიკა იყოს – სადაც არ უნდა იწყებოდეს; მუსიკის თავისებური თვისებებიდან. ასეთ ნიშნებს ხელოვნება როგორც საკუთარი წარსულის კორექტირებად გადმონაშთებს არ ამუშავებს; პირიქით, ერთი შეხედვით, ისინი თავად ხელოვნების ცნებას შეეზარდნენ. თუმცა, რაც უფრო მეტად უწევს ხელოვნებას, რათა მოჩვენება ტყუილს არ მიჰყიდოს, საკუთარ მიდგომებზე რეფლექსიის განხორციელება და, შესაძლოა, ასეთი რეფლექსიის საკუთარ აღნაგობაში შხამსანინააღმდეგოდ ინტეგრირება, მით უფრო სკეპტიკური ხდება იმ გადაჭარბებული მოთხოვნის მიმართ, რომ მას თვითგანაზრება გარედან თავს მოახვიონ. ესთეტიკას ნაკლი ახასიათებს: ის საკუთარი ცნებებით ხელოვნების ისეთ სიტუაციას უძღურად ჩამორჩება, რომელშიც ხელოვნება, სულ ერთია, თუ რად შეიქნება, თავად საკუთარი განაზრებისთვის აუცილებელ ცნებებს არყევს. ვერცერთი თეორია, ესთეტიკურის ჩათვლით, ზოგადობის ელემენტზე უარს ვერ იტყვის; ესთეტიკური თეორიისთვის ეს იწვევს ცდუნებას, სწორედ ისეთი მუდმივები დაიცვას, რომლებსაც ემფატიკურმა მოდერნულმა ხელოვნებამ უნდა შეუტოს. ჰუმანიტარული მანია, რომ ახალი მარადივივობრივზე, მაგალითად, სიურრეალიზმი – მანიერიზმზე, დაყვანილ იქნეს, მხატვრული ფენომენების ისტორიული სტატუსის როგორც საკუთარი ქვემარტების მაჩვენებლის გაუაზრებლობა, ფილოსოფიური ესთეტიკის აბსტრაქტული მითითებებისკენ მიდრეკილებას შეესაბამება, რომლებშიც ინვარიანტული მხოლოდ ისღაა, რომ მათ ჩამოყალიბების პროცესში მყოფი სული კვლავ და კვლავ ტყუილის სახით აშიშვლებს. ის, რაც თავს მარადიულ ესთეტიკურ ნორმად წარმოადგენს, ისტორიული ქმნადობის პროცესის შედეგი და წარმავალია; პრეტენზია, რომ ასეთი ნორმა არასოდეს დაიკარგება, მოძველებულია. სემინარებში გამობრძნედილი სასკოლო ოსტატებიც კი შეყოვნდებოდნენ კაფკას პროზისთვის, „გარდასახვისთვის“ ან „სადამსჯელო კოლონიისთვის“, ისეთი სანქციონირებული კრიტიკიუმი მიესადაგებინათ, როგორცაა დაუინტერესებელი სიამოვნება; ვისაც კაფკას შემოქმედების სიდიადე განუცდია, იმასაც უნდა გრძნობდეს, თუ რაოდენ უადგილოა მის შემთხვევაში ხელოვნებაზე მსჯელობა. ეს არც ისეთი ჟანრული აპრიორების შემთხვევაშია განსხვავებული, როგორცაა ტრაგიკული თუ კომიკური თანამედროვე დრამატურგიაში, მიუხედავად იმისა, რომ მასში ისინი ისევე შეზრდილია, როგორც კაფკას იგავში უზარმაზარი ყაზარმის შუასაუკუნეობრივი ნანგრევები. თუ ბეკეტის პიესები ვერც ტრაგიკულად და ვერც კომიკურად ვერ ჩაითვლება, ისინი მით უფრო ნაკლებად არიან ტრაგიკომედიის ტიპის ნარევი ფორმები, როგორც ეს, სავარაუდოდ, ერთ-ერთი სკოლის ესთეტიკოსს მოეპრიანა. პირიქით, ამ პიესებს თავად კატეგორიების, როგორც ასეთების, შესახებ ისტორიული განაჩენი გამოაქვთ და ისეთი ინერვაციის ერთგულნი რჩებიან, რომ კომიკურობის განთქმულ ძირეულ ტექსტებზე სიცილი უკვე შეუძლებელია, ან, თუ შესაძლებელია, მხოლოდ უხეშობის ხელახლა მიღწეულ მდგომარეობაში. ახალი ხელოვნება იმის მიდრეკილებას იჩენს, რომ საკუთარი ცნებები თვითრეფლექსიის საშუალებით თემატურებად გარდასახოს პიესებში, როგორებიცაა „გოდო“ და „თამამის დასასრული“, მაგალითად, სცენაში, როცა მთავარი მოქმედი პირები სიცილის გადაწყვეტილებას ლებულობენ – აქ უფრო კომიკურობის ბედისწერა ტრაგიკული ხდება, ვიდრე თა-

ვისთავად პიესები არიან კომიკურები; ასეთი სიცილი სცენაზე თავად მაყურებლისას ახშობს. უკვე ვედეკინდმა სიმპლიციმუსის გამომცემელთა წინააღმდეგ მიმართულ საკვანძო პიესას სატირის სატირა უწოდა. მცდარია ისეთი გამობრძნედილი ფილოსოფიის აღმატებულება, რომელსაც ისტორიული მიმოხილვა *nil admirari*-ს დაკმაყოფილებას აწვდის, შემდეგ კი თავის მარადიულ ღირებულებებთან შინაურულად მოქცევით ყველაფრის მარადიგივეობიდან მოგებას იღებს: სწორედ იმას, რაც სერიოზულად განსხვავებულია, რაც არსებულსა და დამკვიდრებულს ვნებს, საკუთარი მოსალოდნელი სითბოს შედეგად, უკუაგდებას. ასეთი განწყობა, სოციალური ფსიქოლოგიის და, ასევე, ინსტიტუციური თვალსაზრისით, რეაქციულ განწყობასთან შეთქმული რჩება. მხოლოდ კრიტიკული თვითცნობიერების პროცესში შეძლებდა ესთეტიკა კვლავაც ხელოვნების მიღწევას, თუკი ამის უნარი მას, საერთოდ, ოდესლაც ჰქონდა.

თუმცა, მაშინ, როცა ხელოვნება, ნაკვალევით დამფრთხალი, ესთეტიკას, როგორც ჩამორჩენილს, აღმაცერად უყურებს, მას ფარულად იმისიც უნდა ეშინოდეს, რომ უკვე არაანაქრონისტულმა ესთეტიკამ, შესაძლოა, ხელოვნების ისედაც თითქმის განყვეტის პირას მყოფი სასიცოცხლო ძაფები გადაჭრას. მხოლოდ ასეთი ესთეტიკა შეძლებდა მსჯელობას საკითხზე, გადარჩება თუ არა საერთოდ ხელოვნება მეტაფიზიკის განადგურების შემდეგ, რომელსაც ხელოვნება საკუთარ არსებობასაც და შიდაარსსაც უმადლის, და თუ კი – როგორ. ხელოვნების მეტაფიზიკა ხელოვნების გადარჩენის ინსტანციად იქცა. თეოლოგიური საზრისის არარსებობა, რაც არ უნდა მოდიფიცირებული სახით, ხელოვნებაში თავად ხელოვნების საზრისიანობის კრიზისად მწვავდება. ნაწარმოებები, რაც უფრო შეუპოვრად გამოაქვთ მათ დასკვნები ცნობიერების მდგომარეობიდან, მით უფრო მჭიდროდ უახლოვდებიან თავად უსაზრისობას. ამდენად, ნაწარმოებები ისტორიულად საჭირო ჭეშმარიტებას იძენენ; თუ მას უარყოფით, ხელოვნებას უძღურ ნუგეშად ყოფნაზე გაგნირავდით და ის მანკიერ არსებულს მოერგებოდა. თუმცა, უსაზრისო ხელოვნებას იმავდროულად არსებობის უფლება თანდათან ეკარგება, ყოველ შემთხვევაში, იმის თვალთახედვით, რაც უახლეს ფაზამდე ურყევის პერსპექტივად რჩებოდა. კითხვაზე, თუ რისთვის არსებობს ხელოვნება, ერთადერთი პასუხი გოეთეს მიერ ეგრეთ წოდებული აბსურდულის დანალექი იქნებოდა, რომელსაც ნებისმიერი ხელოვნება შეიცავს. ახლა ის ზედაპირზე წარმოჩნდება და ხელოვნებასაც აბეზლებს. ისევე, როგორც ხელოვნების თუნდაც ერთ-ერთი ფესვი ფეტიშებში მდგომარეობს, შეუპოვარი პროგრესის ძალით, ხელოვნება ფეტიშიზმში რეგრესსაც განიცდის: ხელოვნება ბრმა თვითმიზნად იქცევა და საკუთარ თავს არაჭეშმარიტებად ამხელს, ერთგვარ კოლექტიურ დელუზიურ წარმოდგენად, როგორც კი მისი ობიექტური ჭეშმარიტების შიდაარსი, როგორც საკუთარი თავის საზრისი, რყევას იწყებს. ფსიქონალიზს ხელოვნების პრინციპი ბოლომდე რომ გაეზარებინა, მას, როგორც ნებისმიერ პოზიტივიზმს, ხელოვნების გაუქმების მოთხოვნა მოუწევდა. საკუთარ პაციენტებთან ფსიქონალიზი ისედაც იმის მიდრეკილებას ავლენს, ისინი ხელოვნებას ანალიზის საშუალებით გადააჩვიოს. თუ ხელოვნება მხოლოდ და მხოლოდ სუბლიმირების, ფსიქიკური ეკონომიკის საშუალებით სანქციონირდება, ის ჭეშმარიტების შიდაარსს კარგავს; და მხოლოდ ღვთისმოსავი სიცრუის სახით განაგრძობს არსებობას. თუმცა, ნებისმიერი ხელოვნების ნაწარმოების ჭეშმარიტება ვერც ისეთი ფეტიშიზმის გარეშე იარსებებ-

და, რომელიც ახლა ხელოვნების არაჭეშმარიტებად ქცევას ესწრაფვის. ხელოვნების ნაწარმოებების ხარისხიანობა არსებითად საკუთარი გაფეტიშების ხარისხზეა დამოკიდებული: წარმოებების პროცესით თვითქმნილისთვის მიგებულ პატივზე და ამის შედეგად გართობის დამვიწყებელ სერიოზულობაზე. მხოლოდ ფეტიშიზმის, ნაწარმოების რეალობის მიმართ დაბრმავების საშუალებით – რეალობისა, რომლის ნაწილიცაა ხელოვნება – ხელოვნება რეალობის პრინციპის მოჯადოებას სულიერის სახით ტრანსცენდირებს.

ასეთ პერსპექტივებში ესთეტიკა არა გადალახული, არამედ მით უფრო საჭირო აღმოჩნდება. ხელოვნების მოთხოვნილება დაბნეულობის შედეგად ესთეტიკისგან ნორმების მიღება კი არ არის, არამედ, პირიქით, ესთეტიკის დახმარებით რეფლექსიის ძალის განვითარება, რომელსაც მხოლოდ თავად ხელოვნება ვერ ახორციელებს. ისეთი ტერმინები, როგორებიცაა მასალა, ფორმა, აღნაგობის ჩამოსხმა, ესოდენ მარტივად წარმოთქმულნი თანამედროვე ხელოვანთა მიერ, ჩვეულ მოხმარებაში ერთგვარ ცარიელ ფრაზებად რჩებიან; მათი ამისგან განკურნება კი ესთეტიკის მიერ ხელოვნების პრაქტიკის მხარდაჭერაა. თუმცა, უპირველეს ყოვლისა, ესთეტიკას თავად ნაწარმოებების გაშლა ითხოვს. ნაწარმოებები არადროითი თვითიგივობრივი კი არ არიან, არამედ იქცევიან იმად, რაც არიან, რადგან მათი ყოფნა ქმნადობაა. ამდენად, ნაწარმოებები სულის ფორმებს იხმობენ, მაგალითად, კომენტარს და კრიტიკას: ნაწარმოებების ქმნადობა სწორედ მათი საშუალებით ხორციელდება. ამავე დროს, ასეთი ფორმები კვლავ სუსტი რჩება, თუკი ისინი ნაწარმოებების ჭეშმარიტების შიდაარსს ვერ აღწევენ; ეს კი მხოლოდ იმ შემთხვევაში ძალუძთ, როცა მკაფიოდ ესთეტიკად ყალიბდებიან. ნაწარმოებების ჭეშმარიტების შიდაარსი ფილოსოფიას ითხოვს: მხოლოდ ასეთ შიდაარსში იკვეთება ფილოსოფია ხელოვნებასთან, ან სულაც მასში განილევა. ასეთი მიმართულებით ნაწარმოებების რეფლექსიური იმანენტურობის ტრაექტორიას და არა მათზე გარედან ფილოსოფემების მორგებას მივყავართ. ნაწარმოებების ჭეშმარიტების შიდაარსი მკაცრად უნდა განვასხვაოთ ნებისმიერი ფილოსოფიისგან – სულ ერთია, ნაწარმოებებში ავტორისა თუ თეორეტიკოსის მიერ უდიდესი ძალისხმევით ჩადებულიდან. დასაძრახი ის არის, რომ თითქმის ორასი წელია, რაც ამ ორი სფეროს ერთმანეთთან შეთანხმება შეუძლებელი აღმოჩნდა.¹⁰ ამავე დროს, ესთეტიკა უხეშად უკუაგდება ნებისმიერ, რაც არ იყოს დამსახურებული ფილოლოგიის პრეტენზიას, თითქოს ის ხელოვნების ნაწარმოებების ჭეშმარიტების შიდაარსს საწინააღმდეგოდ იკვლევდეს. ტრადიციული ესთეტიკის და აქტუალური ხელოვნების შეურიგებლობის ეპოქაში ხელოვნების ფილოსოფიურ თეორიას მხოლოდ ერთი გამოსავალი რჩება: ნიცშეს დებულების ვარიაციით, განადგურების პროცესში მყოფი კატეგორიები, განსაზღვრული ნეგაციის საშუალებით, გარდამავალ კატეგორიებად გაიაზროს. როგორც ესთეტიკა, კვლავ აქტუალური რჩება მხოლოდ დამკვიდრებულ კატეგორიათა მოტივირებული და კონკრეტული დაშლა, რომელთა გარდასახულ ჭეშმარიტებასაც იმავდროულად ესთეტიკა ათავისუფლებს. თუ ხელოვანები მუდმივი რეფლექსიის საჭიროებას განიცდიან, რეფლექსია, ამავე დროს, შემთხვევითობას უნდა გამოვტაცოთ, რათა ის ქაოტურ და სამოყვარულო, სახელდახელო ჰიპოთეზებად, ჩხირკედლაობის რაციონალიზაციებად ან სასურველის არასავალდებულო

10 იხ. Theodor W. Adorno, *Noten zur Literatur III*, 2. Aufl., Frankfurt am Main 1966, გვ. 161.

მსოფლმხედველობრივ განცხადებებზე არ გადაგვარდეს ისე, რომ შესრულებულში გამართლებას ვეღარ პოულობდეს. თანამედროვე ხელოვნების ტექნოლოგიურ *parti pris*-ს გულუბრყვილოდ აღარ უნდა ვენდობოდეთ; წინააღმდეგ შემთხვევაში, ხელოვნება სრულიად დაემორჩილება მიზნის – ანუ ქმნილების – საშუალებებით, სწორედ მისი შექმნის ხერხებით ჩანაცვლებას. ამისკენ სწრაფვა მეტად საფუძვლიანად უთანხმდება უნივერსალურ საზოგადოებრივ მიდრეკილებას: რადგან მიზანი – კაცობრიობის გონიერი მოწყობა – წინააღმდეგობებს აწყდება, საშუალებებს, ანუ, წარმოებს წარმოების მიზნით, სრულ დასაქმებასა და ყველაფერ მასთან დაკავშირებულს აღმერთებენ. ფილოსოფიაში ესთეტიკა მოდური აღარ არის, ამავე დროს, ყველაზე მოწინავე ხელოვნები მის აუცილებლობას მით უფრო მძაფრად შეიგრძნობენ. ბულეზიც, უეჭველად, არა ჩვეულებრივი სტილის ნორმატიულ ესთეტიკას, არამედ ხელოვნების ისტორიის ფილოსოფიით განსაზღვრულ თეორიას ესწრაფვის. რასაც იგი „*orientation esthétique*“-ით გულისხმობს, ყველაზე უბრუნად ხელოვნების კრიტიკულ თვითგანაზრებად ითარგმნებოდა. თუ გულუბრყვილო ხელოვნების ჟამი ამოწურულია, როგორც ამას ჰეგელი გვასწავლის, ხელოვნებამ თავად უნდა შეისისხლხორცოს რეფლექსია და იქამდე მიიყვანოს, რომ სადღაც ზემოთ გარეგნულის, უცხო სახით აღარ დაფარფატებდეს; სწორედ ამას ეწოდება დღეს ესთეტიკა. ბულეზის ბჭობის ქვაკუთხედი მის მიერ ავანგარდის ხელოვნათა შორის გავრცელებული შეხედულებით გაოგნებაა, თითქოს ტექნიკური ხერხების გამოყენების კომენტარებული სახელმძღვანელო უკვე თავად ნაწარმოები იყოს. ბულეზის თანახმად, მნიშვნელოვანი მხოლოდ და მხოლოდ ის არის, თუ რას ახორციელებს ხელოვანი და არა ის, თუ როგორ ან რა უკიდურესად მოწინავე საშუალებებით სურდა მას რაიმეს განხორციელება.¹¹ მისთვისაც, აქტუალური მხატვრული შემოქმედების ისტორიული ვითარების წვდომა პროცესის ასპექტით და ასეთი წვდომის გაშუალებით ტრადიციასთან ანტითეატური მიმართება წარმოებისთვის ადეკვატურ დასკვნებს ემთხვევა. ჯერ კიდევ შიონბერგი, საგნის მიმართ უცხო ესთეტიკის სამართლიანი კრიტიკით, ხელობის მოძღვრების და ესთეტიკის ერთმანეთისგან გამიჯვნას დოგმატურად ითხოვდა, რაც სრულიად სარწმუნო ჩანდა შიონბერგის და ბაუჰაუსის თაობის ხელოვნათათვის, ბულეზი კი ასეთ გამიჯვნას სწორედ ხელობის, ოსტატობის სახელით, აუქმებს. შიონბერგის ჰარმონიის მოძღვრება ასევე მხოლოდ იმით ახერხებდა ასეთი გამიჯვნის შენარჩუნებას, რომ იგი საკუთარ წიგნში ისეთი საშუალებებით შემოიფარგლა, რომლებითაც თავად, უკვე რა ხანია, აღარ სარგებლობდა; თუმცა, მას ეს საშუალებები რომ განეხილა, იგი დაუყოვნებლივ ესთეტიკურ განაზრებას მიაღწევდა, დიდაქტიკურად გაზიარებადი ხელობის მითითებების ნაკლებობის შედეგად. ესთეტიკა მოდერნის საბედისწერო დაბერებას პასუხობს, რომელსაც ტოტალურად ტექნიკურ ნაწარმოებებში დაძაბულობის არარსებობა იწვევს. მხოლოდ შიდატექნიკურ სფეროში ამაზე რეაგირება შეუძლებელია, მიუხედავად იმისა, რომ ტექნიკის კრიტიკაში ყოველთვის ზეტექნიკური ელემენტიც მჟღავნდება. ის, რომ თანამედროვეობაში საერთოდ რაიმე მნიშვნელობის მქონე ხელოვნება საკუთარი შემწყნარებელი საზოგადოების წიაღში უმნიშვნელო ხდება, თავად ხელოვნებაზე თავისთავადი უმნიშვნელოს იარებით ზემოქმედებს, რომლებიც, მთელი თავიანთი განსაზღვრულობისდა მიუხე-

11 ob. Pierre Boulez, *Nécessité d'une orientation esthétique*, in: Zeugnisse. Theodor W. Adorno zum sechzigsten Geburtstag, hg. von M. Horkheimer, Frankfurt a. M. 1963, გვ. 334 და შმდ.

დავად, ასევე, შესაძლოა, სხვაგვარად ან საერთოდ არც არსებულებიყვნენ. ის, რაც დღეს ტექნიკურ კრიტერიუმებად ითვლება, მხატვრული რანგის შესახებ მსჯელობის საშუალებას აღარ იძლევა და ხშირად გემოვნების დრომოჭმული კატეგორიის მსჯელობაში გადადის. მრავალი ქმნილების მიმართ კითხვა მათ ვარგისიანობა-უვარგისობის შესახებ არაადეკვატური გახდა; როგორც ბულები შენიშნავს, ისინი საკუთარ არსებობას მხოლოდ კულტურის ინდუსტრიასთან აბსტრაქტულ დაპირისპირებას და არა საკუთარ შიდარსსა და ასეთი შიდაარსის რეალიზაციის უნარს უმაღლიან. ქმნილებები გაურბიან გადანყვეტილებას, რომლის გამოტანის უნარიც მხოლოდ ყველაზე მოწინავე ტენდენციებთან გამკლავების შემძლე ესთეტიკას ექნებოდა, იმავდროულად, მათი რეფლექსიის საშუალებით გამსჭვალავსა და გადამსწრებს. გემოვნების ცნებაში ხელოვნების მიერ წამოყენებული ჭეშმარიტების პრეტენზია სავალალოდ სულს ღაფავს; ესთეტიკამ ასეთ ცნებაზე უარი უნდა თქვას. ძველ ესთეტიკას იმაში ადანაშაულებენ, რომ სწორედ გემოვნების სუბიექტურ მსჯელობაზე დაყრდნობით ხელოვნებას იმთავითვე საკუთარი ჭეშმარიტების პრეტენზიას ართმევს. ჰეგელი ასეთ პრეტენზიას მთელი სერიოზულობით აღიქვამდა და ხელოვნების სასიამოვნო თუ სასარგებლო სათამაშო მოწყობილობისგან განსხვავებას ხაზს უსვამდა, რის შედეგადაც გემოვნებას ემტერებოდა, თუმცა საკუთარი ესთეტიკის მატერიალურ ნაწილში გემოვნების შემთხვევითობის გარღვევა მაინც ვერ მოახერხა. კანტის სასახელოდ უნდა ითქვას, რომ მან ესთეტიკური ობიექტურობისა და გემოვნების მსჯელობის აპორია გააცნობიერა. მართალია, კანტმა გემოვნების მსჯელობის მომენტები ესთეტიკურად გაანალიზა, მაგრამ ისინი იმავდროულად ლატენტურად, ცნების გარეშე ობიექტურ მომენტებად გაიზრა. ამის შედეგად მან ნებისმიერი ემფატიკური თეორიიდან არა უბრალოდ სურვილისამებრ გაქრობადი ნომინალისტური საფრთხე აღწერა და, ამასთან, ის მომენტებიც დააფიქსირა, რომლებითაც ასეთი თეორია საკუთარ თავს სცდება. საკუთარი საგნის სულიერმა მოძრაობამ ასეთ საგანზე, ასე ვთქვათ, თვალი დახუჭა; თუმცა ასეთი მოძრაობით კანტმა თავისი გარდაცვალებიდან ასორმოცდაათი წლის შემდეგ წარმოშობილი ხელოვნების ყველაზე ძირეული იმპულსები სააზროვნო სივრცეში შემოიტანა, რომლებიც ობიექტურობას ხელის ცეცებით ღია, დაუფარავ ელემენტში ეძებენ. განსახორციელებელი სწორედ ის იქნებოდა, რაც კანტის და ჰეგელის თეორიებში მეორადი რეფლექსიის საშუალებით რეალიზაციას ელის. ფილოსოფიური ესთეტიკის ტრადიციის გაუქმებამ ეს ტრადიცია უნდა აღასრულოს.

იმანენტურად ესთეტიკის საჭიროება იმაში ვლინდება, რომ ის არც ზემოდან და არც ქვემოდან კონსტრუირებადი არ არის – არც ცნებებიდან და არც არაცნებითი გამოცდილებიდან. ასეთი მანკიერი ალტერნატივისგან თავის დაღწევაში ესთეტიკას მხოლოდ ფილოსოფიური წვდომა ეხმარება: ფაქტი და ცნება ერთმანეთს პოლარულად კი არ უპირისპირდებიან, არამედ მრავალმხრივ ურთიერთგაშუალებული არიან. ეს უნდა გაიზინავანოს ესთეტიკამ მას შემდეგ, რაც კრიტიკამ ორიენტაცია იმდენად დაკარგა, რომ ხელოვნების პირისპირ, მცდარი ან შემთხვევითი მსჯელობის შედეგად, კრახს განიცდის. თუმცა, თუ ესთეტიკა არც ხელოვნებისთვის უცხო დირექტივა და არც უძლური კლასიფიკაცია არ უნდა აღმოჩნდეს, მაშინ მხოლოდ და მხოლოდ როგორც დიალექტიკური უნდა წარმოგვეს; საერთოდ, დიალექტიკური მეთოდის არცთუ გაუმართლებელი განსაზღვრება ის იქნებოდა, რომ

ის დედუქციურის და ინდუქციურის ისეთი გამიჯვნით არ უნდა დაკმაყოფილდეს, რომელიც ნივთისმიერად გაქვეავებულ აზროვნებას გამსჭვალავს: სწორედ ასეთი გამიჯვნას უპირისპირდება გერმანულ იდეალიზმში, კერძოდ, ფიხტესთან, დიალექტიკის ყველაზე ადრინდელი ფორმულირება.¹² ესთეტიკას არ აქვს უფლება ჩამორჩეს არც ხელოვნებას და არც ფილოსოფიას. ჰეგელის ესთეტიკამ, უმნიშვნელოვანესი წვდომებით გაჯერებულობის მიუხედავად, მთავარ ნაშრომებში მოცემული დიალექტიკის ცნება ისევე ვერ დააკმაყოფილა, როგორც საკუთარი სისტემის სხვა მატერიალურმა ნაწილებმა. ამის მარტივად გამოსწორება შეუძლებელია. ესთეტიკურ დიალექტიკაში სულის მეტაფიზიკას ვერ ნავიმძღვარებთ, რომელსაც როგორც ჰეგელთან, ისე ფიხტესთან იმის გარანტირება სურდა, რომ ინდივიდუალური, რომლითაც ინდუქცია იწყება, და ზოგადი, რომლიდანაც გამომდინარე დედუქცია ხორციელდება, ერთი და იგივე იყო. ესთეტიკას, თავად ფილოსოფიურ დარგს, ემფატიკური ფილოსოფიისთვის გახრწნილის ხელახლა გამოღვიძება არ ძალუძს. თანამედროვე მდგომარეობასთან უფრო ახლოა კანტის თეორია. საკუთარ ესთეტიკაში კანტი აუცილებლის და იმავდროულად აუცილებლის დაფარულობის ცნობიერების ერთმანეთთან დაკავშირებას ცდილობდა. ასეთი თეორია ერთგვარად ბრმა წინსვლით გამოირჩევა. ის სიბნელეში ხელს აცეცებს და მანაც სწორედ იმაში არსებული ზეწოლით იმართება, რისკენაც მიიწევს. ეს დღეს ნებისმიერი ესთეტიკური ძალისხმევის ქვაკუთხედაა. ხელოვნება ის არის, ან, საკუთარი მოჩვენებითობის ზოგადი განსაზღვრებით, უახლეს ზღვრამდე იყო ის, რადაც ყოფნა მეტაფიზიკას, არამოჩვენებითად, ყოველთვის მხოლოდ სურდა. როცა შელინგმა ხელოვნება ფილოსოფიის ორგანოდ გამოაცხადა, მან უნებლიეთ აღიარა ის, რასაც სხვა შემთხვევებში დიდებული იდეალისტური სპეკულაცია ჩქმალავდა ან, თვითშენარჩუნების ინტერესიდან გამომდინარე, სულაც უარყოფდა; ამდენად, როგორც ცნობილია, მან საკუთარი იგივეობის თეზისი ჰეგელის მსგავსად სიცოცხლეში უდრეკად არ გაატარა. ესთეტიკური ტენდენცია, ეს უშველებელი 'თითქოს', მოგვიანებით კირკეგორმა ჰეგელთან აღიქვა, „დიდ ლოგიკაში“ მისი დაწვრილებითი დამტკიცება შესაძლებელი იქნებოდა.¹³ ხელოვნება არსებული და, მეტწილად, გრძნობადია, რაც სულად სწორედ ისე განისაზღვრება, როგორც იდეალიზმი ამას არაესთეტიკური სინამდვილის შესახებ მხოლოდ ამტკიცებს. ამის გამოცდილებას ისეთი მიაბიტიური კლიშე ფარავს, რომ ხელოვანს ან იდეალისტად შერახცავენ, ან, გემოვნებისდა მიხედვით, საკუთარი საგნის სავარაუდო აბსოლუტური გონიერების შედეგად – მასხარად. ხელოვნების ნაწარმოებები საკუთარი გარკვეულობით, ობიექტურად, და სულაც არა სულიერი პროცესებიდან მათი გენეზისის საშუალებით, სულიერნი არიან: წინააღმდეგ შემთხვევაში, ისინი ჭამა-სმისგან პრინციპულად განუსხვავებელი იქნებოდნენ. თანამედროვე, აღმოსავლეთ ევროპის სივრციდან მომდინარე ესთეტიკურ დებატებს ფორმის კანონის როგორც სულიერის პრიმატი საზოგადოებრივი სინამდვილის შესახებ იდეალისტურ შეხედულებასთან ერევათ; ამდენად, ასეთი დებატები ცარიელია. ხელოვნება ემპირიულ რეალობასთან წინააღმდეგობა მხოლოდ სულის სახით არის: სამყაროს არსებული წყობის განსაზღვრული ნეგაციისკენ მოძრაობს. ხელოვნების დიალექტიკური კონსტრუქ-

12 იხ. Johann Gottlieb Fichte, *Ausgewählte Werke in sechs Bänden*, hg. von F. Medicus, Darmstadt 1962, ტ. 3, გვ. 31 (Erste Einleitung in die Wissenschaftslehre).

13 იხ. Theodor W. Adorno, *Drei Studien zu Hegel*, დასახ. ნაშრ., გვ. 138 და შმდ. და გვ.155.

ცია აუცილებელია, რამდენადაც სული მისი შინაგანი მახასიათებელია, თუმცა ხელოვნება ასეთ სულს არც როგორც აბსოლუტს არ ფლობს და არც მისი არსებობის გარანტიას გვაძლევს. ხელოვნების ნაწარმოებები, რაც არ უნდა არსებულად გვევლინებოდნენ, სწორედ ასეთ სულსა და მის საკუთარ სხვას შორის მიმდინარე პროცესის დაკრისტალებებია. ჰეგელის ესთეტიკისგან განსხვავებაც აქ მჟღავნდება. ჰეგელის ესთეტიკაში ხელოვნების ნაწარმოებების ობიექტურობა სულის თავად საკუთარ სხვაობაში გადასული და ასეთ სხვაობასთან იგივეობრივი ჭეშმარიტებაა. ჰეგელთან სული ტოტალობასთან გაიგივდა, თავად ხელოვნებაში ტოტალობის ჩათვლით. თუმცა, მას შემდეგ, რაც იდეალიზმის გენერალური თეზისი დაემხო, სული ხელოვნების ნაწარმოებების მხოლოდ ერთ-ერთი მომენტია; ამასთან, ის მათი ხელოვნებად გადაქცევი მომენტია, მაგრამ სულაც არ არსებობს საკუთარ თავთან დაპირისპირებულის გარეშე. ასეთ დაპირისპირებულს არც სული შთანთქავს და არც ისტორიაში არსებულა ოდესმე წმინდა ნაწარმოებები, რომელთაც სულის თუ არასულისთვის მიეღწიათ. ნაწარმოებებში სული მაკონსტიტუირებულად უწმინდურია. თითქოს ასეთი იგივეობის განმასახიერებელი ნაწარმოებები უმნიშვნელოვანესი სულაც არ არიან. ამავე დროს, ის, რაც ხელოვნების ნაწარმოებებში სულს უპირისპირდება, არც საკუთარი მასალების და ობიექტების ბუნებრივი ელემენტია. ასეთი ელემენტი ხელოვნების ნაწარმოებებში მხოლოდ ზღვრულ ღირებულებას შეადგენს. ნაწარმოებებთან დაპირისპირებული მათ შინაგანად ახასიათებს; მათი მასალები ისევე ისტორიულად და საზოგადოებრივად წინასწარფორმირებულია, როგორც მათი ხერხებიც; მათი ჰეტეროგენიული ელემენტი კი ის არის, რაც მათ ერთიანობას ეწინააღმდეგება და რასაც ასეთი ერთიანობა თავად საჭიროებს, რათა მეტი აღმოჩნდეს, ვიდრე წინააღმდეგობის არგამწევეზე პიროსის გამარჯვება. ამდენად, ესთეტიკური რეფლექსია ხელოვნების ისტორიას ეთანხმება: ის ცენტრში მუდამ დისონანსურს აქცევდა, კონსონანსისგან საკუთარი განსხვავების გაუქმებამდე. ხელოვნება ამით ეზიარება ტანჯვას, რომელიც ხელოვნების პროცესის ერთიანობის საშუალებით ენისკენ ილტვის და არ ქრება. ჰეგელის ესთეტიკა უბრალოდ ფორმალური ესთეტიკისგან საკუთარი სერიოზულობით განსხვავდებოდა. ჰარმონიისკენ მიდრეკილი მახასიათებლების, იდეის როგორც სულიერი გამოვლენის რწმენის მიუხედავად, ჰეგელმა ვითარება შეიცნო და ხელოვნება საჭიროებების ცნობიერებას დაუკავშირა. მან, ვინც პირველად იწინასწარმეტყველა ხელოვნების აღსასრული, ხელოვნების შენარჩუნების უზუსტესი მოტივიც დაასახელა: ეს თავად საჭიროებების გადარჩენაა; სწორედ საჭიროებები ელიან გამოხატულებას, რომელსაც ხელოვნების ნაწარმოებები უტყვი საჭიროებებისთვის როგორც მათი წარგზავნილები ახორციელებენ. თუმცა, ის, რომ სულის მომენტი ნაწარმოებებისთვის იმანენტურია, იმის ტოლფასია, რომ ასეთი მომენტის მათ წარმომშობ სულთან, თუნდაც თვით ეპოქის სულთან, გაიგივება შეუძლებელია. ხელოვნების ნაწარმოებში სულის განსაზღვრება ესთეტიკის უმაღლესი ამოცანაა – მით უფრო აუცილებელი, რამდენადაც ესთეტიკა სულის კატეგორიას უბრალოდ ფილოსოფიისგან ვერ გადმოიღებს. ნაწარმოებების სულის იმასთან გაიგივების მიდრეკილების მქონე *common sense*-ს, რითიც, როგორც სულით, ნაწარმოებები ავტორმა გაჟღინთა, უმაღლ იმის აღმოჩენა უნევს, რომ ისინი მხატვრული მასალის წინააღმდეგობის, თავად ასეთი მასალის პოსტულატების, ისტორიულად აქტუალური მოდელებისა და ხერხების,

ელემენტარულად უკვე ისეთი სულის საშუალებით, რომელსაც შემოკლებით და ჰეგელისგან განსხვავებული აზრით, ობიექტური შეიძლება ენოდოს, იმდენად არის თანაკონსტიტუირებული, რომ მისი სუბიექტურ სულზე დაყვანა ბათილდება. ეს ხელოვნების ნაწარმოებების სულის შესახებ საკითხს საკუთარი გენეზისის საკითხისგან აშორებს. მატერიის და შრომის ურთიერთმიმართება ჰეგელმა ბატონის და ყმის დიალექტიკაში გაშალა, რომელიც თვალსაჩინოდ სწორედ ხელოვნებაში რეპროდუცირდება. თუ „ფენომენოლოგიის“ ეს თავი ისტორიულად ფეოდალიზმის ხანას გვახსენებს, თავად ხელოვნებას, უკვე საკუთარი არსებობით, არქაულობა ახასიათებს. ამის შესახებ რეფლექსია განუყოფელია ხელოვნების არსებობის შენარჩუნების უფლებაზე რეფლექსიისგან. დღევანდელმა ნეოტროგლოდიტმა ეს კულტურის შეუპოვარი ცნობიერების მიამიტობაზე უკეთ იცის.

ესთეტიკური თეორია როგორც აპრიორისტულ კონსტრუქციას უფრთხის, ისე ზეალმაველ აბსტრაქციას ერიდება; მისი ასპარეზი ესთეტიკური საგნის გამოცდილებაა. ასეთ საგანს უბრალოდ გარედან ვერ შევიმეცნებთ, ის თეორიისგან გაგებას ითხოვს, სულ ერთია, თუ აბსტრაქციის რა დონეზე. ფილოსოფიურად, გაგების ცნებას, იქნება ეს დილთაის სკოლა თუ თანაგრძნობის მსგავსი კატეგორიები, სახელი შეეღაზა. თუ ასეთ თეორემებსაც გაგებათილებთ და ხელოვნების ნაწარმოებების გაგებას მკაცრად საკუთარი ობიექტურობის საშუალებით განსაზღვრული შემეცნების სახით ვითხოვთ, სირთულეები ვერ დაილევა. წინასწარ უნდა ვაღიაროთ, რომ, თუკი საერთოდ სადმე, შრეების თანახმად შემეცნება სწორედ ესთეტიკაში ხორციელდება. მხოლოდ თვითნებურად თუ შევძლებდით ასეთი სტრატიფიკაციის დასაწყისის გამოცდილებაში დაფიქსირებას. მისი ამოსავალი ნერტილი ესთეტიკურ სუბლიმაციაზე გაცილებით უფრო ღრმაა: ის ცოცხალი აღქმისგან განუყოფელია. გამოცდილება აღქმასთან ნათესაობრივ კავშირს ინარჩუნებს, თუმცა რაც არის, მხოლოდ უშუალობისგან დაშორების საშუალებით იქცევა, რომელშიც კვლავ ჩაძირვის საფრთხეს ყოველთვის განიცდის, განათლებიდან გარიყულთა მსგავსად, თეატრალური პიესის თუ კინოფილმის მოქმედების თხრობისას პრეზენსის ნაცვლად პერფექტის დროს რომ იყენებენ; ამავე დროს, ასეთი უშუალობის ნებისმიერი კვალის გარეშე ხელოვნებისეული გამოცდილება ისევე ამაოა, როგორც ასეთი მომენტის მსხვერპლად ქცეულიც. ასეთ შემთხვევაში, ნებისმიერი ნაწარმოების მომასწავებელ უშუალო არსებობას, სურს ეს თუ არა, ალექსანდრიული გამოცდილება ვერ აღწევს. ესთეტიკური ელემენტის ხელოვნებაში მყოფი გამოცდილების მცდარობა იმაში მდგომარეობს, რომ ის ხელოვნების ნაწარმოებებთან თავს აიგივებს და არც აიგივებს, როგორც ემპირიულ სიცოცხლეში და, შესაძლოა, მით უფრო მაღალი ხარისხითაც – სწორედ ისეთი განწყობის საშუალებით, რომელსაც სუბიექტივიზმი ესთეტიკური გამოცდილების ორგანოდ განიხილავს. უახლოვდება რა ნაწარმოებს ცნების გარეშე, ის გემოვნების სფეროში გამომწყვდეული რჩება და ნაწარმოებს ისევე მანკიერად ექცევა, როგორც მისი ფილოსოფიური ფრაზების ნიმუშად დამახინჯება. უდარდელად მაიდენტიფიცირებელი დახვეწილობის სირბილე ხელოვნების ნაწარმოების ურყეობას ლალატობს; თუმცა, ურყევი აზრი საკუთარ თავს რეცეფციულობის მომენტში ატყუებს, რომლის გარეშეც აზრი ვერ იქნებოდა. ხელოვნებამდე მყოფი გამოცდილება პროექცი-

ას ითხოვს,¹⁴ ესთეტიკური გამოცილება კი, სწორედ მასში სუბიექტურობის აპრიორული უპირატესობის შედეგად, სუბიექტის საპირისპირო მოძრაობაა. ესთეტიკური გამოცილება მჭვრეტელის ერთგვარ თვითუარყოფას საჭიროებს: მის უნარს, უპასუხოს ან აღიქვას ის, რასაც ესთეტიკური ობიექტები დამოუკიდებლად გამოთქვამენ და რის შესახებაც იმავდროულად დუშან. ესთეტიკური გამოცილება, უპირველეს ყოვლისა, მჭვრეტელსა და ობიექტს შორის დაშორებას ამყარებს. დაუინტერესებელი მჭვრეტის შესახებ აზრით ეს უკვე იგულისხმება. ფილისტერები ისინი არიან, ვისი ხელოვნების ნაწარმოებებთან დამოკიდებულებაც იმით იმართება, შეუძლიათ თუ არა მათ – და რა დონემდე – მაგალითად, ნაწარმოებებში მოქმედ პიროვნებათა ადგილის დაკავება; კულტურის ინდუსტრიის ნებისმიერი დარგი ამას ეყრდნობა და საკუთარ კლიენტებსაც ასეთ შთაბეჭდილებას უმყარებს. რაც უფრო მეტად ეუფლება ხელოვნებისეული გამოცილება საკუთარ საგნებს, რაც უფრო, გარკვეული აზრით, ახლოა მათთან, მით უფრო შორდება; ხელოვნებით აღფრთოვანება ხელოვნებისთვის უცხოა. შედეგად, ესთეტიკური გამოცილება, როგორც ეს შოპენჰაუერმა გააცნობიერა, ჯიუჭი თვითშენარჩუნების მოჯადოებას არღვევს: ის ცნობიერების ისეთი მდგომარეობის მოდელია, რომელშიც მე უკვე საკუთარი ინტერესების, საბოლოოდ კი, საკუთარი რეპროდუქციის საშუალებით ბედნიერებას ვეღარ აღწევს. – თუმცა, ვინც რომანის ან დრამის მოქმედების განვითარებას, მოტივაციებთან ერთად, ადეკვატურად აღიქვამს, ან ნახატზე ადეკვატურად ამოიცნობს საგნობრივ ვითარებებს, ამით ქმნილებებს ჯერ სულაც არ გებულობს; ეს ისევე გასაგებია, როგორც ისიც, რომ გაგება იმავდროულად ასეთ მომენტებს საჭიროებს. არსებობს ისეთი ზუსტი ხელოვნებათმცოდნეობითი აღწერები, თვით ანალიზებიც კი – მაგალითად, მუსიკის ზოგიერთი თემატური ანალიზი –, რომლებიც ვერავითარ არსებით ელემენტს ვერ სწვებიან. მეორე შრე ნაწარმოების განზრახვის გაგება იქნებოდა, იმის, რისი გაზიარებაც თავისთავად სურს ტრადიციული ესთეტიკის ენით: ნაწარმოების იდეისა, მაგალითად, სუბიექტური ზნეობის დამნაშავეობა იბსენის „ველურ იხვში“. თუმცა, ნაწარმოების განზრახვა საკუთარი შიდაარსის იგივეობრივი არ არის და განზრახვის გაგებაც მხოლოდ წინასწარია. მაგალითად, მას არ შეუძლია იმის შესახებ მსჯელობა, რეალიზებულია თუ არა განზრახვა ნაწარმოების ქსოვილში; ახორციელებს თუ არა საკუთარი აღნაგობა, ხშირად ანტაგონისტურ ძალთა თამაშს, რომლებიც ნაწარმოებში ობიექტურად მის განზრახვებს მიღმა ქმედებენ. გარდა ამისა, განზრახვის გაგება ჯერ ვერც ნაწარმოების ქეშმარიტების შიდაარსს ვერ სწვდება. აქედან გამომდინარე, ნებისმიერი ნაწარმოების გაგება, არსებითად და არა უბრალოდ ბიოგრაფიული შემთხვევითობის თვალსაზრისით, პროცესია. ის სულაც არ არის იდუმალი განცდა, რომელსაც ყველაფერი თითქოს ჯადოსნურად, ერთი ხელის მოსმით ერგება და მაინც საგანთან მისაღწევ კარიბჭედ რჩება. გაგების იდეა ის არის, რომ ხელოვნების ნაწარმოების სრულ გამოცილებაში გავლით მისი შიდაარსი სულიერის სახით ცნობიერდება. ეს ისევე ეხება ასეთი შიდაარსის მატერიასთან, მოვლენასა და განზრახვასთან მიმართებას, როგორც მის საკუთარ ქეშმარიტობა-მცდარობას, ხელოვნების ნაწარმოების ისეთი სპეციფიკური ლოგიკის

14 იხ. Max Horkheimer und Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, დასახ. ნაშრ., გვ. 196 და შმდ. // მაქს ჰორკჰაიმერი და თეოდორ ვ. ადორნო, *განმანათლებლობის დიალექტიკა*, დასახ. ნაშრ., გვ. 270. და შმდ.

თანახმად, რომელიც მასში ჭეშმარიტის და მცდარის განსხვავებას გვასწავლის. ნაწარმოებებს მხოლოდ მაშინ ვგებულობთ, როცა მათი გამოცდილება ჭეშმარიტის და არაჭეშმარიტის ალტერნატივას ან, როგორც ამის წინასაფხურს, მართებულის და მცდარის ალტერნატივას აღწევს. კრიტიკა ესთეტიკურ გამოცდილებას გარედან არ ემატება, არამედ მისთვის იმანენტურია. ხელოვნების ნაწარმოების ჭეშმარიტების კომპლექსიად წვდომას ნაწარმოები საკუთარ არაჭეშმარიტებასთან მიმართებაში მოჰყავს, რადგან არ არსებობს ნაწარმოები, საკუთარი თავის გარეთ მყოფ, მსოფლიო ეპოქის არაჭეშმარიტ ელემენტს რომ არ ეზიარებოდეს. ისეთი ესთეტიკა, რომელიც საკუთარი პერსპექტივით ჭეშმარიტებას არ უახლოვდება, საკუთარი ამოცანის მიმართ დუნდება; უმეტეს შემთხვევაში, კულინარიული ხდება. რადგან ხელოვნების ნაწარმოებებისთვის ჭეშმარიტების მომენტი არსებითია, ისინი შემეცნებაში მონაწილეობენ და, ამდენად, მასთან ლეგიტიმურ მიმართებაში. ნაწარმოებების ირაციონალობის ხელში ჩაგდება, უფრო მაღალის მომიზეზებით, სწორედ მათი სიმაღლის მიმართ დანაშაულებრივია. ხელოვნების ნაწარმოებების შემეცნება თავის საკუთარ შემეცნებით გარკვეულობას მიჰყვება: ისინი ისეთი შემეცნების წესია, რომელიც ობიექტის შემეცნება არ არის. ასეთი პარადოქსი იმავდროულად ხელოვნებისეული გამოცდილების პარადოქსიცაა. მისი მედიუმი გაუგებარი ელემენტის თავისთავადი სიცხადეა. ხელოვნები სწორედ ასე იქცევიან; ხშირად ეს არის მათი თეორიების ერთგვარი აპოკრიფულობის და უძღურების ობიექტური საფუძველი. ხელოვნების ფილოსოფიის ამოცანა არა იმდენად ახსნა-განმარტებების საშუალებით გაუგებარი მომენტის გაუმეგებაა, რასაც თითქმის გარდაუვალად ცდილობდა სპეკულაცია, რამდენადაც თავად გაუგებრობის გაგება. ასეთი გაუგებრობა საგნის ხასიათის სახით შენარჩუნდება; მხოლოდ ეს იცავს ხელოვნების ფილოსოფიას საგანზე ძალადობისგან. საკითხი გაგებადობის შესახებ უკიდურესად მწვავედაა აქტუალური ნარმოების პირისპირ. ეს კატეგორია, თუკი გაგება სუბიექტში არ უნდა გადავიტანოთ და ფარდობითობაზე გავწიროთ, ხელოვნების ნაწარმოებში ობიექტურად გაგებად ელემენტს პოსტულირებს. თუ ნაწარმოები გაგებადობის შეუძლებლობის გამოხატულებას მიზნად ისახავს და მისი სახელით საკუთარ გაგებადს თავად ხრწნის, გაგების დამკვიდრებელი იერარქიაც იმსხვრევა. მის ადგილს ხელოვნების გამოცანის ხასიათზე რეფლექსია იკავებს. თუმცა, სწორედ ეგრეთ წოდებულ აბსურდულ ლიტერატურაში – ეს კრებითი ცნება მეტისმეტად ჰეტეროგენიულს ეკვრება იარლიყად, რომ მოქნილი გაგების გაუგებრობაზე მეტი გამოიწვიოს – მჟღავნდება ის, რომ გაგება, საზრისი და შიდაარსი ეკვივალენტები არ არიან. საზრისის არარსებობა განზრახვად იქცევა, სხვათა შორის, არცთუ ყოველთვის ერთი და იმავე შედეგით; იონესკოს „მარტორქების“ მსგავს პიესებში, მიუხედავად იმისა, რომ ადამიანურ განსჯას ადამიანების მარტორქებად გარდასახვა ეკისრება, საკმაოდ ნათლად შეიძლება იმის აღქმა, რასაც უწინ იდეას უწოდებდნენ: ლაქლაქისა და სტანდარტიზებული ცნობიერებისთვის წინააღმდეგობის განწევისა, რომლის უნარიც, პიესის თანახმად, არა იმდენად წარმატებით ადაპტირებულთა კეთილზომიერად ფუნქციონირებად მე-ს, რამდენადაც სწორედ მათ აქვთ, ვინც გაბატონებულ მიზნობრივ რაციონალობას ბოლომდე არ ან ვერ აპყობია. სავარაუდოდ, რადიკალურად აბსურდულის განზრახვა ხელოვნების მოთხოვნილებიდან აღმოცენდება: მეტაფიზიკური უსაზრისობის მდგომარეობა ხელოვნების საზრისის მომშორებელ ენად უნდა ითარგმნოს, პოლემიკურად, მაგა-

ლითად, სარტრის წინააღმდეგ, რომელიც ასეთ მეტაფიზიკურ გამოცდილებას, თავის მხრივ, საკმაოდ ურყევად, სუბიექტურად, ქმნილებაში მოცემულად იაზრებს. ნეგატიური მეტაფიზიკური შიდაარსი ბეკეტთან, ფორმასთან ერთად, შეთხზულზეც ზემოქმედებს. თუმცა, ამის შედეგად ქმნილება აბსოლუტურად გაუგებარი არ ხდება; მისი ავტორის დასაბუთებული უარი, სავარაუდო სიმბოლოების ახსნები გადმოგვიშალს, სხვა მხრივ უკუგდებული ესთეტიკური ტრადიციის ერთგულებას ინარჩუნებს. მეტაფიზიკური შიდაარსის ნეგატიურობასა და ესთეტიკური შიდაარსის დაბნელებას შორის მიმართება სუფევს და არა იგივეობა. მეტაფიზიკური უარყოფა ისეთი ესთეტიკური ფორმის საშუალებას აღარ იძლევა, რომელიც თავად მეტაფიზიკურ ჰოყოფას გამოიწვევდა, თუმცა მას, მიუხედავად ამისა, ესთეტიკურ შიდაარსად ქცევა, ფორმის განსაზღვრება შეუძლია.

ხელოვნებისეული გამოცდილების ცნება, რომელშიც ესთეტიკა გადადის და, რადგან ის გაგების სურვილს ინარჩუნებს, პოზიტივიზმს ვერ იწყნარებს, იმავდროულად ნაწარმოების იმანენტური ანალიზის მთარულ ცნებას სულაც არ ემთხვევა. იმანენტური ანალიზი, რომელიც ხელოვნებისეული გამოცდილებისთვის, ფილოლოგიის საპირისპიროდ, თავისთავად ცხადია, მეცნიერებაში უსათუოდ გადამწყვეტ პროგრესს აღნიშნავს. ხელოვნებათმცოდნეობის დარგებმა, მაგალითად, მუსიკის აკადემიურმა გარჩევამ, მხოლოდ მაშინ გამოიღვიძეს საკუთარი ფარისევლური ლეთარგიიდან, როცა ასეთი მეთოდი დაგვიანებით ათვისეს, იმის ნაცვლად, რომ ხელოვნების ნაწარმოებების სტრუქტურული საკითხების გარდა ყველაფრით დასაქმდნენ. ნაწარმოების იმანენტური ანალიზის საშუალებით მეცნიერებას ხელოვნების მიმართ უცხოობის განკურნვა სურდა – თუმცა მეცნიერებაში ადაპტაციით, თავის მხრივ, ასეთმა ანალიზმა პოზიტივიზმის ნიშნები შეიძინა, რომელთა გადალახვასაც ესწრაფოდა. ის სიმკაცრე, რომლითაც ის საგანზე კონცენტრირდება, ნაწარმოებში იმ ყველაფრის უკუგდებას აადვილებს, რაც მასში, მეორე პოტენციის ფაქტში, მოცემული არ არის, რასაც ადგილი არ აქვს. ასევე, მუსიკალურად, უსაგნო მსჯელობის განმკურნავი მოტივის თემატური ანალიზები ხშირად თავად ისეთი ცრურწმენით სწეულდებიან, თითქოს ძირითადი მასალების და მათი ვარიაციების დანაწევრების საშუალებით უკვე სწვდნენ იმას, რასაც შემდეგ, უწვდომელად და ასეთი ასკეზის კორელაციურად, მანკიერ ირაციონალობაში აღიარებენ. ნაწარმოების იმანენტური განხილვა არცთუ შორია ჯიუტი ხელოსნობისგან, მიუხედავად იმისა, რომ მისი აღმოჩენები მეტწილად ასევე იმანენტურად გამოსწორებადი იქნებოდა, როგორც არასაკმარისი ტექნიკური წვდომა. ფილოსოფიურ ესთეტიკას, ნაწარმოების იმანენტური ანალიზის იდეასთან დაახლოებულს, მიუხედავად ამისა, საკუთარი სამკვიდრო იქ აქვს, სადაც ასეთი ანალიზი ვერ აღწევს. ესთეტიკის მეორადმა რეფლექსიამ ასეთი ანალიზის საშუალებით მიგნებული საგნობრივი ვითარებები საკუთარი თავის მიღმა უნდა გაიყვანოს და ემფატიკური კრიტიკის საშუალებით მათი ჭეშმარიტების შიდაარსისკენ ილტვოდეს. ნაწარმოების იმანენტური ანალიზი თავისთავად, ასევე, უეჭველად რათა ხელოვნების შესახებ საზოგადოებრივი რეფლექსია ჩაახშოს, შევიწროებულია. ის, რომ ხელოვნება, ერთი მხრივ, საზოგადოებას დამოუკიდებლად უპირისპირდება, მეორე მხრივ კი, თავადაც საზოგადოებრივია, მის გამოცდილებას საკუთარ კანონს უწესებს. ვინც ხელოვნებაში მხოლოდ საკუთარ მატერიალურ ელემენტს განიცდის და მას ესთეტიკად მორთავს, ფილისტერია, თუმცა ის, ვინც

მას მხოლოდ ხელოვნებად აღიქვამს და ამას პრეროგატივად აქცევს, მის შიდაარსს კარგავს. რამეთუ შიდაარსი, თავის მხრივ, კვლავ მხოლოდ ხელოვნება ვერ იქნება, თუ ის ტავტოლოგიის სახით არ უნდა გაანეიტრალდეს. ხელოვნების ნაწარმოებს ისეთი ჭვრეტა ვერ სწვდება, რომელიც მხოლოდ ამით შემოიფარგლება. ნაწარმოების შინაგანი შემადგენლობა, რაც არ უნდა ძლიერ გაშუალებულია, საჭიროებს იმას, რაც, თავის მხრივ, ხელოვნება არ არის.

მხოლოდ გამოცდილება, ამდენად, ესთეტიკურად საკმარისი ლეგიტიმაციის წყარო არ არის, რადგან მას ისტორიის ფილოსოფია საზღვარს უწესებს. სადაც ის მას გადალახავს, თანამგრძნობ დაფასებად ჩამოქვეითდება. წარსულის მრავალი ნაწარმოების უშუალო გამოცდილება, მათ შორის ყველაზე ცნობილების, უკვე შეუძლებელია და ასეთი უშუალობის ფიქცია მათ სცდება. თუ მართებულა, რომ ისტორიული ტემპი გეომეტრიული პროგრესიის კანონის შესაბამისად ჩქარდება, ის უკვე ჩვენგან ისტორიულად არცთუ შორს მყოფ ნაწარმოებებსაც ითრევს. ისინი ჯიუტად სპონტანურად ხელმისაწვდომის მოჩვენებას ინარჩუნებენ, სწორედ რომლის განადგურებაც იქნებოდა, უპირველეს ყოვლისა, საჭირო, რათა მათი შემეცნება შესაძლებელი გამხდარიყო. ნაწარმოებები არქაულები საკუთარი განუცდებლობის მდგომარეობაში არიან. ასეთი ზღვარი ურყევად და უწყვეტად არ გაივლება; პირიქით, ის წყვეტილია, დინამიკური, და შეიძლება *correspondance*-ის საშუალებით მოიშალდეს. არქაულობის როგორც არაგანცდადის გამოცდილების ათვისება ხდება. თუმცა, გამოცდილების საზღვარი გვაიძულებს, რომ ათვლის წერტილად მოდერნი ავიღოთ. მხოლოდ ის თუ მოჰფენს ნათელს წარსულს მაშინ, როცა წარსულით შემოფარგვლის აკადემიური ჩვეულება წარსულს ვერ სწვდება და იმავდროულად, დაშორების რღვევით, შეუქცევადის მიმართ დანაშაულს სჩადის. თუმცა, საბოლოოდ, ხელოვნებას, თვით საზოგადოების უკიდურესი ნეგაციისას, საზოგადოებრივი არსი აქვს და გაუგებარი რჩება იქ, სადაც, ამავე დროს, ასეთი არსის გაგება არ ხდება.¹⁵ ამით ხელოვნებისეული გამოცდილება საკუთარ პრეროგატივას კარგავს. ამაში დამნაშავე კატეგორიებს შორის გზააბნეულად მოხეტილად ხერხია. მხატვრულ გამოცდილებას შინაგანად წინააღმდეგობა ამოძრავებს: ესთეტიკური სფეროს მაკონსტიტუირებელი იმანენტურობა იმავდროულად მისი გამოცარიელებული იდეოლოგიაცაა. ესთეტიკურმა გამოცდილებამ საკუთარ თავს უნდა გადააბიჯოს: ის უკიდურესობებში გაივლის, მათ შორის მანკიერ საშუალოში მშვიდობიანად არ სახლდება. ის არც ფილოსოფიურ მოტივებზე ამბობს უარს, რადგან მათ თავად გარდაქმნის აყოლების ნაცვლად, და არც საზოგადოებრივი მომენტის ეგზორცირებას ახდენს. ბეთჰოვენის სიმფონიას ვერც ის უღებს ალღოს, ვინც ეგრეთ წოდებულ წმინდა მუსიკალურ პროცესებს მასში ვერ გეპულობს, და ვერც ის, ვინც მასში ფრანგული რევოლუციის ექოს ვერ აღიქვამს¹⁶ – და ასევე იმას, თუ როგორ არის ეს ორი მომენტი ფენომენში ერთმანეთით გაშუალებული. ეს ფილოსოფიური ესთეტიკის ხისტი და იმავდროულად გარდაუვალ თემას წარმოადგენს. ამას არა განცალკევებული გამოცდილება, არამედ მხოლოდ მისით გაფლენილი აზრი უმკლავდება. ესთეტიკა ცნების გარეშე ესთეტიკური ფენომენებს არ უნდა ემსგავსებოდეს. ხელოვნების გამოცდილებას გარეგანის და შინაგანის,

15 იხ. Theodor W. Adorno, *Noten zur Literatur I*, 6. Aufl., Frankfurt am Main 1968, გვ. 73 და შმდ.

16 იხ. Theodor W. Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen*, 2. Aufl., Reinbek 1968, გვ. 226.

ხელოვნებისთვის იმანენტური ასეთი ანტაგონიზმის ცნობიერება ეკუთვნის. ეს-თეტიკური გამოცდილებების მხოლოდ აღწერა, თეორია და მსჯელობა, არასაკმარისია. თუ ნაწარმოებების გამოცდილება და არა უბრალოდ გარედან მათზე მორგებული აზრი გვჭირდება, მაშინ არც ისინი, პირიქით, უშუალო მოცემულობაში ადეკვატურად არ გადმოიცემა; ვერცერთ ნაწარმოებს წმინდად საკუთარი თავიდან გამომდინარე ვერ გავიგებთ. ნებისმიერი საკუთარი ლოგიკით და თანმიმდევრულობით შინაგანად ისევე ყალიბდება, როგორც იმავდროულად სულის და საზოგადოების კონტექსტის მომენტია. ასეთი ორი მომენტის, სციენტისტური ჩვეულებით, წმინდად ერთმანეთისგან გამიჯვნა შეუძლებელია. იმანენტურ სიმწყობრეში გარეგნული ელემენტის მართებული ცნობიერება მონაწილეობს; ნაწარმოების სულიერი და სოციალური პოზიცია მხოლოდ საკუთარი შინაგანი ელემენტისკენ მიმართულ კრისტალიზაციის გავლით შეიძლება დადგინდეს. არ არსებობს ხელოვნებისეული ჭეშმარიტი, რომლის ჭეშმარიტებაც ლეგიტიმაციას ყოვლისმომცველად არ მოიპოვებს; არ არსებობს მართებული ცნობიერების მქონე ხელოვნების ნაწარმოები, რომელიც შინაგანი ესთეტიკური ხარისხით არ დასტურდება. აღმოსავლეთის ბლოკის კიტჩი ისეთი პოლიტიკური პრეტენზიის არაჭეშმარიტებაზეც მეტყველებს, თითქოს იქ საზოგადოებრივად ჭეშმარიტი მიღწეულია. თუ ესთეტიკური გაგების მოდელი ხელოვნების ნაწარმოებში მოძრავი მიმართებაა, თუ გაგება საკუთარ თავს საფრთხეს უქმნის, როგორც კი ცნობიერება ასეთი ზონიდან ამოხტება, ასეთი ცნობიერება, თავის მხრივ, მოძრავი უნდა დარჩეს, ყოველთვის თანაბრად შინაგანიც იყოს და გარეგანიც, აზრის ასეთი მოძრაობით განცდილი წინააღმდეგობის მიუხედავად. ვინც მხოლოდ შინაგან სფეროში იმყოფება, მისთვის ხელოვნება თვალს არ ახელს; ვინც მხოლოდ გარეთ დარჩებოდა, ხელოვნების ნაწარმოებებს მსგავსების ნაკლებობის შედეგად გააყალბებდა. თუმცა, ესთეტიკა ასეთ ორ პოზიციას შორის რაფსოდულ მიმორხევებს იმის საშუალებით აღემატება, რომ მათ გადახლართულობას თავად საგანში ავითარებს.

ბურჟუაზიული ცნობიერება ხელოვნებისთვის უცხოეს ეჭვისკენ იხრება, როგორც კი ჭკრეტა პოზიციას ხელოვნების ნაწარმოების გარეთ იკავებს ისევე, როგორც ნაწარმოებებთან მიმართებაში, ჩვეულებრივ, მართლაც გარეთ ხეტილობს. ასეთ ეჭვს უნდა შევასხენოთ, რომ ხელოვნებისეული გამოცდილება მთლიანობაში სულაც არ არის ისე უშუალო, როგორც ხელოვნების ოფიციალურ რელიგიას სურს. ნებისმიერი ნაწარმოების გამოცდილება საკუთარ სიტუაციას, საკუთარ სტატუსს, პირდაპირი და გადატანითი აზრით, საკუთარ ადგილსამყოფელს უკავშირდება. ზედმეტად მონადინებულ გულუბრყვილობას ამის აღიარება არ სურს და უბრალოდ ვერ სწვდება იმას, რაც მისთვის წმინდაა. მართლაც, ნებისმიერი ნაწარმოები, ჰერმეტიკულად დახურულის ჩათვლით, საკუთარი ფორმალური ენის საშუალებით მონადოლოგიური დახურულობის ფარგლებს სცდება. თითოეულ ნაწარმოებს, რათა მისი გამოცდილება შესაძლებელი გახდეს, სჭირდება, თუნდაც ჩანასახობრივი, აზრი, ხოლო რადგან აზრის შეჩერება შეუძლებელია, სინამდვილეში – ფილოსოფია, როგორც მოაზროვნე ქცევა, რომელსაც პრომის განაწილების საფუძველზე გაცემული განკარგულებები არ წყვეტს. აზრის ზოგადობის საშუალებით, ხელოვნების ნაწარმოების მიერ ნებისმიერი შინაგანად მოთხოვნილი რეფლექსია, ასევე, გარეგანია; ნაყოფიერია თუ არა, ამას ის წყვეტს, თუ რას გამოამბეურებს ნაწარმოების შინაგანი ელემენტიდან. ესთეტიკის იდეას შინაგანად

ახსიათებს ხელოვნების თეორიის საშუალებით გაუხეშებისგან გათავისუფლება, რაც მისთვის შრომის განაწილების გარდაუვალი შედეგია. ნაწარმოებების გაგება მათი ახსნისგან *χαρῖς* არ არის, თუმცა ეს არა გენეტიკურ, არამედ საკუთარი კომპლექსიის და შიდაარსის ახსნას ეხება, მიუხედავად იმისა, რომ არც ახსნა და არც გაგება ერთმანეთს არ ემთხვევა. გაგებას როგორც სპონტანური შესრულების არაამხსნელი, ისე ამხსნელი შრე ეკუთვნის; ის ტრადიციული ყაიდის ხელოვნების განმარტებას სცილდება. ახსნა, ასევე, ნებისთი თუ უნებლიეთ, ახალის და უცნობის ნაცნობზე დაყვანას გულისხმობს, თუმცა ნაწარმოებებში მათი საუკეთესო ელემენტი ამას ეწინააღმდეგება. ხელოვნების ნაწარმოებების ასეთი შემძლავრი რედუქციის გარეშე ისინი ვერ გადარჩებოდნენ. მათი არსებითი, უწვდომელი ელემენტი მაიდენტიფიცირებელ აქტებზე, წვდომაზე და მოკიდებულზე; ამის შედეგად კი ნაცნობად და ძველად ყალბდება. ამდენად, ნაწარმოებების სიცოცხლე თავად წინააღმდეგობრივია. ეს პარადოქსი ესთეტიკამ უნდა გააცნობიეროს. მას არ აქვს უფლება ისე მოიქცეს, თითქოს მისი მხრიდან ტრადიციისთვის ზურგის შექცევას რაციონალური საშუალებები არ აქვს. ესთეტიკა ზოგადი ცნებების მედიუმში თავად ხელოვნების რადიკალურად ნომინალისტური სიტუაციის პირობებშიც კი მოძრაობს, ხელოვნებასთან გაზიარებული კერძოს უტოპიის მიუხედავად. ეს არა მხოლოდ ხელოვნების გასაჭირია, არამედ საკუთარ *fundamentum in re*-საც ფლობს. თუ რეალურის გამოცდილებაში ზოგადია ის, რაც ნამდვილად გაშუალებულია, ხელოვნებაში ეს კერძოა; თუ არაესთეტიკური შემეცნება, კანტის ფორმულირებით, ზოგადი მსჯელობის შესაძლებლობის საკითხს განიხილავდა, მაშინ ნებისმიერი ხელოვნების ნაწარმოები სვამს კითხვას, თუ როგორ არის ზოგადის ბატონობის პირობებში საერთოდ შესაძლებელი რაღაცის მაინც კერძოდ ყოფნა. ეს ესთეტიკას, რომლის მეთოდიც აბსტრაქტული ცნებების ქვეშ სუბსუმცია არ არის, ცნებებზე დამოკიდებულს ხდის, სახელობრ, ისეთებზე, რომელთა ტელოსიც კერძოა. ჰეგელის მოძღვრება ცნების მოძრაობის შესახებ, თუ საერთოდ სადმე, სამართლიანი სწორედ ესთეტიკაშია; ის ზოგადის და კერძოს ისეთი ურთიერთზემოქმედებას განიხილავს, რომელიც ზოგადს კერძოს გარედან კი არ ჩაუწერავს, არამედ მას თავად კერძოს ძალის ცენტრებში ეძებს. ზოგადი ხელოვნების სკანდალია: რადგან ხელოვნება იმად იქცევა, რაც არის, მას არ შეუძლია იყოს ის, რადაც სურს ყოფნა. ინდივიდუალიზმს, თავის საკუთარ კანონს, საზღვარს სწორედ ზოგადი უდგენს. ხელოვნება გარეთ მიგვიძღვის და იმავდროულად არც მიგვიძღვის; მის მიერ რეფლექსიის საგნად ქცეული სამყარო რჩება ის, რაც არის, რადგან ხელოვნება მას სწორედ მხოლოდ რეფლექსიის საგნად აქცევს. თვით დადაც კი, როგორც მიმთითებელი შესტი, რომლადაც სიტყვა საკუთარი ცნებითობის მოსაშორებლად გარდაიქმნება, ისევე ზოგადი იყო, როგორც ბავშვურად გამეორებული ჩვენებითი ნაცვალსახელი, დადას ლოზუნგად დასახული. ხელოვნება აბსოლუტურად მონადოლოგიურ ელემენტს ნატრულობს და, საბედნიეროდ და საუბედუროდაც, მაინც ზოგადით გაჯერებულია. ის აუცილებლად უნდა გასცდეს ისეთი აბსოლუტური *τὸ ἐν τῷ* ნერტილს, რომლადაც თავად უნდა შეიკუმშოს. ამით ობიექტურად ექსპრესიონიზმის მოქმედების ვადა დადგინდა, რომლის მიღმა გასვლაც ხელოვნებას ისეთ შემთხვევაშიც მოუწევდა, თუ ხელოვნები ნაკლებად კონფორმისტულად ვითარებას მოერგებოდნენ: ისინი ექსპრესიონიზმის მიღმა რეგრესს განიცდიდნენ. სადაც არ უნდა გაუქმებინათ პოლემიკურად ხელოვნების ნაწარმოებებს საკუთარი დაკონ-

კრეტების ტრანექტორიაზე ზოგადი ელემენტი – ჟანრი, ტიპი, იდიომა, ფორმულა –, ასეთი გამორიცხული, საკუთარი ნეგაციის საშუალებით, ნაწარმოებებში მინც ყოველთვის მოცემული რჩება; ეს მოდერნისთვის მაცონსტიტუირებელია.

ზოგადის სიცოცხლის წვდომას სპეციფიკაციის წიაღში ზოგადობა სტატიკური თავისთავადი ელემენტის მოჩვენების ფარგლებს გარეთ გაჰყავს, რომელიც ესთეტიკური თეორიის სტერილურობაში დამნაშავე იყო. მუდმივების კრიტიკა თავად მათ არ უარყოფს, არამედ მათ ცვალებადობას იაზრებს. ესთეტიკა საკუთარ საგანს საწყისურ ფენომენად არ განიხილავს. ფენომენოლოგია და მის ნიადაგზე განვითარებული თეორიები ესთეტიკას ერგებიან, რადგან ისინი, როგორც ეს თავად ესთეტიკას უნდა მოეთხოვებოდეს, როგორც ზემოდან, ისე ქვემოდან მომდინარე ხერხებს ეწინააღმდეგებიან. ხელოვნების ფენომენოლოგიას არც ხელოვნების ფილოსოფიური ცნებიდან განვითარება სურს და არც კომპარატიული აბსტრაქციის საშუალებით მასთან აღმასვლა, არამედ მხოლოდ იმის გამოთქმა, თუ რა არის ხელოვნება. ასეთ არსს ფენომენოლოგია ხელოვნების საწყისად მიიჩნევს, მისი ჭეშმარიტისა და არაჭეშმარიტის კრიტერიუმად. თუმცა, რაც ასეთ შემთხვევაში ხელოვნებიდან გვიმზერს, როგორც თითქოს ჯადოსნური ჯოხით გამოტყუებული, უკიდურესად უშინაარსო რჩება და მხატვრული გამომულავნებისთვის დიდ შედეგს ვერ იძლევა. ვისაც მეტის მიღწევა სურს, საგნობრიობას უნდა დაუთმოს ყურადღება, რომელიც წმინდა არსობრიობის ცნებასთან შეუთავსებადია. ხელოვნების ფენომენოლოგიას ნაუმიძღვარებლობის ნაწამძვარი ამარცხებს. ხელოვნება დასცინის იმის მცდელობებს, რომ მას წმინდა არსობრიობების ვალდებულებები დააძალონ. ხელოვნება არ არის ის, რაც, სავარაუდოდ, ოდითგან უნდა ყოფილიყო, არამედ მხოლოდ ის, რადაც იქცა. ისევე, როგორც კითხვა ხელოვნების ნაწარმოებებს ინდივიდუალური საწყისის შესახებ სუბიექტურის მომენტების შემცველი ობიექტურობის პირისპირ უნაყოფოა, ასევე, პირიქით, ხელოვნების საწყისს საკუთარი აზრით ვერ დავეყრდნობით. ხელოვნებისთვის არა აქციდენციური, არამედ კანონია ის, რომ რაღაცას დაეხსნა. საკუთარი წმინდა ცნების განსაზღვრებებს, რომლებიც მან მოიპოვა, ბოლომდე არასოდეს აღასრულებს, მიუხედავად იმისა, რომ მათით საზრდოობს; ვალერის თანახმად, უწმინდესი ნაწარმოებები უმაღლესები სულაც არ არიან. თუ მოვისურვებდით, რომ ხელოვნება ხელოვნებისული ქცევის საწყის ფენომენებზე დაგვეყვანა – მიბაძვისაკენ ლტოლვაზე, გამოხატულების მოთხოვნილებაზე, მაგიურ გამოსახულებებზე – მხოლოდ კერძო და თვითნებურ ელემენტს მოვიძიებდით. ასეთ მომენტებს ხელოვნებაზე ზეგავლენა აქვთ, ისინი მასში მონაწილეობენ, მასში თავს ირჩენენ; მაგრამ ხელოვნებას არც ერთი მათგანი არ ამონურავს. ესთეტიკამ ხელოვნების სავარაუდო არსზე ნადირობა არ უნდა დაიწყოს, არამედ ასეთი ფენომენები ისტორიულ კონსტელაციამ გაიაზროს. ვერცერთი იზოლირებული ინდივიდუალური კატეგორია ხელოვნების იდეას ვერ გაიაზრებს. ხელოვნება საკუთარ თავში მოძრავი სინდრომია. შინაგანად უადრესად გაშუალებული, ის მოაზროვნე გაშუალებას ითხოვს; მხოლოდ გაშუალება და არა, სავარაუდოდ, ორიგინალურად წარმოჩენილი მჭვრეტელობა სრულდება ხელოვნების კონკრეტული ცნებით.¹⁷

ჰეგელის მთავარი ესთეტიკური პრინციპი, რომ მშვენიერი იდეის გრძნობადი გამოვლინებაა, იდეის, როგორც აბსოლუტური სულის, ცნებას ნაიმძღვარებს. მას

17 იხ. Theodor W. Adorno, *Über das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie und Musik*, in: *Filosofia dell'arte*, Roma u. Milano 1953 (Archivio di filosofia, ed. E. Castelli), გვ. 5 და შმდ.

მხოლოდ მაშინ ექნებოდა ძალა, თუ ასეთი ცნების ტოტალური მოთხოვნა დაკმაყოფილდებოდა, თუკი ფილოსოფია აბსოლუტურის იდეის ცნებით აღწერას შეძლებდა. ისეთ ისტორიულ ფაზაში, როცა გონების სინამდვილის შესახებ შეხედულება პირსისხლიან დაცინვად იქცა, ჰეგელის განმარტება, ჭეშმარიტი წვდომის სიმდიდრის მიუხედავად, უბრალო ნუგეშისცემად იქცევა და უფერულდება. თუ ჰეგელის კონცეფციამ ისტორია ჭეშმარიტებასთან ბედნიერად შეაუღლა, თავად ასეთი კონცეფციის ჭეშმარიტებას ისტორიის უბედურებისგან ვერ გავმიჯნავთ. სავარაუდოდ, ჰეგელის მიერ კანტის კრიტიკა კვლავაც ძალაში რჩება. მშვენიერი თუ ლამაზად გაკრეჭილ ბაღს უნდა აღემატებოდეს, ის უბრალოდ ფორმალური ელემენტი არ არის, რომელიც სათავეს მჭვრეტელობის სუბიექტურ ფუნქციებში იღებს. პირიქით, მშვენიერის საფუძველი ობიექტში უნდა ვეძიოთ. თუმცა, ჰეგელის მიერ ამის მისაღწევად გაღებული ძალისხმევა გაბათილდა, რადგან მეტაესთეტიკურად სუბიექტის და ობიექტის მთელში იგივეობას უსამართლოდ პოსტულირებს. ინდივიდუალურ მოაზროვნეთა შემთხვევითი შეცდომა არ არის, არამედ ხსენებული აპორიით განპირობებულია ის, რომ დღეს პოეზიის ქმნილებათა ფილოსოფიური ინტერპრეტაციები სწორედ ისეთ შემთხვევაში, როცა პოეტურ სიტყვას და შეთხზულს მითოლოგიურად ამალვებენ, თავად ასეთ შეთხზულში, განსამარტავი ნაწარმოებების შემადგენლობაში ვერ აღწევენ და მათ ფილოსოფიური თეზისის სცენად ამახინჯებენ. გამოყენებითი ფილოსოფია, აპრიორულად საბედისწერო, მისთვის დაკონკრეტების ჰაეროვნების მიმნიჭებელი ნაწარმოებებიდან მხოლოდ და მხოლოდ საკუთარ თავს ამოიკითხავს. ესთეტიკურ ობიექტურობაში მშვენიერის კატეგორია, ასევე, მხოლოდ ერთ-ერთი მომენტია; ეს ობიექტურობა ნებისმიერი ადეკვატური რეფლექსიისთვის კანონიკურობას ინარჩუნებს და ესთეტიკამდე მყოფ ცნებით სტრუქტურებს უკვე აღარ ემორჩილება; უეჭველი და იმავდროულად დაუცველი, ის თავისებურად მოფარფატე ხდება. ასეთი ობიექტურობის ადგილსამყოფელი მხოლოდ საგნობრივი ვითარებების ანალიზია, რომლებშიც გამოცდილება ფილოსოფიური სპეკულაციის ძალით ისე აღწევს, რომ ფიქსირებულ ამოსავალ პოზიციებს არ ენდობა. ფილოსოფიური სპეკულაციის ესთეტიკური მოძღვრებები განათლების საგანძურად არ უნდა დაკონსერვდეს, თუმცა არც მისი მოშორებაა დასაშვები, ყველაზე ნაკლებად, ხელოვნების გამოცდილების სავარაუდო უშუალოების სასარგებლოდ, რომელშიც ხელოვნების ცნობიერება ფარულად უკვე მოცემულია – მამასადამე, სინამდვილეში, მოცემულია ის ფილოსოფია, რომლისგანაც მიაჩნიათ, რომ ქმნილებების მიამიტური ჭვრეტის საშუალებით თავისუფლდებიან. ხელოვნება მხოლოდ ხელოვნების უკვე განვითარებული ენის ფარგლებში ცოცხლობს და არა სუბიექტის *tabula rasa*-სა თუ სავარაუდო განცდებში. ამდენად, ასეთი განცდები აუცილებელია, მაგრამ ესთეტიკური შემეცნების საბოლოო წყარო სულაც არ არს. სწორედ ხელოვნების სუბიექტზე დაუყვანადი და სუფთა უშუალოებით დაუსაკუთრებადი მომენტები ცნობიერებას ითხოვენ და, ამდენად, ფილოსოფიასაც. ფილოსოფია ნებისმიერ ესთეტიკურ გამოცდილებას შინაგანად ახასიათებს, თუ ის ხელოვნების მიმართ უცხოოდ, ბარბაროსულად არ რჩება. ხელოვნება საკუთარ ექსპლიკაციას ელის. მეთოდურად ასეთი ექსპლიკაცია ესთეტიკური თეორიის ისტორიულ ტრადიციაში შემონახული კატეგორიების ან მომენტების ხელოვნების გამოცდილებასთან კონფორმაციის საშუალებით ხორციელდება, რის შედეგადაც ორივე ურთიერთმიმართებით ზუსტდება.

ჰეგელის ესთეტიკა სარწმუნოდ აღნუსხავს იმას, რაც კვლავაც მისაღწევი რჩება. თუმცა, ჰეგელის დედუქციური სისტემა სწორედ საგნების მიმართ ისეთ დანებებას აფერხებს, რომელიც, თავის მხრივ, სისტემის სახით პოსტულირდება. ჰეგელის შემოქმედება აზრს ვალდებულებით ტვირთავს, მაგრამ მისი პასუხები ასეთი აზრისათვის სავალდებულო აღარ არის. თუ უმძლავრესი ესთეტიკური კონცეფციები, კანტის და ჰეგელის, სისტემების ნაყოფები იყვნენ, სისტემების ნგრევამ ისინი შეარყია, მაგრამ არ გაანადგურა. ესთეტიკა სამეცნიერო აზროვნების უწყვეტობით სულაც არ მიმდინარეობს. ფილოსოფიებთან დაკავშირებული ცალკეული ესთეტიკები საერთო ფორმულას საკუთარ ჭეშმარიტებად ვერ იწყნარებენ; ის უფრო ასეთი ესთეტიკების კონფლიქტში უნდა ვეძიოთ. ის, რომ ერთი ესთეტიკოსი პრობლემებს მეორისგან მემკვიდრეობით ღებულობს და შემდეგ მშვიდობიანად მათზე მუშაობა უნდა განაგრძოს, განსწავლული ილუზიაა და უკუსადგები. ნებისმიერი ადეკვატური ესთეტიკური რეფლექსიის კანონიკად ობიექტურობის იდეა რჩება. ამავე დროს, ასეთი რეფლექსიის ადეილი ესთეტიკური ქმნილების შინაგანი წინააღმდეგობაა – ასევე, ფილოსოფიურ აზრთა ერთმანეთთან წინააღმდეგობაც. ესთეტიკა, რათა ცარიელ ხმაურს აღემატებოდეს, ღია და დაუფარავ ელემენტში გაჭრას ესწრაფვის და მისგან მსხვერპლად მეცნიერებისგან ნასესხებ უსაფრთხოებას ითხოვს – ეს ყველაზე შეუზღუდავად პრაგმატისტმა დიუიმ გამოთქვა. რადგან ესთეტიკა ხელოვნების შესახებ ზემოდან და გარედან არ უნდა მსჯელობდეს, არამედ საკუთარ შინაგან ტენდენციებს თეორიული ცნობიერების მიღწევაში დაეხმაროს, ესთეტიკა ვერ დასახლდება უსაფრთხოების ზონაში, რომელსაც ნებისმიერი თვითკმარი ხელოვნების ნაწარმოები ამტყუნებს. ნაწარმოებებში მათ უმაღლეს აღმასვლამდე გრძელდება ის, რასაც მოუქნელ შეგირდს ასწავლიან, როცა ფორტეპიანოზე მცდარ ნოტს იღებს, ან ფანქრით არასწორად ხატავს; ხელოვნების ნაწარმოებების გახსნილობა, დამკვიდრებულთან მათი კრიტიკული მიმართება, რაც მათ თვისებას განაპირობებს, ასევე სრული წარუმატებლობის შესაძლებლობას შეიცავს, ხოლო ესთეტიკა საკუთარ საგანს უმაღლეს უფუცხოვდება, როგორც კი საკუთარი აღნაგობით ამის შესახებ ცრუობს. ის, რომ არცერთმა ხელოვანმა არ იცის დანამდვილებით, გამოვა თუ არა რაიმე იქიდან, რასაც აკეთებს, მისთვის ბედნიერებაცაა და შიშიც; დამკვიდრებული მეცნიერებისთვის ასეთი რამ სრულიად უცხოა, ის სუბიექტურად ობიექტურს, ხელოვნების მოწყვლად ხასიათს აღწერს. ხელოვნების გაუჩინარებად წერტილს აღნიშნავს წვდომა, რომ სრულყოფილი ნაწარმოებები თითქმის არავითარი სახით არ არსებობენ. ესთეტიკამ საკუთარი ობიექტის ასეთი დაუცველობა ასეთი ობიექტის და თავისი საკუთარი ობიექტურობის მოთხოვნას უნდა დაუკავშიროს. რადგან ესთეტიკას მეცნიერების იდეალი აფრთხოვს, ის ასეთი პარადოქსისგან უკან იხევს; მაგრამ სწორედ ის არის მისი სასიცოცხლო ელემენტი. ხელოვნებაში განსაზღვრულობის და გახსნილობის მიმართება, სავარაუდოდ, ისე განიმარტება, რომ ნაწარმოებებთან გამოცდილების და აზრების უსასრულოდ მრავალ გზას მივყავართ, მაგრამ ისინი ჭეშმარიტების შიდაარსში იკვეთებიან. ხელოვნებისეული პრაქტიკა, რომლისთვისაც უპრიანი იქნებოდა ჩვეულებრივზე გაცილებით უფრო მჭირდოდ მიჰყვეს თეორიას, ამას აცნობიერებს. სიმებიანი კვარტეტის პრიმარიუსმა რეპეტიციის დროს მასში აქტიურად ჩართულ მონაწილეს, რომელიც თავად შემსრულებელ მუსიკოსი არ იყო, მიუგო, რომ შეუძლია

და უნდა კიდევ გამოთქვას კრიტიკა და რჩევები, როგორც კი რალაცას შეამჩნევს; თითოეულ ასეთ დაკვირვებას კი, თუ ის ზუსტია, შრომის პროცესი, საბოლოოდ, ერთსა და იმავესთან მიჰყავს – სწორ ინტერპრეტაციასთან. ესთეტიკაში თვით კონტრადიქტორული მიდგომებიც კი ლეგიტიმურია, რომლებიც, მაგალითად, ფორმით ან, პირიქით, მატერიის მეტ-ნაკლებად ურყევი შრეებით იწყებენ. უახლეს პერიოდამდე, ესთეტიკური ქცევის როგორც სუბიექტის ქცევის ნებისმიერ ცვლილებას იმავდროულად საგნობრივი მხარის ცვლილებაც უკავშირდებოდა; თითოეულში ახალი საგნობრივი შრეები წარმოჩნდა, რომელთაგან ზოგიერთი ხელოვნებამ აღმოაჩინა და აითვისა, სხვები კი მოკვდნენ. საგნობრივი ფერწერის სიკვდილის ფაზამდე, თვით კუბიზმშიც, ნაწარმოებისკენ როგორც საგნობრივ მხარეს, ისე წმინდა ფორმას მივყავდით. ამას აბი ვარზურგის და მისი სკოლის წარმომადგენელთა ნაშრომები გვიმონებენ. ისეთი მოტივების ანალიზები, როგორცაა, მაგალითად, ბენიამინისა ბოდლერის ქმნილებების შესახებ, გარკვეულ პირობებში, ესთეტიკურად, მაშასადამე, ფორმის თავისებური საკითხების მიმართ განხორციელებული, შეიძლება ოფიციალურ და თითქოს ხელოვნებასთან უფრო ახლოს მყოფ ფორმალურ ანალიზზე მეტად ნაყოფიერი აღმოჩნდეს. მართალია, ასეთი ფორმალური ანალიზი ბევრით სჯობდა და კვლავაც სჯობს ჯიუტ ისტორიციზმს, რომელიც ფორმის ცნებას საკუთარ სხვასთან დიალექტიკისგან წყვეტს და, ამდენად, მას აჩერებს, მაგრამ მასაც, თავის მხრივ, გაშეშება ემუქრება. თუმცა, საპირისპირო პოლუსზე, ვერც ჰეგელმა დააღწია თავი ამის საფრთხეს. რასაც ჰეგელს თვით მისი სასიკვდილო მტერი, კირკეგორი, ესოდენ უქებს – ჰეგელის მიერ ფორმის საპირისპიროდ შინაარსის გამოკვეთას – არა მხოლოდ ცარიელი და უმნიშვნელო თამაშის წინააღმდეგობას და, მაშასადამე, ხელოვნების ჭეშმარიტებასთან ურთიერთობას მოგვასწავებს, რაც ჰეგელისთვის უმნიშვნელოვანესი იყო. ჰეგელმა იმავდროულად ხელოვნების ნაწარმოების მატერიალურ შიდაარსს, ფორმასთან საკუთარი დიალექტიკის ფარგლებს გარეთ, ზედმეტი წონა მიანიჭა. შედეგად, მის ესთეტიკაში ხელოვნებისათვის უცხო, ფილისტერულმა ელემენტმა შეაღწია, რომელმაც შემდგომ დიამატის ესთეტიკაში, რომელსაც ის უკვე ისევე აღარ აეჭვებდა, როგორც ოდესღაც მარქსს, საკუთარი საბედისწერო ხასიათი გამოავლინა. მართალია, ჰეგელის წინამორბედი ესთეტიკა, კანტის ჩათვლით, ხელოვნების ნაწარმოებს ჯერ ემფატიკურად, როგორც ასეთს, არ იაზრებს. ის ნაწარმოებს ერთგვარი სუბლიმირებული ტკბობის საშუალების მდგომარეობით შემოფარგლავს. თუმცა, კანტის აქცენტი ნაწარმოების ფორმალურ მაკონსტიტუირებელ ელემენტებზე, რომლის გარეშეც ხელოვნება საერთოდ ვერ ყალიბდება, ხელოვნების ჭეშმარიტების შიდაარსს ჰეგელზე უფრო მეტად აგებს პატივს; ჰეგელი ასეთ შიდაარსს დამოუკიდებლის სახით ვარაუდობს, თუმცა მას თავად ხელოვნებიდან გამომდინარე არ ავითარებს. ფორმის როგორც სუბლიმირების მომენტები ჰეგელის საპირისპიროდ ჯერ კიდევ *dixhuitième*-ად რჩება; ამავე დროს, ისინი ასევე უფრო განვითარებული და მოდერნულია; ფორმალიზმი კი, რომელიც კანტს სამართლიანად მიენერება, ორასი წლის შემდეგ მართლაც ანტიინტელექტუალური რეაქციის დევნის ლოზუნგად იქცა. მიუხედავად ამისა, კანტის ესთეტიკის ძირეულ დებულებაში სისუსტეც აშკარაა უკვე მანამ, სანამ ფორმალური და ეგრეთ წოდებული შინაარსის ესთეტიკის თაობაზე კამათს მივალწევთ. ეს სისუსტე კანტის თეორიული მიდგომის ესთეტიკური მსჯელობის უნარის კრიტიკის

სპეციფიკურ საგნობრივ ვითარებებთან მიმართებას უკავშირდება. შემეცნების თეორიის ანალოგიურად, კანტი, თითქოს ეს თავისთავად ცხადი იყოს, მის მიერ მეთვრამეტე საუკუნის სტილით 'მშვენიერის გრძობად' წოდებული ელემენტისთვის სუბიექტურად ტრანსცენდენტალურ დასაბუთებას ეძებს. თუმცა, წმინდა გონების კრიტიკის თანახმად, არტეფაქტები კონსტიტუტები იქნებოდნენ, თავად ობიექტის სფეროში განთავსებულები, ტრანსცენდენტალური პრობლემატიკის ზემოთ მყოფ შრეში. ასეთ კრიტიკაში, უკვე კანტთან, ხელოვნების თეორია შესაძლებელი იქნებოდა როგორც თეორია ობიექტების შესახებ და იმავდროულად როგორც ისტორიული. სუბიექტურობის ხელოვნებასთან დამოკიდებულება არ არის, როგორც კანტი ვარაუდობს, ქმნილებებზე რეაქციის წეის დამოკიდებულება, არამედ, უპირველეს ყოვლისა, თავად ქმნილებების საკუთარი ობიექტურობის მომენტია; ხელოვნების საგნები სხვა ნივთებისგან სწორედ ამით განსხვავდებიან. სუბიექტი ასეთ საგანთა ფორმასა და შიდაარსში იმალება – მხოლოდ მეორადად, და მთელი შემთხვევითობებით გაჯერებული იმ თვალსაზრისით, თუ როგორ რეაგირებენ მათზე ადამიანები. რასაკვირველია, ხელოვნება ისეთ მდგომარეობაზე მიგვანიშნებს, როცა საგანსა და ასეთ საგანზე რეაქციას შორის ურყევი დიქტომია ჯერ გაბატონებული არ იყო; ეს რეაქციის ფორმების, თავის მხრივ, ნივთობრივი გასაგნების კორელატების, აპრიორად დამახინჯების ცდუნებას იწვევს. თუ დავუშვებთ, რომ როგორც საზოგადოების სიცოცხლის პროცესში, ისე ხელოვნებასა და, ასევე, ესთეტიკაში წარმოება რეცეფციაზე უპირატესია, ეს უკვე ტრადიციული, მიამიტურად ესთეტიკური სუბიექტივიზმის კრიტიკას გულისხმობს. განცდას, შემოქმედ ადამიანებსა თუ მსგავს ელემენტებს კი არ უნდა დავეყრდნოთ, არამედ, პირიქით, ხელოვნება წარმოების ობიექტურად გაშლადი კანონზომიერების შესაბამისად გავიზოროთ. ამას მით უფრო დაუწინებელი უნდა ვითხოვდეთ, რადგან ხელოვნების ნაწარმოების საშუალებით გამოწვეული აფექტების პრობლემატიკა, რომელსაც ჰეგელი აღწერს, ასეთი აფექტების მართვის შედეგად განუზომლად გამწვავდა. ხშირად სუბიექტური ზემოქმედების კონტექსტები კულტურის ინდუსტრიის ნებით საერთოდ იმის წინააღმდეგ შემობრუნდებიან, რაზეც რეაგირება ხდება. ამავე დროს, ნაწარმოებები საპასუხოდ სულ უფრო მეტად თავიანთ საკუთარ ქსოვილში იხევენ და ამით ეფექტის შემთხვევითობასაც ხელს უწყობენ; თუმცა, ზოგიერთ პერიოდებში, ამ ორ ასპექტს შორის ჰარმონია თუ არა, გარკვეული პროპორცია მაინც არსებობდა. ხელოვნებისეული გამოცდილება, შესაბამისად, ნაწარმოებების მიმართ შემეცნებელ და არა აფექტურ ქცევას ითხოვს; სუბიექტს ნაწარმოებები და მათი მოძრაობა მომენტის სახით შეიცავენ; იმდენად, რამდენადაც სუბიექტი ნაწარმოებებს გარედან ეგებება და თავად მათ დისციპლინას არ ემორჩილება, ის ხელოვნების მიმართ უცხოა – სოციოლოგიის ლეგიტიმური ობიექტია.

ესთეტიკისთვის დღეს კანტსა და ჰეგელს შორის კონტროვერსის უკან მოტოვება იქნებოდა აუცილებელი, მათი თეორიების სინთეზის საშუალებით განმედიდის გარეშე. კანტთან ფორმით სასიამოვნოს ცნება ესთეტიკურ გამოცდილებას ჩამოუვარდება და მისი აღდგენა შეუძლებელია. ჰეგელის მოძღვრება შინაარსის შესახებ ზედმეტად უხეშია. მუსიკას მართლაც აქვს განსაზღვრული შინაარსი: სწორედ ის, რაც მასში ხდება; მიუხედავად ამისა, მუსიკა მასხრად იგდებს შინაარსობითობას იმ სახით, რა სახითაც მას ჰეგელი განიზრახავდა. ჰეგელის სუბიექტივიზმი იმდენად ტოტა-

ლურია, მისი სული იმდენად არის ყველაფერი, რომ სულის საკუთარი სხვისაგან განსხვავება და, ამდენად, ასეთი სხვის განსაზღვრება ჰეგელის ესთეტიკაში ვერ რეალზდება. რადგან მისთვის ყველაფერი სუბიექტი ხდება, მისი სპეციფიკური ელემენტი, სული როგორც ნაწარმოებების მომენტი, იხრწნება და მატერიის მომენტს ისე ემორჩილება, რომ დიალექტიკას ვერ აღწევს. ჰეგელთან შეკამათებას თავს ვერ ავარიდებთ: ესთეტიკაში, ცალსახად დიდებული წვდომის მიუხედავად, იგი სწორედ ისეთი რეფლექსიის ფილოსოფიაში გამომწვევად დარჩა, რომელსაც თავად ებრძოდა. ჰეგელი, საკუთარი კონცეფციის სანინალმდეგოდ, იზიარებს პრიმიტიულ შეხედულებას, რომ შინაარსს თუ მატერიას ესთეტიკური სუბიექტი აფორმებს, ან სულაც, როგორც ამბობენ, 'ამუშავებს'; მას ისედაც პრიმიტიული შეხედულებების რეფლექსიის საშუალებით რეფლექსიის წინააღმდეგ გამოყენება უყვარს. სწორედ ხელოვნების ნაწარმოებში, თავად ჰეგელის ტერმინოლოგიით, შინაარსი და მატერია იმთავითვე, ასევე, უკვე სუბიექტი უნდა იყვნენ. მხოლოდ შინაარსის და მატერიის საკუთარ სუბიექტურობაში გავლით იქცევა ნაწარმოები ობიექტურად სხვად. სუბიექტი საკუთარ თავში ობიექტურად გაშუალებულია; მხატვრული ფორმის ხმის საშუალებით, სუბიექტის საკუთარი – ლატენტური – ობიექტური შიდაარსი მჟღავნდება. ხელოვნებაში შინაარსის შესახებ არცერთი სხვა წარმოდგენა ადეკვატური არ არის; ოფიციალურმა მარქსისტულმა ესთეტიკამ ვერც დიალექტიკა და ვერც ხელოვნება ვერ გაიგო. ფორმა საკუთარ თავში შინაარსით გაშუალდება, თანაც არა ისე, თითქოს ფორმა უბრალოდ მისთვის ჰეტეროგენიულ ელემენტს შეემთხვა; შინაარსი კი, ასევე, საკუთარ თავში ფორმით გაშუალდება. ამავე დროს, ფორმაც და შინაარსიც თვით მათ გაშუალებაში ერთმანეთისგან უნდა განვასხვაოთ, მაგრამ ხელოვნების ნაწარმოების იმანენტური შინაარსი, მისი საკუთარი მასალა და ასეთი მასალის მოძრაობა, შინაარსისგან როგორც განცალკევებადისგან – პიესის ფაბულის ან ნახატის სიუჟეტისგან – ძირეულად განსხვავდება; ჰეგელი მათ უკიდურესად გულუბრყვილოდ შინაარსთან აიგივებს. როგორც ჰეგელი, ისე კანტი ესთეტიკურ ფენომენებს აზრობრივად ჩამორჩებიან: კანტი მათ სიღრმესა და სისავსეს, ჰეგელი მათში თავისებურად ესთეტიკურს. ნახატის შინაარსი მხოლოდ მასში გამოსახული არ არის, არამედ ის ყველაფერია – ფერის ელემენტი, სტრუქტურები და რელაციები –, რასაც ის შეიცავს; მუსიკის შინაარსი, მაგალითად, შიონბერგის სიტყვებით, თემის ისტორიაა. შინაარსს, როგორც მომენტი, შესაძლოა, საგანიც ეკუთვნოდეს, პოეზიაში – ასევე, მოქმედება ან მონათხრობი ამბავი, თუმცა არანაკლებ ისიც, რასაც ეს ყველაფერი ნაწარმოებში განიცდის, რის საშუალებითაც საკუთარ თავს აორგანიზებს, იცვლება. ფორმის და შინაარსის ერთმანეთში აღრევა დაუშვებელია, თუმცა ისინი გაშუალებული და, ორივე პოლუსის თვალსაზრისით, არადამაკმაყოფილებელი დაპირისპირებიდან უნდა გავათავისუფლოთ. ბრუნო ლიბრუქსის წვდომა, რომ ჰეგელის პოლიტიკა და სამართლის ფილოსოფია მის ლოგიკაში უფროა მოცემული, ვიდრე უშუალოდ მატერიალური დარგების მის ლექციებსა თუ ნაწერებში, ასევე ესთეტიკაზე ვრცელდება; ესთეტიკის შეუზღუდავ დიალექტიკამდე მიყვანა კვლავაც განსაზოცრებელი რჩება. ჰეგელი ლოგიკის მეორე ნაწილის დასაწყისში ავითარებს აზრს, რომ რეფლექსიის კატეგორიები აღმოცენებულია, ქმნადობის შედეგია და, მიუხედავად ამისა, თავისთავად მნიშვნელობენ; ამავე სულისკვეთებით, ნიცემე „კერპების მწუხრში“ ის მითი დაანგრია, რომ ქმნადობის შედეგი ჭეშმარიტი ვერ იქნება. ესთეტიკა სწორედ ასეთ დემონტაჟს უნდა მიჰყვეს. ის, რაც ესთეტი-

კაში მარადიულ ნორმად მკვიდრდება, როგორც ქმნადობის შედეგი, წარმავალია, საკუთარი პრეტენზიის შედეგად, თითქოს მისი დაკარგვა შეუძლებელია, ძველდება. თუმცა, ამის საპირისპიროდ, ისტორიული მოძრაობიდან აღმოცენებული, აქტუალური მოთხოვნები და ნორმები შემთხვევითი და არასავალდებულო არ არის, არამედ საკუთარი ისტორიული შიდაარსით ობიექტურია; ეფემერული ესთეტიკაში საკუთარი მყარი ელემენტი, ჩონჩხია. ესთეტიკამ საკუთარი ისტორიული შიდაარსის ობიექტურობა ისტორიოგრაფიულად, ისტორიის მსვლელობის შედეგად გარდაუვალის სახით კი არ უნდა გამოიყვანოს, არამედ ობიექტურობას საკუთარი აღნაგობიდან უნდა სწვდეს. ესთეტიკა ისტორიაში ტრივიალური აზრობრივი მოდელით არ მოძრაობს და იცვლება: ისტორია ესთეტიკის ჭეშმარიტების შიდაარსს იმანენტურად ახასიათებს. ამდენად, ისტორიის ფილოსოფიის თვალსაზრისით სიტუაციის ანალიზს მკაცრი აზრით იმის გამოაშკარავება მოეთხოვება, რაც ოდესღაც ესთეტიკურ აპრიორად განიხილებოდა. სიტუაციიდან ამოკითხული ლოზუნგები ზოგად ნორმებზე უფრო ობიექტურია; ფილოსოფიური ჩვევა კი სწორედ იმას ითხოვს, რომ მათ ნორმების წინაშე თავი იმართლონ. მართლაც შესაძლებელი იქნებოდა იმის წარმოჩენა, რომ დიდებული ესთეტიკური მანიფესტების ან მსგავსი ქმნილებების ჭეშმარიტების შიდაარსმა იმის ადგილი დაიკავა, რასაც უწინ ფილოსოფიური ესთეტიკა აღწევდა. აუცილებელი ესთეტიკა უკიდურესად დროთის ჭეშმარიტების შიდაარსის თვითცნობიერება იქნებოდა. რასაკვირველია, ეს, როგორც სიტუაციის ანალიზის კონტრაპუნქტი, ტრადიციული ესთეტიკური კატეგორიების ასეთ ანალიზთან კონფრონტაციას ითხოვს; ხელოვნებისეულ და ცნების მოძრაობას ერთმანეთთან მხოლოდ ასეთი კონფრონტაცია აკავშირებს.

ის, რომ დღეს ესთეტიკის მცდელობას ზოგად მეთოდოლოგიას ვერ წავემძღვარებთ, როგორც ამაღ ჩვეულება ითხოვს, თავად ერთგვარი მეთოდოლოგიაა. ამაში დამნაშავე ესთეტიკური საგნის და ესთეტიკური აზრის მიმართებაა. მეთოდის დაჟინებულ მოთხოვნას გამოცდილი მეთოდების სხვებთან დაპირისპირების საშუალებით მკაცრად ვერ დავაკმაყოფილებთ. სანამ ნაწარმოებებში, გოეთეს კაპელასთან შედარების მსგავსად, არ შევავიჯებთ, მსჯელობა ესთეტიკურ საგნებში ობიექტურობაზე, იქნება ეს მხატვრული შიდაარსის თუ საკუთარი შემეცნების ობიექტურობა, უბრალო მტკიცებად რჩება. ისეთ ხმაურიან ავტომატურ შეკამათებას, რომ ობიექტურობაზე ფუჭად მსჯელობენ იქ, სადაც მხოლოდ სუბიექტურ შეხედულებებთან გვაქვს საქმე; რომ ესთეტიკური შიდაარსი, ობიექტურად ორიენტირებული ესთეტიკის დასასრული, სხვა არაფერია, თუ არა პროექცია, ქმედითად მხოლოდ ობიექტურად მხატვრული შიდაარსის თავად ხელოვნების ნაწარმოებებში დამტკიცება პასუხობს. მეთოდს განხორციელება ამართლებს, რაც მის წინასწარ დაშვებას კრძალავს. თუ ესთეტიკურ ობიექტურობას, როგორც აბსტრაქტულ ზოგად პრინციპს, განხორციელებამდე წავიმძღვარებდით, ასეთი სისტემაში საყრდენის არმქონე ობიექტურობა იმთავითვე წაგებული დარჩებოდა; ესთეტიკური ობიექტურობის ჭეშმარიტება მომდევნოთი და არა თავდაპირველით, საკუთარი გაშლით კონსტიტუირდება. პრინციპის უქმარისობას ესთეტიკური ობიექტურობა პრინციპად სხვას ვერაფერს დაუპირისპირებს. რასაკვირველია, განხორციელება, თავის მხრივ, პრინციპების შესახებ კრიტიკულ რეფლექსიას

ითხოვს. ეს მას უპასუხისმგებლო თვითნებური აზროვნებისგან იცავს, საკუთარი ამპარტავენობისგან კი ისეთი სული, რომელიც ხელოვნების ნაწარმოებებს სწვდება, თავს საგნად მქცევი სულის საშუალებით იცავს; ხელოვნების ნაწარმოებები უკვე თავისთავად ასეთი სულია. ის, რასაც ასეთი სული სუბიექტური ელემენტისგან ითხოვს, მისი საკუთარი სპონტანურობაა. ხელოვნების შემეცნება საგნად ქცეული სულის რეფლექსიის მედიუმში გავლით კვლავ საკუთარ თხევად აგრეგატულ მდგომარეობაში მოქცევას ნიშნავს. თუმცა, ესთეტიკა ისეთ რწმენას უნდა უფრთხოდეს, თითქოს ხელოვნებასთან საკუთარ მსგავსებას იმის საშუალებით მოიპოვებს, რომ ჯადოსნური ჟესტით, ცნებითი შემოვლითი გზების დაზოგვით გამოთქვამს, თუ რა არის ხელოვნება. ამასთან, აზროვნების გაშუალებულობა ხელოვნების ნაწარმოებების გაშუალებულობისგან თვისებრივად განსხვავდება. ხელოვნებაში გაშუალებული, ის, რის საშუალებითაც ქმნილებები საკუთარი 'აი, ეს'-ისგან განსხვავებული სხვანი არიან, რეფლექსიამ ხელმეორედ უნდა გააშუალოს: ცნების მედიუმის საშუალებით. თუმცა, ეს წარმატებას არა ცნების მხატვრული დეტალისგან დაშორებით, არამედ მისკენ შემობრუნებით აღწევს. თუ პირველი ნაწილის დასასრულამდე ოდნავ ადრე ბეთჰოვენის სონატა „Les Adieux“ სამი ტაქტის განმავლობაში ცხენების ჭენების ეფემერულად ხელიდან გამსხლტომ ასოციაციას აციტირებს, ეს უშუალოდ ნებისმიერი ცნების შემარცხვენელი, მსწრაფწარმავალი ადგილი – თვით მოძრაობის კონტექსტშიც მყარად არაიდენტიფიცირებადი ქრობის ბგერა – იმავდროულად დაბრუნების იმედზე უფრო მეტს გამოთქვამს, ვიდრე ამას ეფემერულად ხანგრძლივი ბგერის არსზე ზოგადი რეფლექსია გააცნობიერებდა. მხოლოდ ისეთი ფილოსოფია მოახერხებდა დაპირების შესრულებას, რომელიც ესთეტიკური მთელის კონსტრუქციაში ასეთი მიკროლოგიკური ფიგურების, მათი უშინაგანესი მომენტების ჩათვლით, გარანტირებას შეძლებდა. ამისთვის ასეთი ფილოსოფია თავად საკუთარ თავში გამოწვლილვით ჩამოყალიბებული, გაშუალებული აზრი უნდა იყოს. თუ ის, ამის ნაცვლად, შეფიცვის პირველადი სიტყვებით ხელოვნებაში იღუმალის განდევნას ისურვებდა, მას ხელთ მხოლოდ არარაობა შერჩებოდა – ტავტოლოგიები, უკეთეს შემთხვევაში, ფორმალური ნიშნები, რომლებიდანაც სწორედ ის არსი აორთქლდებოდა, რომლის უზურპირებასაც ენის ჰაბიტუსი და სანყისზე ზრუნვა ახდენს. ფილოსოფია ისევე ილბლიანი არ არის, როგორც გამოცანის კითხვაზე ზუსტი პასუხის გამცემი ოიდიპოსი; სხვათა შორის, უკვე ამ გმირის ილბალი სიბრძნის ტყვეობა აღმოჩნდა. რადგან ხელოვნების გამოცანის ელემენტი მხოლოდ და მხოლოდ თითოეული ნაწარმოების კონსტელაციებში არტიკულირდება საკუთარი ტექნიკური ხერხების საშუალებით, ცნებები არა მხოლოდ ასეთი გამოცანითი ელემენტის გასაშიფრი საჭიროებაა, არამედ, ასევე, ამის შანსიც. ხელოვნება, საკუთარი არსით, საკუთარ განკერძოებაში თავისსავე კერძობას აღემატება; თვით ხელოვნების უშუალობა გაშუალებული და, ამდენად, ცნებების შერჩევითად მონათესავეა. მარტივ ადამიანურ განსჯას სამართლიანად სურს, რომ ესთეტიკამ, გადაჭარბებული ნომინალიზმით, ნაწარმოებების ცალკეულ ანალიზში თავი არ გამოიკეტოს, მიუხედავად იმისა, რომ არც ასეთ ანალიზზე უარის თქმა შეუძლია. ესთეტიკას არა აქვს უფლება სინგულარობის თავისუფლების ხშობა დაუშვას. თუმცა, ეპოქის მიერ ასევე ესთეტიკურად მოთხოვნილი მეორადი რეფლექსია ხელოვნების ნაწარმოებისგან დაშორებულ მედიუმში

მოძრაობს. საკუთარი შეუზღუდავი იდეალის პირისპირ რეზიგნაციის ელემენტის გარეშე მეორადი რეფლექსია ისეთი დაკონკრეტების ქიმერის მსხვერპლი გახდებოდა, რომელიც ხელოვნებას ეკუთვნის – და არც მასში ნებისმიერი ეჭვისგან თავისუფალი არ არის –, თუმცა სულაც არ არის თეორიის დაკონკრეტება. ესთეტიკა აბსტრაქციისა და კლასიფიკაციის განმარტებითი ხერხის სანინალმდეგო არგუმენტია. მიუხედავად ამისა, ის აბსტრაქციებს ითხოვს და საკუთარი საგანი ასევე მაკლასიფიცირებელი ჟანრებია. ხელოვნების ნაწარმოებების ჟანრები, რაც არ უნდა რეპრესიულები, ისედაც სუფთა *flatus vocis* არ არიან, თუმცა ზოგადი ცნებითობის ნინალმდეგ ოპოზიციური მიდგომა ხელოვნების არსებითი მამოძრავებელია. ნებისმიერი ხელოვნების ნაწარმოები, თუნდაც რომ სრულყოფილი ჰარმონიის ნაწარმოებად წარმოდგებოდეს, თავისთავად პრობლემის კონტექსტია. როგორც ასეთი, ნაწარმოები ისტორიაში მონაწილეობს, ამით კი საკუთარ ერთჯერადობას გადააბიჯებს. თითოეული ნაწარმოების პრობლემის კონტექსტში საკუთარი თავის გარეთ არსებული მონადაში ილექება: ის, რის საშუალებითაც მონადა კონსტიტუირდება. ისტორიის სფეროში ესთეტიკურად ცალკეული და საკუთარი ცნება ერთმანეთთან კომუნიცირებს. ისტორია ესთეტიკური თეორიის შინაგად ახასიათებს. მისი კატეგორიები რადიკალურად ისტორიულია; ეს მათ გაშლას იძულებითობას ანიჭებს, რომელიც, მართალია, საკუთარი მოჩვენებითი ასპექტის შედეგად, კრიტიკას იმსახურებს, მაგრამ საკმარისად ძლიერია ესთეტიკური რელატივიზმის დასარღვევად, რომელსაც ხელოვნების და ხელოვნების ნაწარმოებების ერთმანეთთან დაუკავშირებელ თანაარსებობად წარმოდგენა უწევს. რამდენადაც სათუო არ იყოს შემეცნების თეორიის ასპექტით განცხადება, რომ თითოეული ხელოვნების ნაწარმოები, ან სულაც მთლიანობაში ხელოვნება, ‘აუცილებელია’, არცერთი ნაწარმოების არსებობა უპირობოდ აუცილებელი არ არის. ამდენად და მიუხედავად ამისა, ნაწარმოებების ურთიერთმიმართება განპირობებულია მიმართება და ის მათ შინაგან შემადგენლობაზეც ვრცელდება. ასეთი კავშირების კონსტრუქციას იმასთან მივყავართ, რაც ხელოვნება ჯერ არ არის და რითიც, უპირველეს ყოვლისა, ესთეტიკა საკუთარ საგანს მოიპოვებდა. თუ რა მდგომარეობაშია კონკრეტულად ხელოვნება ისტორიულად, კონკრეტულ მოთხოვნებს გვამცნობს. ესთეტიკა სწორედ ასეთი მოთხოვნების რეფლექსიით იწყება; მხოლოდ მათში გავლით თუ იხსნება იმის პერსპექტივა, თუ რა არის ხელოვნება. ხელოვნება და საკუთარი ნაწარმოებები მხოლოდ და მხოლოდ ის არის, რადაც მათ შეუძლიათ იქცნენ. რადგან არცერთ ხელოვნების ნაწარმოებს არ შეუძლია საკუთარი იმანენტური დაძაბულობის უნაშთოდ დაშლა, რადგან ისტორია, საბოლოოდ, თვით ასეთი დაშლის იდეასაც უტევს, ესთეტიკის თეორია ხელთმყოფი ხელოვნების ნაწარმოებებისა და საკუთარი ცნებების განმარტებით ვერ დაკმაყოფილდება. ის, რომ თეორია ნაწარმოებების ქეშმარიტების შიდაარს უბრუნდება, მას, როგორც ფილოსოფიას, ნაწარმოებების მიღმა მიუძღვის. ხელოვნების ნაწარმოებების ქეშმარიტების ცნობიერება, სწორედ როგორც ფილოსოფიური, ესთეტიკური რეფლექსიის მოჩვენებითად ყველაზე ეფემერულ ფორმას უკავშირდება – მანიფესტს. მეთოდური პრინციპი ის არის, რომ მთელ ხელოვნებას უახლესი ფენომენებიდან გამომდინარე უნდა მოეფინოს ნათელი და არა პირიქით, როგორც ეს ისტორიზმსა და ფილოლოგიას სჩვევიათ, რომელთაც ბურჟუაზიული სულისკვეთებით უაღრესად არ სურთ, რომ რაიმე შეიცვალოს. თუ ვალერის

თეზისი ჭეშმარიტია, რომ ახალში საუკეთესო ძველ მოთხოვნილებას შეესაბამება, მაშინ ავტენტური ნაწარმოებები წარსულთა კრიტიკებია. ესთეტიკა ნორმატიული ხდება, რადგან ასეთი კრიტიკის არტიკულირებაა. ამას კი უკუზემოქმედი ძალა აქვს; მხოლოდ ასეთი ძალისგან შეიძლება მოველოდეთ ერთობ ბევრს იქიდან, რასაც ზოგადი ესთეტიკა უბრალოდ მოგვაჩვენებს.

გერმანულ გამოცემელთა ზოლოთქმა

ადორნოს მეტაფორას ნაწარმოებებისთვის პირდაპირი მნიშვნელობა აქვს იმ ნაწარმოებისთვის, რომელზეც იგი ბოლოს მუშაობდა: „ფრაგმენტი ნაწარმოებში სიკვდილის შეჭრაა. რადგან სიკვდილი ნაწარმოებს ანადგურებს, ის მას მოჩვენების ნაკლოვანებას ართმევს“. „ესთეტიკური თეორიის“ ტექსტი, რა სახითაც ის 1969 წლის აგვისტოში იყო წარმოდგენილი და გამომცემლებმა მაქსიმალურად შესაძლო სიზუსტით გამოაქვეყნეს, *work in progress*-ია. „ესთეტიკური თეორია“ არ არის წიგნი, რომლის ბეჭდვის ნებართვასაც ადორნო ასეთი ფორმით გასცემდა. სიკვდილამდე რამდენიმე დღით ადრე მან ერთ-ერთ წერილში დაწერა: საბოლოო რედაქცია „კიდევ ერთ სასონარკვეთილ ძალისხმევას ითხოვს“. „თუმცა, ეს უკვე ახლა არსებითად მხოლოდ ნაწარმოების ორგანიზაციას და არა საკუთარ სუბსტანციას ეხება“. სუბსტანცია, როგორც ადორნო ხსნიდა, „მთლიანობაში, როგორც იტყვიან, თავისთავად უკვე სახეზეა“. დარჩენილი სამუშაოს საბოლოო ფაზის დასრულებას ადორნო 1970 წლის პირველ ნახევარში იმედოვნებდა. ეს ფაზა ტექსტში მრავალრიცხოვან გადაადგილებას, ასევე შემოკლებას გამოიწვევდა; ამ დროს უნდა ინტეგრირებულიყო ის ფრაგმენტებიც, რომლებსაც ახლა „პარალიპომენას“ სახელით ვბეჭდავთ, ადრინდელ შესავალს კი ახალი შეცვლიდა. დაბოლოს, ადორნო, სავარაუდოდ, მრავალ ენობრივ დეტალსაც გამოასწორებდა. ამდენად, ნაწარმოები მთლიანობაში ტორსად დარჩა. „ნეგატიური დიალექტიკის“ და ზნეობის ფილოსოფიის შესახებ კიდევ ერთი დაგეგმილი წიგნის გვერდით, ადორნოს სურვილით, ეს ნაწარმოი იმას წარმოადგენდა, „რაც მე სასწორზე შემოძლია დავდო“. სიტყვა „ნაწარმოები“ ასევე სხვა წიგნების მიმართაც უსამართლოა, „კირკეგორიდან“ დაწყებული ბერგის შესახებ მონოგრაფიის ჩათვლით; და ასეთი უსამართლობა მხოლოდ თავად ავტორის მხრიდან თუ იქნებოდა გამართლებული. მიუხედავად ამისა, მაინც შეგვიძლია ვივარაუდოთ, თუ რომელ ნაწარმოებში განხორციელდა ჩარევა, რომელი კი უბრალოდ შეწყდა. „ფრაგმენტულობა ნაწარმოებს როგორც გამოხატულება“ ახასიათებს როგორც შინაგანად დახურულის, დასრულებულად სისტემურის კრიტიკის გამოხატულება; ასეთი კრიტიკა ადორნოს ფილოსოფიის სიღრმისეულ მოტივაციას წარმოადგენს. ფრაგმენტულობა ნაწარმოებს საკუთარი მოჩვენების ნაკლოვანებას ართმევს, რომელშიც, ადორნოს თანახმად, სული ყოველთვის აუცილებლობით იხლართება. თუმცა, ასეთი დახასიათება ნაკლებად მნიშვნელოვანია „ესთეტიკური თეორიის“ ტექსტით დამონმებული განადგურების პირისპირ. ფრაგმენტის ცნებას ადორნო ორმაგი აზრით იყენებს. უპირველეს ყოვლისა, ასეთი ცნებით პროდუქტიული ელემენტი იგულისხმება: სისტემურად განზრახული თეორიები ფრაგმენტებად უნდა დაიშალოს, რათა საკუთარი ქემარტიტების შიდაარსი გამოათავისუფლოს. ასეთი ფრაგმენტულობა „ესთეტიკურ თეორიას“ არავითარ შემთხვევაში არ ახასიათებს. პირიქით, მასში წყვეტადობა

ნაწარმოებში სიკვდილის შეჭრა; და ის მანამ ხდება, სანამ ნაწარმოები საკუთარი ფორმის კანონს ბოლომდე განახორციელებს. ადორნოს ფილოსოფიისთვის მთლიანობაში აუცილებელია, სიკვდილის განადგურებიდან საზრისი არ გამოიხადოს, რომელიც სიკვდილთან თანხმობის უფლებას მოგვცემდა. ადორნოსთვის არსებითი მნიშვნელობა ჰქონდა მსგავსი რანგის მქონე ორ ბიოგრაფიულ ფრაგმენტს: იგი ვერც ბენიამინის „პასაჟების შესახებ ნაწარმოების“ გადარჩენის შეუძლებლობას და ვერც ბერგის „ლულუს“ ინსტრუმენტაციის დაუსრულებლობას ბოლომდე ვერ ეგუებოდა. თუ „ესთეტიკური თეორიის“ ედიციას არ აქვს უფლება შეცდომაში შეგვიყვანოს საკუთარი ფრაგმენტულობის თაობაზე, ასევე შეუძლებელია ასეთ ფრაგმენტულობას უბრალოდ შევურიგდეთ. მხოლოდ შემთხვევითობის შედეგად დაუსრულებლად ქცეული ვერ დაგვკმაყოფილებით, თუმცა თავად ადორნოს მიერ შეუდარებლად გამოვლენილი ჭეშმარიტი ერთგულება ასეთი ფრაგმენტულისთვის განვრცობის მცდელობებით ხელის ხლებას მინც გვიკრძალავს.

ფრანკფურტის უნივერსიტეტში ადორნომ სწავლება 1949-50 წლების ზამთრის სემესტრიდან განაახლა და უკვე 1950 წლის ზაფხულში ესთეტიკის შესახებ პირველი ლექცია ჩაატარა. მომდევნო წლებში მან კიდევ ოთხჯერ ნაიკითხა ლექცია იმავე საგანზე, ბოლოს ორ ნაწილად – 1967 წლის ზაფხულსა და 1967-68 წლების ზამთარში, როცა „ესთეტიკური თეორია“ უკვე მეტწილად დაწერილი იყო. თუ როდის დაგეგმა მან ესთეტიკის შესახებ წიგნის შეთხზვა, სარწმუნოდ ვერ დადგინდა; ადორნო დროდადრო ახსენებდა შრომას, რომლის დასაწერადაც „მთელი ცხოვრება ფეხს ვითრევდი“-ო. დაგეგმილი განსაზღვრული ჩანაწერები, სულ ცოტა, 1956 წლიდან მოიპოვება. სავარაუდოა, რომ პროექტის დაკონკრეტებაში თავისი წვლილი შეიტანა 1959 წელს გარდაცვლილი მეგობრის, პეტერ ზურკამპის, სურვილმა საკუთარი გამომცემლობისთვის ადორნოსაგან ესთეტიკის მზა ტექსტი მიეღო. რასაკვირველია, ადორნოსთვის უფრო მნიშვნელოვანი იყო ესთეტიკის შესახებ საკუთარი იდეების ინტეგრაციის კონცეფცია თეორიის სახით გაეშალა, რომელიც მანამდე მუსიკის და ლიტერატურის შესახებ მრავალ ნაშრომში გამოითქვა. ამ ნაშრომების რეცეფციას სწორად აფორიზმული ან სულაც რაფსოდოიული ხასიათი ჰქონდა. შესაძლოა, ადორნოს ფილოსოფიაში შინაარსობრივი აზროვნების პრიმატმა საკუთარი ფილოსოფიური ცნობიერების განჭვრეტა შეაფერხა. ადორნოს თვალსაზრისით, ხელოვნების შესახებ მატერიალური ნაშრომები „ესთეტიკური თეორიის გამოყენება კი არ არის, არამედ თავად ასეთი თეორიის ინტეგრალური მომენტებია“. 1961 წლის 4 მაისს ადორნომ „ესთეტიკური თეორიის“ პირველი ვერსიის კარნახი დაიწყო, რომელიც შედარებით მოკლე აზვაცებად იყო დაყოფილი. მასზე მუშაობა ადორნომ მალევე „ნეგატიური დიალექტიკის“ სასარგებლოდ შეაჩერა. ამ ნაშრომის 1966 წლის ზაფხულში დასრულების შემდეგ ადორნო 1966 წლის 25 ოქტომბერს ესთეტიკის ახალი ვერსიის დამუშავებას შეუდგა. პარაგრაფებად დაყოფა თავებად დანაწილებით შეიცვალა. დიდი ძალისხმევა დაიხარჯა „სქემატიზაციაზე“ – წიგნის დეტალურ დისპოზიციაზე. 1967 წლის იანვრის დასასრულს ტექსტის უკვე დაახლოებით მეოთხედი, ნედლი მასალის სახით ნაკარნახები, წარმოდგენილი იყო. კარნახის პროცესი მთელი 1967 წლის განმავლობაში გრძელდებოდა. ამ პერიოდში, თითქოს სასხვათაშორისოდ, ადორნომ ისეთი ნაშრომებიც შექმნა, როგორებიცაა ღურკჰაიმის გამოცემის შესავალი და რუდოლფ ბორჰარ-

ტის ლექსების კრებულის წინასიტყვაობა. დღიურის ერთ-ერთი ჩანაწერის თანახმად, „ესთეტიკური თეორიის“ „ნედლი, კარნახით დაფიქსირებული ტექსტი“ 1967 წლის 25 დეკემბერს დასრულდა; თუმცა, ეს შენიშვნა, როგორც ჩანს, ნაადრევი აღმოჩნდა, რადგან 1968 წლის 8 იანვარს ერთ-ერთ წერილში ვკითხულობთ: „ამასობაში ჩემი დიდი ესთეტიკური წიგნის პირველი რედაქციაც დავასრულე“. – კარნახის შედეგად ჩანერილი ვერსია, შესავლის გარდა, შვიდ თავს შეიცავს, შემდეგი სათაურებით: „სიტუაცია“, „ხელოვნების რაობა ანუ თავდაპირველი ისტორიის შესახებ“, „მატერიალიზმი“, „ნომინალიზმი“, „საზოგადოება“, „მონოდებები“ და „მეტაფიზიკა“. 1961 წლის ტექსტი, ორიოდ პარაგრაფის გარდა, ახალ ვერსიაში იქნა შეტანილი. თუმცა, ამ ვერსიასაც წინამდებარე გამოცემით წარმოდგენილ საბოლოო რედაქციაში თითქმის ვერ ამოვიცნობთ. საბოლოო საბეჭდი ვერსიის შედგენის შესახებ, პირველ კარნახთან შედარებით, აღორნომ ერთ-ერთ წერილში შემდეგი მოსაზრება გამოთქვა: „მხოლოდ ამის შემდეგ იწყება მთავარი საქმე, სახელდობრ, საბოლოო რედაქცია; მეორე რედაქციები ჩემთან ყოველთვის სამუშაოს გადამწყვეტი ნაბიჯია, პირველი მხოლოდ ნედლ მასალას წარმოადგენს, ან [...]: ისინი ორგანიზებული თვითმოტყუებაა. მეორე რედაქციები ჩემი საკუთარი ნაწარმოებების კრიტიკოსის პოზიციაში მოქცევის საშუალებას მაძლევენ და ჩემთან ყოველთვის ყველაზე პროდუქტიულები აღმოჩნდებიან“. თუმცა, „ესთეტიკური თეორიის“ კრიტიკული რედაქციისას სწორედ ის აღმოჩნდა, რომ ამჯერად მეორე რედაქციაც ასევე მხოლოდ წინასწარი იყო.

კარნახის დასრულების შემდეგ სამუშაო შეფერხდა. აღორნო დაკვეთილ სოციოლოგიურ ნაშრომებს მიუბრუნდა, მათ შორის, მე-16 გერმანული სოციოლოგიური კონგრესის შესავალ მოხსენებას, ასევე, შესავალს კრებულისათვის „კამათი პოზიტივიზმის შესახებ გერმანულ სოციოლოგიაში“; ამავე პერიოდში შეიქმნა წიგნი ალბან ბერგის შესახებ. „მთავარი საქმისაგან“ ყურადღების ასეთ გადატანას აღორნო ყოველთვის განმკურნავ კორექტივებად აღიქვამდა. თუმცა, ყველაფერ ამას დაემატა დისკუსიები სტუდენტების საპროტესტო მოძრაობასთან დაკავშირებით და საუნივერსიტეტო პოლიტიკის დავაში მისი სულ უფრო მზარდი ჩართულობა; თუ პირველიდან საკმაო მასალა მის ნაშრომში „მარგინალიები თეორიისა და პრაქტიკის შესახებ“ შევიდა, მეორე მხოლოდ დროის და შრომის უნაყოფო ხარჯვა იყო. მხოლოდ 1968 წლის ზაფხულში შეძლო აღორნომ ესთეტიკაზე მუშაობის გაგრძელება. უპირველეს ყოვლისა, მან მთელ ტექსტს კრიტიკული ანოტაციები დაურთო, საკუთრივ კორექტურის მოსამზადებლად. ეს გულისხმობდა ნაკარნახები მასალის, ამასობაში უკვე საბეჭდი მანქანით აკრეფილი ტექსტის, გადამუშავებას, რის შედეგადაც თითქმის არცერთი წინადადება არ დარჩა შეუცვლელი, არ შეინარჩუნა თავდაპირველი ადგილი; დაემატა მრავალი პასაჟი და არცთუ მცირეოდენი, ნაწილობრივ მომცველობითიც კი, უკომპრომისოდ წაიშალა. ამ ფაზის სამუშაო პროცესი აღორნომ 1968 წლის 8 ოქტომბერს დაიწყო. ამ დროს მან თავებად დაყოფაზე კვლავ უარი თქვა და სეგმენტებად დანაწევრებულის ადგილი უწყვეტმა ტექსტმა დაიკავა; გამიჯნვა მასში მხოლოდ ცარიელი სივრცეების საშუალებით უნდა მომხდარიყო. ეს ტექსტი 1969 წლის 5 მარტს დასრულდა. ძველი რედაქციის სამი თავი მთავარი ტექსტის ფარგლებს გარეთ დარჩა. ორი მათგანი – „მონოდებები“ და „სიტუაცია“ – ასევე უკვე მარტში შესწორდა, ხოლო ბოლო თავის, „მეტაფიზიკის“, გადამუშავების დასრულება 14 მაისს მოხერხდა.

მომდევნო კვირებში მხოლოდ მრავალრიცხოვანი დამატებები წარმოიშვა. ისინი მთავარ ტექსტში მესამე სამუშაო რაუნდის შედეგად იქნა შეტანილი, ნაწილობრივ, ამ ტექსტის არადაამკაყოფილებელი პასაჟების ჩანაცვლებების სახით. უკანასკნელი დათარიღებული ტექსტი 1969 წლის 16 ივლისით აღინიშნება.

ნიგნის გადმოცემის ფორმა, სავარაუდოდ, არცთუ უმნიშვნელოდ ართულებს მის რეცეფციას, თუმცა მხოლოდ „ესთეტიკური თეორიის“ ფრაგმენტული ხასიათის შედეგი არ არის. მეორე რედაქციაზე მუშაობის პროცესში ადორნო მისთვის მოულოდნელი ამოცანების წინაშე აღმოჩნდა. ისინი როგორც ტექსტის დისპოზიციას, ისე, უპირველეს ყოვლისა, გადმოცემის და გადმოცემულის მიმართების საკითხებს ეხებოდა. ამის შესახებ ადორნო წერილებში გვამცნობს: „აღსანიშნავია, რომ ჩემთვის ამ ნაშრომზე მუშაობის პროცესში, აზრების შინაარსიდან გამომდინარე, გარდაუვალად წარმოიშვა გარკვეული შედეგები ასევე ფორმის თაობაზე. მათ დიდი ხანია მოველოდი, თუმცა ჩემთვის ეს მაინც მოულოდნელი აღმოჩნდა. მარტივად, საქმე იმას ეხება, რომ ფილოსოფიური თვალსაზრისით, ჩემეული თეორემიდან, რომლის თანახმადაც არავითარი 'პირველი' არ არსებობს, ასევე, ჩვეულებრივი საფეხურებრივი არგუმენტაციული კონტექსტის აგების შეუძლებლობაც გამომდინარეობს. და პირიქით, მთელი უნდა დამონტაჟდეს ნაწილობრივი კომპლექსების მწკრივებიდან, რომელთაც ერთგვარად თანაბარი მნიშვნელობა და ერთსა და იმავე საფეხურზე კონცენტრული განლაგება აქვთ; სწორედ მათი კონსტელაცია და არა შედეგია ის, რამაც იდეა უნდა მოგვანოდოს“. კიდევ ერთ წერილში „ესთეტიკური თეორიის“ გადმოცემის სირთულეების შესახებ ვკითხულობთ: „ეს სირთულეები იმაში მდგომარეობს, რომ 'ჯერ-შემდეგ'-ის თითქმის გარდაუვალი თანმიმდევრობა ნიგნისთვის საკუთარ საგანთან იმდენად შეუთავსებადი აღმოჩნდა, რომ, ამის შედეგად, ტრადიციული აზრით გაგებული დისპოზიცია, როგორც მას თავადაც აქამდე მივსდევდი (ასევე, 'ნეგატიურ დიალექტიკაში'), განუხორციელებადი გახდა. ნიგნი ერთგვარად კონცენტრულად თანაბარმნიშვნელოვან, პარატაქტიკულ ნაწილებად უნდა დაინეროს, რომლებიც საკუთარი კონსტელაციით გამოხატული ბირთვის ირგვლივ თავმოყრილი“. გადმოცემის პარატაქტიკული ფორმის პრობლემები, რა სახითაც ისინი „ესთეტიკური თეორიის“ უკანასკნელ რედაქციაშია წარმოდგენილი – თუმცა, ადორნოს ეს რედაქცია არ აკმაყოფილებდა – ობიექტურადაა განპირობებული: პრობლემები აზრის ობიექტურობასთან დამოკიდებულების გამოხატულებაა.¹ ფილოსოფიური პარატაქსისი ჰეგელთან წმინდა ჭვრეტის პროგრამის დაკმაყოფილებას ესწრაფვის. ნივთებს პარატაქსისი სუბიექტური წინასწარი ფორმირების ძალადობრივი აქტით კი არ ამახინჯებს, არამედ მათ არაენობრივ, არაიგივეობრივ ელემენტს აამეტყველებს. ადორნომ მწკრივის შემქმნელი ხერხის შედეგები ჰიოლდერლინის მაგალითზე წარმოადგინა, ხოლო საკუთარი მეთოდის შესახებ აღნიშნავდა, რომ ის ყველაზე მჭიდროდ გვიანდელი პერიოდის ჰიოლდერლინის ესთეტიკურ ტექსტებს უახლოვდება. თუმცა, ისეთი თეორია, რომელსაც *individuum ineffabile* აღანთებს და განუმეორებადში, არაცნებითი იმის გამოსწორება სურს, რაც მას მაიდენტიფიცირებელმა აზროვნებამ მიაყენა, აუცილებლად კონფლიქტში ექცევა აბსტრაქტულობასთან, რომელიც მას, როგორც თეორიას, მაინც მოეთხოვება. ადორნოს ესთეტიკას საკუთარი

1 ფილოსოფიაში პარატაქტიკული, „ესეისტიკური“ ხერხის აუცილებლობის შესახებ იხ. ადორნოს „ესეი როგორც ფორმა“, დევი ღუმბაძის თარგმანი, lit.ge, 2017 (გამომც. შენ.)

ფილოსოფიური შიდაარსი პარატაქტიკულ გადმოცემის ფორმას განუსაზღვრავს, ეს ფორმა კი აპორიულია; ის პრობლემის ისეთ გადაწყვეტას ითხოვს, რომლის თეორიის მედიუმში საბოლოო გადაწყვეტადობაშიც ადორნო დარწმუნებული იყო. ამავე დროს, თეორიის სავალდებულობა იმაზე დამოკიდებული რჩება, რომ აზრის შრომა და ძალისხმევა გადაწყვეტადის გადაწყვეტას თავს არ ანებებს. ასეთი პარადოქსი, შესაძლოა, რეცეფციის ძალისხმევისთვისაც მოდელია. „ესთეტიკური თეორიის“ ტექსტთან *პროცეს*-ის, უშუალო მიდგომის მიერ აღმოჩენილ სირთულეებს ხელახალი გადამუშავებაც ვერ გააუქმებდა, თუმცა უეჭველია, რომ ისინი ასეთი დამუშავების შედეგად, უპირველეს ყოვლისა, გამოწვლილვით გამოითვლებოდნენ და, ამდენად, შემსუბუქდებოდნენ. – „ესთეტიკურ თეორიისთვის“ საკუთარი ავტორიტეტული ფორმის მიმნიჭებელი სამუშაოს მესამე ფაზის დაწყება ადორნოს იმ შევლებიდან დაბრუნების შემდეგ სურდა, რომელიც მისთვის უკანასკნელი აღმოჩნდა.

წინამდებარე გამოცემა კრიტიკულ შეჯერებულობასა და ისტორიულობაზე პრეტენზიას არ გამოთქვამს, არამედ მხოლოდ ბოლო რედაქციის სრულ ტექსტს გვთავაზობს. გამოტოვებულია მარტოოდენ კარნახის შედეგად ჩანერილი ვერსიის ისეთი პასაჟები, რომლებიც სამუშაოს მეორე ფაზის შემდეგ ინტეგრირებულნი აღარ იქნენ; იმ შემთხვევაშიც კი, როცა ადორნომ ასეთი პასაჟები აშკარად არ გადახაზა, ისინი მის მიერ უკუგდებულად უნდა ჩაითვალოს. ასევე, შესწორებების გარეშე დარჩენილი უფრო მცირე ფრაგმენტების გარკვეული რაოდენობა, საკუთარი მკაფიოობის გამო, „პარალიპომენაში“ ჩავრთეთ. შესწორებული, თუმცა ადორნოს მიერ უკუგდებული ადრინდელი შესავალი დანართის სახით იბეჭდება. ის შინაარსობრივად იმდენად მნიშვნელოვანია, რომ მისი გამოტოვება დაუშვებელი იქნებოდა. ორთოგრაფიის თავისებურებები შევინარჩუნეთ. სასვენი ნიშნებიც, რომლებიც ჯერ კიდევ მეტყველების რიტმს მიჰყვებიან და დასაბეჭდად, საბოლოო რედაქტირებისას, ადორნოს მიერ უეჭველად ჩვეულ ნებსებს მოერგებოდნენ, ცვლილებების გარეშე დავტოვეთ. რადგან ხელნაწერის დედანი კორექტურების შედეგად თავად ადორნოსთვისაც რთულად წაკითხვადი გახდა, მასში ალაგ-ალაგ შეკვეცილი ან ელიფსური ფორმულირებები გვხვდებოდა. ისინი თავშეკავებულად გავშალეთ. ასეთ გრამატიკულ ჩარევებს თუ არ ჩავთვლით, გამოცემლებმა საჭიროდ მივიჩნიეთ, შესწორებებისგან შეძლებისდაგვარად თავი შეგვეკავებინა, მიუხედავად იმისა, რომ ხშირად გამეორებების, ზოგჯერ წინააღმდეგობების გამო, გარკვეული შესწორებები აზრიანად გვეჩვენებოდა. მრავალი ფორმულირება და პასაჟი, რომელთა თაობაზეც გამოცემლები დარწმუნებულები ვიყავით, რომ ადორნო მათ შეცვლიდა, მაინც ცვლილებების გარეშე შევინარჩუნეთ. შესწორებები მხოლოდ ისეთ შემთხვევებში შევიტანეთ, როცა საჭირო იყო აზრობრივი გაუგებრობების გამორიცხვა.

საგრძობო სირთულეებს ტექსტის განაწილება იწვევდა. საფუძვლად ავიღეთ კორექტირებული მთავარი ტექსტი. მასში შემდეგ ხსენებული, დამუშავებული, თუმცა არა ინტეგრირებული თავების ჩართვა მოვიგინია. ნაწილი „სიტუაციის“ შესახებ (გვ. 28-48) – *modernité*-ს ისტორიის ფილოსოფია, პირველი თავი თავდაპირველ რედაქციაში – დაახლოებით იმავე, ადრინდელ ადგილას უნდა განთავსებულიყო. „ესთეტიკური თეორიისთვის“ ცენტრალურია წვდომა, რომ წარსულ ხელოვნებას ნათელი მხოლოდ თანამედროვე ხელოვნების მწვერვალიდან ეფინება.

ერთ-ერთი ჩანაწერის თანახმად, აღორნო „სიტუაციის“ და „მონოდებების“ თავების გაერთიანებას აპირებდა და გამომცემლებმაც სწორედ ასეთ ხერხს მივმართეთ (გვ. 48-63). „მეტაფიზიკის“ შესახებ თავის (გვ. 159-168) განთავსება „გამოცანის ხასიათის შესახებ“ ნაწილის მომდევნოდ, აზრის მსვლელობიდან სარწმუნოდ გამომდინარეობდა. ცალკეულ შემთხვევებში, რამდენიმე აბზაცის თანმიმდევრობის შეცვლა მოგვიწია. ასეთ გადაადგილებათა უმეტესი ნაწილი თავად აღორნომ მარგინალიებში განიხილა. გამომცემელთა მიერ განხორციელებული ნებისმიერი გადაადგილებისას ვცადეთ, წიგნის გადმოცემის პარატაქტიკული წესის უფრო ნათელი არტიკულაციისათვის მიგვეღწია. გამორიცხული იყო წიგნის კვლავ გადმოცემის დედუქციურად იერარქიული კავშირი მსხვერპლად გვექცია. – გამომცემელთა მიერ „პარალიპომენას“ სახით განხილული ფრაგმენტები ნაწილობრივ მოგვიანებით დაწერილი ჩანარებია, ნაწილობრივ კი ეგრეთ წოდებული განცალკევებული ჩანაწერები: თავდაპირველი ტექსტიდან გამოყოფილი პასაჟები, რომლებიც საბოლოოდ სხვა ადგილას უნდა განთავსებულიყვნენ. ამ ფრაგმენტების მთავარ ტექსტში ინტეგრირება შეუძლებელი აღმოჩნდა. აღორნო მხოლოდ იშვიათად აღნიშნავდა ზუსტად იმ ადგილს, სადაც მათ განთავსებას განიზრახავდა. თითქმის ყოველთვის მათი ჩართვა რამდენიმე ადგილას იქნებოდა შესაძლებელი. გარდა ამისა, ამ ტექსტების ინტეგრირება გადამყვანი წინადადებების ფორმულირებას მოითხოვდა, გამომცემლებს კი მიაჩნდათ, რომ ამის უფლება მათ არ ჰქონდათ. „პარალიპომენას“ განლაგება გამომცემლებმა განვსაზღვრეთ. – ციტატების დამონშებები ხელნაწერში ბოლომდე მითითებული არ იყო, თუმცა აღორნო დაგეგმილი მითითებების ადგილებს ხშირად აღნიშნავდა. ლიტერატურაზე ასეთი მითითებები გამომცემლებმა ჩამოვაცალიბეთ. ასევე, რამდენიმე დამონშება ისეთ შემთხვევებში დავამატეთ, როცა ვვარაუდობდით, რომ აღორნოც ასე იმოქმედებდა. – სვეტის თავებში მითითებული დასათაურებებიც გამომცემელთა დამატებაა, თუმცა, რასაკვირველია, ამ დროს ხშირად ვეყრდნობოდით „heading“-ებს, შინაარსზე მითითებულ მოკლე ფრაზებს. ისინი თავად აღორნოს ხელნაწერის გვერდების უმეტეს ნაწილზე აღნიშნული ჰქონდა.

„ესთეტიკური თეორიის“ ეპიგრამად ფრიდრიხ შლეგელის ფრაგმენტი ივარაუდებოდა: „იმას, რასაც ხელოვნების ფილოსოფიას უწოდებენ, ჩვეულებრივ, ორიდან ერთ-ერთი აკლია: ან ფილოსოფია, ან ხელოვნება“. აღორნო წიგნის სემუელ ბეკეტისთვის მიძღვნას განიზრახავდა.

გამომცემლები მაღლობას უხდიან ელფრიდე ოლბრიხს, მრავალი წლის განმავლობაში აღორნოს მდივანს, რომელმაც ტექსტი გაშიფრა და ჩაიწერა.

1970 წელი, ივლისი

მთარგმნელის პოლოსიტყვაობა:

**ხელოვნება და ხსნა.
ადორნოს „ესთეტიკური თეორია“**

უტოპიურ ელემენტს თეოდორ ვ. ადორნოს ესთეტიკურ თეორიაში სოციალური კრიტიკა ასაზრდოებს. თანამედროვე საზოგადოება საქონლური ფორმით განისაზღვრება, ერთდროულად ეკონომიკური და ეპისტემოლოგიური ფენომენით: ნივთთა საქონლური ფორმა მხოლოდ სამეურნეო რეალობა არ არის. მის საფუძვლად ისტორიულად ჩამოყალიბებული აზროვნების ფორმა ითვლება, რომელიც, ადორნოს თანახმად, არაიგივეობრივის იგივეობის ქვეშ მოქცევასა და, ამდენად, თვისებების მოკვეთას ეფუძნება. მრავალფეროვანი, კოგნიტიურ პროცესში ცნობიერებისთვის სენსორული ორგანოებით მიწოდებული, უკვე აზროვნების უზოგადესი ფორმების, კატეგორიების საშუალებით მიწოდებული მასალაა. იმანუელ კანტის სინთეზური აპერცეფციის ერთიანობისა და კარლ მარქსის მწარმოებლური პროცესის შეუღლების შედეგად ისეთი ეკონომიკური კატეგორიები, როგორებიცაა ღირებულება, ფული და კაპიტალი, ღირებულების როგორც საზოგადოებრივი ფორმის მეტამორფოზებად გაიზრება. თავის მხრივ, ღირებულება, საკუთარი კვალიტატიურ-კვანტიტატიური ასპექტებითურთ, მაიდენტიფიცირებელი აზროვნების უზოგადესი ცნებითი განსაზღვრებების იგივეობრივია. სუბსტანცია, თვისებრიობა, რაოდენობრიობა არა ნებისმიერი არსებულის, როგორც არსებულის, ონტოლოგიური დეტერმინანტები, არამედ სოციალური ისტორიის პროცესში აღმოცენებული, საზოგადოებრივად აუცილებელი აზროვნების ფორმებად ითვლება.¹

ადორნო საკუთარი ესთეტიკური თეორიის ქვაკუთხედად კანტის სუბიექტური ფილოსოფიის დებულებას აქცევს, რომ ნივთები თავისთავად საკუთარ ფენომენებად გამოვლინებას არ ემთხვევა. ფენომენალური სამყარო თავისთავადი ნივთების სუბიექტური ტრანსფორმაციის შედეგია. თუმცა, რადგან მოვლენა თავისთავადი ნივთებით გამოწვეულია, ის არა სოლიფსისტურად შემთხვევითად ცვალებადი, არამედ აუცილებელია. ამავე დროს, კანტისგან განსხვავებით, სუბიექტური გონება, ადორნოს თანახმად, ისტორიულია; ეს ისტორიული მატერიალიზმის სწავლებიდან გამომდინარეობს. ისტორიული გონება თავად შეზღუდულია, რადგან მხოლოდ თვითრჩენის მიზნით განვითარდა ხანგრძლივ პროცესში, წინაისტორიიდან დღევანდლობამდე, რომელიც ადორნომ მაქს ჰორკჰაიმერთან ერთად ადრევე „განმანათლებლობის დიალექტიკად“ დაახასიათა. ადამიანთა მოდგმა, თავად ბუნების ნაწილი, ბუნებას იმით ემიჯნება, რომ აღქმულ მასალას შემეცნებით პროცესში სუბიექტურად ცნებითი პროექციის საშუალებით „უფრო მეტი უნდა დაუბრუნოს, ვიდრე ის მისგან იძენს“.² ტრანსცენდენტალური წარმოსახვის უნარი ადამიანს იმთავითვე ადამისეულ სახელდების უნარს ანიჭებს. წარმოდგენილი მასალის სინთეზს

1 ადორნო ამ ასპექტით აღფრედ ზონ-რეთელის ტრანსცენდენტალური სუბიექტის ღირებულების ფორმიდან აღმოცენების თეორიას ეყრდნობა, იხ. Alfred Sohn-Rethel, Warenform und Denkform. Aufsätze, Wien 1971.

2 თეოდორ ვ. ადორნო და მაქს ჰორკჰაიმერი, განმანათლებლობის დიალექტიკა. ფილოსოფიური ფრაგმენტები, თბილისი 2012, გვ. 273.

ეფუძნება, რომელიც მას თავად სუბიექტის პროდუქტიული წარმოსახვის უნარის ზოგადი წესების საშუალებით ფორმას ასხამს.³ მრავალფეროვანი იდენტურ ობიექტებად სინთეზირდება. მათ კონტურებში კი არაიგივეობრივი თვისებები – ინდივიდუალური საგნის მატერიალური განუმეორებლობა – ობიექტების შესაძლო გამოცდილების კონტექსტში კანონზომიერად მაორგანიზებელი სქემის მიღმა იკარგება. ამასთან, სინთეზი და შრომა ერთი და იმავე პროცესის ორი მხარეა: თუ თვით ბუნებრივი ობიექტების აღქმა, მათი კოგნიტიური კონსტიტუირება, მოდელირება უნდა ინსტრუმენტული გონების კატეგორიული აპარატით, არტეფაქტების ბუნებრივი მასალებიდან წარმოება უკვე მიზანდასახულ ფორმათწარმოებას ემთხვევა. სუბიექტივისტური ფორმშესხმის ელემენტი ასეთ წარმოებაში განზრახ რეფლექსიას ნაიმძღვარებს.

განმანათლებლობის დიალექტიკის პროცესში, რომლის სანყისიც მითიური სახელდება, წინაისტორიის უადრეს საფეხურებზე, უკვე ქვედა პალეოლითის ხანიდან შემონახული უძველესი არტეფაქტების მინიმალური ვიზუალურ-ნიშნური ელემენტები ადამიანის ბუნების მიმართ მაგიურ დამოკიდებულებას ამჟღავნებენ. ეს დამოკიდებულება, ნაბიჯ-ნაბიჯ, რაციონალიზაციის ათასწლოვან პროცესს გაივლის, სანამ ინდუსტრიალიზმის განვითარებულ სამეცნიერო პროცედურებსა და ექსპერიმენტულ მეთოდოლოგიას დაექვემდებარება. „დიალექტიკაში“ პროცესი ოდისევსის, როგორც პროტოტიპული ბატონის, ცნობიერების ჩამოყალიბების მაგალითით აღიწერება.⁴ თვით ჩანასახობრივი მაგის საფეხურზე ადამიანი ბუნების გაობიექტებითაა დაინტერესებული, რათა ურყევი ობიექტები საკუთარი ზოგადი ნიშნების და კანონზომიერებების საფუძველზე დაიმორჩილოს, იმის ნაცვლად, რომ ბუნებრივი ძალების და საგნების ინდივიდუალურ არაიგივეობრივ თვისებებს არარეგლამენტირებული მიმეტური პრაქტიკით მოექცეს.⁵ თანამედროვე საზოგადოებაში, მაგის პერიფერიაზე განდევნის რაციონალიზაცია – და რაციონალიზებული ქცევის გათვითმყოფადებული ფორმები, ასევე, საზოგადოების „ახალ ბარბაროსობაში“ უკუსვლის შესაძლებლობის პირობას ქმნიან.

უტოპიური ელემენტი საზოგადოებრივი კრიტიკით იმიტომ საზრდოობს, რომ, როგორც აღორნო გვაუწყებს, მას თავად ბუნება შეიცავს. საზოგადოება დღემდე ასეთი ელემენტის რეალიზაციას ჩამოუვარდება, მიუხედავად იმისა, რომ სულ უფრო ხვეწს მწარმოებლურ საშუალებებს. ასეთი შეუსაბამობა ესთეტიკურ გამოცდილებაში გამოიხატება. ამასთან, პრობლემა აღორნოს კონცეფციაში იმის დადგენაა, მხოლოდ ამახინჯებს თუ არა სუბიექტური გონება, რადგან ის საკუთარი სქემატიზაციის პროცესით მრავალფეროვნის არაიდენტურ თვისებებს ცნებების ფორმირების შედეგად ანიველირებს, ნივთებს თავისთავად, თუ იმავდროულად რეალობის სულ უფრო ადეკვატურ ასახვას სწავლობს ისეთი ცივილიზაციური მიღწევების საფუძველზე, რომელთა ისტორიული ნაყოფიც ბუნების სამეცნიერო პროცედურებით ეფექტიანი კვლევაა.

ეს წინააღმდეგობა არსებითია. ერთი მხრივ, აღორნოს არ შეუძლია დაუშვას,

3 პროდუქტიული ტრანსცენდენტალური წარმოსახვის უნარის შესახებ იხ. Immanuel Kant, Kritik der reinen Vernunft, B151, Hamburg 1998.

4 იხ. „ოდისევსი, ანუ მითოსი და განმანათლებლობა“, აღორნო და ჰორკჰაიმერი, განმანათლებლობის დიალექტიკა, გვ. 75-122.

5 იხ. დევი დუმბაძე, იდეოლოგია და არარეგლამენტირებული გამოცდილება. ჰეგელის რელიგიის ფილოსოფია, აღორნოს იდეოლოგიის კრიტიკა, თბილისი 2015.

რომ გონება ნივთებისგან თავისთავად სრულებით მონყვეტილია. სოციალური კონსტრუქტივიზმის ასეთ შემთხვევაში არა მხოლოდ უშედეგო სოლიფსიზმი შეგვრჩებოდა ხელთ, რომლის დაძლევაც უკვე კანტის ტრანსცენდენტალური სუბიექტივიზმის მოწოდება იყო; „წმინდა გონების კრიტიკის“ „იდეალიზმის უარყოფის“ შესახებ თავი ამას ექსპლიციტურად გამოთქვამს.⁶ ამით, ასევე ვერ აიხსნებოდა იმის შესაძლებლობაც, რაც, ადორნოს მიხედვით, თავად საზოგადოებაში ზოგად ფორმებსა და ინდივიდუალურ არსებულს შორის გაბატონებულ გახლეჩილობას მოხსნიდა და ზოგადისა და კერძოს შერიგების მიღწევის წინაპირობაა. მაშასადამე, გაბატონებული გონება ჭეშმარიტია. ბატონობა, რომლის განსახიერებაც არის გმირი ოდისესის თვითმაკონტროლებელი ცნობიერება, ვერ იქნებოდა წარმატებული, თუ სუბიექტური შრომა-აზროვნების კატეგორიები ნივთებს თავისთავად ვერ სწვდებოდნენ. კატეგორიების მართებული ფორმირების კრიტერიუმი პრაქტიკული დამორჩილების რეალური წარმატებაა. ასეთ წარმატებას, როგორც დასძენს ადორნო, კაცობრიობა ბუნების დამორჩილების პროცესში წინაისტორიული, მაგიური საფეხურიდან ისტორიულზე, რაციონალიზებული შრომის პროცესის გაშუალებით განხორციელებულ თვითრჩენაზე გადასვლის დროს მართლაც აღწევს.

ამდენად, მეორე მხრივ, გაუგებარი რჩება, თუ როგორ არის შესაძლებელი შერიგებას მიღწეული ისეთი გონება, რომლის მომასწავებელიც, ადორნოს მტკიცებით, ესთეტიკური გამოცდილებაა – და ესთეტიკური თეორიაც, მის შესახებ რეფლექსია. სწორედ ბუნებასა და ხელოვნებაში განხორციელებულ ესთეტიკურ გამოცდილებას მიენერება შესაძლებლობა, მართალია, არა ინსტრუმენტული გონების ისტორიულად ცვალებადი სქემების აბსტრაქტული უკუგდებით, არამედ, მათზე დაყრდნობით, ასეთ სქემებს გასცდეს – მათი განსაზღვრული ნეგაციის საშუალებით. შედეგად, სუბიექტური გონება ჭეშმარიტიც აღმოჩნდება და იმავდროულად ყალბიც. ის ყალბი და დამახინჯებულია თვითდასახიერების შედეგად, რადგან ბატონი ბუნებასა და სხვებზე, როგორც ყმებზე, ძალადობისთვის, უპირველეს ყოვლისა, საკუთარი ლტოლვების მოთოკვას, თავისთვის თვითგვემით იარების მიყენებას და სოციალიზებულ თვითუკუგდებას ენაფება. თვითუკუგდება ინდივიდში საკუთარი სურვილების უშუალო განხორციელების აკრძალვას ემთხვევა, ადორნოს ფროიდისტული ინტერპრეტაციის თანახმად, ცივილიზაციის გამამყარებელი ეგოსა და სუპერ-ეგოს გაშუალებული ინსტიტუციების აღმართვის სასარგებლოდ. სუბიექტური გონება დამახინჯებულია იმ აზრითაც, რომ ადამიანის ცნობიერება თავად ბუნებასაც უნდა ამახინჯებდეს, მასზე ძალადობდეს. სქემატიზმის რეალიზაციის განუწყვეტელ, საბოლოოდ, გვარეობითი გენეტიკურ-ნევეროლოგიური პროგრამის სახით ავტომატიზებულ პროცესში ბუნებრივი თავისთავადი ნივთების ინდივიდუალური გარკვეულობა კერძო ობიექტებად რედუცირდება. თუმცა, რადგან ობიექტები თავად ზოგადი გონების კონცეპტუალურ ფორმებს ექვემდებარებიან, პარადოქსულად, გამიზნული ინდივიდუალურის შემეცნება ვერ ხერხდება. ინსტრუმენტული გონების შემეცნება წარმატებულია და ფუჭიც. გონება თავისთავად ნივთებს აუცილებლობით ძალადობრივად უნდა მოეპყრას, რათა შრომა-სინთეზის განუწყვეტელ პროცესში ხელთმყოფ ფენომენალურ სამყაროდ გარდასახოს. თუმცა, გონების წარმატება იმავდროულად მისი წარუმატებლობა უნდა აღმოჩნდეს. თვითრჩენა ისტორიულად სულ უფრო

6 ობ. Kant, Kritik der reinen Vernunft, Widerlegung des Idealismus, B274-280.

და უფრო რაციონალიზებურ და ეფექტურ სახეს იძენს. ასეთ პროგრესს ადორნო, ანტიგანმანათლებლობის სანინალმდეგოდ, არათუ უარყოფს, არამედ მომავალი საზოგადოებრივი შერიგების აუცილებელ წინაპირობად სახავს.⁷ თუმცა, რაც უფრო ღრმად იჭრება ადამიანის ისტორიული ცნობიერება ბუნებაში, რაც უფრო ქმედუნარიანად განკარგავს ბუნებრივ ძალებს მისი ტექნიკა, მით უფრო შორდება იმას, რასაც ჭეშმარიტი ბუნება უნდა ვუწოდოთ. ადორნოს ვარაუდია, რომ რაციონალიზაცია ახალი ცნებების, თეორიების, სამეცნიერო-ექსპერიმენტული პროცედურების, დაბოლოს, ინდუსტრიული იმპლემენტაციების საშუალებით თავად ბუნების საკუთარ სინგულარულ მიდრეკილებებს უგულვებელყოფს. სწორედ ამის გამო, იმის ნაცვლად, რომ თითოეულ შემთხვევაში ინდივიდუალურ მასალას იქ მისდის, საითაც ის თავად ცნობიერებას მიუძღვის – რაც მხატვრული შემოქმედების და ხელოვნების წარმოების, როგორც ინდუსტრიულისგან განსხვავებული, კრიტიკიუმად ცხადდება –, გონება მასალას მხოლოდ ისეთი ასპექტით აღიქვამს და, შესაბამისად, აღარბეჭდს, რომელიც მოცემულ ვითარებაში სახეობის საკუთარი თვითრჩენისთვის რელევანტურია. დანარჩენი, უკეთეს შემთხვევაში, უგულვებელიყოფა, უარეს შემთხვევაში, როგორც არაარსებითი, ნადგურდება.

თუ ადორნო თავის ადრინელ ნაშრომში „შემეცნების თეორიის მეტაკრიტიკის შესახებ“ ჭეშმარიტების ფილოსოფიურ „რეზიდუალურ თეორიას“⁸ აკრიტიკებს, იგი თავადაც ჭეშმარიტების რეზიდუალურ გაგებას იზიარებს. არსებითად ჭეშმარიტი, ადორნოს მიხედვით, სწორედ ის ნარჩენი უნდა იყოს, რომელიც სციენტისტური გონების კატეგორიების ბადას გარდაუვალად ხელიდან უსხლტება. თუმცა, მიუხედავად ამისა, ბატონობაც, მეზატონე ეგო და სუბიექტური სული, ასევე ჭეშმარიტად უნდა გამოცხადდეს. თვითდესტრუქციული პოტენციალის მიუხედავად, რომელიც ისტორიულად საზოგადოებრივ კატასტროფებში განხორციელდა, ასეთი სული საკუთარ მიზანს აღწევს, რადგან ბუნებაზე ბატონობას რეალურად ავითარებს.

ადორნოსთვის წინალმდეგობიდან გამოსავლად ის ითვლება, რომ ჭეშმარიტების ასეთი წინალმდეგობრივი ელემენტების შიდაარსის წვდომას ნეგატიური დიალექტიკის – მის თანახმად, შემეცნების ერთადერთი ლეგიტიმური კრიტიკის – აუცილებელ საგნად აქცევს. ამას იგი მხოლოდ ისეთ თეორიას ანდობს, რომელიც თავად არარედუციურებული მგრძნობელობის თვისებას ითვალისწინებს, ესთეტიკური ხდება – რაც წიგნის სათაურსაც გვიხსნის. თუ ნეგატიური დიალექტიკა არსებული თეორიის კრიტიკაა, ესთეტიკური თეორია ლეგიტიმურის წინასწარმეტყველება იქნება. მხოლოდ ესთეტიკურად ქცეული თეორია იხსენებს ინდივიდუალურ საგანთან მიმეტურ მიახლოებას არარეგლამენტირებულ გამოცდილებაში. მიმეტური კავშირის დავინყებას ადორნო მაილდინტიფიცირებულ გონებას უჩივის. ხსენებული ნალმდეგობა თეორიის ესთეტიკურად ქცევის საფუძველია. ერთი მხრივ, ჭეშმარიტების შიდაარსი ბრმა ინტუიტივიზმით ვერ მიიღწევა. ადორნოსთვის თავისთავად ცხადია, რომ შეზღუდული რაციონალიზმის პასუხი

7 იხ. Theodor W. Adorno, „Fortschritt“, in: Gesammelte Schriften, ტ. 10.2, Kulturkritik und Gesellschaft II, herausgegeben von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, Frankfurt am Main 1997, გვ. 617-638.

8 იხ. Theodor W. Adorno, Zur Metakritik der Erkenntnistheorie. Studien über Husserl und die phänomenologischen Antinomien, in: Gesammelte Schriften, ტ. 5, გვ. 23.

ვერ იქნება ირაციონალიზმი, რომელსაც ის რომანტიზმსა თუ ნიცშესთან, ბერგ-სონთან თუ საკუთარ თანამედროვე პოსტმოდერნიზმის საწყისებში *avant la lettre* აკრიტიკებს. არც განმანათლებლობა არის აბსტრაქტულად, ერთი ხელის მოს-მით, ნეგირებადი პროცესი და არც უცნებო შეგრძნება მოგვცემდა რეზიდუუმის, ნარჩენის, წვდომის საშუალებას – რადგან, ადორნოს თანახმად, ლოგიკური, მეტყ-ველი ელემენტი თავისთავად ნივთებში სუფევს. სწორედ ეს მეტყველი ელემენ-ტია დახსნილი მდგომარეობის მომასწავებელი, რომელსაც ცალმხრივად სწვდება მხოლოდ თვითრჩენით დაინტერესებული გონება. გონებას მეტყველება წესრიგში გადაყავს, გამოხატულება – კომუნიკაციაში; ასეთი წესრიგი გულისხმობს სწორედ, რომ ცალკეული დისკრეტული იმპულსები ზოგადი წესების თანახმად, მაშასადამე, ცნებების საშუალებით, ერთმანეთს მიზეზობრივ მსკრივებად უკავშირდებიან, რათა შემეცნების პროცესში არა წყვეტადი ქაოსი, არამედ ზოგადი კანონზომიერე-ბებით კონსტიტუირებულ შესაძლო გამოცდილების ფარგლებში ერთიანი საგნები მოგვეცეს. მაშასადამე, რაციონალიზმი ხსნის აუცილებელი წინაპირობაა, რადგან მიზეზობრიობის შემცნების გარეშე ადამიანი, თავად ბუნება, ბუნების მითიურ ბატონობას ვერ დაეხსნებოდა.

ამდენად, ადორნოს ესთეტიკური თეორია, ერთი შეხედვით, ისეთი ტროპის ვა-რიაციაა, რომ საკუთარ თავი უნდა უკუუვაგდოთ, რათა ის ჭეშმარიტად მოვიპო-ვოთ. თუმცა, ეს მხოლოდ მისი რეგრესული ინტერპრეტაცია იქნებოდა. ესთეტი-კური თეორია ანტირაციონალისტური არ არის. პირიქით, რაციონალიზმის ჯერაც განუხორციელებელი პოტენციალის განხორციელებას ითხოვს და, ამდენად, არა ნაკლებ, არამედ მეტ სუბიექტივიზმს. მხოლოდ გაფართოებული სუბიექტივიზმი შეძლებდა საკუთარი თვითრჩენის მიზნებით დაწესებული შეზღუდულობის გადა-ლახვას და ბუნებაში იმის მიბაძვას, რაც რეგლამენტირებული სუბიექტურობის-თვის მიუღწევადი რჩება, რადგან ბუნებას მხოლოდ როგორც ობიექტს ექცევა და არა იმავდროულად თავად სუბიექტური საწყისის მქონედ. ამის შედეგად კი, კანტიანიზმის პრობლემა ადორნოსთანაც ბრუნდება. მას ადორნო თავად აღი-არებს, თუმცა არა გადახრად, არა კონკრეტულ მოაზროვნეთა შემთხვევით შეც-დომად – საკუთარი თავის ჩათვლით – არამედ თავად სოციალურად ფორმირე-ბული რეალობის მაკონსტიტუირებელ ელემენტად განმარტავს. ისევე, როგორც ფრიდრიხ ჰაინრიხ იაკობის, კანტის თანამედროვე კრიტიკოსის, თანახმად, თავისთავადი ნივთის ცნების გარეშე კანტის სისტემაში ვერ შევალწვეთ, მაგრამ მის შედეგად მას ველარც მივატოვებთ და მასში გამოკეტილნი ვრჩებით, ადორნოს ესთეტიკური თეორიაც გაუგებარი დარჩებოდა „გამოცდილების ბლოკის“⁹ ისე-თი ცნების გარეშე, რომელსაც იგი საკუთარი რწმუნებით კანტს ესესხება და ამ უკანასკნელთან ფენომენალური და ნოუმენალური სამყაროების გამიჯვნით აიხ-სნება; თუმცა, ერთხელ პოსტულირებული ბლოკიდან მხოლოდ თეოლოგია თუ გამოგვიყვანს. ბლოკი სუბიექტური გონების მიერ თავისთავადი საგნების წვდომას ხერგავს. ის სუბიექტისა და ობიექტის ცივილიზაციურად ფორმირებულ დაშორე-ბას წარმოგვიდგენს,¹⁰ რომლის გარეშეც შეუძლებელია სწორედ ასეთი ზღუდის მიღმა გამყვანი ესთეტიკური თეორიის რესტიტუციაც. არის თუ არა, ადორნოს

9 იხ. Theodor W. Adorno, *Kants 'Kritik der reinen Vernunft'* (1959), Frankfurt am Main 1995.

10 იხ. Theodor W. Adorno, „Zu Subjekt und Objekt,“ in: *Gesammelte Schriften*, ტ. 10.2, გვ. 741-758.

თანახმად, გამოცდილების ბლოკის მოხსნა შესაძლებელი, ეს მისი ნეგატიური დი-ალექტიკის გადამწყვეტი საკითხია.

ესთეტიკური გამოცდილება, ბუნებასა თუ ხელოვნებაში, ბლოკით საზრდოობს. ხელოვნება არარეგლამენტირებული გამოცდილების ინტენციური მომასწავებელია მაშინ, როცა ბუნებაში შეუზღუდავი გამოცდილება არაინტენციურად განიცდება იმის სახით, რასაც კანტის ესთეტიკა ამაღლებულის გრძნობად აღწერს.¹¹ ესთეტიკური გამოცდილება ბლოკს არღვევს, თუნდაც წამიერად. „იმას, რაც ბუნებას ამაოდ სურს, ხელოვნების ნაწარმოებები აღასრულებენ: ისინი თვალებს ახელენ“.¹² თავად ადამიანის ცნობიერების საწყისი, აღორნოს თანახმად, ესთეტიკური გამოცდილებაა, რადგან პირველი გამოსახულება, სახვითი სახელი, თავზარდამცემი ბუნებით დატერორების შიშით აღმოხდილი ძახილია. იმავდროულად შეძრწუნების ხმა ბუნების მოვლენას გამოსახულებად გარდასახავს და საწყისურ მაგიურ ცნობიერებაში აღმატებულ ბუნებრივ ძალას ჯადოსნურად დაშოშმინებულადაც წარმოიდგენს. ესაა მითოსის და, მაშასადამე, განმანათლებლობის მსვლელობის ისტორიული დასაწყისიც. საზოგადოებრივ პროგრესში ბუნების მიმეტური ასპექტი იზღუდება.¹³ თანამედროვე, ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში, აღორნოს თანახმად, მიმეზისი მხოლოდ საკვირაო სკოლის ღონისძიების სახით შემოღობილ სფეროდ თუ დაიშვება და კულტურის ინდუსტრიის ნარმოებაში ინტეგრირდება.¹⁴ მასში ხელოვნების ნაწარმოებები თითოეულ შემთხვევაში სწორედ კულტურის ინდუსტრიის სქემიდან დახსნის საშუალებით რეალიზდებიან ისე, რომ საქონლურ ფორმას მაინც ვერ იშორებენ. მეტიც, აღორნოს თანახმად, დღევანდელ სიტუაციაში ხელოვნების ნაწარმოები „აბსოლუტური საქონელიც“¹⁵ კი არის, რადგან მასში ავტონომიის, თავად საკუთარი თავისთვის არსებობის, პრინციპი რეალიზდება: მოდერნული ხელოვნების ნაწარმოები იმით ემიჯნება საქონელს, რომ რადიკალურად ახორციელებს საქონლის ლოგიკას, რომლის მიხედვით ნივთები არა მოხმარებისთვის, ჩვენთვის, არამედ გაცვლითი ღირებულის რეალიზაციისთვის, საკუთარი თავისთვის ინარმოებიან.

მოდერნული ავტონომიური ხელოვნების ნაწარმოები, ამდენად, იმის ბოლომდე მიყვანაა, რაც ტრადიციულმა ნაწარმოებებმა დაიწყეს. ის მიზნობრიობას და, ამდენად, საზოგადოებრივ ფუნქციონალიზმს უკიდურესად სცილდება. ხელოვნების ნაწარმოები მოდერნში მხოლოდ საკუთარი ინდივიდუალური მასალის მოთხოვნებს მისდევს, რომლებიც მასში ექსპრესიის საშუალებით აღწევენ. ექსპრესია კი, თავის მხრივ, მხოლოდ კონსტრუქციის, ისეთი რაციონალური ფორმების მით რეალიზდება, რომელიც ყურადღებას სხვას არაფერს აქცევს, თუ არა ინდივიდუალური ნაწარმოების იმანენტურ ფორმალურ კანონს. აღორნოსთვის ხელოვნების პოლიტიკური და ნებისმიერი სხვა სახის ფუნქციონალიზმი უცხოა.¹⁶ თუმცა, ხელოვნების პოლიტიკური პოტენციალი, თუ სად-

11 იხ. თავი ბუნების მშვენიერის შესახებ, „ესთეტიკური თეორია“, წინამდებარე გამოცემა, გვ. 82-101.

12 იხ. იქვე, გვ. 87.

13 იხ. აღორნო და ჰორკჰაიმერი, განმანათლებლობის დიალექტიკა, გვ. 262.

14 იხ. აღორნო და ჰორკჰაიმერი, „კულტურის ინდუსტრია. განმანათლებლობა, როგორც მასების მოტყუება“, განმანათლებლობის დიალექტიკა, გვ. 175-243.

15 იხ. თავი საზოგადოების შესახებ, გვ. 184; ასევე, გვ. 35.

16 ამ კუთხით აღორნო ბენედეტო კროჩეს ნეოჰეგელიანურ ესთეტიკას უახლოვდება, თუმცა სულის მისეულ ტრიუმფალისტურ ცნებას უკუაგდებს. იხ. „ადრინდელი შესავალი“, გვ. 403 და შმდ.; 242, 323, 393.

მე არსებობს, იმაში მყლანდება, რომ ხელოვნება საზოგადოებრივ მოთხოვნებს – საბოლოოდ, თვითრჩენის საზოგადოებრივ მაქსიმებს – უგულვებლყოფს და, პირიქით, გამოხატულების და ესთეტიკური რაციონალიზმის ინდივიდუალურად განუმეორებელი შეუღლებით ჭეშმარიტების შიდაარსს იძენს.¹⁷

პარადოქსი, მაშასადამე, ის არის, რომ ხელოვნება არ არსებობს ბლოკის გარეშე, რომელიც სუბიექტს ბუნებისგან მიჯნავს: ხელოვნება ისტორიულ სიტუაციაში არსებული გაჭირვებების უზუსტესი ცნობიერებაა, რადგან სამეცნიერო თეორიისა და ინდუსტრიული პრაქტიკისგან განსხვავებით ინდივიდუალურ მასალას თვითრჩენის მიზნით არ ამახინჯებს, მიუხედავად იმისა, რომ მასზე არანაკლებ ძალადობს, რადგან მას აფორმებს. ამავ დროს, ხელოვნებაში გამოხატული სწრაფვა სწორედ ბლოკის გადალახვაა: აღორნოს თანახმად, ხელოვნების ნაწარმოები შერიგების მდგომარეობის წარმავალი გამოსახულებაა. ნაწარმოები ობიექტთან ისეთი მიახლოებაა, რომელიც წამიერი ფეიერვერკივით საზოგადოებრივად დახსნილ მდგომარეობას გამოსახულებად მოაგლენს და ამით მას რეალურადაც მოასწავებს. ასეთ გამოსახულებაში კერძო და ზოგადი ელემენტი ერთმანეთს აღარ უპირისპირდება, არამედ ცალკეული ნაწილები მთელს ისევე თანაბრად შეიცავენ, როგორც მთელი ინდივიდუალურ ელემენტებს მათზე ძალადობის გარეშე გამოხატვის საშუალებას უქმნის. თუმცა, აღორნო არც ამ მხრივ არის ილუზიით შეპყრობილი: ჰეგელის ცნობილ დებულებას ხელოვნების სიკვდილის შესახებ ის აკრიტიკებს და მომავალში გადააქვს. თუ საზოგადოება მიაღწევს ისეთ მდგომარეობას, რომელშიც სუბიექტისა და ობიექტის ისტორიულად ჩამოყალიბებული გამიჯვნა, საბოლოოდ ადამიანის თვითდასახიჩრება, მოიხსნება, მაშინ გაქრება ხელოვნების ისეთი საფუძველი, რომელიც მას ბლოკის სახით დღემდე ისტორიულ ეპოქებში ასაზრდოებდა. თუმცა, ესეც როდი ნიშნავს, რომ თავად ხელოვნება უნდა მოკვდეს.

ამდენად, გადამწყვეტია ის საკითხი, თუ რა პირობებშია შესაძლებელი სუბიექტური გონების შეზღუდვებისგან თავის დაღწევა. ის, რომ თავად ხელოვნებას ეს არ ძალუძს, ტრივიალურია. აღორნოს თანახმადაც, ასეთი ტრანსფორმაცია მთლიანი საზოგადოების ამოცანაა და არა მისი ერთ-ერთი ნაწილის, თუნდაც ისეთის, რომელიც წარმატებული ნაწარმოებების შემთხვევაში ასეთი ტრანსფორმაციის საჭიროებას ყველაზე უფრო გამჭოლად გამოხატავს, რადგან ლტოლვისებრი აღგზნებების მიჩქმალვას ფეხს არ უბამს. ხელოვნება და ესთეტიკური გამოცდილება აღორნოსთვის იმის ნიშანია, რომ ასეთი მიზანი მიღწევადიც არის და მხოლოდ ცარიელი ნატვრა არაა. აღორნოს მიერ ღმერთის ონტოლოგიური დასაბუთების სეკულარიზებულ კონტექსტში გამოყენებაც აქ იჩენს თავს: რომ

17 „შინაარსის“ (*Inhalt*) და „შიდაარსის“ (*Gehalt*) „ესთეტიკური თეორიისთვის“ არსებითი განსხვავება გოტლობ ფრეგეს მიერ ცნების ექსტენსიის (*extensio*) და ინტენსიის (*intensio*) დიფერენციაციით შეიძლება განიმარტოს; პირველი გულისხმობს ცნებით გააზრებულ ყველა შესაძლო ნივთს, მეორე კი ცნებით გააზრებულ ნიშანთა ერთობლიობას. ხელოვნებისთვის ამის მაგალითი შეიძლება იყოს, რომ არასაგნობრივ, აბსტრაქტულ ფერწერას შინაარსი, მასში წარმოდგენილი ნივთების ერთობლიობა, შეიძლება არც ჰქონდეს, თუ წერტილებს, ხაზებს და ზოლებს ასეთებად არ ჩავთვლით – აღორნო მათ მასალებს მიაკუთვნებს –, მაგრამ შეიძლება ჰქონდეს შიდაარსი, მისით გააზრებულ ნიშანთა ერთობლიობა, მაგალითად ვოლსის აბსტრაქტულ გრაფიკებში – სიცარიელის გამოცდილება. პირიქით, ნახატს შეიძლება ჰქონდეს შინაარსი, რაიმე სიუჟეტი, მაგრამ არ ჰქონდეს ის, რასაც აღორნო ჭეშმარიტების შიდაარსს უწოდებს: არ შეიცავდეს საზოგადოებრივ ჭეშმარიტებას, არ იყოს, ამდენად, აქტუალური და, აღორნოს თანახმად, არც ხელოვნების ნაწარმოები. ამით ცხადი ხდება ისიც, რომ პრობლემურია ტერმინ *Wahrheitsgehalt*-ის ინგლისურად დამკვიდრებულ *truth content*-ად თარგმნა, რადგან ის ხელოვნების ჭეშმარიტების შინაარსს არ ნიშნავს.

არ არსებობდეს ბუნების ისტორიაში თავად საკუთარი გარდაქმნის პოტენციალი, მაშინ გარდაქმნის გამოსახულებაც – ხელოვნების ნაწარმოებაც – არ იარსებებდა; იმის მსგავსად, როგორც ღმერთის როგორც ისეთის ცნება, რომელზე აღმატებულის გააზრებაც შეუძლებელია, უკვე ღმერთის არსებობას შეიცავს. თუმცა, ბუნების ისტორიის გარდაქმნა, ადორნოს თანახმად, რეალური საზოგადოებრივი ურთიერთობების შეცვლას ნაიმძღვარებს.

მოულოდნელი არ არის როგორც უადგილო თავილი, ისე, პირიქით, სულსწრაფი აღფრთოვანება, თითქოს ამის შედეგად ადორნოს კრიტიკულ თეორიაში სოციალიზმის აპოლოგია იგულისხმებოდეს. ადორნოს საზოგადოებრივი კრიტიკა არა შრომის გათავისუფლებას სახავს საზოგადოებრივ მიზნად, არამედ საზოგადოების შრომისგან გათავისუფლებას. თანამედროვე საზოგადოების ნაკლად იგი საკუთარ საქონლურ ფორმას განსაზღვრავს, იმ გარემოებას, რომ კაპიტალის რეალიზაცია, მოქმედ პირთა კლასობრივი მიკუთვნებულობის მიუხედავად, ინდივიდუალური ტანისური ლტოლვების კაპიტალის მოძრაობის დინამიკაზე მორგებას ითხოვს. ძალადობის და, საბოლოოდ, კატასტროფის წყაროც, ადორნოს თანახმად, ის არის, რომ საზოგადოებრივი უკუგდება ნებისმიერ ინდივიდში, მისი წარმოების პროცესში მდგომარეობის მიუხედავად, ტანჯვას და უბედურებას იწვევს, რადგან შრომის პროცესი, რომელიც რაციონალისტურად კაპიტალის რეალიზაციის ოპტიმიზაციაზეა ორიენტირებული, მასზე ადაპტაციას, მაშასადამე, საკუთარი სურვილების რეალიზაციის განუსაზღვრელ გადავადებას ემთხვევა. „აგრესორთან იდენტიფიკაციის“ ასეთ საზოგადოებრივ პროცესს, რომელიც სასიცოცხლო ძალების სიმპტომატური ჩახერგვის შედეგად ძალადობისთვის მზაობას ემთხვევა, ადორნო სოციალური და ფსიქოლოგიური ასპექტითაც ანალიზებს.¹⁸ სოციალიზმის მოთხოვნა არსებითად მცდარია. და ის მცდარია კაპიტალიზმზე უფრო მეტად, განსაკუთრებით, ამ უკანასკნელის კანონის უზენაესობის სამართლებრივ პრინციპთან საზოგადოებრივი შეუღლების შედეგად. სოციალიზმი მიზნად ისახავს არა შრომის ღირებულებითი ფორმის გაუქმებას, არამედ მხოლოდ შრომის საზოგადოებრივ მართვას, რის აგენტადაც პოლიტიკური ინსტიტუციები, მაშასადამე, სახელმწიფოებრივი დაწესებულებები ცხადდება. გეგმიური ეკონომიკა კი კოლექტივისტურ ჩაგვრას ემთხვევა, რადგან, ინდივიდუალური ადამიანების თვითგამოხატვის უფლებების დაცვის ნაცვლად, შრომის აუცილებლობის შენარჩუნების პირობებში, კოლექტივის დეკლარირებული მიზნები ინდივიდისაზე უმაღლესად უნდა იქცნენ. მოთხოვნა ადორნოსთან სიმდიდრის სამართლიანი დისტრიბუცია არ არის, არამედ სიმდიდრის სოციალური ცნების რეალური საზოგადოებრივი გაუქმება.

სიმდიდრის ცნება – ადორნო მარქსის საქონლური ფორმის ანალიზსა და ღირებულების შრომის თეორიას ეყრდნობა – იმით არის განპირობებული, რომ შრომის საზომად მისთვის საზოგადოებრივად დახარჯული დრო განისაზღვრება. ღირებულების საფუძველი, ადორნოს განმარტებითაც, სუბიექტური შეფასება არ არის. სუბიექტური ღირებულებითი შეფასებები შესაძლებელია მხოლოდ იმიტომ, რომ ღირებულების სოციალური კატეგორია არსებობს. მისი ობიექტური მნიშვნელადობა იმას ეყრდნობა, რომ პროდუქტების წარმოება საზოგადოებრივი შრომის პროცესს ითხოვს, რომელიც მასში მონაწილე თითოეულის სიცოცხლის დროს ხარჯვას გულისხმობს. თუ

18 იხ. Theodor W. Adorno, „Zum Verhältnis von Soziologie und Psychologie“, in: Gesammelte Schriften, ტ. 8, Soziologische Schriften I, გვ. 42-85.

რა ღირებულება აქვს რაოდენობრივად კონკრეტული ინდივიდუალური შრომისთვის გაღებულ დროს სხვადასხვა დარგში, განსაზღვრებადი ხდება ნივთების არსებული ღირებულებითი ფორმის ძალით. ეს ფორმა სხვადასხვაგვარ შრომებს შორის თანაზომიერების დადგენის და მათი ზოგადი სოციალური შრომის დროის ფლექტუირებადი სტანდარტის მიხედვით ურთიერთმიმართ გაზომვის საშუალებას იძლევა. მაიდენტიფიცირებელი აზროვნება ღირებულებითი ფორმის ჩამოყალიბების იგივეობრივია, თუმცა, ასევე, ამ უკანასკნელის ფარგლებს მიღმა გასვლის შესაძლებლობის პირობაც, რადგან საკუთარი არარეგლამენტირებული მიმეტური საწყისის აქტუალიზება ძალუძს. ღირებულების ფორმირების პროცესში ცენტრალიზებული, კოლექტივისტური ჩარევა კი იგივე ბარბაროსობაა, რადგან უგულვებელყოფს ღირებულების სარეალიზაციოდ აბსტრაქტული შრომის პროცესში ინდივიდთა მიერ მართლაც გაღებული ინდივიდუალური სიცოცხლის დროს. ამის საპირისპიროდ, სოციალიზმი ასეთ ინდივიდუალურ მსხვერპლს, კაპიტალიზმისგან განსხვავებით, კერძო გამომუშავებული ღირებულებით ანაზღაურების მიღმაც ითხოვს, რადგან სიმდიდრის იძულებით რედისტრიბუციას ესწრაფვის, რაც ტოტალიტარული დამორჩილების საწყისია. გამაიგივებელი აზროვნება, რომელიც გონების პროგრესის საფუძველია – თუმცა იმავდროულად, თუ მისი რეფლექსია არ მოხდა, სოციალურ და ფსიქოლოგიურ რეგრესს ხელს უწყობს –, უნდა გამოყენებულ იქნეს იმისთვის, რომ, საბოლოოდ, ინდივიდუალური სიცოცხლის დროის ღირებულების საზოგადოებრივ წყაროდ ყოფნის აუცილებლობა გაუქმდეს. სოციალური თვალსაზრისით, ადამიანები იტანჯებიან, რადგან მათ შრომა უწევთ, რომელიც იმავდროულად მხატვრული შემოქმედების იგივეობრივი არ არის, თუმცა ხელოვნებაც შრომას ეყრდნობა: შრომა უცხო სოციალური იმპერატივით, ბაზრით, განსაზღვრული აქტივობაა, მიუხედავად იმისა, რომ ის, მოქმედი კაპიტალისტური ჩარჩოს პირობებში, ინდივიდის გამდიდრების საშუალებას და პრობლემების გადაწყვეტის ინოვაციურ ხერხებს შეიძლება იძლეოდეს. უმდიდრესი ადამიანიც შრომის და კაპიტალის მოძრაობით გამოწვეული უკუგდების საზოგადოებრივ იმპერატივს ემორჩილება. ცხადია, რომ დღეს საზოგადოება შორსაა ისეთი მდგომარეობიდან, რომელშიც ყველას თანაბრად საკუთარი სიცოცხლის დროის, კონტრაქტუალურ საფუძველზე მანაც და არა უშუალო ძალადობის შედეგად, ხარჯვის საზოგადოებრივად გარანტირებული საშუალება ექნებოდა.

ამდენად, ადორნოს სოციალური კრიტიკა ეთიკურ მაქსიმალიზმს ემხრობა, მაგრამ არანაკლებ უსათუოდ აკრიტიკებს გადაჭარბებულ უტოპიზმს. ასეთია, მაგალითად, ხშირი მოთხოვნა დედამიწაზე კლიმატური პირობების შეცვლის შედეგად საგანგაშო მდგომარეობის წარმოსახვით, ეტატისტური ინტერვენციონიზმის გამართლება. ის ეკონომიკურად უნივერსალურ ტარიფებში ან ინდუსტრიული სექტორების ნაციონალიზაციაში გამოიხატება, პოლიტიკურად კი ისეთი სახელმწიფოებისთვის, გლობალური რეგულაციების სახელით, ნაციონალური სუვერენობის შეზღუდვის მოთხოვნაში, რომლებიც მწარმოებლური ლიბერალიზმის პრინციპებზე დაფუძნებული კაპიტალიზმის პრიმატს იცავენ.¹⁹ თუ რამდენად საგანგაშოა კლიმატური პირობების ცვლა პლანეტაზე, კლიმატის შემსწავლელი მეცნიერების საკითხია. ცხადი ის არის, რომ სახელმწიფოებრივი რეგულაციის უზენაესობა ისეთი პრინცი-

19 იხ. Devi Dumbadze, „Der Klimawandel des Holocaust. Der Untergang Israels in Timothy Snyders 'Black Earth',“ in: Bahamas, 73, 2016, გვ. 64-68.

პის აბსტრაქტულ ნეგაციას ემთხვევა, რომლის მიხედვით ინდივიდუალური შრომა, კანონიერების დაცვით, ღირებულების შრომის თეორიის თანახმად, იმდენად ფასდება, რამდენადაც შრომის ბაზარზე ეფექტიანია, და არა ზემოდან, სახელმწიფოებრივი ღირებულების მიხედვით. რადგან კაპიტალიზმის ფარგლებში ემპირიული კაპიტალების სიმრავლის შეუზღუდავი კონკურენციის პირობებში ღირებულების გამო-მუშავება ეფექტიანობის ზრდას ეფუძნება, პროდუქტიულობის გაუმჯობესება კი რეალური პრობლემების კონკურენტებზე უკეთ გადაჭრას, უფრო მაღალია იმის შანსიც, რომ კლიმატური ცვლილებებით გამოწვეული საფრთხეები სწორედ სანარმოო პროცედურების დახვეწით და არა ბიუროკრატიულ-ტექნოკრატიული რეგულაციებით შეიძლება მიუახლოვდეს გადანყევტას. კლიმატის ცვლილებით გამოწვეული განგაშის ზარის შემოკვრა ვერ ამართლებს ნაციონალური სუვერენობის მიერ სამართლებრივი პრინციპების დაცვით მოგერიებული ბარბაროსობისკენ უკუსვლას. პირიქით, მანამ, სანამ შრომის რეალობა საზოგადოებრივად აუცილებელი რჩება, სწორედ შრომისა და წარმოების წარმოებადობის ზრდის პირობების შენარჩუნებას უნდა შეენყოს ხელი. ფუნდამენტურად კი მანამ, სანამ უკანასკნელი ადამიანიც კი საკუთარი სიცოცხლის მინიმალურ დროს მაინც ხარჯავს გაუცხოებულ შრომაზე, რაც ღირებულების ფორმის საზოგადოებრივი წყაროა, საზოგადოებაში ტანჯვა იარსებებს. საზოგადოების განვითარების მიზანი ისეთი ურთიერთობების ჩამოყალიბება უნდა იყოს, სადაც შრომა ადამიანების მიერ კი აღარ ხორციელდება, არამედ, პირიქით, მთლიანი საზოგადოებრივი წარმოების პროცესი, სავარაუდოდ, კომპლემენტური ავტომატიზაციის შედეგად, თითოეულის ინდივიდუალურ მოთხოვნილებას ექვემდებარება. საბოლოო მიზანი – ეს არის ეთიკური მაქსიმალიზმის შინაარსი – საერთოდ ტანჯვის მოსპობა უნდა იყოს, რაც სხეულებრივი დასნეულების და დაზიანებადობის მოხსნის, დაბოლოს, სიკვდილის გაუქმების იგივეობრივია. მანამ, სანამ ადამიანთა არსებობის დრო შეზღუდულია, ყოველთვის იარსებებს სხვათა ექსპლოატაციის საზოგადოებრივი შესაძლებლობა, თუნდაც კონტრაქტუალურად გაშუალებული ფორმით, მაშასადამე, ტანობრივი უკუგდების წყაროც, რადგან ინდივიდს შეზღუდულ დროში ზოგიერთი სურვილის განუხორციელებლად დატოვება, უსიამოვნების განცდა, უნევს. რაც არ უნდა არასააღბათოდ აღერდეს სიკვდილის გაუქმების ტელოსი, ისაა ორიენტირი, რომელიც საზოგადოებაში ტრანფორმაციებს უნდა განაპირობებდეს. შრომის დიქტატორული საზოგადოებრივი მართვა კი ვერ იქნება ასეთი მდგომარეობის მიღწევისთვის აუცილებლის სახით ნავარაუდები საფასური. ასეთი მართვა საზოგადოებრივი ტანჯვის მოხსნის მიზნით ასეთი ტანჯვის, თუნდაც თითქოს დროში შეზღუდულ, გაძლიერებას გაამართლებდა.

მიღწევადია თუ არა ეს მიზანი პრაქტიკულად და როგორ, დღეს განსაზღვრებადი არ არის. კაცობრიობას უფრო ისეთი პირი უჩანს, თითქოს ის კვლავაც ბარბაროსულ უგუნურებაში ჩაძირვისკენ იხრება, ვიდრე გეზს ყველას სიცოცხლეში ტანჯვის შემცირებაზე იღებდეს. ცხადია ისიც, რომ აღორნო არც ისეთი მიაშიტია, რომ ასეთი მიზნის მიღწევას ტექნოკრატიულ გარდაქმნებს ანდობდეს. ესთეტიკური თეორიის ერთ-ერთი წვდომა ისაა, რომ ტექნოლოგია ისევე, როგორც თავად ხელოვნების ტექნიკები, საზოგადოებრივი ურთიერთობებისგან დამოუკიდებლად არ არსებობენ, არამედ მათით განპირობებულნი არიან; ტექნიკები მათი განსაზღვრული უარყოფისკენ ილტვიან. საზოგადოებაში უსაშინლესის პოტენციალი ცოცხალია, აუცილებელი სწორედ ასეთი ურთიერთობების ანტიბარბაროსული გარდაქმნაა, ან

მათი იმ სახით მაინც შენარჩუნება, რომ ბარბაროსობას, ინდივიდის კოლექტივის მიერ დაკნინებას, საზოგადოებრივად წინააღმდეგობა გაეწიოს.

ხელოვნება, აღორნოს თანახმად, ასეთი დახსნილი მდგომარეობის ნეგატიურ გამოსახულებას ქმნის. დადებითი უტოპია ბიბლიურ კერპთა მსხვერვის მაქსიმას ემორჩილება: ხელოვნება ისევე, როგორც ფილოსოფია, სრულიად კომპრომიტირებული ხდება, როგორც კი უტოპიის დადებითი სურათის ხატვას იწყებს და ამით იმას, რაც ისტორიულია და თავად ბუნების ისტორიის ანარეკლია, თუნდაც უარყოფილის ნიშნით, ზედროით იდეალად ამალღებს. ხელოვნებაში ჭეშმარიტების შიდაარსი გარანტირებული სულაც არ არის, თუმცა, აღორნოს თანახმად, იმგვარ, ერთი შეხედვით, უბრალო გამოცდილებაშიც შეიძლება გამოიხატოს, როგორც ბავშვობისდროინდელი ბედნიერების მომასწავებელი სცენის უნებლიე წამიერი მოგონებაა. ჭეშმარიტებას ხელოვნების ნაწარმოებები მაშინ შეიცავენ, როცა შერიგების გამოსახულებაში *apparition*-ად, თითქოს ელვისებრ ზეციურ მოვლენად, იქცევიან, როგორც აღორნო ხელოვნების ნაწარმოებების მოვლენას პოლ ვალერის ცნებაზე დაყრნობით აღწერს. ასეთი მოვლენა კი შესაძლებელია მხოლოდ ისეთ შემთხვევაში, თუ ხელოვნების ნაწარმოებები საქონლური საზოგადოების კულტურის ინდუსტრიის ნაწარმების ფორმებს არ ერწყმიან. აღორნოს თანახმად, წარსულის ხელოვნებას სწორედ ხელოვნების ანმყო სიტუაციიდან ეფინება ნათელი და არა პირიქით; ამიტომ მოსდევს 1970 წელს, უკვე აღორნოს სიკვდილის შემდეგ, გამოქვეყნებული „ესთეტიკური თეორია“ შესავალს თანამედროვე „სიტუაციის“ შესახებ თავი. მოდერნული ხელოვნება ხელოვნების ავტონომიურობის სრულ ცნობიერებას აღწევს, რომელიც სწორედ საქონლური საზოგადოების ჩამოყალიბებას უკავშირდება, რადგან კაპიტალიზმამდელ ფორმაციებში ხელოვნება მიმართ არათუ დაკვეთა, არამედ უფრო განკარგულება ან ბრძანება ბატონობდა, ხოლო ხელოვნება ფუნქციონალურად მეტწილად გარეშე ინსტიტუციებს ემსახურებოდა: მაგიას, რელიგიას, გართობას, განათლებას თუ პოლიტიკას. ხელოვნების ავტონომიური ელემენტი, ნაწარმოებში მხოლოდ საკუთარი ფორმის კანონის რეალიზაცია, ნაწარმოების საზოგადოებრივი ფუნქციის მჭიდრო ჩარჩოში თუ ხორციელდებოდა. დღეს კულტურის ინდუსტრია უკვე არა მხოლოდ ზემოდან ან კორპორაციების ცენტრიდან, როგორც მეოცე საუკუნეში, არამედ, ასევე, დეცენტრალიზებურად, კერძო მომხმარებელთა მიერ, დიგიტალური ტექნოლოგიების მასობრივად სტანდარტიზებული გამოყენების საშუალებით რეპროდუცირდება. თუმცა, უკვე მეორე მსოფლიო ომის შემდგომ პერიოდში ცხადი იყო როგორც კულტურის ინდუსტრიის მიერ ხელოვნების ფორმების უმალ ათვისების ტენდენცია, ისე, თავის მხრივ, ხელოვნების საერთოდ რეალიზაციისთვის საქონლური ფორმის გაათავისების ტენდენცია. აღორნოსთან ახალი, როგორც ცარიელი კატეგორია, ნაკლებად მნიშვნელოვანია, ვიდრე ის „მეტი“²⁰, რომელსაც მან წიგნის ერთ-ერთი მონაკვეთი მიუძღვნა. ხელოვნებაში მეტი მხოლოდ მაშინ ვლინდება, როცა ნაწარმოები იმის გამოსახულებას წარმოაჩენს, რაც არსებულზე აღმატებულია, მაშასადამე, არარსებულის ისეთი გამოსახულებაა, თითქოს ის უკვე არსებობდეს – ჭეშმარიტად ახალიც მხოლოდ ეს იქნებოდა.

თუმცა, არც ახალის, არც მეტის გამოხატვა შესაძლებელი არ არის, თუ ნაწარმოები საკუთარ ფორმალურ კანონს ვერ აღწევს. ასეთი ინდივიდუალური ფორმალური

20 იხ. მონაკვეთი „მეტის“ შესახებ, „ესთეტიკური თეორია“, წინამდებარე გამოცემა, გვ. 101 და შმდ.

კანონი კულტურის ინდუსტრიული დარგების მიერ გამოყენებულ ესთეტიკურ ხერხებს არ იმეორებს. ეს კრიტერიუმი ხელოვნების ნაწარმოებებს როგორც უკიდურესი ექსპრესიულობისკენ, ისე უკიდურესი ინტელექტუალიზმისკენ უბიძგებენ. ექსპრესიულობა მიმეტური იმპულსის რეფლექსიაა. მიმეტური იმპულსი თანამედროვე საზოგადოებაში რეგლამენტირებულია, რადგან ინდივიდში იმის მიბაძვა, რაც თავად მისი საკუთარი ბუნებრივი სურვილია, ტაბუირებულია, მიუხედავად იმისა, რომ ზედაპირზე, ლიბერალურ საზოგადოებებში, თითქოს ყველაფერი დაშვებულია. სექსუალობაც ვერ რეალიზდება, თუ მას საზოგადოებრივ მოთხოვნებზე ადაპტაცია უწევს, თუნდაც ეს ეგრეთ წოდებული ემანსიპირებული სექსუალობის მოთხოვნები იყოს. ხელოვნება ასეთ ადაპტაციას აცნობიერებს და საკუთარ გამოსატყულებას ისეთი ცნობიერების საშუალებით აფორმებს, რომ იმას გამოსატყავს, რაც ჯერ რეალიზებული არ არის; არ მოგვაჩვენებს, თითქოს, ყველაფერი მართლაც დაშვებული იყოს. ექსპრესია, ადორნოს თანახმად, ხელოვნებაში ბუნების მშვენიერთან კავშირია. ბუნების მშვენიერის ესთეტიკიდან განდევნის საწყისი იგი, მისთვის რელევანტური ტრადიციის კვალობაზე, უკვე ფრიდრიხ იოზეფ შელინგთან აფიქსირებს. ბუნების მშვენიერის დასაბუთება, სავარაუდოდ, ყველაზე თვალსაჩინოდ მიჯნავს ადორნოს ესთეტიკურ თეორიას ხელოვნების სხვა თანამედროვე თეორიებისგან. ბუნებაში მშვენიერი, რომელსაც მთარგმნელი ცნობიერება და ესთეტიკა დღეს მხოლოდ კიტჩად თუ განიხილავს, შერიგების მომასწავებელ უნებლიე გამოსახულებებში აღიქმება, თუმცა გამოსახულებები თავად შერიგება არ არის. ბუნების მშვენიერის განცდის უნარი, ადორნოს თანახმად, ინდივიდის განუყოფელი ნაწილია იმდენად, რამდენადაც ადამიანები, როგორც ტანიერად ინდივიდუალური არსებანი, საკუთარ ტანობრივ გამოცდილებაშიც, უკუგდების პრობლემაში, თუნდაც არაცნობიერად, სწორედ შერიგების არარსებობას მისტირებენ. ამავე დროს, მშვენიერი ბუნებაში წარმავალია: სწორედ საგნობრივი არ არის, არამედ წამიერი გამოცდილებაა; თავად გამოსახულებაა. ხელოვნება, ადორნოს ზუსტი განსაზღვრებით, ისეთი ესთეტიკური გამოცდილებაა, რომელიც არა ბუნების, არამედ ბუნების მშვენიერის მიბაძვას ესწრაფვის.²¹ ამისთვის მას, საკუთარი ექსპრესიულ-მიმეტური ელემენტის სარეალიზაციოდ, კონსტრუქციულობის პრიმატით ხელმძღვანელობა ესაჭიროება. გამოსატყულება, ადორნოს თანახმად, ინდივიდუალური ხელოვნის ფსიქიკურ ცხოვრებას არ გამოხატავს, მიუხედავად იმისა, რომ ინდივიდის ფსიქოლოგიური საუნჯე ნაწარმოებში გარდაუვალად ილექება, თუმცა გაცილებით უფრო ნაკლები ხარისხით, ვიდრე ეს ჩვეულებრივ ხელოვნების ფსიქოლოგიაზე დამყვან თეორიებში მიიჩნევა, მაგალითად, ფსიქოანალიზში. გამოსატყულება მაშინ არის წარმატებული, როცა ისტორიულად ჩამოყალიბებული საზოგადოებრივი ტანჯვის პრობლემებს ეზიარება და, ამდენად, ინდივიდუალურ ნაწარმში ზოგადი გამოცდილება ილექება. ეს არის ის არაცნობიერი, განუზრახველი ძალა, რომელიც მხატვრის ხელს, კომპოზიტორის სმენას, მწერლის სიტყვას ლტოლვის სახით ამოძრავებს, რადგან ინდივიდუალური ტანჯვა საზოგადოებრივად გაშუალებულია. თუმცა ის, რომ ასეთი მოძრაობა ფორმად იკვრება, მხოლოდ კონსტრუქციის ამოქმედებით მიიღწევა. ის კომპოზიციის ცნებას ენათესავება. კონსტრუქცია, გამონვლილვითი ფორმქმნისმა – ხელოვნებისეული რაციონალობის ელემენტი – უბრალოდ მიმეზისის ანტიპოდი კი არ არის, არამედ მისი აუცილებელი შემადგენელი ნაწილია. შეზღუდული მიმეზისის სოციალური რეგლამენ-

21 იხ. იქვე, გვ. 93.

ტის ჩამომორებას მხოლოდ იმის საშუალებით ახერხებს, რომ ისეთ ფორმას აკონსტრუირებს, რომელიც რეგლამენტირებული გამოცდილების სქემებს არ ეთანადება. ამიტომ, აღორნოს თანახმად, ძირეული ცნება, რომელიც თანამედროვე ხელოვნებას განსაზღვრავს, დისონანსია. ნებისმიერი ხელოვნების ნაწარმოები, ტრადიციულთა და არქაულთა ჩათვლით, არსებითად დისონანსურია. განსაკუთრებით კი ეს ასეა თანამედროვე ვითარებაში, როცა ყალბი ჰარმონია, აღორნოს მიხედვით, მთელ კულტურას „მსგავსებით ამარცხებს“.²² დისონანსი, ამავე დროს, კარდინალურად განსხვავდება ისეთი ცარიელი ცნებებისგან, როგორცაა დიფერანსი ჟაკ დერიდასთან ან დიფერენცია ჟილ დელიოზსა თუ სხვა პოსტ-ესთეტიკოსებთან. დიფერენცია ისეთი შემთხვევითობის პრინციპის იდეალიზაციაა, რომელიც თავად კაპიტალის მოძრაობას ახასიათებს; სიკვდილისკენ ლტოლვის გამოხატულებაა, რადგან იმას ერგება, რაც ისედაც უკვე არსებობს: კაპიტალით განსაზღვრულ საზოგადოებას. დისონანსი, საპირისპიროდ, გამოხატულების ინდივიდუალურ კონსტრუქციამი რეალიზაციაა, რომელიც არსებულის მიღმა გასვლას ახერხებს.

ამდენად, მშვენიერის კატეგორია თანამედროვე ხელოვნებაში უშნოს ითხოვს, რადგან მშვენიერი მასში დისონანსის გარეშე ტყუილად იქცა. ჰარმონია, ჰომეოსტაზი, სიმეტრია, მათემატიკური პროპორციები, იდეალური ფორმა – ყველა ის ცნება, რომელიც ისტორიულად წარსულში მშვენიერის ცნებასთან ასოცირდებოდა როგორც მისი დამფუძნებელი უიმედოდ დაკარგულია. მშვენიერის ცნება დღეს თავად ისეთ ტყუილს თუ დაეყრდნობოდა, თითქოს საზოგადოებაში, ისტორიაში გონება ბატონობდეს. აღორნოს თანახმად, საზოგადოება უარყოფითი ტოტალობაა, კაპიტალის მოძრაობის ჯერაც არაგონიერი გონიერებით მართული. გონიერების რეალიზაციას აღორნოსთვის მხოლოდ ესთეტიკური გამოცდილება და თეორია თუ მოასწავებს და ამას სწორედ გონიერების ფორმების მოხსნის და არა მათი განადგურების საშუალებით აღწევს. უშნო დღეს უფრო ჭეშმარიტია ვიდრე მშვენიერი, რადგან თავად საზოგადოებრივი რეალობა მახინჯი უფროა. მასში უკუგდება, ძალადობის მთვლემარე პოტენციალი და დროდადრო გამანადგურებლად განხორციელებული აქტუალობა ბატონობს. თუმცა, დესტრუქციული არა კაპიტალიზმი როგორც სოციალური ურთიერთობაა, არამედ, კაპიტალიზმის შეზღუდვების გამო საკუთარი უარყოფითი მოხსნის, უშუალო ძალადობრივ ბატონობაზე გადასვლის რეგრესული სურვილი. კაპიტალი საკუთარი თავის საზოგადოებრივი მოხსნისკენ საზოგადოებრივი ორიენტაციის საშუალებას შეიცავს. სწორედ ასეთი შესაძლებლობის უარყოფა კი ესთეტიკაში უშნოს ჰოყოფას იძლევა – სიკვდილისკენ ლტოლვის გამარჯვებას. ამას აღორნო „ესთეტიკურ თეორიაში“ მშვენიერისა და უშნოს შესახებ მონაკვეთში აღწერს:²³ უშნოს ჰოყოფა დაუშვებელია, რადგან სწორედ ეს იქნებოდა დაუკავშირებელი იმპულსების წყვეტად ქაოსში, მაშასადამე, არაარტიკულირებულ ბუნებაში დაბრუნება, საბოლოოდ, სიკვდილის იგივეობრივი. თუ აღორნო „ახალ მუსიკაში“, ვენის მეორე სკოლის წარმომადგენელ არნოლდ შიონბერგთან, ანტონ ვებერნთან, ალბან ბერგთან, გამოხატულების ისტორიულად ადეკვატურ ფორმულად მუსიკალურ დისონანსს მიიჩნევს, რომელიც შიონბერგის მიერ შემოღებულ დოდეკაფონიურ პრინციპში გამოიკვეთა და რომლის

22 იხ. აღორნო და ჰორკჰაიმერი, განმანათლებლობის დიალექტიკა, გვ. 175.

23 იხ. „უშნოს შესახებ“, „ესთეტიკური თეორია“, წინამდებარე გამოცემა, გვ. 63-69.

მიხედვითაც კომპოზიცია თორმეტი ერთმანეთისგან თანაბრად დამორებული ბგერის სერიული გამეორებით იმართებოდა, ეს იმით არის განპირობებული, რომ ასეთი ატონალური კომპოზიციის წესები – კლასიკური ტონალობის ფორმების მიხედვით, უშნოები – წარმატებული ნაწარმოებების შემთხვევაში კომპონირებულობის უმაღლეს ხარისხს ამყლავნებენ და ფორმის გამოწვლილვითი ჩამოყალიბებით სწორედ „მეტს“ აღწევენ. დისონანსურია ასევე სემუელ ბეკეტის „მოლოის“ ენა – აღორნო „ესთეტიკური თეორიის“ სწორედ ბეკეტისთვის მიძღვნას გეგმავდა –, რადგან მთავარი გმირის გაბნეული ნარატიული ფოკუსის სტოქასტიკურ ხტომაში არა იმდენად ცნობიერების ნაკადი, რამდენადაც ცნობიერი ნაკადის საზოგადოებრივად განპირობებული ლინგვისტური შეუძლებლობა გამოხატულებას პოულობს. დისონანსურია ვოლსის მხატვრობაც, განსაკუთრებით ომის შემდგომი პერიოდის გრაფიურები, სიურრეალიზმის მიერ უშნოს ათვისების შედეგად წარმოქმნილები, რამდენადაც ომამდელი სიურრეალიზმი არაცნობიერი ფორმების განდიდებას ეფუძნებოდა. თუმცა, ზუსტად ისევე, როგორც არშილ გორკის სიურრეალისტური ექსპრესიონიზმი, ვოლსის ნახატებიც არაცნობიერის გააბსოლუტების შეუძლებლობის მონიმობებია, რადგან როგორც ვოლსთან, ისე გორკისთან არაცნობიერი აღგზნებები დარღვეული ლიბიდოს ძალად მოწესრიგდება და აბსტრაქციონიზმის საშუალებით თითქოს უკვალოდ განადგურებული კომპოზიციის აღდგენას ემსახურება. ვოლსთან ისინი მინიატურული კლაკნილების და განასერების ფსევდოფიზიოგნომიურ ფორმაციებს იძლევა, გორკისთან – თხელი ფერის ველების და წყვეტადი გრაფიკული ხაზების არა საგნობრივ-სიღრმისეულ, არამედ ჰორიზონტალურ-სიბრტყისეულ ურთიერთკავშირებს. მხოლოდ კონსონანსური ფორმა სიცრუეა, მისი აბსტრაქტული უარყოფა – უბრალოდ უფორმოა. დისონანსი კი ხრწნისკენ ლტოლვის გარდასახვაა ყოველგვარი ფანდების გარეშე, ესთეტიკური მოჩვენების ხსნაა იქ, სადაც ილუზია კულტურის ფუნქციონალურმა ფორმებმა საკუთარი სავარაუდო ერთმნიშვნელოვანი 'გზავნილით' გააქარწყლეს.

ესთეტიკური ილუზია ხსნის გამოსახულების ფაქიზი საფარია. ესთეტიკური მოჩვენების მისაღწევად, აღორნოს თანახმად, დღეს ხელოვნებას სხვა აღარაფერი რჩება, თუ არა უკომპრომისოდ უშნოს, ძალადობის, ისე აღიარება, რომ მისი კიტჩად განდიდება არ მოხდეს. ინდივიდუალური ნაწარმოები არა რალაცის მიბაძვა, არამედ მხოლოდ საკუთარი თავის იმიტაციაა. ნაწარმოების თოთოეული ახალი ნახნავი, ნაკვთი, საკუთარი ინდივიდუალური ფორმის კანონით წინამორბედის შეუზღუდავი მიბაძვა და, ამასთან, ახლებური ინტერპრეტაციაა. თუ ხელოვნების ნაწარმოები ასეთი ფორმალური კანონის უზენაესობას თმობს, ის იმთავითვე მკვდარია; მდარე ხელოვნების ნაწარმოებები ხელოვნების ნაწარმოებები არ არიან. ამდენად, ფუჭია აღორნოს ესთეტიკური თეორიისგან მხატვრული წარმატების რეცეპტების მოლოდინიც. თუმცა, მატერიალური ანალიზის ნიმუშები, რომლებიც „ესთეტიკურ თეორიას“ უკვე წაიმძღვარებენ, მასში კი იშვიათად გვხვდებიან – ასეთი ანალიზებია, მაგალითად, ნაწარმოები „ჩანანერები ლიტერატურაზე“, „ახალი მუსიკის ფილოსოფია“ და ესეები მუსიკაზე –, თითოეული ხელოვნების ნაწარმოების ჭეშმარიტების შიდაარსის კრიტიკას შეიცავენ. ჭეშმარიტება ნაწარმოებში საზოგადოების ვითარებასთან ზიარებით აღწევს. ხელოვნება თავისუფლების უკიდურესი გამოხატულებაა, რადგან ადამიანური საზოგადოება, ინდივიდთაგან შემდგარი, თითოეულ ინდივიდში საკუთარი სურვილების სრულ რეალიზაციას ესწრაფვის, რასაც საზოგადოება ჯერ

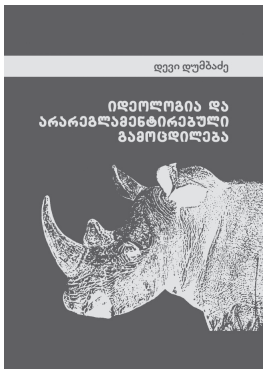
კიდევ კრძალავს. ამის მატერიალიზებული გამოსახულებაა ხელოვნების ნაწარმოები, რომლის რეალიზაციაც, რაც საკუთარი ფორმის კანონის მიღწევას ეყრდნობა, თავის მხრივ, არანინასწარმეტყველებადია. ტექნოლოგია, თვით მონინავე ხელოვნური ინტელექტის ჩათვლით, ყოველთვის წესების იტერაციას ეფუძნება, იმის, რაც უკვე არსებობს. ახალი კი ის მეტია, რომელიც ჯერ არ არსებობს, ის, რაც ადამიანთა წარმოსახვის უნარის საშუალებით უნებლიეთ ბუნების შერიგებულ მდგომარეობას იხსენებს და მას გამოსახულებას ანიჭებს. ადორნოს თანახმად, თვით ეგზისტენციალური მელანქოლია არ იარსებებდა, ბედნიერება ობიექტურად შეუძლებელი რომ ყოფილიყო, რადგან მელანქოლია სწორედ ბედნიერებას დასტორის, იცის რა მის შესახებ.²⁴ თუმცა, საზოგადოებრივი ბედნიერების აბსტრაქტული უარყოფით მიღწევა შეუძლებელია, ადამიანთა გადანყვეტილებებს და კაცობრიობის ისტორიულ პროცესში ცვლილებებს ითხოვს. ურთულესი პრობლემა, რომელსაც ადორნოს ესთეტიკურ თეორია აღწერს, ის არის, არის თუ არა ბუნების და, შესაბამისად, ხელოვნების მიერ ხსნის დაპირება აღსრულებადი. ადორნო ამას უწოდებს ხელოვნების გამოცანას.²⁵ ხელოვნება ყოველთვის კითხვითი ფორმით გვევლინება, რადგან თუ ხსნას ასერტორულად მიღწეულად მოგვაჩვენებს, ტყუის. მაგრამ, თუ ხელოვნება ხსნას არც გამოხატავს, ის უბრალოდ ემპირიული რეალობის გამეორება და ხელოვნებად ყოფნას წყვეტს. აღსრულებად თუ არა ბუნების შერიგების დაპირება, ეს არის ხელოვნების გამოცანა. ადორნოს ესთეტიკური თეორია არც უტოპიის გარანტიას იძლევა და არც არსებულთან იდენტიფიკაციის, საბოლოოდ, სიკვდილის ლტოლვის ჰოყოფაა. მისი მცდელობაა ხელოვნება და, ასევე, მშვენიერი ბუნებაში იმად წარმოაჩინოს, რადაც მათ ესთეტიკასა თუ საზოგადოებაში იშვიათად თუ აღიქვამენ: საზოგადოებრივი შერიგების გამოსახულებად, რომლის შესაძლებლობაც თავად ბუნებაში უნდა თვლემდეს, რადგან მის გარეშე საერთოდ თვით ცნობიერებაც, საკუთარი ესთეტიკური საწყისით, არ იარსებებდა.

ნიგნის თარგმანს ვუძღვნი დედას, რუსუდან ასათიანს.

დევი ღუმბაძე

24 იხ. Theodor W. Adorno, Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen, in: Gesammelte Schriften, ტ. 2, გვ. 195-198.

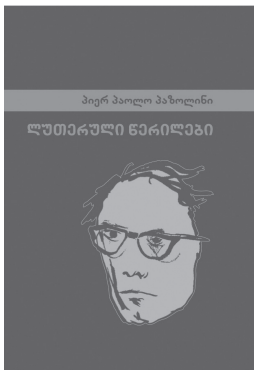
25 იხ. „გამოცანის ხასიათი“, „ესთეტიკური თეორია“, წინამდებარე გამოცემა, გვ. 148-159.



**დევი ღუმბაძე –
იდეოლოგია და არარეგლამენტირებული გამოცდილება**

კრიტიკული თეორიის მიზანია, გაანალიზოს იმის პირობები, თუ როგორ შეიძლება შეიცვალოს საზოგადოება საუკეთესოსკენ. წარსულში ხშირად კრიტიკული საქმიანობა დაიყვანებოდა შრომის გათავისუფლების მოთხოვნაზე. აღორნოს თანახმად, გათავისუფლება უნდა მოიცავდეს შრომისგან გათავისუფლებასაც, რათა დამყარდეს ისეთი პირობები საზოგადოებაში, რომ ყველამ შეძლოს საკუთარი გამოცდილების განვითარება ძალდატანებისა და რეგლამენტის გარეშე. თუ იდეოლოგიამ საგნობრივი ხასიათი მიიღო, მას უპირისპირდება არარეგლამენტირებული გამოცდილების მოთხოვნა, მისთვის ბრძოლა კი ნიშნავს საუკეთესოსკენ სწრაფვას.

გამოცემას დართული აქვს თეოდორ ვ. აღორნოს ტექსტი »თეზისები მოთხოვნილების შესახებ«.



**პიერ პაოლო პაზოლინი –
ლუთიერული წერილები**

პიერ პაოლო პაზოლინის წიგნის »ლუთერული წერილები« (1976) მთავარი თემებია გენდერული დისკრიმინაცია საზოგადოებაში და ჰომოფობია, (ახალგაზრდების) კრიმინალიტეტი, ოპორტუნუიზმი სახელმწიფოს უმაღლეს ემელონებში, ძალაუფლების პოლუსთა ცვალებადობა, ტოტალიტარული თუ რეპრესიული ხელისუფლების ახალი ფორმებით ჩანაცვლება, კონსუმერული ღირებულებების (თუ ანტიღირებულებების) დამკვიდრება, ადამიანების როგორც ფსიქოლოგიური, ისე ფიზიკური გარდაქმნა. ეს გამოწვევები, რომელთა წინაშეც იტალიის საზოგადოება დაახლოებით 50 წლის წინ იდგა, პოსტსაბჭოთა საქართველოსთვის უაღრესად აქტუალურია.

პაზოლინის ჟურნალისტური სტატიების ეს კრებული მკითხველს თანამედროვე ქართული საზოგადოების პრობლემების გააზრებასა და ანალიზში დაეხმარება. ის იქნება ერთგვარი რეაქცია 2013 წლის 17 მაისის თბილისის მოვლენებზე, სადაც რამდენიმე ათეული საქართველოს მოქალაქე საჯარო ჰომოფობიური ძალადობის მსხვერპლი გახდა.

გამოცემა თავისი ფორმით და შინაარსით ხელს შეუწყობს საქართველოში პლურალისტური და კრიტიკული საზოგადოების ჩამოყალიბებას.



სა.გა.-ს ნიშნის ქურდი – ქურდი არ არისო!