

არაკომერციული გამომცემლობა საგა

ჯიბის წიგნის სერია 2

მედია – კულტურა – საზოგადოება

ვალტერ ბენიამინი, დაბადებული 1892 წელს ბერლინში – ფილოსოფოსი, ლიტერატურის კრიტიკოსი და კულტურის მკვლევარი. მისი ცენტრალური ნაშრომებია: »გერმანული ტრაგედიის საწყისი« (1925), »ხელოვნების ნაწარმოები მისი ტექნიკური რეპროდუცირებადობის ეპოქაში« (1935-36) და დაუსრულებელი »ნაშრომი პასაჟების შესახებ« (მუშაობდა 1927 წლიდან). ბენიამინი თანამშრომლობდა მარქსიზმის განახლებაზე მომუშავე ფრანკფურტის »სოციალური კვლევის ინსტიტუტთან«; იყო თეოდორ ვ. ადორნოს, ბერტოლტ ბრეხტისა და გერშომ შოლემის მეგობარი, თარგმნა მარსელ პრუსტი. 1933 წელს ნაციონალ-სოციალისტების მიერ ძალაუფლების ხელში ჩაგდებაზე ებრაული წარმოშობის ბენიამინი აიძულა გერმანიიდან გაქცეულიყო. 1940 წლის 26 სექტემბერს ესპანეთ-საფრანგეთის საზღვრის გადაკვეთის მცდელობისას ნაცისტებთან ტყვედ ჩავარდნის შიშით თვითმკვლელობით დაასრულა სიცოცხლე.

**სელოვნების ნაწარმოები
მისი ტექნიკური
რეკონსტრუქციის
ეპოქაში**

ისტორიის ცნების შესახებ

ვალტერ ბენიამინი

თბილისი, 2013

ტექსტების სათაურები დედანში:
Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen
Reproduzierbarkeit; Über den Begriff der Geschichte

ტექსტები იბეჭდება შემდეგი გამოცემის მიხედვით:
Walter Benjamin, Gesammelte Schriften. Unter Mitwirkung von
Theodor W. Adorno und Gershom Scholem herausgegeben von
Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Band I.3

© Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1974

Mit freundlicher Genehmigung des Suhrkamp Verlages und der
Hamburger Stiftung zur Förderung von Wissenschaft und Kultur,
der Inhaberin der Urheberrechte Walter Benjamins – გამომცემ-
ლობა ზურკამპის და ჰამბურგის მეცნიერებისა და კულ-
ტურის ხელშეწყობის ფონდის, ვალტერ ბენიამინის საავ-
ტორო უფლებათა მფლობელის, თავაზიანი ნებართვით

თარგმანი გერმანულიდან: დევი დუმბაძე
რედაქტორები: რუსუდან ასათიანი
თენგიზ ირემაძე
გამომცემლები: დევი დუმბაძე
სოსო დუმბაძე



გოეთეს ინსტიტუტის ხელშეწყობით

მეოთხე, გაფართოებული და განახლებული გამოცემა, 2013

ISBN 978-99940-68-58-6

ყველა უფლება დაცულია

© არაკომერციული გამომცემლობა საგა 2013

www.sa-ga.org

სარჩევი

მთარგმნელის წინასიტყვაობა 7

ხელოვნების ნაწარმოები მისი ტექნიკური
რეპროდუცირებადობის ეპოქაში..... 15

ისტორიის ცნების შესახებ..... 87

ქრისტოფ ჰესე: ვალტერ ბენიამინი და
ფრანკფურტის სკოლა 111

მთარგმნელის წინასიტყვაობა

ბენიამინის სიმართლე „ისტორიის ცნების შესახებ“ თეზისებში ისაა, რომ ჩვენ ყველას გვმართებს – გვმართებს წარსული თაობებისა, ყველა ტანჯულის და დაჩაგრულის. სანამ არსებობს ერთი უბედური ადამიანი მაინც და ისეთი საზოგადო მდგომარეობა, რომელიც აუტანელი იყო წარსულ თაობათათვის და ასეთად რჩება დღესაც, ნებისმიერი შერიგება ამ ვითარებასთან იმ საუკეთესოს დალატს ნიშნავს, რომელსაც თითოეული ჩვენგანი ყოველთვის შეიგრძნობს, განდევნილის სახითაც კი, საკუთარ თავში. ისტორიის ანგელოზს პროგრესის ქარბუქი მიაქანებს, წერს ბენიამინი, ჩვენ ხელთ არის მისი კატასტროფული ფრენის შეჩერება. უძრაობა სიცოცხლის კი არ იქნებოდა, თუკი მას მივალწევდით, არამედ ადამიანური ისტორიის დასაწყისი. კაცობრიობა არ დარჩებოდა თვითგადარჩენის ბრმა წრებრუნვაში ჩათრეული, არამედ ბუნებასთან მიმსგავსებით ბუნებაზე ბატონობას გადალახავდა. ბენიამინის თანახმად, მატერიალიზმის საფუძველი ტექნოლოგიური პროგრესის რწმენა არ არის, რომელსაც დღეს ლიბერალ-

ლიბერტარიანელების ოპტიმისტურ რაციონალიზმში ვხვდებით. ისტორიული მატერიალიზმი ეყრდნობა იმას, რომ ისტორიული გამოცდილება, წარსული კატასტროფების შედეგად ანმყო დროში დაღეპილი, ყოველთვის გვაძლევს იმის შეცნობის შესაძლებლობასაც, რომ ყველაფერი შეიძლება და სხვაგვარადაც ყოფილიყო და საზოგადო ბედნიერება მიღწევადია. ყველაფერი, რასაც აქვს ადგილი, არ არის ყველაფერი, ყოველთვის არსებობს მეტი, ვიდრე არსებული. ეს ის ინვერსიული თეოლოგიური მომენტია, რომელიც, როგორც ამაზე მიუთითებს ქრისტოფ ჰესეც თავის ბოლოსიტყვაობაში წინამდებარე გამოცემაში, მატერიალიზმში სეკულარიზებული სახით შედის. დოგმატურად, და მაშასადამე, როგორც გაშეშებული რწმენა იმისა, რომ ხსნა შესაძლებელია სასწაულის სახით, ის მოცემულია თავად რელიგიაში. თუკი ქრისტე ეწამა იმქვეყნიური სამოთხისათვის, ამქვეყნიური გაუფასურებულია. ხსნის მისაღწევად საკმარისია შინაგანი თეოზისი, მაშასადამე, არსებულ საზოგადოებრივ ვითარებაზე მორგება. სწორედ რადგან გარანტია ხსნის არ არსებობს, კაცობრიობა ვალდებული შექმნას ურთიერთობები, სადაც საყოველთაო ბედნიერების პირობები მიღწეული იქნება – ყველაფერი მზად იქნება იმისათვის, რომ, როგორც ნათქვამია ერთ-ერთ იუდაისტურ გადმოცემაში, მესია მოვიდეს, რაც,

ამავე დროს, მის მოსვლას, ასე ვთქვათ, ზედმეტ-საც გახდის. ადორნოსა და ჰორკჰაიმერის წამოწყებით ჩამოყალიბებულ კრიტიკულ თეორიაში, იუდაისტური თეოლოგიის ეს უტოპიური მომენტი ბენიამინის „ისტორიის ცნების შესახებ“ თეზისებიდან სეკულარიზებული სახით გვხვდება, და ეს ნიშნავს, ღმერთისა და ნუგეშის გარეშე.¹

მით უფრო მოულოდნელია, რომ ბენიამინი მეორე ტექსტში, რომელსაც აქ ასევე განახლებული თარგმანის სახით ვაწვდით მკითხველს – „ხელოვნების ნაწარმოები მისი ტექნიკური რეპროდუცირებადობის ეპოქაში“ – სწორედ ისეთ ტექნოლოგიურ განვითარებებზე დაყრდნობით ვარაუდობს საზოგადოების კომუნისტური გარდაქმნის შესაძლებლობას, როგორც კინოს ჩამოყალიბება მასობრივ მედიუმად. მის მიერ აღწერილი ძვრები ხელოვნებასა და მთლიანად საზოგადოებაში, რასაც იგი თავს უყრის აურის ცნებაში და ნაწარმოებების ტექნიკური რეპროდუქციის შედეგად მის დაკარგვას აანალიზებს, დღეს გაცილებით უფრო აშკარაა. ხელოვნების ნაწარმოებს ისტორიულად მისი ტექნიკური კვლავწარმოების საშუალებებით გაუქრა ავთენტურობა, წერს ბენიამინი. სამაგიეროდ, მან მოიპოვა რეცეფციის ახალი ფორმა. ის გახდა

1 იხ. ამის შესახებ Dirk Braunstein, Adornos Kritik der politischen Ökonomie, Bielefeld 2012, Kapitel 13: “Etwas fehlt”, გვ. 343-380.10

ხელმისაწვდომი მასობრივი მაყურებლისათვის, ამავე დროს, მან შეიძინა დოკუმენტური ხასიათიც. კინოს სინამდვილის მატერიალური აღწერის უფრო დიდი შესაძლებლობა აქვს, ვიდრე ჰქონდა ნებისმიერ ხელით დამზადებულ და გამრავლებულ ხელოვნების ნიმუშს. სინამდვილეში ქირურგივით შეჭრა ნივთის მისი სარჩულისაგან გამოთავისუფლებას უდრის. ის სხვა არაფერია, თუ არა პოზიტივისტური მეცნიერების სურვილის ეკვივალენტი ხელოვნების სფეროში, დაწვრილებითი ანალიზით ფენომენი დაშალოს და მისი სულ უფრო დახვეწილი კვანტიფიცირებული შემეცნებით იგი უკეთ მოიხელთოს. ამ პროცესის განმანათლებლობის დიალექტიკაში ჩართულობას ბენიამინი ყურადღებას არ აქცევს, რასაც მას საყვედურობდა ადორნოც. თანამედროვე ბურჟუაზიული თვითი, როგორც ნივთების ბატონი, ტექნოლოგიური საშუალებების დახვეწით თავს აღწევს ბუნებაზე დამოკიდებულებას. ეს იძლევა თვითცნობიერების ჩამოყალიბების შესაძლებლობას, რომლითაც სუბიექტი უპირისპირდება ობიექტს, როგორც მისი მოქმედების საგანს. ის იქცევა შრომის პროდუქტად. მაგრამ, ამავე დროს, რადგან სუბიექტი ბუნებას შორდება, ის განდევნის ბუნებას საკუთარ თავში და მის რეგლამენტირებას ახდენს, რათა დაიმორჩილოს ის. ამიტომ სუბიექტი თავად ისევე ქვავდება უნივერსალურ

აბსტრაქტულ ერთეულად, როგორც ობიექტი კარგავს საკუთარ განსხვავებულობას. არაიგივეობრივი დაიყვანება უნივერსალურ ცნებათა ქვეშ სუბსუმირებულ იდენტურ საგნებზე და ნიველირდება. კერძო ექვემდებარება უნივერსალური შემეცნების და, მაშასადამე, წარმოების წესებს, რომლებიც საქონლის ფორმას ეფუძნებიან. განმანათლებლობა ასე გადადის თავად მითოსში. გაქვავებული სახით დამორჩილებული ბუნება, რომელთანაც აღარ ხდება მიმეზისით დამსგავსება, მისი საზოგადოებრივი მმართველობის სახით, ადამიანებს თავად უპირისპირდება როგორც მეორე ბუნება. ის ისევე უცხოა კერძოსთვის, როგორც ბუნება იყო უცხო წინაისტორიული ადამიანისათვის, ბუნებრივი ძალები შეუღწევად მითიურ დემონებად რომ ევლინებოდა.²

თავისთავად კინო, რამდენადაც კულტურის ინდუსტრია ყველა სხვა ინდუსტრიის უბრალოდ გაგრძელებაა, ამ ტენდენციას თავს ვერ აღწევს. როგორც სოციალური ინსტიტუტი, ის თავისუფალი დროის მთლიანობაში თვითგადარჩენის მიზნით ორგანიზებას ემსახურება, თავისუფალი დრო კი წარმოების ფუნქცია ხდება. ხელოვნე-

2 იხ. თეოდორ ვ. ადორნო, მაქს ჰორკჰაიმერი, „განმანათლებლობის დიალექტიკა. ფილოსოფიური ფრაგმენტები“, „ოდისევსი, ანუ მითოსი და განმანათლებლობა“, თბილისი, საგა 2012, გვ. 75-122.

ბაში, თუკი ის ამ პროცესს შორდება, ეს შესაძლებელი აღმოჩნდება მხოლოდ იმ „აურის“ ავტონომიური ფორმირებით, რომელსაც აღორნო უფრო ზუსტად ხელოვნების ენიგმატურობის საფუძვლად ახასიათებს. ხელოვნების ნაწარმოები სწყდება ემპირიული სამყაროს წესებს, კომპოზიციური და სტილისტური ხერხებით საზოგადოებრივი მასალის გაფორმების შედეგად. მისი საიდუმლოება მდგომარეობს სწორედ იმაში, რომ მასში გაილეწება საუკეთესოს ხატი; ასულდგმულებს საზოგადოების ნამდვილად გარდაქმნის სურვილს, მიუხედავად იმისა, რომ ნებისმიერი ნაწარმოები რჩება მოჩვენებად და, ამავე დროს, ტყუილად, რადგან წარმოადგენს არსებულ საზოგადოებას უკვე ისეთად, თითქოს ის დახსნილი იყოს და მასში ბედნიერება უკვე რეალიზებული. ხელოვნების ნაწარმოების ტექნოლოგიურ მხარეზე მისი ენიგმატურობა დამოკიდებული არ არის, არც კინოს, არც ციფრული ტექნოლოგიებით გამრავლებული დღევანდელი მასობრივი რეპროდუცირებადობის შემთხვევაში. სხვა საკითხია, რომ ინფორმაციის მენეჯმენტსა და ორგანიზებაზე დაყვანილი დიგიტალური წარმოება, სწორედ მისი დემოკრატიულობის გამო, ჩართულია გვიანდელი კაპიტალისტური საზოგადოების კვლავწარმოებაზე მორგების ყოველდღიურ პროცესში. ეს ადაპტაცია არც მედიუმის რაიმე

შინაგანი ლოგიკითაა გამოწვეული, რადგან გონებრიობა, რომელიც დღეს უგუნურებაა, არა ტექნიკას, არამედ იმ ადამიანურ ურთიერთობებს ახასიათებს, რომლებშიც ის მოქცეულია. ის არც ბუნებრივად მიმდინარე უცვლელი ისტორიული ევოლუციის პროცესია. ეს ბენიამინის მიერ რევოლუციის, როგორც „ისტორიის თავისუფალი ცის ქვეშ“ ვეფხვის ნახტომად განსაზღვრებაშიც ჩანს (XIV თეზისი). განზილებული უნდა იყოს ის მოლოდინი, რომელსაც იგი წერილში „ხელოვნების ნაწარმოების“ შესახებ ოპტიმისტურად გამოთქვამს, რომ ესთეტიკის პოლიტიზაცია მასობრივი მედიის საშუალებით – მაშინ კინოსი, დღეს ყველასი ერთად – და, ამდენად, ხელოვნების დაყვანა პოლიტიკურ პროგრამაზე პოლიტიკის ესთეტიზაციას უპირისპირდება. პირიქით, როგორც ისტორია აუშვიცის შემდეგ გვიჩვენებს, ესთეტიკის პოლიტიზაცია პოლიტიკის ესთეტიზაციის მეორე მხარე აღმოჩნდება, როცა ხელოვნების ნაწარმოები საკუთარ ავტონომიურობაზე, რარიგ მერყევიც არ უნდა იყოს ის, უარს ამბობს და იმავე საზოგადოებრივი წესრიგის მარეპროდუცირებელი პოლიტიკის სამსახურში დგება, რომელიც კაპიტალიზმის გადალახვას კაპიტალიზმის ძირეული პრინციპის – საქონლის და, მაშასადამე, შრომის – შენარჩუნების პირობებში მოგვაჩვენებს.

ბენიამინი მიუთითებს იმ კავშირზე, რომ ხელოვნების ნაწარმოები საზოგადოებრივი ურთიერთობების, მაშასადამე, ისტორიული დროის გამრღვევი გამოხატულება უნდა იყოს, თუკი ის უნდა შეიცავდეს ჭეშმარიტებას კაცობრიობის დანაშაულის კონტექსტში ჩახლართულობის შესახებ. ეს მითითება ბენიამინის განაზრებას – უფრო მეტად „ისტორიის ცნების შესახებ“ თეზისებიდან, ვიდრე წერილში ხელოვნების ნაწარმოებზე შესახებ – კრიტიკული თეორიისათვის სახელმძღვანელო წვდომად აქცევს. ამ ორივე ნაწარმოების წინამდებარე თარგმანი კი, როგორც ნებისმიერი, თავისი დროის პირმშოა; ამიტომ განახლებული არსებული ვითარების სხვაგვარ ცნებას ეყრდნობა და იმის იმედსაც იტოვებს, რომ ჭეშმარიტთანაც უფრო ახლოა.

დევი ღუმბაძე
იანვარი 2013

სელოვნების ნაწარმოები
მისი ტექნიკური
რეკონსტრუქციის
ეპოქაში

„ის პერიოდი, როცა მშვენიერების ხელოვნებებს საფუძველი ჩაეყარა და მათი განსხვავებული ტიპები წარმოიშვა, ძირეულად განსხვავებულა ჩვენი ეპოქისაგან. მაშინ ადამიანები გაცილებით უფრო ნაკლებად განაგებდნენ ნივთებსაც და ურთიერთობებსაც. ჩვენმა საშუალებებმა კი გასაოცარი განვითარება განვლო, როგორც მორგების უნარის, ისე სიზუსტის თვალსაზრისით. უახლოეს მომავალში ეს ყოველივე ანტიკური მშვენიერების ინდუსტრიის უმნიშვნელოვანეს გარდაქმნებს გვიქადის. ნებისმიერ ხელოვნებას გააჩნია ფიზიკური მხარე, რომელსაც ახლა უნინდელივით უკვე ვერც განვიხილავთ, ველარც მოვექცევით. თანამედროვე მეცნიერებისა და პრაქტიკის ზეგავლენებს ეს ფიზიკური ასპექტი გვერდს ვეღარ აუვლის. უკვე ოცი წელია, რაც მატერიალურ, დროც და სივრცეც, აღარ ჰგავს იმას, რაც ისინი იყვნენ უწინ. მზად უნდა ვიყოთ იმისათვის, რომ ასეთი დიდი განახლებანი ხელოვნებების მთელს ტექნიკას გარდაქმნიან, ამით თავად გამოგონებებზეც მოახდენენ ზეგავლენას, დაბოლოს, შესაძლოა, იქამდეც კი მიგვიყვანონ, რომ თვით ხელოვნების ცნებაც ჯადოსნური სახით გარდაქმნან.“

პოლ ვალერი, წერილები ხელოვნებაზე¹

წინასიტყვაობა

როცა მარქსმა წარმოების კაპიტალისტური ნების ანალიზი წამოიწყო, ის განვითარების საწყის სტადიაში იმყოფებოდა. ეს წამოწყება მარქსმა იმ-

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

გვარად ჩამოაყალიბა, რომ ანალიზმა წინასწარ-მეტყველური ღირებულება მოიპოვა. მარქსი კაპიტალისტური წარმოების ძირეულ ურთიერთობებს სწვდა და ისინი იმგვარად წარმოადგინა, რომ ამის შედეგად მივიღეთ ისიც, თუ რას შეიძლება მოველოდეთ კიდევ კაპიტალიზმისაგან მომავალში. აღმოჩნდა, რომ კაპიტალიზმისაგან მხოლოდ პროლეტარების სულ უფრო და უფრო გამწვავებულ ექსპლოატაციას კი არა, არამედ, საბოლოოდ, ისეთი პირობების წარმოშობასაც შეიძლება მოველოდეთ, თავად მისი მოხსნის შესაძლობლობას რომ წარმოშობენ.

ზედნაშენის გადატრიალებას – გაცილებით უფრო ნელი ტემპით მიმდინარეს, ვიდრე ბაზისისას – ნახევარ საუკუნეზე მეტი დასჭირდა, რათა წარმოების პირობების გარდაქმნის შედეგები კულტურის ყველა სფეროში სააშკარაოზე გამოეტანა. მხოლოდ დღეს შეგვიძლია იმის წარმოდგენა, თუ როგორ განხორციელდა ეს პროცესი. ასეთ გადმოცემას ასევე უნდა მოვთხოვოთ წინასწარმეტყველური ძალა, ამ მოთხოვნის დაკმაყოფილებას კი არა პროლეტარიატის ხელოვნების შესახებ თეზისების მეშვეობით შევძლებთ – შეეხება ისინი პროლეტარიატის მიერ ძალაუფლების მოპოვების შემდგომ პერიოდს თუ, მით უმეტეს, კლასებისაგან გათავისუფლებულ საზოგადოებას – არამედ, მხოლოდ იმ ტენდენ-

ციებზე გამოთქმული თეზისების საფუძველზე, რომლებითაც ხელოვნება წარმოების თანამედროვე პირობებში ვითარდება. წარმოების პირობების დიალექტიკა ეკონომიკაზე არანაკლებად ზედნაშენშიც მჟღავნდება. ამის გამოა სწორედ, რომ მცდარი იქნებოდა ასეთი თეზისების საბრძოლო დანიშნულების უგულებელყოფა. ისინი მთელ რიგ ტრადიციულ ცნებას უკუაგდებენ, იქნება ეს შემოქმედებითობა თუ გენიალურობა, მარადიული ღირებულება თუ საიდუმლოება, რომელთა გაუკონტროლებელი – დღესდღეობით კი რთულად გაკონტროლებადი – გამოყენება ფაქტობრივი მასალის ფაშისტური მიზნით დამუშავებას იძლევა. *შემდგომი მსჯელობებით ხელოვნების თეორიაში შემოტანილი ახალი ცნებები უფრო ჩვეულთაგან იმით განსხვავდებიან, რომ ისინი ფაშიზმის მიზნებისათვის აბსოლუტურად გამოუსადეგია. პირიქით, ისინი ხელოვნების პოლიტიკაში რევოლუციური მოთხოვნების ჩამოსაყალიბებლად შეიძლება გამოვიყენოთ.*

|

ხელოვნების ნაწარმოები პრინციპულად ყოველთვის რეპროდუცირებადი იყო. ადამიანებს ყოველთვის შეეძლოთ მიებაძათ საკუთარი შემოქმედებისათვის და ასეთ რეპროდუქციებს

ბოლოსიტყვაობა

თანამედროვე ადამიანების მზარდი პროლეტარიზაცია და მასების მზარდი ფორმირება ერთი და იმავე პროცესის ორი მხარეა. ფაშიზმი ცდილობს ახლად წარმოშობილი პროლეტარიზებული მასების ორგანიზებას. ამ დროს ის ხელუხლებლად ტოვებს საკუთრების იმ ურთიერთობებს, რომელთა მოშორებისკენაც მასები მიიღტვიან. ფაშიზმი საკითხის გადაწყვეტას იმაში ხედავს, რომ მასებს მისცეს თვითგამოხატვის – და არამც და არამც საკუთარი უფლებების რეალიზაციის – საშუალება³⁷. მასებს აქვთ უფლება, შეცვალონ

37 აქ მნიშვნელოვანია ერთი ტექნიკური გარემოება, განსაკუთრებით ყოველკვირეულ ახალ ამბებზე აქცენტით, რომლის პროპაგანდისტული ფუნქციაც აშკარაა. მასობრივ რეპროდუქციას განსაკუთრებული სახით შეესაბამება მასების რეპროდუქცია. დიდ საზეიმო მსვლელობებში, უზარმაზარ თავყრილობებში, მასობრივ სპორტულ ღონისძიებებსა და ომში, რომლებიც დღეს უკლებლივ ექვემდებარებიან აპარატით გადაღებას, მასა საკუთარი თავის ანაბეჭდს უქცერს. ეს პროცესი, რომლის მასშტაბების ხაზგასმაც ზედმეტია, უშუალოდ დაკავშირებულია რეპროდუქციის, ანუ გადაღების ტექნიკის განვითარებასთან. საზოგადოდ, მასობრივი მოძრაობები აპარატურისათვის უფრო ხელმისაწვდომია, ვიდრე ადამიანის მზერისთვის. ასეულ ათასთა კადრების დაფიქსირებისათვის საუკეთესო პერსპექტივა, ეგრეთ წოდებული, მფრინავი პერსპექტივაა. ის ადამიანის თვალისთვისაც ისევე ხელმისაწვდომი შეიძლება იყოს, როგორც აპარატურისთვის; მაგრამ იმ ხატების გადაღება, რომელსაც ამ პერსპექტივიდან თვალის მეშვეობით ვღებულობთ, შეუძლებელია მაშინ, როდესაც კამერით გადაღებული კადრი შეიძლება გავადიდოთ. მაშასადამე, მასობრივი მოძრაობები და, შესაბამისად, ომიც

საკუთრების ურთიერთობები; ფაშიზმი კი ცდილობს, მათ გამოხატვის საშუალება მისცეს და, ამავე დროს, ეს ურთიერთობები შეინარჩუნოს. შესაბამისად, ფაშიზმი თანმიმდევრულად მიდის პოლიტიკური ცხოვრების ესთეტიზაციასთან. მასებზე გადალიანებას, რომელთაც ის ფიურერის კულტის წინაშე ქედის მოხრას აძალეებს, აპარატურაზე გადალიანება შეესაბამება; ფაშიზმი მას საკულტო ღირებულებების შემქნისათვის იყენებს.

ხელოვნების ესთეტიზაციის ყოველგვარი მცდელობა ერთ მომენტში აღწევს კულმინაციას. ეს არის ომი. ომი და მხოლოდ ომი იძლევა იმის საშუალებას, რომ ფართო მასობრივ მოძრაობებს ტრადიციული საკუთრების ურთიერთობების შენარჩუნების პირობებში მიზანი დაუსახოს. ასე შეიძლება ჩამოვაყალიბოთ ეს საგნობრივი ვითარება პოლიტიკის პოზიციიდან. ტექნიკის პოზიციიდან კი ის შემდეგნაირად ფორმულირდება: მხოლოდ ომი იძლევა ყველა თანამედროვე ტექნიკური საშუალების საკუთრების ურთიერთობათა შენარჩუნების პირობებში მობილიზების საშუალებას. თავისთავად ცხადია, რომ ფაშიზმში ომის აპოთეოზი ამ არგუმენტებს არ იყენებს. მიუხედავად ამისა, საგულისხმოა მათ თვალი შევაგლოთ.

ადამიანის ქცევის ის ფორმაა, ტექნიკურ აპარატურას განსაკუთრებით რომ შეესაბამება.

მარინეტის მანიფესტში ეთიოპიის კოლონიალური ომის შესახებ ვკითხულობთ: „ოცდაშვიდი წელია, რაც ჩვენ, ფუტურისტები, გამოვდივართ იმის წინააღმდეგ, რომ ომს ანტიესთეტიკურის სახელი დაერქვას ... შესაბამისად, ჩვენ ვადგენთ: ... ომი მშვენიერია, რადგან იგი გაზის ნიღბების, საზარელი მეგაფონების, ცეცხლისმფრქვევლების და პატარა ტანკების მეშვეობით ადამიანის მიერ დამორჩილებულ ტექნიკაზე ბატონობას აფუძნებს. ომი მშვენიერია, რადგან იგი ადამიანის სხეულის საოცნებო მეტალიზაციას ამეფებს. ომი მშვენიერია, რადგან იგი აყვავებულ მდელს მიტრალიოზების ცეცხლოვანი ორქიდეებით ამშვენებს. ომი მშვენიერია, რადგან იგი ცეცხლის სროლას, კანონადებს, პაუზებს ქვემეხების სალუტებს შორის, სურნელებსა და გახრწნის სუნებს ერთ სიმფონიად აერთიანებს. ომი მშვენიერია, რადგან იგი ახალ არქიტექტურას ქმნის – მსხვილი ტანკების, თვითმფრინავების გეომეტრიული ფიგურების, დამწვარი სოფლების კვამლის სპირალების და ა.შ. ... ფუტურიზმის პოეტნო და ხელოვანნო, ... გაიხსენეთ ომის ესთეტიკის ეს პრინციპები! დაე, მათ გაანათონ თქვენი ბრძოლა ახალი პოეზიისათვის და ახალი პლასტიკისათვის!“³⁸

ამ მანიფესტის უპირატესობა მისი სიცხადეა. საკითხის ამგვარი დასმა იმსახურებს იმას, რომ დიალექტიკოსმა იგი გადაიღოს. დღევანდელი

38 cit. La Stampa Torino.

ომის ესთეტიკა დიალექტიკოსს შემდეგი სახით წარმოუდგება: მაშინ, როცა მწარმოებლური ძალების ბუნებრივ გამოყენებას საკუთრების წესრიგი ხერგავს, ტექნიკური ბრძანებების, ტემპების, ძალის წყაროთა ზრდა არაბუნებრივ გამოყენებას ეძებს. ამას ის ომში პოულობს. ომი თავისი განადგურებებით ამტკიცებს, რომ საზოგადოება არ იყო მომნიჭებული იმისათვის, რომ ტექნიკა საკუთარ იარაღად ექცია, ხოლო ტექნიკა არ იყო საკმარისად განვითარებული იმისათვის, რათა საზოგადოების ელემენტარული ძალები დაეძლია. იმპერიალისტური ომი თავისი შემზარავი ნაკვეთებით განსაზღვრავს იმ წინააღმდეგობას, რომელიც არსებობს უდიდესად გამრავლებულ საწარმოო საშუალებებსა და წარმოების პროცესში მათ არასაკმარის გამოყენებას შორის (სხვა სიტყვებით: უმუშევრობა და რეალიზაციის ბაზრების ნაკლებობა). იმპერიალისტური ომი ტექნიკის ჯანყია. ტექნიკა „ადამიანური მასალით“ იკმაყოფილებს იმ მოთხოვნებს, რომლისთვისაც საზოგადოებამ მას ბუნებრივი მასალა ჩამოართვა. მდინარეების კალაპოტებში მოქცევის ნაცვლად, ტექნიკა ადამიანების ნაკადს მიმართავს სანგრების საწოლისაკენ, აეროპლანებიდან ხორბლის გაფანტვის ნაცვლად, იგი ცეცხლოვან ბომბებს ფანტავს ქალაქების თავზე, გაზის ომის სახით კი ის აურის ახლებური განადგურების საშუალებას პოულობს.

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

ისტორიის ცნების შესახებ

I

ცნობილია ერთი ავტომატი, რომელიც ისე იყო მოწყობილი, რომ ჭადრაკის თამაშისას მონინა-ალმდეგის ნებისმიერ სვლას, საბოლოოდ, ყველა პარტიის მოგებით პასუხობდა. ფართო მაგიდაზე გაშლილი იყო დაფა. მასთან იჯდა თურქულ სამოსელში გამოწყობილი თოჯინა და ჩილიმს ეწეოდა. სარკეთა სისტემით იქმნებოდა ილუზია, თითქოს მაგიდა ყოველმხრივ გამჭვირვალე იყო, სინამდვილეში კი შიგნით კუზიანი ლილიპუტი იჯდა. იგი ჭადრაკს ოსტატურად თამაშობდა და თოჯინას თოკებით მართავდა. შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ ამ აპარატურის ანალოგი ფილოსოფიაში. მოგებით ყოველთვის მოიგებს თოჯინა, რომელსაც „ისტორიული მატერიალიზმი“ ეწოდება. მისთვის არავითარ სირთულეს არ წარმოადგენს, ნებისმიერს გაუმკლავდეს, თუკი მოსამსახურედ დაიყენებს თეოლოგიას, რომელიც დღეს ისედაც ასე პატარა და უშნოა და თავის გამოჩენა ეკრძალება.

II

„ადამიანური სულის ერთ-ერთი გასაოცარი თავისებურება“, ლოტცეს თანახმად, „... მთელ მის თავმოყვარეობასთან ერთად, ეს არის ნებისმიერი ანმყოს მომავლის მიმართ უშურველობა“. ამ რეფ-

ბა შემეცნების საწყისთან – და თუ მაინცდამაინც, მხოლოდ იმ შემეცნებისა, რომ წარმოდგენა ისტორიის შესახებ, რომლის ნიაღშიც ეს გაოცება წარმოიშვება, უსაფუძვლოა.

IX

ფრთა გაიშლება, მზადა ვარ
მე დაბრუნება მინდა
მაგრამ რომც დავრჩე დროდ ცოცხლად
ბედნიერება ვინ ქმნას?
გერშომ შოლემი, ანგელუსის სალამი

არსებობს კლევს ერთი ნახატი, რომელსაც ანგელუს ნოვუსი ჰქვია. ანგელოზი, რომელსაც ის ასახავს, ისე გამოიყურება, თითქოს წამი-წამზე დაშორდება რაღაცას, რასაც იგი მისჩერებია. მისი თვალები გახელილია, პირი გაღებული, ფრთები გაშლილი. ასე ისტორიის ანგელოზი უნდა გამოიყურებოდეს. სახე მას წარსულისაკენ მიუტრიალებია. იქ, სადაც ჩვენ მოვლენების თანმიმდევრობა წარმოგვიდგება, იგი დაუსრულებელ კატასტროფას ხედავს, ნანგრევებს ნანგრევებზე რომ ახვავებს და მას ფეხებთან უყრის. იგი ღამობს შეჩერებას, მკვდრების გამოღვიძებასა და დამსხვრეულის გამთელებას, მაგრამ

სამოთხიდან უბერავს ქარბუქი, ის მას ფრთებს უხლართავს – იმდენად ძლიერი ქარბუქი, რომ ანგელოზი ფრთებს ველარ კეცავს. ეს დაუძლეველი ქარბუქი მას მომავლისაკენ მიაქანებს, რომელსაც ანგელოზი ზურგს აქცევს, ნანგრევების ხროვა კი მის თვალწინ ამ დროს ცამდე აღწევს. ის, რასაც ჩვენ პროგრესს ვუნოდებთ, ეს ქარბუქია.

X

ის შინაარსები, რომლებზე მედიტირებასაც სამონასტრო წესი მონაზვნებისაგან ითხოვდა, მიზნად მათი სამყაროსა და სამყაროსეული გარჯისაგან ჩამოშორებას ისახავდა. აქ წარმოდგენილი მსჯელობა მსგავსმა განსაზღვრებამ წარმოშვა. იმ დროს, როცა ის პოლიტიკოსები, ვინც ფაშიზმის მოწინააღმდეგეთა იმედად რჩებოდნენ, მიწასთან არიან გასწორებულნი, თავის დამარცხებას კი საკუთარი საქმის ღალატითაც ადასტურებენ, ეს მსჯელობა ცდილობს მსოფლიოს პოლიტიკური პირმო ამ პოლიტიკოსების მიერ გაშლილი ბადეებიდან დაიხსნას. განხილვა ეყრდნობა განაზრებას, რომ ამ პოლიტიკოსთა ჯიუტი რწმენა პროგრესისა, მათი ნდობა 'მასების ბაზისის', დაბოლოს, მათი

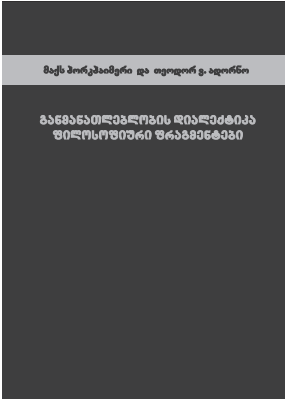
ილუსტრაცია: პაულ კლევ; Paul Klee (Swiss, 1879-1940) Angelus Novus, 1920, 32 India ink, color chalks and brown wash on paper, 31,8 x 24,2 cm, Gift of Fania and Gershom Scholem, John and Paul Herring, Jo Carole and Ronald Lauder Collection, The Israel Museum, Jerusalem; Photograph © Collection The Israel Museum/ by David Harris © VG BILD-KUNST, Bonn 2007

მადლობას ვუხდით ისრაელის მუზეუმს (იერუსალიმი) და VG Bild-Kunst-ს (ბონი) უფლებებისთვის. Mit freundlicher Genehmigung des Israel Museum (Jerusalem) und VG BILD-KUNST (Bonn).

გრავეურა გარეკანზე: ალბრეხტ დიურერი; А. Степанов. Мастер Альбрехт, изд. <Искусство>, Ленинградское отд. 1991.

**მაქს ჰორკჰაიმერი და თეოდორ ვ. ადორნო –
განმანათლებლობის დიალექტიკა. ფილოსოფი-
ური ფრაგმენტები**

„განმანათლებლობის დიალექტიკა“ (1944/47-1969)
„ფრანკფურტის სკოლის“ კრიტიკული თეორიის ყვე-
ლაზე დიდი გავლენის მქონე ნაშრომია. ნიგნში მოცემუ-
ლია თანამედროვე საზოგადოების ძირეული კრიტიკა.
ცივილიზაციის განვითარების ფუნდამენტური ანალ-
იზის საფუძველზე გამოკვლეულია მითოსიდან გან-
მანათლებლობის წარმოშობა და განმანათლებლობის
მითოსისკენვე შემობრუნება. ნაშრომი წარმოადგენს
თანამედროვე სუბიექტის, მისი „თვითის“, ფორმირების
ფილოსოფიურ თავდაპირველ ისტორიას და განიხილავს
ზნეობრიობისა და უზნეობის თანხვედრას თანამე-
დროვე საზოგადოებაში. ამ ნიგნში განხილულია კულ-
ტურის ინდუსტრიის მეშვეობით ადამიანთა მასობრივი
მოტყუების მექანიზმები.



ასევე, გაანალიზებულია
განმანათლებლობის საზ-
ღვრები, რომლებსაც, ნა-
ციონალსოციალიზმში
განხორციელებული კა-
ტასტროფის შედეგად,
ანტისემიტიზმის ელე-
მენტები წარმოადგენენ.

პირველ ქართულ თარგ-
მანს თან ახლავს დევი
დუმბაძის ნარკვევი იმის
ახსნის მცდელობით, თუ
რატომ რჩება „განმანათ-
ლებლობის დიალექტიკა“
დღესაც აქტუალური.

ჰანს ბელერი – კინომონტაჟის ასპექტები

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



გამოცემას ახლავს კინოსამონტაჟო ცნებების განმარტებითი ლექსიკონი; კადრის სიდიდეთა მაჩვენებელი და 180 გრადუსის პრინციპის ამსახველი სქემები.



გოეთეს ინსტიტუტის ხელშეწყობით

ფსიქიატრიასთან გამოცდილების მქონე პირთა გერმანული ასოციაცია – რჩევები და ხერხები – როგორ ვმართოთ »შეშლილ-ოვა«?

»მეგზური« განკუთვნილია ფსიქიატრიასთან გამოცდილების მქონე ადამიანებისა და მათი ახლობლებისათვის, რომლებიც კრიზისის დროს და მის შემდეგ მხარში უდგანან ამ პიროვნებებს. აქ მოცემული რჩევები საშუალებას გვაძლევს ინდივიდუალურად და შინაურულად მოვეკიდოთ ამ მდგომარეობას; გვეხმარება, შეძლებისდაგვარად ფსიქოტროპული ნამდების გარეშე, ორგანიზმისადმი ზიანის მიყენების გვერდის ავლით, მოვლენების მართვასა და მყუდროებისა და სტაბილურობის მოპოვებაში.



ტექსტს ახლავს ფსიქიატრ თემურ იოსებაძის ბოლოსიტყვაობა და დამხმარე ორგანიზაციათა საკონტაქტო ინფორმაცია.

რეზო კვესელავა – მოგონებები ქართველ კინემატოგრაფისტებზე

ქართველი კინოდრამატურგის რეზო კვესელავას სამემუარო წერილების კრებულში »მოგონებები ქართველ კინემატოგრაფისტებზე« ავტორი იხსენებს: თენგიზ აბულაძეს, აკაკი ბაქრაძეს, სულიკო ჟღენტს, მიხეილ კვესელავას, მიხეილ კობახიძეს, კოტე მიქაბერიძეს, ალექსანდრე რეხვიაშვილს, სერგო ფარაჯანოვს, ოთარ იოსელიანს, დორე ხინთიბიძესა და სხვებს.



გამოცემაში წარმოდგენელია ქართველ კინემატოგრაფისტთა უნიკალური ფოტოები ავტორის პირადი არქივიდან და კინოსტუდია »ქართული ფილმის« ორასამდე თანამშრომლის მოკლე ბიოგრაფიული მონაცემები.



საქართველოს კინემატოგრაფიის
ქართული ცენტრი
GEORGIAN NATIONAL FILM CENTER
საქართველოს კინემატოგრაფიის ქართული ცენტრის ხელშეწყობით

აკა მორჩილაძე – კაბდატა ინ ჯორჯია

ცალკე გამოცემის სახით პირველად იბეჭდება თანამედროვე ქართველი მწერლის, აკა მორჩილაძის, ესეისტური ტექსტები: »კაგდატა ინ ჯორჯია« (2008) და »პირადი ენციკლოპედია« (2007).



საგანს წიგნის ქურდი – ქურდი არ არისო!