

## აფიშო - „დასწრება“, წარსული - „კვალი“

პოსტმოდერნიზმის ეპოქის კინო



ზოგჯერ ეპოქათა ცვლა მყისიერად, ერთბაშად ხდება, თვალშისაცემი რევოლუციური ნახტომით, ზოგჯერ კი ისე შეფარულად, თანდათანობით და იმდენად შეუმჩნეველად, რომ ადამიანები ცვლილებებს ვერც შეიგრძნობენ, უჩუმრად უცხოვდებიან საკუთარი შეხედულებებისგან, ღირებულებებისგან, მსოფლმხედველობისგან... პოსტმოდერნიც, შეიძლება ითქვას, რომ მსგავსი შედეგის დადგომის შემდგომ გაცნობიერებული რეალობაა, დრო, როდესაც ძველი, ჩვეული ღირებულებები, ისევ მიგვიძღვიან და წაგვმართავენ, თუმცა, ახალი ყოფიერების უკვე დამკვიდრებული ხედვა, ტრადიციულს კონტექსტს უცვლის და არსობრიობისგან „აცარიელებს“.

ნახევარ საუკუნეზე მეტია, რაც პოსტმოდერნის ეპოქაში ვარსებობთ – დროის საზღვრებში, რომელმაც გლობალურად შეცვალა ადამიანის მსოფლმხედველობა და ცხოვრების სტილი – მრავალფეროვანი კულტურული სივრცით, მოვლენებითა და მნიშვნელობებით, განსხვავებებითა და მსგავსებებით, სტილური დინებებისა და მიმართულებათა სიმრავლით, შეხედულებებისა და აზრთა სხვადასხვაობით. მრავალი ჩვენგანი ამ პოსტ-ახალი რეალობის წარმოქმნის მომსწრეა, სამყაროს იერსახისა და თვალსაზრისთა ცვლილებების, სიახლის, რომელიც შეეხო თავად კულტურის საფუძვლებს, ჩვეულ ღირებულებათა გაუქმებას... ცხადია, ეს პროცესი ყველასთვის უპირობოდ მისაღები არ აღმოჩნდა. თუმცა, ახალ საუკუნეში დაბადებული თაობისთვის, პოსტმოდერნიზმი ბუნებრივი ტრადიციული გარემოა, „ოდესღაც“, ჯერ კიდევ გასული საუკუნის სამოციანი წლებამდე არსებული მოდერნიზმის რეალობა კი, უკვე „ძველი“ და უცხო. მკვლევართა გარკვეული ნაწილი ვარაუდობს, რომ პოსტმოდერნიზმმა თავისი თავი უკვე ამოწურა. ნაწილი კი, მხოლოდ ახლა იწყებს მისი იდეების გაზიარებას და შესაძლებლობათა გახსნას. პოსტმოდერნი ყველა პოზიციისთვის გახსნილია, აღიარებს ნებისმიერ შეხედულებას, განსხვავებულისადმი მიმღებლობასა და შემწყნარებლობას, ცდილობს, რაც შეიძლება სრულად მოიცვას კაცობრიობის კულტურის საუკუნებრივი მოცემულობა, მათ შორის, კლასიკის ტრადიციების მოდერნისტული უარყოფითურთ... თავის მხრივ კი, მოდერნიზმს წარსულში იაზრებს და წარმოდგება „ყველაფრის შემდგომ“ რეალობად, როგორც მრავალრიცხოვან ფრაგმენტებად დაშლილი, მიზეზ-შედეგობრიობას მოკლებული კულტურის ნაშთების უსაზრისოდ დარჩენილი „პოსტ“ სამყაროს ქაოსი... როგორც შინაგანად გაბზარული კულტურის მოკამათე მხარეები, წინააღმდეგობრივი შეხედულებებითა და ურთიერთგამაბათილებელი, მოუხელთებელი რთული საზრისით, მათი ერთობლივი თანაარსებობით, მიუღებლობითა და თანხმობით.

ამგვარად, „პოსტმოდერნიზმი ეპოქაა, რომელმაც შეცვალა ევროპული „ახალი დრო“ (მოდერნი), რომლის ერთ-ერთი დამახასიათებელი თვისება იყო პროგრესისადმი

რწმენა და გონის ყოვლისშემძლეობა“- განმარტავს ჰანს კუნგი.<sup>1</sup> საყურადღებოა, რომ კუნგი პროცესს, რომელიც ჯერ კიდევ ვითარდება, „ეპოქად“ მოიხსენიებს... აღიარებს საკუთარ დროში არსებული საზოგადოების იდეებისა და განწყობის გარდაქმნებს, ცნობს შესაბამის გამოძახებულ საშუალებათა კოდირებულ სისტემებს, თუმცა, პოსტმოდერნის დადგომის გარკვეულ ეტაპზე მსგავსი მოსაზრება უფრო ფრთხილად გამოიხატებოდა: მას არ განსაზღვრავდნენ როგორც მიმართულებას და მით უმეტეს, როგორც ეპოქას. განიხილავდნენ როგორც „პოსტმოდერნისტულ შეგრძნებას“, ან უბრალოდ, სიტუაციას, როგორც მხატვრულ მოვლენას გარკვეული ნიშნებით, ცალკეული ქმნილებების, მეთოდების სახით, რომლებიც ხელოვნების უფრო ადრეულ პერიოდებშიც გვხვდებოდა. მით უფრო, რომ პოსტმოდერნისთვის დამახასიათებელი ინტერტექსტულობა, ალუზიები, „დასესხებული“ ერთი შეხედვით, ჩვეულებრივი, ყველასთვის გასაგები, ერთგვარად შთაგონებასა და სიახლეს მოკლებული „ნეიტრალური“, „უსახური“ ფორმები, ან „ზიზილ-პიპილო“ ბრჭყვიალა სტილი და „გაცვეთილი“ ხერხები ჯერ კიდევ თვალწინ მყოფი ექსპრესიულად გამოხატული მოდერნის „წმინდა“ სინატიფისა და გენიალური ინდივიდუალობის ჩრდილში იყო მოქცეული. მოდერნის რეალობაში ახლად აღმოცენებული მრავალრიცხოვანი წინააღმდეგობრივი თვალსაზრისები, მასობრივ ხელოვნებაში სტიქიურად წარმოქმნილი სუბკულტურები, სამოყვარულო თვითმოქმედების<sup>2</sup> სხვადასხვაგვარი დინებები, „დეცენტრირებული სამყაროს“ პრინციპად დაშვებული ამორფულობა, მიზან-შედეგობრივ კავშირებსა და „ღირებულებათა ორიენტირებს“ მოკლებული დაშლილი სტრუქტურა, იერარქიულად მოუწესრიგებელ ფრაგმენტებად წარმოდგენილი „სამყაროს როგორც ქაოსის“<sup>3</sup> სპეციფიკური ხედვა - ყველა ეს თვისება, რაც აქამდე არასრულყოფილებად და ნაკლოვანებად ითვლებოდა - ცხადია, უკმარისობის შეგრძნებას ბადებდა, არ იძლეოდა მიმართულების ერთიან მსოფლმხედველობად გააზრების საფუძველს. პოსტმოდერნისტული ხელოვნება კარგაზნის აღიქმებოდა გულუბრყვილო, მდარე, არაორიგინალურ და არაელიტურად. თუმცა რთულ მოდერნისტულ ფორმასთან შედარებით თითქოს მარტივი და „პირდაპირი“ პოსტმოდერნისტული ქმნილება არც ისე უბრალოა, როგორც ერთი შეხედვით გამოიყურება. გაცვეთილი და შაბლონური პოსტმოდერნისტული ფილმის ფასადი მრავალშრიანი, მრავალსტილიანი, მრავალკოდიანი, მრავალდროიანი სიღრმეებს ფარავს, რომლის ყოველი შრე დამოკიდებულებას ქმნის სხვა მეზობელ შრესთან, თითოეული ერთმანეთთან, მაყურებელთან, სადაც მნიშვნელოვანი სწორედ, წარმოქმნილი დამოკიდებულებებია და არა ნაწარმოების დასასრულში დასმული უკანასკნელი წერტილისთვის გაწეული ავტორის ძალისხმევა - წიგნისა თუ ფილმის ერთადერთი, თუნდაც ძალიან მნიშვნელოვანი საბოლოო საზრისი. ანუ თავად ის, რაც უშუალოდ წარმოადგენდა კლასიკური ტექსტების ძირითად მიზანს: ავტორის „განზრახვის“ ზედმიწევნით ამოცნობას.

როლან ბარტის 1967 წელს გამოქვეყნებული ესე „ავტორის სიკვდილი“ იყო სწორედ ის ახალი თვალსაზრისი, რომელმაც მოახდინა გარდატეხა ლიტერატურასა და ხელოვნებაში. ტექსტის წაკითხვა ბარტის მიხედვით, სწორედ კულტურასა და მის ტექსტებთან მკითხველის აქტიური ურთიერთობის პროცესს უნდა წარმოადგენდეს და

<sup>1</sup>კუნგი ჰ., (Hans Küng), (შვეიცარიელი მწერალი და თეოლოგი, პრეზიდენტი ფონდისა „გლობალური ეთიკისთვის“ (Stiftung Weltethos). [wiki/Постмодернизм](http://wiki/Постмодернизм)

<sup>2</sup>DIY — Do It Yourself გააკეთე შენ თვითონ.

<sup>3</sup>ИЛЬИН И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм М: Интрада, 1996, გვ. 205.

არა ავტორის თვალსაზრისის მორგებას: „იმისთვის, რომ წერას განადგებულ ჰქონდეს მომავალი, აუცილებელია დავამხოთ მითი მის შესახებ – მკითხველის დაბადების საზღაური, ავტორის სიკვდილი“.<sup>4</sup> „ავტორი მოკვდა“! აცხადებს ბარტი, რაც პოსტმოდერნიზმში მკითხველისა თუ მაყურებლის მიერ პოსტმოდერნისტული „ტექსტის“ წაკითხვისა და ინტერპრეტირების სრულ თავისუფლებას ნიშნავს. თავისუფლება ეხება არა მხოლოდ ავტორს, მკითხველს და ახალი გააზრებისთვის მანამდე ჩაკეტილ ტექსტს, არამედ, საერთოდ, ლიტერატურისა და ხელოვნების ხედვას, შინაარსს, ფორმას, სტილს... ეს თავისუფლება, სინამდვილეში, ტექსტისა არსებული აზრის სიღრმეების უფრო ფართოდ და შემოქმედებითად მოცვაა, ავტორთან და კულტურასთან დიალოგია.

თუმცა, უნდა ითქვას, რომ ნაწარმოებში არსებული სხვადასხვაგვარი კოდები ყოველთვის ქმნიან და სტიმულირებენ შინაარსის ამოცნობის პირობებს. „ტექსტი“, მართალია, ყოველთვის შეიძლება არსებობდეს ავტორამდე და ადრესატამდე - როგორც პოსტსტრუქტურალისტები გვახსენებენ, მაგრამ ამ ტექსტის „თხრობა“ არ არსებობს არც ავტორის გარეშე, არც აღმქმელის გარეშე; არ არსებობს აგრეთვე იმ კულტურის გარეშე, რომელიც ამ ურთიერთობისა და თვითონ ტექსტის საფუძველი ხდება, წარმართავს მას და საკუთარ პრიორიტეტულ ნიშნებს ადებს. ისტორიულად, თხრობის ჩამოყალიბების საწყის ეტაპზე სწორედ კულტურა იყო თხრობის მიზანიც, მიზეზიც და მისი გამოვლინებაც. თხრობის საფუძველზე უკვე მაშინ განთავსდა რეალობის აღქმისა და გააზრების შრე, მოხდა ნიშნობრიობაზე შეთახმება. ანუ, თხრობისა და ზოგადად ხელოვნების ობიექტი გახდა რეალობა, მაგრამ კულტურის მიზეზითა და მიზნით შთაგონებული და გამოხატული. მის ფორმებსა და ნიშნებში მოაზრებული თხრობა, ისევე, როგორც ზოგადად ხელოვნება, ჩამოყალიბდა საკულტო დანიშნულების საგნად, თავყანისცემის, მედიტაციის, რიტუალის განხორციელების საშუალებად. ამ საგანთან ურთიერთობა ნიშნავდა უზენაესის წვდომას, მასთან კონტაქტისა და ზიარების პროცესს, განწმენდას. ადამიანები მოწიწებით დებდნენ მათში მთელ ნიჭსა და ოსტატობას. დროთა განმავლობაში კულტურამ იერი იცვალა, გაქრა. თუმცა დარჩნენ საგნები, მართალია საკრალური შინაარსის გარეშე, მაგრამ დახვეწილნი და მშვენიერნი, რომლებიც ადამიანის არსებობის განუყოფელ ნაწილად იქცნენ. და მაინც, როდესაც დღეს უკვე არავის ახსოვს, რა საიდუმლო საზრისი გააჩნდა ამა თუ იმ ფაბულას, ფიგურას, თუ სიტყვას, მათთან ურთიერთობისას ერთგვარად შევივრძნობთ, მათში დღემდე შემორჩენილ საწყის საკრალურ კავშირს, იდეის ზემოქმედებასა და გავლენას.

ლაპარაკია იმ ფაქტზე, რომ ოდესღაც „თხრობა“ ანუ ზოგადად ხელოვნება ჩამოყალიბდა ისეთ პროცესად, როდესაც მასში აღწერილი შემთხვევა, შემთხვევით რეალობათა სხვადასხვა მიზეზით განპირობებული მოვლენები, ერთიანობად, ერთმანეთიდან გამომდინარე მთლიანი მიზეზობრიობის ახსნად და შინაარსად დგინდება, სამყაროში კანონზომიერების არსებობის, ჭეშმარიტების დასწრების „მტკიცებულებად“; არისტოტელესეულ „დამაჯერებლობად“... ან პლატონისეული „იდეების სამყაროს“ „მესამეული ჩრდილის“ - ხელოვნების მსგავსად, რომელიც თავის ნაგულისხმებ კონკრეტულ ყოფიერებაში, ანუ „მეორად ჩრდილში“ იდეის დაფარული არსის „ამოცნობის“ მიზეზ-შედეგობრივ პროცესს ახორციელებს<sup>5</sup>, მოწმობს „შემთხვევითის“ მაღალ ჭეშმარიტებასთან დასწრებას. მხატვრული თხრობა, შემდეგ, მრავალი საუკუნის განმავლობაში „საკრალური“ არსის

<sup>4</sup> ბარტი რ...ავტორის სიკვდილი“, ლიტერატურის თეორიის ქრესტომათია III, შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი, თბილისი 2015, გვ. 221.

<sup>5</sup> არისტოტელეს „პოეტიკის“ თანახმად.

გარეშეც დიდხანს ინარჩუნებდა ამოსავალ პრინციპებს: თვალსაზრისს რეალობაზე, როგორც იდეის ყალიბზე, ფორმაზე, „მიბადვის“, „დამაჯერებლობისა“ თუ „მთლიანობის“ მნიშვნელოვანებას, მაგრამ პოსტმოდერნიზმის ეტაპზე ეს პრინციპები დეკონსტრუქციულ უარყოფას დაექვემდებარნენ და საპირისპირო საზრისით აივსნენ.

პოსტმოდერნიზტულ იდეებს დროთა განმავლობაში უფრო და უფრო მეტი მიმდევარი და გამზიარებელი უჩნდება. ხელოვნება გაიჟლინთა მოდერნის შემდგომი განწყობით, ერთმანეთს შეერწყა და გათანაბრდა ელიტარულობა და მასობრიობა, მაღალი პროფესიონალიზმი და თვითმოქმედება, სრულიად სხვადასხვა ხელოვნებათა მიმდევრების განუზომელი რიცხვი ყველა სფეროში და მათი ახალი სათქმელით გაჯერებული ქმნილებების უზარმაზარი რაოდენობა. „სიტუაცია“ და „შეგრძნება“ თანდათან „ეპოქად“ გაცნობიერდა, ხოლო, პოსტმოდერნიზმი – გლობალურ მიმართულებად, გამორჩეული თავისი ეპოქალური განსხვავებულობით. დღეს ჩვეულებრივ განმარტავენ, რომ: „პოსტმოდერნი – ეს არის ეპოქა, საზოგადოება მთლიანობაში, იმ ყველაფრით, რაც მასში არსებობს. ხოლო, პოსტმოდერნიზმი – ეს არის განვითარების ძირითადი მიმართულება პოსტმოდერნის ეპოქაში“.<sup>6</sup>

XX საუკუნის მეორე ნახევარში, პოსტმოდერნიზმის „ჩამოყალიბების“ პროცესი აჩქარებული ტემპით ვითარდება, თავმოყრილი მოვლენებისა და მათი შეფასებების სწრაფი მონაცვლეობით. ძნელია უპირატესი მნიშვნელობა რომელიმე ცალკეულ სტიმულს მიანიჭო ან რაიმე გამოიცილო. კულტურის უჩვეულოდ სწრაფი გარდაქმნის ფაქტორებად ძირითადად გამოყოფენ ამ პერიოდში დედამიწაზე არსებულ სიტუაციას: მასობრივი საზოგადოების მონაწილეობით მიმდინარე მსოფლიო მოვლენებს, „ცივ“ თუ „ცხელ“ ომებს, სამოციანი წლების ახალგაზრდულ მოძრაობებს, კონტრკულტურას, მსოფლიო კულტურათა დაახლოება-შერწყმას, კონფლიქტებს, ადამიანებს შორის გაძლიერებულ კომუნიკაციას, სხვადასხვა თვალსაზრისთა სიმრავლესა და მათ თანაბარუფლებიანობას, პლურალიზმს, გლობალიზაციას... პოსტმოდერნის ეპოქა განპირობებულია, ასევე, სამეცნიერო-ტექნიკური პროგრესით, თვალთახედვის არნახულად მასშტაბური რაკურსების წარმოქმნით, ჩვენი ცივილიზაციის ისეთი საოცარი ფაქტებით, როგორიცაა: კოსმოსში გასვლა და მთვარეზე ფეხის დადგმა, სამყაროზე ახალი წარმოდგენები, უცნაური კვანტური ფიზიკა, კვარკები და ფოტონები... ინფორმატიკა, ციფრული ტექნოლოგიები... სწრაფი გადაადგილების შესაძლებლობები... ადამიანი ერთბაშად ფანტასტიკის სამყაროში აღმოჩნდა, მასზე უფრო ძლიერად „მოაზროვნე“ ხელსაწყოების ყოველგვარი მისტიკისგან დაცლილ რეალობაში, კოსმოსის უწონადობაში „დედა-მიწასთან“ მიზიდულობის გარეშე, წარმოუდგენლად თვალუწვდენელ სამყაროში, რომელიც ჯერ კიდევ ფართოვდება და დღითიდღე უფრო და უფრო მეტად განაგრძობს ადამიანის გაცელებას.

ეს გარემოებები, რასაკვირველია, ცვლიან ეპოქის სურათსა და ხასიათს. თუმცა, ადამიანთა ხედვა ცვლილებებისკენ მიმართა ფილოსოფიური საფუძვლების პრინციპული გადაფასების აქტიურმა პროცესმა: განსაკუთრებით XX საუკუნის სამოციანი წლების ფრანგული კრიტიკული აზრის, როლან ბარტის, ჟაკ დერიდას, ჟილ დელიოზის, ჟან ბოდრიარის, მიშელ ფუკოს, ფრანსუა ლიოტარის, ჟაკ ლაკანის მოსაზრებებმა და ცხარე დისკუსიებმა; ასევე, უმბერტო ეკოს, ჩარლზ ჯენკსის, ფრედრიკ ჯეიმსონის, იჰაბ ჰასანის, მიხაილ ბახტინის, სლავოი ჟიჟეკის და სხვათა სტრუქტურალისტურ/პოსტსტრუქტურალისტურმა თეორიებმა და მასთან შეთანხმებულმა პოსტმოდერნიზმის

<sup>6</sup> Кутырев В. А. Философия постмодернизма. Эпоха постмодерна и постмодернизм.

ესთეტიკამ, ტრადიციულიდან „პოსტ-კულტურაში“ გარდამავალმა საერთო სიტუაციამ ახალი ცნებებითა და ხელოვნების სახეობრიობით, მსოფლიოს შეცვლილი მსოფლმხედველობითა და რეალობის გახსნებით. იპაბ ჰასანი შენიშნავს: „ცხადია, ეს სახელები მეტიმეტად სხვადასხვაგვარია, რათა მოძრაობა, პარადიგმა ან სკოლა შეადგინოს. მიუხედავად ამისა, მათ შეუძლიათ აღნიშნონ კულტურული ტენდენციების გრძელი ჯაჭვი, ღირებულებათა მთელი რიგი, მეთოდებისა და პოზიციების მნიშვნელოვანი რაოდენობა, ყველაფერი, რასაც ჩვენ პოსტმოდერნიზმს ვუწოდებთ“.<sup>7</sup>

პოსტმოდერნის ცნობიერებაზე გავლენა იქონია, ასევე, ახლო წარსულში უკვე შეცვლილი კულტურის საზრისის ინერციადაც. ერთ-ერთი განსაკუთრებული მიზეზი, რამაც ბიძგი მისცა XX საუკუნის მეტამორფოზის პროცესს და განსაზღვრა ჯერ მოდერნიზმის და შემდგომ უკვე პოსტმოდერნიზმის საერთო ატმოსფერო - ნიჰილიზმია,<sup>8</sup> სწორედ, ფრიდრიხ ნიცშეს მიერ XIX საუკუნის 80-იან წლებში დაწყებული „ღმერთის სიკვდილის“ სახელით ცნობილი, კულტურის ღირებულებათა რადიკალური გადაფასების პროცესი, როგორც რეალობის შეცვლის აუცილებლობა, გამოწვეული კაცობრიობის ზნეობრივი კრიზისის, სამყაროს წესრიგისა და კანონზომიერებისადმი რწმენის დაკარგვის შედეგად. ვიდრე ახალი სამყაროს ჩამოყალიბებას მისცემდნენ ბიძგს, ნიცშეს „ღირებულებათა გადაფასებების“ გამოძვევება და შთამბეჭდავმა იდეებმა, რეალობაში აზრისა და სტილის ფორმირებათა სხვადასხვა ისტორიული სტადია გაიარეს მკაფიოდ გამოხატული სახეცვლილებებით, წარმოქმნეს ავანგარდიზმი, მოდერნიზმი, პოსტმოდერნიზმი – მათი ხასიათი, ენერგია, საზრისი, ფორმა და თავად რეალობა.

XX საუკუნის დასაწყისის ავანგარდის ხელოვნებაში - ფუტურიზმის, დადაიზმის, ექსპრესიონიზმის ნიმუშებში მომავლის იმედის ემოციურად დატვირთული განწყობა, „ღირებულებათა ცვლის“ აგრესიული ფორმებით, მანიფესტებად ჩამოყალიბებული მოსაზრებებითა და შეუწყნარებელი მეამბოხე სულისკვეთების სკანდალური პათოსით გამოხატებოდა. ასევე რეალურ ცხოვრებაში, სახელმწიფოთა პოლიტიკურ ნაბიჯებში, ერების თვითმყოფადი სულის ძიებებსა და ხელახლა სტრუქტურირება-მოდერნიზებაში. „ღმერთის სიკვდილი“ რევოლუციური დამხობის სტიმულად იქცა რიგი ევროპული სახელმწიფოებისთვის, განსაკუთრებით საბედისწერო კი იპერიალისტური რუსეთისთვის<sup>9</sup> აღმოჩნდა, რომელიც ნიჰილიზმისა და შეუწყნარებელი იდეოლოგიის „პირში“ საშიშ საბჭოთა სახელმწიფოდ გარდაიქმნა, და რომელიც „დრომოჭმული“ რწმენის განადგურებას ავანგარდიზმის ოპტიმისტური მგზნებარებით ცდილობდა: ანგრევდა უდიდესი რწმენით აგებულ ეკლესიებს, სინაგოგებსა და მეჩეთებს, მასობრივად მუსრავდა და სჯიდა ადამიანებს - არა მხოლოდ „ცეცხლითა და მახვილით“, არამედ, ტანჯვის „იაფი“ რესურსითაც; თვალსაზრისებისა და ფიქრის აკრძალვით, თავად ბუნებით - ციმბირის სუსხით, ცხოვრებისგან მოწყვეტითა და შიმშილით. ძალადობრივად ცვლიდა იერარქიულ წესრიგს, აზროვნების სტილს და შინაარსს, რელიგიურ და სხვა ტრადიციულ დღესასწაულებს „დამხობის“ საიუბილეო წითელი უქმეებით ანაცვლებდა. დამანგრეველმა ვითარებამ და მისმა იდეალებმა ადამიანთა აღიარება ვერ მოიპოვეს. მომავალზე ფიქრი კი აწმყოზე ზრუნვამ შეცვალა. ნაკლები სიმძაფრით, თუმცა არსობრივად იგივე ხდებოდა დასავლეთის ბევრ ქვეყანაში.

<sup>7</sup> იხ. Хассан И., «Постмодернистский поворот», 1987; <http://culturolog.ru/content/view/2765/6/>

<sup>8</sup> იხ. Бычков В.В. Эстетика: Учебник. М.: Гардарики, 2004.

<sup>9</sup> და მისი „მოკავშირე“ ქვეყნებისთვის, მათ შორის საქართველოსთვის.

ღირებულებულებათა გადაფასების პროცესი უფრო გვიანი, ჩამცხრალი მოდერნიზმის ეპოქაშიც გაგრძელდა, თუმცა, უკვე ექსპრესიულობისა და ხმაურიანი ეპატაჟურობის გარეშე, მინიმალნიზმისა და სტილის ზომიერების პრინციპული გრძნობით, „გაუცხოებითა“ და ცივი აბსტრაქტულობით. პათოსის განელების, ქაოსის დალექვის შემდეგ, იდეოლოგიური სტრუქტურა კიდევ უფრო მტკიცედ ჩაიკეტა. აღმოსავლეთ ევროპაში აბსოლუტური ძალაუფლება მოპოვა საბჭოთა ტოტალიტარული სახელმწიფოს სისტემამ, რეჟიმის წინხის პირობებში იმყოფება მის შემადგენლობაში მოქცეული საქართველოც. ამ საზღვრებში არ არსებობს „ინდივიდუალობა“, „თავისუფალი არჩევანი“, სახელმწიფოს მტრობად ფასდება სუბიექტური შეხედულებებისა და საკუთარი აზრის უფლებაც კი. თავისუფლებასა და თანასწორობისკენ სწრაფვაში ადამიანებმა „მბრძანებელი“ მოცილეს, მეფე „ჩამოაგდეს“, კიდევ უფრო მაღლა „ღმერთი მოკლეს“... მაგრამ ისევ „ედემსმიდმა“ აღმოჩნდნენ, არალიარებული, მოუნანიებელი სინანულითა და შიშში გადამალული შეცდომებით... დაკარგულ რწმენას კი, ახალი კერპები, გაღმერთებული ბელადები და ფიურერები ჩაენაცვლნენ, ადამიანების საკუთარი ძალისხმევით შექმნილი ტოტალიტარული სისტემები უფლებების რეჟიმებით, იდეოლოგიური მანიპულაციებითა და აზრის კონტროლით, „იარაღის ჟღარუნითა“ თუ ომებით.

სამყარო გაუცხოვდა, ფორმა კიდევ უფრო პირობითი გახდა. განახლებული ღირებულებები კი, ახალი „დაეჭვების“ ტალღამ მოიცვა. გაძლიერებული ტოტალიტარიზმის, აგრესიული სოციალიზმის, ნაციონალიზმის, ფაშიზმის ფონზე უფრო და უფრო ღირებული ხდება ეგზისტენციალიზმი – არსებობის, გონიერების, ჰუმანურობის, გულგატეხილობისა და რადიკალური კრიზისის მსოფლმხედველობა. მარტინ ჰაიდეგერმა, ჟან-პოლ სარტრმა, ალბერ კამიუმ და სხვებმა გახსნეს სამყაროსგან მიტოვებული და საკუთარი თავისგან, სურვილებისგან გაუცხოებული ადამიანის არსებობის არსი, ადამიანის „ძრწოლა“ არსებობის წინაშე... ინდივიდის თავისუფლებასთან გაიგივებული პასუხისმგებლობა და ცნობიერი „არჩევანი“ „სინდისის ქენჯნითა და დანაშაულის გრძნობით“ - სიმძიმე, რომლის ტარება თითოეული ადამიანის უფლებად და ღირსებად წარმოდგა.

ადამიანები მუდმივად ოცნებობენ სიკეთეზე და იბრძვიან მაღალი ნათელი იდეებისთვის, სამართლიანობისთვის, მშვიდობისთვის, მაგრამ სანაცვლოდ რჩებათ ისევ ეს სასტიკი ბრძოლა, მიუღებელი რეალობა, ერთმანეთზე სამკვდრო-სასიცოცხლოდ გადამტერებული, დაძაბული, უსამართლო, დაპირისპირებული და დაუნდობელი სამყარო. რაც შეეხება ნიცშეს წმინდა ოცნებას, „კეთილისა და ბოროტის მიღმა“ მყოფ სრულყოფილ და თავისუფალ „ზეკაცზე“ - რასობრივი განადგურების, საზარელი გენეტიკური ექსპერიმენტების იდეად, გამართლებად და საბაბად გადაიქცა, თავად ნიცშე – ფაშიზმის იდეოლოგად და სიმბოლოდ, ხოლო, „ღირებულებათა გადაფასება“ - გადაფასებათა „მარადიული დაბრუნების“ რეალობად. ბიბლია გვასწავებს, რომ ოდესღაც სრულიად გამოუცდელმა ადამიანმა, უფლის მიერ ბოძებული უზრუნველი არსებობის ნაცვლად, თითქოს შეცდომით, არჩევანი სიკეთისა და ბოროტების შეცნობაზე გააკეთა, რამაც საბედისწეროდ განსაზღვრა მისი საწყისი მიზეზობრიობა და მისი შემდგომი, ასევე შეცდომებითა თუ სინანულით სავსე ცხოვრება. შესაძლოა, სწორედ მაშინ დაწყებული „ღირებულებათა გაუფასურება-გადაფასების“ პროცესი განსაზღვრავს დღესაც, არა მხოლოდ ობიექტურად არსებულ რეალობას და ტრადიციულად დადგენილ საფუძვლებს, არამედ, ცალკეულ პიროვნებათა სუბიექტურ თვალსაზრისსაც - მწერლების, ხელოვანების, ფილოსოფოსების - ვინც ამა თუ იმ აზრით ხსნის და სახელს ანიჭებს ირგვლივ სიცოცხლის ქაოსში გაბნეულ სამყაროს მოვლენებს, ქმნის და ასახავს ასეთი სამყაროს ამა თუ იმ თავისებურებით

გამოხატულ სახეს - ზოგჯერ გააზრებულად და ჩაღრმავებით, ენაში და აზრში ყოფიერი რეალობის შეგრძნებით, სინამდვილედ ქცევით ან უარყოფით, არარსებულის წარმოსახვითა და აბსურდულობით, უკვე შექმნილის დაჭრა-დაქუცმაცებითა თუ დაშლილის ახლებური გადაწყობით, ან შემთხვევითი მექანიკური დაკოლაჟების პრინციპით.

მიზეზთა შინაგანი ერთმანეთის გამაბათილებელი მრავალფეროვნება (მათ შორის „საზრისის“ არქონა), ზოგადად, „მრავლობითობა“ როგორც ასეთი, პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთი ბიძგის მიმცემ პრინციპად წარმოსდგება, რომლითაც იგი არსებობას იწყებს როგორც კიდევ უფრო მრავალფეროვანი და თავისუფალი სამყაროს „სურვილი“, სხვადასხვა კულტურის და შეხედულებების მრავალვარიანტული მოცემულობა... რომელიც შეუძლებლად მიიჩნევს „ერთგვაროვანებით“, „ერთიანობით“, ყველაზე მაღალი რანგის „ერთადერთობით“ - თუნდაც თავად ჭეშმარიტების სახელით განისაზღვროს და შემოისაზღვროს.

XX საუკუნის პირველი ნახევრის დასასრულს, ჟან-პოლ სარტრი ისევ განაცხადებს, რომ „ღმერთი მკვდარია“<sup>10</sup> და ახალი სასიცოცხლო ძალით აავსებს უკვე ბევრის მნახველ ნიცშესეულ წამოწყებას, „ღირებულებათა გადაფასების“ აუცილებლობის იდეას. აქტუალური ხდება „არსებობაც“, როგორც მთავარი ღირებულება და „არჩევანი“, როგორც ადამიანის თავისუფლების პირობა. ამ პრობლემატიკით ეგზისტენციალიზმი, უპირველეს ყოვლისა, ჭეშმარიტების ახლებურ განსხვავებულ განსნას შეეცდება და „გვერდით გასწევს“ ყოველთვის საყოველთაოდ აღიარებულ თვალსაზრისს, დაადგენს, რომ ობიექტური ჭეშმარიტება მხოლოდ ისაა, რაც შეიმეცნება და გაიაზრება, ხოლო ეგზისტენციალური ჭეშმარიტება თავად არსებობაა, ის რაც უნდა „იცხოვრო“ ინდივიდუალური პიროვნული არსებობით და საკუთარი ცხოვრებით „გადაიტანო“.

ჟან-პოლ სარტრის ნაშრომის უკვე სახელწოდება კატეგორიული დაყოფის წინაშე გვაყენებს, რომ არსებობს „ყოფიერება და არაფერი“<sup>11</sup> - სიტყვების, რომელთა მნიშვნელობა თავიდანვე ცხადია: „ყოფიერება“ ეს ყოფიერებაა, ხოლო „არაფერი“ - არაფერია. თუმცა, სარტრი თავის „არაფერში“ ისევ ყოფიერს გულისხმობს - „უარსო“ ყოფიერს, „ცხოვრებამდელ“ რეალობას პიროვნული „დასწრების“, სუბიექტური გადაწყვეტილების გარეშე. „ადამიანი არასდროს არ არის ის, რაც არის, არამედ არის ის, რაც არ არის,“ - გვასხენებს სარტრი მისთვის დამახასიათებელი პარადოქსულობით. არსებობას არსი თავისთავად, ადამიანის გადაწყვეტილების გარეშე არ ესწრება: არის და არ არის, ჯერ კიდევ „არჩევანის“ გადასაწყვეტია. ეგზისტენციალიზმის პრინციპი - „არსებობა ყოველთვის უსწრებს თავის არსს“, ამკვიდრებს „არსებობას“ როგორც საწყის ღირებულებას, მის მნიშვნელოვანებას აქამდე მყარი უპირატესობის მქონე „არსთან“ მიმართებაში. სწორედ ამ „არსებობით“, ამ „არსებობაში“ იბადება და ყალიბდება პიროვნების ინდივიდუალობა. სარტრის თანახმად, „ადამიანი არ ექვემდებარება განსაზღვრებას, რადგან თავიდან არაფერს არ წარმოადგენს. იგი ადამიანი შემდეგ ხდება, და ასეთ ადამიანად საკუთარ თავს თავადვე ქმნის“<sup>12</sup> - ამბობს თავისი ეპოქის შემქმნელი და ძნელია არ დავეთანხმოთ სხვა ეპოქებიდანაც. ეს თავისუფლება ადამიანის „დასწრებული“ ღირსებაა, თუმცა არა ბედნიერება. ყოველი ჩვენგანი, საკუთარი ცხოვრებით იღებს არსებობის არსს, თავისუფალი არჩევანით, იმ სიმძიმეზე პასუხისმგებლობით, რომელსაც ვიღებთ და ვატარებთ. ამ

<sup>10</sup> სარტრი ჟ.-პ., „ეშმაკი და კეთილი ღმერთი“ 19 51 (Dieu est mort. Le diable et le bon dieu, p.240, Folio n° 52)

<sup>11</sup> სარტრი ჟ.-პ., „ყოფიერება და არაფერი“ L'Être et le Néant « essai d'ontologie phénoménologique » (1943)

<sup>12</sup> სარტრი ჟ.-პ., „ეგზისტენციალიზმი ჰუმანიზმია“ L'existentialisme est un humanisme (1945)

თვალსაზრისმა ქართველ კინომაყურებელს შეიძლება, ლანა ლოლობერიძის ფილმის - „როცა აყვავდა ნუში“ (1972 წ.) - ფინალური აფორიზმიც გაგვახსენოს, როდესაც ფილმის რთული ცხოვრებისეული პერიპეტეიებისა და პასუხისმგებლობების ჩიხში მომწყვდეულ ახალგაზრდა გმირს თავისუფალი არჩევანის უფლებას ახსენებენ, როგორც საკუთარი ყოფიერების „არსის“ მიღების შანსს. გმირისთვის მიცემული რჩევა - „წადი, ზურა, კაცი მაინც იმით ფასობს, თუ რამდენს იტვირთებს ცხოვრებაში“ - იმდენად სარტრისეულია, მის ციტირებად აღიქმებოდა და 70-იანი წლების საბჭოთა კავშირის მკაცრად განსაზღვრული აზრების „ზონაში“ და უპასუხისმგებლო რეალობაში, მოულოდნელად, ეგზისტენციალიზმის სული, თავისუფალი არჩევანის უფლების ღირებულების შეგრძნება შემოჰქონდა. მართლაც... „არჩევანის თავისუფლება“ ეგზისტენციალიზმის შთამაგონებელი პრინციპია, „არსებობის ფილოსოფიის“ ჭეშმარიტებაა. მის ფარგლებში „ზნეობრივისა“ თუ „პიროვნულის“ ცნება არათუ იბრუნებს მოდერნიზმის ავტომატიზმსა და ფუნქციონალიზმში გაზავებული სუბიექტის გაუფასურებულ მნიშვნელობას, დაკარგულ მთავარ როლს, ინდივიდუალური გადაწყვეტილებისა თუ თავისუფლების მნიშვნელობას, არამედ, მთავარ ღირებულებად, ჭეშმარიტების „დასწრების“ აუცილებლობას ადგენს. „არსებობისგან“ თავისი „არსით“ მოწყვეტილი ადამიანი, სიორენ კირკეგორისეული „ან-ანის“<sup>13</sup>, ზნეობრივი არჩევანით, „სინდისის ქეჯნითა“ და „დანაშაულის გრძობით“, „შიშითა“ და „ძრწოლით“ აცნობიერებს თავის წინაშე არსებული პრობლემებისა და მათი საზრისის გახსნა/გადაფასების სიმძიმეს და განსაზღვრავს „იბრად რეალობას“, უშუალო „დასწრებას“ - „დაზანს“<sup>14</sup>, როგორც მას მარტინ ჰაიდეგერი უწოდებს. მაგრამ ეს „ჭეშმარიტება/დასწრება“ - არსებობის მთავარი პრინციპი, გაჯერებული სასტიკი რეალობით, ეგზისტენციალური „თავისუფლების“, თავად ადამიანის არსებობის ტრაგიზმით, სავსე სინანულითა და შეცდომებით, მით უფრო მძიმეა, რამდენადაც ეს სწორედ საკუთარი ცხოვრების დასწრებაა, მისი რჩეული ჭეშმარიტება, რომელიც, რატომღაც, არასდროს არ არის სასურველი. „ადამიანი განწირულია თავისუფლებისთვის... მისჯილი აქვს თავისუფლება, თავისი მხრებით მთელი მსოფლიოს სიმძიმის ტარება“<sup>15</sup>. ამგვარად, „თავისუფალი არჩევანი“ პარადოქსულია: ერთი მხრივ, გვაქვს, თავისუფალი არჩევანის უფლება, თუმცა, არ გვაქვს ამ „არჩევანის“ „არ არჩევის“ უფლება, რადგან ეს არჩევანი მართლაც ერთადერთია, რაც ადამიანის ჭეშმარიტებასთან „დასწრებას“ უზრუნველყოფს.

თუმცა, „დასწრებაც“ ყოფიერების მხოლოდ წამიერებაა, რომელიც შეიძლება მხოლოდ სიკვდილის დასწრების შემთხვევაში იქცეს მარადისობად, „ფინალურ მიზეზად“. სხვა შემთხვევაში, როგორც აწმყოს წამი „თვალისდახამხამებაში“ ქრება და იკარგება წარსულში, შესაძლოა, „წამიერი დასწრებაც“ გადავიდეს ცხოვრების განახლებულ დაუსწრებლობაში, არჩევანის ახალ შანსად და სიმრავლედ ჩამოყალიბდეს და არა სრულყოფილ, სამუდამო, ჭეშმარიტ დასწრებად, განმეორდეს განუხორციელებელ რეალობად, დაუსწრებლობად. შეგვიძლია გავიხსენოთ ზოგადად გმირობის თუ სხვა ჭეშმარიტი მიზნის მიღწევის მაგალითები, რომლებიც ცხოვრების შემდგომი ეტაპის „დაუსწრებლობა“ წამალა და გააუფასურა. ან ჩვენივე საკუთარი არსებობის „ჭეშმარიტებები“, რომლებიც უბრალოდ, წარსულის ხსოვნაში გადავიდა და დაიკარგა, არ დარჩა ჩვენი ცხოვრების არსობრიობად.

<sup>13</sup> კირკეგორი ს., „შიში და თრთოლა“ (Frygt og Bæven) 1843.

<sup>14</sup> „Dasein“ - მარტინ ჰაიდეგერი „ყოფიერება და დრო“ Sein und Zeit, 1927

<sup>15</sup> სარტრი ე.-პ., „ყოფიერება და არაფერი“ (L'Être et le néant) 1943.



ამიტომ ეგ ზისტიციალისტებს მიაჩნიათ, რომ ადამიანის არსებობა – ეს, სიკვდილისკენ მიმართული ყოფიერებაა, ფინალური მიზეზის დასწრებისკენ...

სიკვდილის არჩევანი განსაზღვრავს სწორედ, ჭეშმარიტების „დასწრებას“ ალექსანდრე რეხვიაშვილის ფილმში „გზა შინისაკენ“<sup>16</sup>, სადაც ანთიმოზი თავად უკითხავს საკუთარი სიკვდილის განაჩენს წერა-კითხვის უცოდინარ მკვლელებს. რეხვიაშვილის კამერის გამომსახველ თხრობას მითის მკვეთრად პირობით რეალობაში შევყავართ, საქართველოს ისტორიის დაფლეთილ, გაფანტულ, უსაზრისო ფრაგმენტებში, რომელიც თავისი არსით, სამწუხაროდ, მუდმივ რეალობას გვახსენებს. ფილმის ისტორიული წარსული ჩასმულია აწმყო-უწვევტილის პარადიგმული თხრობის მრავალმნიშვნელოვანებასა და განუსაზღვრელობაში, ჩაძირული დროის თავის ნებაზე დინებაში, რომელიც, თითქოს ახლაც ატმოსფეროს ავსებს და მეორდება... როგორც რაღაც ძალიან მნიშვნელოვანის „კვალი“ - გამქრალი სათნოების, გამქრალი ღირებულების, უშუალოდ შეგრძნებადი აწმყო-არსებობის, რომელსაც ვეღარ შევიგრძნობთ, გვიჭირს მისი აღქმა, მისი სიუცხვივის, მისი საზრისის, მისი მიზეზობრიობის, რადგან იგი სხვა მიზეზობრიობამ, სხვა ყოფიერებამ ჩაანაცვლა, ხოლო, კავშირი აღარ არსებობს. ფილმის გმირის - ანთიმოზის მოქმედება ყოველთვის რაღაც საწყის ფაზაში წყდება, ამოუცნობი გადაწყვეტილებით... განუსაზღვრელი აზრებითა და არაფრისმთქმელი ნეიტრალური მოქმედებით, მხოლოდ ფინალში იძენს გამოხატულებას არჩევანით, რომელიც მთელ მის არსებობას და ფინალურ დასწრებას განსაზღვრავს. ფილმში აბსურდულ სიტუაციაზე მეტყველებს უკაცრიელი ტყიანი სივრცე დაფანტული, ალაგ-ალაგ საფარიდან გამოსული სწრაფად მიმავალი ადამიანებით, რომელთაც ერთმანეთის არ ესმით, ერთმანეთს არ ენდობიან, მტრობენ და ყიდიან ახლობელს, საკუთარ მოძმეს და ნათესავს, საუბრობენ ქარაგმებით, საკუთარ თავთან, ან საერთოდ, სხვა უცხო ენაზე... პატარა ქვეყნის კიდევ უფრო დაქუცმაცებულ სივრცეებში, სადაც სხვადასხვა ატმოსფეროს შეიგრძნობენ: „როდესაც აღმოსავლეთის ქარი უბერავს, დასავლეთში წვიმს“ - ეს საქართველოს „დიფერანსული“ რეალობის გამომსახველი ჭეშმარიტებაა... ცხადია, ეს არ არის ფილმი საამაყო მამულიშვილზე - ანთიმოზ ივერიელზე, ვისაც სახელი ანთიმოზი გვახსენებს. ეს არის ისტორიული მინიშნება გაყიდულ და გაპარტახებულ საქართველოზე, დაბნეულ და დაშინებულ ხალხზე, მტრობაზე, შურზე, გულგრილობაზე, და მეორე მხრივ, ღმერთის მადლზე, სინათლის მატარებელ ადამიანზე, და მის „არჩევანზე“, როგორც უბრალო სიმართლისა და წესიერების უდიდეს ღირებულებაზე, ერის სულზე.

წერილი, მისი მიმტანის მკვლელობის თხოვნით, ზღაპრების ყველასთვის კარგად ცნობილი მოტივია, მათ შორის, გვხვდება „ჰამლეტშიც“, დიალოგში, სადაც ჰამლეტი ჰორაციოს უყვება, თუ როგორ შეცვალა კლავდიუსის მიერ მისთვის დაგეგმილი სასიკვდილო განაჩენის წერილის შინაარსი, თავის სახელი – მოლალატე „მეგობრების“, როზენკრანცისა და გილდესტერნის სახელებით. ასევეა, სხვა თქმულებებსა და ზღაპრებში, ყოველ მათგანში გმირი ცვლის წერილის შინაარსს და ახერხებს რეალობის თავის სასარგებლოდ შემობრუნებას. რა თქმა უნდა, რეხვიაშვილის ფილმის გმირსაც ჰქონდა არჩევანი, შეეძლო ისე მოქცეულიყო, როგორც ამგვარ სიტუაციაში ჩავარდნილი ზღაპრების ჭკვიანი და მოხერხებული პერსონაჟები იქცევიან. თუმცა ანთიმოზი ყველასგან განსხვავებულია. გაკვირვებას და უნდობლობასაც კი იწვევს სულიერი ღირებულებებისგან დაცარიელებულ და დაკნინებულ სამყაროში მისი წესიერება, ღირსება, სათნოება... იგი

<sup>16</sup> „გზა შინისაკენ“, 1981, რეჟ. ალექსანდრე რეხვიაშვილი.

იდეალურის მარადიული დასწრებიდან უყურებს სამყაროს და თავის უნიკალურ არჩევანს აკეთებს: იღებს თავის ცხოვრებას ისეთს, როგორც მიეცა, მთელი თავისი სისრულით: სიკვდილის, როგორც მარადიული სიცოცხლის, საზრისით, თავის პირადი დასწრებით ნათელთან, რომელიც „ბნელსა შინა ჩანს და ბნელი მას ვერ ეწია“.<sup>17</sup>

ანთიმოზის სახეს იღუმალი ღირსებით ავსებს რეჟისორის ემოციებისგან დაცლილი თზრობა, კამერის აუღელვებელი, უმფოთველი მოძრაობა, მზერა, რომელიც სათნოებას, მორჩილებას და დაღლილობას გამოხატავს და მართლმადიდებლური ხატურების „ბერძნულ მანერას“ გვახსენებს, რაღაც მარადისობასთან დაკავშირებულს. გმირის სიკვდილის აქტი ხასიათდება, ასევე, სიმშვიდითა და ღირსებით, როგორც ღვთის წყალობა, როგორც ადამიანის გზა შინისაკენ, რომელსაც იგი არც მიელტვის და არც გაურბის... ისევე, როგორც არსებულ ირაციონალურ ცოცხალ რეალობას – ალოგიკურს, ქაოტურს და გაუგებარს, დაქსელილს - დაპირისპირებით, მტრობით, დალატით თუ შუღლით, უბედურებით, სიბრყვითა და უგუნურებით. იგი ამ სამყაროს შუაგულშია - სიბრძნით სავსე, საოცრად მშვიდი და გაწონასწორებული... მაყურებელი ხედავს წმინდანის სახეს, რომელიც ეკრანიდან უშუალოდ მას უყურებს, აკვირდება, პატიობს. უცნაურად უნგარო და იდეალური ქცევის მაგალითით უდიდეს ეროვნულ სიამაყეს ანიჭებს. ყოველგვარი ემოციისა და პათეტიკურობის გარეშე მინიმალისტური სისადავით გადაღებული ფინალური სცენა ხაზს უსვამს ერთბაშად სიტუაციის ჭეშმარიტებასა და აბსურდულობას, სიცოცხლის მღვრიე ამოებას და სიწმინდის მარადიულობას... წმინდანები და ეგზისტენციალისტები სწორედ ამას გვახსენებენ: „მხნედ შეხვდეთ სიკვდილის გარდაუვალობას იმის გაცნობიერებით, რომ არაყოფიერი – ეს ყოფიერების განუყოფელი ნაწილია“.<sup>18</sup>

სხვაგვარია აწმყოს და მარადიულთან დასწრების განცდა ანდრეი ტარკოვსკის „სოლარისში“, სოლარისზე გამგზავრების წინ, როდესაც პერსონაჟი ემშვიდობება საკუთარ სახლს, მამას, დედამიწას... შეიგრძნობს ატმოსფეროს, სივრცეს, საგნებს, წვიმიან პეიზაჟს, წვიმის წვეთებს საკუთარ სხეულზე; შეიგრძნობს იმას, რაც არის, რაც ყოველთვის იყო, თუმცა, რაც აქამდე თითქოს არც იყო, მაგრამ ამჯერად როგორც არსებით ღირებულებას - არსებობას დედამიწაზე როგორც „დასწრებას“, როგორც თავად დასწრებაში დასწრებას.

კადრი, ანდრეი ტარკოვსკის „სოლარისიდან“ (სურ. 75), განათებული სარკმლის ფონითა და დონატას ბანიონის გმირის წელამდე ზურგის ხედით, სარკმლიდან საღამოს მზის სხივების თბილი და ოდნავ მიმქრალი ტონებით რბილად განათებული ნატურმორტი, რომლითაც გაჯერებულია საგნები სახლში; სახლის გარეთ კი სიმკვეთრის სიღრმე ძალიან მცირე და ბუნდოვნად შემოსაზღვრულია. მაყურებელს პერსონაჟის ზურგის გამომეტყველება რაფაზე დაყრდნობილი, შეკრული ხელებით და თითქოს უყურადღებო, ინერტული, მოდუნებული ოდნავ დახრილი თავით წარმოუდგება. ჩანს, რომ გმირი საკუთარ თავშია წასული... მოგონებებში... თითქოს არც ფიქრობს... ხედავს მხოლოდ რაფას და რაფაზე დადებულ ნივთებს და რამდენიმე მეტრს სარკმლის იქით, თავის ახლო პატარა სამყაროს.

ეს გამომშვიდობებაა, ერთი სრული არსებობის მშვიდი, ფინალური წერტილი.

<sup>17</sup> იოანე 1.5.

<sup>18</sup> Фрейджер Р., Фейдимен Д., 2001 Принципы экзистенциализма <https://psyera.ru/3262/principy-ekzistencializma>

არსებობა - როგორც ეს გამჭვირვალე სარკმელი, სიმბოლო შინაგანისა და გარეს ზღვარისა, რომელსაც მუდამ ვუყურებთ, მაგრამ ვერასდროს ვამჩნევთ, თუმცა სწორედ მისი გავლით აღვიქვამთ სამყაროს. ამ სივრცე/წამიერებაში შესაგრძნები ხდება მშობლიურ სახლთან, მოგონებებთან, ცხოვრებასთან დამშვიდობების საკრალურობა, არსებობის მადლით - წარსულის სიყვარულით, სინანულითა და ტკივილით სავსე... წარსულში, როგორც მთელი ცხოვრების არსში წამიერი დასწრება. „სოლარისი“ პოსტმოდერნის დროშია გადაღებული, პოსტმოდერნიზმის მახასიათებელი თემებითა და პრობლემატიკით, თუმცა ავსებულია ეგზისტენციალიზმისეული სამყაროს აღქმით და უკიდევანო სამყაროში საყრდენის, დედამიწისა და ადამიანების მიზიდულობის, რწმენისა სულიერების ნოსტალგიით.

რას ვუწოდებთ ჩვენ პოსტმოდერნიზმს? რას ნიშნავს თავად მიმართულების აღმნიშვნელი სიტყვა? პოსტმოდერნიზმის მკვლევარები ამ სახელწოდებაში სხვადასხვა მნიშვნელობასა და საზრისზე მიუთითებენ: ტერმინი პოსტმოდერნი, სიტყვასიტყვით, როგორც „მოდერნის შემდგომი“, უპირველეს ყოვლისა, გვამცნობს, რომ რეალობაში მომხდარი ცვლილება, უშუალოდ მოდერნიზმის გარდაქმნასთანაა დაკავშირებული, მოდერნიზმის შემდგომი ეტაპის პოსტ-მოდერნიზმის დადგომასთან, რაც აქ, იმაზე მეტყველებს, რომ პოსტმოდერნზე მსჯელობა ცალკე აღებულიად, მოდერნიზმთან შედარებების, მათ შორის არსებულ „განსხვავებათა“ არსობრივი თავისებურებების გარეშე, მასზე წარმოდგენას ვერ მოგვცემს. ტერმინი მიგვანიშნებს, რომ პოსტმოდერნიზმის განხეთქილებები და სტრუქტურის დაშლილობა სინამდვილეში მისი მთლიანობაა: „მოდერნიზმზე“ დამატებული „პოსტ“ - მითითება, „განმასხვავებელი“ გამყოფი ხაზი განსაზღვრავს ირონიულ საზღვარს ძირითად/უკვე-არაძირითად ტერმინთან, როგორც მისი საზრისის თუ ღირებულებების არგამზიარებელი, და მისი „დასასრულის“ მიღმა არსებული; როგორც მოდერნის შემდგომ დამდგარი მდგომარეობა, „უფორმო“, პასიური, საკუთარი სახელის, პრინციპისა თუ სხვა თვისების გარეშე, სიცარიელემდე ზოგადი... და რომელიც არსებობს თავისთავში „მოდერნიზმით“, მასთან გაუცხოებითა და მის ირონიულ უარყოფასთან ერთად. სახელწოდებაში, ანუ მიმართულების ტერმინში გამოხატული „პოსტ“ - ნიშანი, შეიძლება პოსტმოდერნის („მოდერნიზმის შემდგომი“) პირველ პრინციპად ვალიართ, რადგან იგი კარგად გამოხატავს „დიფერანსულ“ ბუნებას: განსხვავდებოდეს იმისგან, რისგანაც გამომდინარეობს და რასაც ძალიან ჰგავს! განსხვავდებოდეს საკუთარ სივრცეში და საკუთარი წინააღმდეგობრიობით და არა ცალკე აღებულიად, მის გარეთ არსებულისგან დამოუკიდებლად.<sup>19</sup>

მაგრამ ეს ტერმინი არც ისე ერთმნიშვნელოვანია, როგორც შეიძლება მოგვეჩვენოს: რადგან ჩვენ მხედველობაში გვაქვს არა მნიშვნელობა ტრადიციული გაგებით, არამედ პოსტმოდერნისტულ მრავალმნიშვნელობათა დეკონსტრუქციული თამაში – საზრისის მუდმივი ცვალებადობა, სხვა საზრისების გახსნა, საპირისპიროში გადასვლა, ირონია. სახელწოდების მაგალითის შემთხვევაშიც, თუ დავაკვირდებით, შევნიშნავთ ამ „შემდგომის“ (პოსტ) არა იმდენად გამყოფ ფუნქციას, არამედ, პირიქით, გამაერთიანებელს, არა უბრალოდ განსხვავებას და სხვადასხვაობას, არამედ, მსგავსება/სხვადასხვაობას, დანაწილება/მთლიანობას, საზრისის მოუხელთაობას.

„პოსტმოდერნის“ ცნებაში განსაზღვრულია მიმართულების დროსთან დამოკიდებულების

<sup>19</sup> შენიშვნა: პოსტმოდერნის სახე ბინარიზმს საკუთარ თავში ატარებს: ოპოზიცია მის გარეთ კი არ არის, რომ სახეს მნიშვნელობა მიანიჭოს, არამედ მასშივეა ერთად მოცემული, როგორც თამაში.

ხასიათიც: რომლის სახელწოდებაც ასევე დაკავშირებულია სიტყვასთან „პოსტ“, როგორც „შემდგომთან“, ხოლო, სახელის მეორე ნაწილი „მოდერნი“<sup>20</sup> „თანამედროვეს“ მნიშვნელობით, ანუ აწმყოს მახასიათებელი, ანუ ის, რაც სწორედ ახლა, ჩვენ თვალწინ მიმდინარე რეალობაზე მიუთითებს, შესაბამისად, „პოსტ-თანამედროვე“, „თანამედროვეს-შემდგომი“, გაორმაგებული, „მომავლის თანამედროვეა“ (დროში და ასევე სივრცეში წინ გადავადებასთან დაკავშირებული სიტყვათა შეთანხმების საზრისი, პოსტმოდერნს ჯერ არარსებულ მომავალში, ხოლო მოდერნს – „თანამედროვეს“ აღარარსებულ წარსულში უჩენს ადგილს, როგორც უკვე თანამედროვეზე უწინდელს. ანუ პირიქით, დროში უკან გადაწევით, ჩამორჩენის საზრისით იცვლება), ხოლო რაც შეეხება „თანამედროვეს“, როგორც აწმყოს, ამ მნიშვნელობის გაჩენილი კვალიც იკარგება, აწმყოს მნიშვნელობას აუქმებს, სიტყვას საპირისპირო ირონიული და მოთამაშე შინაარსით ტვირთავს: საკუთარ დროს არ-დამთხვეულის, ჩამორჩენილის და ვადაგასულის და წინ-გადავადებულის ზედსართავის მნიშვნელობით. ანუ აუქმებს არსობრივად და თან ითავსებს კიდევ – „თანამედროვე/მეულის“, „მეული/თანამედროვეს“, „აწმყო/მომავალი/წარსულის“ გაბათილებულ/გაერთიანებული დროის პოსტმოდერნისტული საზრისით.

მაგრამ ეს ნაძალადევი ვარაუდები და სიტყვების „აბდაუბდა“ თამაში არ არის, რადგან სახელწოდება პოსტმოდერნიზმის ზოგადი პრინციპია, რომელიც, უპირველეს ყოვლისა, ეხება სწორედ პოსტმოდერნიზმში დროის გააზრებას და შესაბამისად, ჟაკ დერიდას თვალსაზრისს, რომ: „დრო“ არის სახელი, რომელიც ენიჭება „ახლას“ მომენტების შთანთქმვა/გამეორებას, მოცვა/გადავადების დიფერანსულ თამაშში“. ანუ ტერმინი „პოსტ-მოდერნიზმი“ – დერიდას „დიფერანსის“ ანალოგიურად – წარმოქმნის გაორმაგებულ-გამრავლებულ წინააღმდეგობრივ, მოთამაშე, მოუხელთებელი ნიშნობრიობის მქონე ხედვის პირობას: დროის თავისუფალი დაშლილობით, ასინქრონულობით, არათანაბარი ფრაგმენტულობით, მრავალდროულობის ერთდროულობით, თანმიმდევრულობის გარეშე, დროის მეტრული ზომის, ანუ მისი საწყისი არსისა და მახასიათებლის გარეშე, არასტაბილურობის, „კვალის წაშლისა“ და „დაუსწრებლობის“ საზრისით. ამგვარად, თუ მოდერნიზმი წარმოადგენს თანამედროვეობას, პოსტმოდერნიზმში ეს „თანამედროვეობა“ უკვე წარსულ/აწმყო/მომავალია, გადავადებულ-ვადაგასული არამდგრადი აწმყო და მასთან ერთად, ყველფერი წარსულ/მომავალში გადანაცვლებული, სახელწოდებაში მინიშნებული გახლჩილობა და საზრისის თამაში. აქ შეიძლება გაგვახსენდეს მაიკლ რედფორდის პატარა ფილმი „ვარსკვლავებდამოკიდებული“,<sup>21</sup> რომელშიც 2146 წელს კოსმოსში ათი წუთით გამეზავრებულ 35 წლის მამას, სახლში სამოცდაათ წელზე მეტი ხანია, 80 წლის მონატრებული შვილი ელოდება.

თანამედროვე სამყაროში დრო სხვადასხვა რიტმში მიედინება, თანამედროვე ხელოვნებაში კიდევ უფრო არეულად... „ფუტურიზმი“ მომავალში გადასახლდა და წარსული დაივიწყა, პოსტმოდერნიზმში კი წარსულმა ისევ დაიბრუნა მნიშვნელობა და აწმყოზე უფრო „უწინარესი“ ადგილი დაიკავა – „საწყისის“ მნიშვნელოვანება, დრო, რითაც პოსტმოდერნიზმი განსხვავდება არა მხოლოდ მოდერნიზმისგან, არამედ კლასიკური კულტურისგანაც, რომელიც, თავის მხრივ, „აწმყოს“ გამოყოფდა, როგორც ნამდვილად „დასწრებულ“ რეალობას.

ამგვარად, ერთი შეხედვით საკუთარ სახელსა და „ინდივიდუალობას მოკლებული“

<sup>20</sup> „მოდერნი“ - modernus ლათ. „ახალი“, „თანამედროვე“.

<sup>21</sup> „ათი წუთით ადრე“ (ჩელო), „ვარსკვლავებდამოკიდებული“ Ten minutes older (The Cello), “Addicted to the Stars”. 2002.

პოსტმოდერნიზმი დატვირთული კოლური ტერმინია, რომელიც სხვა კოდეტან ერთად განსაზღვრავს პოსტ-კინემატოგრაფის, პოსტ-ლიტერატურის, თუ ზოგადად პოსტ-ხელოვნებისა და პოსტ-კულტურის სახეებისა და თხრობის თავისებურებებს, დროის მსვლელობის აღნიშვნასა თუ მოვლენათა მრავალდონიან სიღრმეებს, ერთიან/მთლიანობაში გაჩენილი ბზარით, რომელიც მხატვრულ რეალობას პარადოქსული წინააღმდეგობრივობით დიფერენცირებს; და რომელშიც, სწორედ ეს „მსგავსება-განსხვავება“, ერთგვარი შედარება/გაბათილების თამაში ხდება არსებითი. ხოლო, მკაფიო და ელევანტურად „გამოყვანილი“, თავისთავში დამოწმებული დასრულებული „მნიშვნელობა“ კი, იცვლება მოუხელთებელი და ბუნდოვანი მრავალაზროვანი პოსტმოდერნიზმის ირონიული კოდეტით: „დიფერანსით“, დაუსწრებლობით, „თამაშითა“ და „კვლით“ – დროის მსვლელობის აღნიშვნასა თუ მოვლენის სიღრმეში, გაჩენილი ბზარითა თუ ირონიული წინააღმდეგობრივობით, გადახაზული მკაფიო „მნიშვნელობის“ ნაცვლად; ერთსა და იმავე დროს წამოყენებულ/უარყოფილი „საზრისით“. ელდარ შენგელიას „არაჩვეულებრივი გამოფენის“ გარდაცვლილი სიდედრის ძეგლის პარადოქსის მსგავსად: როდესაც ყველაფერი ჰგავს და თან არ ჰგავს!

იმისათვის რომ ჩავწვდეთ რეალობის თანამედროვე შინაარსს, წარმოვიდგინოთ, თუ რა არის პოსტმოდერნიზტული კინო, აუცილებლად უნდა გავითვალისწინოთ, რას წარმოადგენს თავად პოსტმოდერნიზტული ეპოქის მიერ დანახული „სიტუაცია“, ან როგორ განიხილავს პოსტმოდერნიზტული ესთეტიკა საკუთარი რეალობის კოორდინატებს – დროსა და სივრცეს, როგორც „არსებობას“, რომელსაც „ვესწრებით“ და როგორ ხედავს წარსულს – დროს, რომელიც იყო და „ადარ არსებობს“, და რაც სწორედ „დაუსწრებლობაზე“ მიუთითებს. პოსტმოდერნიზტული „მთავარი“, „ცენტრალური“ – ყველაფერი, რასაც ადამიანი აქამდე გამორჩეულ მნიშვნელობას ანიჭებდა, ჩვეულებრივ სხვა საზრისებითა და საგნებით კი არ იცვლება, არამედ, უქმდება თავად „მთავარისა“ და „ცენტრალურის“ პრინციპი, მნიშვნელოვანებას კარგავს იერარქიულობა, პლურალიზმისა და თანასწორობის იდეები ბრძოლის გარეშე აბათილებენ „წარსულის“ ყოველგვარ პრიორიტეტულ „არსებითობას“, ღირებულებას უკარგავენ და ათანაბრებენ არაარსებითთან, შემთხვევითთან, გაურკვეველ შუალედურთან. ხოლო რაც შეეხება „მომავლის“ ხედვას, როგორც მოდერნიზმის მაღალ ღირებულებას, ახალი „შემდგომი“ ანუ პოსტმოდერნიზმის „მომავლის“ იდეა ყალიბდება სწორედ საპირისპირო, „მომავლისადმი“ უნდობლობის კონტექსტით.

პოსტმოდერნიზმი ეს არის – თანამედროვეობის გლობალური, ყოვლისმომცველი მიმართულება, მისგან გამომდინარე ცხოვრების წესი, ფილოსოფია, კულტურა, ხელოვნება და მასთან დაკავშირებული და მის ირგვლივ არსებული შეხედულებები, აზროვნების სტილი, პრინციპები... რომლის კოდი, უპირველეს ყოვლისა, მიმართულია მოდერნიზმის ღირებულებათა უარყოფაზე, ან შესაძლოა, აღიარებაზეც. პოსტმოდერნიზმი არ არის მოდერნიზმი, თუმცა ისიც აქვია, ორივე ერთად, ხოლო საგნები და ირგვლივ რეალობა ერთი შეხედვით უცვლელი, და ასევე უფრო ძველიც, რომლებიც სხვა ეპოქიდან ჩვენს სამყაროში გადმოსული თითქოს უცვლელად შემორჩენილან... როგორც მაგალითად, რედაქციის დაბზარული ჭერი, კედლები, და „გრენლანდიის“ დამსხვრეული ყინულებით გარშემორტყმული აისბერგი ფილმიდან „ცისფერ მთები, ანუ ტიან-შანი“. მაგრამ „გრენლანდიის“ საზრისი, კულტურული ღირებულება, მნიშვნელობა იგივე რჩება თუ არა დღესაც? ხელოვნების ქმნილება გარკვეულ იდეას მოიცავს, საზრისს, ცალკეულ ელემენტებსა თუ მთლიანობას, წესრიგს, მათ ფუნქციონალობას ისტორიულ

ხანგრძლივობასა თუ სინქრონიზაციაში, თუმცა, ვხედავთ, რომ კონტექსტების ცვალებადობაში ტექსტიც ვერ ინარჩუნებს საზრისის მდგრადობას, ხოლო მისი თავდაპირველი კოდი, შეიძლება ძალიან მნიშვნელოვანი, მისგან სხვა სახესა და საზრისს წარმოქმნის, რადგან იგი სხვა კოდმა „ჩაყლაპა“.

„ჩვენ მიერ დანახული ყოველი საგანი ჩვენს თვალს რაღაცას უმაღლავს. ჩვენ კი ძალიან გვინდა დავინახოთ ის, რაც შეგინთაა დამალული“, – აღნიშნავდა რენე მაგრიტი და ის, რაც ასე თვალსაჩინოა, შესაძლოა არ იყოს (ან აღარ იყოს) ის, რაც გვერია, რაც ჩვევის, გამოცდილების, კულტურის ინერციიდან მომდინარეობს. ჩვენი წარმოდგენები სამყაროზე, საგნებზე არა უბრალოდ იცვლება, არამედ „მოლაღატეობრივად“ იმსხვერვა: „ეს არ არის ჩიბუხი“,<sup>22</sup> „ეს სახეთა ღალატია“. მაგრიტი წერს: „მე მგონია, რომ ნაწილაკებს შორის არსებობს მსგავსებითი დამოკიდებულება, ერთსა და იმავე დროს ხილული (მათი ფერი, მათი ფორმა, მათი ზომა) და უხილავი (მათი ბუნება, მათი გემო, მათი სურნელი). ასევეა, ყალბისა და ნამდვილის მიმართ. „საგნები“ არ ემთხვევიან ერთიმეორეს, მათ გააჩნიათ (ან არ გააჩნიათ) მსგავსება“.<sup>23</sup>

ახალი დრო და ახალი რეალობა ახლებურ აზრებს, ახალ მიდგომებს და ფორმებს ბადებს... ეს წინადადება შეგვიძლია ვთქვათ სხვაგვარადაც, ანუ პირიქით: ახლებური აზროვნება, მიდგომები და ფორმები ახალ რეალობას და ახალ დროს წარმოქმნის. თითქოს ერთი და იგივეა, თუმცა, პოსტმოდერნიზმისთვის ეს მეორე თვალსაზრისი უფრო დამაჯერებელი და მისაღებია. რატომ? რა პრინციპული განსხვავებაა მათ შორის?

პირველი ვარიანტი წარმოადგენს ევროპული აზროვნების ჩვეულ დაშვებას, რომელიც გულისხმობს, რომ ენა უშუალოდ აღწერს გარე რეალობას, არსებით როლს ასრულებს საკუთარი ნიშნობრივი რეალობის, აზრების, ფორმების ჩამოყალიბებაში; ეს არის შინაარსით ავსებული ნიშნის მნიშვნელობა, „სისავსე“, „სისრულე“, საკუთარ რეალობასთან „დამთხვევადობა“, ანუ რეალობაში ყოფნა, „დასწრება“, „თანსწრება“, თანყოფნა. „დასწრება“<sup>24</sup> – როგორც ყოველივე არსებულის ყოფიერება აწმყოში „აქ და ახლა“.

მეორე, შებრუნებულ წინადადებაში, სხვა აზრი იკვეთება, რომლის თანახმად ჩვენ, მხოლოდ ნიშნობრივი, არანამდვილი რეალობის აღიარების უფლება გვრჩება: არა ბუნებრივად არსებული მრავალფეროვანი სინამდვილისა, არამედ, ჩვენი შესაძლებლობებით, დასკვნებით, ჩვენი მიგნებებით, ჩვენი სუბიექტურობითა და შეცდომებით განპირობებული რეალობის სურათის, რომელსაც დასაშვებია, რომ ჭეშმარიტებასთან საერთო არაფერი ჰქონდეს, თუმცა წარმოადგენდეს „სრულყოფილებიან დამაჯერებელ ტექსტს“, რომელიც ადამიანს სამყაროზე წარმოდგენას უქმნის. შეიცვალა არა სამყარო, არამედ მისი საზრისი, შეიცვალა თვითონ ხედვა.

XX საუკუნეში ენამ იმდენად მრავალმხრივი დაინტერესება გამოიწვია, რომ შეიძლება ითქვას, ხელახლა „აღმოაჩინეს“. რეალობის თუ ფენომენის ანალიზში წარმოთქმული სიტყვისა თუ დაწერილი ტექსტის ანალიზმა ჩაანაცვლა. სიტყვა თავად გადაიქცა მოვლენად, რეალობის სხვადასხვა ასპექტად, მათ შორის ფსიქოანალიზში სამკურნალო საშუალებად. ჯონ უიზდომის<sup>25</sup> აზრით, არაცნობიერი რეალურსა და ვერბალურს შორის სხვაობას ილუსტრირებს და აქედან გამომდინარე, ფსიქოლოგიური პრობლემის

<sup>22</sup> This is not a pipe.

<sup>23</sup> ფუკო მ., „ეს არ არის ჩიბუხი“ გვ. 77, 81.

<sup>24</sup> „დასწრება“- presence.

<sup>25</sup> ანალიტიკური ფილოსოფიის წარმომადგენელი.

გადაწყვეტა არა წამლებით, გამართული ლოგიკით ან თუნდაც ფაქტების წარმოდგენით, არამედ, მარტივად, ცნებების გადააზრებითაც შეიძლება.

ამგვარად, სიტყვა თავად ზემოქმედებს რეალობაზე, მით უმეტეს, თუ ეს არის „გადააზრება“, ან მით უფრო „გადაფასება“, რომელიც ხშირად, სულიერ ტკივილს და მღელვარებას აღძრავს... ჟაკ ლაკანი მიუთითებს ასეთ სიტუაციაში ადამიანის ცნობიერების რთულ მდგომარეობაზე: „ცნებათა მუდმივ გადადნობას შეუძლია ააფეთქოს ის, რასაც რაციონალურის სახელწოდებაში ვგულისხმობთ“,<sup>26</sup> – აცხადებს იგი.

„რაციონალური“ შესაძლოა აფეთქდეს... თუმცა ვის შეუძლია ახსნას, რა არის ეს „რაციონალური“? სამყაროს წესრიგის, მისი საზრისის, ჭეშმარიტების ამოცნობა? გავიხსენოთ, რომ „რაციონალური“ „დასწრების“ მეტაფიზიკის ორი საფუძვლიდან ერთ-ერთია, „აწმყოს“ პრიორიტეტულობასთან ერთად, ანუ: იგი აღიარებს ცნობიერების, გონის უპირატეს მდგომარეობას ყოფიერ სამყაროზე, ის, რომელიც უზრუნველყოფს ამ „დასწრებას“. რწმენის, პროგრესისა და „რაციონალურის“, როგორც ასეთის ღირებულება „რაციონალიზმის“ ეპოქიდან, დეკარტის იდეებიდან მომდინარეობს. მან გავიხსენა, სწორედ, „მოაზროვნე სუბიექტის“<sup>27</sup> ცნება – პიროვნების, რომელიც თავის შინაგან სამყაროს უჭვრეტს როგორც ობიექტს, ეყრდნობა საკუთარ თვალსაზრისს, გააზრებულად მოქმედებს, იმეცნებს, ამოწმებს „ჭეშმარიტების“ ლოგიკური საფუძვლების მართებულობას და ობიექტური რეალობის ახსნას ხელახლა, თავისი საკუთარი სუბიექტური გადააზრებებით ცდილობს, ახალი „საიმედო“ და „უეჭველი“ საწყისების დაფუძნებით.

დეკარტი თავის მეთოდს ოთხი ძირითადი პრინციპით განსაზღვრავს:

„პირველი – არაფერი მივიღო ჭეშმარიტებად, რასაც თავისთავად ცხადად არ ვაღიარებ, ყველანაირად გავექცე აჩქარებას და დარწმუნებულობას, მსჯელობაში ჩავრთო მხოლოდ ის, რაც ჩემს გონებას იმდენად ნათლად და მკაფიოდ წარმოუდგება, რომ არავითარ შემთხვევაში არ გამოიწვევს დაეჭვებას.

მეორე – დაიყოს ყოველი ჩემ მიერ განსახილველი სიმძნელე იმდენ ნაწილად, რამდენსაც მოითხოვს, რათა უკეთესად გადაწყდეს.

მესამე – დალაგდეს საკუთარი აზრები განსაზღვრული წესრიგით, დაწყებული მარტივი და იოლად შესაცნობიდან, საფეხურ-საფეხურ, ნელ-ნელა ავიდეს შესაცნობად უფრო რთულამდე, დაშვებული იქნეს წესრიგი იმათ შორისაც, რომლებიც საგნების ბუნებრივი სვლით არ უსწრებენ ერთიმეორეს“<sup>28</sup> და ა.შ.

ეს პრინციპები მართლაც ტოვებენ გარკვეულობის, სანდობის და გონივრულობის შთაბეჭდილებას, თუმცა... „რაციონალურის“ მნიშვნელობა დღეს იმდენად ფართოა, რომ შესაძლოა, იგი მის საპირისპიროშიც აღმოვაჩინოთ:

„სიცხადის, სიაშკარავის წესი – ნამდვილია მხოლოდ ის, რასაც ცხადად და გარკვევით ხედავ“.<sup>29</sup> მაგრამ დღეს არსებობა და გარშემო ყველაფერი ეჭვს იწვევს, თავად „დაეჭვებაც“... „ეჭვი თვითონ, საეჭვო ვერ იქნება“? თუმცა, რატომაც არა?! პარადოქსის „გამომჭერ“ რენე დეკარტისეულ ლოგიკას, ჟაკ დერიდასთვის თავად დაჰკრავს

<sup>26</sup> Лакан. «ФРЕЙДОВСКИЕ СХЕМЫ ПСИХИЧЕСКОГО АППАРАТА» <http://psychoanalysis.by>

<sup>27</sup> დეკარტი Cogito – ლათ. ვაზროვნებ.

<sup>28</sup> დეკარტი რ., „დიკურსი მეთოდზე“ Discours de la methode 1637.

<sup>29</sup> გოდა კ., „ფილოსოფია ნულებისთვის“, Christian Godin, La philosophie pour les nuls, 2007, ფილოსოფია იმ ფრანგებისთვის, რომელთაც არ უნდათ ნულებად დარჩენა. გამოადგებათ ქართველებსაც.

პარადოქსულობის ელფერი. თუმცა, გარკვეული აზრით, დერიდა გულგრილი არ არის „რაციონალიზმის“ მიმართ, როდესაც არჩევანს არა მეტაფიზიკაზე, არამედ, ცნობიერებაზე აკეთებს და რაიმეზე მსჯელობის განსაზღვრულ საფუძვლად „ტექსტს“ და „ენას“ უშვებს: „ყველაფერი ტექსტია“ და „არაფერი არ არსებობს ენის მიღმა“. მაგრამ რასაკვირველია, ასეთი გამონათქვამი „მეს“ – დეკარტის „სუბიექტის“ მაღალ მნიშვნელობას აბათილებს. მეთოდის დანარჩენი პუნქტები, რომლებიც „ანალიზისა“ და „სინთეზის“ წესებს, და „საკითხის ამომწურაობას“ ეხება, ასევე უსარგებლოა დეკონსტრუქციისთვის, რადგან დეკონსტრუქცია არ ცნობს „მთლიანობას“, მის „შემაღვინელ“ ნაწილებს როგორც ისევე მთლიანობას, ხოლო საკითხის „ამომწურაობა“, პოსტმოდერნიზმის რეალობაში, ეს რაღაც წარმოუდგენელი აბსურდი და გაუგებრობაა.

მაგრამ „რაციონალიზმი“, უპირველეს ყოვლისა, არის რენე დეკარტის სახელგანთქმული „კოგიტო“, ანუ „ვაზროვნებ“. ეს არის მისი მწყობრი ლოგიკა, რომელიც დღესაც აღტაცებას გვგვრის „არსებობის“ დაშვებამდე „ცნობიერების“ წინსწრებით და მათი გაიგივების მოულოდნელობით. მისი გამონათქვამი: „ვაზროვნებ, მაშასადამე ვარსებობ“,<sup>30</sup> სწორედ ის შთამაგონებელი მტკიცებულებაა, რომელიც დეკარტმა უეჭველის, პირველადი უტყუარობის, ჭეშმარიტების საფუძვლად დააყენა და რომელზეც ააგო სარწმუნო, „ეჭვგარეშე“ მოსაზრებები და ცოდნა. მაგრამ ცხადია, რომ, დეკარტის მეთოდი ეფუძნება არა, ასე ვთქვათ, ობიექტურად არსებულს, არამედ მოაზროვნე „სუბიექტის“ თვითცნობიერებას, დაშვებას: როდესაც ვაზროვნებ, მე ვარ თვითონ მე, ჩემი აზრებითა და დასკვნებით, რომლებიც ჩემთვის უფრო გასაგები და სარწმუნოა. ეს შთამბეჭდავი აზრი ადამიანს უშუალოდ აკავშირებს ღმერთის გონისმიერ სამყაროსთან და საამაყოს ხდის მის საფუძვლიან არსებობას. საქმე იმაშია, რომ პოსტმოდერნიზმის ეპოქის გადმოსახედიდან, დეკარტის ბრწყინვალე „დაეჭვება“, დერიდას „უსასრულო“ „დაეჭვებას“ ხელახლა წარმოქმნის და ამძაფრებს ახალ რეალობაში, რომელშიც „სუბიექტმა“ თუ „სუბიექტურმა“ ნღობა დაკარგა, მისი უპირატესობა წარსულს ჩაბარდა, და როგორც მიშელ ფუკო აცხადებს, იგი საერთოდაც აღარ არსებობს: „სუბიექტი მოკვდა“.<sup>31</sup>

„აი ახლა, ჩვენი ადგილიდან ვუყურებთ საგანს ახალი თვალთ, თითქოს იგი პირველად დავინახეთ. XX საუკუნის პირველ წლებში ჰუსერლის ამგვარმა „ახალმა“ დაეჭვებამ, ანუ დეკარტისეული სუბიექტურობის გამოცოცხლებამ, რომელიც ერთგვარად შეიგრძნობს და ეპასუხება რაციონალიზმის ეპოქის ეჭვებს, ახალი „დაეჭვებათა“ ტალღა წარმოქმნა. ჰუსერლი მიჰყვება დეკარტის მეთოდს და რაიმეს გაგების საფუძვლად, „ყველა პრინციპის პრინციპად“ მიიჩნევს „თვალსაჩინოს“, „ცნობიერებაში უშუალოდ მოცემულს“, მისი ყოფიერების დამაჯერებლობას. იმას, რაც თავისთავად უეჭველია. დეკარტის კოგიტოს მსგავსად, ჰუსერლის „თვალსაჩინომაც“ XX საუკუნის უდიდეს ფილოსოფიურ დინებებზე და უამრავ გამოჩენილ ფილოსოფოსზე მოახდინა გავლენა, მათ შორის ჟაკ დერიდაზეც, თუმცა, ეს იმასაც ნიშნავს, რომ მისი ნააზრევი ერთ-ერთი პირველი იყო, რომელიც დერიდას დეკონსტრუქციის ობიექტად იქცა,<sup>32</sup> ასევე „საეჭვო“ გახდა მისი უეჭველი „თვალსაჩინოების“ პრინციპიც, რადგან, დერიდას თანახმად, თვითონ ფენომენოლოგიაც მხოლოდ ტექსტში არსებობს, ტექსტშია ჩაწერილი, ანუ

<sup>30</sup> დეკარტი რ., „დისკურსი მეთოდზე“, (Discours de la methode) 1637, „Cogito, ergo sum“.

<sup>31</sup> ფუკო მ., „სიტყვები და საგნები: ცოდნის არქეოლოგია“ (1966).

<sup>32</sup> ჟაკ დერიდას პირველი პუბლიკაცია იყო ჰუსერლის პატარა 35-გვერდიანი „გეომეტრიის საწყისების“ ფრანგული თარგმანისთვის დაწერილი უზარმაზარი 200-გვერდიანი შესავალი. 1962;



ფენომენოლოგიური დასწრების მიღმა. ეს კი ნიშნავს, რომ მას არ გააჩნია საგანთან უშუალო წვდომა.

დერიდა ხელახლა იწყებს ანალიზის მეთოდოლოგიის სრულყოფას: თუ დეკარტი პირველ წესად, საფუძვლად, „აშკარობას“ და „სიცხადეს“ აკანონებს, ჰუსერლი კი – „თვალსაჩინობას“, დერიდა ფუძემდებლურ პრინციპად – „წერილს“ და „კვალს“ ასახელებს. არარსებულ, მეორად რეალობას, „კვალს“, რომელიც მხოლოდ ჩანაწერში – ლიტერატურაში, ფილმში, ნახატშია შესაძენი, ისევე, როგორც მისი (ამ კვალის) გაბუნდოვანება და „დაკარგვა“. დერიდას „წერილს“ არავითარი კავშირი არ აქვს რაიმე მის გარეთ მყოფ ლოგოსთან, ჭეშმარიტებასთან, არსთან, მის ცნებებს მხოლოდ „კვალი“ წარმოადგენს, ის, რაც რეალობის არდასწრებას, „ბუნდოვანებას“, „განუსაზღვრელობას“ და არყოფნას მოწმობს.

ოდესღაც ადამიანი უშუალოდ „ესწრებოდა“ სამყაროს, მის ცენტრში მყარად და თავდაჯერებულად იდგა, მზის, მთვარისა და ვარსკვლავების მფარველობას მინდობილი. შემდეგ, დედამიწამ თავად დაიწყო მოძრაობა, უწონადობაში, ცარიელ სივრცეში საყრდენის გარეშე... რამდენად შთამაგონებელია ან მტკივნეული, იმედის მომცემი ან დამანგრეველი ყოველი ახალი თვალსაზრისის გახსნა და ახალ მსოფლმხედველობაზე გადასვლა? როგორ შეგვიძლია ავხსნათ, რომ ცივილიზაცია მცდარ დათქმებსა და დღეისთვის უკვე სასაცილო, წარსულის „მეცნიერული“ მიღწევებით, უპრობლემოდ ვითარდებოდა, ყალიბდებოდა და საკუთარ განუმეორებელ ფორმებს ქმნიდა. როგორ? ან რა ვიცი ჩვენს „აწმყოზე“, რომელშიც ყოველწამიერად ვარსებობთ, რომელსაც წარმოვადგენთ, რომელსაც ვხედავთ, ვუსმენთ და ვენებთ? ხელოვნების ნაწარმოების ღირებულებას, უპირველეს ყოვლისა, საკუთარი დროის სტიმული განსაზღვრავს, ეპოქის სული, მიმართულებისა და სტილის ხასიათი, კონტექსტების თავისებურება, ატმოსფერო... დროს თავისი ელფერი აქვს, ფორმები, რომლებშიც ადამიანის ცნობიერების ცვალებადობას აღბეჭდავს, რეალობის აღქმას, იდეალებს, მშვენიერებას, გაჩენილ ეჭვებს, შიშს თუ გაუცხოებას. ახლა, როდესაც ხელახლა ვიაზრებთ სამყაროს საფუძვლებს, მოულოდნელად ვიგებთ, რომ რეალობა თურმე სრულიად სხვა თვისებებით ხასიათდება, ვიდრე ადამიანს როდისმე წარმოედგინა. ნაცნობ საგანთა „ალოგიკურ“ ქცევებსა თუ მოვლენათა აბსურდულ მიზეზობრიობაზე პასუხი არ არსებობს, მისი არსი ჯერ ვერ გავიგეთ, ან უკვე აღარ გვესმის... ეს დღევანდელი ადამიანის ეჭვიანი რეალობაა, მისი ირონიული სიტუაცია, საკუთარი თვალსაზრისით შეცვლილი სამყაროს სურათი. თითქოს შეუჩერებლად გზაში ვართ და სადღაც მივექანებით საიდუმლოებით მოცული სინამდვილის ახალი და ახალი სახით გახსნის მოლოდინში, ერთდროულად იმედითა და შიშით. მისი ამოცნობა მხოლოდ აწმყო-რეალობით შეუძლებელია, წარსულის ცოდნას აღარ ვენდობით, მომავალი კი მოულოდნელობებითაა სავსე. მაშ როგორ ჩავწვდეთ და ავსახოთ ჩვენთვის უკვე ირონიულ ბრჭყალებში მოქცეული „სინამდვილე“, რომლის შესახებ რაც მეტს ვიგებთ, მით უფრო ცოტა რამ ვიცი. სინამდვილე იოლად არ იხსნება ადამიანის წინაშე. ისევ ძველებური აქტუალურობით იბადება კანტის შეკითხვა: „რა შემიძლია ვიცოდე?“ და ჩიხში ამწყვდევს გენიალური ფილოსოფოსების მიერ თითქმის მთლიანად ახსნილ სამყაროს. გაწყდა თუ არა, მიზეზ-შედეგობრიობის ღვთიური ჯაჭვი, არსებობს თუ არა, კიდევ, „დასწრება“, ყოფიერების ისეთი ფორმა და მდგომარეობა, რომელშიც ჭეშმარიტებასთან სრული თანხვედრა, მოცემულობის მთლიანობა, სისავსე, თვითკმარობა, მიზნის ანუ „ფინალური მიზეზის“ ურთიერთდამთხვევა იგულისხმება. ხელოვნება მუდამ

აღნიშნავდა „დასწრებას“ იდეალში, ამაღლებულში, მშენებერში, მითში... რასაკვირველია, „დასწრება“, უპირველეს ყოვლისა, ამ საზრისებს უკავშირდება. შეიძლება ითქვას, მითის მოვლენაა, მისი მოტივი, ადამიანის კავშირი მიზეზობრიობასთან. „დასწრება“ ეს არის ცნება, რომელშიც იგულისხმება ყოფნა, სისავსე, ზუსტი თანხვედრა, საკუთარ თავთან დამთხვევალობა, მოცემულობა, თვითკმარობა, სამყაროში კუთვნილი ადგილი, არსებობის დრო, აწმყო რეალობა... ასევე, იგი გულისხმობს საფუძველს, პირველმიზეზს, ჰარმონიას, ცენტრს... წარმოადგენს არსს, არსებობას, სუბიექტს, ცნობიერებას. „დასწრება“ – ეს მარადიული საზრისია, ღმერთისგან შექმნილ სამყაროში, უდიდეს შემოქმედებაში „დასწრება“, ადამიანის ღვთისგან დალოცვლილი პირადი მნიშვნელოვანება, მისი ჯვარი, გადაჯვარედინების წერტილი დროსა და სივრცეში... თავად ჯვრის ფორმა, როგორც სიმბოლურად მატება, დადებითობა, არსებობა მიზეზობრიობითა და მიზნობრიობით, ქრისტიანულ იდეალში – ადამიანისა და ღმერთის ურთიერთდასწრება, მასთან შერწყმა, მასთან სულის გაზიარება... „დასწრება“ ასევე, ცენტრში, გულში ყოფნის იმედიანი რწმენაც, როდესაც ადამიანს დაებადა და წარმოთქვა სიტყვები: „მზე დედაა ჩემი, მთვარე მამა ჩემი, მოციმციმე ვარსკვლავები – და და ძმარა ჩემი“.<sup>33</sup>

ვიკტორ ერისეს ფილმში „კომშის მზე“<sup>34</sup> (სურ. 76,77,78,79,80,81) მხატვარი ანტონიო ლოპესი ვიდრე შერჩეული ობიექტის – კომშის ხის დახატვას დაიწყებდეს მის მიერ სპეციალურად ამ სურათისთვის დამზადებულ ტილოს ფორმატზე, პირველ რიგში, იქვე, ორ ნაბიჯში, ზუსტად განსაზღვრავს პერსპექტივას და დააფიქსირებს ადგილს, საიდანაც მან ამ ხეს უნდა უყუროს, ბაწრით საზღვრავს ჰორიზონტს და შეეუღლით სურათის ცენტრს, სანტიმეტრებით და მილიმეტრებით აზუსტებს... მაგრამ ამავე წერტილიდან, მისი მეგობარი მხატვარი ენრიკე გრენი, სხვა სურათს ხედავს, იგივე რომ დაინახოს, ამისათვის მაღალი ენრიკე მუხლებში იხრება... ესეც არ არის საკმარისი, კომპოზიციას ვერც რაკურსის დაზუსტება ამყარებს: დღის განმავლობაში მზე სხვადასხვა მხრიდან აშუქებს ნაყოფს და ფოთლებს, ქარი შუქ-ჩრდილს ერთმანეთში ურევს, წვიმის დროს მზე საერთოდ არ ჩანს, შესაბამისად, არც სინათლის კონტრასტი, ხოლო ნაყოფის ზრდასთან ერთად, კომშის ტოტები სიმძიმისაგან სულ უფრო და უფრო ქვემოთ იწევენ, ხედვის კუთხეს ცვლიან – ობიექტზე სხივის დაცემის ადგილს... მხატვარი ახლა პირდაპირ კომშებზე თეთრი საღებავით ნიშნავს დაკარგულ და გამქრალ ათინათებს, მაგრამ მონიშნული ადგილი სულ ზემოთ და ზემოთ ინაცვლებს... ბოლოს ასახვა სრულიად შეუძლებელი ხდება. ლოპესი არ იცვლის დაკვირვების ადგილს, პოზიციას, ჯიუტად ცდილობს აღბეჭდოს „მუდმივი“ მდგომარეობა, რასაც ხედავს, რასაც რეალურად ხელით ეხება – პატარა ხეს, რომელიც მისი აზრით, უძრავად პოზირებს, და ასე დაიციდის, ვიდრე არ დახატავენ შემდეგაც... მაგრამ ლოპესის ხედვის ადგილიდან, ეზოს ჩაკეტილ კედლებში ყველაფერი განუწყვეტლივ მოძრაობს, გარდაიქმნება... ნაყოფი იზრდება, ფორმას იცვლის, ხეს წყდება, მიწად იქცევა... დრო მოძრაობს, მასთან ერთად სივრცე, ადამიანები, რეალობა – ყველაფერი წარმავალი და ცვალებადია.

ხედვის ადგილი, უძრავი ცენტრი, საიდანაც ეკრანზე აღბეჭდილ სივრცე/წამიერების კადრის გარდაქმნებს ვუყურებთ, როგორც აღვნიშნეთ, შემთხვევითი ადგილი არ არის, ის შეიძლება იყოს ან არ იყოს საინტერესო და ინფორმაციული, მაგრამ განსაზღვრავს საგნის ან მოვლენის შეგრძნებას, მისდამი დამოკიდებულებას, საზრისსა და ფილოსოფიურ თვალსაზრისს. ამიტომ ამ ადგილს რეჟისორი იდეასთან და ობიექტთან ერთად ირჩევს,

<sup>33</sup> ხალხური.

<sup>34</sup> El sol del membrillo 1992, მონაწილეობენ მხატვრები: Antonio López García, María Moreno, Enrique Gran

დროის ხასიათთან, იმასთან ერთად, თუ რისი ჩვენება სურს მაყურებელისთვის. სიტყვაში, ნახატსა თუ ეკრანზე გადატანილი ხე სრულიად სხვა რამეა, ვიდრე არსებული ფიზიკურ რეალობაში. როლან ბარტი თავის „მიოლოგიებში“ მიუთითებს, რომ: „საერთოდ, ხე არის ხე, მაგრამ მინუ დრუესთვის<sup>35</sup> ხე უკვე აღარ არის მხოლოდ ხე; მისთვის ეს არის ხე – შემკობილი, გამოსაღვეი გარკვეული მოხმარებისათვის, ლიტერატურული გამოწვევისათვის ან ამბოხისთვის“.<sup>36</sup> ასეთი ხე უკვე სიტყვაა, აზრია და შესაძლოა, მითიც, მაგალითად, „სამოთხის ხე“. როგორც როლან ბარტი აცხადებს – „მითი სიტყვაა“! სიტყვას კი შეუძლია ინტერპრეტაციით წარმოადგინოს საკუთარი საზრისი, დაიმატოს მისთვის სრულიად სხვა კონტექსტი და მკითხველზე გავლენის მოსახდენად „ფარულად“ ატაროს სასურველი იდეოლოგია – შესაბამისად, ყველაფერი შეიძლება მითად გადაქციოს და ახალი მნიშვნელობით აავსოს, თითქოსდა, პირდაპირ რეალობიდან ამოღებული ნებისმიერი საგანი თუ მოვლენა. მაგრამ ნიშანი, რომელიც წარმოადგენს რეალობას, არ არის თავად რეალობა და არ შეიძლება მათი გაიგივება. იგი შეიძლება ატარებდეს სრულიად სხვა და შესაძლოა, საპირისპირო მნიშვნელობასაც კი. 50-იან წლებში, როლან ბარტის მიერ რეალობის მიოლოგიზირების სემიოტიკურმა გახსნამ მნიშვნელოვნად განსაზღვრა შემდგომ პოსტმოდერნიზმის საფუძვლები. მითიურის ცნება ბარტის ანალიზში იდეოლოგიური ზეგავლენისა და სინამდვილის მიზნობრივად გაყალბების მექანიზმად წარმოჩინდა. მითი – მითი აღმოჩნდა, და მას, რაღაც არქაული ხანის ცნობიერების მცდარი წარმოდგენები კი არ წარმოშობს, არამედ კარგად გააზრებული მოხერხებული სტრუქტურა, რომელსაც თანამედროვე კულტურა, პოლიტიკა თუ ბიზნესი საკუთარი მიზნის მისაღწევად, სატყუარას მსგავსად თხზავს და მას რეალობად წარმოადგენს. ბარტი გვიჩვენებს, რომ რეალობადქცეული მითი ჩვენ გარშემო ყველგან და ყველაფერშია. ჩვენი ცხოვრება ნიშნებსა და საზრისებში გახავდა და მთლიანი სემიოტიკური სისტემის ნაწილად, სტრუქტურის ელემენტად იქცა. ჩვენ ვეღარც კი ვაცნობიერებთ ნიშნებისა და მნიშვნელობების ძალაუფლებას ჩვენს აზრებზე, გადაწყვეტილებებზე. ჩვენს „სურვილებს“ რეკლამა თხზავს, ღირებულებებს და პატრიოტულ გრძნობებს გაზეთის წერილის სათაური და ილუსტრაცია გვიკამყოფილებს... მაგრამ საქმე იმაშია, რომ ჩვენი ერთგვარი სემიოტიკური ყოფიერება, მოგონილი საზრისებით, ყალბი ნიშნებითა და მნიშვნელობებით ჩვენ სინამდვილესთან გვაქვს გაიგივებული, რადგან იგი რეალობის ბუნებრივი, თითქოსდა „სხვათა შორის“ ფორმით გვეძლევა, ფარული იდეოლოგიური კონოტაციებით. როლან ბარტმა მითის ფუნქციონალობის მაგალითზე ცხოვრების მოვლენები გააანალიზა, გახსნა რეალობისთვის ხელოვნური მნიშვნელობის მინიჭების მცდელობა, ხერხები, რომლებიც თავისი არსით, უშუალოდ აზრის ფორმირების, მნიშვნელობათა გამოხატვის სივრცეს ეკუთვნიან და ამ ფარგლებშივე უნდა დარჩენილიყვნენ: ლიტერატურაში, ფერწერასა თუ კინოხელოვნებაში... იქ სადაც „ენობრივი სისტემის ელემენტი“ და მიოლოგიურის ელემენტი ბუნებრივ თანხვედრაშია.

კლასიკურ ხელოვნებაში მითი, ხატი, ფრესკა და თუნდაც კერპი... იქმნებოდა ნიშანსა და აღსანიშნს შორის პირდაპირი კავშირით, საწყისობის, „პირველყოფილი დასწრების“ იდეალურობითა და მიზეზსა და შედეგს შორის ასეთი „დასწრების“ საკრალური ერთიანობით, მთლიანობით, როგორც სამყაროში არსებული კანონზომიერების დაშვებით. მაგრამ ამჯერად, „მითი არის სიტყვა“. ეს, ერთი შეხედვით, უძველესი კონცეპტი, ჩვენს

<sup>35</sup> მინუ დრუე, ფრანგი ბავშვი პოეტი.

<sup>36</sup> ბარტი, რ., „მითი დღეს“, მითი არის სიტყვა. ლიტერატურის თეორიის ქრესტომათია III, შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი, თბილისი 2015, გვ. 278.

თვალწინ ბარტის მოხდენილ კალამბურად გარდაიქმნება, რომლის ირონიულ, მოთამაშე საზრისში თანაბრად გამოსჭვავის „მითისა“ და „სიტყვის“ სიღრმისეული სისავსეცა და აბსოლუტური სიყალბეც.

ბარტის თვალსაზრისს („მითი არის სიტყვა“) დერიდა, თავის მხრივ, კიდევ უფრო მეტ სიმკვეთრეს მატებს თავისი არანაკლებ განმაურებული გამონათქვამით „ყველაფერი ტექსტია“. დერიდასთვის სიტყვა არა მხოლოდ სხვა დამატებით შინაარსს ატარებს, არამედ საერთოდ ცარიელია, არ გააჩნია საკუთარი საზრისი და ყველანაირი საზრისით შეიძლება შეივსოს, საერთოდ გამორიცხავს აღსანიშნთან კავშირის არსებობას. იგი მიუთითებს: „სიტყვა და ის, რასაც იგი აღნიშნავს, არასდროს არ არის ერთი და იგივე, იგი არ არსებობს, არ „იმყოფება“ თავად ნიშანში, მათ შორის ინტერვალა, რომელიც ყოფს ნიშანსა და მის მიერ აღნიშნულ მოვლენას“. და კიდევ, რაც მთავარია, სიტყვა არა მხოლოდ არსებითად განსხვავდება აღსანიშნი რეალობისგან და სხვა რეალობას წარმოადგენს, არამედ იგი უსწრებს კიდევ წინ ნებისმიერ რეალობას და განსხვავებით ტრადიციული შეხედულებისგან, რომლის მიხედვით სიტყვის საწყის, პირველად მოცემულობად, რეალური რეფერენტი მიიჩნეოდა (ანუ როდესაც სიტყვა, ნიშანი მიაჩნებდა საგანზე, მოვლენაზე, წარმოადგენდა უშუალოდ მას, ასახავდა, გამოხატავდა), დერიდასთვის სიტყვა თავად წარმოადგენს საკუთარი რეალობის საწყისს და თავის მიზეზობრიობას. ისევე „თავდაპირველად იყო სიტყვა“, <sup>37</sup> მაგრამ ახლა უკვე საპირისპირო საზრისით. იოანესთან სიტყვა თავად არის ღმერთი, ჭეშმარიტება, რეალობის საწყისი, პირველსაზრისი, დერიდას მიერ დეკონსტრუირებული სიტყვა უკვე ამ საზრისამდე არსებობს, ცარიელია და არ ესწრება რეალობას.

ამჯერად, ახალი პოსტმოდერნისტული „მითის“ ობიექტი ეზოში მხატვრის ვაჟიშვილის მიერ დარგული ყვითელი კომშებით დახუნძლული პატარა ხეა, დროისა და ადგილის ის წმინდა, მშვენიერი დამთხვევა, რომელმაც მხატვრის სამყარო, რეალურ სამყაროში არსებობა, მისი გრძნობადი მიმართება, აქ და ახლა „დასწრება“ უნდა დაამოწმოს, მზით გაჯერებულ კომშის მწიფე ნაყოფზე სინათლის ელვარე ათინათი... მაგრამ დაცემული სხივის ნაცვლად, ვხედავთ ნამდვილ კომშებზე დასმულ თეთრი საღებავის ლაქებს, მხოლოდ ადამიანის მიერვე მონიშნულ უამრავ გადაადგილებულ „კვალს“. დაბოლოს, რეალობიდან გამქრალ ნაცნობ კომშს მიწად ქცეულ დაშლილ ნეშომპალაში ამოვიცნობთ, მხატვრის მიერ საღებავით დასმული ჯვრით – გადაქცეულს სიკვდილის, გაქრობისა და არარსებობის სიმბოლოდ – მეხსიერებაში ილუზიად შემორჩენილი მოთამაშე ათინათის ნაცვლად. აღარარსებული, მიწადქცეული კომშისა თუ არარსებული დაცემული სხივის ნიშნად დასმული ეს ერთადერთი ფერშეცვლილი და თითქმის წაშლილი ჯვარი, რომელსაც, თავის მხრივ, არანაირი არსობრივი კავშირი არ გააჩნია არც კომშთან და არც ნახატთან და არც ელვარე წერტილთან, ანუ უშუალოდ საგნის ნიშანს კი არ წარმოადგენს, არამედ ამ საგნით გამოხატულის მეორად ნიშანს, რომელიც საგნის აღნიშვნის ნაცვლად, სწორედ მის არარსებობას, „დაუსწრებლობას“ გვანიშნებს – პოსტმოდერნიზმში „კვალს“ უწოდებენ, ჟაკ დერიდასეულ არარსებულ რეალობის „კვალს“, „გაკვალვას“, საკუთარი კვალის წაშლას.

ერთი შეხედვით, რეჟისორი თხრობის ბუნებრივ, „დასწრების“ შესატყვის ხერხს ირჩევს: საზგასმით იყენებს ტელეგამომსახველობის უშუალო, არაინტერპრეტირებულ თხრობას. შეიძლება ითქვას, რომ ვიკტორ ერისეს ფილმი, ტელეერეპორტაჟზე უფრო

<sup>37</sup> იოანეს სახარება, 1,1.

ტელეხედვითია. გადაღებულია მშვიდი, სრულ გულგრილობამდე მისული ობიექტური კამერით, შემთხვევითობებით, რომელიც თხრობის ამოცანებთან თითქოს არ არის დაკავშირებული. ყოველგვარი დრამატურგიული ხლართებისაგან თავისუფალი გადაღება – სატელევიზიო დოკუმენტური ფილმის ტიპის, უშუალოდ მხატვრის ნახატზე მუშაობის პროცესს აკვირდება ბუნებრივი კანონზომიერების გამომხატველ, ყველაფრის გამაწონასწორებელი დროის ციკლის დინებაში და ქმნის სცენარის გარეშე, ჩაურეველი, ზუსტი ქრონიკის შთაბეჭდილებას. ფილმი იწყება მშვიდი, აღწერითი თხრობით, ექსპოზიცია საკმაოდ გრძელია და ღუნე რიტმით გამოხატული, რაც გამართლებულია დოკუმენტურად თანმიმდევრული, განურჩეველი, ობიექტური თხრობის მოცემულობით, ერთ წერტილში, საშუალო-ახლო ხედზე დაფიქსირებული კამერით – იმდენად უმოძრაო, რომ შთაბეჭდილება რჩება, თითქოს ოპერატორმა იგი საერთოდ მიატოვა. კამერა დგას, როგორც ფილმის კიდევ ერთი ნივთი მხატვარსა და მაყურებელს შორის. როდესაც მხატვრის მეგობარი ერთ-ერთი დიალოგისას ფეხზე დგება, იგი გაცილებით მაღალია, ვიდრე მთავარი გმირი, რომლის სიმაღლეზეც არის განსაზღვრული და დაყენებული ობიექტივი, მას კადრის, ჩარჩოს ზედა საზღვარი თავს მთლიანად აჭრის. ტანი გამოსახულებაში რჩება, ხოლო თავი კადრს გარეთ საუბრობს. მხოლოდ დაჯდომის შემდეგ ეტევა იგი მთლიანად კადრში. ანუ, ჯერ ერთი, მისი აზრი შესაძლოა კადრს გარე თემაა, მეორეც – მან თვითონ უნდა ჩაატიოს თავისი თავი ფილმის ჩარჩოში! ამ შემთხვევაში, შესაძლოა, საკუთარ ადგილზე წყნარად ჯდომა უფრო შესაფერისი იყოს, ბოლოს და ბოლოს იგი ამ ფილმის ფრაგმენტია, რაღაც უთავო ნაწილი, ჰიპერრეალურობა, ის რაც არ არსებობს. რაც შეეხება ტექსტის შინაარსს, რომელიც ამ გამოსახულებას ადევს, პირობითობის განსაზღვრას ეხება, მეთოდს, რომელშიც მხატვარი – ხელოვანი თავის აზრს „ატეკს“. ზოგიერთი აზრი კადრში არ ეტევა, თუ არ მოიღუნა, მაგრამ როგორც ვთქვით, პერსონაჟები და საგნები ამ ფილმში კამერას თავისთავად არ ერგებიან ისევე, როგორც რეალობა არ იღებს პოზას. ამგვარად, ეს „დოკუმენტური“ რეალობა სინამდვილეში სულ სხვა მნიშვნელობების ნიშანია, სრულიად სხვა, ირონიული აზრის „კვალი“, რომელსაც მაყურებელი თავად აქცენტირებს.

სიუჟეტი სრულად თავსდება ჩაკეტილ გარემოში. თუმცა, რეჟისორი ანეიტრალურად ასეთი გარემოს შეზღუდულობას, როდესაც მოქმედება სახლის გარეთ, შემოღობილ ეზოში გადააქვს, რომლის ჭიშკარი ნებისმიერ დროს თავისუფლად იღება გარე სამყაროდან „თვითდინებით“ მოსულთათვის და იქით წამსვლელთათვის. უბრალო, დროის ციკლური ათვლა კინოთხრობის ზომა და პირობაა. ერთი მხრივ, მოცემულია ჩაკეტილი, განმეორებადი წრე, ანუ, ამ განმეორებადობაზე მიმანიშნებელი ბუნებრივი სტაბილურობა, რომელიც აუცილებლად გულისხმობს გარკვეულ ეტაპებს: მნიშვნელოვან, დაფიქსირებულ, „მითოლოგიურ“ ეტაპებს, ციკლურ ეტაპებს, დასაწყისით, განვითარებით, დასასრულითა და ისევ დასაწყისით. ფილმის საზრისმა, რეჟისურისგან მოითხოვა – ზომიდან გარკვეული გადახრა, ანუ ახალი ზომის შემოტანა, რომელიც დამოკიდებულებას ქმნის სიუჟეტის უძრავ, მითოლოგიურ შრესთან.

საწყისი გადახრა – ერთგვარი მუსიკალური „გარე ტაქტის“ მსგავსი სიუჟეტის კომპოზიციური გადანაწილება („დაგვიანება“, თხრობის დასაწყისი არ ემთხვევა დროის ბუნებრივი ციკლის დასაწყისს: კონკრეტულად, ფილმი იწყება არა გაზაფხულიდან, როდესაც კომპის ხე იწყებს სიცოცხლეს, არამედ უკვე მწიფობის დასაწყისში, სხვა ეტაპზე, როდესაც დასახატი „ნატურა“ უკვე არსებობს და მთავარი გმირის სიცოცხლის

ეტაპიც, ასევე „მწიფობაშია“. ანუ რიგითობამ, რაღაც „წარსულმა“ ფილმის ჩარჩოს მიღმა მომავალში გადაინაცვლა: გაზაფხული სადღაც, მისთვის გვიან ფაზაში, ფინალში გაივლის და ზაფხულის საზღვარზე, გამონასკვეულ ნაყოფთან შეჩერდება). ასეთ ერთგვარ „სინკოპირებულ“ თხრობას, რომლის შემთხვევაში ზომის მახვილი გადაინაცვლებულია და ჩვეულ ადგილზე აღარ ეცემა, ფილმში ერთგვარი „დაუმთხვევლობის“, „დაუსწრებლობის“ რიტმი და მოტივი შემოაქვს.

ამგვარად, რაღაც მოვლენის მიმართ ფილმში ზომა „რატომღაც“, „გარე ტაქტითა“ გადააზრებული. გარდა ამისა, დროის წარმოდგენის შრეს დამატებით, კიდევ ერთი ნიუანსი ახლავს: მუსიკაში ტაქტის საწყისი დანაკლისი, ტრადიციულად, ფინალურ ტაქტში ივსება. ერისეს „კომპის მზეში“ კი მცირე დანაკლისი მაინც რჩება: ციკლი წყდება და მხოლოდ მიანიშნებს, რომ სავარაუდოდ შეიკვრება და შემდეგ ისევ დატრიალდება. მაგრამ, ეს უკვე ფილმის ჩარჩოს მიღმაა. თუმცა პოსტმოდერნისტულ ფორმაში არც ბუნებრივი ციკლია ხელშეუხებელი და შესაძლოა ნებისმიერ დროს დაირღვეს. თუ ასეთ ფორმას შევადარებთ ბელა ტარის „ტურინული ცხენის“ „დაღამების“ ფორმასთან, ვნახავთ, რომ ბელა ტარის ფილმში რეალობა აღარასდროს დაუბრუნდება თავის ციკლს: „ტურინული ცხენის“ ფინალში აბსოლუტურად, სამუდამოდ ღამდება.

ვიკტორ ერისეს მიერ შერჩეულ გარემოში, მხატვრის ეზოში, ღია ცის ქვეშ, დროის ფაქტორი მუდამ სახეზეა და თან წვრილმანი დეტალებით. კინომაყურებლის თვალწინ ნელა თენდება, ამოდის მზე, გაივლის დღის გზას, ჩადის. ამოდის მთვარე, გაივლის თავის გზას... ისევ მზე... დღე დღეს მიჰყვება, თუმცა თანდათან მოკლდება! მოკლდებიან თვეებიც და წელიწადის დროებიც. ჩვენ თვალწინ ჩამოყალიბდა წარსული, არსებობს აწმყო და როგორც ცნობილია, მომავალიც იარსებებს. თუმცა, ეს ჯერ კიდევ არ მომხდარა, ჯერ კიდევ არ არის ცნობილი, რადგან დროს რაღაც ემართება! ფილმის გმირი მაყურებლის ყურადღებას მუდამ მიმართავს ამ ფაქტზე: იგი ყველასთან ჩივის, ფილმის სხვა პერსონაჟებთან, ყველას უხსნის, რომ უჭირს დააფიქსიროს ნახატში ის, რასაც ხედავს და ამჩნევს, რადგან დრო მეტისმეტად სწრაფად გადის. მხატვარი ვერ ასწრებს დახატულ კომპს ის მბრწყინავი ლაქა დაადოს, რომელიც მისი შემოქმედების საზრისს წარმოადგენს, ის დამახასიათებელი კონტურის მოხაზოს, რომელიც „არსებობს“ და ასეთ განუმეორებელ იერს ანიჭებს ხილს, მას რომ ასე ხიბლავს.

საგანი, რომელსაც იგი ხატავს, თვალსა და ხელს შუა იცვლის ფორმებს. კომპი პირდაპირ მხატვრისა და მაყურებლის თვალწინ მწიფდება, ტოტებს ამძიმებს და თანდათან არომატით ივსება. როგორც სურნელს, ისე ფორმის ცვალებადობის ნიუანსებს მაყურებელი, რასაკვირველია, ვერ აღიქვამს. თუმცა, შემდეგ ეტაპზე, ჩვენც ვიწყებთ უკვე აშკარად შეცვლილი ფორმების შემჩნევას და იმის დაჯერებას, რომ მხატვარი ამ პროცესს მართლაც დიდი ხანია ამჩნევს და განიცდის. მის წინაშე გადაუჭრელი დილემაა: როგორ უნდა დააფიქსიროს ეს მშვენიერი ნატურა, თუ იგი ყოველ წამს სხვაგვარია, ის აღარ არის, რაც იყო. დროსთან ერთად, საგანიც არ რჩება იგივე. ხელოვანისთვის ეს უკვე სხვა საზრისი და სხვა ამოცანაა!

დასაწყისში მაყურებელს ეჩვენება, რომ მხატვარი მეტისმეტად ნელა ხატავს, ზედმეტად დიდხანს უჭვრეტს, არ ჩქარობს, მაგრამ თანდათან რწმუნდება, რომ ამ პრობლემის გადაჭრას ტემპის შეცვლა ვერ უშველის. იგი ვერ ახერხებს შუქის დაფიქსირებას და უარს ამბობს ფერზე, ვერ ასწრებს ტილოზე ფორმის გადატანას და იძულებულია მუშაობა შეწყვიტოს, რადგან ხეს ნაყოფი უკვე მთლიანად დასცვივდა და

ახლა, მაყურებლის წინაშე მიწაზე უწესრიგოდ დაყრილი, ხრწნადი „ნატურმორტია“. ისევ ვხვდებით ბუნების მოვლენას, არსებულს, ციკლურად განმეორებადს, ჩვენთვის კარგად ნაცნობს, მაგრამ საქმე ისაა, მისი გამეორება, მისი ასახვა, ამჯერადაც შეუძლებელია.

მხატვარს არსებითს ვერავენ ვერაფერს ვერ ურჩევს, ვერც ახლობლები და ვერც თუნდაც შორეული იაპონიიდან ჩამოსული მხატვარი. მათი ბჭობა არ სცილდება მსჯელობას პერსპექტივაზე, ჰორიზონტის ხაზზე, კოორდინატების ვარიანტებზე, რომლებიც თავის „ოქროსკვეთიანად“ საქმეს ვერ შევლიან, და ეს მოსაზრებები, აბსურდული ხდება ისევე, როგორც თვითონ ცოცხალ ხეზე გაჭიმული თოკი ცენტრისა და პერსპექტივის ასათვლელად. აქ ისევ ვხვდებით „აცდენის“, „დაეჭვების“ იდეას, ყოველგვარი საზომების უვარგისობას. თუმცა, ამ უარყოფის მიუხედავად, ლოპესი მუდმივად განიცდის ნოსტალგიას რაღაც სიმყარის მიმართ, დასრულებული ფორმის მიმართ, მყარი იდეალების მიმართ, იდეალური საზომის მიმართ, რომელიც მშვენიერებას, პროპორციებს ზომავეს. პრობლემის თვალსაჩინოებისთვის, ვიქტორ ერისეს ფილმში შემოაქვს კლასიკური ბერძნული ხელოვნების თემა და რეალობა, როგორც მუდმივი სიდიდე და კონტრასტული უძრაობა სწრაფმავალი ცვალებადობის საპირისპიროდ.

მეგობარი მხატვარი ენრიკე გრენი, რომელიც ცდილობს ლოპესს დაეხმაროს და რომლისთვისაც ნათელი და გასაგებია მისი ამოცანა, იხსენებს თავის სტუდენტობის დროინდელ გაკვირვებას: როდესაც მას არ ესმოდა, თუ რატომ ხატავდა ასე ჯიუტად, მისი ომიდან დაბრუნებული მეგობარი ბერძნულ ქანდაკებებს, იდეალურ მშვენიერებაში და სიმშვიდეში გაწონასწორებულ ანტიკურ ღვთაებებსა და გმირებს. რას დაეძებდა, იგი, ერთხელ და სამუდამოდ დასრულებულ და ჩაკეტილ ხელოვნებაში? ეს ადრე იყო, თუმცა არაფერი შეცვლილა, იგი ისევ ძველებურად ცდილობს იმ შუქის მარადიულად შეკავებას, რომელიც წამითაც არ იცდის.

ამგვარად, ფილმში, რომელიც ხაზგასმით უშუალოდ, დოკუმენტური ჩაურევლობით წარმოგვიდგენს, თითქოსდა, მხოლოდ სურათზე მხატვრის მუშაობის პროცესს, შემხვედრ შემოქმედებით ამოცანებს და დროის ბუნებრივ მსვლელობას, სინამდვილეში გააზრებული პერფორმანსია, რომელიც ეხება თანამედროვე ფილოსოფიასა და ხელოვნებაში მომხდარ ცვლილებებს: დროის, სივრცის, ობიექტის, ცენტრის თუ სხვა რეალიებად მიჩნეულ მოვლენათა საზრისებში აქცენტების გადაადგილებების, პოსტმოდერნიზმისთვის პროგრამული მნიშვნელობის ცნებების, ჟაკ ლერიდას დეკონსტრუქციის ფუძემდებლური ტერმინების: „დაუსწრებლობის“, „კვალის“, „გან-სხვაკების“ არსის გახსნას; რომლებიც, ერთი მხრივ, „აგრძელებენ“ უძველეს ფილოსოფიურ კამათს საფუძვლებსა და საწყისებზე, ხოლო მეორე მხრივ, აუქმებენ, აბათილებენ მათ.

ღერიდამ „კვალის“ ასეთ „დასწრება/არყოფნის“ დეკონსტრუქციულ თამაშს საფუძვლად დაუდო ფერდინანდ სოსიურის სემიოტიკის მეტყველების ელემენტების ერთგვარი განუსაზღვრელობა და არასტაბილურობა. კერძოდ, სიტყვის აღმნიშვნელის ანუ სოსიურთან (ნიშნის ბგერითი ფორმა) და აღსანიშნის (ნიშნის საზრისის) ურთიერთმიმართება და იმაზე ხაზგასმა, რომ მათი ერთობლიობა გამოთქმულ სიტყვაში პირობითია, ანუ არ გამომდინარეობს რეალობიდან და არ არის აუცილებლობით შეკრული. (მაგალითად, „ხე“ სხვადასხვა ენაზე სხვადასხვაგვარად ჟღერს. თუ ვინმემ ქართული არ იცის, ან, ვთქვათ, „ხე“ არ უნახავს, რამდენიც არ უნდა გაუუმეოროთ, ვერ მივანიშნებთ მასზე, რადგან ნიშნის ორივე ნაწილი – ერთი მხრივ, წარმოთქმული ბგერები „ხე“ – და მეორე მხრივ, ნაგულისხმები ცნება – მხოლოდ ერთსა და იმავე, ჩვენს დათქმულ

ენის სისტემას განეკუთვნება, თავად სიტყვას და არანაირი კავშირი არ გააჩნია გარე სამყაროსთან, რაიმე რეალურ რეფერენტთან – არსებულ „ხესთან“).

მიუხედავად იმისა, რომ სამეტყველო ენის პირობითი ნიშნებით შედგენილი სიტყვებისგან განსხვავებით, ნახატშიცა და ფილმშიც რეალურ საგნებსა და ფორმებს ვხედავთ, აღნიშვნის პირობითობის ხარისხი არ იკლებს. მაგალითად, შესაძლებელია, თუ არა, ჩვენ მიერ ფიზიკურ რეალობაში მიწის გროვაზე შემჩნეული რაღაც მოთეთრო ჯვრით, კომპზე თვალისმომჭრელად გაბრწყინებული მზის სხივი ამოვიცნოთ? ვის შეუძლია ეს ორი ძალიან განსხვავებული რამ ერთმანეთთან დააკავშიროს? ეს შესაძლებელია მხოლოდ მისთვის, ვინც ამ ნიშნის მნიშვნელობას იცნობს, ვისთვისაც ცნობილია აღნიშვნის პირობა, ანუ ვინც ნახა ვიკტორ ერისეს ფილმი და ფილმის ტექსტის მიხედვით ნიშანი ამოიცნო. თუმცა არა თავად საგანი, არამედ მისი სიმბოლური საზრისი, დისკურსის დადგენალობაში მოცემული სახე-ხატის მხატვრული „კვალი“, რომელსაც მხოლოდ აქ, ფილმის რეალობაში, მის ფარგლებში შეუძლია არსებობა. პოსტსტრუქტურალისტები ენის, ანუ მეორადი ნიშნების სისტემას პლატონისეულ „ჩრდილის ჩრდილს“ ადარებენ, როგორც „ნაკვალევების“, „ანაბეჭდების“ სისტემას, რომლებიც, თავის მხრივ, დამატებით, კიდევ მაყურებლის (მკითხველის) კულტურული კოდების პირობითი სქემებითა და სხვა, გარე, სხვადასხვა მნიშვნელობებითაა გაშუალებული.

დერიდა „კვალს“ განმარტავს როგორც წყვილი ოპოზიციის დაპირისპირებულობას, დიფერანსს, სივრცე/დროის ამოსავალ, პირველსაწყის მოძრაობას, უფრო პირველადს, ვიდრე ნებისმიერი სტრუქტურის დასწრებული ელემენტი, თუმცა, თავად იგი სწორედ „დაუსწრებლობა“, განსხვავებული საკუთარი თავისგან, და არსებობს მაშინ, როდესაც მისი აწმყოში დასწრებულობის ყველა ელემენტი „უკვე სხვაა, ვიდრე თავად არის“, ანუ მისი მნიშვნელობა წარმოადგენს წარსულის ელემენტის „დაბადებისა“ და მომავლის ელემენტის „ნგრევის“ პროცესის დამოკიდებულებებს. ამგვარად, როგორც წარსულის, ისე მომავლის გავლენა და კვალი წარმოქმნის აწმყოს, იმ ძალას, რაც იგი თავად არ არის. სწორედ ამ მოუხელთებელ შუალედურ განსხვავებას აღნიშნავს განზრან „მეცდომით“ დაწერილი გამოგონილი სიტყვა „დიფერანსი“, „დიფერენსის“ მსგავსი, „ე“-ს მაგიერ დასმული ასო – „ა“, რომელიც სიტყვებს – და მათ შორის მსგავსება/ განსხვავებას აღნიშნავს. ჩვენი „დასწრებული“ წამიერების ხასიათი, რომელმაც არა უბრალოდ შეცვალა წინა დრო, არამედ, როგორც ჟაკ დერიდამ განმარტა, თავისთავში მოიცვა ყოფილი ყოფიერებაც, „კვალი“, რომელსაც უკვე აღარ „ვესწრებით“, ფანტაზიით „შევისებელი“ „არარსებული“ რეალობა, რომელიც ჩვენს წარმოსახვას უცნაურად წარმართავს და ფორმირებს სხვათა თუ ჩვენი, შემორჩენილი თუ მოჩვენებითი „მეხსიერების“ ნაფლეთებით, რომელთაც შესაძლოა თავად არ დავსწრებივართ და არც არავინ არასდროს დასწრებია, თუმცა, ეს ასეთი წარსული ჩვენშია, როგორც ჩვენი კულტურა, „აპრიორული აზრები“ – არა ისეთი მკაფიო და გასაგები, როგორც კანტს წარმოედგინა, არამედ, ეპოქათა გადაძახილებში უსასრულოდ განფენილი დაკარგული აზრის ერთმანეთის მომცველი წაშლილ-გადაშლილი „კვალის კვალი“, ცარიელი ნიშნები და ინერციული უსაზრისო აზრები.

„კვალი“, როგორც დერიდა აღნიშნავს (და როგორც ფილმში ვიკტორ ერისე წარმოადგენს), „დასწრების“ იმიტაციაა, მხოლოდ მოჩვენება, ილუზია“ და „დაუსწრებლობა“, ანუ „დასწრების“ ცნების საპირისპირო ცნება – „დასწრების“ დეკონსტრუქცია.



„დასწრება“ დასავლური ფილოსოფიის ფუნდამენტური ცნებაა, მნიშვნელოვანი როგორც ძვ. წ. IV საუკუნეში არისტოტელესთვის, ისე XX საუკუნეში ჟან-პოლ სარტრისთვის, მარტინ ჰაიდეგერისა თუ ჟაკ დერიდასთვის და ეფუძნება ვარაუდს, რომ სამყაროს არსებობას აუცილებლად ექნებოდა მისი სათანადო გონისმიერი მიზეზი, პირველსაწყისი გამიზნული ცვლილება, რომელმაც შემდგომი ცვლილებები და სხვა მიზეზები განაპირობა – უდიდესი მიზეზ-შედევობრიობით შეკრული და მოწესრიგებული ყოფიერება, საკვირველი შემოქმედების ნაყოფი, რომელსაც ადამიანი მუდამ ღვთიურ საჩუქრად მიიჩნევდა: „ჩვენ ღმერთმა მოგვცა ქვეყანა, გვაქვს უთვალავი ფერთა“... ასეთ ქმნილ სამყაროში არ შეიძლება არსებობდეს შემთხვევითობა, ქაოსი, უსამართლობა, უბედურება. ყველას და ყველაფერს თავისი დანიშნულება აქვს, თითოეული სამყაროს შექმნის, მისი არსებობის მიზეზობრიობის წევრს წარმოადგენს, მის აუცილებელ შემადგენელს, მიზეზის შედეგს და შემდგომი მიზეზის წარმომქმნელს.

ადამიანის წარმოდგენები მუდმივად იცვლება, თუმცა „დასწრების“ თაობიდან თაობაში საკრალურის ნიშნით გაზიარებული ძველისძველი საწყისი წარმოდგენა, ჩვეულებრივ, გაუნსწვლად „საიდუმლოებად“ რჩება, როგორც ყოფიერების არქი-მიზეზობრიობის დაფარული კანონზომიერება. არაერთი ფილოსოფოსი თუ ხელოვანი, ღრმადმორწმუნე წმინდა მამებიც კი, მუდმივად ცდილობენ საწყისი იგავის არსში გარკვევას, მაგრამ უზარმაზარ, არეულ მიზეზობრიობაში გამჭრალი წარსულის გადამოწმება არათუ იოლი არ არის, არამედ შეუძლებელია, ვარაუდები – მუდამ შეუთანხმებელი და არადაძაჯერებელი, და მაინც, საწყისი მიზეზობრიობის მიმართ გაჩენილი კითხვები, წარმოდგენების მცირეოდენი შეცვლაც კი, შესაძლოა, ეპოქალური ცვლილებების მიზეზი გახდეს, რადგან ლაპარაკია საფუძველთა საფუძველზე, რომელსაც ეყრდნობა არა მხოლოდ ცნობიერება და აზროვნება, არამედ რეალობაში არსებობაც.

ბიბლიის პირველი წიგნი, „ყოფიერების დასაწყისის ამბავი“, კაცობრიობის ისტორიის შესავალი, რომელიც ქმნის ჩვენი წარმოდგენების საფუძველებს ყოფიერების შესახებ, იწყება იმ უძველეს „წარსულზე“ თხრობით, რაც „იყო თავდაპირველად“ – სამყაროს პირველქმნილი ისტორიის საწყისზე, სინათლის, ცის, დედამიწის, მნათობების, სიცოცხლისა და გონიერი არსების, ადამიანის დაბადების ყველასთვის ცნობილ ისტორიაზე, ჩვენი დათქმული წარსულისა და არსებობის საიდუმლოს ჭეშმარიტების შემცველ წმინდა წერილზე დასაბამიდან მრავალი საუკუნის განმავლობაში. სამყაროს შექმნამდე არავითარი დრო არ იყო. დრო შემდეგ გაჩნდა, როდესაც ღმერთმა ნათელი და ბნელი გაჰყარა და დროისა და სივრცის ერთიანობა შექმნა. ამ აღთქმას ემყარება სწორედ კაცობრიობის კულტურა და ცივილიზაცია, აზროვნების, ზნეობის, სამყაროზე წარმოდგენებისა და შეხედულებების განვითარების სისტემები, მომავლის ვარაუდები.

ჩვენს აღქმაში, დროის ზომიერი რიტმული ჯაჭვი ამთლიანებს და კრავს „საწყის“ მიზეზ-შედევობრიობას, მისგან გამომდინარე აზრისა და არსებობის სტრუქტურებს, მათ განპირობებულობას, არსობრიობას, სამყაროს საიდუმლოების განხილვას და „ფინალური მიზეზის“ რწმენასაც. ადამიანი, მთელი კაცობრიობა დროში არსებობს, მაგრამ იგი მაინც ამოუცნობია თავისი პარადოქსულობით: ერთდროულად უდიდესიც არის და უმცირესიც, მდინარეც და უძრავიც, მთლიანიც და მრავალგვარად დანაწევრებულიც, წარსულიცა და მომავალიც, არსებულიცა და არარსებულიც... მართალია, ყოფიერება – „პირველმიზეზი“, როგორც წარსული და „ფინალური მიზეზი“, როგორც მომავალი, თავისთავში გულისხმობს არსებობის მთლიან დროს, პროცესს, მაგრამ ადამიანი მხოლოდ აწმყოს

ერთ-ერთ შუალედურ წამს და ერთ-ერთ „შემთხვევით“ მიზეზს ესწრება, მხოლოდ ამგვარ აწმყოში შეუძლია საკუთარი დასწრებით მონაწილეობა... მოუხელთებელი და შეუჩერებელი ცვალებადობით მიმდინარე აწმყოში, წარსულში გადასული და დაკარგული საწყისი მიზეზებით, მომავლის ჯერ ხორცშეუსხმელი მიზნებით, „ფინალური არქი/მიზეზით“, რომელიც წარსულის მიზეზობრიობიდან მოედინება და ყოფიერების პროცესს მომავლიდან ფორმირებს. „დასწრების“ იდეა ამთლიანებს ადამიანის არსებობას, მის საწყისსა და მომავალს, რომელშიც თავისი „სისრულითაა“ განხორციელებული, სამყაროს პირველყოფილი კანონზომიერება, ღვთიური ნება, ჭეშმარიტება, მითის რეალობა. ბიბლიაში დრო საწყისია, ნათელითა და ბნელით უფორმო ქაოსის დაყოფა და სამყაროს „შექმნის“ დღე-ღამეთა ეტაპები... სამყაროს შექმნაში დასწრებული, ერთიანი მიზეზობრიობის მუდმივი შემადგენელი და გამაერთიანებელი.

უფლის სახე-ხატად, გონით და მისივე სულით განსულიერებული ადამიანის გაჩენამდე, ბუნდოვან და აუთვლელ მიზეზობრიობაში დაკარგული წარსული სამყარო, სულ ცოტა, ოთხი დღის წარსულის მქონეა და გააჩნია არსებობის პირველმიზეზიც, როგორც თავად „არსებობა“ და „დასწრებათა“, მიზეზობრიობების პროცესის დასაწყისი. სწორედ, უკვე ბიბლიურ „შექმნაში“, მხოლოდ „აწმყო“ შემოისახლდება ყოფიერების შინაარსით, თუმცა მთლიანობაში კი წარმოდგენილია არა ცალკე მომენტის სახით, არამედ თავის უკვე წარსულთან და მომავალთან კავშირით: ყოველი „საქმის“ დასასრული აღწერილია, როგორც დღის ბოლო, რომელიც ღმერთის მიერ მის დალოცვით შეფასებას და შემდგომი დღის ნაწილს მოიცავს: „და იქმნა მწუხრი და იქმნა განთიად დღე ერთი“, „იქმნა მწუხრი და იქმნა განთიად დღე მეორე“, ასევე, დღე მესამე“, დღე მეოთხე, დღე მეხუთე, მეექვსე... ეს დღეები უშუალოდ ღამეებს ებმიან, ანუ ახალი დღის წინა ღამეებს, რომლებიც შემოქმედების სავესტეების რიტმულ რიგს, მონაცვლეობას განსაზღვრავენ.

უნდა აღინიშნოს, რომ დროის არსობრიობის წარმოდგენა არ არის მხოლოდ მეცნიერული ანალიზის სფერო. იგი დაკავშირებულია რეალობის ხედვასთან, მსოფლმხედველობასთან. მაგალითად, არისტოტელესთვის დრო არ ხანიათდება ერთიანი, მთლიანი მიზეზობრიობით, საწყისი მიზეზითა და ფინალური მიზეზის კავშირით. იგი შედგება მხოლოდ ცალკეული „აწმყოებისგან“, „ახლას მომენტების“ რიგისგან... ხოლო „ახლას“ ახალ-ახალ მომენტებად დაშლილი დრო ამ ლოგიკით გამოირიცხავს ერთიან მიზეზობრიობას. დერიდას თანახმად, არისტოტელეს სურდა პასუხი გაეცა ორ გადაუწყვეტელ აპორიაზე: „რაც ყოფიერებს, ის არის და არ შეუძლია რომ არ იყოს, დრო კი, მუდმივად მიედინება და მუდმივად იცვლება ანუ წარმოადგენს ყოფიერისა და არაყოფიერის შერწყმას“. ანუ არისტოტელე დარწმუნებული არ იყო დროის ყოფიერებაში. მართალია, ცვლილებები „ახლას“ მომენტებისგან ლაგდება, მაგრამ დერიდას აზრით, პრობლემა იმაშია, რომ მომენტი ერთდროულად ის არის, რაც „უკვე“ არ არის და ისიც, რაც „ჯერ“ კიდევ არ დამდგარა. დროის პარადოქსი მეორე პარადოქსთან, სივრცესთან მთლიანობაში წარმოადგენს სამყაროს სივრცე-დროულ ინტერპრეტაციას. ეს ნიშნავს, რომ დროის მოძრაობას სივრცეში ცვლილებებთან ერთად აღვიქვამთ: ვხედავთ, ამოდის და ჩადის მზე, თენდება და ღამდება, საგნები მოძრაობენ და გადაადგილდებიან... მაგრამ სივრცეში ყველაფერი რომ შეჩერდეს, ცვლილებები არ წარმოიქმნას, შეიცვლება თუ არა დროის სვლა? თუ მზე არ ამოვა ან არ ჩავა და ა.შ. – მაშინ დროც გაჩერდება. მაგრამ ასეა? თუ საათი მაინც დაითვლის წუთებს? დრო „ახლას“ მომენტებისგან შედგება, მაგრამ მასში ყოველთვის რჩება წარსულის ფრაგმენტებიც: მაგალითად, ადამიანი,

რომელიც დაიბადა, სხვა „ახლაში“ აგრძელებს არსებობას, ხე, შენობა... საზოგადოება, დრო, დერიდას აზრით, მოიცავს წარსულს, მაგრამ თან გარდაქმნის.

სივრცე-დროის პარადოქსის – თანმიმდევრულობისა და ერთდროულობის ურთიერთგამომრიცხავი თვალსაზრისები ბერძნულ ფილოსოფიაში წყდებოდა „ამას“ ცნებით, რაც ნიშნავდა, როგორც „ერთად“ (ყოფნას), ასევე „ერთდროულად“ (ყოფნასაც).<sup>38</sup> დროის თანმიმდევრულად ათვლილი წუთები და ტრანსცენდენტური, ერთდროულად არსებული დროები, მართალია, ვერ დაემთხვევა ერთმანეთს, თუმცა ეს საზრისის სხვადასხვაგვარობა თავად ყოფიერების არსია და საათის მაგალითზეც კარგად ჩანს: ერთი მხრივ, წუთები თანმიმდევრულად ითვლება და მეორე მხრივ, მრგვალ ციფერბლატზე დროის ყველა მომენტი ერთადაა. ხოლო ისრის წრე-ბრუნვა, მარადიული დაბრუნების სიმბოლოს წარმოადგენს.

ამგვარად, დერიდა დეკონსტრუირებს არისტოტელეს, ავეუსტინეს, თუ სხვათა შეხედულებას დროის შესახებ და თავის მხრივ განმარტავს, რომ: „დრო არის სახელი, რომელიც უკავშირდება „ახლას“ მომენტების გამეორება/შთანთქმას, როგორც გადავადება/ მომცველობა – დიფერანსული თამაში“.

დიფერანსულ „რეალობაში“ აღმოჩენილი ანტონიო ლოპესი ცდილობს ეს მის მიერ შემჩნეული წინააღმდეგობრიობა ნახატში გადაიტანოს. ასევე, ვიკტორ ერისესაც თავის მხრივ სურს დოკუმენტურად გადაღებული უშუალო კადრებით მოგვითხროს ლოპესთან დაკავშირებული ეს მოვლენა, მაგრამ ყოფიერება ტილოზე, ფირზე, ნიშანთა სისტემაში გადანაცვლების შედეგად სხვა რეალობად ლაგდება, სახეს იცვლის, არ ამართლებს მხატვრისა და რეჟისორის ამოცანებს, მოლოდინს... ასახავს რაღაც სხვას, მუდმივად აგვიანდება, მუდმივად ვერ ახერხებს აწმყოში „დასწრების“ აღბეჭდვას. ხოლო, ეს განსხვავება, ინტერვალი, რომელიც ყოფს ნიშანსა და მის მიერ აღნიშნულ მოვლენას, მას „დაუსწრებლობად“, „კვალად“ აქცევს.

ამგვარად, „კვალი“ არა მხოლოდ სიტყვის, „კინო-გამონათქვამის“ ნიშნის „დაუსწრებლობაა, რომელსაც დაკარგული აქვს უშუალო კავშირი თავის აღსანიშნთან, რეფერენტთან, თავის „წარმომავლობასთან“, არამედ დროის პარადოქსის, აცდენილი, გადაადგილებული მოუხელთებელი რეალობის სახეა, რომელიც ასევე სრულ, „შთანთქმულ“ მთლიანობასაც მოიცავს. „კვალი“ „დასწრების“ საპირისპირო ცნებაა, თუმცა იგი არსებობს „დასწრების“ წაშლილ საზრისთან ერთად. ამასთანვე „დასწრება-დაუსწრებლობის“ განსხვავებების დიფერანსულ თამაშში აღნიშნავს არა საგანს, არამედ მის დაუსწრებლობას, არყოფნას, და საბოლოოდ, თავის „პრინციპულ განსხვავებას საკუთარი თავისგან“.

შევაჯამოთ: თუ „დასწრება“ აღიარებული იყო პირველპრინციპად, დერიდასთან ახლა „კვალი“ გამოდის პირველსაწყისი გაკვალვის, დაუსწრებლობის უნივერსალური პრინციპი. შესაბამისად, წინ მიუძღვის ნებისმიერ მოვლენას და არ მიეკუთვნება ყოფიერებას. ანუ „დასწრება“ დერიდასთვის საწყისშივე დიფერანსულია: იგი თვითწაშლაა, „გაკვალვა“, კვალის გადაადგილება და არ ემხრობა არც ერთ მნიშვნელობას, უსხლტება ყველაფერს, რაც მას „დასწრებულის“ ნიშანში შეაკავებს. „არც შესამჩნევია, არც შეუმჩნეველი“, როგორც ერისესთან სხივი კომპზე.

<sup>38</sup> შეიძლება ითქვას, რომ - „ამ“-ას ქართულადაც დაახლოებით მსგავსი მნიშვნელობა აქვს. ჩვენ ვამბობთ: „ამავე დროს“ „ამავე ადგილზე“ და კიდევ უფრო ფართოდაც: მითითება ობიექტზე – ამავე ხეზე, ადგილზე – ამავე ქალაქში, რაოდენობაზე - ამდენი, ზომაზე - ამოდენა, ამაღამ, და ა.შ ამა და ამ შემთხვევაში და ა. შ.

ამერიკელი კრიტიკოსი ვლერი ალნიშნავს, რომ მსგავსმა თვალსაზრისმა მიგვიყვანა „ენის რეფერენციული ფუნქციის დეკონსტრუქციამდე... რეფერენტის ადგილი კვალმა დაიკავა“.<sup>39</sup>

სწორედ, რეალობაში ახლა და აქ არსებულის გამქრალი, ან იქნებ არასდროს არსებულის „კვალი“ – ჟაკ დერიდას დეკონსტრუქციის, პოსტმოდერნისტული დროისა და ზოგადად რეალობის გააზრების პირველსაწყისი „მოცემულობა“, ფილმში არამოცემულობისა და დაუსწრებლობის საზრისს ადგენს, „დასწრების“ საპირისპიროს მოწმობს: რომ წარსული „რეალობა“ თავისი საზრისით, მნიშვნელობით ჩვენს აწმყოში არ არსებობს. ეს აწმყოს წარსულში გადასვლის შემდგომ, დაგვიანებით „ამოცნობილი“, მოაზრებული, სტრუქტურულად მოწესრიგებული ჩვენივე დადგენილი შინაარსია, შთაბეჭდილებებითა და წარმოსახვით გავჯერებული მენსიურების შინაარსი, წარსულის მითი – „შევსებული“ მიზეზ-შედეგობრიობით, დასაწყისითა და დასასრულით.

„კომმის მზე“, შეიძლება ითქვას, თავად რეალობისა და ასახვის გადაუწყვეტელი წინააღმდეგობრიობებით „წახალისებული“ დეკონსტრუქციის აქტია და მოგვითხრობს სწორედ „დაუსწრებლობაზე“, არარსებულ „კვალზე“. ამ შემთხვევაში, ასეთი „აპორიულობის“ სიმბოლოდ, ფილმში, წარმოდგება მოციმციმე ათინათი, რომლის ადგილს კომპოზიციურად ყოველწამიერად, ხელახლა განსაზღვრავს. ანტონიო ლოპესი სწორედ ამ „დასწრების“ დაჭერას, მის მოხელთებას ცდილობს - კომპოზიციურად მოთამაშე მზის სხივის, რომელიც თითქოს ახლახან, ამ წამს აქ იყო... მას დაეძებს, ხელშესახებს, არსებულს, მდგრადს და მუდმივს... მაგრამ ეს წამი უკვე წარსულია, აწმყოში „დაუსწრებლობის“ ფაქტი, მხოლოდ ხსოვნა და მხოლოდ ადამიანის მიერ თავად შექმნილი რეალობის „კვალი“, ისეთივე, როგორც აკროპოლის ფონზე პაკოსთან ერთად გადაღებული ფოტოა... თუმცა, ამჯერად, იმ გამქრალი რეალობის, პაკოსა და აკროპოლის გარეშე.

ისევე როგორც დროის შრე, ფილმში პირობითობაც თავისებურად აითვლება: ფილმს ჩარჩო თითქოს მოხსნილი აქვს, იგი გასულია სინამდვილეში და მასშია გადაზრდილი. ამას ვიკტორ ერისე რამოდენიმე პირობითი შრის გააზრებით აღწევს. ჯერ ერთი, ფილმის პირობითი სივრცე, რომელშიც საუბარია, ერთი მხრივ, რეალურად არსებულ სამყაროზე: ქალაქზე, სახლზე, ეზოზე, კომპის ხეზე, მხატვარზე როგორც ნამდვილად მყოფ პიროვნებაზე – პერსონაჟი რეალურად არსებული მხატვარია და ფილმში, სწორედ მისი შემოქმედებაა ასახული.

შემდეგი შრე, კინოს სივრცეს გამოყოფს ამ რეალურად არსებული ნაგულისხმები სივრციდან. ჩვენ ვამჩნევთ ამ შრის მხატვრულ ასახვას: მხატვარს, რომელიც პერსონაჟია და თამაშობს მხატვარს, თავის თავს. შემდეგ შრეზე, ჩვენ აღვიქვამთ იმავე მხატვარს ავტოპორტრეტის ფუნქციით: იგი ფილმის სცენარის თანაავტორიცაა და ფილმის გადაღების იდეაც სწორედ მისმა შემოქმედებამ დააბადა. შემდეგ იგივე პერსონაჟი, უფრო პირობით შრეზე – ხდება ნატურა პორტრეტისათვის, ისევე როგორც რეალური კომპის ხე ხდება კადრი და შემდეგ ნახატი. მაგრამ პირობით შრეებზე დაყოფა ისევე შეიძლება გაგრძელდეს: ნატურა ნატურმორტი გადადის, ხოლო თვითონ – ასევე, ტახტზე მიცვალებულის პოზაში, მით უფრო რომ იგი თვალდახუჭული წევს, ხოლო ხელებში მისთვის ძვირფასი, სიმბოლური საგნები უჭირავს. ანუ ყველაფერს ამას, ემატება დეტალები, კიდევ ერთი – მითოლოგიური გააზრების შრისათვის. ეს საგნებია: აკროპოლის სვეტების ფონზე გადაღებული ძველი ფოტო – პაკოსთან ერთად, ანუ დეტალში ჩართული წარსულის

<sup>39</sup> Постмодернизм. Словарь терминов И. П. Ильин, . М, 2001.

ფრაგმენტი და გათლილი ბროლის ბურთულა მოთამაშე ათინათებით, ამ ისტორიის ტრანსცენდენტური დროის სიმბოლოები. ამას ემატება დროისა და ციკლის შრე, რომელზეც უკვე ვთქვით; ერთიმეორის გვერდით ლაგდება ცალკე საგნების სამყარო და მსჯელობა, ერთი მხრივ, მხატვარისა და ავტორისა, რომელიც არკვევს თავის თავს, სამყაროს, ხელოვნებას; მეორე მხრივ – ფილმის რეჟისორისა, რომელიც საბოლოოდ ყველაფერს ალაგებს და აჯამებს. ეს შრეები, თუმცა საკმაოდ დაპირისპირებულ დამოკიდებულებას ქმნიან, არ არიან მკაფიოდ გამიჯნულები – ერთიმეორეში იჭრებიან, რათა ერთმანეთი გამოირიცხონ და გაიგივდნენ. როგორც, მაგალითად, ნამდვილი და დახატული კომშის ხე, რომლებიც სამყაროშიც და წარმოდგენაშიც გამიჯნულები არიან, მაგრამ უცნაურად ავსებულან ერთმანეთის თვისებით: ფილმის რეალობის კომშებს, მხატვარი, თეთრი საღებავის „ათინათებს“, „ბლიკებს“ ადებს, ხოლო, ნახატში მზის სხივის შეტანას ცდილობს. ამ აბსურდს კიდევ ერთი შუამდებარე შრე ემატება: ეს არის სარკე, რომელიც უჭირავთ მხატვრის უკან და ანარეკლში, ათინათის სახით დაციმციმებს გამოსახულებები – კომშის ხის, ნახატის და ზურგით მდგარი მხატვრის, რომელიც, ამ სარკეში აჭრილ გამოსახულებას ხატავს. ეს სარკე მის მეგობრებს უჭირავთ, ანუ გადადის ფილმის რეალობაში და ამ რეალობას იქვე ვიღაც კამერით იღებს და შემდეგ, პირობითობის ეს რთული კონსტრუქცია უკვე რეჟისორის გავლით მაყურებლის წინაშე დგება, ანუ იზომება მანძილი ნამდვილ რეალობასა და შემოსაზღვრულ ჩარჩოში ჩასმულ რეალობას შორის, რომელიც რაღაცას ნიშნავს, რაღაც სხვა აზრს, ვიდრე ეს რაღაც სინათლით დასნივებული ეკრანული აჩრდილია. ეს მოძრავი ათინათი მაყურებლისათვის აზრი და იდეაა, გაელვებული და გამჭრალი გამოსახულება, რომელიც ისეთივეა, როგორც ადამიანის ცხოვრება – ერთიმეორეში არეული დაფანტული გამჭრალი ეპიზოდებითა და შთაბეჭდილებებით. თუმცა იდეის მსგავსად, მენსიერებაში და ფოტოებზე შემონახული; იმ საგნებზე აღბეჭდილი, რომელსაც ადამიანი ეხება და აზრს ანიჭებს.

მართალია, ყველაფერი ერთადაა, ერთმანეთში არეკლილი და ერთმანეთით გავსებული რეალობით, მაგრამ ყოველთვის აშკარაა განსხვავება რეალობასა და „კვალს“ შორის. ისინი სხვადასხვა ბუნებისანი არიან, სხვადასხვა რეალობის წევრები. დერიდასეული „კვალი“ ენის, „ნაწერილის“, გააზრების ნიშნობრივ სისტემაშია და მის გარეთ არსებულ ფიზიკური რეალობის წარმომავლობაზე, მის „ბუნებაზე“ არ არის დამოკიდებული, არსებობს ერთდროულად მსგავსება/განსხვავებებით და განისაზღვრება მხოლოდ საკუთარი დადგენადობით, გადროულება-გასივრცოულების, „გან-სხვავების“ პროცესით. ანუ დერიდა სხვაგვარად იაზრებს – დეკონსტრუირებს ფერდინანდ სოსიურის ლინგვისტურ თეორიასაც, რომლის თანახმად, ნაწერს მხოლოდ მეორადი, გაშუალებული მდგომარეობა უკავია ცოცხალი, რეალობაში „დასწრებული“ მეტყველების შემდეგ, ანუ, სოსიურის თანახმად, „ნაწერი“ მხოლოდ აფიქსირებდა იმ სიტყვებს, იმ აზრებს, რაც რეალობაში წარმოითქმებოდა. დერიდასთან „ნაწერი“ (ნებისმიერი ტექსტი, ფილმი, ხელოვნების ნაწარმოები) „კვალის“ ორაზროვანი დასწრება/არდასწრებაა და ხაზს უსვამს, უპირველეს ყოვლისა, ადამიანის მიერ სინამდვილის აღქმის გაშუალებულ ხასიათს. უფრო მეტიც, აღნიშვნების, ნიშნების მიღმა დაშვებული არ არის რეალობასთან არავითარი მიახლოება.

კიდევ ერთ წრეს გავივლით ლოპესის კომშებზე დადებულ ლაქებზე; იმ ნახატზე, რომელიც მას საერთოდ როდისმე დაუნახტავს. თუნდაც იმ ჩარჩოზე, რომელიც ფილმის დასაწყისში ნახატისთვის შეკრა, ან თვითონ ეს მშვენიერი კომშის ხე, რომელიც შესაძლოა ბუნებამ გააჩინა, მაგრამ ეზოში მან დარგო და გაახარა. და ყველაფერი

კიდევ ერთხელ დატრიალდება მზესთან და დროის ციკლთან ერთად. იკვრება ციკლი მხატვარზე, რომელიც ჩადგა „სამყაროს ცენტრში“, განისაზღვრა რა, ნახატსა და დასახატს შუა უძრავი სიმეტრიული ადგილი და რომლის გარშემოც დაიწყო ტრიალი და მოძრაობა – მზემ და მთვარემ, დღეებმა და კვირებმა, თვეებმა, გაზაფხულმა, შემოდგომამ, წლებმა, ოჯახმა, მეგობრებმა, უცხოებმა, საგნებმა... იგი სამყაროში საზრისს დაეძებს და როდესაც ამაზე წარმავალი დრო არ პასუხობს, თავის გარშემო, თვითონვე ანიჭებს აზრს ყველაფერს; დროდადრო ერთხელ და სამუდამოდ აბრწყინებს მათ, თუმცა არ არის დარწმუნებული, რომ ეს შუქი საყოველთაო და მარადიულია, რომ საერთოდ არსებობს... როგორც ერთი ნაყოფის ცხოვრება არ არის მარადიული, მთელი ხის ცხოვრებასთან შედარებით, რომელიც მრავალ ნაყოფს შესწრებია, ხოლო ხის ცხოვრება მზე და მთვარესთან, მარადიულთან და „იდეასთან“ შედარებით... და ისევ იდეას უბრუნდება ყველაფერი. მხატვრის აზრით, ბერძნებმა ეს იცოდნენ და პირდაპირ უჭვრეტდნენ მარადიულს. დღევანდელი ადამიანისთვის დრო არა მხოლოდ სწრაფად გადის, არამედ თანდათან ტემპსაც უმატებს.

ოდესღაც ხელოვნება მითის შექმნის პროცესში დაიბადა – სამყაროს კანონზომიერების სახე-ხატში გამოვლენისას: გამოსახავდნენ კოსმოსის ჰარმონიულ წესრიგს, ადგენდნენ წესჩვეულებებსა და აკრძალვებს, ჭეშმარიტების საკრალურ კალენდრებს, რომლებიც ავლენდნენ სამყაროს რიტმსა და საზომს. რეალობის საიდუმლოს თანდათანობით გახსნასთან ერთად იცვლებოდა მითის შინაარსი, ყალიბდებოდა ახალი იდეები, მათი შესატყვისი გამოხატვა. ადამიანმა და მისმა გონმა ასახა არა მხოლოდ თავად სამყაროს დაბადება, მისი სრულყოფილება, არამედ ამ სამყაროსთვის მითურ ჰერსონაჟთა ბრძოლა და დაღუპვაც... მანვე დაუშვა მითის მსხვერველაც, მსხვერველს განმეორებაც, განმეორებადობაც... უფრო სრულყოფილი სამყაროსთვის. დღევანდელი ადამიანი ისევ ქმნის და ამსხვერვეს, მაგრამ ამჯერად არა მხოლოდ რაღაც საეჭვოს, არამედ მთლიანად, „მითოლოგიურს“ როგორც ასეთს. მითური გმირების ირგვლივ ახლაც რიტმულად ტრიალებს სამყარო, თუმცა გაცილებით უფრო სწრაფად. ეს ისტორიები ჩვენთვის აღარ არის უბრალოდ მოვლენებისა და საგმირო ამბების თანმიმდევრული ცვლა... ხელოვნების ციკლურ კანონზომიერებებში მოვლენის მნიშვნელობას იძენს განსხვავებები, დრო და მისი ირონიული ცვალებადობა, როდესაც მითი არსებობას იწყებს და როდესაც იგი გავლენას კარგავს.

### გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ახალი აღთქმა. იოანეს სახარება.
2. ბიბლია. ძველი აღთქმა. დაბადება.
3. ბარტი რ., ავტორის სიკვდილი, მითოლოგიები, მითი დღეს. მითი არის სიტყვა. ლიტერატურის თეორიის ქრესტომათია, III, შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი, თბ., 2015.
4. გოდა, კრ., „ფილოსოფია ნულებისთვის“ Christian Godin, La philosophie pour les nuls, 2007.
5. დეკარტი რ., „ფილოსოფიური ტრაქტატები“ მსჯელობა მეთოდის შესახებ, Discours de la méthode 1637. სავლე წერეთლის ფილოსოფიის ინსტიტუტი / S. Tsereteli Institute for Philosophy, ილიას სახ. უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2018.
6. ფუკო მ., სიტყვები და საგნები: ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა არქეოლოგია“ (1966), „ლიოგენე“ 2004.
7. Бычков В.В. Эстетика: Учебник. М.: Гардарики, 2004.
8. Грицанов А., А. Новейший философский словарь. Постмодернизм 2015.
9. Деррида, Ж. О грамматологии / Пер. с фр. и вст. ст. Н. Автономовой. De la grammatologie : Essai sur la permanence de concepts platonicien, aristotélicien et scolastique de signe écrit~ 1967, М.: Ad Marginem, 2000.
10. Ильин И. П., .Постмодернизм. Словарь терминов М. 2001.
11. ИЛЬИН И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм М: 1996  
Кьеркегор С., Страх и трепет (Frygt og Bæven) 1843 Изд. Академический проект 2018
12. Küng Н., Projekt Weltethos. Piper Verlag, München, 1990.
13. Кутырев В. А. Философия постмодернизма. Эпоха постмодерна и постмодернизм .
14. Лакан «ФРЕЙДОВСКИЕ СХЕМЫ ПСИХИЧЕСКОГО АППАРАТА».
15. Сартр Ж.-П., Бытие и ничто Изд. АСТ, 2015 г. (L'Être et le néant, 1943 L'Être et le Néant « essai d'ontologie phénoménologique » 1943).
16. Сартр Ж.-П., Дьявол и Господь Бог (Dieu est mort. Le diable et le bon dieu, p.240, Folio n° 52) 1951 - Изд. АСТ, 2017.
17. Сартр Ж.-П. Экзистенциализм - это гуманизм. L'existentialisme est un humanisme (1945) М.: Изд. иностранной литературы, 1953.
18. Фрейдджер Р., Фейдимен Д., Принципы экзистенциализма 2001
19. Foucault М., Ceci n'est pas une pipe. 1973.
20. Хассан И., Постмодернистский поворот, 1987, <http://culturolog.ru/content/view/2765/6/>

**PRESENT - “PRESENCE”, PAST - “TRACE”**

The article “Present - “presence”, past - “trace” deals with the conceptual conception of time in film art. Postmodernism poses other artistic challenges - style, meaning and form must meet these demands.

The epoch of postmodernism has globally changed the view of the world and the lifestyle of man. The changes also affect the foundations of culture, the usual values have been revalued. The new world of the second half of the 20th century began with the numerous opposing views, events, meanings, differences and similarities that emerged in the reality of modernity. This period is also characterized by the diversity of cultural spaces and styles, by the manifold currents of amateur art of the masses, the artistic-political subcultures that spontaneously formed alongside professional art.

The film of postmodernism carries within itself the causal connections of the “decentered world” and the amorphous structure without “orientation of values”, the specific view of the world, which as hierarchical is composed of chaotic fragments. Although, its simple façade hides the multi-layered, stylish, multifaceted depth, which is provided with many codes. Each layer establishes a relationship with the neighbouring layer, and so does every other layer with each other, with the viewer. The most important thing is the relationships that have been created, not the effort the author makes in the finale of the work (whether it is a book or a film) to just finish it. And may this finale also contain the most important meaning.

This principle of postmodern cinematography, this dynamic, changeable and incomprehensible “playing structure” with the constant play of meanings, elements and layers existing in it, with the constant struggle - the “game of difference” - of agreement and difference, the “neutral” ambiguity became in Georgian cinematography a possibility of escape from Soviet censorship, from the disguise and hidden context. When studying postmodern film and in order to uncover the senses that have changed in it, as well as to determine the “differences” to oneself, the observation of the relations between the elements that exist in it, the play of layers and the spread of narration in film plays an important role.

Each flow and direction within the framework of the style regulates in some way the artistic reality and its re-fixed coordinates of time and space, since they are the elements of the localization of the content, the continuous reproduction of the events, the formation of the style: be it the free asynchronous volatility of time according to the function of the “third meaning” of Kuleshov-Eisenstein’s montage, or the temporally uninterrupted (like a rope effect) narrative of Hitchcock. At the stage of postmodernism, the artistic meaning of film is even more weighty, accentuated in terms of content, deliberately reinterpreted, which becomes a factor in the fundamental reinterpretation of the work, a factor in interpreting it differently and exposing the contradictions that exist in it.



The article pays special attention to the concepts of Jacques Derrida's theory of deconstruction - "presence" - "absence", "trace" and "différence". Special interest is given to the postmodernist "differentiation" of the conception of reality in general and the character of the temporal and the spatial; also the specifics of the postmodernist way of seeing that are connected with these concepts and in general with the change of sense/content.

*Lia Kalandarishvili*

### **GEGENWART – „PRÄSENZ“, VERGANGENHEIT – „SPUR“**

Der Artikel „Gegenwart – „Präsenz“, Vergangenheit – „Spur“ handelt von der konzeptuellen Auffassung der Zeit in der Filmkunst. Die Postmoderne stellt andere künstlerische Aufgaben - Stil, Sinn und Form müssen diesen Aufforderungen entsprechen.

Die Epoche der Postmoderne hat die Weltansicht und den Lebensstil des Menschen global geändert. Die Änderungen betreffen auch die Grundlagen der Kultur, die üblichen Werte wurden umgewertet. Die neue Welt der zweiten Hälfte des 20. Jh.-s begann mit den zahlreichen gegensätzlichen Ansichten, Ereignissen, Bedeutungen, Unterschieden und Ähnlichkeiten, die in der Realität der Moderne entstanden. Diese Zeit ist auch durch die Vielfalt von kulturellen Räumen und Stilrichtungen gekennzeichnet, durch die mannigfaltigen Strömungen der Amateurkunst der Massen, die künstlerisch-politischen Subkulturen, die sich spontan neben der Berufskunst gebildet haben.

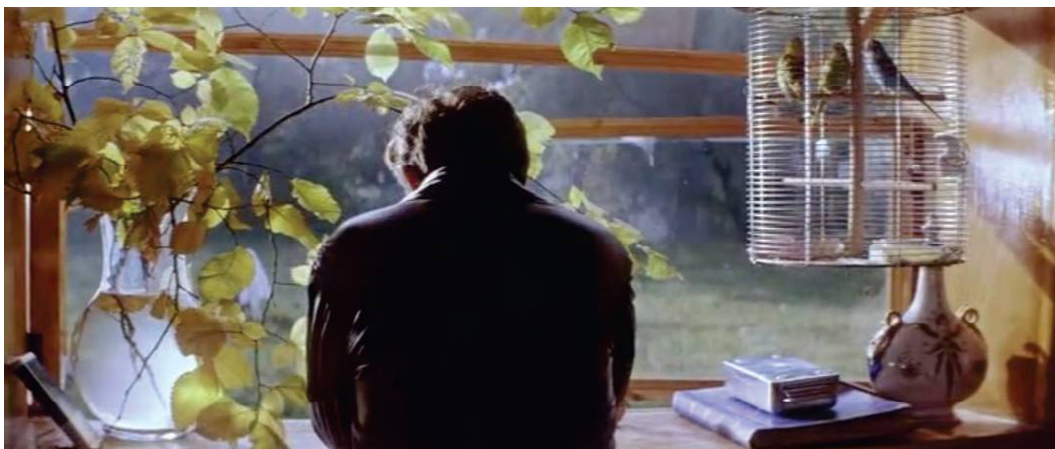
Der Film der Postmoderne trägt in sich die kausalen Zusammenhänge der „dezentrierten Welt“ und die amorphe Struktur ohne „Orientiere der Werte“, die spezifische Sicht der Welt, die sich als hierarchisch aus chaotischen Fragmenten zusammensetzt. Obwohl, ihre simple Fassade die vielschichtige, stilreiche, vielzeitige, mit vielen Codes versehene Tiefe verbirgt. Jede Schicht baut ein Verhältnis mit der Nachbarschicht auf, und so jede andere Schicht miteinander, mit dem Zuschauer. Dabei stellen das Wichtigste die entstandenen Verhältnisse dar und nicht die Mühe, die sich der Autor im Finale des Werkes (egal – ob eines Buches oder Films) gibt, um nur den Schlusspunkt zu setzen. Und mag dieses Finale auch den bedeutendsten Sinn enthalten.

Dieses Prinzip der postmodernen Filmkunst, diese dynamische, wechselhafte und unbegreifliche „spielende Struktur“ mit dem ständigen Spiel der in ihr existierenden Bedeutungen, Elemente und Schichten, mit dem ständig vor sich gehenden Kampf – dem „Spiel der Différence“ - der Übereinstimmung und des Unterschieds, die „neutrale“ Zweideutigkeit wurde in der georgischen Filmkunst zur Ausweichungsmöglichkeit von der sowjetischen Zensur, von der Verlarvung und des verdeckten Kontextes. Beim Studium des postmodernen Films und zur Aufdeckung der in ihm veränderten Sinnes sowie zur Feststellung der „Unterschiede“ zu sich selbst spielt die Beobachtung der in ihm existierenden Beziehungen zwischen den Elementen, dem Spiel der Schichten und der Ausbreitung des Erzählens im Films eine wichtige Rolle beigemessen.

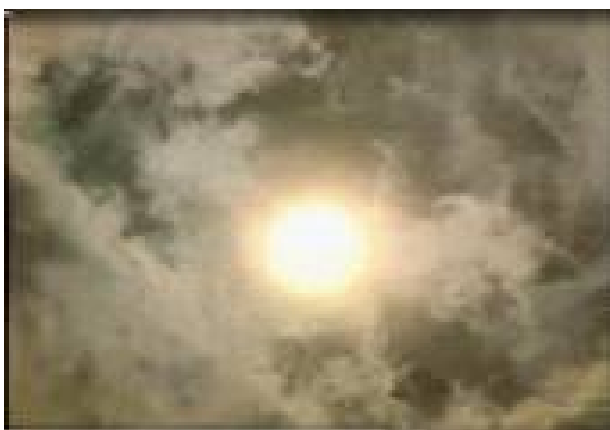
Jede Strömung und Richtung in den Rahmen des Stils regelt auf gewisse Weise die künstlerische Realität und deren neufixierte Koordinate der Zeit und des Raums, da sie die Elemente der Lokalisierung des Inhalts, der kontinuierlichen Wiedergabe der Geschehnisse, der Formierung des Stils sind: sei es die freie asynchrone Sprunghaftigkeit der Zeit nach der Funktion der „dritten Bedeutung“ der Montage von Kuleshov-Eisenstein, oder auch das zeitlich ununterbrochene (wie ein Seileffekt) Erzählen von Hitchcock. Auf der Etappe der Postmoderne ist die künstlerische Bedeutung des Films noch gewichtiger, inhaltlich akzentuiert, absichtlich umgedeutet, was zum Faktor der prinzipiellen Umdeutung des Werkes wird, zum Faktor es anders aufzufassen und die darin existenten Widersprüche zur Schau zu stellen.

Im Artikel wird besondere Aufmerksamkeit den Begriffen der Dekonstruktionstheorie von Jacques Derrida gerichtet – „Präsenz“ – „Abwesenheit“, „Spur“ und „Différence“. Besonderes Interesse gilt

dem postmodernistischen „Unterscheiden“ der Realitätsauffassung im Allgemeinen und dem Charakter des Zeitlichen und des Räumlichen; ebenso auf die Besonderheiten der postmodernistischen Sehweise, die mit diesen Begriffen und generell mit der Veränderung des Sinns/Inhalts in Verbindung stehen.



77. კადრი ფილმიდან „სოლარისი“ (Солярис 1972), რეჟ. ანდრეი ტარკოვსკი



78, 79. კადრები ფილმიდან „კომისის შზე“ (1 Sol del embrillo 1992), რეჟ. ვიკტორ ერისე





80, 81, 82, 83. კადრები ფილმიდან „კომპოს შუე“ (I Sol del embrillo 1992),  
რეჟ. ვიკტორ ერისე