

ავთანდილ ძამაშვილი, ლაშა ხარაზი, თამთა უგლავა,
საბა კოხრეიძე, ნინი შველიძე, ალექსანდრე გაბელია,
გიორგი ჯავახიშვილი, დავით გალაშვილი,
ოთარ ჭულუხაძე

კრიტიკული ესეები კავიბაღიშვილის შესახებ



გამომცემლობა
Carpe diem

კაპიტალისტური სისტემა უკვე სამი ასწლეულია მსოფლიოს დომინანტური ეკონომიკური მოდელია. სისტემა, რომელმაც სოციალურ-ეკონომიკურ სიკეთეებთან ერთად, უამრავი უბედურება და უთანასწორობა მოიტანა, საქართველოში უკანასკნელი 30 წელია დიდი სისწრაფით იკიდებს ფეხს; კაპიტალიზმს მოჰყვება თავისი კულტურული კოდები, კულტურის ინდუსტრია, რომელიც ეკონომიკური რეალობის გამყარებაა კულტურის სფეროში; ამ კრებულის მიზანია წარმოაჩინოს და გააკრიტიკოს, როგორც კაპიტალიზმის ეკონომიკური, ისე მისი ზედნაშენის - კულტურის ინდუსტრიის მოქმედების პრინციპები და ალგორითმები.

რედაქტორები: ავთანდილ ძამაშვილი, ოთარ ჭულუხაძე

მხატვარი: ლევან ჭოველიძე

© ა. ძამაშვილი, ლ. ხარაზი, თ. უგლავა, ს. კობრეიძე,
ნ. შველიძე, ა. გაბელია, გ. ჯავახიშვილი,
დ. გალაშვილი, ო. ჭულუხაძე

© გამომცემლობა Carpe diem, 2020

ISBN 978-9941-9699-5-9

წინასიტყვაობა	4
კაპიტალიზმის დამავალიანებელი ბუნება ავთანდილ ძამაშვილი	7
ვირუსის ინტერვალი ლაშა ხარაზი	21
თანამედროვე სპირიტუალიზმი და ტრენდული რელიგიები თამია უგლავა	43
ტოტალიზმი და ტოტალიზაცია: ცნებათა გადახედვა გეორგ ლუკაჩსა და ჟან-პოლ სარტრთან საბა კოხრეიძე	63
კინო და კაპიტალიზმი: ზოგიერთი უფრო მხურვალედ უყვარს ნინი შველიძე, ალექსანდრე გაბელია	84
რამდენიმე მოსაზრება დამოუკიდებელ ქართულ კინოსა და მის ირგვლივ მიმდინარე პროცესებზე გიორგი ჯავახიშვილი	119
ერთგანზომილებიანი აზროვნება და ტექნოლოგიური რაციონალობა დავით გალაშვილი	144
არარა და კაპიტალიზმი ოთარ ჭულუხაძე	153
შენიშვნები და განმარტებები	165

წინასიტყვაობა

წინამდებარე ესეების კრებული კაპიტალიზმზე კრიტიკულ რეფლექსიას ასახავს. მასში მოცემული ტექსტების ავტორები პოლიტიკურ, კულტურულსა და სოციალურ განზომილებაში კაპიტალიზმის მამოძრავებელი ლოგიკის ამოცნობასა და მისი თანმდევი მანკიერი გავლენების მოხელთებას ცდილობენ. ამასთანავე, კრებულის შექმნის იდეა თეორიულსა და პრაქტიკულ მიზნებს აერთიანებს: უახლოეს წარსულში ქართულ ენაზე დაწერილი არცთუ ბევრი ბეჭდური ტექსტი გვახსენდება, რომელიც კაპიტალიზმს რამდენამდე კრიტიკულად გააშუქებდა. ამასთან, მნიშვნელოვანია, რომ კრებულში დაბეჭდილი ტექსტების ავტორები ახალგაზრდა მკვლევრები არიან, რომლებიც აკადემიური სივრცის სხვადასხვა სფეროებში სწავლობენ და მოღვაწეობენ.

ავტორები გვევლინებიან ფილოსოფიის, კინომცოდნეობისა და რელიგიის კვლევების დისციპლინებიდან, რაც ვფიქრობთ, კრებულს დამატებით მომხიბვლელობას სძენს და მკითხველიც მეტი ინტერესით აღივსება, როდესაც კაპიტალიზმის ინტერდისციპლინურ კრიტიკას გაეცნობა. მაგალითად, ტექსტში ვხვდებით კაპიტალიზმთან დაკავშირებულ კინოკრიტიკას, ასევე მის კავშირს კულტურასთან, რელიგიურ პრაქტიკებსა თუ კონკრეტულ სოციალურ მოვლენებთან. მკითხველი კრებულში იხილავს კულტურის სხვადასხვა საკითხებსა თუ კონცეპტზე ფილოსოფიურ რეფლექსიებს.

ამავდროულად, ტექსტი არ ივინყებს კრიტიკული პერსპექტივის საფუძველმდებარე თეზისს, რომ ყოველი თეორიული მოხაზულობის მამოძრავებელი მიზანი თეორიიდან პრაქტიკაში გარდამავალი პროცესი უნდა

იყოს. შესაბამისად, გარდა კაპიტალიზმის ყოვლის-
მომცველი ბუნების მხილებისა, – ბუნებისა, რომელიც
ყოფიერების ყველა ფორმაში შელწევას მიელტვის და
სურს, სამომხმარებლო ეთოსს დაუქვემდებაროს სუ-
ლიერი თუ უსულო ფორმები, – ამავედროულად, ხსენ-
ებულის მხილება მის გარდაქმნასა და მისგან საპირისპ-
ირო პოლიტიკური მზაობის სურვილსაც გამოთქვამს.

კაპიტალიზმის დამავალიანებელი ბუნება ავთანდილ ძამაშვილი

კაპიტალიზმის დამავალიანებელი ბუნება თავს განსხვავებულ სივრცეებში ავლენს. მისი საყოველთაო და დამანგრეველი გავლენა სახელმწიფოებრივ, კლასობრივსა და ინდივიდუალურ შრეებზე აისახება და ამდენად, მისი არქიტექტონიკის, შინაგანი ლოგიკის მოხელთება ინტერდისციპლინური გაშუქების აუცილებლობითაა პირობადებული. ამავდროულად, საგულისხმოა ითქვას, რომ კაპიტალიზმის ამგვარ თვისობრიობას, გარდა მყისიერი და განგრძობითი ზემოქმედებისა, ახასიათებს ეკონომიკისა და კულტურის ძირისძირობამდე გამსჭვალვის მრავალმხრივი ეფექტი. დავალიანება, ერთი მხრივ, თუ დოვლათის აკუმულაციისა და მისი ერთეულთა ხელში დამკვიდრების ტექნოლოგიაა, მეორე მხრივ, ის დავალიანებულ სუბიექტთა პოლიტიკური მოხელთებისა და დამორჩილებული დროითობის უკვდავყოფის პირობაა.

წინამდებარე ესეს მიზნები ორი მთავარი ხაზის გარშემო აიგება: პირველი შეეხება კაპიტალიზმის დამავალიანებელ ბუნებას საჯარო და კერძო სფეროში, – იმას, თუ როგორ და რა მექანიზმებით ვალიანდება ცალკეული სუბიექტი, მთლიანად საზოგადოება თუ ზოგადად სახელმწიფო. ეს

ნაწილი მაურიციო ლაძარატოს წიგნში „ვალის ადამიანის წარმოება“ გამოთქმული კონცეფციის, „ვალის ეკონომიკის“ გარშემო იტრიალებს, რომელიც ნეოლიბერალური, ფინანსური კაპიტალიზმის კრიტიკის ფონზე, ვალის ეკონომიკის ფუნქციონალობას, ვალის ადამიანის ეკონომიკური და ონტოლოგიური სხეულის შუქზე რეპრეზენტირებს. ამ საკითხს აუცილებლობით უკავშირდება ერიკ რეინერტის დებულება „სიღარიბეში სპეციალიზების“ შესახებ. ხოლო ესეც მეორე ნაწილი მიემართება კაპიტალიზმში დავალიანებული სუბიექტურობის წარმოებას, რომელიც ეკონომიკური და კულტურული ბატონობის, კლასებსა თუ პიროვნებებში ინტერნალიზების პრაქტიკებს ასახავს – ხდომილებებს, თუ როგორ ტრანსფორმირდება ვალის დათვლადი და გაზომვადი სხეული, ბრალის დაუთვლელსა და ეგზისტენციალურ განცდაში. და ბოლოს, საგულისხმოა, ვალტერ ბენიამინის მცირე ტექსტი, „კაპიტალიზმი როგორც რელიგია“, რომელშიც იგი კაპიტალიზმის კულტის ერთ-ერთ მახასიათებლად მის დამავალიანებელ ბუნებას ასახელებს, რომელიც ბენიამინის აზრით, ქრისტიანული პირველცოდვის პრინციპით მოქმედებს.¹ საინტერესოა, რა კავშირშია ვალისა და ბრალის მიმართება სუბიექტის პოლიტიკურ განზომილებასთან, ნებისით თუ უნებლიედ, ვალიანობა-ბრალეულობის მოცემულობა, საჯარო თუ კერძო სფეროდან პოლიტიკურის დამორჩილებას ან საერთოდაც ანიჰილაციას ხომ არ გულისხმობს? ეს საფუძველმდებარე კითხვა, წინამდებარე ტექსტის ერთგვარი რეფრენი იქნება, რომელსაც რამდენადმე მკაფიო პასუხი უნდა გაეცეს.

„კრედიტორი-მოვალეს ურთიერთობა გახლავთ მქონეთა (კაპიტალის) და უქონელთა (კაპიტალის) ძალაუფლებრივი მიმართების პროდუქტი“.² მაურიციო ლაძარატო ნაშრომში – „ვალის ადამიანის წარმოება“, ნეოლიბერალური, ფინანსური კაპიტალიზმის გასწვრივ, ვალის ეკონომიკის ფუნქციონალურ თვისობრიობას ასახავს. მისი ინტერესი მიემართება 1970-80-

იან წლებში მომხდარი ისტორიული ხდომილებებიდან დღემდე მიმდინარე პროცესებს. ზიგმუნტ ბაუმანი ამ ვითარებას ახასიათებს, როგორც ძალაუფლების კონცენტრაციას ელექტრონული ქსელების ექსტერიტორიულობაში, როდესაც ფინანსური კაპიტალის კონტინენტიდან კონტინენტზე გადადინება ღილაკზე თითის ერთი დაჭერით ხორციელდება. ნეოლიბერალურმა, ფინანსურმა კაპიტალიზმმა პოლიტიკიდან გააძევა ინდუსტრიული კაპიტალიზმი. ნეოლიბერალური იდეოლოგია, რომელიც სახელმწიფოს როლის დამცირებით, დერეგულაციის პოლიტიკითა და საჯარო სიკეთეების (ჯანდაცვის, განათლების, საპენსიო სისტემებისა და ზოგადად სოციალური პოლიტიკების პრივატიზაცია) ინდივიდუალიზებით გამოირჩევა, საზოგადოებრივ პასუხისმგებლობას ინდივიდის პირად უნარიანობას უქვემდებარებს, ცალკეულისა და მთელის კავშირი იდეოლოგიური წნეხის ქვეშ გარდატყდება და ყოველდღიურობის გამნიშვნელების საჯარო მექანიზმები, კრედიტის აღების კერძო ძალმოსილებით იფარგლება. საგულისხმოა გავითვალისწინოთ, რომ საბაზრო დერეგულაციის თანმხლები გადასახადების შემცირების პოლიტიკები, პირდაპირპროპორციულად უკავშირდება ეკონომიკური ელიტების ფინანსების ზრდას, ელიტების რომლებიც მზარდი მოგების რეალურ ეკონომიკაში რეინვესტირებისა და ახალი სამუშაო ადგილების შექმნის ნაცვლად, კაპიტალის ფინანსიალიზაციას მიმართავენ. შესაბამისად, საბროკერო, საფონდო ბირჟებისა თუ კომერციული ბანკების ფულადი ბრუნვა კოლოსალურ რიცხვებს აღწევს. ცენტრალური ბანკი და სახელმწიფო ინსტიტუციები კი ფინანსური ბაზრების ჰეგემონიის ქვეშ არსებობენ. ვალის ეკონომიკა, რომელიც განსაკუთრებით ღარიბი ქვეყნების საარსებო პოტენციალს თრგუნავს, არც დასავლურ ქვეყნებს ინდობს. ლაძარატოს მაგალითად მოჰყავს საფრანგეთის შემთხვევა, როდესაც ერთ-ერთ რეგიონში სამი კომერციული ბანკის ტოქსიკური საპროცენტო განაკვეთის წინააღმდეგ დაზარალებულებმა სასამართლოში

დავა დაიწყეს. აუცილებელია გავიხსენოთ საგარეო ვალის დამანგრეველი მაგალითი საბერძნეთის ეკონომიკის შემთხვევაში. ცხადია, მესამე სამყაროს ტიპის დავალიანებული ქვეყნები, ბატონობას დაქვემდებარებულ სამართალს ვერ გამოსტაცებენ სამართლიან განაჩენს და არც სასამართლოს ფორმატში წყდება ვალის პოლიტიკის გარდაქმნის რაობა. მეორე მაგალითი ამერიკას ეხება, სადაც საყოფაცხოვრებო თუ საგანმანათლებლო ხარჯები მთლიანად ვალზე და საკრედიტო თუ სტუდენტური სესხის ბარათებზეა მიბმული – „საკრედიტო ბარათი არის უმარტივესი გზა, მისი მფლობელის პერმანენტული მოვალედან, სამუდამოდ დავალიანებულ ადამიანად გადაქცევისა“.³ ამდენად, ლაძარატოს ნაშრომში აღწერილი ვალის პოლიტიკა ეხება იმას, თუ როგორ გაძარცვა და დააცალკევა ბაზარმა მოსახლეობა ბოლო ორმოცი წლის განმავლობაში. კრედიტორი-მოვალეს მიმართება მძაფრ გავლენას ახდენს საზოგადოებრივ ურთიერთობებზე, უნდობლობის საყოველთაოობა ჰობსისეულ ბუნებით მდგომარეობას აღწერს, სადაც ადამიანი ადამიანისთვის მგელია. „დასუსტებული ადამიანი სისხლის გამოშვებით შეიძლება მოკედეს, მსგავსად იმისა, როგორც დღევანდელი ღარიბი ქვეყნები განიცდიან დეინდუსტრიალიზაციასა და მზარდ სიღარიბეს, „ბუნებრივი“ საბაზრო ძალების მოქმედებით“.⁴ ერიკ რეინერტის კონცეპტი „სიღარიბეში სპეციალიზება“ აუცილებლობით მიემართება ვალის ეკონომიკის ფუნქციონალობასა და მასთან დაკავშირებულ გარდაუვალ სიღარიბეს.⁵ მაგალითად, მეცნიერების ბაზარზე დაქვემდებარებამ განაპირობა სამეცნიერო დარგების ვიწრო სპეციალობებით შემოფარგვლა. სციენტისტური სულისკვეთებით სპეციალიზებაზე მიმართულმა მეცნიერებამ წარმოშვა შრომის დანაწილების მოქნილი სისტემა, რომელსაც „ტეილორიზმი“ ეწოდება და რომელმაც კაპიტალისტურ სანარმოო პირობებში, მსხვილ კორპორაციებში ზედმეტი ღირებულების დაუბრკოლებლად ზრდადი ტენდენციები წარმოქმნა. მაგალითად: ბიჰევიორიზმი, ემპირიული

სოციოლოგია, ეკონომეტრიკა, რომლებიც დიაგრამებითა და რიცხვებით მანიპულირებენ; კვანტიფიცირებული, ისტორიულ ხდომილებებს მოწყვეტილი მშრალი ანალიზით კი, ფინანსურ და საგანმანათლებლო ელიტებს, რომლებიც ნეოლიბერალურ კაპიტალიზმში ერთ სხეულად შეიქნენ, მავნებლური პოლიტიკის გასატარებლად ძალაუფლების ქვეშ განფენილი ფართო ასპარეზი მიეცათ. რეინერტი აშიშვლებს ბატონობის შორსმხედველ და დესტრუქციულ ქმედებებს, მაგალითად, მე-19 საუკუნეში ერთი ამერიკელი ეკონომისტი წერდა, რომ არ მოიქცე ისე, როგორც ინგლისი გირჩევს, არამედ ეკონომიკური პოლიტიკა გაატარე ინგლისის ეკონომიკის ფუნქციონირების მიხედვით.

დღეს იმავეს თქმა შეგვიძლია ვაშინგტონის ინსტიტუტებზე (მსოფლიო ბანკი, საერთაშორისო სავალუტო ფონდი), რომლებიც თავისუფალი ვაჭრობის ფეტიშიზაციით მდიდარ და ღარიბ ქვეყნებს შორის არსებულ ნაპრალს უსასრულოდ ზრდიან. ვალის ეკონომიკა, რომელიც გამორიცხავს ინდუსტრიულსა და სიღარიბიდან ამოყვინთვის ალტერნატიულ ეკონომიკურ ხედვებს, უზარმაზარ საჯარო და კერძო ვალს ქმნის. მეორე მხრივ კი, იმგვარი დღის წესრიგი ყალიბდება, რომელიც ვალის შემცირების ნაცვლად, მის უსასრულო ზრდას აწანამძღვრებს. მაგალითად, ღარიბი ქვეყნები დაშორებული არიან აზიური ქვეყნების, „მფრინავი ბატების“ ინდუსტრიულ ტექნოლოგიებს: იაპონიის, სამხრეთ კორეის, ტაივანის ინტეგრალური განვითარება, სახელმწიფო პროტექციონიზმითა და მაღალტექნოლოგიურსა თუ ინოვაციურ კვლევებში ჩართული ადამიანების დასაქმების პოტენციალით ხასიათდებოდა. ამგვარი სინერგიული ეკონომიკის ნაცვლად ტრანსნაციონალური კორპორაციების დიქტატი ღარიბ ქვეყნებს ჩიხური, გლობალური სურათის უკუმგდები, დამლუპველი პოლიტიკებისკენ უბიძგებს. საქართველოს მაგალითზე, 1990-იანი წლების ნეოლიბერალური ისტერიის ფონზე, განსაკუთრებით გამოიკვეთა სიღარიბეში სპეციალიზების

კვეთა დამავალიანებელ ბუნებასთან, როდესაც საბჭოთა კავშირის დაშლის შემდგომ არსებული ინდუსტრიული კაპიტალი ექსტრაპოლაციის (განახლება, შეცვლა ან გარდაქმნა) ნაცვლად, ჯართად დაიშალა და აქედან, ინდუსტრიული ეკონომიკა, ნედლეულის გადაყიდვასა და დაბალკვალიფიციური შრომის დამავალიანებელ პოლიტიკაში სპეციალიზებაში განხორციელდა.⁶ ამგვარ მდგომარეობას, პალიატიურ ეკონომიკად ასახელებენ. ამ დროს ცოცხალი ხარ, მაგრამ სიკვდილისთვის ემზადები, ან არსებობისთვის აუცილებელი მინიმუმით კმაყოფილდები.

ვალის ეკონომიკაში კლასობრივი ანტაგონიზმი მასშტაბურ სახეს იღებს და ლოკალური, კლასობრივი უთანასწორობა გლობალური ყვლეფისა და გაჩანაგების გამტარ მექანიზმებში ხორციელდება. განვითარებადი ქვეყნების ხარჯზე მოწინავე სახელმწიფოების გამდიდრება ფინანსური კაპიტალიზმის ფუნქციონირების შინაგანი ლოგიკაა. ფინანსური კაპიტალის მიერ კოლონიზებული კომერციული და ინდუსტრიული კაპიტალის ფორმებს თან ახლავს კლასიკური კაპიტალიზმის საფუძველმდებარე ბინარული ოპოზიციების ინკორპორირება, როგორიცაა: შრომა და კაპიტალი, მუშა და კაპიტალისტი, სახმარი და საცვლელი ღირებულება, ამდენად კლასობრივ იდენტობას მოკლებული, საბროკერო, საფონდო ბირჟების საშუალო რგოლებისა და რიგითი პროგრამისტებისგან შემდგარი „ახალი კლასის“ სუბიექტ, ჰომო-ეკონომიკუსის კლასიკური მაგალითები არიან. ამგვარი უკლასო, გაპიროვნებული ცნობიერების საგულისხმო სახე-ხატი კი ანტრეპრენიორია – „Everyone an Owner, Everyone an Entrepreneur“.⁷ ამრიგად, კლასიკურ კაპიტალიზმში თუ შრომით ფერხულში ჩართული მუშა მუდმივად შრომითი ექსპლუატაციისა და გაუცხოების წნეხის ქვეშ არის მოქცეული, ვალის ეკონომიკის ნეოლიბერალური პრაქტიკები მუშას, დასაქმებულს, გარდაქმნის ადამიანურ კაპიტალად, რომელიც საკუთარ თვითზე და განუსაზღვრელსა და ბურჟსით მოცულ პიროვნულ თვისებებ-

ზე ორიენტირდება. სოციოლოგ რიჩარდ სენეტთან, აქტიური „მე“ სუბიექტის იმპულსები, მოტივაცია და გრძნობები, პასიურ „მე“ ობიექტად რეგისტრირდება, რომელიც დანიანაურებას პირადი დამსახურების ნაცვლად, დამსაქმებლის გულმონყალე შემოთავაზებად აღიქვამს. შესაბამისად, საშუალო მუშაკი ვალშია დამსაქმებელთან და ცხადია ეს „დავალიანებულობა“ შრომითი გაუმჯობესების მოთხოვნის პოტენციალს აბათილებს. მეორე მხრივ, კარგი თანამშრომელი არა კარგი სპეციალისტობით, არამედ დადებითი პიროვნული თვისებებით განისაზღვრება, თუ როგორი ყურადღებიანია, გამგები, პოზიტიური და ა.შ. ანტრეპრენიორის სახე-ხატი, ჰომო-ეკონომიკუსის იმგვარი ცვლადია, რომელიც პროტესტანტული საერო ასკეზით წინასწარ გეგმავს სამომავლო მეურნეობას, შრომის პროდუქტის შექმნისას კი, ამავდროულად გამორჩეულ თვითს აკონსტრუირებს. ანტრეპრენიორის სახება იდეოლოგიური ანტინომიაა. ის ერთი მხრივ, პიროვნების თავისთავადი ტრანსცენდენტური ბუნების არსებობას უშვებს, რომელიც ისტორიულ ფერხულში უნდა განამდვილდეს და მეორე მხრივ, იმანენტური პიროვნულობის ხასიათით პირობადებული, შემთხვევითობებისა და მოულოდნელი რისკების გარდაქმნის პოტენციალის მატარებელი სუბიექტია. ლაძარატო ანტრეპრენიორის ხატის უკან, სიღარიბესა და დავალიანებაში სპეციალიზების უწყვეტ პრაქტიკებს ხედავს. ანტრეპრენიორი, როგორც ნდობის, კრეატიულობისა და შთაგონების სუბიექტი, გარშემომყოფთათვის ცალსახად ფინანსიალიზაციის თანმდევი სპეკულაციების ნივთიერი შედეგია. ამგვარი რელიგიური კავშირი ფორდისტული სისტემის შემთხვევაში, „ღვთიური ჯაჭვის“ შექმნის მიზნით, ქარხანაში დასაქმებული მუშების შრომითი ღირებულების ზრდასა და მსყიდველუნარიანობის მატებასთან ასოცირდებოდა. კაპიტალზე ნივთიერი მიჯაჭვა; ყოველდღიურ განუსაზღვრელ შრომაში ჩაფლულობისკენ მიმართულმა სისტემურმა ინდოქტრინაციამ შეცვალა. შრომით ბაზარზე ეკონომიკურ

სუბიექტად დაფუძნება პიროვნებებისგან მოითხოვს იმგვარი უნარების უწყვეტ სწავლას, რომლებიც შესაძლოა, უმაღლეს ფუძეცოდნად გადაიქცნენ. არასტაბილურ სამუშაო გარემოსა და მუდმივად ცვალებად საბაზრო მოთხოვნებს დაქვემდებარებულ ინდივიდებს ერთადერთ ხსნად ამაო და უწყვეტი თვითწვრთნა ესახებათ.⁸

ვალტერ ბენიამინი წერს, რომ კაპიტალიზმის დამავალიანებლობა წარმოშობს ბრალის ცნობიერებას. ეს გახლავთ მდგომარეობა, როდესაც დავალიანებული სუბიექტი არათუ ვერ აღწევს თავს ამ ჩიხურ მდგომარეობას, არამედ მის უნივერსალიზაციას აწანამძღვრებს – დროითობაზე განფენილი ვალის ეკონომიკა მასში ინკორპორირებულ სუბიექტთა მომავლის კოლონიზებას ახდენს. ბატონობის ეს პროცესი, ტოტალიტარიზმის ეს სახება, თანამედროვე ეკონომიკურსა და კულტურულ თვითნებობის ფორმებშია შენიღბული.⁹ ვალიანი ადამიანი არამხოლოდ სამუშაო დროით იხდის ვალს, არამედ სასიცოცხლო, თავისუფალი დროითაც, – მისი ნებელობით, სურვილებით, გამომწყვდეული პოტენციალობის უსაზღვროობით. ეგენი ზამიატინის წიგნში – „ჩვენ“ შესანიშნავადაა დროის კონტროლი აღწერილი, როდესაც აპარატი მასში ჩართულ სუბიექტებს, „სჯულის დროის ფიცრით“, ფანტაზიის, წარმოდგენის ნებას უთრგუნავს.¹⁰ დროითობის კონტროლი მასში ჩართული სამუშაო და თავისუფალი დროის შეთქვეფით, „man“-ად ყოფნის დაფუძნების წინაპირობაა.¹¹ შრომის განთავისუფლება თუ შრომითი გაუცხოების გაბათილებასა და თავისუფალ დროში სიცოცხლის ხელოვნების დაფუძნებას აწანამძღვრებს, ვალიან ეკონომიკაში კოლონიზებული დრო თავისუფალი დროის ნაცვლად, განტვირთვის, კულტურის ინდუსტრიაში ათქვეფილ დროს გვთავაზობს. ამდენად, შრომაშიც და შრომის მიღმაც, ვალიანი ადამიანი სრულად შერწყმულია დამქვემდებარებულ ბატონობის ალგორითმთან.

ქრისტიანობაში პირველცოდვის თანშობილობა, რომელიც მორწმუნეთა გულებსა თუ გონებას ამქვეყნიური არსებობის ბრალად ევლინება, მათ აქ და ახლა, პოლიტიკურ სუბიექტებად დაფუძნების ნაცვლად, ესქატოლოგიური უდროობის მომლოდინე გარსში ჰხვევს და ამავედროულად აპირობებს მუდმივი გამოსყიდვის წრიულობას. შეცოდებისა და მონანიების წრებრუნვის თანმდევი აფორიაქებულობა, რომელსაც როგორც განსაცდელს ღირსეულად უნდა გაუძლო, მიღმიერი დაჯილდოების წანამძღვრითაა პირობადებული. მორწმუნეთა ნუგეში სასუფეველის ღია კარის მოლოდინია. კაპიტალისტური დავალიანებულობა ამგვარ თანშობილ ბრალის გრძნობაში ცხოვრება გახლავთ, რომელსაც შრომით და ფულთ ვერ გამოისყიდი, დამავალიანებელი სუბიექტურობის წარმოება, არამხოლოდ ფულადსა და დათვლად, გადახდას დაქვემდებარებულ ერთეულს შეადგენს, არამედ იგი სახარბიელო პიროვნების, კომერციული კულტურული ფორმებით გაშუალებულ სახე-ხატს ქმნის, რომელშიც მომხმარებლობა (კონსუმერიზმი) ბიოლოგიურ მოთხოვნილებად ირაცხება, ვალის ეკონომიკას დაქვემდებარებული სუბიექტები კი კრედიტის გავლით მომხმარებლობის თვითგანმახორციელებელ ფუნქციას კისრულობენ.

მარქსისტული რევოლუციური სულისკვეთება შრომითი გაუცხოებიდან, გასაგნებული ყოფიდან, ბორკილების დახსნის სურვილით ამოზრდილი წინააღმდეგობა, თითქოს კოსმოსურ სამყოფელში გაიფანტა. კლასიკურ კაპიტალიზმში თუ ფორდისტული სისტემის ტიპის ქარხნის მუშებს მუდმივად ჰქონდათ განცდა, რომ შეძლებდნენ პროდუქტში გასაგნებული შრომის შეძენას, და ეს შესაძლებლობა კი რევოლუციური აღტყინების მიზეზებს რამდენამდე ასუსტებდა, ნეოლიბერალურ ვალის ეკონომიკაში ამგვარი სურვილი კვლავწარმოებადი ნ ა ტ ვ რ ი ს კატეგორიაში გადადის. ამდენად, რელიგიური ბრალისა და ეკონომიკური ვალის

სუბიექტის მაკონსტრუირებელი კატეგორიები უდროო მომავალზე მიმართული იმპულსებია, რომელთა გამოსყიდვაც მუდმივი რიტუალურობის პირობას ატარებს. მომხმარებლობის საზრისის მდგენელი რელიგიური მონანიების საერო გადათამაშებაა. ზიგმუნტ ბაუმანთან მომხმარებლური აგონიის შესანიშნავ განსაზღვრებაში, „შოპინგი“ ეგზორციზმის ფუნქციას ასრულებს, პიროვნების სტრუქტურებში გამჯდარი, დაუცველობისა და გაურკვეველობის შეგრძნებების მუდმივი გამოდენის რიტუალს. გაურკვეველობა ერთი მხრივ, ეკონომიკური შინაარსის მატარებელია, რომ პრეკარიატულ შრომაში ჩართული სუბიექტები მუდმივად სამსახურის დაკარგვის, გადასახადების გადაუხდელობის, ჯანდაცვისა და განათლების უზრუნველყოფის შეუძლებლობის შიშის ქვეშ ცხოვრობენ. მეორე მხრივ, დაუცველობა უნდა გავიგოთ სისტემურად ორგანიზებული საფრთხეების წინაშე ყოფნის ფორმად, როგორიც ცივი ომის პერიოდში პოლიტიკურად მანიპულირებადი ატომური ბომბი გახლდათ, მას შემდგომ კი კვლევნარმოებადი და საზოგადოების დაცალკეებაზე ორიენტირებული, ეგოში შემომსაზღვრელი მტრის ხატები, რომელსაც ბატონობის აპარატი მუდმივად აწარმოებს. ხსენებული ორი განცდა, სხვა მხრივ ეგზისტენციალური ხასიათისაა: მომხმარებელი, რომელიც მუდმივად გაურბის სიკვდილის გარდაუვალობაზე ფიქრს და ამდენად არასაკუთრივ, ყოფიერების მზა ფორმებში თვითშემოქცევს საკუთრივობის ონტოლოგიურ შესაძლებლობას, შემდგომ ერთადერთ ხსნად მოხმარების უწყვეტობა ესახება. მომხმარებელი იმგვარი სუბიექტურობის ნიშნების მატარებელია, რომელიც აწმყოში თვითშემოსაზღვრით ისტორიულობას უარყოფს, სამყაროს დაკითხვისა და აქედან საკუთრივობის ამოკითხვის მუდმივობას დაცვილებული სიკვდილის გარდაუვალობის უკუგდება, მოხმარების მუდმივობის უღელქვეშაა მოქცეული. შესაბამისად, მოხმარებაც წამიერად საამო, არსებითად კი მტკივნეულია, მისი ბიოლო-

გიური სასრულობის დამეინყებელი ფუნქციონალობიდან გამომდინარე. საკუთრივობა, რაც ჰაიდეგერთან ყოველ-
დღიურობაში, სიკვდილისა და სიცოცხლის გამაშუალებელი
ძრწოლის მიმართებით ხორციელდება, მომხმარებლის არას-
აკუთრივ ყოფნაში, მოხმარების საგნიდან მოხმარების ადგი-
ლამდე გადებულ აფორიაქებულობაში ტყდება.¹² ამგვარი სა-
ზოგადოებრივი გათქვეფილობის პირობებში, ბრალეულობის
განცდა, ყოფიერების განფენილობაში შემავალი ძირითადი
მდგენელია.

ინტიმურობის საყოველთაობის ეგოში შემოქცეული სა-
ზოგადოების პირველ ნიშნებს რიჩარდ სენეტი მნიშვნელოვან
ნაშრომში – „საჯარო ადამიანის დაცემა“, ვიქტორიანულ ეპო-
ქაში ინდუსტრიული რევოლუციების თანმდევ უნივერსალების
ამოქმედებასთან აკავშირებს, როდესაც ტრანსცენდენტური
ბუნების გაგება სპონტანური ხასიათის განსაზღვრებამ და
მისი საჯარო გამოვლინების სირთულემ შეცვალა. ეს მეორე-
ნაირად საჯაროობის დაცემისა და მასზე კერძოობის გამეფე-
ბას გულისხმობს, სხვაგვარად მოქალაქისა და ინდივიდის
მოხერხებულ შეპირისპირებას. უნივერსალებში მოსეირნე პა-
სიური მზერის გასტრონომიით გართული პიროვნება – წინა-
პარია თანამედროვე „მოხმარების ტაძრებში“ მოსიარულე
ვუაიერისტი სუბიექტებისა, „კარგად კონტროლირებადი, სა-
თანადოდ დაკვირვებული და დაცული მოხმარების ტაძარი
არის წესრიგის კუნძული, თავისუფალი უქონელებისაგან,
უსაქმურებისაგან, სტალკერებისა და მანანალებისაგან
– ან, მინიმუმ, მოსალოდნელია და ნავარაუდევია, რომ ასე
იყოს“.¹³ დავალიანებული სუბიექტურობა მოიცავს, თანმობილ,
პიროვნულობის მდგენელ აუცილებლობებს: მაგალითად, პი-
კასოს კუბისტური პორტრეტები, თუ დანანეკრებული, დეზ-
ორიენტირებული სუბიექტების სხეულს ქმნიან, რომელნიც
სუბსტანციაგამოცლილნი, განსაზღვრული პრედიკატების გა-
რეშე არსებობენ. კაპიტალიზმი მის საპირისპირო მთლიანი

პიროვნების სახე-ხატს გვთავაზობს, რომლის წინაშეც მუდმივად ვალში ვართ, მისი განუხორციელებლობის შესაძლებლობა კი სამუდამო ბრალეულობისა და სულიერი სიღატაკისთვისაა განწირული, რადგან სულიერი მთლიანობის პირობას მხოლოდ ნივთიერი საგნების უსასრულო ოკეანის ფლობა ქმნის.

კაპიტალისტური წარმოების დუალიზმი, რომელიც ერთი მხრივ, განაწევრებს და სამანქანო ელემენტად გასახავს, მეორე მხრივ, მძიმე შრომის ატანის ვალდებულებას გარანტირებული წარმატების აუცილებელ პირობად გასაღებს, ისტორიულსა თუ ბიოგრაფიულ ცვალებადობაში შემოქმედებითობის ან თამაშის ხელოვნების ბუნებრიობა, მანქანურ დღის წესრიგში მომხმარებლობის ყალბ მრავალფეროვნებაში თვითგანხორციელების პირობებში ითარგმნება.¹⁴ ქრისტიანული ბრალისა და კაპიტალისტური ვალის ფსიქომორფული სხეული, სუბიექტების დეპოლიტიზაციის ძლიერ მექანიზმებს ქმნის. ამგვარად, კერძოს მიერ კოლონიზებულ საჯარო სივრცეში განდევნილი პოლიტიკური იდეოლოგიების ნაცვლად, ვარსკვლავური ქარიზმით პირობადებული ტიპის პოლიტიკოსები, ძალაუფლებრივ ურთიერთობებში მიტაცებისა და ლლეტის ძველ რომაულ საკოლიზეუმო სანახაობებს ქმნიან. პოლიტიკური სივრცე, რომელიც გლადიატორების ბრძოლად განსხეულდა, კაპიტალისტური წარმოების შინაგანი კანონების გამოსხივებაა – პიროვნულობის დიქტატმა გაიმარჯვა კლასობრივ სხეულზე. სამომხმარებლო სოლიფსიზმი „მე“-ს იმგვარი რადიკალიზებაა, რა დროსაც მხოლოდ მოხმარების უსაფრთხო და უწყვეტი სივრცის არსებობა მნიშვნელობს, სხვა ყველაფერი კი, რაც პირადი სხეულისა და კეთილდღეობის მიღმაა საფრთხისა და უსიამოვნების მომგვრელია. ამდენად, სოციალურ ქსელებში გადამისამართებული რეალობის სიმულაცია, ერთი მხრივ, რეალობის იმგვარი მიმეზისია, რომელშიც განმარტოებით, ვუაიერიზმით კმაყოფის შესაძლე-

ბლობები გეძლევა, თუმცა, ამავდროულად მასში არსებული მტკივნეული რეალობის სიმძაფრით, სოციალური ქსელებიც, ფსიქოსოციალური იზოლაციისგან თავდახსნის მძაფრ სურვილს ატარებს. სხვა მხრივ, ატომიზებული საზოგადოების მტკივნეული მარტოობის განცდა სხვასთან ყოფნის „გემაინშაფტის“ (Gemeinschaft) არსობრიობას ეტრფის;

*„გემაინშაფტი, ეს არის განსაკუთრებული სოციალური ჯგუფი, რომელიც თავისი გახსნილი ემოციური ურთიერთობებით უპირისპირდება იმ ჯგუფებს, რომლებშიც ჭარბობს ცალმხრივი, მექანიკური ანდა ემოციურად გულგრილი კონტაქტები“.*¹⁵

დამორჩილებული დროითობა, რომელშიც სამუშაო და თავისუფალი დრო მხოლოდ კაპიტალთან მიმართების მოხაზულობაში დგინდება, მასში თანჩართულ სუბიექტებს განხორციელების ერთადერთობად უკიდურეს განკერძოებას უდგენს. ვალის ფუნქციონალობაში შემოსაზღვრული დროითობა კი მქონეთა და უქონელთა კლასობრივი ანტაგონიზმის მოშლისა და ბორკილდებულთა ბრალეულ პიროვნებებად დაფუძნების პირობაა. კლასიკურ კაპიტალიზმში თუ კლასობრივი უთანასწორობა მანკიერი გარეგანი ტენდენციებით სულდგმულობდა, ვალის ნეოლიბერალურ ეკონომიკაში კლასობრივი უთანასწორობა პიროვნებათშორის მყოფ განსხვავებულ შესაძლებლობებად ითარგმნება. ცვალებადმა ტენდენციებმა, რომლებიც ბატონობას ადგენდნენ და ახანგრძლივებდნენ, დამორჩილებულ დროითობაში უცვლელი კანონების მანტია მოისხეს და კლასობრივ ცნობიერებას დაცილებული პიროვნულობის ფეტიშიზაციით, ერთადობის სურვილი ყალბი და მყისიერი გარემოული ფაქტორებით შემოსაზღვრეს. შესაბამისად, კლასობრივი, ჭეშმარიტად შემაკავშირებელი ურთიერთობების გაფანტვით, მისგან დარჩენილ სიცარიელეს ინტიმური საზოგადოება, სიმულაციურ რეალობაში, დახურულ ჯგუფებსა თუ პირად გვერდებზე ფსიქოლოგიური სტრიპტიზით ავსებს, ხოლო საკუთრივობას (Eigentlichkeit) მონყვეტილი პიროვნულობა, აფორიაქებულობის მასტიმ-

უღირებელ პრაქტიკებს ყოველდღიურად, შრომასა თუ განტვირთვის დროში აწარმოებს.

ამრიგად, კაპიტალიზმის დამავალიანებელი ბუნება, ერთი მხრივ, ვალის ეკონომიკაში ვლინდება, რომელიც მსჭვალავს მთელსა თუ კერძოს და ქმნის დამორჩილებისა და დაქვემდებარების საზოგადოებრივ მექანიზმებს. ამ შემთხვევაში ფილოსოფიას ორი არჩევანი აქვს: ან აჰყვეს დავალიანებულ დროითობას და მსხვილი აქტორების მარიონეტად იქცეს, ან რეალობა დაკითხოს და აზროვნების საწყისები ისტორიულ კანონზომიერებებთან შეათანადოს. მეორე მხრივ, კაპიტალიზმი, ვალით დამუხტულ განფენილობაში ბრალეულ სუბიექტურობას აწარმოებს; ჰერაკლიტური ორგანული მოძრაობის დიალექტიკა, კაპიტალიზმის სიმულაციური თავისუფლების სამომხმარებლო მრავალფეროვნებაში გადათამაშდა და კაპიტალიზმისავე ქამელეონური თვისობრიობის გამო, საკუთრივი და არასაკუთრივი ყოფნის ფორმები, ვალიანობის ტოტალობამ ჩაყლაპა. შესაძლოა, დღეს, ფილოსოფიური და ისტორიციისტული „განმარტება გარდაქმნის“ ფუნქცია, დავალიანებულ სუბიექტთა ბრალეულობის განცდისგან დახსნა იყოს, რომელიც შესაძლებელია გადაიზარდოს რევოლუციური სულისკვეთების მატარებელ იდეებში.

პირუსის ინტერპალი ლაშა ხარაზი

დიდი ცვლილების ფაქტობრიობა დასაწყისში ყოველთვის რადიკალიზებულ მრავლობითობაში გამოხატავს თავს. ხედვის წერტილების სწრაფი მატება, მოსაზრებების განშტოებითი ხაზების გეომეტრიული პროგრესიით გაბევრება, შეხედულებების, აღქმების, ცრუგანსჯების ან პირიქით, ემპირიულის ავტორიტეტით გადასინჯული შეფასებებისა და პოზიციების სწრაფი გამრავლებისა და გადამრავლების პროცესი ყოველთვის უკვე ნაგულისხმევია დიდი ცვლილების შემადგენლობაში. ცვლილების მიმდინარეობა, მისი გამგები გონება და წინმჭვრეტელი ინტუიცია, იმ ეპოქის თავისებურებები, რომელშიც იგი ხორციელდება, შედეგების დასაკუთრებაზე პასუხისმგებელი რეგისტრირების მანქანები, იშვიათად პრაქტიკულად თავისუფალი და როგორც წესი, ამ მანქანების მიერვე მისაკუთრებული წარმოსახვითით ბიძგმიცემული მოლოდინები, ძალაუფლების უკვე დამკვიდრებულ წესრიგსა და ჯერ კიდევ მომავლიდან მომლოდინე ფორმებს შორის მოქმედი დაძაბულობები, ყველაფერი ერთმანეთის თანადროულობაში აყალიბებს ცვლილებით წარმოქმნილი პერსპექტივიზმის სტიქიურობას, უფრო ზუსტად კი, ასეთი

პერსპექტივიზმის დროებით სტიქიურობას, ვინაიდან ნებისმიერგვარად მოცემული არსებულის ბუნებაა, რომ მხოლოდ და მხოლოდ გარდამავალ დროითობაში მჟღავნდებოდეს განუსაზღვრელობის ნებაყოფლობითობაში.

2020 წლის 11 მარტს, ჯანდაცვის მსოფლიო ორგანიზაციის მიერ პანდემიად გამოცხადებულმა კორონავირუსის ახალმა ინფექციამ (Covid-19), მთელი მსოფლიო ასეთი ცვლილების შუაგულში გახვია. დღეის მოცემულობით (ტექსტის უშუალოდ ეს მონაკვეთი 21 მარტს იწერება), ირგვლივ ყველაფერი იმაზე მიგვანიშნებს, რომ მიმდინარე ცვლილების პლანეტარული მასშტაბი ერთიანად აჭარბებს შესაძლებლად მოაზრებადის საზღვრებს, ოღონდ ასეთი გადაჭარბების თავისებურება განპირობებულია არა იმდენად იმ ჯერ კიდევ ჰიპოთეტური სცენარების რთულად ან შესაძლოა, არც ისე რთულად განსამარტავი ბუნებით, რომლებიც სულ უფრო ხილვად დაპირისპირებულობაში ერთმანეთს მომავლის მოხელთებას ეცილებიან, რამდენადაც უეცრად დროთა კაეშირის რღვევის შედეგად კონცენტრირებული განუსაზღვრელობის იმ მოცულობით, რომელმაც საგანთა სისტემურად დადგენილი მდგომარეობა, ამ მდგომარეობის სტანდარტიზებული ლოგიკა არსებულის მთლიანობაშივე გააშეშა.¹

საბაზრო უნივერსალიზმის ეპოქაში არსებობს ლამის უკვე საყოველთაოდ ნორმალიზებული ინტუიცია იმის შესახებ, რომ სისტემის დღეს უკვე დიდწილად გაბუნდოვანებული ცნება თავის ხელშესახებ კონკრეტულობას პოულობს იმავენამს, როგორც კი მას მსაზღვრელად კაპიტალისტურს ეუნიშნავთ. ჩვენ ვგრძნობთ და ვხვდებით, რომ კაპიტალისტური სისტემა, როგორც ენობრივი ერთეული, არა უბრალოდ ყოველი ცალკეული არსებულის მიღმა კაპიტალიზმით მხარდაჭერილი აქსიომატიკის დასწრებულობას გვახსენებს, არამედ – და რაც აზრის კრიტიკული გამოცდილებისთვის ბევრად უფრო მნიშვნელოვანია – იგი ამავდროულად თვითონ კაპიტალიზმის გარეთ არსებულის რაიმეგვარ შესა-

ძლებლობაზეც იქვე გვაფიქრებს. აქედან გამომდინარეა, რომ დასაწყისისთვის გასათვალისწინებლად პრაქტიკული, რასაც პანდემიით გამოწვეული გლობალური განუსაზღვრელობა ააშკარავებს, ისაა, რომ პირველად ნეოლიბერალიზებული კაპიტალიზმის ეპოქაში, კაპიტალისტური სისტემის მიერ საყოველთაოდ უნივერსალიზებული და აუცილებლობის ძალით იმუნიზებული აქსიომატიკა, საკუთარივე სისტემური წანამძღვრების სრული გაუფასურების ინტერვალში აღმოჩნდა.² სხვა ყველაფერს რომ თავი დავანებოთ, ჩვენივე თვითიზოლირებული და სოციალურად დისტანცირებული ყოველდღიურობა გვეხმარება ამ ინტერვალის ყოვლისმომცველობის დანახვაში, მისი ხელშესახები მატერიალურობისა და არსებული მთლიანობაზე მისივე ზემოქმედების შედეგების აღქმაში. ცალკეულად მყოფის თვალსაზრისით, წარმოქმნილი ინტერვალის განუსაზღვრელობა დრამატიზებული რეალობის ყველაზე კანონიკურ რეჟიმში გვამყოფებს. ერთ მხარეს წარმოსახვითის ჰორიზონტზე მომწიფებული გარდაქმნის დიდი ამბით, რომელშიც უკიდურესი უთანასწორობით დისკრედიტებულ სისტემას, ვირუსის რადიკალური ეგალიტარიზმი უპირისპირდება. მეორე მხარეს კი, აზროვნების ხელახლა შეხსენებული შეძლებით, რომელიც ჩვენვე გვაიძულებს თვალის გადგინებით იმ გარემოებას, რომ სამყაროს კაპიტალისტური სურათით გაკონტროლებული, ცალკეულის რაც უნდა ავტონომიზებული ცხოვრების სფერო, მისივე ნებ-სურვილისგან დამოუკიდებლად, გადადებულია რომ ამ დაპირისპირების შემადგენლობით ერთდროულად ყველა მხრიდან იყოს გარშემორტყმული. თითქოს სასურველის სტატუსით აღიჭურვა ყველა ის შთაბეჭდილება, რომელიც წარმოქმნილი ინტერვალის მოულოდნელობაში და ამ მოულოდნელობის თანმდევ მოუმზადებლობაში გვიმჟღავნებდეს, რომ რეალობის გამოგონების ძველთაძველ პათოსს, ჩვენ თვალწინ გამოგონილის გარეაღურების შედეგად წარმოშობილი ეთოსი უნდა ანაცვლებდეს. და მაინც, შეგვიძლია თუ არა მეტ-ნაკლები სი-

ზუსტით გამოვთქვათ, თუ რას გვიმჟღავნებს ამ ინტერვალში მყოფებს არსებული მიმდინარეობა? შეგვიძლია თუ არა მიახლოებულობაში მაინც განეჭვრიტოთ მისი დასრულების შემდგომ არსებული სამყაროს თავისებურებები? ან უფრო საფუძველმდებარესთან შესაბამისობაში რომ ვიკითხოთ, როგორ განვენყოთ იმ ახლა უკვე არსებობის სრულუფლებიან ფაქტად შეხსენებული მდგომარეობისადმი, რომელშიც სამყაროს ერთადერთ დაუეჭვებლობად ყოვლისმომცველი განუსაზღვრელობა ცხადდება? განუსაზღვრელობა, რომლის მიზიდულობის ძალასაც, აქამდე აპოდიქტური ცოდნის უკანასკნელ თავშესაფრად მოაზრებული მეცნიერებაც კი ველარ აღწევს თავს. დღეს ჩვენ აზრის განმხოლოებულ სიზუსტეში და არა გამოხატული მოსაზრებების თვითნებობაში იმის თქმაც კი არ შეგვიძლია, თუ საშუალოდ რამდენ ხანს ძლებს ვირუსის ნაწილაკები არაორგანული სხეულის ზედაპირზე, რომ არაფერი ვთქვათ ვაქცინის შექმნის ირგვლივ მომნიშვნეულ ახალ „სოტერიოლოგიაზე“, რომელთან დაკავშირებული დაძაბულობაც ამკარაა, რომ მსოფლიოს მსხვილ ფარმაცევტულ კორპორაციებს შორის ბრძოლის დაფარულ ველად გაიშლება.

განუსაზღვრელობის გაჩვეულებრივება წარმოქმნილი ინტერვალის ძირეული თავისებურებაა, რაც გასაგებია, რომ ვირუსული ინფექციის წინააღმდეგ მოქმედების შედეგიანობაზე უარყოფითად აისახება, მაგრამ აქვე უნდა გვახსოვდეს ისიც, რომ ყოფნის მიმდინარეობაში სწორედ ამ განუსაზღვრელობის საფუძვლიდანვეა ამოზრდილი უპირატესად ექიმების საქმიანობაში განსხეულებული და ცხოვრების უშუალობაში გამოთქმული ზრუნვის ეგზისტენციალის დაბრუნება. ამ შემთხვევაშიც შთაბეჭდილების პოლიტიკა გვკარნახობს ვიფიქროთ, რომ შესაძლოა, მყოფის პრაქტიკულობასთან დაკავშირებული პრობლემების ნაწილიც ზუსტად აქედან ინიშნებოდეს.³ რატომ არის, რომ უძალობა ყოველთვის და ყველგან აუცილებელ პირობად ხორციელდება ზრუნვისა

და განკურნების (ნიშანდობლივია, რომ ლათინური არსებითი სახელი cura ერთდროულობაში მოიცავს ზრუნვისა და განკურნების მნიშვნელობებს) სამუშაოების გახსენებისთვის? ფილოსოფია უძველესი დროიდან გვასწავლის, რომ ამ შემთხვევაშიც სიბრძნისეულის იმ განსაკუთრებულობასთან გვაქვს საქმე, რომლის მიხედვითაც ძალა მხოლოდ უძალობის ნაცხოვრებ ჩრდილში იძენს სიცოცხლის ჰომეოფ გამოცდილებას. იგი გამოთქმულის სხვადასხვაობაში განმეორებით გვახსენებს, რომ არსებულის მხოლოდ ამ ადგილას გებულობს მყოფი სიცოცხლესა და ნაცხოვრებს შორის განსხვავების გარდაუვალობას. სიკვდილთან სიახლოვეში სიცოცხლის ღირებულების აღმოჩენა, ამჯერადაც ფილოსოფიურ მუდმივად მეტყველებს გახსენებულისა და მიმდინარეს ხელშესახეობაში. ამდენად, არაფერია გასაკვირი იმაში, რომ დღეს ზუსტად ამ მუდმივაში აფარებს თავს ყველა ის ჯერ კიდევ მოქმედი იმედიანობა, რომელიც პანდემიით წარმოქმნილ ინტერვალში მყოფის ზნეობრივი განწმენდის შესაძლებლობას ხედავს. ამ მუდმივაშივე ეძლევა გასაქანი აზრის იმ მასალებს, რომელთა ზემოქმედებითაც პრაქტიკული ცხოვრებიდან მოწყვეტილი გონისმიერი საგნები მატერიალური ცხოვრების უშუალოებაში დაბრუნებისკენ ისწრაფვიან. გასათვალისწინებლად პირველადი აქ ისაა, რომ კაპიტალისტური აქსიომატიკით დასაკუთრებულ ყოფნაში, ეთიკისა და პოლიტიკის ჯერ მხოლოდ მოსაზრების წინსწრებულობაში დაბრუნების იდეას კრიტიკულად გადაუსინჯავი ის მნიშვნელობა არ მიენიჭოს, რომელიც ნეოლიბერალიზმის დოქტრინალური „სწავლებლებისგან“ განჯადოების პირას მყოფ სამყაროში, მხოლოდ დროებითად მოცემულის „გამარადიულების“ კეთილი, თუმცა პოლიტიკურად თითქმის ყოველთვის საზიანო განზრახვით, სახეშეცვლილი რეალობის ნაცვლად, კაპიტალიზმის ყველაზე ნედლი ინტერესებით გაჯერებული მორიგი ილუზიისთვის მოამზადებს ნიადაგს.

საკითხი იმის შესახებ თუ წარმოქმნილ ინტერვალში რამდენად მომნიშვნელოვანია პირობები არსებული ძირითადი გარდაქმნისთვის, ყველაფერ სხვამდე თვითონ ამ ინტერვალში მოქმედ ძალთა ურთიერთქმედებაზეა დამოკიდებული. არსებული ფაქტად ახლა მხოლოდ ის გვიმჟღავნდება, რომ სამყაროს უთანასწორობით გამრუდებულ მოდელში, რომელმაც ცნების ყველაზე ფართო მნიშვნელობით, სეგრეგაცია საკუთარი არსებობის შემეცნების პრინციპად [ratio cognoscendi] დაიდგინა, ვირუსული ინფექციის გავრცელებით გამოწვეული კონტექსტები დასაწყისშივე წარმოდგენადის ყველანაირ ზღვარს გადასცდა. არსებულის მიმდინარეობაში წარმოდგენის კრიზისი კაპიტალისტურად მოპყრობილი რეალობის პირდაპირ და არაორაზროვან სიმპტომად ინიშნება. აღმოჩნდა, რომ კაპიტალიზმის პლანეტარული მასშტაბი და ამ მასშტაბის უზრუნველყოფი აქსიომატიკა, ამ უკანასკნელისთვის ორგანულად ჩვეული აღქმადობის, მოქნილობის, ადაპტირებისა და ცვალებადობის მიუხედავად, შესაძლებელია, აღწევდეს არსებობის იმგვარ წერტილს, რომელშიც კაპიტალიზმშივე იმანენტური განმეორებადობით ჩანერილი მოვების ნორმის დაცემის ტენდენციის სიჩქარეს, წინ, ჯერ მისივე „მარეგულირებელი“ აქსიომატიკის გაუფასურება უსწრებდეს. წარმოდგენის კრიზისულობაც ყველაფერ სხვამდე ზუსტად იმაზე მიგვიჩვენებს, რომ არსებულის ნებისმიერად ინსცენირების შემძლე კაპიტალისტური ტექნოლოგიების გათვალისწინებით, ასეთი წინსწრების ბუნებრიობა თვითონვე შეკითხულის საგნად მოვნიშნოთ. დასაწყისისთვის მხედველობაში მისაღებად, ისიც საკმარისად დამაფიქრებელია, რომ წარმოქმნილი ინტერვალი საგანთა ჩვეულ, ნეოლიბერალური კაპიტალიზმით მოპყრობილ წესრიგს, არა უბრალოდ შემადგენლობითი ცვალებადობების მდგომარეობაში ამყოფებს, არამედ ამავე წესრიგს მისივე ბაზისური ნორმების პრობლემურობის მამხილებელ საწყისადაც უმჟღავნდება. წარმოქმნილი ინტერვალი ერთდროულად სისტემური ცვლილების საჭიროებასაც

ცხადყოფს და თან, ჩვენ თვალწინ სოციალურად მოცემულზე მითითებით ამხელს ყველაფერ იმას, რამაც ნეოლიბერალიზმის ხანგრძლივობა არსებულის ფუნდამენტურად პრობლემურ ნაწილად დაადგინა.

პანდემიით წარმოქმნილ ინტერვალში შეგროვებული განუსაზღვრელობა, სინამდვილეში კაპიტალიზმის შიგნით არსებული წინააღმდეგობების კონცენტრირებულ ეკვივალენტს წარმოადგენს. პოლიტიკური გამოცდილების განმათავისუფლებელი ინტუიცია გადაუდებელ აუცილებლობაში ააშკარავებს, რომ ამ წინააღმდეგობების რეალობის გარდამქმნელი მოძრაობების და არა რეაქციულობაში ჩაშლილი მიმართულებებით განსაზღვრა დღეს, არსებულის უკმაყოფილებიდან ამოზრდილი აზრის უმთავრესი პასუხისმგებლობაა. ასეთი პასუხისმგებლობის შემადგენლობა მისსავე პოლიტიკურ განმარტებულობაში, პირველ რიგში, ყოველ ცვალებადობაში უცვლელად დარჩენილის აღმოჩენასა და ამ აღმოჩენილთან მუშაობას გულისხმობს. ასე მაგალითად, ნაივურად რომანტიზებული იმედები პანდემია გამოვლილი და შედეგად გაგონიერებული მყოფის შესახებ, სინამდვილეში ის იდეოლოგიურად ცენზირებული ნამატია, რომლის (ყოველთვის უკვე) ოდესღაც მჟღერი ჭეშმარიტებაც, თანამედროვეობაში მხოლოდ გარდასულის ინსტანციიდან მოხმობილ თავის მოტყუების საშუალებად თუ გამოდგება მომავლიდან მომლოდინესთან ურთიერთობაში. პარადოქსულია, მაგრამ ამის მიზეზი არა იმდენად კაპიტალიზმის სემიოტიკური ნაკადებით მისაკუთრებულ სასრულობის გამოსახულებებშია საძიებელი (მოხმარებული, ყოველ ჯერზე გადადებული, წმინდა შეუძლებლობად გამოცხადებული სიკვდილის სახეებით), რამდენადაც ზოგადად პანდემიის ფენომენოლოგიური სტრუქტურის თავისებურებებში. თქმა არ უნდა, რომ ვირუსული ინფექციის საყოველთაოობა მყოფს მისივე არსებობის ყველაზე ძირეულ დაუცველობას ახსენებს, რაც საშუალოსთან შეუსაბამო ცალკეულობაში, შესაძლოა შეხსენების დამაფიქრებელ

მასალადაც იქცეოდა აზრში აზროვნების წარმოქმნისთვის. მაგრამ თვითონ ვირუსის აბსოლუტური ანონიმურობა, მისი დაუსწრებელი დასწრებულობა შეხსენების ასეთ გამოცდილებას ისედაც ყოველთვის უკვე „შეხსენებულ“ განმეორებად ხომ არ აქცევს მყოფისთვის? ან სხვანაირად რომ დავსვათ შეკითხვა, ვირუსის მიერ მთლიანად მიტაცებული სასრულობის მნიშვნელობა, ამ ორის ერთმანეთზე დამთხვეული ვლენადობა, თვითონ სასრულობის განცდას ხომ არ აორმაგებს იმგვარად, რომ ამ უკანასკნელის სიჭარბით, მისი გაუფასურებით, მყოფი დაფიქრებულობასთან მიახლოების ნაცვლად პირიქით, კიდევ უფრო მეტად უცხოვდებოდა მისგან?

ნებისმიერ შემთხვევაში, კულტურის მდგომარეობისთვის არსისეულად ნიშნეული თვალსაჩინოვდება ჩვენ თვალწინ, როდესაც სტოელების სულისკეთებით ვლაპარაკობთ სიკვდილზე, მაშინ როდესაც უსასრულობა გვაშორებს ცხოვრების მათ მიერ მიგნებულ ადგილს. წარმოქმნილი ინტერვალის ხანგრძლივობა მხოლოდ იმ შემთხვევაში შეიძლება გვაფიქრებდეს არსებულთან ურთიერთობის უშუალობაში, თუკი მასში შემადგენლობა გამოცლილი სასრულობის შეხსენების მეტწილად ეკრანებიდან ინსცენირებულ სენტიმენტს, სამყაროს განმარტებასა და მის შეცვლას შორის მონიშნული განსხვავების ხელახალ ამოქმედებას დაუპირისპირებთ. პანდემიით გამოკვეთილი მდგომარეობებიდან არსებულის პრაქტიკულობაში ის აშკარავდება (ოღონდ ახლა უკვე არა მხოლოდ აზრის მიმხედრ ძალაში, არამედ ფაქტობრივის ღირებულებით მხარდაჭერილ სინამდვილეშიც), რომ სამყაროს განმარტების მოცულობა, ამ მოცულობის თავისთავადობა, შეუდარებლად წინ უსწრებს ამავე სამყაროს შეცვლის შესაძლებლობებს. ასეთი წინსწრების რეალობა ყველაფერ სხვამდე თვითონ პანდემიით წარმოქმნილ ინტერვალში კონცენტრირებული ცვლილების მოულოდნელობით დადასტურდა, იმ პარადოქსული მდგომარეობით, რომელშიც ცვლილების უზრუნველყოფილი შეუძლებლობა, დროის უმცირეს მო-

ნაკვეთში, ცვლილებებისავე გარდაუვალი რეალობით გაყალბდა. პანდემიად ქცეული ვირუსის მოულოდნელობაში, ნეოლიბერ-ალური კაპიტალიზმის შემეცნებით საყრდენად სიმბოლიზებული სლოგანი – [There is no alternative], თავის უარყოფელ ორეულს წააწყდა, რომელმაც ახლა უკვე თვითონ ცვლილებ-ის გარდაუვალობა დასახა უალტერნატივო შესაძლებლობად.

მაგრამ პოლიტიკურის გამოცდილება ყოველ ჯერზე გვახ-სენებს, რომ ცვლილების თვითკმარობა, მისსავე განგრძობად განუსაზღვრელობაში არასდროსაა გამოსავალი. ცვალებადო-ბაში წარმოქმნილი მხოლოდ იმ შემთხვევაში ფლობს არსე-ბულის გარდამქმნელ ძალას, თუ იგი მისსავე მთლიანობაშია გაგებული, როგორც საჭიროება და თავისუფლება. ეს პოს-ტულატი ჯერ კიდევ თუ ხმიანობს არსებულის პრაქტიკული შინაარსისთვის, მაშინ საგულისხმოა, რომ ამ ინტერვალში მყოფისთვის განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენდეს ყვე-ლაფერი, რაც მიმდინარე ცვლილების საფუძვლიან გაგებას უზრუნველყოფდა, ყველაფერი, რაც განუსაზღვრელობით მოცული უძალობის ზღვარზე ახალი შეძლებების რეალობას მისცემდა გასაქანს. ფილოსოფიის პასუხისმგებლობა სწორედ ასეთ დროს იძენს განსაკუთრებულ ღირებულებას, რადგან ყველა სხვა „ცოდნისგან“ განსხვავებით, უპირატესად ფი-ლოსოფიურად გამოთქმული აზრის თავისებურებაა ცვალე-ბადობის შიგნით მომნიშვნეულის, არსებულის გარდამქმნელი ძალის პირველადი, მომავლის ჯერ კიდევ გაუმჭვირვალობაში მომლოდინე მონახაზიდან მეტყველება.

ამიტომ, ჩვენც აქვე ვიკითხოთ თუ ფილოსოფიისთვის სა-გულისხმოდ რას გვაუწყებს პანდემიით წარმოქმნილი ინტერ-ვალი მასში მყოფებს? პარადოქსულად, მაგრამ ამ ინტერვალის ფილოსოფიურად ყველაზე შინაარსიანი, ცვლილების შიგნით მომნიშვნეულის გამგები გზავნილი თვითონ ფილოსოფიამდე-ლი პოლიტიკის დაბრუნების გადაუდებლობას ააშკარავებს. პოლიტიკისთვის გზის დათმობით ფილოსოფია არასდროს არაფერს კარგავდა, და საფიქრალია, რომ არც ახლა დაკარ-

გავს. პირიქით, ასეთ დათმობაში იგი მხოლოდ პოლიტიკის მიერ ხელახლა მოპოვებული თვითრწმენის აუცილებლობას აზროვნებს, არსებულის იმ პრაქტიკულ პირობას, რომელთან შეხებაშიც ფილოსოფია თვითონვე იქცევა პოლიტიკის პირველად მატერიალურობად. ამ მატერიალურობის შემადგენლობაში დღეს, ლამის უკვე მოარულ სიმართლედ ქცეული პოლიტიკური სახელმწიფოს დაბრუნება იკითხება. მაგრამ აქ საგანთა პრაქტიკული საჭიროება მოითხოვს, რომ თვითონ პოლიტიკურისთვის ნიშნულ აზრის ყოფითობაში დავაზუსტოთ თუ რას ვგულისხმობთ, როდესაც პოლიტიკური სახელმწიფოს დაბრუნებაზე ვლაპარაკობთ? ასე მაგალითად, დაბრუნებული სახელმწიფოს სინტაგმა მისსავე მინიმალურ განმარტებულობაში გვახვედრებს, რომ იგი სახელმწიფოს მიერ მისთვის ჩვეული ადგილის დატოვების წინარე მდგომარეობასაც უნდა გულისხმობდეს, რომელსაც იგი ახლა, ჩვენ თვალწინ პანდემიით წარმოქმნილ ინტერვალში უბრუნდება. და მაინც, რა ტიპის ადგილზე ვლაპარაკობთ სახელმწიფოს ძირეული განსაზღვრულობის კონტექსტში? რასთან კუთვნილება განსაზღვრავს სახელმწიფოს მისსავე არსებითობაში? ამ შეკითხვებზე პასუხად აზრის უკვე დაგროვებული გამოცდილების შეთანხმებულობა გვკარნახობს, რომ ზედმეტი გადადების გარეშე, პირდაპირ და არაორაზროვნად სახელმწიფოს უძირითადეს პოლიტიკურ განსაზღვრულობად სუვერენიტეტი მოვიაზროთ.⁴

რახან ნეოლიბერალური კაპიტალიზმის არსებობის პრინციპი [ratio essendi] არსებულის მთლიანობის საბაზრო უნივერსალიზმის ქვეშ დაქვემდებარებაა, არაფერია გასაკვირი იმაში, რომ მისი პირველადი სამიზნეც ამ პროცესში სახელმწიფოს პოლიტიკური სუვერენიტეტია, რომლის მიტაცებითაც მართვის ნეოლიბერალური პროგრამა სახელმწიფოს საერთაშორისო და ადგილობრივი კაპიტალის ინტერესების ფორმალურ რეგისტრატორად ქცევას უზრუნველყოფს.

წარმოქმნილი ინტერვალის სისტემური თავისებურებებიდან საფუძველმდებარეც ისაა, რომ მხოლოდ ნომინალური პოლიტიკური სუვერენიტეტით სიმბოლიზებული სახელმწიფო (კონცეპტუალურად აღებულ მხოლობითობაში) პანდემიით წარმოქმნილ მდგომარეობაში, მოულოდნელად და მისდა უნებურად, ნეოლიბერალიზმის სისტემური ორთოდოქსიის მიღმა აღმოჩნდა. ასეთ მიღმა ტერიტორიად, ყველაფერ სხვამდე, ვირუსთან ბრძოლის მიზნით საგანგებო მდგომარეობის გამოცხადებაში რესუვერენიზებული სახელმწიფო, როგორც არსებობის შეხსენებული ფაქტი ინიშნება. ნეოლიბერალიზმის მიერ ათწლეულების განმავლობაში დეკლარირებული საბაზრო სუვერენიტეტის უნივერსალიზმი, სულ რამდენიმე კვირის განმავლობაში, მთელი მსოფლიოს მასშტაბით ისევ პოლიტიკური სუვერენიტეტის კლასიკურ პრინციპში ტრანსფორმირდა. ვირუსით გამოწვეულ კრიზისულობაში, საბაზრო რაციონალობის მიერ მონოპოლიზებული არსებობის ეკონომიკური განზომილება (მასთან მომიჯნავე და მასშივე ჩანერილ სხვადასხვა მიკრო/მაკრო ელემენტებთან ერთად), ამ განზომილების დაგეგმარების, განმარტებისა და ფორმულირების პასუხისმგებლობა საგანგებო მდგომარეობის გამოცხადებით რესუვერენიზებული სახელმწიფო მთავრობების გადანყვეტილებათა არეალის შიგნით მოექცა. ნიშნავს თუ არა ეს იმას, რომ პანდემიის შემდგომი რეალობის შემადგენლობა სუვერენიტეტის ორ, საბაზრო და პოლიტიკურ მოდალობებს შორის არსებული დაძაბულობის ფონზე განისაზღვრება? შესაძლებლად ნიშნავს თუკი სახელმწიფოები პანდემიით საბოლოოდ გამოაშკარავებული ნეოლიბერალური წესრიგის პრობლემურობას, ამ ყველაზე პირობითი აზრით გაგებული წესრიგის საყოველთაო უწესრიგობად გადაქცევის ყოველწამიერ შესაძლებლობას, მის შინაგან სწრაფვას ბაზრის „თავისუფლების“ აბსტრაჰირებულ იდეალიზმს (რომლის საფუძვლებსაც თუ კარგად ჩავუღრმავდებით, აუცილე-

ბლად კაპიტალისტის კონცეპტუალური პერსონაჟის მიერ
ვალორიზებულ „იდეალიზმის“ მორიგ ვარიაციას აღმოვა-
ჩენთ) თითქმის ყველაფრის ფასად წირავდეს არსებულის
მთლიანობას, სისტემურად უზრუნველყოფილ მნიშვნელობას
მიანიჭებენ.

ეკონომიკის სტიმულირების მასშტაბური სამთავრობო
პროგრამები, ინფექციური ვირუსის შეკავების მიზნით ცხ-
ოვრების საჯარო სტრუქტურების ორგანიზებასა და მართ-
ვაზე პასუხისმგებელი ინსტიტუტების აქტუალიზება, ყო-
ველდღიურობის აღქმით სფეროებში აქამდე კერძოსა და
საზოგადოებრივ შორის მოქმედი ასიმეტრიების ცვალება-
დობები (რჩება შთაბეჭდილება, რომ სოციალური დისტან-
ცირების არა უბრალოდ ჯანდაცვით-ჰიგიენური, არამედ
ამავდროულად სოციალურად რეგლამენტირებული პრაქტი-
კა, საზოგადოებრივი სხეულის „დიზიუნქციური სინთეზის“
მოდელზე გადასვლას ამზადებს), საგანთა ადგილობრივ წარ-
მოებაზე აქცენტირებული პოლიტიკონომიური ხედვების მომ-
რავლება, მმართველობითი აპარატების კონტროლის ახალი
გამოცდილებებით იმუნიზება და ბევრი სხვა უკვე გამომ-
ჟღავნებული ან ჯერ კიდევ სრულ ხილვადობას მოკლებული
გარემოება, წარმოქმნილ ინტერვალში გვაფიქრებინებს იმას,
რომ ათწლეულების განმავლობაში ნეოლიბერალიზებული
კაპიტალიზმის ნორმებს დაქვემდებარებული ობიექტი-სახ-
ელმწიფოს მოდელი, პანდემიის შემდგომ რეალობაში სუბიექ-
ტი-სახელმწიფოს თვისებრიობაში გააგრძელებს არსებობას.
მაგრამ აქ ცვლილებათა დროებისთვის ზოგადად ნიშნეული
სულსწრაფობის, ნამატი მოლოდინებისა და ამ მოლოდინებით
გამოკვებილი პასიური აფექტების გათვალისწინებით, პრაქ-
ტიკულად ღირებულია გვახსოვდეს, რომ პოლიტიკური სახ-
ელმწიფოს დაბრუნება, როგორც არსებულის ფაქტობრიობა,
რამენაირად ხელშესახებ კონკრეტულობაში ბევრს არაფერს
გვეუბნება მისივე სამომავლო, პანდემიური გამოცდილებით
მომნიშვნელო ბუნების შესახებ. ერთადერთი, რაც ამ კონ-

ტექსტში მომავალთან მიახლოებულობაში მაინც შეგვიძლია ვთქვათ, ისაა, რომ პანდემიით წარმოქმნილ ინტერვალში, ნეოლიბერალიზმის შემეცნებითი ლეგიტიმაციის ნულოვანი წერტილიდან სახელმწიფოს არსებობის განახლებული კონცეპტუალური კუთხის მაფორმირებელი ორი, საზოგადოებრივი კონტროლისა და საზოგადოებრივი კეთილდღეობის გვერდი იკვეთება. ნეოლიბერალიზმი სახელმწიფოს გენეზისში ამ ყოველთვის უკვე ჩანერილ დილემას, თუ უსაფრთხოების უზრუნველყოფასა და სამოქალაქო უფლებებს/თავისუფლებებს შორის ურთიერთდაძაბულობაში განმარტავდა, რომლის მიხედვითაც უსაფრთხოების სამუშაო შემოვლითი გზით ისევ და ისევ სამოქალაქო უფლებებისა და თავისუფლებების გარანტირებას უნდა მოხმარდეს, სავარაუდოა, რომ პანდემიის შემდგომ სამყაროში, უსაფრთხოების ჰობსიანურ ჰიპოსტასს სახელმწიფოს მიერვე წარმოებული კეთილდღეობის შედეგების პირისპირ მოუწევს თავის განმარტება.

ამ ჯერ კიდევ მომავლის მიერ დასადასტურებელი აზრის მართებულობის უმთავრეს არგუმენტად, პანდემიით წარმოქმნილ ინტერვალში მართვის ნეოლიბერალური ტექნოლოგიების (როგორც გატარებული პოლიტიკების, ასევე მოქმედებების ნორმატიული წანამძღვრებით უზრუნველყოფის კონტექსტში) სრული გამოუსადეგარობა იკითხება. ოღონდ გამოუსადეგარობა ახლა უკვე არა მხოლოდ იმ აბსოლუტური უმრავლესობისთვის, რომელიც პანდემიამდეც საბაზრო სუვერენიტეტის მიერ გაყალბებული თავისუფლების ილუზიის მდუმარე და ნელი მოქმედების მსხვერპლი იყო, არამედ იმ აბსოლუტური უმცირესობისთვისაც, რომელიც კაპიტალიზმის შიგნიითვე ხელოვნურად რადიკალიზებული ანტინარმოების (პერმანენტული უკმარისობის მანარმოებელი აპარატის), უთანასწორობისა და გარე საზღვრის „გაუქმების“ ინსტიტუტებით არსებულის ყველა შესაძლებელ სფეროში სარგებლობდა. რა თქმა უნდა, საგანთა მიმდინარეობაში რა შინაგანი ტრანსფორმაციაც არ უნდა განიცადოს კაპიტალიზმმა,

მასშივე სტრუქტურულად ჩანერილი წინააღმდეგობა ნამატი ღირებულების მიმთვისებელ უმცირესობასა (კაპიტალისტებს) და ამ მოგების მუდმივი ზრდის უზრუნველყოფის მიზნით ექსპლუატირებულ უმრავლესობას (მშრომელ ძალას) შორის მის ფუნდამენტურ განსაზღვრულობად დარჩება. წარმოქმნილმა ინტერვალმა ის შეგვახსენა, რომ მარქსის მიერ კაპიტალიზმის ბუნებაში აღმოჩენილი ამ კანონზომიერების გათვალისწინება, რაც უნდა გასაკვირი იყოს, ისტორიულ გამოცდილებაში პირველ რიგში, თვითონ კაპიტალიზმისთვისვე ასრულებს შემეცნებითი წყაროსა და საკუთარივე თავის სისტემურად განახლების ფუნქციას.⁵ რამდენად შეგვიძლია ამ ინტერვალში პოლიტიკური სახელმწიფოს დაბრუნება და მისი თანმდევი ყველა ის ელემენტი, რომელიც ამ ჯერ კიდევ მიმდინარე დიდი ცვლილების შემადგენლობას განსაზღვრავს, სწორედ კაპიტალიზმის თვითცნობიერებით მონიშნულ აუცილებლობად მოვიაზროთ? ფაქტი ერთია, რომ კაპიტალიზმის მსოფლიო-სისტემური ბირთვის ანონიმურ, მაგრამ ყოველთვის უკვე დინამიკურ „რაციონალობას“ ნეოლიბერალური პროგრამის ამონურულობაზე კორონავირუსის პანდემიამდეც მრავალი გარემოება მიანიშნებდა. 2008 წლის ფინანსური კრიზისი, ბრექსიტი, ტრამპიზმის, როგორც პოლიტიკური ფენომენის სისტემატიზაცია, ამერიკა-ჩინეთის სავაჭრო ომი, მნიშვნელობის ეპისტემოლოგიურ განზომილებებში ნეოლიბერალიზმის ეკონომიკური პრინციპების თანდათანობითი გაუფასურება (სამეცნიერო წრეებსა და ეკონომიკურ ფორუმებზე გახშირებული მსჯელობები საშემოსავლო უთანასწორობის გლობალურ პრობლემაზე/საგადასახადო სისტემების რეფორმირების აუცილებლობაზე), სახალხო უკმაყოფილების გამომხატველი ანტისისტემური აღქმების სოციალიზაცია (Occupy Wall Street, Indignados, Gilets Jaunes), სახელმწიფოებს შიგნით რეაქციული და არაპროგნოზირებადი ნაციონალიზმების მომრავლება მხოლოდ ნაწილია იმ სიმპტომებისა, რომელთა საფუძველიც კაპიტალიზმს არ-

სებობის ნეოლიბერალური პროგრამის გადატვირთვის საჭიროებაზე მიუთითებდა. პანდემიით გამოწვეულმა კრიზისმა კაპიტალიზმის მოქმედი „რაციონალიზმისთვის“ კიდევ ერთხელ ცხადყო, რომ ნეოლიბერალიზმის შინაგანი სწრაფვა ცხოვრების ყველა შესაძლებელი სფეროს საბაზრო სუვერენიტეტზე დაქვემდებარებისკენ ან ასეთი სუვერენიტეტის სიმძლავრეების საყოველთაო გაბატონებისკენ, პარადოქსულად, მაგრამ ყველაფერ სხვამდე თვითონ კაპიტალისტურად იდენტიფიცირებული „რაციონალურობის“ ფუნდამენტური რაციონალურობას ააშკარავებს. მართვის ნეოლიბერალური ხედვისთვის ჩაბარებულმა კაპიტალიზმის აქსიომატიკამ, მის ხელთ არსებულმა რეალობის მანარმოებელმა საშუალებებმა, ცხოვრების ცალკეული სფეროების დაქვემდებარების, იდეალიზებისა და უარყოფის მანქანებმა, დოგმატიზებული რწმენებისა და ლიცენზირებული აღქმების სიმრავლეებმა ყველაფერ სხვამდე და კიდევ ერთხელ თვითონ კაპიტალიზმის ძირეულ რაციონალურობას ახადა ფარდა. ჯანდაცვის სისტემის საყოველთაო კრიზისმა ერთიანად გამოააშკარავა, რომ გაუთვალისწინებლობებით სავსე სამყაროში, რეალობის პოლიტიკურად მოწყობის სამუშაო იმაზე გაცილებით მეტ განსაზღვრულობას მოითხოვს, ვიდრე საბაზრო სუვერენიტეტის იმპერატივიდან გამომდინარე, ნეოლიბერალიზმის თუნდაც ყველაზე სრულყოფილი მოდელი ოდესმე შეძლებდა ამის უზრუნველყოფას.

პანდემიის შემდგომ სოციალურის ორგანიზების ნეოლიბერალური ფორმულების დელეგიტიმაცია საგანთა მიმდინარეობით მხარდაჭერილ გარდაუვალობად მოჩანს დღეის პერსპექტივიდან. აზრის კონკრეტულობაში იმის დაზუსტება თუ რა, როგორ და დროის რა ხანგრძლივობაში ჩაანაცვლებს ნეოლიბერალიზმის სისტემურ ჰეგემონიას პრაქტიკულად შეუძლებელია. ოღონდ შეუძლებელია არა იმიტომ, რომ მომავლის სურათი არ ექვემდებარება ჰიპოთეზირებას, არამედ იმიტომ რომ წარმოქმნილი ინტერვალი თვითონვე ღია და

ცვალებად მასალად ხორციელდება მომავლთან ურთიერთობაში. სხვანაირად რომ ვთქვათ, წარმოქმნილი ინტერვალის თავისებურება ისაა, რომ მისი ყოვლისმომცველი განუსაზღვრელობის ძალით, მომავალი ნაწილობრივ საკუთარივე თავის წინსწრებულობაში სხეულდება მასში, რაც მომავალთან მართებულად ურთიერთობას მხოლოდ და მხოლოდ უკიდურესი პირობითობის საზღვრებში ამკვიდრებს ცხოვრების ფაქტად. ამ ყოვლისმომცველი პირობითობიდან გამომდინარეა, რომ ვირუსთან საერთო ბრძოლის სულისკვეთებით თეატრალიზებულ ინტერნაციონალიზმს (რომლის სიმბოლიზებული მთელიც დღეს საინფორმაციო ინდუსტრიებით კვლავწარმოებულ იდომაში [We are in the same boat] გამოიხატება) სინამდვილეში წინ ჯერ დამნაშავის აღმოჩენაში ან გამოგონებაში მატერიალიზებული ინტერესი უსწრებს (გასაკვირი არაა, რომ ამერიკა და ჩინეთი ამ მიმართულებით თავიდანვე დანიანაურდნენ). ამის გათვალისწინებით საგანგებო მდგომარეობებით რესუვერენიზებული სახელმწიფოების სამომავლო კონტექსტშიც უპირატესად ის მოცემულობა იკვეთება, რომ ეკონომიკური ცხოვრების პროგრესულად ორგანიზების დადებით შესაძლებლობასთან ერთად, მასში იმ ბრაზის რეაქტიულად სისტემატიზაციის შესაძლებლობაც თან ვიგულისხმობთ, რომელიც ხანგრძლივად მჩაგვრელი ნეოლიბერალური ექსპერიმენტის შედეგად, სახელმწიფოებს სახალხო ნების ყოველთვის უკვე იოლად მანიპულირებად საცავებში საკმარისზე მეტად დაუგროვდათ. სინამდვილეში ამ ორმაგი განსაზღვრულობის გამოა, რომ პანდემიით წარმოქმნილი ინტერვალის საკუთარ თავში ერთდროულად მოიცავს, როგორც სამომავლო ხსნის, ასევე სამომავლო კატასტროფის პოტენციალობებსაც. ისტორიულთან სიახლოვეში მყოფი ამჯერადაც უკვე დაგროვებულ ცოდნასთან ურთიერთობით აირიდებს შეცდომებს თავიდან, ირგვლივ ყველაფერი იმაზე მიგვანიშნებს, რომ მოულოდნელ იძულებაში გახსენებული წარსულის გათვალისწინების სამუშაო თავის კუთვნილ

მნიშვნელობას დაიბრუნებს არსებულისთვის. თუმცა, მომავლის პოლიტიკური შინაარსის განმარტებას მხოლოდ ისინი (სახელმწიფოები) შეძლებენ, რომლებიც წარსულის განმეორებად ქარტეხილებში მომავალთან ურთიერთობის გადაუდებელ ორმხრივობას დაინახავენ, ისინი, რომლებიც ამ ორმხრივობაში ხელახლა აღმოაჩენენ სიცოცხლის პრაქტიკულად ცხოვრებისთვის საჭირო მატერიალურ მასალებს, მართებული მოქმედებებისთვის აუცილებელ ღირებულებრივ წანამძღვრებს, სინამდვილისთვის ანგარიშის განევის მივიწყებულ შეძლებებს, საერთოობაში ყველაფერ იმას, რაც არსებულის ონტოლოგიური განსაზღვრულობის დონეზე რეალობისა და შესაძლებლის გრძნობების ერთმანეთთან დაკავშირებას უზრუნველყოფს, რასაც ხილვად ხელშესახებობაში მოჰყავს ყოფნის ამ ორი ინსტანციის ერთმანეთისგან მოწყვეტის თანმდევი პრობლემურობა.

აღმოჩნდა, რომ დროის რეალობისა და შესაძლებლობის მაძიებელი აზროვნების ერთმანეთისგან მოწყვეტის პრობლემურობა ნეოლიბერალური კაპიტალიზმის ყველაზე არსებითი განსაზღვრულობაა. მათემატიზებული დოგმატიზმებში გაცვლილი რეალობითა და სასურველ რწმენებზე ირაციონალური მიჯაჭვულობით, ნეოლიბერალიზმმა დასკვნით სისრულეში ხორცი შეასხა და სოციალური მდგომარეობის საშუალო ერთეულად აქცია ის კონცეპტუალური პერსონაჟი, რომელიც თავის პირველ ნაბიჯებს ჯერ კიდევ მიმდინარე არსებულის უმთავრეს ფილოსოფიურ დანატოვარში დგამდა. უკანასკნელი ადამიანი [der letzte Mensch] ერთდროულად სამყაროს ნეოლიბერალიზებული სურათის პირველწყაროცაა და ამ სურათის მიერვე მოპყრობილი ცხოვრების სტანდარტიზებული მოდელიც. არსებულის კართან მდგარ სტუმრებიდან ყველაზე საზარელსა [unheimlichste aller Gäste] და ტექნიკასთან სინთეზირებითი ახალ სიჩქარეებზე გადასულ კაპიტალიზმს შორის მომწყვდეული ადამიანი-ინსტრუმენტის ვარიაცია,

ისტორიულობაში უკვე ნაცხოვრები სიმძიმეებით ამონურული, რომელმაც არსებობის უკანასკნელ თავშესაფარს საკუთარივე თავის ამობრუნებული გამოსახულების ცხოვრებაში მიაგნო.⁶ სწორედ არსებულის ამობრუნებულ გამოსახულებაში აზროვნების ფაქტიდან გამომდინარეობს თანამედროვედ მყოფის არსისეული იდენტობა და მასთან ერთად იმ ფილოსოფიური მემკვიდრეობის ლეგიტიმაციაც, რომელიც ყოფნის ამ ახალ და დაუსახლებელ მიწაზე დაკარგული მყოფისთვის არსებობის უმთავრესი წყარო აღმოჩნდა. საგანთა ხედვის რეაქციული ტრადიციისგან განსხვავებით, რომელმაც ამობრუნების ასეთ ხანგრძლივობაში ყველგან ცუდი შემთხვევითობის კვალი დაინახა, აზროვნების გარდამქმნელმა გამოცდილებამ მასში არსებულის აქამდე გამომწყვდეული ჩრდილების ამეტყველება ცადა. რეალობის ინსცენირების კაპიტალისტური საშუალებები დიდწილად ზუსტად ამ დაპირისპირების შენარჩუნების, გახანგრძლივების, სახეცვლილებისა და „რევოლუციონირების“ ძალით არსებობს. კაპიტალისტურად მოპყრობილ არსებულში განვითარებისა და ჩამორჩენილობის მზომავი აპარატები არა მხოლოდ ცხოვრების პოლიტეკონომიურ და გეოპოლიტიკურ პარამეტრებს მიემართება, არამედ არსებულთან ურთიერთობების ერთი შეხედვით ყველაზე რთულად შესამჩნევ მდგომარეობებსაც. უკანასკნელი ადამიანის შინაარსი ყოველ ჯერზე არსებულის დახარისხების ამ იერარქიზებულ სტრუქტურებში იდენტიფიცირდება. უპიროვნოსთან პიროვნულის გვერდის ავლით მიახლოების ილუზია, სიცოცხლესთან ჯერ-არას ხანგრძლივობაში ურთიერთობის მუდმივობა და მგრძნობელობის გაუქმების გზით საკუთარივე თავის ყოველთვის უკვე მოხმარებული თეორიის ცხოვრება ამ შინაარსის შემადგენლობაში ნიშნთა სამ, უკვე ყოფითობაში და ყოფითობით გაშინაგანებულ მთელს ქმნის. ოღონდ ეს მთელი და მასში შემავალი ნიშნების, ყოფნის მდგომარეობებზე ზემოქმედების სიხშირეები არას-

დროსაა თავის ნებაზე მიშვებული ნებაყოფლობითობა. კაპიტალისტური „რაციონალურობა“ კონტროლის ამ ნიშნების ფუნქციურობას, მათ მანარმოებელ მიზეზებსა და რეპრეზენტირებულ შედეგებს არსებულის უშუალობაში უმთავრესად ერთ კონკრეტულ ამოცანას, დროში ყოველთვის უკვე ჩამორჩენილი რეალობისა და დროის ყოველთვის უკვე წინმსწრები ცოდნის ერთმანეთისგან განურჩევლობის მიღწევის სამუშაოს უქვემდებარებს. კაპიტალისტური პროფანაციებიდან ამ ყველაზე უფრო სანყისისეულზეა დაშენებული არა მხოლოდ კაპიტალიზმის ისტორიული განხორციელებულობის პირობები, არამედ მისივე ნებისმიერად მოცემის ოდესღაც მიღწეული სასრულობაც. განურჩევლობის სწორედ ამ პრინციპის პრობლემურ საფუძვლებზე მიუთითებდა მორის ბლანშო, რომელმაც რობერტ მუზილის უთვისებო კაცის შესახებ ესეში, პირველმა სცადა მეცნიერული ცოდნის სიზუსტეში ნაპოვნი სამყაროს გარდამქმნელი, ყოველთვის უკვე სტიქიური იმედის, – მუზილისავე ხედვასთან სრულ პარალელიზმში, – ამავე იმედის განხორციელების ყველაზე არსებითი პირობის, დროის ცოდნისა და დროის რეალობის ერთმანეთთან გათანაბრების შეუძლებლობით მოშინაურება. მართლაც, არაფერ იცის, გამოცდილების როგორი შემადგენლობა ექნებოდა არსებულის გარდამქმნელ და გარდაქმნილ ისტორიას, დროის რეალობა საუკუნით რომ არ ჩამორჩებოდეს დროის ცოდნას [si la réalité du temps n'était pas en retard d'un siècle sur le savoir du temps].⁷ კაპიტალისტურად განმარტებული ყოველი ეპოქის შინაარსისეულად თანმდევი განსაზღვრულობაა, რომ დროის მომხაზველ ცოდნაში გახანგრძლივებული აზროვნება წინ უსწრებდეს მისივე რეალობის უკვე დამკვიდრებულ მთლიანობას. ჩვენ ვგრძნობთ და ვხვდებით, რომ ასეთი წინსწრებით წარმოქმნილ ინტერვალში ერთმანეთის გვერდიგვერდ სახლობს, როგორც სიახლის დასაკუთრებული მოლოდინი, ასევე ხელახლა სოციალიზებული ჩაგვრის ფაქტობრიობაც. ირგვლივ კი ყველაფერი იმაზე მიგვანიშნებს, რომ როგორც წესი მეორე პირველის განამდვილებაში გადახდილი ფასია.

პანდემიით წარმოქმნილ ინტერვალში სწორედ ამ განურჩევლობის შედეგებს ვცხოვრობთ დღეს ჩვენ ყველანი. სოციალური აღქმების თვალსაზრისით კაპიტალიზმში რადიკალური ინდივიდუალიზმის, მოხმარებული თავისუფლებისა და უკმარისობის პრინციპების სისტემატიზაციით, ნეოლიბერალიზმმა არა მხოლოდ არსებულთან ურთიერთობის ახალი კატეგორიული ჩარჩო შექმნა, არამედ, და რაც ბევრად უფრო საფუძველმდებარეა, მან ეს ჩარჩო ყველაფერ სხვამდე, დროის რეალობისა და დროის ცოდნის ერთმანეთთან ხელოვნურად გაერთმნიშვნელოვნებაზე მორგებას დაუქვემდებარა. სწორედ აქედან წარმოსახვითის თვითნებობაში ფორმირებული ყველა იმ მნიშვნელობის წყარო, რომლებიც საბაზრო სუვერენიტეტის უპირატესობებს ყოველგვარი ემპირიზმის გვერდის ავლით „ადასტურებენ“. წიგნის ფურცლებზე თეორეტიზებული წარმოდგენები გონების გამომთვლელი შეძლებებით მუდმივმოქმედი მყოფის შესახებ, რომელიც პრაქტიკულად ხელშესახებ რეალობაში მეტწილად პასიურად მოხმარებული ინსტინქტებით თუ მოქმედებს; ვითომ მეცნიერული ცოდნის ობიექტურობის საფარში გახვეული ცრუგანსჯების სიმრავლე, რომლებიც იმავე რეალობაში მხოლოდ ჰეგემონიური კლასის მიერ კომერციალიზებული ინტერესების შემეცნებით ნორმალიზებას თუ ემსახურებიან; თავისუფლების სახელით ნებაყოფლობითობის საყოველთაოებამდე დაყვანილი და ცხოვრების მისაკუთრებაზე პასუხისმგებელი იდეალები, რომელთა გამოვლენილი შეზღუდულობებიც ამავე ცხოვრების მიმდინარე უშუალოებაში, ყოველ ჯერზე ისევ და ისევ საზოგადოებრივის მიერაა დაზღვეული. ერთი სიტყვით, მართვის ნეოლიბერალური ტექნოლოგიების უნივერსალიზაციით კაპიტალიზმმა ერთდროულობაში დაისაკუთრა, როგორც დროის რეალობის, ასევე ამავე დროის რეალობაზე პასუხისმგებელი აზროვნების საშუალებებიც, რითიც არსებულის მთლიანობა არა უბრალოდ შესაძლებლის მცდარ აბ-

სტრაქციაში გაცვალა, არამედ ეს აბსტრაქცია მყოფის კიდევ უფრო მეტად დამონების ორგანიზებულ სისტემადაც აქცია.

აზრის ამ კონტექსტებზე მიყოლებით გასაგები ხდება, რომ არსებული ონტოლოგიურ განსაზღვრულობაში, პანდემიით წარმოქმნილი ინტერვალის ნეოლიბერალიზებული კაპიტალიზმის მხილების ხდომილებად ინიშნება. ხდომილებად, რომელიც ჩვენ თვალწინ ხდება. დროის ადამიანური ხელით მოპყრობილობისგან განთავისუფლება, წარმოქმნილი ინტერვალის ორმაგი სტრუქტურით განპირობებულობა, მასში უკვე აქტუალიზებულია და ჯერ კიდევ წმინდა ვირტუალობად ჩაქეცილის განზომილებები, ამ ინტერვალისავე არსებული განუსაზღვრელობაში გარდამქმნელი შეძლებები, საგანთა ჩვეულ წესრიგზე არაჩვეულებრივად ზემოქმედების თავისებურებები, ყველაფერი ამაზე მიგვანიშნებს. საზრისის ლოგიკის 21-ე სერიაში ჟილ დელიოზი კითხულობს: რატომ არის რომ ყოველი ხდომილება ჭირის, ომის, ჭრილობის, სიკვდილის მაგვარი რამეა? [Pourquoi tout événement est-il du type la peste, la guerre, la blessure, la mort?]⁸ ფილოსოფოსის პასუხი ამ შეკითხვაზე განზოგადებულად ხდომილების ბუნებას ამეტყველებს. ყოველი ხდომილების შეძლებას ერთი მხრივ, აქტუალიზდებოდეს ანმყოს მიმდინარეობაში, ხორციელდებოდეს, როგორც აქ და ახლა მოცემულის ფაქტობრიობა, მაგრამ ამავედროულად ხდომილებისავე თავისებურებას თავისუფლდებოდეს საგანთა მდგომარეობით [état de choses] დასაზღვრული განსაზღვრულობებისგან, ანმყობდეს მხოლოდ მოძრავ წამში [l'instant mobile], ხდომილებისავე წარსულისა და მომავლის თავისთავადობაში, რომელშიც ხდომილების უპიროვნო და უსხეულო ნაწილი, მისი ანმყოსთან შეუხებლობა მე-სგან დამოუკიდებლობაში ორმაგდება ჯერ კიდევ მომავალსა და უკვე-წარსულს შორის, არსებული იმ ადგილას, სადაც სიცოცხლიდან მომდინარე ხდომილების არარეალიზებული სხვადასხვაობა, ნაცხოვრე-

ბით ზღვარდადებული ბიოგრაფიულობისგან განსხვავებით, გრძნობადის სრულყოფილ ნაწილად იქცევა.⁹ არსებულთან ფილოსოფიურად განწყობის შემთხვევაში, ხდომილების დელიოზიანურ კონცეპტთან ურთიერთობა, შესაძლოა, დაგვეხმაროს იმის გაგებაში, რომ პანდემიით წარმოქმნილი ინტერვალი ხდომილების მხოლოდ აქტუალიზებული ნაწილია, არსებულის გარდამქმნელ შეძლებაში განსხვავებული მომენტი, რომელიც საგანთა მდგომარეობაში თავს ყველაფერ სხვამდე ცვლილების ენით გამოხატავს (პროგრესული ინტერნაციონალიზმიდან დაწყებული, საზღვრებჩაკეტილ მსოფლიოში დაბრუნებით ყველაფერი ამ ცვლილების შემადგენლობაშია ნაგულისხმევი), და რომ ამ ხდომილებაშივეა მოცემული რეალიზების გარეშე დარჩენილი სიცოცხლის უსასრულო შეძლებები, ისტორიის სამომავლოდ განმაპირობებელი ვარიაციები, რომელთა წინჭერეტაც დღეს დაფიქრებული გონების პრაქტიკულობას აყალიბებს. ამ ცვალებადობის შიგნით მყოფები, ჩვენ დღეს უბრალოდ მანძილში კი არ ვესწრებით ცვლილების მიმდინარეობას, არამედ გვინდა თუ არა ეს, ყოფნის ძველ წესთან შესაბამისობაში თვითონვე ვიცვლებით მასთან ერთად. ჩვენ მიერ ამ ცვლილების შეუმჩნეველობა დღეს, მომავლიდან მყოფისთვის მხოლოდ და მხოლოდ ცვლილებისავე ჭეშმარიტებას აამხედველებს.

მარტი, 2020

თანამედროვე სპირიტუალიზმი და „ტრანდული“ რელიგიები თამთა უგლავა

შესავალი

დღევანდელ სამყაროში, რომელშიც უამრავი კულტურა თანაარსებობს ერთმანეთის გვერდით, საჯარო სივრცეებში ხშირად ვხვდებით რელიგიასა და მის ამსახავ სხვადასხვა ფორმებს. იქნება ეს რომელიმე რელიგიური ლიდერის რეკლამა სოციალურ ქსელებში, ტელევიზიის საშუალებით ქრისტიანული ლიტურგიების პირდაპირი ეთერით გადაცემა, ქალაქის რომელიმე უბანში გახსნილი იოგა-ცენტრის პრეზენტაცია, ეზოთერული შეკრება, ტაროს საჯარო გაშლა ინტერნეტში თუ ქუჩაში მომღიმარი სახით, ნარინჯისფერ ტანისამოსში გამოწყობილი მომღერალი ადამიანები, რომლებიც ხშირად გვჩუქნიან წიგნებს ამა თუ იმ ინდოელი გურუს შესახებ. აღწერილ ფაქტებს ბევრი საერთო აქვთ ერთმანეთთან. მიუხედავად რიგ მეცნიერთა აზრისა, რომ თანამედროვე სამყაროში რელიგია თანდათან გაქრებოდა, ის უფრო და უფრო ბრუნდება ადამიანების ცხოვრებასა და სხვადასხვა სივრცეებში,¹ თუმცა ეს დაბრუნება არ ჰგავს ტრადიციულ, ინსტიტუტის სახით ჩამოყალიბებულ რელიგიას. შესაძლოა, ამ ახალ, დაბრუნებულ ფორმებს მთლიანად გამოცლილი ჰქონ-

დეთ თავდაპირველი შინაარსი და საერთო არაფერი გააჩნდეთ წინამორბედ რელიგიასთან ან უბრალოდ, ფორმაშეცვლილი ცდილობდნენ ადამიანთა ყურადღების მიპყრობას სხვადასხვა ვარჯიშის, ნივთისა თუ ჯანმრთელობასთან დაკავშირებული საკითხების საშუალებით.

ხშირად ბევრი ადამიანისაგან მოვისმენთ, რომ ისინი არ არიან რელიგიურები, მაგრამ არიან სპირიტუალურები ან არ არიან არც რელიგიურები და არც სპირიტუალურები, თუმცა მაინც არსებობს რაღაც, რისიც მათ სწამთ. მიუხედავად კონკრეტული რწმენა-წარმოდგენებისა, ისინი თავს არც ერთ რელიგიას არ უკავშირებენ და ცდილობენ განსხვავებული, ალტერნატიული მიმდინარეობები მოიძიონ, რომელთა საშუალებითაც გაეცნობიან სამყაროსა და საკუთარ თავს, გაიუმჯობესებენ ფიზიკურსა და მენტალურ მდგომარეობას.

საკითხი აქტუალურია, როგორც გლობალური, ასევე ადგილობრივი პერსპექტივითაც. ბოლო რამდენიმე წელია საქართველოშიც ათეულობით იოგა-ცენტრი გაიხსნა, რომლებიც მომხმარებელს, როგორც ფიზიკურ, ასევე სულიერ სიჯანსაღეს ჰპირდებიან. იოგას სავარჯიშო ცენტრების გარდა, თბილისში რეჟისორ დევიდ ლინჩის მხარდაჭერით ტრანსცენდენტური მედიტაციის ცენტრიც დაარსდა.²

არსებულ ეკონომიკურ სისტემაში წარმოიქმნება სხვადასხვა კომბინაციები, რომლებიც კორპორაციებთან, ბიზნესთან ახერხებენ სპირიტუალიზმისა თუ რელიგიებში გამოყენებადი სხვადასხვა პრაქტიკების შერევას და ფინანსურ სარგებელსაც იღებენ ამ შერწყმის ხარჯზე. შედეგად, წარმოიქმნება კომერციული მიზნისთვის შექმნილი გაყიდვადი, სპირიტუალური პროდუქტი.

ზემოთ აღნიშნულიდან გამომდინარე, წინამდებარე ნაშრომის მიზანია მიმოიხილოს, თუ როგორ ერწყმის ერთმანეთს თანამედროვე, ალტერნატიული სპირიტუალიზმი და კაპიტალიზმი. — აღწეროს, თუ როგორ ვრცელდება, იყიდება და მასობრივად ხელმისაწვდომი ხდება სპირიტუალური პრაქტიკები მოდერნულ სამყაროში. საკითხის თვალნათლივ

წარმოსაჩენად, ყურადღებას გავამახვილებთ პოპულარულ, სამომხმარებლო რელიგიაზე და განვიხილავთ აღმოსავლური რელიგიების, ბუდიზმისა და ინდუიზმის თანამედროვე, გაყიდვად ფორმებს, ამასთანავე, მათთან დაკავშირებულ იოგასა და მედიტაციის პრაქტიკებს.

მოდერნული დროის გამოწვევები

სანამ უშუალოდ რელიგიებსა და მათ „გაყიდვად“ ფორმებზე ვისაუბრებდეთ, მცირედ მიმოვიხილოთ ის გარემო და ცხოვრების წესი, რომელიც ნაწილობრივ განაპირობებს ადამიანთა დაინტერესებას და მათ ჩართულობას სხვადასხვა რელიგიებსა თუ რიტუალებში სხეულისა და სულის გასაჯანსაღებლად.

მოდერნულობა ზიგმუნტ ბაუმანის განსაზღვრებით, წარმოადგენს არამყარ, ცვალებად სივრცეს, რომელშიც არაფერია მუდმივი და ყველაფერი სწრაფად იცვლება. ადამიანი კი მხოლოდ საკუთარი თავის იმედით არსებობს და თავისივე თავის გაუმჯობესებული მოდელის შექმნას ცდილობს. ფიქრობს, რამდენად სწორად იყენებს საკუთარ შესაძლებლობებს და გამუდმებით ხომ არ კარგავს დროს.³ თანამედროვე ადამიანმა არასოდეს იცის, სად განაგრძობს საკუთარ კარიერას. მისი გეგმებიც ცვალებადია და ნაკლებადაა გათვლილი შორსმავალ პერიოდზე. აღნიშნულის განმაპირობებელ ფაქტორად ავტორი თხევად და მყარ მოდერნულობას შორის განსხვავებას მიიჩნევს. მყარი მოდერნულობა უკავშირდება მძიმე მრეწველობის განვითარებას, ქარხნების მასიურ მუშაობას. ამ შემთხვევაში, ადამიანი მიჯაჭვული იყო სტაბილურ სამუშაო გარემოზე, განსხვავებით თხევადი მოდერნულობისაგან, სადაც წარმოუდგენლად მიიჩნევა მთელი ცხოვრების ერთ ქარხანაში გატარება.⁴

მოდერნულობის საკითხს აანალიზებს იურგენ შაბერმა-სიცი ესეში „An Awareness of What is Missing: Faith and Reason in a Post-secular Age“ (2010). იგი ცდილობს რელიგიის მოდერნულობასთან თანაკვეთის პროცესი ფილოსოფიურ ჭრილში დაგვანახოს. შაბერმასის აზრით, ჰუდრაიხ ცვინგლის რეფორმირებული ეკლესია და შემდგომ არსებული სეკულარული ინსტიტუტები მუდმივად აწყდებიან პრობლემას აკრძალვების თვალსაზრისით. იგი მიიჩნევს, რომ მსოფლიო რელიგიებს, თეოლოგიური პერსპექტივით, ძალა შესწევთ მოდერნულობაში გააცოცხლონ უძველესი წარსულიდან შემოტანილი რელიგიური ელემენტები. მიუხედავად რელიგიის უარყოფისა, იგი კვლავ იკავებს მნიშვნელოვან ადგილს მეტაფიზიკასთან ერთად და არ არსებობს მკვეთრი საზღვარი სეკულარულ ცოდნასა და რელიგიებში არსებულ „გამოცხადებულ“ ცოდნას შორის.⁵

მეტი თვალსაჩინოებისათვის, შაბერმასი განიხილავს მაქს ფრიშის დაკრძალვის რიტუალს. მაქს ფრიში არ გახლდათ რომელიმე რელიგიის მიმდევარი და აგნოსტიკოსი იყო, თუმცა რიტუალი მაინც ციურიხის ეკლესიაში ჩატარდა რელიგიური სიმბოლოების გარეშე. ავტორის ხედვით, ამგვარი მოვლენა პარადოქსულია და მიიჩნევს, რომ განმანათლებლობამ და მისმა შემდგომმა პერიოდმა ვერ შექმნა ისეთი მექანიზმი, რომელიც, თუნდაც ასეთ დროს ჩაანაცვლებს რელიგიას.⁶

თანამედროვე სამყაროსთვის დამახასიათებელია მუდმივად რისკის მოლოდინში მყოფი მდგომარეობაც. ულრიხ ბეკს რისკებითა და საფრთხეებით გარშემორტყმული კაცობრიობის ყოფის მაგალითად მოჰყავს „ქიმერას“ შედარებაც, რადგან ადამიანი გამუდმებით ებრძვის საკუთარ აპოკალიპტურ, პესიმისტურ ფიქრებს და ცდილობს, თავი დაიცვას მათგან.⁷ ამ შეხედულების გათვალისწინებით, არ არის გასაკვირი სხვადასხვა სულიერ მიმდინარეობებთან ასოცირების სურვილი ან მათი გამოყენება უკეთ ყოფნის მიზნით.

გარდა ამისა, ხაზგასასმელია მოდერნულობის სამომხმარებლო ხასიათიც. მსოფლიოში, სადაც უამრავი საგნის გარემოცვაში გვიწევს არსებობა, ადამიანების „გასაგნება“ (Commodification) მარტივად შეიძლება მოხდეს. იგულისხმება ამა თუ იმ საგანზე მიმსგავსება და მისგან ან მისი შეძენის დროს ბედნიერების მიღება, რამაც, შესაძლოა, მასზე მძაფრი დამოკიდებულებაც წარმოშვას.⁸ კომუნიკაცია და ადამიანური ურთიერთობებიც თანდათან სამომხმარებლო ჭრილში განიხილება. „მომხმარებელი ადამიანისათვის“ მთავარი მამოძრავებელი ხდება ყოვლისმომცველი ცნობისმოყვარეობა (Universal Curiosity). მან არაფერი არ უნდა გამოტოვოს, იქნება ეს კულინარია, მეცნიერება, კულტურა, სექსუალურობა თუ სხვა. ასევე, მიიღოს სხვადასხვა სახის სიამოვნებები და გამოცდილებები: შობის აღნიშვნა კანარის კუნძულებზე, ელ-ეს-დი (LSD), პრადო და ა.შ. დროთა განმავლობაში პროცესი სახეს იცვლის და „სურვილი“ და „გემო“ აღარ ემორჩილება იმდენად რაიმეს მიმართ სურვილის ქონასა და მის დაუფლებას, რამდენადაც მოუსვენრობის განცდასა და საკუთარი თავით ტკობას (Enjoy Oneself).⁹ ამგვარი ქმედება შეგვიძლია მივამსგავსოთ გამუდმებით სწრაფვას თვალუწვდენელი ჰორიზონტისაკენ, რომელსაც ვერასოდეს მივალწევთ, თუმცა, შესაძლოა, საკმაოდ ახლოს მოგვეჩვენოს.

რელიგიურობა

წმინდა აკადემიური თვალსაზრისით, სპირიტუალურობა ბევრი, თუმცა ერთმანეთთან დაკავშირებული ცნებების საშუალებით განიმარტება. სპირიტუალიზმზე კვლევები კეთდება, როგორც ტრადიციული ეკლესიის შიგნით, ასევე გარეთ. ერთი მხრივ, სპირიტუალურობა არის რელიგიურობის ფორმა, როდესაც ღმერთთან ან ტრანსცენდენტური

მნიშვნელობის მქონე „არსებასთან“ დაკავშირება ხდება და ამ კავშირისთვის მნიშვნელოვანი ნაწილებია მარხვა, ლოცვა, მედიტაცია-პრაქტიკები, რომელიც სხეულის აქტივობასაც ეფუძნება. მეორე სახის სპირიტუალიზმი უკვე ტრადიციული რელიგიების გარეთაც არსებობს და ხშირად ორაზროვნად განიმარტება.¹⁰ მთავარ ქვაკუთხედად კი მაინც რჩება წვდომა სამყაროს მიღმა მდგარ ძალებთან ან ძალასთან, რომლებთან კავშირის შემდეგ, შესაძლებელია სარგებელის, კეთილდღეობის მიღება. გარდა ამისა, სპირიტუალიზმი ფოლკლორთანაც შეიძლება იყოს ასოცირებული და მისი კვლევის არეალი დღესდღეობით საკმაოდ ფართოა.¹¹

გამომდინარე განმარტებათა მრავალგვარობიდან, ნაშრომი იყენებს სპირიტუალურობის განსაზღვრებას, რომლითაც ადამიანი ტრანსცენდენტურ ძალებს უკავშირდება საკუთარი გრძნობებით, განცდებით, პრაქტიკებით (ლოცვა, მედიტაცია, იოგა და ა.შ.) და მისგან გამოითხოვს რაიმე ტიპის სარგებელს, მაგალითად, კეთილდღეობას. დაახლოებით მსგავს განმარტებას გვთავაზობს პოლ ჰილასიც და სპირიტუალიზმს განმარტავს, როგორც ცხოვრებაში თანდაყოლილ ღვთაებრივ გამოცდილებას, რაც მოიაზრებს იმას, რომ პროცესი მთლიანად პერსონალურია და უკავშირდება უზანაეს ძალასთან ურთიერთობის შედეგად სიბრძნის ან ცოდნის მიღებასაც.¹²

სპირიტუალიზმი სუბიექტური გამოცდილებაა და რელიგიისგან იმათ განსხვავდება, რომ ჩვეულებრივ ადამიანებს შეუძლიათ დიდი ტრანსცენდენტური გამოცდილების მიღება. ამ მხრივ, პოლისტური პერსპექტივით, სხეული, სული, პარტნიორობა, ბიზნესი, ჯანმრთელობა, სამსახური – ყველაფერი ერთმანეთს უკავშირდება, რასაც რელიგია ტრადიციული თავალსაზრისით, არ აკმაყოფილებს. ალტერნატიულ რელიგიურობაში ბარიერი წმინდასა და პროფანულს შორის სწორედ ამ უჩვეულო გამოცდილებების წყალობით ქრება.¹³

აუცილებელია ერთმანეთისგან განვასხვავოთ რწმენის ფორმებიც. ამ შემთხვევაში, სასურველია, გამოვყოთ რელი-

გიურობა – როდესაც პიროვნება თავს რელიგიურად მოიხსენიებს, „სპირიტუალურობა“ – როცა ადამიანი მიიჩნევს, რომ სპირიტუალურია, მაგრამ არ მიჰყვება რელიგიურ დოქტრინებს ან „არც რელიგიურია და არც სპირიტუალური“. ყველა რელიგიური მრწამსი მოიცავს რაიმე ღვთაების ცნებას და მასთან კავშირი ითვლება მნიშვნელოვნად. რა თქმა უნდა, არსებობს განსხვავებული დამოკიდებულებები და ასოციაციები ღმერთთან კავშირის შესახებ.¹⁴ მაგალითისათვის, კათოლიციზმი მეტად ასოცირდება ღმერთთან მისტიური კავშირის დამყარებასთან, ვიდრე პროტესტანტიზმი (ევანგელიზმიც), რომელიც უფრო პრაგმატულად განიხილება. ისლამშიც და იუდაიზმშიც მისტიკურ მიმართულებად შესაძლოა გამოიყოს სუფიზმი და ჰასიდიზმი, რომელიც განსხვავებით ორთოდოქსული იუდაიზმისაგან, ღმერთთან შეკავშირების სიხარულზე მეტ ყურადღებას ამახვილებს, ვიდრე მის მორჩილებაზე. აღნიშნულ რელიგიებთან შედარებით, ინდუისტური ხედვა მეტად განსაზღვრულია და მოიცავს ისეთი ცხოვრების წესის შექმნას, რომელიც ღმერთ ბრაჰმასთან უფრო დაგაკავშირებს, ვიდრე სამყაროში მიმდინარე მოვლენებთან და ამქვეყნიურ ცხოვრებაში ცვლილებების განხორციელებასთან. ამ მხრივ, რელიგიებში სპირიტუალიზმი (სულიერება) მოიცავს ღმერთთან კავშირს და ზოგჯერ, შესაძლოა, თავად ეს კავშირი იყოს სპირიტუალიზმის მნიშვნელოვანი (არსებითი) შემადგენელი ნაწილი.¹⁵

სპირიტუალიზმი

სპირიტუალურობა, მაგრამ არარელიგიურობა, მეტწილად დაკავშირებულია New Age-თან (ახალ ერასთან) და მის ფილოსოფიასთან, რომელიც პერსონალურ გამოცდილებას მეტ მნიშვნელობას ანიჭებს, ვიდრე რაიმე რელიგიურ დოქტრინას. ხშირად ეს ხედვები ჰოლისტურია და სამყაროში არსებულ

პრობლემებსაც მოიცავს. ამ თავლსაზრისით განხილული სპირიტუალიზმი, შესაძლოა, არანაირ ღვთაებასთან არ იყოს დაკავშირებული და ფიზიკურ სამყაროში მიღებულ სპირიტუალურ გამოცდილებებს ეხმიანებოდეს. რაც შეეხება „არც სპირიტუალურისა და არც რელიგიურის“ განსაზღვრებას, ამ ხედვის მქონე ადამიანები თვლიან, რომ დაკავშირებულები არიან სამყაროსთან, თუმცა ისინი არც რელიგიურები არიან და არც სპირიტუალურები. მიჩნეულია, რომ ბუნებასთან დაახლოებით მეტადაა შესაძლებელი სამყაროს შეცნობა.¹⁶

თანამედროვე სპირიტუალიზმი ხშირად კონცენტრირდება ინდივიდუალიზმზე, სუბიექტივიზმზე და პერსონალური გამოცდილების მნიშვნელობაზე. მისი განუყოფელი ნაწილია ტრადიციული რელიგიური ინსტიტუტების მიმართ დამოკიდებულების ცვლილებაც. მასში გაერთიანებულია ასტროლოგია, ტარო, კრისტალები, ნუმეროლოგია, ტელეპათია, ბიო-რითმები, ინტუიციური მედიცინა.¹⁷ თანამედროვე სპირიტუალიზმის ფესვები ხშირად უკავშირდება მეცხრამეტე საუუნეს, როდესაც აქტუალური იყო მისტიციზმი და ხშირად განიხილება, რომ ალტერნატიული სპირიტუალიზმი ქრისტიანობის საპირწონედ უნივერსალური სულიერების მნიშვნელობით შეიქმნა, რომელიც არ ეფუძნებოდა რომელიმე კონკრეტულ რელიგიურ ტრადიციას. გარკვეულწილად კი უკავშირდებოდა მატერიალური სამყაროს უკუგდებას,¹⁸ ამავე კონტექსტში შეიძლება განვიხილოთ ინდუიზმისა და ბუდიზმის ევროპაში გამოჩენა. ამ პერიოდში სულიერებაზე ორიენტაცია უკავშირდებოდა მექანიკურსა და ფორმალურ ცხოვრებასთან დაპირისპირებას, ინტუიციისა და წარმოსახვის მნიშვნელოვანების ხაზგასმასა და მასთან დაკავშირებულ ინდივიდუალურ იდენტობას.¹⁹

პროცესი გააქტიურდა 1960-იანი წლებიდან, როდესაც დასავლურ საზოგადოებაში გაჩნდნენ მთელი რიგი მიმდინარეობები: იესოს სექტა, მონისტები, ღმერთის შვილები, კრიშნას ცნობიერება, ბევრი ეზოთერული თუ მედიტაციური საკულტო ჯგუფი. მათი ნაწილი ემსახურებოდა ახალ-

გაზრდების სპირიტუალური მოთხოვნილებების დაკმაყოფილებას, ნაწილი კი თერაპევტულ მიდგომებს სთავაზობდა მიმდევრებს.²⁰ ახალგაზრდები მათი საშუალებით ეცნობოდნენ კულტურულ მრავალფეროვნებას, რომელშიც ერთიანდებოდა, როგორც აღმოსავლური, ასევე დასავლური მისტიციზმი, მსოფლიო რელიგიების წმინდა წიგნები, ჰედონიზმი და პოლიტიკურ-რევოლუციური ჩანაწერები, პოპ-ფსიქოლოგია, დამოუკიდებლობა და თავისუფლება.²¹

მნიშვნელოვანი საკითხია New Age (ახალი ერა), რომელიც ძველი დოქტრინების გადაფასებასა და რელიგიის ახალი ფორმების ჩამოყალიბების პროცესს უკავშირდება. ამ ახალი პერსპექტივით, აკრიტიკებდნენ ტრადიციულ ინსტიტუტებსა და ხედვებს, კაპიტალისტურ მატერიალიზმს. ამ მოძრაობის გავრცელებას ხელი შეუწყო რელიგიის ხელახალმა აღმოჩენამ მისტიკური და სპირიტუალური კუთხით, ასევე 1960-იან წლებში განვითარებულმა ისეთმა მოვლენებმა, როგორიცაა მაგალითად, ნავთობის კრიზისი 1973 წელს, ეკოლოგიური და სამშვიდობო მანიფესტაციები. ამ პერიოდში იწყება სპირიტუალური და ტრანსცენდენტურთან დაკავშირებული ცნობიერების ამალგება, აღმოსავლური რელიგიებისა და გურუების, მესიანური მასწავლებლების გამოჩენა.²²

ამ ახალი ხედვით, რელიგია, როგორც კონცეფცია, ფსიქიკა და მისტიკური გამოცდილება დაკავშირებულია ერთმანეთთან. იგი უარყოფს დუალიზმსა და გამყოფ სისტემებს. შესაბამისად, მიმართულია ჰოლისტური მსოფლმხედველობისაკენ, პერსონალური და სოციალური ტრანსფორმაციისკენ მსოფლიო მასშტაბით. საბოლოოთი ჯამში, ის წარმოადგენს ძირითად კულტურულ და რელიგიურ ფენომენს, რომელიც მიმართულია პლანეტის გადარჩენისა და სოციალური პრობლემების ჰოლისტური გზით დაძლევისაკენ.²³ ახალი ერას მოძრაობა შედგებოდა ხშირად ერთმანეთთან დაპირისპირებული ხედვებისა და წყაროებისგან, მაგრამ მათი ერთგვარი შერწყმით მიმზიდველი ხდებოდა დიდი რაოდენობის აუდიტორიისათვის.²⁴

ახალი ერას მოძრაობა იყენებს აღმოსავლურ რელიგიურ ხედვებსა და ცნებებს. მათ შორისაა:

- რეინკარნაცია – სიკვდილის შემდეგ დაბრუნება ადამიანურ გამოცდილებაში, როგორც ევოლუციის ნაწილი.
- კარმა – ადამიანის ევოლუცია-გაუმჯობესება, რომელიც ემორჩილება კარმული ვალების გადახდას.
- ღვთაებრიობა – ყოველი ადამიანი ღვთაებრივი წარმოშობისაა, თუმცა მათ არ ახსოვთ, რას ნიშნავს ეს.
- ავატარები – რწმენა, რომლის მიხედვითაც, ახალ საუკუნეში ახალი ქრისტე გამოჩნდება.
- ახალი მესია – ახალი იესო ქრისტეს რწმენა, რომელიც უკავშირდება ტიბეტურ ბუდიზმს და იქ აღინიშნება, როგორც მაიტრეია. ეს შეხედულება პოპულარულია თეოსოფისტებს შორის. ახალი დროის მესიად სწორედ მაიტრეია გვევლინება იესოს ნაცვლად.
- ღმერთი – განსხვავებით იუდეურ-ქრისტიანული აღქმისაგან, ღმერთი წარმოადგენს არაპერსონალურ ცნობიერებას, სამყაროს ძალას, სამყაროს უნივერსალური სიცოცხლის ენერგიას, უზენაეს ძალას.²⁵

მოგვიანებით, ახალი ერას მოძრაობაში გაჩნდა მიმართულება, რომელიც არამხოლოდ არამატერიალურ, არამედ მატერიალურ საკითხებს, კეთილდღეობასა და კაპიტალიზმს დაუკავშირდა. მაგალითად, თუ 1960-იან წლებში უპირისპირდებოდნენ კიდევ მატერიალიზმს, თანამედროვეობაში მის სინთეზს ცდილობენ სპირიტუალიზმთან. მაგალითად, რაც უფრო მეტად ხარ სპირიტუალური, მით მეტი კეთილდღეობა გექნება.²⁶ უფრო ნათლად რომ ვთქვათ, ახალი ერას მოძრაობა მარკეტინგის შემადგენელი ნაწილიც გახდა და ამით იზიდავს მომხმარებელს. იქნება ეს სხვადასხვა წიგნები თუ ვიდეოები, ჯანმრთელი კვებისა და დიეტის საჭიროებები, ვორქშოფები, ტრენინგები, ამულეტები, ბეჭდები, სხვადასხვა გაკვეთილები.²⁷

ამ კუთხით, აქტუალური გახდა აღმოსავლური რელიგიების წინ წამოწევა, რადგან ახალი ერას ადამიანისათვის, შესაძლოა ჩაითვალოს, რომ დასავლური კულტურა ძალაგამოცლილია, სადაც ყველაფერი მოძველებულია და არ ღირს მასთან ასოცირება. არსებობს მხოლოდ რელიგიური სისტემა, ჩამოშლილი თეოლოგია და ეკლესია, რომელიც ღმერთის შესახებ ამბებს ინახავს,²⁸ ამიტომ ისინი მიმართავენ აღმოსავლეთს, განსაკუთრებით ბუდიზმს, ძენსა და ინდუიზმს, რადგან მასში მეტად ხედავენ სპირიტუალურს, თავისუფლებასა და დამოუკიდებლობას.²⁹

ბაზარზე მალევე გაჩნდა რეფლექსიური სპირიტუალიზმიც, რომელიც დაკავშირებულია თვითკონტროლთან და მომხმარებელს სთავაზობს ფულის შოვნის გზებს, სასიყვარულო ცხოვრების გაუმჯობესებასა და ნერვული აშლილობებისგან განკურნებას.³⁰ პროცესში აქტიურად გამოიყენება ტექნოლოგიებიც, რომლებიც უამრავ საშუალებას სთავაზობს ადამიანს გააკონტროლოს საკუთარი თავი. მაგალითად, დოქტორი ჯეიმს დობსონი, რომელიც არის კონსერვატორი ქრისტიანი, აქტიურად იყენებს, როგორც მედია, ასევე კიბერ-სივრცეს. ინტერნეტით ან ტელეფონით შესაძლებელია კონსულტაცია, სადაც კლიენტი რეკავს სპირიტუალური პრობლემების აღსაწერად და იღებს რჩევებს საკუთარი ცხოვრების მოწყობის შესახებ.³¹ დოქტორი დობსონი გამოსცემს წიგნებს ოჯახისა და შვილების აღზრდის, სიყვარულისა თუ სხვა ცხოვრებისეული საკითხების შესახებ.³²

რელიგია და მისი გაყიდვა

რახან რელიგია ყველა საუკუნეში ფუნქციონირებდა და თანადროული კულტურული გარემოს ნიშან-თვისებას შეითავსებდა, დღესდღეობით, ის მოთხოვნა-მიწოდების საფეხ-

ურზე აღმოჩნდა. კაპიტალიზმში არსებული უახლესი ტექნოლოგიები, გასართობი ინდუსტრიები კი ამ ყველაფერს გაცილებით ფართო მასშტაბში გადმოსცემს. ჩნდება ეკლექტიკური, ანუ განსხვავებული იდეებისა და პრაქტიკების ერთმანეთთან შერწყმით მიღებული მიმდინარეობები, რომლებსაც არ აქვთ ჩამოყალიბებული ინსტიტუტები და დოქტრინები.³³

რელიგია, თავის მხრივ, ცოცხალი ორგანიზმია და განახლებას ექვემდებარება. მოდერნულ სამყაროში, ახალი ხედვისა ან პრაქტიკისათვის ფორმის მიცემა საჭიროებებიდან გამომდინარე ხორციელდება; ის უნდა შეესაბამებოდეს ინდივიდის მოთხოვნებს. მოთხოვნა-მიწოდების პრინციპის გათვალისწინებით, რელიგიაც ერთგვარად გვევლინება პროდუქტად, რომელიც უნდა გაიყიდოს. სხვადასხვა სიმბოლოები, გამოსახულებები თემატურად უკავშირდება ერთმანეთს და საბოლოოდ ადამიანის იდენტობის ნაწილად იქცევა.³⁴

რელიგიის „შეფუთვის“ და გაყიდვის პროცესში უმნიშვნელოვანესია მედიის როლიც, რადგან ადამიანთა ცხოვრება, დღესდღეობით, მეტწილად, მოქცეულია მედიის მიერ მოწოდებულ გამოსახულებებსა და სიმბოლოებში. კომუნიკაციების როლი გამუდმებით იზრდება და გავლენას ახდენს რელიგიური სოციალიზაციის პროცესზეც. ისეთი ცნებების, როგორიცაა: გამოცდილება, დაკმაყოფილება, ბედნიერება, შინაგანი სიმშვიდე – მისაღწევად და მოსაპოვებლად მთავარი მოტივი ხდება საკუთარი თავი.³⁵

რელიგიური და სპირიტუალური ლიდერებიც მსგავსად ცდილობენ შეცვალონ საკუთარი გამოსვლები, ქცევები და დააფუძნონ ბაზრის მუშაობის მექანიზმზე, ანუ უპასუხონ იმ საჭიროებებს, რასაც მათი აუდიტორია მოითხოვს. კონკურენცია არსებობს ე.წ. რელიგიურ ბაზარზეც, სადაც წარსულში ერეტიკოსად შერაცხული წარმართები, ქრისტიანები, ბუდისტები, ინდუისტი გურუები თუ სხვა რელიგიური მრწამსის მიმდევრები უკვე ერთად თანაარსებობენ.³⁶

პოპულარული რელიგია

ბაზარი, სპირიტუალიზმი და რელიგიის პოპულარული ფორმები თანამედროვე სამყაროში ერთმანეთს უკავშირდება. აუცილებელია, მსჯელობაში გამოვიყენოთ ტერმინი „პოპულარული რელიგია“, რომელიც წარმოადგენს რელიგიური სიმბოლოებისა და ბაზრის სიმბიოზს. გასართობ კულტურაში, რელიგიური სიმბოლოები, იქნება ეს ჯვარი, მისტიკური ამულებები თუ სხვა, არარელიგიური მნიშვნელობით გამოიყენება და ვრცელდება. პოპულარული რელიგია, როგორც მედიის, ასევე თანამედროვე ტექნიკის, გაყიდვის სტრატეგიების დახმარებით, აყალიბებს მსოფლმხედველობებსა თუ იდეებს, რომლებიც ფართოდ მიენოდება აუდიტორიას. ტრადიციულ, კონსერვატორულ რელიგიურ ინსტიტუტებს ნაკლებად შეუძლიათ იმავეს გაკეთება.³⁷ გარდა ამისა, რელიგიური კომუნიკაციები უკვე მარკეტინგული სტრატეგიების ნაწილიც გახდა. ამისი ერთ-ერთი გამოვლინებაა ტელეევანგელიზმი, რელიგიური პოპ-მუსიკა და ა.შ. საკითხი შესაძლოა განვიხილოთ, როგორც მედიის რელიგია ან მომხმარებლის რელიგია. სიმბოლიზმის კუთხით, შეიძლება მსჯელობა ჯერის მაგალითზე როკ-მუსიკაში, სადაც მას მხოლოდ სიმბოლური დანიშნულება გააჩნია და არა მრწამსის გამომხატველი.³⁸

აუდიტორიის წინაშე ფორმაშეცვლილი სახით ბრუნდებიან აღმოსავლური რელიგიები, ბუდიზმი და ინდუიზმი, რომლებიც ფართოდაა დამკვიდრებული და გავრცელებული პოპ-კულტურასა და სამომხმარებლო სივრცეში. იქნება ეს „ვიქტორია სეკრეტის“ ბრენდირებული ბუდა-ბიკინი, წვეულების თანმხლები ბუდას ფიგურა თუ მაისურები წარწერით „Get your 'Buddha on the Floor“.³⁹ ბუდიზმის შემოჭრა და შემდგომ დამკვიდრება მასობრივ კულტურაში, გარკვეულწილად უკავშირდება ეგზისტენციალურ ფილოსოფიასა და ლიტერატურას. აღსანიშნავია, რომ ევროპელმა ეგზისტენციალისტებმა განავითარეს ძველი რომანტიკული თავისუფლების

იდეა, მიმართეს იგი ადამიანის შინაგანი სამყაროსკენ და ხაზი გაუსვეს საკუთარი „მე“-ს არსებობის მნიშვნელობას. ბუდიზმის „პოპულარიზებაში“ წვლილი შეიტანეს ჯეკ კერუაკმა, ალენ გინსბერგმა და გარი სნაიდერმა – ბიტნიკების თაობამ. მათ ბუდიზმი ესმოდათ, როგორც არაავტორიტარული, ანტიმატერიალისტური მოძღვრება, რომელიც მათ აძლევდა საშუალებას ყოფილიყვნენ სპირიტუალურები რელიგიის გარეშე. ბუდიზმი, განსაკუთრებით, ძენი, მოიაზრებოდა, როგორც სიბრძნის წყარო, რომელიც მხარს უჭერდა ინდივიდუალიზმსა და იდეალიზმს.⁴⁰ მკითხველზე გავლენა მოახდინა პერმან ჰესეს ნაწარმოებმა „ზიდჰარტა“. წიგნის მთავარი გმირი ბუდას დოქტრინას უარყოფს, არა იმიტომ, რომ მას, მის სწავლებაში ეპარება ეჭვი, არამედ იმიტომ, რომ ეს დოქტრინაა.⁴¹ როგორც აღვნიშნეთ, თანამედროვე სპირიტუალიზმის ერთ-ერთი მთავარი მახასიათებელი, ნებისმიერ დამკვიდრებულ დოქტრინაში ეჭვის შეტანა და მისი ხელახალი ფორმის შექმნის მცდელობაა.

ბუდიზმი რეალურად არ იყო ცნობილი დასავლური საზოგადოებისათვის 150 წლის წინ. რა თქმა უნდა, შუა საუკუნეების მოგზაურებისა და მისიონერების მოღვაწეობიდან გამომდინარე, მეცამეტე საუკუნიდან არსებობდა კავშირები ლოკალურ ბუდისტურ ტრადიციებთან, თუმცა ფართოდ არ იყო გავრცელებული. მეცნიერები გამოყოფენ დასავლურ საზოგადოებაში ბუდიზმით დაინტერესების ორ პერიოდს: მეცხრამეტე საუკუნესა და მეოცე საუკუნის პირველ ნახევარს, რომელიც ძირითადად, განპირობებული იყო ინტელექტუალური ინტერესით და მეორე პერიოდს, 1960 წლიდან, როდესაც მთავარი მოტივაცია იყო ეგზისტენციალური, სპირიტუალური, ფსიქოლოგიური ხასიათი, რომლის საშუალებითაც მოხდა ბუდიზმის ადაპტაცია და შემდგომ – ტრანსფორმაცია.⁴² მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ, დასავლეთში, უშუალოდ ჰქონდათ შესაძლებლობა გაცნობოდნენ ბუდისტ ბერებს და პირადად მიეღოთ მათგან ცოდნა სპირიტუალურ ჯან-

მრთელობასა და მედიტაციურ პრაქტიკებზე. ბუდიზმის განხილვისას, მკვლევარებისათვის განსაკუთრებით საინტერესო საკითხი იყო მისი ავთენტურობის დადგენა და დასავლელი მეცნიერების ხედვით, ავთენტურ ბუდიზმს საერთო არაფერი ჰქონდა აზიაში გავრცელებულ რელიგიურობასთან და მათთვის ნამდვილი ბუდიზმი ასოცირდებოდა რაციონალურ, ათეისტურ მოძღვრებასთან. ის უფრო ფილოსოფიად ირაცხებოდა, ვიდრე რელიგიად.⁴³ ამგვარად, შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ადამიანები, რომლებიც ცდილობდნენ ჩამოშორებოდნენ ტრადიციულ რელიგიებს, ბუდიზმში პოულობდნენ სპირიტუალიზმს, რადგან ის აღარ იყო უკვე ასოცირებული ბუდიზმის ძველ, კანონიკურ ტრადიციასთან და წარმოადგენდა ცხოვრებისეულ ფილოსოფიას მედიტაციური პრაქტიკების დამატებით.

თუ ნიცშე და მისი თანამედროვეები ბუდიზმის მიმართ წმინდა ინტელექტუალურ ინტერესს ამჟღავნებდნენ, მოდერნულ სამყაროში ეს ინტერესი უფრო მედიტაციური ტექნიკებით დაინტერესებაში ვლინდება. მედიტაციის საბოლოო მიზანია სულის განთავისუფლება და გამოლვიძების მიღწევა, თუმცა შესაძლოა ითქვას, რომ დღეს მასზე წინ ისეთი პრაქტიკული მიზნები უფრო დგას, როგორიცაა სხეულისა და სულის ჰარმონია, გონების დამშვიდება, კარგი ენერგიის გამოშუალება.⁴⁴ ეს ფენომენი, გარკვეულწილად, ეწინააღმდეგება ბუდიზმის მკაცრ ასკეტურ პრინციპებს, რომლის მიხედვითაც საკუთარ „მე“-სა და აღძრულ სურვილებზე უარის თქმა აუცილებელია. ბუდიზტური მედიტაციური მდგომარეობა და თანამედროვე ინდივიდის რეალიზაცია, გარკვეულწილად არათავსებადია.⁴⁵

ბუდიზმის მსგავსად, ინდური კულტურის მესიჯი ვრცელდება კიბერსივრცეშიც. სპეციალური ვებ-გვერდების საშუალებით; ნებისმიერ ადამიანს შეუძლია სხვადასხვა რიტუალი შეასრულოს ინდურ ტაძრებში ან პუჯა (შესაწირავი) მიართვას რომელიმე ღვთაებას. ვებ-გვერდზე შეს-

ვლისას ტაძრის ვირტუალური კარები იღება, სადაც მომხმარებელს საკუთარი ინტერესისამებრ შეუძლია მოქმედება.⁴⁶ გაყიდვის ობიექტები არიან ინდუიზმის ღმერთებიცა და ქალღმერთებიც. მომხმარებელს თავისუფლად შეუძლია შეიძინოს ბალიშები, ფეხსაცმელი, მაისური თუ სხვა საქონელი ფსიქოდელიური ქალღმერთ სარასვატის, შივასა თუ განეშას გამოსახულებებით.⁴⁷ ინდუიზმის პოპულარული ფორმა მჭიდროდაა დაკავშირებული ფსიქოდელიურ მუსიკასა და ჰალუცინოგენებთან.⁴⁸

კლასიკური ინდური ტერმინებიდან ყველაზე დიდ ყურადღებას, რა თქმა უნდა, კარმა იპყრობდა. 1980-იან წლებში ბრიტანული ახალი ტალღის წარმომადგენელმა „Culture Club“-მა სიმღერაც მიუძღვნა კარმას სახელწოდებით „Karma Chameleon“. სიმღერამ, ერთი მხრივ, მომხმარებელში უფრო გაამძაფრა გაჩენილი ინტერესი სანსკრიტული სიტყვების მიმართ. მას შემდეგ, სხვადასხვა მომღერლები სხვადასხვა წლებში იყენებდნენ კარმის იდეას, რამაც მასობრივ კულტურაში მის ფართოდ გავრცელებასა და დამკვიდრებას შეუწყო ხელი (მაგალითად, ჯონ ლენონი, ჯგუფი „Radiohead“-ი სიმღერით „Karma Police“).⁴⁹

თანამედროვე ინდუიზმს მრავალი სახასიათო თვისება აქვს, რომელიც გამომდინარეობს მოდერნიზმის, კოლონიალიზმისა და ინდუიზმის ახალი პროზელიტური (მისიონერული) როლისაგან ინდოეთს გარეთ. ბუდიზმთან შედარებით, ინდუიზმის მისიონერული როლი შედარებით ახალია და ამიტომ, სხვადასხვა კულტურებთან ასიმილაციის შედეგად, შესაძლოა ინდუიზმის ინოვაციური მოდელებიც წარმოიშვას.⁵⁰

აღსანიშნავია, რომ ისეთი ცნობილი გურუები, როგორებიც იყვნენ ოშო, პარამაჰანსა იოგანანდა, შრი სატია საი ბაბა და სვამი ვივეკანანდა, ცდილობდნენ საკუთარი თეოლოგიები ტრადიციული ინდუიზმისაგან განცალკევებულად ჩამოეყალიბებინათ, მათი ფართო აუდიტორიიდან გამომდინარე. ჩამოთვლილ გურუებს მიმდევრები მსოფლიო მასტშაბით ჰყავდათ და შესაბამისად, მათი ენაც უნივერსალური გახდა.

ევროპელი და ამერიკელი აუდიტორიის გათვალისწინებით, მათ ხედვებს ლიბერალური და დემოკრატიული რწმენებიც შეერწყა. ამერიკასა და ევროპაში აღმოსავლური რელიგიები ქრისტიანული რელიგიის ალტერნატივად მოიაზრებოდა, რადგან ისინი უკუაგდებდნენ კონსერვატიულ მიდგომებს, გენდერულ როლებსა და შეუცნობლის მიღწევის პერსპექტივას ნებისმიერს უსახავდნენ.⁵¹ იმისათვის, რომ გურუმ, მისი ავტორიტეტული წინამორბედების მსგავსად, შეძლოს თავის დამკვიდრება, აუცილებელია, მოძებნოს საკუთარი ნიშა, რადგან კაპიტალიზმისა და მარკეტინგული პრინციპების გათვალისწინებით, სპირიტუალურ ბაზარზე გურუებიც ერთმანეთის კონკურენტები არიან. თავის მხრივ, ინდუიზმიც საკმაოდ გახსნილია თეოლოგიური თვალსაზრისით და რელიგიურ ლიდერებს „სპირიტუალური ექსპერიმენტების“ ჩატარების საშუალებას აძლევს, რადგან არ არსებობს ერთი, ტრადიციული ინდუიზმი, რომლის დოქტრინებზე მიყოლაც ყველა მორწმუნისათვის სავალდებულო იქნება.⁵²

იოგა და მედიტაცია

1970-იან წლებში აღმოსავლური მედიტაციური პრაქტიკით ამერიკელი რეჟისორი, დევიდ ლინჩიც დაინტერესდა. მან კამპანიაც კი წამოიწყო ტრანსცენდენტური მედიტაციის ცენტრების შესაქმნელად. მასთან დაკავშირებული იყო გურუ მაჰარიში მაჰეშ იოგიც. საკუთრივ ტრანსცენდენტური მედიტაცია გამომდინარეობს ინდუიზმის ერთ-ერთი ტრადიციისგან, რომელიც მაჰეშმა განაახლა საკუთარი ცამეტწლიანი ასკეტური პრაქტიკის საშუალებით. ის გონების განწმენდისკენაა მიმართული და ალბათ, ყველაზე მიმზიდველი ის ფაქტია, რომ მისი შესრულება მხოლოდ ორმოც წუთს საჭიროებს დღის ნებისმიერ მონაკვეთში, ნებისმიერ ადგილას. მაჰარიში მაჰეშ

იოგი ჟურნალ „The New York Times Magazine“-მა დასავლური სამყაროს წამყვან გურუდ გამოაცხადა, ხოლო 1968 წელს „გურუს წელი“ უწოდა.⁵³

იოგას თანამედროვეობაში დამკვიდრება იწყება მეცხრამეტე საუკუნიდან, როდესაც დასავლურ საზოგადოებაში დაიწყო მეტაფიზიკისა და ფიზიკური მხნეობის ერთმანეთთან დაკავშირება, რასაც თან დაერთო ინდოელი ნაციონალისტებისა და რეფორმისტების მიერ იოგას გავრცელება, როგორც უნივერსალური სისტემისა, რომელიც თანხვედრაში იყო თანამედროვე აზროვნებასთან. იოგას პოპულარიზაციას თანამედროვე სამყაროში ხელი შეუწყო ეკონომიკურმა ფაქტორებმაც, რომელიც საბაზრო კაპიტალიზმთან, თავისუფალ ბაზართან არის დაკავშირებული.⁵⁴

იოგა და ფიტნესი, დღესდღეობით, თითქმის გათანაბრებული ცნებებია. იოგას იყენებენ, როგორც შინაგანი სიმშვიდის მისაღწევად, ასევე ფიზიკური სიჯანსაღისათვისაც. კომერციული შერწყმის შედეგად, კაბალა იოგაც ჩამოყალიბდა, რომელიც იუდეურ მისტიკურ ტრადიციას წარმოადგენს. სპირიტუალურ ბაზარზე კი ინდოელი გურუები გაცილებით მოთხოვნადები არიან, ვიდრე გურუ, რომელიც ევროპის ქვეყნიდანაა. რადგან ინდოეთი სპირიტუალიზმის სამშობლოდ ითვლება, ადგილობრივი გურუ უფრო მცოდნედ და გამოცდილად აღიქმება. ამას ხელს უწყობს ის ფაქტიც, რომ ინდუიზმი არ არის სტრუქტურირებული და ჯაჭვით დაკავშირებული რელიგია, ამიტომ, „ეგზოტიკური გურუები“ და ახალი ღმერთები ხშირად ჩნდებიან. მათი მოქმედების არეალი კი, გლობალიზაციის საშუალებით, ადგილობრივი სოფლიდან მთელი მსოფლიოს მასშტაბით გაფართოვდა.⁵⁵

იოგას მასობრივი მოხმარება წარმოქმნის სამომხმარებლო ჯაჭვს სხვადასხვა ბრენდებსა და მომსახურებებს შორის. იოგას მომხმარებლები ყიდულობენ სპეციალურად ვარჯიშისათვის განკუთვნილ შარვლებს, ხალიჩებსა და მასთან დაკავშირებულ სხვა პროდუქციას.⁵⁶ შესაბამისად, იოგას რეკლამირება ბევრი კომპანიისთვისაც მომგებიანია, რადგან იოგათი დაინ-

ტერესებული ადამიანები ირიბად მათი პროდუქციის მომხმარებლებადაც ჩაითვლებიან. იოგათი გატაცებულების ნაწილიც იოგას სპირიტუალიზმად მოიხსენიებს, რადგან მას არ გააჩნია რიტუალური დოქტრინები და ვალდებულებები.⁵⁷

დასკვნა

ნაშრომის მიზანს წარმოადგენდა მკითხველი გაცნობოდა თანამედროვე სპირიტუალიზმსა და აღმოსავლური რელიგიების, ბუდიზმისა და ინდუიზმის ტრენდულ, პოპულარულ, „სამომხმარებლო რელიგიად“ გარდაქმნილ ფორმებსა და მათთან ასოცირებულ მედიტაციისა და იოგას პრაქტიკებს, მათ შერწყმას არსებულ ეკონომიკურ სისტემასთან.

ბუდიზმი და ინდუიზმი ნამდვილად არ ყოფილა სიახლე დასავლეთისათვის, თუმცა, წარსულში აღმოცენებული ინტელექტუალური ინტერესი, თანამედროვეობაში, პრაქტიკული და მიზნობრივი ინტერესით ჩანაცვლდა. შესაბამისად, აღმოსავლური რელიგიებიც დიდი აუდიტორებისათვის მისაღებად გარდაიქმნა. გარდა ამისა, ისინი მასობრივი მოხმარების ჯაჭვის ნაწილად იქცა, რომელიც მომხმარებელსა და ბიზნესს ერთმანეთთან აკავშირებს.

მოდერნული სამყაროს ცხოვრების სტილიდან გამომდინარე, ადამიანს უფრო და უფრო ნაკლები დრო რჩება საკუთარი ინტერესებისათვის და დამლელი სამუშაოს შემდეგ ხსნას იოგასა და მედიტაციაში ეძებს. სარეკლამო სივრცე და სოციალური ციფრული სამყაროც მომხმარებელს მოუწოდებს, რომ ყველა პრობლემის გადაჭრის გზა საკუთარ თავზე გადის და ამისათვის საჭიროა გონების ნეგატიური აზრებისაგან დაცლა, კარგზე კონცენტრირება. როგორც ნაშრომში აღვნიშნეთ, ამისათვის თანამედროვე ბუდიზმსა და ინდუისტ გურუებს შესაბამისი ალტერნატივებიც მომზადებული აქვთ. რელიგიური ელემენტების ერთგვარი „მიქსი“ კი კლიენტებს

დამშვიდებას, სტრესისგან დაცლას, კარგი ენერგიის გამო-
მუშავებასა და კეთილდღეობას ჰპირდება.

შესაბამისად, ამგვარად შეფუთული სპირიტუალიზმი, ხელს უწყობს ახალი ბრენდებისა თუ სერვისების ფორმირე-
ბას. ნაწილობრივ ის მოჩვენებითი ხდება, რადგან უკვე სპირიტუალურად შეიძლება მოიაზრებოდეს ნებისმიერი, რომელიც იოგას ვარჯიშობს ან მედიტაციითაა დაკავებული, მიუხედავად იმისა, რომ მას შეიძლება არანაირი ინტერესი არ გააჩნდეს სპირიტუალურობის მიმართ და მატერიალური მიზნები ამოძრავებდეს ან თუნდაც, პოპულარულ ტრენდს მიჰყვებოდეს.

მეორე მხრივ, ნაშრომში განვმარტეთ, რომ ტრადიციული რელიგიური ინსტიტუტები მოდერნულ სამყაროში მცხოვრე-
ბი ადამიანის საჭიროებებსა თუ არამატერიალურ, სპირიტუ-
ალურ, მეტაფიზიკურ სწრაფვებს ფეხს ვერ უწყობენ და ალტერნატივად კონსერვატორულ, ტრადიციულ მოდელებს სთავაზობენ. ეს ადამიანებში იმედგაცრუებას იწვევს და ცდილობენ ალტერნატიული, „სულიერებაზე“ ორიენტირე-
ბული სივრცე იპოვონ, სადაც საკუთარ კითხვებსა თუ ეჭ-
ვებზე პასუხის გაცემაში დაეხმარებიან, თუმცა მათთვისაც, საბაზრო ლოგიკიდან გამომდინარე, მხოლოდ გაყიდვადი და „ტრენდული“ საშუალებებია ხელმისაწვდომი.

აქედან გამომდინარე, თანამედროვე სპირიტუალიზმი, პოპულარული რელიგია თუ სხვა სპირიტუალურთან ასო-
ცირებული პრაქტიკები მჭიდროდაა დაკავშირებული სამომხ-
მარებლო სივრცესთან, სხვადასხვა კომპანიებთან, რომ-
ლებიც „გაყიდვადი სულიერების“ საშუალებით ცდილობენ მოგების მიღებას. ერთი მხრივ, პარადოქსიც იქმნება, რადგან ისეთი „სფეროს“ კომერციალიზაცია მიმდინარეობს, რომელ-
იც არსობრივად ემიჯნება მატერიალურს. მეორე მხრივ კი, მომგებიანი სპირიტუალური ბიზნესის უკან უამრავი ადამი-
ანია, რომლებსაც რისკების სამყაროში უწევთ ცხოვრება და საჭიროებენ, როგორც „სპირიტუალურ“, ასევე „არასპირიტუ-
ალურ“ სოლიდარობასა და თანადგომას.

ტოტალოგა და ტოტალიზაცია:
ცნებათა გადახედვა გეორგ ლუკაჩთან
და ჟან-პოლ სარტრთან
საბა კოხრეიძე

იტალიელმა ფილოსოფოსმა ლუჩანო კოლეტიმ ერთ-ერთ ინტერვიუში მარქსიზმის პერსექტივების შესახებ განაცხადა, რომ თუ მარქსიზმს რაიმე სახის მომავალი შესაძლოა ჰქონოდა, ის ვერ დაეყრდნობოდა ისეთ ტექსტებს, როგორიც თავად კოლეტის „მარქსიზმი და ჰეგელი“ იყო (ტექსტი, რომელიც მეტად ფილოსოფიური კონცეპტების ანალიზს და კრიტიკას მოიცავდა), არამედ მისი გადარჩენის შანსებს ისეთი ტექსტების შექმნაში ხედავდა, როგორიც იყო როზა ლუქსემბურგის „კაპიტალის აკუმულაცია“, რუდოლფ ჰილფერდინგის „ფინანსური კაპიტალი“, ვლადიმერ ულიანოვ ლენინის „იმპერიალიზმი, კაპიტალიზმის უმაღლესი საფეხური“.¹ კოლეტის ეს წინასწარი დათქმა, რა თქმა უნდა, მისი ანტიჰეგელიანური პოზიციითა და ამასთან, საბუნებისმეტყველო მეცნიერების უპირობო აღიარებით გამოიხატებოდა. ქვემოთ მოცემულ ტექსტში საუბარი არ შეეხება იმას, თუ რა ბედი ეწია ისეთ მრავალწახნაგოვან და გაშლილ მოძღვრებას, რასაც მარქსიზმი ეწოდება, – ეს ბევრად დიდი და სიღრმისეული განხილვის საკითხია. თუმცა, თავიდანვე შეიძლება ითქვას, რომ

მოცემული ესე კოლეტის აზრის ანტითეზისის ნაწილად უნდა მივიჩნიოთ, რადგან მარქსიზმის ერთ-ერთ მთავარ საყრდენად მისი ფილოსოფიური ხასიათი და სხვადასხვა ფილოსოფიურ ტრადიციებთან (ჰეგელიანიზმი, ეგზისტენციალიზმი, ფენომენოლოგია და ა.შ.) მისი კავშირი გვევლინება.

ტოტალიზმის ფილოსოფია – თუკი საერთოდ შესაძლებელია მსგავსი დამოუკიდებელი ფილოსოფიის არსებობაზე გვექონდეს საუბარი – მარქსისტულ ტრადიციაში ერთ-ერთ ცენტრალურ ადგილს იკავებს. არ არის გამორიცხული, ტოტალიზმის ფილოსოფია ვინმემ მხოლოდ ჰეგელთან დააკავშიროს, რომელიც, წარმოდგენილი ფილოსოფიის მთავარი ფიგურაა და რომელსაც თავიდანვე დიდი ზეგავლენა ჰქონდა მარქსიზმზე. თუმცა მარქსისტულ ტრადიციაში ჰეგელიანიურ ხაზს ყოველთვის კითხვის ნიშნის ქვეშ აყენებდნენ და მის ჩანაცვლებას სხვა ალტერნატიული ტოტალიზმებით ცდილობდნენ (მაგ., სპინოზას სუბსტანცია) ან საერთოდ, დიალექტიკურად, ცნების არაპოზიტიურ მხარეს წარმოაჩენდნენ (ადორნო). მაგრამ მისი პრობლემატურობის უგულვებელყოფა და გვერდზე განწევა ყოველთვის გონების და ამასთან, პრაქსისის საკითხის უკან გადაწევისა და ატარება თავისთავში.

ორი გამორჩეული ფილოსოფოსი, რომლებზეც საუბარი მოგვიწევს, ნამდვილად შეგვიძლია ტოტალიზმის ფილოსოფიის წარმომადგენლებად მივიჩნიოთ. გეორგ ლუკაჩის და ჟან-პოლ სარტრის ცნებები „ტოტალიზმი“ (პირველ მათგანის) და „ტოტალიზაცია“ (უკანასკნელის) მათი აზროვნების უშინაგანესი ნაწილია. სანამ საკუთრივ ცნებობრივ ახსნა-განმარტებაზე გადავიდოდეთ, რათა გაირკვეს საერთოდ მათი მნიშვნელობა, საჭიროა, სიცხადე შევიტანოთ საკითხში, თუ საერთოდ რატომ დავაკავშირეთ ეს ორი, პრინციპულად და რადიკალურად განსხვავებული, და ამასთან, ერთმანეთთან დაპირისპირებული მოაზროვნე. ჩვენს მიზანს არ წარმოადგენს მათი შერიგება ან ზავის დადება საერთო მტრის დასაძლევად (თუმცა ისინი მსგავსი მტრის ნაკ-

ლებობასაც არ უჩივიან), არამედ პირიქით, ერთმანეთის მიმართ წინააღმდეგობრიობა მათ მთავარ იარაღად ყალიბდება, განსაკუთრებით კი სარტრისთვის, მისი საკუთარი პოზიციის გასაძლიერებლად. გამომდინარე აქედან, ამ ორ მოაზროვნეს შორის პაექრობას ვერ ავცდებით, მაგრამ ძველი დაპირისპირების რეტროსპექტივა ხომ არ იქნება მხოლოდ ნოსტალგია გარდასულ წარსულზე? თითქოსდა რიტორიკულ შეკითხვაზე პასუხის გაცემისგან დროებით თავი შევიკავოთ და მოგვიანებით მივუბრუნდეთ.

ლუკაჩის და სარტრის წინააღმდეგობრიობის მიუხედავად, მათი გზა სრულიად განსხვავებულია. უნგრელის ინტელექტუალური კარიერა ნეო-კანტიანელობასთან სიახლოვით იწყება, რაც თავის გამოხატულებას „სული და ფორმებში“ ნახულობს. ამას მოჰყვება ჰეგელიანური ეთერით გაჯერებული „რომანის თეორია“ და მარქსიზმის კლასიკად წოდებული ნაშრომი „ისტორია და კლასობრივი ცნობიერება“. ლუკაჩის მთელ ამ ტრანსფორმაციას ძალზედ მარქსისტული იუმორნარევი ლოგიკა აქვს: პრობლემების გადანყვეტა, რომელიც ლუკაჩთან თავიდანვე არსებობდა, მხოლოდ მარქსისტულად შეიძლება განხორციელებულიყო. „რომანის თეორიაში“ ტოტალობა ანტიკური საბერძნეთის ეპოსის ეპოქის შემდგომ ქრება: „ბედნიერი იყო ის დროება, როდესაც ვარსკვლავები ცაზე იყო თითოეული შესაძლებელი გზის რუკა, – ეპოქა, როდესაც ამ გზებს ვარსკვლავების სინათლე ანათებდა. ყველაფერი ამ ეპოქაში იყო ახალი და ჯერ კიდევ ახლობელი, არ იყო ვრცელი და ჯერ კიდევ სახლს გაედა“.² დაკარგული ტოტალობის „პოვნა“ კი მხოლოდ „ისტორია და კლასობრივ ცნობიერებაში“ ხერხდება.

რამდენად შესაძლებელია სარტრის წიგნიდან „ყოფნა და არარა“ მის შემდგომ ნაშრომზე „დიალექტიკური გონების კრიტიკა“ გადასვლის პარალელის გავლება ახალგაზრდა ლუკაჩის ტრანსფორმაციასთან? მსგავსი ქმედება ერთმნიშვნელოვნად მიზანშეუწონელი იქნება. ლუკაჩისგან განსხ-

ვაგებით, რომელიც მარქსისტიზდება, ბოლშევიკურ ტენდენციას მხარს უჭერს და თავის წინა პერიოდს უარყოფს, სარტრი ბოლომდე ეგზისტენციალიზმის ერთგული რჩება, თუმცა, ამასთან, მარქსიზმის როლსაც მნიშვნელოვნად აფასებს და მას დომინანტურ ფილოსოფიად აღიარებს. ის წერს მარქსიზმთან თავისი ფილოსოფიის კავშირზე, რომ ყველა ეპოქას თავისი საკუთარი ჭეშმარიტება აქვს დომინანტი ფილოსოფიის ფორმის სახით, მარქსიზმი კი მის ეპოქაში სწორედ ასეთია. მაგრამ აზროვნების სხვადასხვა მიმდინარეობის, მაგალითად, ეგზისტენციალიზმის, ფუნქციაა დომინანტ ფილოსოფიასთან კორელაციაში ყოფნა და მისი კრიტიკა. საყოველთაოდ ცნობილი „პროგრესულ-რეგრესული“ მეთოდი სწორედ მსგავს კორელაციაზე მიუთითებდა და ამასთან, სარტრისთვის მარქსიზმში ეგზისტენციალიზმის დაფუძნების მცდელობაც იყო, რომელიც მან „დიალექტიკური გონების კრიტიკაში“ მთავარ საკვლევ მეთოდად გამოიყენა. სარტრი „მეთოდის საკითხში“ განმარტავს, რომ თანამედროვე მარქსისტები წარმოიდგენენ, თითქოს მათ აღმოაჩინეს ისტორიის პროცესში ობიექტი და ისტორიის პროცესი – ობიექტში. თუმცა, სინამდვილეში, ისინი აბსტრაქტულ მოსაზრებებს წამოსწევნ წინ. ეგზისტენციალური მოდელი კი, მთლიანად „ადამიანური“ მოძრაობაა: ეპოქის შესწავლით, პროგრესულად, აღდგება ბიოგრაფია და ბიოგრაფიის შესწავლაზე დაყრდნობით ხასიათდება ეპოქა.³ სარტრს „პროგრესულ-რეგრესული“ მეთოდის არსის გასაგებად კარლ მარქსის კლასიკური ნაშრომი „ლუი ბონაპარტის 18 ბრიუმერი“ მოჰყავს. მარქსი, მსგავსად სარტრის მიერ დახასიათებული მეთოდისა, კონკრეტული ფაქტების გამოვლენა-ჩვენებით იწყებს, რათა შემდგომ მთელი საზოგადოებრივი სტრუქტურული და ეპოქის ანალიზი გადმოსცეს.

ფრედრიკ ჯეიმსონის აზრით, შეხედულება, თითქოს სარტრი კავშირს წყვეტს წიგნებს „ყოფნა“ და „არარა“ და „დიალექტიკური გონების კრიტიკას“ შორის, ალოგიკურიც არის, რადგან სრულიად სარტრიანულ ხასიათში ჯდება, როდესაც

ახალი წიგნი ცვლის ძველს, რომ „ყოფნა და არარა“ ველარ წაიკითხება მისი პირველად გამოქვეყნების მსგავსად. ამდენად, ბევრად უმჯობესი იქნებოდა, „დიალექტიკური გონების კრიტიკა“ „ყოფნა და არარას“ დასრულებად წარმოგვედგინა, განსაკუთრებით ისეთ მომენტებში, რომლებიც მეტად აბსტრაქტული და შედარებით განუვითარებელი ჩანდა.⁴

ასევე შეუძლებელია, ვერ შეამჩნიო წიგნებს „ისტორია და კლასობრივი ცნობიერებასა“ და „დიალექტიკური გონების კრიტიკას“ შორის ბედისწერის მსგავსება: ლუკაჩის 1923 წელს გამოქვეყნებულ ნაშრომს ისეთივე ფუნქცია ჰქონდა ოფიციალურ საბჭოთა მარქსიზმში, როგორიც სარტრის „კრიტიკას“ — ოფიციალურ ფრანგულ მარქსიზმში.⁵ ასევე, ორივე მოაზროვნის ტექსტი განხილული იყო, როგორც ოფიციალური მარქსიზმის რევიზია, პირველ რიგში, მათ მიერ პოზიტივიზმის კრიტიკის გამო. განსაკუთრებით ნათლად ჩანს ენგელსის ორნამენტული დიალექტიკის წინააღმდეგ პოზიციებს შორის თანხვედრა, ამასთან, ავთენტური მარქსიზმის ფორმულირებას ორივე ფილოსოფოსი ჰეგელიანური დიალექტიკის მეშვეობით შეეცადა.

პირველი თავდასხმა გეორგ ლუკაჩის მხრიდან სარტრზე და ზოგადად, ეგზისტენციალიზმზე განხორციელდა. „ეგზისტენციალიზმი ან მარქსიზმი“ — ამ სათაურით გამოქვეყნებული კრიტიკა სრულიად გამოხატავდა ლუკაჩისეულ პოზიციას, რომლითაც ორ ფილოსოფიურ მიმდინარეობას შორის რადიკალური გამიჯვნა უნდა მომხდარიყო. ფილოსოფოსისთვის ეგზისტენციალიზმის პრობლემები: ყოფნა, თანყოფნა, სიკვდილი და თავისუფლებაში — ფეტიშურ და მითიურ ხასიათს ატარებდა, რაც ლუკაჩის ტერმინოლოგიით — „ფეტიშური შინაგანობის მუდმივი კარნავალია“, მისი აზრით, ეგზისტენციალიზმი. იმპერიალიზმის პერიოდის ტენდენცია იყო, რომელიც საზოგადოებრივ ურთიერთობებს მეორეხარისხოვნად განიხილავდა და რომელიც ადამიანის არსებას არ აღელვებდა, ჰაიდეგერის მაგალითი და მისი ფილოსოფიის

ორიგანალურობა, რომელიც სარტრისთვის ზედმეტად რთული იყო,⁶ ლუკაჩისთვის მდგომარეობს იმაში, რომ ის იღებს სიტუაციას, ადამიანის პირისპირ დგომას არარასთან ან არყოფნასთან, როგორც ტიპურს და ხდის მას საწყის ნერტილად.

„ფენომენოლოგიის რთული მეთოდის დახმარებით, ის ათავსებს მთელ პრობლემას ბურჟუაზიული გონების ფექტიშურ სტრუქტურაში, ორ მსოფლიო ომს შორის ინტერვალის ინტელექტუალების მონყენილ უიმედო ნიჰილიზმსა და პესიმიზმში“.⁷

რაც შეეხება სარტრის საყოველთაოდ ცნობილ „თავისუფლების“ ცნებას, ლუკაჩი მას ზედმეტად ფართოდ და განუსაზღვრელად მიიჩნევდა, რომელსაც სპეციფიკური კრიტიერიუმების ნაკლებობა ახასიათებდა. თავისუფლების არჩევა, როგორც საკუთარი თავის არჩევანი, ხოლო თავისუფლების დაკარგვის შიში, საკუთარი თავის სხვად გახდომა – ლუკაჩის აზრით, არაკონკრეტული ხასიათისაა. თავისუფლების მსგავსი განსაზღვრა ჰაიდეგერთან შედარებითაც კი, მეტად განუსაზღვრელი აღმოჩნდა, რადგან ჰაიდეგერს შეეძლო თავისუფალი და არათავისუფალი განერჩია ერთმანეთისგან, მისთვის ადამიანი იყო ისეთი, რომელიც ცხოვრობდა პროგრამულად საკუთარი სიკვდილისკენ, ესე იგი, არათავისუფალი იყო ადამიანი, რომელიც ივინყებდა საკუთარ სიკვდილს. სარტრი კი მსგავს ნაკითხვასაც უარყოფდა.⁸

თუმცა, შესაძლებელია ეჭვის შეტანა ჰაიდეგერიანული ავთენტურობა-არაავთენტურობის უპირატესობაში სარტრიანულ „ყოფნა და არარას“ მე და მე-სხვასთან მიმართებაში, რომელსაც ჯერ კიდევ არ გააჩნდა სხვასთან ყოფნის დიალექტიკური მოდუსი (რომელზეც ქვევით დანვრილებით განვიხილავთ), რადგან თუ ავთენტურობა, რომელიც არის ინდივიდის სიკვდილისკენ ყოფნა და ამასთან მოვალეობის ან მისიის ძახილი, – არ იქნებოდა ფორმულირებული ჯგუფური ტერმინოლოგიით, ის გახდებოდა ჯარისკაცულობის მომხმო-

ბი, არაავთენტური. ამ კუთხით, რამდენად პარადოქსულადაც არ უნდა ჟღერდეს ეს, სწორედ „მანი“ ხდება ავთენტური, როგორც 1920-იანი წლების დიდი ქალაქის უსახო ხალხის სიმრავლე. თუ სარტრის „ყოფნა და არარას“ ამგვარად ნა-ვიკითხავთ, „მე“ არის არაავთენტური, იმ დროს როცა „სხვა“, გაუცხოებული და გასაგნებული – ავთენტურია.⁹

ლუკაჩის კრიტიკა ჰაიდეგერის და ეგზისტენციალიზ-მის მისამართით, სარტრისთვის ეგზისტენციალიზმში ჩაუ-წვდომლობას და მის ვერ გაგებას ნიშნავდა, რადგან ის კრი-ტიკისას მარქსისტულ მეთოდს იყენებდა. მისთვის ლუკაჩის მეთოდი, სხვა მარქსისტების მსგავსად, შეზღუდული იყო.

„დიახ, ლუკაჩს აქვს ინსტრუმენტები, აუცილებელი იმო-სთვის, რომ გაიგოს ჰაიდეგერი, მაგრამ ის მას ვერ გაიგებს, რადგან ის (ჰაიდეგერი – ს.კ.) უნდა წაიკითხო, ჩაეჭიდო თი-თოეული ფრაზის აზრს. და რამდენადაც ჩემთვის ცნობილია, დღეს არცერთ მარქსისტს ძალუძს მსგავსი რამ“.¹⁰

მიზეზი, თუ რატომ არ შეუძლია მარქსისტს მისი გაგება, თავად მათში იმალება. ისინი იმავდროულად უარყოფენ მათ-ში გამომწვევ მტრულ ფრაზას, როგორც კი უკვე ღია არიან მის მისაღებად. მსგავს ჩაკეტილობაზე მითითება სარტრისთ-ვის არა ბურჟუაზიული ობიექტივიზმის პოზიციას, არამედ მარქსისტული, რომელიც ახალი ცოდნების მიმართ ღია უნდა გამხდარიყო.

ლუკაჩის ტოტალიზმა

ტექსტი „ეგზისტენციალიზმი ან მარქსიზმი“ საბჭოთა მარქსიზმის (რომელსაც სარტრმა „იდეალისტური მატერიალ-იზმი“ შეარქვა) დაცვის როლს ასრულებდა, რომლის დარა-ჯის ფუნქცია გეორგ ლუკაჩმა საკუთარ თავზე იტვირთა. ნიგნიდან „ისტორია და კლასობრივი ცნობიერება“ სტალინის-

ტურ რელსებზე გადასვლა ცალსახად რევოლუციური რომანტიზმის დავინყებაც იყო, რომელშიც ისტორიული პროცესები პირდაპირ აისახა. ლუკაჩს, ისევე როგორც ოქტომბრის რევოლუციური პერიოდის მთელ მარქსისტ ინტელექტუალებს, მოუწიათ გააზრება იმისა, რომ რევოლუციურმა ტალღამ ჩაიარა და ბურჟუაზიამ კვლავ შეძლო საკუთარი თავის გამოძვრენა კრიზისული მდგომარეობიდან, რომელიც პირველ ომს ახლდა თან. 1925 წლის ესეში „მოზეს ჰესი და იდეალისტური დიალექტიკური პრობლემა“, ლუკაჩი პირველად ახსენებს რეალობასთან ერთგვარ შერიგებას (Versöhnung mit der Wirklichkeit). ამ ჰეგელიანურ ტერმინზე მითითებით, ლუკაჩი ასკვნის, რომ მოზეს ჰესს, სოციალისტ უტოპისტს, არ ესმოდა დიალექტიკური მომენტი — დროებით შეჩერება. ეს პრინციპი თავისთავში უკვე ეწინააღმდეგებოდა ნაშრომის „ისტორია და კლასობრივი ცნობიერება“ ძირითად ტექსტობრივ ხაზს, ამასთან ერთად უკვე გამორიცხავდა ლუკაჩის Sollen-ის ცნებას.¹¹ გეორგ ლუკაჩმა თავისი მოღვაწეობის პერიოდში არაერთხელ უარყო „ისტორია და კლასობრივი ცნობიერება“, მისი ზედმეტად იდეალისტური შეფერილობის და ენგელსის ბუნების დიალექტიკის მიმართ კრიტიკულობის მიზეზით. თუმცა გვიანდელი ლუკაჩის თქმით, ტექსტის „ისტორია და კლასობრივი ცნობიერება“ მთავარ ღირებულებად მაინც ტოტალობის ცნების შემოტანა გახლდათ, რომელიც ფართო გაგებით, პირველად მასთან გახდა მარქსიზმის განუყოფელი ნაწილი. მაგრამ თავდაპირველი ტოტალობა განსხვავდებოდა ლუკაჩის მიერ ცნების შემდგომი გამოყენებისგან. ცნებაში შესაძლებელია ისტორიული ტრანსფორმაციის აღმოჩენა, რომელიც მას დაატყდა თავს — თუ თავიდან ტოტალობა მხოლოდ კონკრეტული „უნივერსალური“ კლასის კუთვნილებაა, შემდგომ ის თანდათან კომუნისტური პარტიული ავანგარდის საშუალება ხდება.

ადრეული ტოტალობის ორიგინალურობა მის გერმანულ კლასიკურ იდეალიზმთან სიახლოვეში გამოიხატებოდა, მთე-

ლი თავისი მოქმედი სუბიექტ-ობიექტის ტრანსფორმაციის პროცესით. პროექტი (არა სარტრიანული გაგებით) თავისთავში ატარებდა გერმანულ იდეალიზმში დაბადებული მოქმედი სუბიექტის განხორციელებას, ის ფილოსოფიის განხორციელება იყო, ადრეულ მარქსს თუ დავესესხებით. თუმცა, ამასთან ერთად, ტოტალობის კატეგორიამ ორთოდოქსული მარქსიზმის მთავარი სააზროვნო მოდელი – ბაზისი/ზედნაშენი მეორადი ფუნქციის მატარებელი გახადა.

„ეკონომიკური მოტივების პრიორიტეტულობა კი არ ქმნის ისტორიის ახსნისას არსებით განსხვავებას მარქსიზმსა და ბურჟუაზიულ აზროვნებას შორის, არამედ ტოტალობის თვალსაზრისი. ტოტალობის კატეგორია, ყოველმხრივი და გადამწვეტი მთელი ბატონობს ნაწილებზე, ქმნის მეთოდის არსს, რომელიც გადმოიტანა მარქსმა ჰეგელისგან და ორგანულად გარდაქმნა, სრულიად ახალი მეცნიერების ფუნდამენტად“.¹²

უნდა გვესმოდეს, რომ ტოტალობა ლუკაჩთან არ გულისხმობს თავისთავში ყოველი ფაქტის გროვას, არამედ, ის აღნიშნავს რეალობას, დიალექტიკურ მთლიანობას, სადაც ცალკეული ფაქტები რაციონალურად აღიქმება. ფაქტისთვის, რათა ნამდვილი ფაქტი გახდეს, აუცილებელია მისი ისტორიული მდგომარეობის შემეცნება და არა მათი აფირმატიულად, როგორც უშუალოდ მოცემულის მიღება. ნამდვილ, ჭეშმარიტ ფაქტებამდე ტრანსფორმაციისთვის აუცილებელი ხდება თავად ფაქტების ისტორიული გარემოებების გაგება და მათი ისტორიულ-დიალექტიკური მეთოდით განხილვა. ნამდვილ ფაქტებზე რეფლექსირებისთვის ძირითად მნიშვნელობას იძენს შინაგანი განსხვავებულობა ფაქტის დაფარულ არსსა და ფენომენალურ არსებობას, რეპრეზენტაციულ ფაქტებსა და ფაქტების გაგებას შორის. სწორედ ამიტომ აკრიტიკებს ლუკაჩი რევიზიონისტებსა და რეფორმისტებს, რომ ისინი არ შორდებიან სამყაროს აფირმატიულ, უშუალო მდგომარეობას, სადაც ამოსავალი ზედაპირული ფაქტების ცოდნაა.

ხოლო, ნებისმიერი „ორთოდოქსი მარქსისტისთვის“ მთავარი არა გარკვეული დეტალი, არამედ თავად წინააღმდეგობა უნდა იყოს. მაგრამ ისეთი წარმოდგენა არ უნდა დაგვრჩეს, თითქოს მთელის მხრიდან ნაწილების, ცალკეული ფაქტების დაუფლებით, ის მათ აშთობს ან აქრობს, „სადაც ყველა ფური შავია“,¹³ არამედ მათ შორის ხდება გაშუალება, „ტოტალიზმის გაშუალების გარეშე იგივეა, რაც თავისუფლება – თანასწორობის გარეშე“.¹⁴ გაშუალება თავად გულისხმობს ნაწილისა და მთელის დაკავშირებულობას ერთმანეთთან. ამასთან, ის ასევე აღნიშნავს, რომ აბსტრაქციები მხოლოდ მაშინ ხდება კონკრეტული და ნამდვილი, როდესაც მთელთან კავშირდება.

ლუკაჩის ტოტალიზმის გამორჩეული თვითმყოფოა მაინც „მოქმედი სუბიექტის“, ტოტალიზმის შემმეცნებლის და განმახორციელებლის ორიგინალურ დანახვაში მდგომარეობს. „მოქმედი სუბიექტი“, ლუკაჩის აზრით, რეალობის შემქმნელი სუბიექტია, რომელსაც, ამასთან ერთად, ტოტალიზმის თვალსაზრისი ან ტოტალური ცოდნა აქვს. მსგავსი სუბიექტი არ ეძიებს თავისთავს ტრანსცენდენტალურ კონსტრუქციებში, რადგან ის ცნობიერებაში არ წარმოდგება, როგორც მხოლოდ სულიერი ფაქტი, არამედ მისი მოქმედება კონკრეტულად რეალიზდება. კონკრეტულ რეალობაში, კაპიტალისტურ სოციალურ-პოლიტიკურ სისტემაში კი, „მოქმედ სუბიექტად“ წარმოდგება პროლეტარიატი. ლუკაჩის შეხედულებით, პროლეტარიატი სწორედ ის სუბიექტ-ობიექტია, რომელიც საკუთარ თავს ახორციელებს: პროლეტარული კლასის სუბიექტ-ობიექტურობა იმით განისაზღვრება, რომ როდესაც ის შეიმეცნებს საკუთარ თავს, ესე იგი გადალახავს თავისთავად (an sich) მდგომარეობას, გახდება თავისთვის (für sich), და ამით გაიჩენს თავის საკუთარ კლასობრივ ცნობიერებას. დამატებით, ის იგებს ტოტალიზმსაც, რადგან მისი სოციალური ყოფა, მისი ექსპლუატაცია, მისი სამუშაო ძალა თავად პოლიტ-ეკონომიის საფუძველია, რაც მის ონტოლოგიურ

ფუნქციასაც გულისხმობს.¹⁵ კონკრეტულ კლასს საკუთარი თავის განხორციელებაში, ტოტალობის მოპოვებაში ხელს უშლის კაპიტალიზმის შინაგანი აუცილებლობა, რეიფიკაცია (გასაგნება), რომელიც მთელ საზოგადოებაზე ვრცელდება. ლუკაჩის საყოველთაოდ ცნობილი ტოტალობა/რეიფიკაციის დაპირისპირება ის კანონია, რომელიც კაპიტალიზმში აუცილებლობით გვხვდება. რეიფიკაციული ცნობიერება, რაც კონკრეტულ მომენტში იგივე პროლეტარიატისთვის „მინერილი“ ცნობიერებაა, გადმოსცემს იმ ემპირიულ ცნობიერებას, რომელიც კლასებზე გავლენას ახდენდა გარკვეულ ისტორიულ მოცემულობებში. ლუკაჩს ესმოდა, რომ კლასის ემპირიული ცნობიერება ყოველთვის შეზღუდულია მისი ფსიქოლოგიური სიტუაციით, ამიტომ ის არ შეეცადა ემპირიულ პროლეტარული ცნობიერების მდგომარეობაზე დაკვირვებას, არამედ, მან მარქსის და ენგელსის საერთო ნაშრომში „წმინდა ოჯახი“ გამოთქმული ცნობილი ფრაზის ძირითად მოსაზრება გაიმეორა, რომ მთავარია არა ესა თუ ის ემპირიული მდგომარეობა, არამედ კლასის შინაგანი აუცილებლობა, რომელიც უნდა განხორციელდეს:

*„საკითხი ისე კი არ დგას, ესა თუ ის პროლეტარი, თუნდაც მთელი პროლეტარიატი, რას თვლის თავის მიზნად ამ მომენტში, არამედ ისმის შეკითხვა, თუ რა არის პროლეტარიატი და თავის ყოფნასთან შესაბამისად, რას მოიმოქმედებს ის ისტორიული აუცილებლობით“.*¹⁶

ლუკაჩის ფილოსოფიისთვის ასევე მიუღებელია ინდივიდუალური ტრანსცენდირება. ის შეუძლებლად მიიჩნევს მსგავსი მიმართულების ფილოსოფიამ, თუნდაც ის ანტიკაპიტალისტური იყოს, რაიმე სახის ობიექტური ტექსტურა შექმნას. ინდივიდის მიერ „თავისუფლების“ შემეცნება მარცხისთვისაა განწირული, რადგან წმინდა „შინაგანი თავისუფლება“ გარეგანი სამყაროს უცვლელობას ითვალისწინებს. სწორედ ამიტომ, ლუკაჩი „ისტორია და კლასობრივ ცნობიერებაში“ თავის ახალგაზრდობის მეგობარს, ერნსტ ბლოხს, უტოპისტს

უნოდებს, რადგან ამ უკანასკნელთან, ინდივიდს შეუძლია საგანი მხოლოდ სუბიექტურად უარყოს ან მიიღოს, იმ დროს, როდესაც ინდივიდი ვერასდროს გახდება საგნების საზომი. ობიექტური რეალობა, რაც ინდივიდს უპირისპირდება, აუცილებლად წარმოდგება, როგორც საგნების აუცილებელი და უცვლელი ფორმა. ინდივიდის სრული უარყოფა, ფინბერგის აზრით, ლუკაჩთან იმიტომ ხდება, რომ სუბიექტი ნახევრად გახლეჩილია, მისი სუბსტანცია გაყოფილია ემპირიულ საჭიროებასა და სურვილებს შორის, რომელიც, შესაძლოა, დაკმაყოფილდეს კონფორმიზმით და ასევე „მე“-ს ავთენტურობით, რომელიც წარმოშობილია მორალური კანონით ან სხვა ტრანსცენდენტური საშუალებით.¹⁷ აღსანიშნავია, რომ „ისტორია და კლასობრივ ცნობიერებაში“ ინდივიდის მიმართ გამოხატული უნდობლობა ჯერ კიდევ იმ დროს გვხვდება, როდესაც ის ბოლშევიკებს ეწინააღმდეგებოდა. თავის ადრეულ ტექსტში „ბოლშევიზმი, როგორც მორალური პრობლემა“, ფილოსოფოსი ბოლშევიკების „წამიერ გმირობას“, მათ ინდივიდუალურ მცდელობებს არ ეთანხმება. ტექსტის მთავარი სათქმელი ის არის, რომ ბოლშევიზმი დგას მეტაფიზიკურ ვარაუდზე, რომ ცუდს შეუძლია დაბადოს კარგი, ან როგორც დოსტოევსკის „დანაშაული და სასჯელის“ პერსონაჟი რაზუმინინი იტყვის, შეიძლება მოიტყუოს სიმართლის გზაზე.¹⁸ უნდა ითქვას, რომ ლუკაჩის მიერ ინდივიდუალიზმის მისამართით გამოხატული მსგავსი უნდობლობა, ტოტალიზმის შეუთავსებლობა ინდივიდუალურ ფსიქიკურ სუბიექტთან, სრულიად მოდერნისტული ეპოქის ნაყოფია.

ტოტალიზაციის პროცესი სარტრთან

ალბათ, ზედმეტი იქნებოდა იმის ხაზგასმა, რომ სარტრი სრულიად სხვაგვარად ხედავდა ინდივიდის როლს. შეიძლე-

ბა ითქვას, მისი ხედვა რადიკალური ამოტრიალებაა იმისა, რასაც ლუკაჩი ესწრაფოდა. თუმცა სანამ კონკრეტულად შევუდგებოდეთ ტოტალიზაციის გარჩევა-გადახედვას, საჭიროა კონტექსტის გასაგებად რამდენიმე დეტალი ვახსენოთ. ფრანგულ აკადემიაში, მთავარ ლუკაჩიანელად ლუსიენ გოლდმანი ითვლებოდა, თუმცა ლუკაჩის ტოტალიზაციის ცნების შემოტანა მერლო-პონტის უკავშირდება. საინტერესო ამ მოვლენაში ის არის, რომ მერლო-პონტი ლუკაჩს ტოტალიზაციის თეორეტიკოსად კი არ განიხილავდა, არამედ მასთან მიმართებაში ტერმინ ტოტალიზირებას იყენებდა. მერლო-პონტის აზრით, ტოტალიზაციას მეტად ჰეგელიანური ხასიათი დაჰკრავს, რადგან ჰეგელიანური ტოტალიზაცია მთლიანად დომინირებს ისტორიასა და ბუნებაზე. ხოლო ლუკაჩთან ტოტალიზაცია იმიტომ არის ტოტალიზაცია, რომ ის „თვალსაჩინო ფაქტების ტოტალიზაციაა“. მერლო-პონტის თანახმად, „როდესაც სუბიექტი შეიმეცნებს საკუთარ თავს ისტორიაში და თავად ისტორიასაც, ის კი არ დომინირებს მთელზე ჰეგელიანური ფილოსოფოსის მსგავსად, არამედ დაკავებულია ტოტალიზირების შრომით“.¹⁹

მერლო-პონტის გავლენის მიუხედავად, სარტრი ტოტალიზაცია – ტოტალიზაციას შორის არსებულ წინააღმდეგობას განსხვავებულად ხედავდა:

„თუ რაიმე გახდა მარქსიზმი ძლიერი და მდიდარი, არის ფაქტი, რომ ის იყო ყველაზე რადიკალური მცდელობა, განემარტა ისტორიული პროცესები მის ტოტალიზაციაში. უკანასკნელ ოც წელიწადში კი პირიქით, მისმა აჩრდილმა გააბუნდოვნა ისტორია; რადგან, მან შეწყვიტა ისტორიასთან ერთად ცხოვრება და იმიტომ, რომ ის ცდილობს ბიუროკრატიული კონსერვატიზმის მეშვეობით, ცვლილება დაიყვანოს იდენტობამდე“.²⁰

„დიალექტიკურ გონების კრიტიკაში“ ტოტალიზაციის და ტოტალიზაციის გამიჯნულობამ სრულიად რადიკალური ხასიათი მიიღო. სარტრისთვის ტოტალიზაცია არის უფრო მეტად

პასიური, არააქტიური, იდენტობის, არსების, არსება-ექსტერიორულობაში ცნება, ვიდრე პროცესის ცნება. განმარტებისას, სარტრი ტოტალობას ხედავს არსებად, რომელიც რადიკალურად გამოირჩევა მის ნაწილთა ერთობისგან. სინთეტიკური ერთობა, რომელიც ქმნის ტოტალობის გამოსახულებას, არის არა აქტიური, არამედ მხოლოდ წარსული ქმედებების კვალი.²¹ ამასთან, ტოტალობა იმართება ანალიტიკურად, ვიდრე დიალექტიკური გონებით, რადგან არავის შეუძლია აღმოაჩინოს დიალექტიკა, როდესაც მისი გონება ანალიტიკურია. გონება ანალიტიკურია და დიალექტიკის აღმოჩენა შეუძლებელი ხდება მაშინ, როდესაც ადამიანი ობიექტის მიმართ ექსტერნალურ მდგომარეობაში რჩება.²² ხოლო დიალექტიკური გონება, პირიქით, შეიცავს ანალიტიკურ გონებას.

დიალექტიკური მოძრაობა სარტრთან, არ წარმოდგება ძლევამოსილ გამაერთიანებელ ძალად, რომელიც გამოააშკარავებს თავისთავს ღვთაებრივი იმპულსის მსგავსად, რომ ის ისტორიის დამასრულებელი და ისტორიის შედეგია. დიალექტიკა ასევე არ არის წინააღმდეგობრიობა, რომელიც აიძულებს ისტორიულ ადამიანებს, მათი ისტორიულ ცხოვრება შემზარავ დიალექტიკურ წინააღმდეგობრიობაში გაატარონ. სარტრი დიალექტიკის კრიტიკული გადახედვით ცდილობს ინდივიდის პრაქსის-პროექტის მატოტალიზირებელ აქტივობას ცენტრალური მნიშვნელობა მიანიჭოს. დიალექტიკა კი, თუ მისი არსებობა შესაძლებელია სარტრისთვის, იარსებებს მართოდ, როგორც ტოტალიზაცია კონკრეტული ტოტალიზაციებისა, რომელიც მიიღება მხოლოდ მატოტალიზირებელი სინგულარობების სიმრავლით. მოკლედ რომ ვთქვათ, დიალექტიკა უნდა მოდიოდეს ინდივიდებიდან და არა კოლექტივიდან ან რაიმე სხვა ზეინდივიდუალობებიდან. ინდივიდის როლის მსგავსი შეფასება და მარქსის ერთდროულად მოხმობა შეიძლება ინვედეს გარკვეულ დისონანსს, — რამდენად თავსებადია ეს ორი ერთმანეთთან? თუმცა სარტრი მარქსის ცნობილ ფრაზას იშველიებს „ადამიანები თვით ჰქმნი-

ან საკუთარ ისტორიას, მაგრამ ჰქმნიან არა თვითნებურად, არა ნებაყოფლობით არჩეულ პირობებში, არამედ უშუალოდ არსებულს, მოცემულს და გადმოცემულს პირობებში“,²³ რაც სრულ თანხვედრაში მოდის ინდივიდუალურ ტოტალიზმ-ბასთან. სარტრისთვის ეს ნიშნავს „არა ნებაყოფლობით არჩეულ პირობებს“, მაგრამ რომელიც თავად ადამიანების მიერ არის შექმნილი და თავად ადამიანებმა უნდა გადალახონ.

ტოტალიზაცია, მარტივად რომ ითქვას, არის თავად პრაქსისი, ორგანიზებული აქტივობა მიზნისკენ ხედვით, რომელიც იწყება თავად ინდივიდების ქმედებიდან. ამასთან, თითოეული ინდივიდი თავის ტოტალიზაციას ქმნის, მომავლის მიზანს. აღსანიშნავია, რომ ტერმინი ტოტალიზაცია შეესაბამება იმას, რასაც სარტრი „ყოფნა და არარაში“ პროექტს უწოდებს.²⁴ ჩემი პროექტი ატოტალიზებს ჩემს გარშემო მყოფ გარემოს, რათა გამოიწვიოს მისი მოწესრიგება ჩემს გარშემო. ამასთან, ტოტალიზაცია – პრაქსისი დიალექტიკურია, რადგან ის შეიცავს ჩემს საკუთარ ნეგაციას საგნების მიმართ, რომლებიც ჩემს გარშემოა, ისევე, როგორც გარდაქმნის ჩემს საკუთარ აქტივობას მის წარმატებასთან ერთად. ტოტალიზირების პროცესი თავისთავს თავად აწარმოებს, როგორც საკუთარი თავის კრიტიკულ გამომძიებელს მისი განვითარების ცალკეულ მომენტში.²⁵

ინდივიდუალური ტოტალიზაცია განისაზღვრება გარე სამყაროთი, კერძოდ პროექტი შედის არსებაში და ცდილობს მასზე იმოქმედოს. ამ პროცესის ყველაზე ადრეულ, პირველი მოდუსად გვევლინება საჭიროება. საჭიროება სარტრისთვის ის საფეხურია, რომლიდანაც იწყება ტოტალიზაციის პროცესი.

„საჭიროება ეს არის პირველი მატოტალიზირებელი ურთიერთობა მატერიალურ არსებას, ადამიანსა 'და მატერიალურ ანსამბლს შორის, რომლის ნაწილი თვითონ არის'“. ²⁶

საჭიროება ასრულებს ნეგაციის ნეგაციის როლს, რამდენადაც ის გამოხატავს ორგანიზმში ნაკლებობას. იმისთვის, რომ ეს ინდივიდის აუცილებელი მომენტი უფრო ფართო და

კრიტიკული ცნების ქვეშ მოქცეულიყო, სარტრმა საჭიროება დეფიციტის შემადგენელ ნაწილად განსაზღვრა. დეფიციტი წარმოდგება სამყაროს საწყისი წერტილად, სადაც ადამიანი არსებობს. ეს ცნება სარტრს აძლევს საშუალებას, მოახდინოს საჭიროების, რალაციის ნაკლებობის არტიკულირება, რომელიც იმავე დროს არის მიმართება გარესამყაროს ობიექტებთან და ასევე დისტანციის მიმნიჭებელი სხვა ადამიანებთან დამოკიდებულებაში.²⁷ დეფიციტი თითოეულ ადამიანს აიძულებს მისთვის საჭირო ობიექტების ძებნას, მათ შექმნას შრომით ან გაცვლას ვაჭრობით. ასეთ დროს მოცემულმა პროცესმა, შესაძლოა, სხვა ადამიანები, მაგალითად, გვერდითა მეზობელი დააზიანოს. დეფიციტის სამყაროში არსებობა უკვე გულისხმობს ზიანს ჩემი მეზობლის არსებობისთვის.²⁸ მოკლედ რომ ითქვას, დეფიციტი არის ინდივიდის მამოძრავებელი საწყისი. მაგრამ, მსგავსი დეფიციტურობის შევსება არ იძლევა მხოლოდ პოზიტიურ შედეგს, ის ასევე შეიძლება იყოს კონტრ-ფინალური,²⁹ დესტრუქციული ძალა, რომელიც თავად ადამიანის წინააღმდეგ მიმდინარეობს, მაგალითად, ჩინელი გლეხობის მიერ ტყის გაჩეხვა, რომელმაც ჩინეთში წყალდიდობები გამოიწვია. კონტრ-ფინალობა თავისთავში ძალიან წააგავს ჰეგელის „ცბიერ გონებას“, ოღონდ მის ნეგატიურ ვარიანტს.³⁰

სარტრის განვითარება „ყოფნა და არარაღან“ იმგვარად იკითხება, რომ თუ ადრეულ ტექსტში პროექტი საკუთარი თავის წმინდა ცნობიერება იყო, „კრიტიკაში“ პროექტი ეკუთვნის ადამიანთა რეალობას, როგორც „პრაქსისი სიტუაციაში“ – ინდივიდის პრაქსისში სხვა იღებს მონაწილეობას, რამდენად ისინი თან-არიან, ამ პროცესს სარტრი ურთიერთგაცვლას, la Réciprocité უწოდებს. თუმცა ეს ურთიერთგაცვლა ორმხრივია: პოზიტიური და ნეგატიური. ურთიერთგაცვლა პოზიტიურია იმ შემთხვევაში, თუ ადამიანების ურთიერთობა ადამიანურია და არა ერთის მხრიდან მეორეს გასაგნების მცდელობა. ურთიერთგაცვლის ცნების განსაკუთრებულობა

სარტრთან იმით გამოიხატება, რომ ის ცდილობს ადამიანთა მდგომარეობა ცალკეული ისტორიული წმინდა ეკონომიკური კატეგორიებიდან გამოიყვანოს. მისთვის ადამიანური ურთიერთობები უფრო მეტად ბიოლოგიურ ინსტინქტებს და მატერიალურ გარემოებებს გულისხმობს, ვიდრე ეკონომიკურ კატეგორიებს. თუ მარქსიზმში საუბრობენ გაუცხოებაზე და მას პოლიტიკურ-ეკონომიკური მდგომარეობით განპირობებულიად განსაზღვრავენ, სარტრისთვის ვერაფერი ვერ იქნება გაუცხოებული, თუ რაიმე არ არის გასაუცხოებელი – ე.ი. ადამიანთა ურთიერთობის ადრეული ფორმა, რომელიც თანდათან, ადამიანურ ურთიერთობების დროს გადაგვარდა.

მიყადებით „კრიტიკის“ ცენტრალურ ადგილს, როდესაც ჯგუფის და სერიულობის ცნებების განხილვას უნდა შევუდგეთ. კოლექტიური არსებობის ეს ორი ფუნდამენტური ფორმა ერთმანეთის ანტითეზისად წარმოდგება. სერიულობა – ეს არის ერთგვარი პრაქტიკო-ინერტულის დომინაცია და ის გულისხმობს, რომ ჩემი სანყისი სხვა ადამიანებთან ურთიერთობაში აღიქმება სტატიისტიკურ ანონიმურობად, სხვაში ჩართულობად, ის არის ყოფნა-სხვაში. სერიულობის ასახსნელად სარტრს მარტივ მაგალითად ავტობუსში ჩასხდომა-მგზავრობის მომენტი მოჰყავს, როდესაც მგზავრები, როგორც ჯგუფი ურთიერთმიემართება ერთმანეთს, თუმცა თითოეულის მიმართება სხვასთან საკუთარი თავისგან გარეთ ყოფნას ნიშნავს. თითოეული ავტობუსში საკუთარ თავს სხვასთან მიმართებაში ხედავს მსგავსად. „ყველა არის ერთი და იგივე, რამდენადაც ის არის სხვა თავისთავისგან“.³¹ სერიულობა გულისხმობს მომენტს, როდესაც მე არ ვიმყოფები ჩემი სამყაროს ცენტრში.

სარტრისთვის სერიულობა იძენს სოციალური მექანიზმის ფუნქციას, როგორც ინდივიდების უუნაროდ და სუსტად გახდომის მექანიზმი. მსგავსი სერიულობა შეგვიძლია დავინახოთ საკონცენტრაციო ბანაკში ებრაელების მაგალითზე. რამდენადაც გასაკვირი არ უნდა იყოს, სერიულია თავად კლასიც,

რადგან კლასი, როგორც კოლექტივი, ხდება მატერიალური საგანი, შექმნილი ადამიანების მიერ, რომელიც ქმნის თავის თავს, როგორც ადამიანის უარყოფა და როგორც სერიული შეუძლებლობა, ვერ უარყოფს ამ უარყოფას. სარტრისთვის კლასი არის არა პრაქტიკული სოლიდარობის წყარო, არამედ ბედისწერის აბსოლუტური ერთობა, რომელსაც სწორედ ეს სოლიდარობა აკლია, რადგან თითოეული მშრომელი თავს გრძნობს შეზღუდულად მის ინერციულობაში, ყველა სხვის ინერციულობიდან გამომდინარე.³² სარტრის პოზიციით, პროლეტარული კლასი, მისი სერიულობის გადალახვას მხოლოდ ყველას სურვილის არსებობის შემთხვევაში შესძლებდა, რაც არცერთ რევოლუციის დროს არ განხორციელებულა. სერიულობის გადალახვა მხოლოდ „ჯგუფს-შერწყმაში“ ხელენიფება, რასაც პროლეტარული კლასის მდგომარეობა გამორიცხავს.

ტერმინი „ჯგუფი-შერწყმაში“ შემოდის თავად სერიულობის ნეგაციად. ეს არის „თავისუფლების წამიერი აღდგომა“. ჯგუფი სერიულისგან განსხვავებულია, რამდენადაც მასში თითოეული ინდივიდი თავისი თავის ცენტრია, რომელიც არ კარგავს საკუთარ თავს. თუ ზემოთ განხილულიდან გამოვალთ, სარტრთან მსგავს ჯგუფს არსებობა არ უნდა შეეძლოს, რადგან ორ ადამიანს შორის მუდმივად არის გაუგებრობა, დეფიციტი ინდივიდს მუდმივად კონფლიქტში ამყოფებს სხვა ინდივიდთან, ისინი ვერ გაიყოფენ ერთ სამყაროს, რამდენადაც მათ სხვადასხვა მიზნები აქვთ. მაგრამ თუ რაიმე განასხვავებს წიგნს „დიალექტიკური გონების კრიტიკა“ ნაშრომისგან „ყოფნა და არარა“, ეს არის სარტრის ახალი დასკვნა, მთლიან ტექსტში ყველაზე გამორჩეული: სახელდობრ, წყვილური, ბინარული ურთიერთობა არ არის ყველაზე მნიშვნელოვანი ინტერპერსონალური ურთიერთობა. წყვილი ვერ იქნება ნამდვილი ერთობა, არამედ გამაერთიანებელ ფუნქციას ტვირთულობს მესამე, როგორც გარეთ მყოფი მხილველი ან აღმწერი. მესამეს უპირატესობა ორთან მი-

მართებაში მდგომარეობს ბინარულობის აბსტრაქტულ თვალ-საზრისში, რადგან ჩვენ არასდროს არ ვართ ერთმანეთთან მარტო.³³ მხოლოდ გარედან შეიძლება კონფრონტაციაში მყოფი სხვადასხვა მხარე ეკვივალენტური გახდეს. მაგალითად, ვაჭრობაში თუ მე ჩემს პროდუქტს ვცვლი სხვა პროდუქტზე, მაგრამ ეს ორი პროდუქტი ერთმანეთზე არ იცვლება მათი შეუთავსებლობის გამო, როდესაც ვერ დგინდება ეკვივალენტობა, ასეთ დროს მე მჭირდება რაღაც ახალი ეკვივალენტური ფორმის მოძიება. ეს არის მდგომარეობა, როდესაც მე – მესამე, გარედან ვუყურებ ორ მუშას, რომლებიც ერთმანეთს ვერ ამჩნევს, მე ჩემს პრაქსისში ვაერთიანებ ამ ორს. ამ პროცესში ყოველი ჩვენგანი შეიძლება გახდეს მესამე დამკვირვებელი დანარჩენ ორზე.

*„ყველა არის მესამე ურთიერთგაცვლით ურთიერთობა სხვა ინდივიდებთან და ეს გულისხმობს, რომ ის ატოტალ-იზირებს ამ ურთიერთობას მის პრაქსისში მატერიალურ მნიშვნელობების საფუძვლებზე და კრიტერიუმებზე, აერთიანებს ურთიერთობის ინდივიდუალურ პირობებს, როგორც მომსახურე ინსტრუმენტს მესამეს მიზნისთვის“.*³⁴

ჯგუფის შერწყმულობაში, საერთო ტოტალიზაცია არასდროს არის მოსვენებულ მდგომარეობაში, ის ყოველთვის საფრთხის ქვეშაა, რომ კვლავ არ გადაიქცეს სერიულად, რადგან მუდმივად ჯგუფის თითოეულ წევრზე ხდება დამოკიდებული, გახდებიან ისინი პრაქტიკო-ინერტულები თუ აქტიურები. ყოველ ინდივიდს სჭირდება დარწმუნება მესამესგან, რომ ის არ გახდება სხვა.

საერთო პრობლემის შესახებ

საბოლოოდ, დასასრულისკენ რომ წავიდეთ: „საინტერესოა, რისთვის გახდა საჭირო ამ ორი მოაზროვნის ერთ-

მანეთზე ასე მჭიდროდ გადაჯაჭვა, რამ გამოიწვია მათი კონფრონტაცია/თანხვედრის მომენტები ისეთ საფეხურზე აგვეყვანა, როდესაც იმანენტური ერთობა აუცილებელ ხასიათს ატარებს. რა თქმა უნდა, მოცემულ გადახედვას არ უცდია, სარტრიანულად რომ ვთქვათ, მესამის ფუნქცია შეესრულებინა, რომ ფილოსოფოსების ბინარულობა, მათი ერთ-მანეთისადმი გაუგებრობა მის ტოტალიზაციაში მოექცია. ეს დაპირისპირება მეოცე საუკუნის მარქსისტულ ცოდნაში ისედაც გამორჩეულია თავისი დაპირისპირებულობით. შეგვეჩლო, მთლიანობაში გვეთქვა, რომ ლუკაჩთან ტოტალობა – ეს მეტად ობიექტური ტოტალობაა, ხოლო სარტრთან ტოტალიზაცია სუბიექტურ ტოტალობად გვევლინება. მათი ზოგადი ტოტალობის ერთი მედლის ორი მხარედ გამოცხადება, ამ შემთხვევაში, რისკ-ფაქტორთან არ არის დაკავშირებული. ტოტალობა, სულერთია სუბიექტურია თუ ობიექტური, უკვე დიდი ხნის მანძილზე კრიტიკის ობიექტად რჩება. მის წინააღმდეგ ჟან-ფრანსუა ლიოტარმა, საერთოდ, ომის გამოცხადება განიზრახა – „ნება მოგვეცით, ვანარმოთ ომი ტოტალობის წინააღმდეგ“.³⁵ მსგავსმა კრიტიკამ ლუკაჩის და სარტრის სრულიად სხვადასხვა და დაპირისპირებული მიდგომები ერთ ქვაბში მოადულა და ორივეს მიგნებები სრულიად მარგინალური და არააქტუალური გახადა. შემთხვევითი არაა, რომ არავინ დაინტერესებულა სარტრის „დიალექტიკური გონების კრიტიკის“ მეორე ნაწილით, რომელიც დაუსრულებელი სახითაა შემორჩენილი, თუმცა კი 1980-იანებში გამოქვეყნდა.

აქ აღარ შევუდგებით იმის მტკიცებას, თუ რამდენად მცდარია შეხედულება, ტოტალობის და ტოტალიტარიზმის გაიგივების შესახებ, რომ ტოტალობის გზა საბოლოოდ ჰოლოკოსტამდე და გულაგებამდე მიდის. არც იმას გავიმეორებთ, რომ მარქსიზმი და პოსტმოდერნიზმი ერთდროულად ვერ იარსებებს, რომ თუ მარქსისტი ხარ, მაშინ პოსტმოდერნიზმი უნდა უარყო და რომ, სრულიად იდიოსინკრეტულია მათი გაერთიანების მცდელობა და ამიტომ, არც ალექს კალინიკოსის მტკიცების ვალიდურობას დამტკიცებას შევ-

ეცდები, რომ პოსტმოდერნული აზროვნება ყალბი ცნობიერებაა, რომელიც ისტორიულ კონტექსტში უნდა მოექცეს და რომ ლიოტარის მტრობა ტოტალიზმის მიმართ Zeitgeist-ად უნდა განვიხილოთ. ამის დრო აქ აღარ რჩება. ნაცვლად ამისა, პასუხი უნდა გავცეთ მოკრძალებულ შეკითხვას, თუ რამდენად შემორჩა ტოტალიზმის და ტოტალიზაციის სიცოცხლისუნარიანობა? ფრედრიკ ჯეიმსონი „დიალექტიკის ვალენტობებში“ საუბრობს „ისტორია და კლასობრივი ცნობიერების“ შესახებ, როგორც დაუსრულებელ პროექტზე, რომ ლუკაჩის ორიგინალური იდეას სუბიექტ-ობიექტის შესახებ დღესაც შეუძლია ცოცხლად ყოფნა, როგორც პარტიკულარულ სუბიექტ-ობიექტს, მაგალითად, როგორც ფემინისტურ სუბიექტ-ობიექტსა ან რასობრივ სუბიექტ-ობიექტს. ხოლო, სარტრის ტოტალიზაციასთან მიმართებით, მსგავს გაცოცხლებასთან ვერანაირად ვერ გვექნება საქმე, რადგან ტოტალიზაციას, როგორც ჯგუფს-შერწყმაში ონტოლოგიური დაფუძნება არ გააჩნია.³⁶ შესაძლოა, მართალიცაა გამოთქმა, რომ პოლიტიკური ინტელექტუალის ამოცანა უნდა იყოს შექმნას სიტუაცია, სადაც ეს ცნებები კვლავ გამოჩნდება, თუმცა, ხომ არ არის ზედმეტად გადამეტებული წარმოდგენა, რომ მათ გამოჩენას გარკვეული ძალისხმევა სჭირდება. იქნებ არც ხდება აუცილებელი ტოტალიზმის ცნების დაბრუნება, რადგან ის არსად წასულა. თუ ტერი იგლტონის აზრს გავიმეორებთ, ნაციისტური სასიკვდილო ბანაკები, პირველ რიგში, იყო არა რაციონალიზმის პროდუქტი, არა ტოტალიზმის პროდუქტი, არამედ ბარბაროსული ირაციონალიზმის, რომელიც მსგავსად პოსტმოდერნული აზრისა, უარყოფდა არგუმენტებს, ახდენდა პოლიტიკის ესთეტიზაციას და აყალბებდა ისტორიას.

კინო და კაპიტალიზმი: ზოგიერთს უფრო მხურვალედ უყვარს ნინი შველიძე, ალექსანდრე გაბელია

პროლოგი

„მომავლის ფილმები ნოველებზე მეტად პერსონალური იქნება. იქნება ისეთივე ინდივიდუალური და ავტობიოგრაფიული, როგორც დღიური ან აღსარება. ახალგაზრდა კინორეჟისორები პირველ რიგში, გამოხატავენ საკუთარ თავს; ისინი გამოეხმაურებიან, რაც კი თავს გადახდენიათ. მათი პირველი თუ უკანასკნელი სიყვარულის ამბავს, ამბავს მათი პოლიტიკური გზმოღვიძების, მოგზაურობის, ავადმყოფობის, სამხედრო სამსახურის, ქორწინების, უკანასკნელი არდადეგების – რაც იქნება სასიამოვნო, რადგან ყოველივე იქნება მართალი და ახალი... მომავლის ფილმი სიყვარულის აქტი იქნება“.¹ მე-20 საუკუნის 60-იან წლებში ფრანსუა ტრიუფო მომავლის ფილმებს მოიხსენიებს „სიყვარულის აქტად“, სადაც მარადიული შემრიგებლის როლი ავტორს, მის პირად ისტორიასა და ფილმს, როგორც ხორცშესხმულ ისტორიას შორის, სიყვარულს ერგება. 1958-1962 წლებში კი კინოთეორიის ბიბლიაში, ნიგნში „რა არის კინო?“ ფრანგი თეორეტიკოსი, ანდრე ბაზენი კინორეჟისორსა და მის გმირებს ერთმანეთთან დააკავშირებს სწორედ სიყვარულით. „კინო ბევრად უფრო ახლო კავშირშია სიყვარულთან, ვიდრე ხელოვნების რომელიმე სხვა

დარგი. ნოველისტს საკუთარ გმირებთან ურთიერთობისთვის სიყვარულზე მეტად ინტელექტი სჭირდება, მისთვის გაგება წარმოადგენს სიყვარულის ფორმას“.²

ალსანიშნავია, რომ ჯერ კიდევ 1895 წელს, კინოს სახით კაპიტალიზმის ნიაღში დაბადებული პირველი კოლექტიური ხელოვნების ისტორია, რომლის სათავეებთანაც იდგებიან ფრანგი გამომგონებლები, ჟან-პიერ და ლუი ლუმიერები, დაიწყება ძმების ისტორიით, რომლებიც კოლექტიური ხელოვნების სირთულეებს დაძლევენ სწორედ ერთობლივი შრომითა და სიყვარულით.

კინოხელოვნების დაბადებამდე საუკუნეებით ადრე, უძველეს ჩინურ თქმულებაში, სადაც მომავალში დასავლური აზროვნებისგან განსხვავებულ, სრულიად ახალ მსოფლმხედველობით დამოკიდებულებას აღმოაჩენენ – რომელიც „ხელოვნების ნაწარმოებს არა საკუთარ თავში ჩაკეტილ, შეუღწევად მიკროკოსმოსად აღიქვამს, არამედ ისეთ სამყაროდ, რომელშიც ჩართვა ადამიანებსაც ხელენიფებათ“³ – იპოვიან ფილოსოფიურ თავისებურებასაც, რომელსაც საუკუნეების შემდეგ, ზედმინევნით გაიმეორებს კაპიტალიზმის ურჩი შვილი – კინო.

„არსებობს ასეთი თქმულებაც. ერთხელ ერთ ტაძარში ბიჭმა ნახატი ნახა, რომელზეც მდელიზე მოთამაშე ლამაზი გოგონები იყვნენ გამოსახული. ერთი გოგონა ბიჭს განსაკუთრებით მოეწონა და შეუყვარდა. ბიჭი ნახატში შევიდა და ერთი წლის შემდეგ ნახატზე ბავშვის ფიგურაც გაჩნდა.“⁴

კინოს დემოკრატიულობა, რომელიც „ხელოვნების ფილოსოფიის ფეოდალურ-რელიგიურ ფესვებს“ (ბელა ბალაში) დაუპირისპირდება სიახლოვით, ხელოვნების ნაწარმოებსა და მაყურებელს შორის არსებულ „დისტანციასა და დასრულებულობას“ საბოლოოდ დაარღვევს.

„დისტანციისა და დასრულებულობის“ საპირისპირო სიახლოვე და უსასრულობა, რომლისკენაც ფილმი კინოეკრანის წინ მსხდომ მაყურებელს კინოენით (მიზანსცენით, მონტაჟით,

კამერის მოძრაობით და სხვა) უბიძგებს, კინორეჟისორებსაც მისცემს საშუალებას, ერთი მხრივ, გამოხატონ სიყვარული, მეორე მხრივ კი, „ფიზიკური რეალობის გადარჩენის“ (ზიგ-ფრიდ კრაკაუერი) პირობებში აჩვენონ თუ როგორ უყვართ.

მაყურებელსა და ხელოვნების ნაწარმოებს შორის „დისტანციისა და დახშულობის“ გადალახვით, კინო დაუპირისპირდება კაპიტალიზმის შექმნილ კულტურულ ინფრასტრუქტურასაც, რომელიც ეგოზე ორიენტირებულ ადამიანს წაართმევს სხვისი სიყვარულის შანსს. „დღევანდელ სამყაროში, სადაც არსებობს ზოგადი აზრი, რომ ინდივიდებმა მხოლოდ საკუთარ ინტერესებს უნდა მისდიონ, სიყვარული ანტიდოტია“.⁵

სათამაშო სივრცის არეალში შეყვანით, სწორედ მაყურებლის ეგოზე მიტანილი მრავალჯერადი დარტყმებით „კინოს საკმაოდ ძლიერი სტრუქტურა გააჩნია იმისთვის, რომ საკმარისი აღმოჩნდეს ერთდროულად ორივესთვის, ეგოს უარყოფისა და გაძლიერებისთვის, რაც ფილმში გამოხატვის ინტენსივობასა და კინოაუდიტორიის მხიარულ თვითალიარებაში ვლინდება“.⁶ მეინსტრიმ კინოსთან შეპირისპირებული კინო ერთმანეთს დაუპირისპირებს მაყურებელსა და კინოეკრანზე პროექცირებულ მაყურებელს, რომელიც ეგოისტურად გამოიტირებს ფილმის გმირს, მხოლოდ და მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც გამოიტირებს საკუთარ ეგოსა და საკუთარ თავს. „ფიქცია კინოში ზუსტად ესაა: ეკრანზე საკუთარი თავის დანახვა. თქვენ ვერ ხედავთ სხვას ვერაფერს, ვერ ხედავთ ფილმს, ვერ ხედავთ ხალხს, რომელიც რაღაცებს აკეთებს, ვერ ხედავთ ნამუშევარს, თქვენ ხედავთ საკუთარ თავს და მთელი პოლივეუდი ამ პრინციპს ეფუძნება“.⁷

ჯერ კიდევ მე-20 საუკუნის დასაწყისში სტაციონალური კინოთეატრების გამოჩენით „რიტუალური ზღუდეებისგან“ (ჟან პოლ სარტრი) გათავისუფლებით, თეატრის სოციალური იერარქიისგან აბსოლუტური გამიჯვნით, კინო უბიძგებს მაყურებელს სოციალური დისტანციის დარღვევისა და მჭიდრო, ადამიანური ურთიერთობისაკენ, რაც გაზრდის მათი „შე-

ჯახების“ შანსს. კინოთეატრი, როგორც უსაფრთხო ადგილი, მაყურებელს დროებით დაავიწყებს საკუთარ სოციალურ გამოცდილებას, რითაც გაათავისუფლებს იმ „მენტალური გეტოსაგან“ (პიერ პაოლო პაზოლინი), რომელსაც კინოთეატრში შესვლამდე მიაკუთვნეს.

„თეატრის სოციალურმა იერარქიამ ბაბუაჩემსა და გარდაცვლილ მამაჩემს, რომლებიც მეორე იარუსს იყვნენ მიჩვეულნი, ცერემონიების გემო გაუხსნა. როდესაც თავს ერთად ბევრი ხალხი იყრის, საჭირო ხდება მათი გამიჯვნა, რიტუალური ზღუდეების აგება, რათა ერთმანეთი არ დახოცონ. კინო საპირისპიროს ამტკიცებდა. თითქოს დღესასწაულების ნაცვლად ამ ჭრელ აუდიტორიას ერთმანეთთან აკავშირებდა კატასტროფა. ეტიკეტის მოსპობამ ადამიანებს შორის მჭიდრო ურთიერთობები გააჩინა“.⁸

არსებობის 125 წლიანი ისტორიის მანძილზე, თუ კინოს გადაღების, მისი მაყურებლამდე მიღწევის, საერთო გამოცდილებად ქცევის პროცესი, მოცული იქნება სიყვარულით, რომ არაფერი ვთქვათ, განსაკუთრებული სახის მხურვალე სიყვარულზე, სინეფილიაზე, რომელიც შთაგონებულია კინოთი, კინოეკრანი არაერთხელ იქცევა უშუალოდ ისტორიული გრძნობების, მათ შორის რომანტიკული სიყვარულის რეპრეზენტაციის ადგილად, სადაც სიყვარულის რეპრეზენტაცია დამოკიდებული იქნება რეალობის სერვისის პირობებსა და მასთან შეპირისპირებულობაზე, რომელიც თავად იქნება განსაზღვრული დომინანტური იდეოლოგიით - კაპიტალიზმით.

ფრანგი ფილოსოფოსის ალენ ბადიუს მიერ ფილოსოფიის ისტორიაში გამოყოფილ სიყვარულის სამ ურთიერთმიმართებას: სიყვარულს, როგორც „რომანტიკულ ექსტაზს“, „ლეგალურ კონტრაქტსა“ და „სკეპტიკურ ილუზიას“, 125 წლის მანძილზე კინოეკრანი არაერთხელ აირეკლავს. აირეკლავს იმ ფილმების მსგავსად, რომელიც სიყვარულს კვლავაც წარმოგვიდგენს, როგორც „ეგზისტენციალურ პროექტსა“ და „ჭეშმარიტების ძიებას“.

„ჩემი გული სრულად გეკუთვნის:
არავითარი სხვა ფესვი ან განტოტება არ გააჩნია“.

ჟოფრე რუდელი

სიყვარულის დროს დგება მომენტი, როცა წყვილი ერთმანეთს შორდება ან გაუთვალისწინებელი მოვლენა განცალკევებისკენ უბიძგებს, რის გამოც მათ სიყვარული შორ დისტანციაზე უნევთ. როლან ბარტი წიგნში „შეყვარებულის დისკურსი: ფრაგმენტები“ (*A Lover's Discourse: Fragments*, 1977) სიყვარულის ფენომენს სხვადასხვა პერსპექტივიდან განიხილავს. და სიყვარულის უნიკალურ გამოცდილებას, ფიზიკური კავშირისა და წყვილის თანადასწრებულობის იდეის აუცილებლობას, გემის მეტაფორას უპირისპირებს. მისთვის სიყვარული, რომელიც სრულდება, გემის მსგავსად უჩინარდება სივრცეში... იგი არასდროს იკარგება, მიუხედავად იმისა თუ რა მოლოდინებს ვამყარებთ მასზე. სიყვარული აქ მას შემდგომაც არსებობს, რაც ხედვითი, სივრცითი არეალი შეიცვალა. მეტიც, მას ძალუძს ახალი განზომილების მიღება.

სპაიკ ჯონსის ფილმი „ის“ (*Her*, 2013) რომანტიკული სამეცნიერო ფანტასტიკაა, სადაც პროტაგონისტი, თეოდორი (ხოაკინ ფენიქსი), „პოსტ-კაპიტალისტურ მომავალში“, ინტიმურ ურთიერთობას ოპერაციულ სისტემასთან (ხმა: სკარლეთი ოჰჰანსონი) ამყარებს. მისი ინტერაქცია კომპიუტერთან, სამანტასთან, საყვარელ ადამიანთან დისტანციური ურთიერთობის ეკვივალენტურია. მიუხედავად იმისა, რომ სამანტა ფიზიკურად არ არსებობს, მისი არსებობა ეჭვგარეშეა. თეოდორი ყოველი საუბრისას წარმოიდგენს, რომ ქალის ხმის მიღმა, სადღაც შორს, სამანტას სხეულია. შორს მისგან, როგორც ვარსკვლავები და ზღვა, როგორც პოეტური მითის ყველა სამკაული,

სამანტას შეცნობით ყველაფერს შეცვლის, მისი უსასრულო წარმოსახვით კი ჩუმი დაისი დადგება (რობერ დესნოსი). თეოდორის პოეტური დამოკიდებულების მიღმა ციფრულ სამყაროს ვხედავთ, სადაც ტექნოლოგია ადამიანთა გაუცხოებას, მარტოსულობასა და მათი უკიდურესი ინდივიდუალიზმის ჩარჩოებში გამომწყვდევას იწვევს, ხოლო პროგრესი „განცალკევებულ კატასტროფად“ (ვალტერ ბენიამინი) გვევლინება.

მიუხედავად იმისა, რომ თეოდორი სამანტას ვერ ეხება, დროის დიდ ნაწილს მასთან საუბარში ატარებს და მისი ფიზიკური არსებობის რწმენით ცხოვრობს. თეოდორის ქალისადმი დამოკიდებულება და ვნება არამხოლოდ მისი შეხებით იფარგლება, არამედ მასთან ყოფნის აუცილებლობით, სიამოვნების, მღელვარებისა და თანაგანცდის სურვილით, რომელიც სხეულებრივი კავშირის მიღმა, სულიერ კავშირს, „გულთა შერწყმასა“ (ჯონ ველფუდი) და საკუთარი თავის შეცნობის სურვილს მალავს. „ნამდვილი სიყვარული ადამიანის მიმართ იმის რწმენაა, რომ სიყვარულით საკუთარ თავზე ჭეშმარიტებას გამოვააშკარავებთ“.⁹ ხოლო, „ჭეშმარიტება აბსოლუტური სიყვარულია: წინააღმდეგ შემთხვევაში, მე უკან ვიხევ, გავრბივარ, არმიის მსგავსად, რომელიც უარს ამბობს ალყის შემორტყმავზე“.¹⁰

თეოდორისთვის სამანტა ჭეშმარიტებაა, უხილავია, თუმცა ნამდვილი და ცოცხალი, მაშინაც კი, როცა პროგრამის მიღმა უსხეულო არსება იმალება. მატერიალური კავშირი რეალურ გამოცდილებად ქალის ხმით იქცევა, რომელიც მამაკაცისთვის იმ ფიზიკური გამოცდილების ტოლფასია, რომელსაც მაყურებლისთვისაც მოაქვს ილუზიის განცდა, რომ ხმა, რომელიც პროტაგონისტს ყურსასმენიდან ესმის, ისმის მთელს ოთახშიც, სადაც თეოდორის ტკივილი და მარტოობა, მრავალრიცხოვან მეილებსა და ფინჯან ყავას შორის იკარგება. მიუხედავად იმისა, რომ ეს კავშირი ტექნიკურ მონყობილობას ეფუძნება, წარმოსახვა და ლტოლვა, სიყვარულის დაუძლეველი ნყურვილი, კერძო სივრციდან ინაცვლებს საჯარო სივრცეში, კერძოობის

გრძნობის დაუკარგავად, იქ, სადაც ხალხმრავლობა ან მართო ყოფნა. სიშორე, როგორც სავალდებულო მოცემულობა, წარმოსახული სიახლოვით იძლევა ყოველ ჯერზე, როცა თეოდორი ბალიშს ეხუტება. პირველი სექსუალური აქტი, რომელიც მაყურებელს ხშირად მიეცემა, როგორც ილუზიებისა და სტერეოტიპების პირველწყარო, როგორც ღია კარი, სადაც სიამოვნებით სიამოვნება მაყურებელსაც გმირებივით ხელეწიფება. სპაიკ ჯონსთან ადამიანსა და პროგრამას შორის სექსუალური აქტი მაყურებლის მიერ დანახული შავი, ღამესავით ბნელი ეკრანის ფონზე ხდება, სადაც ეროტიკული იმპულსები მსახიობების მიერ წარმოთქმული სიტყვებითა და ხმებით მოგვეცემა. ფიზიკური პენეტრაცია იცვლება მეტყველების აქტით, სადაც სამანტას ღრმა სუნთქვა და ნაზი კენესა, ფიზიკური სიახლოვის ილუზიას ხილულზე მეტად რეალურს ხდის. მაყურებელი ვერბალური აპარატით იგებს, როგორ ეხებიან, ეფერებიან, რა ტიპის სექსუალური კავშირი აქვთ გმირებს, რაც წარმოადგენს თანასწორთა სურვილების ხორცშესხმას: „ლოყით ლოყაზე მოგედებოდი“; „ძალიან ნაზად ტუჩის კუთხეში გაკოცებდი“; „მკერდზე გაკოცებდი“; „დაგაგემოვნებდი“. თეოდორის სივრციდან ფიზიკური გაქრობით, რეჟისორი მასსა და სამანტას თანასწორ კიბერშეყვარებულებად წარმოგვიდგენს. აქ განიცდიან ისინი ფანტომური შეგრძნებების ფსიქოლოგიური ფენომენის არსს, პირად საჭიროებებსა და სურვილებზე დაფუძნებულ, მიწიერ მისწრაფებებს. მაყურებელს ეძლევა საშუალება შავი ეკრანი საკუთარი ფანტაზიით შეავსოს, ფილმის ფინალში კი უსმინოს თეოდორს, რომელიც წერილს უძღვნის სამანტას. და ეს ერთადერთი შემთხვევაა, როცა წერილი გაუცხოებული შრომის პროდუქტის ნაცვლად (მუშაობს კომპანიაში, სადაც სასიყვარულო წერილების წერა ევალება) სიყვარულის პროდუქტი ხდება. „ყოველთვის მეყვარები, რადგან ერთად გავიზარდეთ. მეხმარებოდი, რათა გავმხდარიყავი ის, ვინც ახლა ვარ. ვინც არ უნდა გახდე, სადაც არ უნდა იყო, ყოველთვის ჩემი მეგობარი იქნები. სიყვარულს გიგზავნი.

– თეოდორი“. ყველა იმ წერილის შემდეგ, რომელსაც თეოდორი სხვათა სახელით წერს წარმოსახვითი ადრესატისთვის, რომელიც საკუთარი რეალური ოცნების განხორციელებისთვის სჭირდება (შეიყვაროს და შეიყვარონ), მხოლოდ ფინალში წერს იმ ერთადერთ წერილს, რომელიც წარმოსახვითი გამოცდილების გარდა რეალურს ეფუძნება.

თუ სპაიკ ჯონსის ფილმში თეოდორი დაპროგრამებულ ხმასთან აბაჰს სასიყვარულო ურთიერთობას, პედრო ალმოდოვარის მაგნუმ ოპუსში – „ესაუბრე მას“ (*Hable con ella*, 2002) თითქმის მხოლოდ მამაკაცები საუბრობენ, თუმცა მათი მეტყველების აპარატი და ემოციები უშუალოდ ქალებს მიემართებათ. „ამ თანამედროვე ზღაპარში, მეტყველების უნარი ინტიმურ ურთიერთობას მოკლებული საზოგადოების მიერაა დაშლილი, რაც ქალის დაკარგვითაა გამოხატული [...] მამაკაცების განთავისუფლების საიდუმლო ალისიას სხეულში იმალება“.¹¹

ორი პროტაგონისტის, ბენინიოს და მარკოს ისტორია, არსებულ პატრიარქალურ საზოგადოებაში გაუცხოებული, კრიზისში მყოფი მამაკაცების ისტორიაა, რომელთაც ფილმის განმავლობაში საერთო სურვილი, სამეტყველო აპარატისა და დაკარგული სიყვარულის დაბრუნება აერთიანებთ. ტრანსფორმაციის პროცესში, ფიზიკურ შესტებსა და სიტყვებს ცენტრალური როლი აკისრია. ამ გზით, „ფილმი ახერხებს დაგვარწმუნოს, რომ თითოეული ფიზიკური ქცევა შესაძლოა პოტენციურად გამოხატავდეს სიყვარულის აქტს“.¹² ბენინიოს თითოეული ქმედება „გარდაცვლილი ალისიასადმი“ ლტოლვა-სა და სიყვარულს მოიცავს, ემსგავსება რა ორფეოსს ევრიდიკეს დაკარგვის შემდგომ, რომლის „მწყურვალ, მოუთმენელ თვალებს... მისი სახის მზერა სურს, როს ეს მზერა ბოლო იყოს“.¹³ ევრიდიკე, სიყვარულის უკვდავსაყოფად, მოთმინებას რომც თხოვდეს, „რომ დაგიყვირო, არ დაეჭვდე, არ შემობრუნდე ასე უეცრად“ (Arcade Fire). და ბენინიო „ალიგზნო პანგით, სრულ სმენად იქცა... ორფეოსი ლაღად მღერო-

და. ჯერად შენ იყავ ის, ვინც მაშინ ილტვოდა აქეთ, ოდნავ შემცბარი, ხე როდესაც დიდხანს ელოდა, რომ შენთან ერთად ხმოვანების კვალს მიჰყოლოდა“.¹⁴ ბენინიოს უტოპიური რწმენა აქვს, იგი სამარადჟამო სიყვარულსა და მასთან სრულყოფილ შერწყმას. უმღერის. უმღერის კაეტანო ველოზუს მსგავსად, ფილმის ერთ-ერთი ამალელებელი სცენისას: „მისი სულის გარდა, არაფერს მიველტვი და კვლავ ველოდები სევდიანი მის დაბრუნებას“.

ძველი დროის დაბრუნებისა და ტრაგედიასთან შეგუების მოტივი თამაშდება დეიმონ ლინდელოფის სატელევიზო პროექტში „მიტოვებულები“ (*The Leftovers*, 2014-17), რომლის დასაწყისშიც ვხედავთ, რომ დედამიწის 2 პროცენტი მოულოდნელად ქრება (14 ოქტომბერს). შემდგომ ვეცნობით სერიალის პროტაგონისტებს – კევინს და ნორას და ვიგებთ, რომ კატასტროფამ ქალს ქმარი და ორი შვილი გამოსტაცა თვალთახედვიდან. კევინს უშუალოდ ამ მოვლენის შედეგად არაფერი დაუკარგავს, თუმცა საკუთრივ ცხოვრებამ დატოვა უცოლშვილოდ. მათ, ისევე როგორც სხვებს, ფაქტის გავლენით უწევთ ცხოვრების გაგრძელება. ვიგებთ რომ მტკივნეული მოვლენა შეიძლება დაითრგუნოს, თუმცა იქამდე სანამ არ მოხდება მისი გააზრება, მასთან ერთად ცხოვრების სწავლა და სრულიად ავტონომიური სოციალური ურთიერთობების წარმოება, მოვლენა ყოველთვის იჩენს თავს. ეს ეხება როგორც ინდივიდუალურ, ასევე კოლექტიურ მეხსიერებას. შესაბამისად, ნორასა და კევინისთვის, მთავარი ხდება „ცხოვრების განუსაზღვრელ სიმწარესთან“ (უილიამ ბატლერ იეიტსი) შეგუება და ამ გზით ჭეშმარიტი კავშირის მოპოვება, რათა მათი გულები ერთმანეთს შეერწყას, ხოლო კულულებმა მკერდი იპოვოს (იეიტსი).

თანამედროვე „დეკალოგში“ (*Dekalog*, 1988) მთავარი შეკითხვა მიემართება არა იმას, თუ რატომ და როგორ მოხდა აღნიშნული ტრაგედია, არამედ იმას, თუ რა ხდება მას შემდგომ სამყაროში, რომელიც გაცხადებულად ქაოსური და აზრდა-

კარგულია. მთავარი აქცენტი დაკვირვების ფენომენზე კეთდება. მართალია, სიუჟეტი დროდადრო ალუზიებითა და სიმბოლისტური პოეზიით ივსება, თუმცა წინა პლანზე ყოფა და ყოფით ნაწარმოები ცხოვრებისეული ასპექტები ინაცვლებს. უმთავრესი ხდება გმირების განწყობები, ტრავმებთან შეჭიდება და მათი გადაჭრა. პირველ სეზონში ყურადღება მახვილდება გმირების ტრაგედიის შემდგომ სახეცვლილებაზე, რაც მათ ფიზიკურ, ემოციურ და ფსიქოლოგიურ მდგომარეობას ახლოდან გვიჩვენებს. მეორე სეზონიდან მაყურებლის დაკვირვების პერსპექტივა იცვლება, რადგან იცვლებიან თავად გმირები, რომლებიც ცდილობენ ნანგრევებიდან ამოსვლას და ცხოვრების რეკონსტრუქციას. მაშინ, როცა კევინი იწყებს საკუთარ ტკივილზე რეფლექსიას, სუიციდის სურვილი უჩნდება და წარმოსახვით სამყაროში იწყებს მოგზაურობას, იდენტიფიცირდება მესიასთან. რიგ ეპიზოდში გმირი ავტორიტარი ლიდერი ხდება, რეალურად კი სულ უფრო მეტად უცხოვდება საკუთარი თავისაგან, შიშების გადასალახად იგი არ უღრმავდება საკუთარ მეს. კევინის ფსიქიკური დაავადება ამ შემთხვევაში ქვეცნობიერში მისამართდება, რაც ეკრანულად მასზე მუდმივი დაკვირვებით აისახება (ნორას ცხოვრებაზე ტრაგედიის კვალი კიდევ უფრო მტიკინეული ფორმითაა გამოხატული). ამ გზით მაყურებელი ხედავს თუ რამდენად მძიმე გზას გადის კევინი „ჭეშმარიტ სამყაროში“, „სახლში“ დასაბრუნებლად.

კევინსა და ნორას სიყვარული დიდებისთვის სჭირდებათ. „რწმენის განახლება სიყვარულის დაპირებაში და იმედის ქცევა შეთანხმებად“¹⁵ – წყვილისთვის ბრძოლის მოტივად იქცევა სერიალის ფინალურ აკორდამდე. დაუსრულებელ წინააღმდეგობას ისინი აზრდაკარგულ და კატაკლიზმებით სავსე სამყაროში, ახალი რეალობის, სიყვარულის დაბადებისთვის“ გადიან. სიყვარულის ტრიუმფისთვის არ კმარა მხოლოდ გრძნობა, სიყვარული აქ არის ნების აქტი, რომელიც მოითხოვს მუდმივ მოქმედებას. „გაყვარდეს ვინმე არ ნიშნავს მხოლოდ მისდამი ძლიერი გრძნობის ქონას; ეს არის გადაწყვეტილება,

აღთქმა და პირობის გაცემა. სიყვარული მხოლოდ გრძნობა რომ იყოს, არანაირი საფუძველი არ ექნებოდა ერთმანეთი-სადმი სამარადუდამო სიყვარულის დაპირებას¹⁶. მიუხედავად იმისა, რომ სერიალის გმირებს, რომელთაც მხურვალედ უყვართ, საკუთარ თავში არსებული შიშების დაძლევა, დიდი ომისა და გარდატეხის გავლა უნევთ, ურთიერთშემეცნებით ისინი ფენომენის არსს წვდებიან. ხდებიან „სიყვარულში ზღვის წყლის დარად ვრცელი“ ჩიტები (პაბლო ნერუდა), ხოლო მათი „მიმქრალი სიცილის ჩრდილში“ სამყაროს არსი იმალება (პიერ პაოლო პაზოლინი).

კაპიტალიზმი: იდეოლოგიური და რეპრესიული აპარატები

„მმართველი იდეები სხვა არაფერია თუ არა გაბატონებული მატერიალური ურთიერთობების იდეალური გამოხატულება“.

კარლ მარქსი

ფრანგი მარქსისტი ფილოსოფოსი, ლუი ალთუსერი, ესე-ში „იდეოლოგია და იდეოლოგიური სახელმწიფო აპარატები“ (*Ideology and Ideological State Apparatuses*, 1970) ორ ტერმინს: „იდეოლოგიურ სახელმწიფო აპარატსა“ და „რეპრესიულ სახელმწიფო აპარატს“ ამკვიდრებს. „რეპრესიული სახელმწიფო აპარატი“ არის ინსტრუმენტი, რომელსაც მმართველი კლასი მუშათა კლასზე კონტროლის გასამყარებლად იყენებს (სამხედრო ძალებით, მართლმსაჯულების სისტემით, მთავრობით, ციხით და ა.შ.), „იდეოლოგიური სახელმწიფო აპარატი“ კი მოიცავს სკოლებს, ეკლესიებს, ოჯახს, მედიას და ამასთანავე იმ აპარატებს, რომლისგანაც მთავრობა კანონმორჩილი მოქალაქის ხატს ქმნის. აპარატებს საბოლოოდ კლასობრივი დომინაციის გამყარება და არსებული სოციალური ურთიერ-

თობების შენარჩუნება ევალებათ. „რეპრესიული სახელმწიფო აპარატების როლი რეპრესიის გზით (იქნება ეს ფიზიკური თუ სხვა სახის) არა მხოლოდ საწარმოო ურთიერთობების/ექსპლუატაციის კვლევანარმოებისთვის საჭირო პოლიტიკური გარემოს უზრუნველყოფაა, არამედ იმ გარემოს უზრუნველყოფაც, რომელშიც იდეოლოგიური სახელმწიფო აპარატები ეფექტურად შეძლებენ ფუნქციონირებას“. ¹⁷ მათ მოქნილობასა და „ავტორიტარულობას გაპირობებს ის, რომ ისინი სახელმწიფო აპარატებია, სახელმწიფო კი ახალი წარმოება (ადამიანების წარმოება)“. ¹⁸

კაპიტალისტური სახელმწიფოს ნორმალიზებულ სისასტიკესა და ახალი ადამიანების წარმოებაზე საუბრობენ ძმები დარდენები მათ მთავარ ფილმში „როზეტა“ (Rosetta, 1999). „როზეტა არის გოგონა, რომელიც ომშია ჩაბმული, უტევს ციხეს და ცდილობს მასში შეღწევას. ეს ციხე კი საზოგადოებაა. იგი თავად არის საპყრობილე. გრძნობს, რომ აქ მისი ადგილი არაა და შეიძლება გაქრეს კიდეც. შემდგომ მოულოდნელად აცნობიერებს, რომ მას ვიღაც აცოცხლებს“. ¹⁹ მისი ხასიათი, უკომპრომისო ქცევა, იმპულსურობა, სამყაროსგან მოწყვეტილ ადგილას (ტყესთან ახლოს მდებარე პარკთან მიგდებულ ტრაილერში, რომელსაც ირონიულად „დიდი კანიონი“ ჰქვია) ცხოვრება მისი იდენტობის ნიშნებია. ის რიგითი მაყურებლისთვის უცხო ხდება. როზეტა ტიპური უკლასო ლუმპენპროლეტარის სახეა, რომელსაც ძმები ყოველგვარი პათეტიკისა და რომანტიზაციისაგან დაცლილად წარმოგვიდგენენ. პირველივე სცენისას მაყურებელი ხედავს თუ როგორ აგდებენ როზეტას სამსახურიდან. ვხედავთ კაპიტალიზმის ლოგიკას, რომელიც რიგით მუშას ახსნა-განმარტების გარეშე ითხოვს.

სამსახურის დაკარგვის შემდგომ პროტაგონისტი სხვადასხვა დამსაქმებელთან მიდის და მათ საკუთარ თავს „სთავაზობს“. ერთ-ერთი ასეთი მცდელობა საბედისწერო აღმოჩნდება. როზეტა საკონდიტროში იწყებს მუშაობას, სადაც რიკის გაიცნობს. რიკი ყველაფერს აკეთებს, რათა დაუახლოვდეს

გოგოს, თავისიანად მიიღოს და მის მიმართ სიყვარულიც გამოხატოს. სამი დღის მუშაობის შემდგომ როზეტას უფროსი სამსახურიდან ითხოვს (მის ადგილს კვალიფიციური კადრი იკავებს). მიუხედავად რიკის კეთილგანწყობისა, ერთ-ერთი სცენისას (როცა რიკი ტბაში იხრჩობა) მაყურებელი ახლო ხედით ხედავს გმირის დილემას. იგი რამდენიმე წამით გაიფიქრებს და გონებაში უშვებს, რომ სამსახურში დაბრუნების სურვილის გამო, შესაძლებელია ადამიანის განირვა (დარდენების ფილმის „ბავშვის“ (L'enfant, 2005) პროტაგონისტი ბრუნო, საკუთარ შვილს ყიდის ნარკოტიკის სანაცვლოდ). ამჯერად გადაიფიქრებს, თუმცა მალევე დააბეზლებს უფროსთან, გამოაშკარავებს რიკის წვრილმან ქურდობას და საკონდიტროში მის ადგილს დაიკავებს. ვხედავთ თუ რაზეა ადამიანი ამ სივრცეში დამკვიდრებისთვის წამსვლელი და რა ლოგიკით იმართება გაბატონებული ეკონომიკური წესრიგი. დარდენები აღნიშნული სცენით მოჩვენებითი კეთილდღეობის სისტემას აშიშვლებენ და თავისუფალი ბაზრის იდეას ორი მიმართულებიდან აკრიტიკებენ. ერთი მხრივ, ეკონომიკური პარადიგმიდან, ხოლო მეორე მხრივ – ეთიკურიდან.²⁰

ფილმის ფინალური აკორდისას, როზეტა დამქირავებელს ურეკავს და აცნობს რომ ხვალიდან სამსახურში აღარ გამოცხადდება. ამის შემდგომ კი ტრაილერში იკეტება (დედასთან ერთად) და „ოთახში“ გაზს უშვებს. თვითმკვლელობის (ამავდროულად მკვლელობის) აქტი სამყაროდან გაქცევის ერთადერთ გზად გვევლინება, ისევე როგორც შეცდომების გამოსწორების. პროტაგონისტის დეპუმანიზებული იერსახის შექმნის მიუხედავად, ძმები დარდენები ნარატივის რელსებიდან უხვევენ და რადიკალურად განსხვავებულ ფინალს გვთავაზობენ. გოგონა კიდევ ერთი ბალონის მოტანის მიზნით ტრაილერს ტოვებს, მაყურებელს კი მოულოდნელად რიკის მოტოციკლეტის გამაყრუებელი ხმა ესმის. მისი დანახვისას როზეტა ისტერიკაში ვარდება, თავდაპირველად ქვებს ესვრის, შემდგომ ნაიქცევა და აგონიაში ჩავარდნილი ტირილს იწყებს.

მას რიკი წამოაყენებს (კამერა მამაკაცის ნაცვლად მხოლოდ მის ხელს გვიჩვენებს). დასკვნით კადრში როზეტა უყურებს მას, მაყურებელი კი გოგონას ნამტირალევ და ჩაფიქრებულ თვალებს ხედავს; შეგვიძლია გავიხსენოთ ჩაპლინის „დიდი ქალაქის ჩირალდნების“ (*City Lights*, 1931) ფინალი, სადაც თვალებახელილი ქალი მდიდარი და წარმატებული სატრფოს ნაცვლად, მანანწალას ხედავს. აქ ინგრევა სიყვარულის იდეა. სლავოი ჟიჟეკი დოკუმენტურ ფილმში, „გარყვნილის კინოგოდი“ (*The Pervert's Guide To Cinema*, 2006) ჩაპლინის ფინალს პესიმისტურად კითხულობს. საუბრობს „გაიდებულ სიყვარულზე“ და აღნიშნავს, რომ მოცემული სიბრმავე ჩვენივე სიბრმავის მეტაფორაა, რადგან არ შეგვწევს ძალა მივიღოთ ადამიანი ისეთად, როგორიც იგი რეალურად არის. ხოლო, როცა სატრფო იდეალიზებული ჩარჩოდან გამოდის, სიყვარული კითხვის ნიშნის ქვეშ დგება: „როცა ორი ხელი ხდება ერთმანეთს, გოგო საბოლოოდ იგებს იმას, თუ ვინ არის მანანწალა რეალურად. ეს მომენტი ყოველთვის უკიდურესად საშიში და პათეტიკურია. სატრფო გამოდის იდეალიზებული კოორდინატების ჩარჩოებიდან და საბოლოოდ აშკარავდება მისი ფსიქოლოგიური სიშიშვლე. „მე ვარ ეს, ისეთი როგორიც რეალურად ვარ“. დარდენების როზეტას ფინალი კი ამაღლებულ განწყობაზე გვტოვებს. ყველაფრის მიუხედავად, რიკიმ როზეტა თავისიანად მიიღო. ჩნდება განცდაც, რომ მამაკაცს როზეტაც სიყვარულით პასუხობს. ეს სიყვარული კი გმირის სოციალურ დაბრუნებისა და ბრძოლის ახალი ეტაპის დაწყების მამოძრავებელი ძალა ხდება. სოლიდარობის სიმბოლური გამარჯვების აქტი.

კაპიტალისტური სახელმწიფოს დეჰუმანურ ბუნებაზე საუბრობს ევროპული სოციალური კინოს მეტრი, კენ ლოუჩი, ბოლო ფილმში „ბოდიშით, ვერ მოგისწარი“ (*Sorry We Missed You*, 2019). თუ ფილმში „მე, დენიელ ბლეიქი“ (*I, Daniel Blake*, 2016) ლოუჩი კეთილდღეობის სისტემის ბიუროკრატიულ და მჩაგვრელობით ხასიათზე საუბრობს, რეჟისორი

ამჯერად *Gig economy*-ის აღზევებასა და ადამიანებზე მის ზეგავლენაზე მოგვითხრობს.²¹ მოქმედების ცენტრში ბრიტანელი ქვედა კლასის ოჯახი ექცევა. შემოსავლის წყაროს და გირაოს დაკარგვის შემდგომ, საბინაო კრიზისისას, რიკის და ების გადარჩენისთვის 14 საათიანი სამუშაო რუტინით (კვირაში 6 დღე) უწევთ ცხოვრება. რიკი კომპანიის მძღოლი, რიგითი კურიერია. ები მოხუცების მომვლელი. დაუნდობელი გრაფიკი, დაქანცულობა, გაუცხოებული შრომა და შინაგანი ბრაზი, მათ ოჯახურ ინტერიერში იჩენს თავს (მათ ორი შვილი ჰყავთ, და-ძმა) და საბოლოოდ ოჯახურ ძალადობაში სუბლიმირდება. არსებობის სისასტიკეს სოციალური უსაფრთხოების არარსებობა ამძიძებს, რაც გმირებს ერთდროულად ამყოფებს ფსიქოლოგიურ, ფიზიკურ და ეკონომიკურ ჯოჯოხეთში. ხოლო „დამსაქმებლები მაქსიმალურ მოქნილობას იძენენ ისეთ სერვისებზე უარის თქმით, როგორიცაა: მინიმალური ხელფასის უზრუნველყოფა, უმუშევრობის დაზღვევა, ზეგანაკვეთური შრომა, საოჯახო და სამედიცინო შევებულება, ქმედუვნარობის დაზღვევა, კოლექტიური გარიგებების უფლებები, ტრავმების ან დღის განმავლობაში დაგროვებული ხარჯების რაიმე სახით კომპენსაცია“.²²

ლოურჩი ნეოლიბერალური კაპიტალიზმის სისასტიკესა და მის თანმდევ შედეგებს, მშრომელთა კლასის ცნობიერების რღვევისა და სისიყვარულო ურთიერთობაში ყოველდღიური სიმძიმის ჩვენებით ახერხებს. ის მცირე დრო, რომელიც წყვილს სამუშაო სივრცის მიღმა რჩება, არც შვილებზე საკმარისი ყურადღებისთვის ყოფნით (მათ ინტერესებსა და მისწრაფებებში ჩასაღრმავებლად, საჭირო და დროული რჩევების, ღირებულებების, ცოდნისა და სიყვარულის გასაცემად) და არც ერთმანეთთან ინტიმური ურთიერთობებისათვის. მათი თვალები მუდმივად ირეკლავს უწინდელი ოცნების იმიჯს, ღამით მდინარეზე ჩასვლას და მასში ჩაყვინთვას (ბრიუს სპრინგსტინი). ხოლო წყვილის ამჟამინდელი „თავისუფალი დრო არ დგას შრომასთან წინააღმდეგობაში. იმ სისტემაში,

სადაც ბოლომდე დატვირთული სამუშაო იდეალურ ნიმუშად გვევლინება, თავისუფალი დრო სხვა არაფერია თუ არა შრომის აჩრდილის გაგრძელება“.²³ ურთიერთგაგებისა და მზრუნველობის აქტი, თავისუფალი დროის ცალკეულ მომენტებში, ოჯახური ძალადობითა და კონფლიქტებით იცვლება. „მე, დენიელ ბლეიქში“ ლოუჩი თუ მუშებს შორის ნაწარმოები სოლიდარობის მომენტებით, გამოსახულებას გარკვეული იმედებით მუხტავს, აქ ეკრანი სრული პესიმიზმით ივსება (განსაკუთრებით ფილმის ფინალში, ლოუჩის შემოქმედებაში ყველაზე ნიჰილისტური მიზანსცენით).

რიკი ერთი მხრივ, ვერ ახერხებს დაგროვებული ბრაზის ძალაუფლებრივ სისტემაზე მიმართვასა და გარკვეული ბრძოლის გაჩაღებას, მეორე მხრივ კი, „ჩამორთმეული აქვს გადანჯვეცილების მიღების შესაძლებლობა და ექვემდებარება არა ბუნებრივ, არამედ გაუცხოებული შრომის შედეგად განვითარებულ ფსევდობუნებრივ წესრიგს“.²⁴ წყვილის ცხოვრების რეკონსტრუირებისთვის სოციალური ურთიერთობების გარდაქმნა უალტერნატივო გზად გვევლინება; რათა ქორწინებამ დაკარგოს „მატერიალური გაანგარიშების ელემენტი, რომელიც ოჯახურ ცხოვრებას ამძიმებს“.²⁵ ზნეობრივ ურთიერთკავშირად არამხოლოდ სიყვარულით შექმნილი ერთობა ჩაითვალოს, არამედ სიყვარული, რომელსაც შესწევს განგრძობითობის ძალა (ფრიდრიხ ენგელსი).²⁶ ამ ძალის აღმოჩენამდე, ფილმის ფინალში, რიკი საკუთარ ექსპლუატაციას და კაპიტალის შრომაზე ბატონობას აწერს ხელს. ამით ლოუჩი მუშათა კლასის გამოუვალ მდგომარეობას გვიჩვენებს, რიკის კი „ნების ოპტიმიზმის“ (ანტონიო გრამში) შესაძლებლობის მიღმა ტოვებს; მიუხედავად ისტორიის ამ მონაკვეთისა და ვეტერანი რეჟისორის უიმედო ფინალისა, რასაც თანამედროვე სამყაროში დაგროვებული უსამართლობების წინააღმდეგ მუდმივი მარცხი განაპირობებს, არ უნდა დაგვაფიქვდეს რომ „წარმოების ყველა ინსტრუმენტზე ძლიერი პროდუქტიული ძალა თავად რევოლუციური კლასია“.²⁷

ნეოლიბერალიზაციის შედეგად ატომიზირებულ საზოგადოებაზე საუბრობს თანამედროვე ჰოლივუდის სტენლი კუბრიკი – პოლ ტომას ანდერსონი, მოკლემეტრაჟიან ფილმში „ანიმა“ (Anima, 2019), სადაც მოქმედება ყველასთვის ნაცნობი, ყოფითი სივრციდან, მეტროს ვაგონიდან იწყება. ალბათ, ყველაზე სევდიანი საზოგადოებრივი სივრცეები, სადაც სალამო ხანს შეიძლება მოვხვდეთ. ხალხი ყოველდღიური სამსახურებრივი რუტინიდან სახლში ბრუნდება. დახუჭული თვალები, იდენტური ჩაცმულობა, მონოტონური და ერთგვარი მოძრაობები – სივრცეში დეჰუმანიზაციის შკალას ზრდის და ჯგუფის საერთო მდგომარეობას, მათ ფსიქოსოციალურ დარღვევებს, შფოთვის, სასონარკვეთას, აპათიას, უძლურებასა და მარტოობას ააშკარავებს. ამასთანავე, ანდერსონი მეტაფორულ დონეზე გვიჩვენებს თუ როგორ ხდება გვიანდელ კაპიტალიზმში ადამიანის გაუცხოება, როგორც საკუთარ თავთან და გარესამყაროსთან, ასევე უშუალოდ შრომასთან. გვახსენებს ძველ და დღემდე აქტუალურ მოსაზრებას, რომ საზოგადოება არა ინდივიდებისგან, არამედ იმ სოციალური ურთიერთობებისაგან შედგება, სადაც ადამიანებს თანაარსებობა უნევთ. შესაბამისად, მათი ქცევები არა დამოუკიდებელი, არამედ დასწავლული და სისტემისაგან ნაკარნახევია. „ყალბი ცნობიერების“ ყველაზე უხეში ფორმა საკუთარ თავს ყოველთვის მაშინ ამჟღავნებს, როდესაც ეკონომიკური ფენომენის გაცნობიერებული ბატონობაა მკაფიო“. ²⁸

ნესრიგს პროტაგონისტი (ტომ იორკი) არღვევს, რომელიც სიბრმავიდან დროებით გამოსული, მზერას ქალისაკენ მიმართავს. კონფლიქტი მას შემდგომ წარმოიშობა, რაც მას მეტროში საჭმლის კონტეინერი რჩება და მის დაბრუნებას გადანწყევტს. ატომიზირებული მასა დახმარებაზე უარს ამბობს, რადგან ეს ნესრიგიდან გასვლას ნიშნავს. ამ მონაკვეთს კი იდეალურად აფორმებს იორკის ჰიპნოზური კომპოზიცია *Not the News*, ლირიკული შეკითხვით: *Who are these people? I'm in black treacle.*

მეორე მოქმედება ნივთის დაბრუნებას ეთმობა და ანდერსონი სიურრეალისტური კინოენით, დისტოპიურ სამყაროს წარმოგვიდგენს. რეჟიმს, რომლის შემქმნელებსაც ვერ ვხედავთ, თუმცა ვხედავთ უშუალოდ შედეგს – „ტოტალიტარული მორჩილების ახალ წესრიგს“, დამონებულ რობოტთა ქორეოგრაფიას. მათი ქცევები და მოტივები არა რეალური სურვილებითა და საჭიროებებითაა ნაწარმოები, არამედ „მანქანის“ მიერ ისაზღვრება და იმართება. შესაბამისად, ისინი ყალბი ცნობიერების პროდუქტებს წარმოადგენენ. სწორედ აქ ირთვება მონტაჟის მეშვეობით ტომ იორკის *Traffic* სახედაკარგული ადამიანების ჰიმნი, ირონიით სავსე კომპოზიცია, რომელიც ბასრ ლირიკასა და პარანოიდულ საცეკვაო მელოდიას აერთიანებს (*Show me the money, Party with a rich zombie...*). ადამიანები მოცულნი არიან „ყალბი საჭიროებებით, მათი რეპრესიისთვის ნაკარნახევი ცალკეული სოციალური ინტერესით, რაც აწესებს მძიმე შრომას, აგრესიულობას, სილატაკესა და უსამართლობას. [...] ასეთ საჭიროებებს საზოგადოებრივი შინაარსი და ფუნქცია გააჩნია, განისაზღვრება რა გარე ძალებით, რომელსაც პიროვნება ვერ აკონტროლებს“.²⁹

მესამე მოქმედება პროტაგონისტის გამოღვიძებით, უფრო ზუსტად კი დასკვნით სიზმარში გადასვლითა და ალბომის მთავარი მშვენების *Dawn Chorus*-ის ჩართვით იწყება. პერსონალური და მელანქოლიური პოეზიის გავლით, ანდერსონი რომანტიკული ორობითობის მითს ქმნის. სიზმრის ელეგიას, რომელიც სურათის ყველაზე დრამატული მონაკვეთია ჯადოსნური ცეკვით. სწორედ აქ ვხედავთ მაყურებლისთვის ავთენტურ იორკს, რედიოჰედის სულისკვეთებითა და მარტოსული გამოღვიძებით, სადაც ქალი ხდება „მის სულზე დაკიდებული სამუდამო ცრემლი“ (ჯეფ ბაკლი); ანდერსონი მისთვის დამახასიათებელ მელოდრამატულ ესთეტიკას იყენებს, რათა კინოსახიერების მეშვეობით შექმნას და დაგვანახოს ის აურა, რომელიც ერთადერთ და აუხსნელ ფენომენად გვევლინება სამყაროში: „ადამიანის ეკლესია, სიყვარული, ამგვარად წმინ-

და ადგილი“ (დევიდ ბოუი). უსიტყვო სიყვარული, რომლის არსსაც, რიჩარდ ლინკლეიტერი, მისი ტრილოგიის პირველი ფილმის, ჟანრის მშვენების, „მზის ამოსვლამდე“ (*Before Sunrise*, 1998), ცენტრალური სცენისას აღწერს. ჯესის და სელინს ფირფიტების მალაზიის პატარა, მჭიდრო ოთახში მოათავსებს (კ.ბლუმის *Come Here*-ის ფონზე), კამერას იქვე დაბალ კუთხეში. წყვილი ილიმის და თვალეზში მზერის არიდებით, მონაცვლეობით აშტერდება ერთმანეთის ტუჩებსა და სახეს. და მიუხედავად იმისა, რომ უშუალოდ ფიზიკურ კონტაქტს ვერ ვხედავთ, მათი ურთიერთმიმართება უწყვეტ კადრში დაუვინყარ იმიჯს ქმნის. ჩრდილოეთიდან მონაბერ ქარს, საითაც სიყვარული იხმოთ.

ქალაქი და სიყვარული

„ხეები ხეებს ესვრიან ჩრდილებს,
ღამის სახლებში ქრება სინათლე.

იქნებ ორივე მარტოსული ვართ?
იქნებ ნავიდეთ მყუდრო ადგილას,

და მაგისტრალზე, მანქანების რიგების გავლით,
გვეოცნება ამერიკაზე, ბოლო წვეთამდე
რომ დაცლილა სიყვარულისგან“.

ალენ გინსბერგი

კინოს ისტორია ურბანიზმსა და ქალაქებს ისტორიული თვალსაზრისით დაუკავშირდება, როცა „თანდაყოლილი ურბანიზმის“ გათვალისწინებით, ურბანიზაციისა და ინდუსტრიალიზაციის კვალდაკვალ აღზევებული კინო, მალევე იქცევა

„ბალაგანებისა და ბაზრობების ხელოვნებად“ (ისევ ურბანული სივრცის ელემენტები), რომლის მკვლევრებიც აღიარებენ, რომ „კინო ურბანული აღმოჩენაა, დაბადებული ლიონის გარეუბნებში, რომელმაც პირველი ნაბიჯები გადადგა პარიზის გრანდ ბულვარში. ლუმიერების სურათები მოედნებსა და ცენტრს გვიჩვენებს, ეს სურათები მონმეებია იმდროინდელი ქალაქების“.³⁰ (მიშელ მარი).

ადრეული პერიოდიდან დაწყებული, კინოს „თანდაყოლილი ურბანიზმის“ მიმართ არაერთხელ გაიჟღერებს ბრალდებაც, რომ „გარე სამყაროს სტერილური ასლი თავისი ქუჩებით, ინტერიერებით, სადგურებით, რესტორნებით, მანქანებითა და პლაჟებით, უეჭველად არის ის, რაც კინოს ხელოვნების საუფლომდე ამალლებაში დღემდე ხელს უშლის“ (ალექსანდრ არნუ).³¹ მსგავს აზრს დაუპირისპირდება მოსაზრება, რომ სწორედ „ქუჩები, ინტერიერები, სადგურები, რესტორნები, მანქანები და პლაჟები“ შეაძლებინებს კინოს „ფიზიკური რეალობის გადარჩენასთან“ ერთად (ზიგფრიდ კრაკაუერი), მეხსიერების უზარმაზარი საცავის შექმნასაც. ისტორიის ადრეული ეტაპიდან, ქალაქები თავისი გარეუბნებით, ხალხმრავალი ანდა ცარიელი ქუჩებით, არაერთხელ იქცევა „კინემატოგრაფიულ სივრცეებად“ (კრაკაუერი). „ადრეული პერიოდიდან 1990 წლამდე, ფილმების 80 პროცენტი გადაღებულია ურბანულ გარემოში“³² (მიშელ მარი).

კინოს, როგორც ხელოვნების ფორმისა და ქალაქის, როგორც სოციალური ორგანიზების ფორმის ურთიერთგადაკვეთით, კინოეკრანზე მაყურებელი არაერთხელ ნახავს სოციალური სისტემების დაპირისპირებას პრობლემებთან, რომელთაც მრავალი ადამიანის თანაცხოვრება, პრივილეგიებისა და ქალაუფლების მიღმა დარჩენილი ადამიანისთვის წარმოქმნის.

რადიკალური პოლიტიკური პროცესების ფონზე, ანთროპოლოგიური ცვლილებების დაფიქსირებისას, კინო ურბანულ ლანდშაფტებში არსებულ გარდაქმნებთან ერთად, შეინახავს საზოგადოებასა და მის ცხოვრების წესში არსებულ სოცია-

ლურ, პოლიტიკურ, ეკონომიკურ ცვლილებებს, გარდაქმნილი სოციალური ურთიერთობების კვალსა და ისტორიულ გრძნობებს, სადაც ყოველივეს ექნება იდეოლოგიური საფუძველი.

იდეოლოგიური კოდები თავს გაისაიდუმლოებს ქალაქური ცხოვრების ვიზუალურ-აურალურ კოდებში, სადაც გარდასულთან ერთად, დაბალზამდება დღევანდელი, კონსუმერული საზოგადოების პორტრეტიც: კატასტროფულად გარდაქმნილ, ძალაუფლების სათამაშოდ ქცეულ საჯარო სივრცეებში (ცენტრსა და გარეუბანში), მათ მარადიულ ხმაურსა და ნეონის ღამეულ ნათებებში; მუდმივი ყიდვისა და გაყიდვის ადგილებში, რომლებიც ისე შეიტყუებს მოქალაქეს, როგორც სირენები მეზღვაურებს, რეკლამებით, აფიშებითა და ბანერებით, დამაბრმავებელი „სურვილებითა“ და „ოცნებებით“.

იდეოლოგიური საფუძვლები წარმართავენ ქალაქებში წარმოებულ იმ გრძნობებსაც, რომლებიც ძალადობრივ პასუხს წარმოადგენენ ხილული და უხილავი ძალაუფლებისთვის. ურბანული სივრცის ათვისებას ტექსტში „ქალაქი და სიძულვილი“ (The City and Hatred) ჟან ბოდრიარი განიხილავს არსებული ძალაუფლების კონტექსტში. კაპიტალიზმის პირობებში, ბოდრიარი რადიკალური გარდაქმნების ფონზე „ნაგავსაყრელად ქცეულ გარეუბნებსა“ და მათში წარმოებულ გრძნობებს გაახილვადებს კინოეკრანზე ასახული რეალობით. ურბანულ ერთეულს, ქალაქსა და სიძულვილს, როგორც დამცავ რეაქციას სისტემიდან წამოსულ ძალადობაზე, ფილოსოფოსი ერთმანეთთან დააკავშირებს მათიო კასოვიცის „ზიზლში“ (La Haine, 1995) რეპრეზენტირებული რეალობით. „ალბათ, იცით, როგორ ასახელა სულ ახლახან ფრანგული კინემატოგრაფი ფილმმა სახელწოდებით „სიძულვილი“. ფილმში საშინელი ვნებები მძვინვარებს, ნაჩვენებია მოვლენები, რომლებიც ქალაქის განაპირა რაიონებში ვითარდება და მსახიობებადაც (შესაძლოა სტატისტებად?!) იქ ახალგაზრდა ადამიანთა ჯგუფები გვევლინებიან. ისინი „ზიზლით არიან აღვსილნი“. გამოთქმა „ზიზლით

ვარ აღვსილი“ თითქმის უპიროვნოა, იგი არა იმდენად სუბიექტურ ემოციას გამოხატავს, რამდენადაც ქალაქურ უდაბნოში, უპირველეს ყოვლისა კი, ნაგავსაყრელად ქცეულ გარეუბნებში შობილ ობიექტურ და უმიზეზო რისხვას გვიჩვენებს”.³³

კინოს ისტორიის მანძილზე ზიზლით აღვსილ ადამიანებთან ერთად კინოეკრანებზე არაერთხელ გაცოცხლდებიან ისინი, ვისაც უფრო მხურვალედ უყვარს, სიყვარულის სურვილით აღვსილი ადამიანები „კინემატოგრაფიულ სივრცეებში“, ქალაქებში, სადაც სასტიკი ანმყოსა და ზოგჯერ უარესი მომავლის შემეცნება ხდება სიყვარულის ბედით.

კინოსთან ერთად ხელოვნების სხვადასხვა დარგშიც, ხელოვნებისთვის ქალაქები ხშირად ფორმირდება „მეხსიერების ადგილებად“ (პიერ ნორა), სადაც ადამიანთა ურთიერთობები და გრძნობები განსაზღვრულია უბედურებებით, რომელიც ყველას ელის.

„ექსპრესიონისტი მხატვარი მაქს ბეკმანი 1919 წელს წერდა: „ახლა, უფრო მეტად ვიდრე ომამდე, ვგრძნობ ქალაქებში ყოფნის საჭიროებას – თანამემამულეებს შორის – იქ, სადაც ჩვენი ადგილია. ჩვენ უნდა გავხდეთ ნაწილი უბედურების, რომელიც მალე მოგველის. ჩვენი გულები და ნერვები გარშემოტყმული უნდა იყოს ამ შემზარავი კივილით „ჩვენ უნდა გავხდეთ ნაწილი უბედურების, რომელიც მოგველის“.“³⁴

დეიმონ ლინდელოფი სატელევიზიო სერიალში, მისტიკურ დრამაში „მიტოვებულები“ (*The Leftovers*, 2014-17) დანყებისთანავე შეამზადებს მაყურებელს უბედურების ნაწილად ქცევისთვის, რომელიც დედამიწის მოსახლეობას საყვარელი ადამიანების გაუჩინარებისგან მიღებული ტრავმით ელის. აუტანელი ტრავმის, უბედურების სახედ სერიალის პირველივე სცენაში იქცევა თავზარდაცემული დედა, რომელიც უკვალოდ გამქრალ ჩვილს დასტირის. დედისა და ჩვილის გამოსახულება, უკვე ქანდაკებად ქცეული, მალევე გარდაიქმნება ტრავმული მეხსიერების მაცნედ ნიუ-იორკში, ლინდელოფის მიერ გამოგონილ ქალაქ მეიფლტონში. მოგვიანებით სწორედ მეიფლტონი

თავისი სოცო-პოლიტიკური ცხოვრებითა და მოქალაქეებით, მეხსიერების აჩრდილებით, მოეწვინება მთავარ გმირად მაყურებელს ნორასა და კევინის უბედურებითა და ბედნიერებით, ტკივილითა და სიხარულით, უსახლკარობითა და „სახლთან“ მუდმივი დაბრუნებით სავსე, მარადიული დაშორებისა და მიახლოების ისტორიაში. ადამიანები დაუსრულებელი ტრავმული ისტორიებით (ნორას ოჯახი ქრება; კევინის ოჯახი იშლება), რომელთაც დაუსრულებლად აედევნება მაქს რიხტერის ამალეღვებელი მუსიკის ფრაგმენტები, გადაიკვეთებიან მეიფლტონის საჯარო სივრცეში (ტრაგედიის წლისთავზე). საჯარო სივრცე, რომელიც კონსუმერულ საზოგადოებაში ხშირად გახდება აფიშირების, საკუთარი ცხოვრებისა და გამოცდილების გასხვების, სასაქონლო პროდუქტად გაყიდვის ადგილი, „მიტოვებულებში“ გადაიქცევა საბედისწერო „შეჯახების“ იმ წერტილად, სადაც ცნობიერ თუ ქვეცნობიერ დონეზე გაცვლილი ემოციური ინფორმაცია, სიყვარულის, როგორც „ეგზისტენციალური პროექტის“, განხორციელებას შესაძლებელს ხდის.

ისტორია, რომელსაც ლინდელოფი დაიწყებს გამოგონილ ქალაქ მეიფლტონში, გაგრძელდება ტეხასში, არარსებულ ქალაქ ჯორდენ თაუნში (Jarden Town). ჯორდენ თაუნი იქცევა „ოცნების ქალაქად“ (ქალაქში არავინ გამქრალა) წყვილისათვის, რომელიც გაექცევა „ისტორიით სავსე ქალაქს“, იმედით რომ ექნება ორივე, მშვიდი ცხოვრება და სიყვარული. დასახლება ქალაქში, რომელიც დაკავშირებულია სასწაულთან, რომლის საზღვართან მუდმივად ბანაკდებიან „პილიგრიმები“, მოითხოვს დიდ ფულსაც „სასწაულის“ ნაწილად ქცევისთვის (ნორა სახლს იყიდის). „სასწაული“, როგორც უსაფრთხოების დაპირება კევინისა და ნორასათვის წარმოადგენს უტოპიური ქალაქის ნაცვლად ტარკოვსკისეულ „ზონას“ (Stalker, 1979), სადაც მაყურებლისთვის გამოაშკარავდება გმირების ყველაზე რეალური სურვილი, რომელიც უცვლელია დროსა და სივრცეში, ისწავლონ თანაცხოვრება („ყოველდღიურობის აჩრდილებში, როგორც სიცარიელის ჰარმონიაში, მჭირდება ვინმე, ვინც

დამამშვიდებს“ Simon&Garfunkel), რათა მარადიულად განაახლონ სიყვარული.

2018 წელს საიდუმლოებით მოცული გაქრობა, გაუჩინარება (ჰაე-მი ქრება) და შეუძლებელი სიყვარული იქცევა სიუჟეტის წამყვან ხაზად კორეელი კინორეჟისორის ჩან-დონ ლის ფსიქოლოგიურ მისტიკაში „აღმოდებული“ (Burning, 2018), სადაც მაყურებელი ერთდროულად გახდება მონაწილე მეტაფორებით სავსე გასაიდუმლოებისა და „ვერტიგოს“ (Vertigo, 1958) სტილში სტრუქტურირებული „გამოძიების“. ცენტრისა და პერიფერიის, ურბანული სამყაროსა და სოფლური ცხოვრების მუდმივ შეპირისპირებულობაში გამჟღავნდება ახალგაზრდებს, ქალსა და ორ მამაკაცს შორის არსებული სოციალური უთანასწორობის, კლასობრივი ბრძოლისა და სოციალური გაუცხოების კონტურები.

„აღმოდებულში“, როგორც ნარატიულ ფილმში, რეჟისორი ფუნქციურ როლებს გადაანაწილებს გმირებს შორის გასაიდუმლოების კონტექსტში. თუ ინფორმაციის გასაიდუმლოების ვალდებულება დაეკისრება ჰაე-მის და ბენის, ინფორმაციის მომპოვებლის ფუნქციას მოირგებს ახალგაზრდა მწერალი, ჩონ-სუ, რომელიც ფილმის დასაწყისშივე აღივსება სიყვარულით, მოგვიანებით კი ბრაზითა და შურისძიების ვნებით. მიუხედავად იმისა, რომ მეტაფორების ენა და მეხსიერების ადგილებთან მუდმივი მიბრუნება, მაყურებელს შეუქმნის განცდა, რომ კაცი მაღალი სოციალური იერარქიიდან (ბენი) დამნაშავეა მისი მორიგი ეგზოტიკური გატაცების, ჰაე-მის გაუჩინარებაში, მაყურებელს ფინალშიც არ ექნება წვდომა ფარულ ინფორმაციაზე. „დაუსწრებლობით“, მოვლენათა მიზანმიმართული გამოტოვებით, დახურული ნარატივის მეშვეობით, ჩან-დონ ლი გადაიღებს საიდუმლოებებით მოცულ ამბავს, რომელსაც ისე გაახვევს სოციალური ნიშნების ცეცხლში (ფურგონი-პორშე, ტრადიციული საჭმელი-სპაგეტი, მეურნეობა-კაფეები, კლუბები, ბარები), როგორც ბრაზისგან აღმოდებულ ტანსაცმელს ჩონ-სუს მეხსიერებაში, ან აღმოსადებ სათბურებს კორეელი

გეტსბის, ბენის ოცნებებში („ამ ქალაქში ბევრი გეტსბია“). განსხვავებით კომერციაზე ორიენტირებული ფილმებისგან, მაყურებელს ყურების პროცესშივე წაერთმევა შანსი ფილმში შეაბიჯოს ისე, როგორც მარადიულად ღია „მაკდონალდსის კარში“ (პედრუ კოშტა), რითაც ახალგაზრდა ქალის გაუჩინარება ლისტან დაემსგავსება გაუჩინარებას უილიამ ფოლკნერის სტილში (უილიამ ფოლკნერი 1942 წელს „დათვში“ – „ტყემ მიიღო იგი და მაშინვე დაიხურა“³⁵).

თუ ფილმის ნარატიული გადანწყვეტა სრულიად დაუპირისპირდება კონსუმერულ მისწრაფებას მაყურებელმა პროცესში ჩართვის სანაცვლოდ რეჟისორისგან მიიღოს ერთგვარი „ფიდბეკი“, იგი ასევე დაუპირისპირდება სექსის, სექსუალობისა და ეროტიკის იმგვარ აღქმასაც, სადაც „ძალაუფლების კულტურა სხვა არაფერია, თუ არა პროდუქციაზე და მის მოხმარებაზე, ყალბ ბედნიერებაზე დაფუძნებული კულტურა“.³⁶ „ალმოდებულში“ წყვილებს შორის ეროტიკული იმპულსები ობიექტივაციის ნაცვლად განხილვადდება ყოფითი მეტაფორის, ფორთოხლის ჭამის მეშვეობით, რაც მაყურებელს ინფორმაციას გმირებს შორის არსებულ ფარულ სურვილებზე მიაწვდის. მოგვიანებით, ფარული სურვილების რეალიზაციას რეჟისორი შეეცდება სექსუალური აქტის მხოლოდ „სამზადისის“ სიხისტენარევი ნატურალიზმით ჩვენებით. სექსუალური აქტი, რომელიც ხშირი „პროდუქტია“ სიამოვნებით მოვაჭრეებისთვის, ჩანაცვლდება გმირის პერსპექტივიდან დანახული სინათლის სხივის დაცემით. სექსუალობის რეპრეზენტაციის უმაღლეს წერტილად „ალმოდებულში“ იქცევა, სპონტანური თავისუფლების მწვერვალი, რომელიც („გონებრივი ძალისხმევის ეკონომიის“ მეშვეობით, „პროცესის მონათესავე სიმშვიდის შეგრძნებით“), მაილს დევისის მუსიკის ფონზე განსხვავდება, შიშველი ქალის მიერ დუშმანების „დიდი შიმშილის ცეკვის“ თანხლებით.³⁷ სპონტანური თავისუფლება ფილმში იმდენ ხანს გასტანს, რამდენ ხანსაც გაგრძელდება მოსაწვევის მიერ მოტანილი თავისუფლების ფანტომი, როგორც სევდიანი

მეტაფორა, რომელიც ბოლომდე შეუცნობელი, სასაცილო ან საბრაღდებო აღმოჩნდება კაცებისთვის.

„გონებრივი ძალისხმევის ეკონომიის“ მეშვეობით „პროცესის მონათესავე სიმშვიდის შეგრძნებას“, რომელსაც აღძრავს პოეზია, 2016 წელს კინომაყურებელს განუახლებს ჯიმ ჯარმუში, ყველაზე იაპონურად ამერიკული ფილმით, „პატერსონი“ (Paterson, 2016). რეჟისორი ფილმის მთავარ გმირად აქცევს პოეტ მძღოლს, პატერსონს, რომელიც ცხოვრობს ქალაქ პატერსონში. შემთხვევითი არ იქნება თუ პოეზიით დაინტერესებული რეჟისორი, რომელიც თავს ნიუიორკელ პოეტთა რიცხვს მიათვლის, ქალაქ პატერსონს მოქალაქე პატერსონთან დააკავშირებს უილიამ კარლოს უილიამსის „პატერსონის“ მეშვეობით.

თავის მხრივ, სწორედ ქალაქის ურბანული ლანდშაფტი, ჩანჩქერი იქცევა საყვარელი ქალის ხვეული თმის მეტაფორად მძღოლი პოეტისთვის (იყენებს რონ პეჯეტის ლექსებს). ჯარმუში სიყვარულს, ყოფაზე დაკვირვებას და პოეზიას აქცევს პატერსონის ცხოვრების ნაწილად, რომელსაც მაყურებელი შეიმეცნებს პროტაგონისტის მშვიდი ცხოვრების რუტინული, ორშაბათიდან კვირამდე, უმნიშვნელოდ ცვალებადი გამოსახულებებით. სტაბილურ ცხოვრებას, რომლის ნაწილსაც განმეორებადობა წარმოადგენს, ერთდროულად დაჰყვება ორივე, კომიკური და სევდიანი ელფერი. ერთი და იმავე გზის გავლა სამსახურში, სამსახურიდან სახლში თუ სახლიდან ერთსა და იმავე ბარში, სადაც პროტაგონისტს სენსაციების ნაცვლად ყოველდღიური ქრონიკისთვის სახასიათო ამბები მოეწოდის, ისევე ეწერება პატერსონის ლექსებში, როგორც საყვარელი ქალი, რომელიც მინიმალური ცვლილებებითა და თანადგომით, მაქსიმალურ ბედნიერებას ჰგვრის. კონსუმერული საზოგადოების მიერ მუდმივად „მოხმარებული“ ნივთები კი (მაგალითად, ასანთი) პროტაგონისტისთვის ხდება ლექსის დაწერის მიზეზი („მსოფლიოში ულამაზესი ასანთი [...] ყოველთვის ჯიუტად მზადაა, ააღდეს და თქვენი საყვარელი ქალის სიგარეტს პირველად მოეკიდოს“.) ყოფასთან ჩაღრმავება

და სურვილი ადამიანისგან არ გაიმიჯნოს საგნები თუ ნივთები, პატერსონის ცხოვრების სიცარიელეებს აავსებს პოეზიით, რომელსაც გმირი დაწერს, კაპიტალისტური ქალაქებისთვის უცხო, ბუნებასთან მაქსიმალური სიახლოვისა და საყვარელი ქალის მუდმივი „დასწრებულობის“ პირობებში (ჩანჩქერთან საყვარელი ქალის ფოტოც აქვს). ეს მაშინ, როცა, ჩვეულებრივ, მარადიული კონკურენციისა და თვითგადარჩენის პირობებში, არასტაბილურ სამყაროში ცხოვრებისას, ყოფიერების ნაწილია გაუცხოება ადამიანებსა თუ ადამიანებსა და ნივთებს შორის. ზუსტად ისე, როგორც 2000 წელს ვონგ კარ-ვაის „სასიყვარულო განწყობაში“ (*In The Mood For Love*, 2000), კლასიკური სტილის ფილმში, სადაც რომანტიკული დრამა „ბრიტანულ ჰონგკონგში“ გათამაშდება მეზობლებს შორის, რომლებიც გარემოცულნი იქნებიან ყალბი ურთიერთობებითა და უბედურნი ურთიერთობების ნივთებით შენარჩუნებით.

თანამედროვე ქალაქებისთვის თანმდევ ხმაურსა და შფოთს ჯარმუში ენობრივი საშუალებებით იმდენად შეფერავს ცხოვრების ნელი ტემპითა და სიჩუმით, რომ საზოგადოებრივ ტრანსპორტსა და ბარებშიც კი, გმირებს ერთმანეთის ხმა ყოველგვარი ძალისხმევის გარეშე ჩაესმით. დაძაბულობები და შფოთი, რომელიც თანმდევია ქალაქური ცხოვრების, პატერსონიდან ისევე გაუჩინარდება, როგორც იაპონელი რეჟისორის, იასუძირო ოძუს ფილმებში.

თუკი „პატერსონი“ კინომაყურებელს სასიყვარულო თანაცხოვრების საოცნებო იმიჯს შეუქმნის, სადაც ადამიანი იმდენად უღრმავდება ყოფას, საგნებსა და ნიშნებს, რომ სასიყვარულო ძალაუფლების თამაშებისთვის აღარ რჩება ადგილი, 2018 წელს პოლ-ტომას ანდერსონი ფილმით „უხილავი ძაფი“ (*Phantom Thread*, 2017) აჩვენებს სასიყვარულო ბრძოლის ველს, სადაც მომხმარებლური სამყარო ჩადგება ადამიანებს შორის. ანდერსონი, როგორც რაინერ ვერნერ ფასბინდერი „პეტრა ვონ კანტის ცხარე ცრემლებში“ (*The Bitter Tears of Petra Von Kant*, 1972), „უხილავ ძაფში“ სოციალურ როლებს

გადაანანილებს ტანსაცმლის დიზაინერ რეინოლდსსა (დენიელ დეი-ლუისი) და მის მუზას, მოდელ ალმას (ვიკი კრიფსი) შორის. პეტრასა და კარენის მსგავსად, რეინოლდსისა და ალმას ურთიერთობაშიც წინა პლანზე გადმოინაცვლებს სიყვარულის ნაცვლად ფლობის, დაქვემდებარებისა და განივთების სურვილი. იერარქიულ ურთიერთობაში, სადაც მიმდინარეობს ძალაუფლების ორმხრივი თამაშები, ძალაუფლების დემონსტრირების საშუალებად იქცევა ნივთები: საკერავი ნემსები (რეინოლდსი) და შხამიანი სოკოები (ალმა). თუ დიზაინერი საკუთარი ფარული ფანტაზიების ხორცშესხმას შეძლებს ქალზე მდუმარე გაბატონებით, ტანსაცმლის შეკერვით, მუზა მამაკაცზე კონტროლს განახორციელებს „ქალური ხელსაქმით“, შხამიანი სოკოებით მოწამვლის მეშვეობით. ნემსისა და დანის მუდმივ ჭიდილში, რეჟისორი დამალავს გმირების მისწრაფებას ბატონობისაგან გაითავისუფლონ თავი და ეგოიზმი დაძლიონ მზრუნველობით. ლონდონის ქუჩების ნაცვლად, თითქმის მთელი ფილმის ინტერიერში, დახურულ სივრცეში, სახლში, როგორც კლაუსტროფობიულ სივრცეში განვითარება, კონსუმერულ ვნებებს გაახილვადებს ყველაზე ინტიმურ სივრცეებში. გაბატონებული წესები, ნორმები, პერსონაჟების პირადი შიშები „უხილავ ძაფში“ ჩანაცვლდება სიყვარულით, რომელიც „პანორამული ფანჯრებით იხედება სულში“ (Arctic Monkeys).

„პიროვნული ფეტიშიზმისა“ და ეგოიზმის საპირისპიროდ, ანდერსონი ერთადერთ გზად, რათა გმირებმა შეძლონ და შეიყვარონ ერთმანეთი, საკუთარი თავის სასაქონლო ფორმისაგან გათავისუფლებას აქცევს, რომლითაც თავად წარმოებს ყალბი სურვილები. წყვილის ურთიერთმიმართება პერსონალური საკითხების მიღმა, ერთი მხრივ, დამალავს ფსიქოლოგიურ მნიშვნელობებს (მაგ. გამქრალი დედის ხატი სახლში), მეორე მხრივ კი, აამოქმედებს სიყვარულის „პოლიტიკურ ეკონომიას“, რომლის ფარგლებშიც, სამომხმარებლო კულტურა გვევლინება სასაქონლო მასკარადად, რადგან ცხოვრებისეულ გამოცდილებებს ფართო მოხმარების საგნად გარდაქმნის.“³⁸

ურთიერთმმართვება ხელოვანსა და მუზას შორის, რომელიც ემსგავსება ურთიერთობას ბატონსა და მონას შორის, ჭეშმარიტი და თანასწორი კავშირის ჩამოყალიბებას შეუძლებელს გახდის, რადგან „კაპიტალისტური საზოგადოების ძირითადი პრინციპი და სიყვარულის პრინციპი შეუთავსებელია ერთმანეთთან“.³⁹ ურთიერთობის საბოლოო გათავისუფლებას არსებული მარწუხებიდან წინ გაუსწრებს ყველა იმ ბარიერის გადალახვა, რომელიც დამანგრეველია სიყვარულისთვის (რუმი).

ეპილოგი: სიყვარული და კომუნისტური უტოპია

„ნამდვილი რევოლუციონერი სიყვარულის დიდი გრძნობით მოქმედებს. შეუძლებელია ჭეშმარიტი რევოლუციონერი ეუნოდოთ მას, ვინც მოკლებულია ამ თვისებას“.

ჩე გევარა

„ყველაფერი მშვენიერი ძნელიც არის და იშვიათიც“.

ბარუხ სპინოზა

რომანტიკული სიყვარული ხშირ შემთხვევაში ეკონომიკური შეთანხმებაა კაპიტალისტური სისტემის პირობებში და წყვილისგან ისევე მოითხოვს საბანკო ანგარიშების, გადასახადებისა და სესხების გაზიარებას, როგორც სიყვარულისა და ზრუნვის. მათი ყოველდღიური ცხოვრება ბაზრის ეკონომიკურ ფუნქციონირებასა და წესებს ემყარება, საკუთარი შრომის და პროდუქტის გაყიდვას მუდმივი კონკურენციის პირობებში, რომელიც ადამიანებს ერთმანეთისგან იზოლირებულსა და გაუცხოებულს ხდის. მათი გადარჩენა და დანინაურება დამოკ-

იდებულება ცბიერებასა და საკუთარი თავის საბაზრო წესებისთვის დაქვემდებარებაზე. წინააღმდეგ შემთხვევაში, ისინი ფიზიკურად და სულიერად განადგურდებიან. კაპიტალიზმი მათ თავისუფლების ილუზიას უქმნის. ისინი არიან „თავისუფალნი, რათა სხვებისთვის მონურად იმუშაონ... თავისუფალნი, რათა მდიდარი უფრო გაამდიდრონ“ (ნაზიმ ჰიქმეთი). სინამდვილეში ისინი არათუ თავისუფლდებიან კონკურენციის პირობებში, არამედ პირიქით, ხელს უწყობენ კაპიტალის განთავისუფლებასა და მოქნილობას, მაშინაც კი, როცა მათი თავისუფალი განვითარება უშუალოდ კაპიტალის შეზღუდულობაზეა დამოკიდებული (კარლ მარქსი).

შრომასა და კაპიტალს შორის გაჩენილი წინააღმდეგობა არამხოლოდ ორ კლასს შორის არსებული კონფლიქტია, არამედ „კონფლიქტი ღირებულების ორ პრინციპს შორის: ნივთების სამყაროსა და მათ მოხვეჭასა და ცხოვრების სამყაროსა და მის ნაყოფიერებას შორის“.⁴⁰ მათ ყოფაზე, ემანსიპაციასა და თავისუფლებაზე პასუხი, პირველ რიგში, არა პოლიტიკური, არამედ ეკონომიკური და სოციალური ხასიათისაა, რაც სახელმწიფოს პოლიტიკური ფორმის შეცვლის ნაცვლად, საზოგადოების ეკონომიკურ და სოციალურ ტრანსფორმაციას გულისხმობს.

ალენ ბადიუ წიგნში „სიყვარულის სადიდებლად“ (In Praise Of Love) კომუნისტურ ჰიპოთეზაზე საუბრისას აღნიშნავს, რომ ემანსიპაციის პოლიტიკის სამომავლო ფორმები უნდა დაეფუძნოს კომუნისტური იდეის ხელახლა დაბადებას, იმ სამყაროს შექმნის იდეას, რომელიც არამხოლოდ სანარმოო წესის შეცვლასა და კერძო საკუთრების ხარბი იდეის უარყოფაზე იდგება, არამედ ახალი, თანასწორი სოციალური ურთიერთობების ჩამოყალიბებაზე. „ასეთ სტრუქტურაში, სიყვარულის ხელახალი აღმოჩენა უფრო ადვილი იქნება, ვიდრე კაპიტალისტური სიგიჟეებით გარშემორტყმულში. [...] სიყვარული, ისევე როგორც ჭეშმარიტების ძიების გზები, არსებითად უანგაროა: მისი ღირებულება თავისთავად უნიკალურია და სცილდება შეყვარებულების უშუალო ინტერესებს. „კომუნიზმის“ ცნების

მნიშვნელობა პირდაპირ არ უკავშირდება სიყვარულს, თუმცა იგი სიყვარულს ახალი შესაძლებლობებით ავსებს“.⁴¹

უნიკალური რეალობის, ე.წ. უტოპიის იდეის დაბადების აუცილებლობა, იაპონელი რეჟისორის, საბუს ფილმში „მისტერ ლონგი“ (Mr.Long, 2017) განსაკუთრებული ემოციური სიცხადით ვლინება. ფილმი ტაივანში მიმდინარე მოქმედებით იწყება, სადაც დაქირავებულ მკვლელს, მისტერ ლონგსა და მის საბრძოლო ხელოვნებას ვეცნობით (ტარანტინოსთან გადაძახილებით), რის შემდგომაც მას მკვლელობის დაკვეთით ტოკიოში გზავნიან. უბედური შემთხვევის შედეგად, სიკვდილს გადარჩენილი ასასინი, იაპონიის პერიფერიაში აღმოჩნდება, გაიცნობს დედას, მის პატარა ბიჭუნას, ასევე მიტოვებულ და ხმაჩამორთმეულ ქვედა კლასს. ლონგი მათთან ერთად ცდილობს ატომიზაციისა და პიროვნული იზოლაციის ჩარჩოდან გამოსვლას. ერთ დროს საკუთარ შრომასთან გაუცხოებული მკვლელი, კულინარად გადაიქცევა, რაც მასსა და კომუნას ტიპის საზოგადოებას შორის, ახალ სოციალურ ურთიერთობას ამყარებს. ახალი ხელობის დაუფლება ლონგის თავისუფალი არჩევანი ხდება. კოლექტიური შრომის ბაზარზე გაყიდვის აქტის მიღმა საბუ უტოპიის იდეას მალავს, რითაც სამყაროში გაბატონებულ ცნებებს ალტერნატიული ცნებებით ანაცვლებს. ლონგის ლოგიკა ინდივიდუალური, ეგოისტური ეთიკისა და კონკურენციის ნაცვლად, სოლიდარობის, სიყვარულის, კომუნალურობისა და თანასწორობის იდეებით იკვებება და მიუხედავად იმისა, რომ მას საკუთარი მისწრაფებები გააჩნია, ეს ყველაფერი სხვათა ინტერესებთან წინააღმდეგობაში არ მოდის.

დამკვირვებლური მზერა, რომელიც ლონგსა და ქალს შორის წარმოებს, ტოლერანტული ან დომინანტური, ქალზე მიმართული მზერის ნაცვლად (ლორა მალვი), „მზერაში თანასწორობის“ შესაძლებლობის იდეაზე დგას. ამ ტიპის ეგალიტარული მზერა, ურთიერთობას ძალაუფლებრივ, იერარქიულ ეგოსა და კერძო ინტერესებზე მორგებული ჩარ-

ჩოვბიდან ათავისუფლებს და მას საერთოობის პრინციპთან ხდის თანაზიარს (ბავშვზე, ერთმანეთსა თუ საზოგადოებაზე ზრუნვის სახით). საბუ გმირებს შორის დაბადებული სიყვარულის ჩვენებას სიტყვებისა და ეროტიკული სცენების შემოტანის ნაცვლად, მათ შორის ნაწარმოები სრულიად ინტიმური, მეტაფორული ენით ნასაზრდოები პოეზიით ახერხებს, სადაც სიყვარული არამხოლოდ ნივთების, არამედ ემოციების, პასუხისმგებლობისა და ზოგადად, ცხოვრების გაზიარებაა. იორგოს ლანთიმოსის „ლობსტერის“ (*The Lobster*, 2015) გმირების მსგავსად, რომელთაც სიყალბიდან გასაქცევად ესაჭიროებათ არავერბალური ენის გამოყენება (ე.წ. მუნჯური ენა), რომლის მეშვეობითაც ისინი ახერხებენ ერთმანეთს უთხრან „მე შენ მიყვარხარ“, ან „მინდა შენს მკლავებში ვიცეკვო“. ამ ფარული მეტაფორებით გადიან ისინი რევოლუციის გზას, უჩნდებათ პროტესტი და მგზნებარედ უყვარდებათ ერთმანეთი.

ლონგი, რომელიც ქალს მთელი ფილმის განმავლობაში ჩაპლინისეული ენით ესაუბრება, „უსმენს საკუთარი თვალებით“ (სლავოი ჟიჟეკი), დეკლარილებულად „არაფერს“ სთხოვს (როგორც ტომეკი მარიას, კიშლოვსკის ფილმში „მოკლე ფილმი სიყვარულზე“ (*A Short Film About Love*, 1988), ამგვარად „უზიარებს საკუთარ ცხოვრებას, გულისთქმასა და ინტიმურ დეტალებს“ (მარტინ გორი, Depeche Mode). საბუ ჭეშმარიტი სიყვარულის მაგალითს წარმოგვიდგენს, სადაც შეყვარების აქტი ფლობის, რისკების გათვლისა და სუბიექტისაგან პასუხის დაბრუნების მიღმა დგას. სიყვარულის ტრიუმფი კი ფინალში თამაშდება (დეკლასირებული, კომუნისტური საზოგადოების ილუზიის ჩვენებით). ახალი სამყაროს უტოპიური ხედვა ძალაუფლებრივი სისტემის მიღმა განიხილება. იგი ერთიანად ანადგურებს არსებულ მტაცებლურ მდგომარეობას, ხოლო კომუნისტური „მოძრაობის პირობები ამჟამად არსებული წინამძღვრებიდან გამომდინარეობს“.⁴²

ყოველგვარი რისკფაქტორების გამოთვლისა და საკუთარი ეგოს დათმობის მაგალითს წარმოგვიდგენს დეიმონ ლინ-

დელოფი სატელევიზიო პროექტში – „დარაჯები“ (Watchmen, 2019) – ჭეშმარიტი, ფატალური სიყვარულის არსს. დესმონდისა და პენის (Lost), კეეინისა და ნორას (The Leftovers) შემდეგ, ანჯელასა და კელვინის შესახებ გვიამბობს, რომელთა ჭეშმარიტი და ფატალური სიყვარულის ამბავი დრამატულ კულმინაციას მერვე სერიაში (A God Walks into Abar), რომანტიკული ურთიერთობის „ახალ აღთქმაში“ აღწევს. ლინდელოფი გვიჩვენებს რომ ტრფობა, დაბადებული პირველი დანახვიდან, მისი პირველი სიცილიდან „ვისი თვალებიც მზის ამოსვლაა“ (ჯონი ქეში), უანგარო, კერძო ინტერესებისა და მისწრაფებების მიღმა მდგარი, „ჭეშმარიტი სიყვარულია თავგანწირულთა შორის“. ⁴³ სიყვარულის შიში კი ამოიზრდება იქ, სადაც საფრთხის ქვეშ დგება სიხარულის და ეგზალტაციის შეგრძნების მიზეზი, როცა სუბიექტმა შესაძლოა დაკარგოს ძალა, ინტერესი, მიგვატოვოს ან სულაც მოკვდეს. სიყვარულის განსხეულება მხოლოდ წყვილის მუდმივ საგანგებო მდგომარეობაში ყოფნაში, თავგანწირვაში, თანაგანცდასა და გამოგონილ, ფეერიულ ენობრივ პოეზიაში ავლენს თავს (ყოველგვარი საზღვრების და წინასწარ გათვლილი მოქმედებების გარეშე). მიუხედავად იმისა, რომ თავგანწირვამ შესაძლოა სიცოცხლეს შეუქმნას საფრთხე, მას ვისაც უყვარს, სწორედ ამ გზით შეუძლია გახდეს ოსტატი (ანჯელა); „დარაჯებში“ საკუთარ ზებუნებრივ შესაძლებლობებზე უარის თქმით კელვინი, ერთი მხრივ, წარსულსა და მომავალს უარყოფს, მეორე მხრივ კი, საკუთარ შინაგან სამყაროსა და თვითაღქმის საიდუმლოს სრულიად მიაწდობს ანჯელას. მიუხედავად ურთიერთობის ტრაგიკული დასასრულისა, მისი კატასტროფული ხასიათის გააზრებისა, ორივე გმირი წარსული ტრავმების დაძლევით, სიკვდილის ცხოვრების ნაწილად მიღებითა და დღევანდულობის, „აქ და ახლა“ მოცემულობის გააზრებით, უალტერნატივო არჩევნად სავახშმოდ ერთად წასვლას აღიქვამს, რითაც ერთიდან ორად ქცევა დიდ რევოლუციად გვევლინება (ალენ ბადიუ).

დიდი რევოლუცია თამაშდება ეპოქალური ანიმაციის „სათამაშოების ისტორიის“ (Toy Story 4, 2019, რეჟ. ჯოშუა კული) მეოთხე ნაწილში. სურათი ჰოლივუდური ლოგიკის სრული უკუგდებით, მაყურებლის „ყალბი ილუზიებითა“ და „რეალობის შემცვლელი გამოსახულებით“ (ტომას გუტიერეს ალექსანდრე) გამოკვების ნაცვლად, გრძნობადი მოვლენების არსს გადმოსცემს. აერთიანებს, როგორც წარსულისადმი დამოკიდებულებებს (ბავშვური ნოსტალგიები თუ საგნებისადმი დამოკიდებულება), ასევე გვთავაზობს ანმეის იდეოლოგიურ კრიტიკასა და მომავლის უტოპიის რწმენას.

მარტოსული კავბოი, ვუდი, რომელიც ბოლომდე იხდის „რჩეული სათამაშოს“ მანტიას, პირადი ინტერესების უკუგდებით, წარუშლელი ალტრუიზმის მაგალითს გვთავაზობს. თუ პირველ სამ ნაწილში ვუდის ხასიათს მისი მარტოობისადმი ეგზისტენციალური შიში განსაზღვრავს (ჩანაცვლების და მიტოვების შიში), მეოთხე ნაწილში მას შიშების გადალახვა და დაძლევა, სარკეში ჩახედვა, ცხოვრების ახალი მიზნებისა და ემოციების პოვნა უწევს.

დაუეინყარ ვიზუალურ და ემოციურ გამოცდილებასთან ერთად, მოზღვავებული კომიკური, ტრაგიკომიკური და მელოდრამატული პასაჟებით, მუსიკალური გაფორმებებითა თუ მხატვრობით, „სათამაშოების ისტორია 4“ გვევლინება არსობრივად ფილოსოფიურ ნაწარმოებად, რომელიც ერთი მხრივ, გვიჩვენებს მოხმარებასა და კომერციაზე დაყვანილ საბაზრო ეთიკასა და სოციალურ ურთიერთობებს (მესამე ნაწილში იერარქიული, კლასობრივი საზოგადოება იხატება, რომლის ლოგიკაც შრომისა და პიროვნული ემოციების „თავისუფალ შრომად“ გაყიდვაზე დგას), სამყაროსადმი გაუცხოებასა და ტრავმატული გამოცდილების გადააზრებას, მეორე მხრივ კი, გაბატონებული წესრიგის ნგრევით, სრული სიცხადით აირეკლავს, თუ როგორია საგნები რეალურად და რას უნდა დაეფუძნოს სოციალური ურთიერთობები. სათამაშოები ბოლომდე უკუაგდებენ არსებულ დომინანტურ ლოგიკას და

იერიში ესთეტიკურ ფაშიზმსა და გენდერულ, ეკონომიკურ, კლასობრივ და კულტურულ უთანასწორობაზე მიაქვთ. ვუდის ლოგიკაში არ არსებობს ზედმეტი, არ არსებობს „თრეში“, „დანამატი“, რომლის მიტოვებაც და უგულებელყოფაც შეგვიძლია. ვუდის ლოგიკა საერთოობის პარადიგმაზე დგას, რომლის გამტარიც თანაგანცდა და სიყვარულია. რაც მთავარია, ეკრანზე ირეკლება „ეთიკური სახელმწიფოს“ იმიჯი, რომლის უტოპიური იდეალი გრამშიმ კროჩესგან ისესხა, რასაც ბადიუ „ადამიანის ჭეშმარიტების შემეცნების პროცესში ჩართვას“ უწოდებს, ხოლო თუ ჟაკ რანსიერს მოვიხმობთ, ამ ტიპის ემანსიპაციის მომავალი „შეიძლება, მოიცავდეს ქალისა და კაცის მიერ შექმნილ თავისუფალ კავშირს, საერთო სივრცის ავტონომიურ გაფართოებას, რომელიც ეგალიტარული პრინციპით ხორციელდება“.⁴⁴

თუ მესამე ნაწილის ფინალში მაყურებელი ვუდის პირად ტრაგედიას განიცდის, ზოგად და ამავდროულად პერსონალურ დონეზე, მეოთხე ნაწილში მაყურებელი ახალ გამოწვევასა და შესაძლებლობას ეჯახება, ემოციური დინამიკების გავლით (რამდენიმე დრამატული სიტუაციის თანმიმდევრული აღწერით), ახალი რეალობის შესაძლებლობას ხედავს და კავბოისა და მის შეყვარებულთან, ბო პიპთან ერთად, „ვინც ათავისუფლებს მის გულს“ (Antony and the Johnsons), ხდება უკვდავი. თუ მესამე ნაწილის ფინალი ბავშვობასთან გამომშვიდობების მტკივნეული ვიზუალიზაციაა, მეოთხე ნაწილის ფინალი გვევლინება წარუშლელი კათარზისით, ბავშვობასთან მიბრუნებისა და ჯერ კიდევ დაუმახინჯებელი, სანატრელი უტოპიის ხორცშესხმის მაგალითად მათთვის, ვისაც სურს მხურვალედ უყვარდეს. აქ კომუნიზმი იქცევა სიყვარულად და სიყვარული კომუნიზმად, საბოლოოდ აღმოჩენილ ჭეშმარიტებად (დენიელ ჯონსტონი).

რამდენიმე მოსაზრება დამოუკიდებელ
ქართულ კინოსა და მის ირგვლივ
მიმდინარე პროცესებზე
გიორგი ჯავახიშვილი

გარკვეული პერიოდის განმავლობაში, ამა თუ იმ ქვეყანაში მიმდინარე კინემატოგრაფიულ მოვლენებზე სასაუბროდ აუცილებელია ვიცნობდეთ კინო-მემკვიდრეობასა და კონტექსტს, რომელიც საკვლევი პერიოდის კინოს ხვდა წილად.

ისტორიას თუ გადავხედავთ, ქართული კინოს საუკეთესო ეპოქად 60-70-იანი წლები მოიაზრება. წლები, როდესაც კინორეჟისორთა „ახალი ტალღა“ სულ სხვა წესებით იწყებს თამაშს. დროის ხანგრძლივ მონაკვეთში, როდესაც საბჭოთა მმართველობა აქტიურად იყო ჩართული ხელოვნებასთან ბრძოლაში, საბრძოლო იარაღად კი ცენზურა გვევლინებოდა, კინემატოგრაფისტებს მკაცრი ცენზურისგან თავდასაღწევი საშუალებებისთვის უნდა მიეგნოთ, შედეგად ქართულ კინოში იგავური ფორმა (ოთარ იოსელიანი, ძმები შენგელაიები, მერაბ კოკოჩაშვილი. 80-იანებში ალექსანდრე რეხვიაშვილი) და სიმბოლური ენობრივი კოდები ჩამოყალიბდა – როგორ უნდა გადმოეცათ კინორეჟისორებს წვიმის რაობა, თუკი საბჭოთა მმართველობა ეკრანზე წვიმის ასახვას კრძალავდა?! – სანვმარი პალტოებით (სერგო ფარაჯანოვი). ამ პერიოდშივე ხდება ფარაჯანოვის, როგორც რეჟისორის, როგორც კინოპოეტისა

და ხატმწერის დაბადება; კინემატოგრაფიულ ტაძარში მის მიერ დაწერილი ახალი, უნიკალური ხატები, აბსოლუტურად თვითმყოფადი სტილი და საკუთრივ ჩამოყალიბებული კინოენა, საფუძველს უდებენ „კედლის ხალიჩას, რომელზეც მელოდია ოქროს ძაფებით არის ამოქარგული“.¹

როგორც ჩანს, ეპოქაში, როცა სოციალური რეალიზმი ერთადერთი სანქცირებული კინემატოგრაფიული ჟანრი გახლდათ, საბჭოთა ცენზურის საბურველქვეშ ყალიბდებოდა სიმბოლურად მოაზროვნე კინემატოგრაფისტები, რომლებიც მუდმივი ანტაგონიზმის მიუხედავად, საერთაშორისო კინოასპარეზზე საკუთარ სიტყვას იტყვიან.

ზემოთქმულზე დაყრდნობით, შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ გარკვეულწილად საბჭოთა ცენზურა მაღლად ერგო ქართულ კინოს, თუმცა საქართველოს მიერ დამოუკიდებლობის მოპოვების შემდეგ, როდესაც სახელოვნებო სივრცეს მეტ-ნაკლებად მოეხსნა ამგვარი პრობლემა, უცენზუროდ დარჩენილი 60-იანელები თუ ახალბედა კინორეჟისორები ვერ ახერხებენ ჯანსაღ რეფლექსიას იმ პრობლემებზე, რომლებიც ქართულ ყოფა-ცხოვრებაში ჯერ 1990-იანებში, შემდეგ კი 2000-10-იან წლებში იკვეთებოდა. მეორე მხრივ, ახალგაზრდა ავტორების სასარგებლოდ უნდა აღინიშნოს, რომ რთულია ისეთი კინემატოგრაფისტების მიერ მოპირკეთებულ გზას მიჰყვე, რომელთაც უამრავი საერთაშორისო ჯილდო და დამსახურება მოიპოვეს. უფრო რთულია ამ გზას გამოეყო და საკუთარი შექმნა. თითქმის შეუძლებელია, ეს ყველაფერი იმ მძიმე სოციალურ-პოლიტიკურ ვითარებაში შეძლო, რომელიც საქართველოს „გათავისუფლებასა“ და დამოუკიდებელი ქართული კინოს დასაბამს მოჰყვა.

ერთი შეხედვით, საბჭოთა კავშირის დაშლა და თავისუფლების მოპოვება კინემატოგრაფისტებისთვის საერთაშორისო ასპარეზზე გზის გაკვალვას მოასწავებდა, ნიჭიერ რეჟისორებს შემოქმედებითი უნარის გამოვლენის, ეროვნულ კინემატოგრაფს კი სხვადასხვა გავლენისგან (უმეტესწილად

საბჭოთა) გათავისუფლების საშუალება უნდა მისცემოდა. თანამედროვე ქართული კინემატოგრაფიული იდენტობის ჩამოსაყალიბებლად, დამოუკიდებლობის მოპოვება საფუძველმდებარე მოვლენად უნდა რეგისტრირებულიყო. თუმცა ქვეყანაში განვითარებული მძიმე სოციო-პოლიტიკური მოვლენების ფონზე, ყველაფერი საპირისპიროდ წარიმართა; ძველი დამოკიდებულებები ახალმა ჩაანაცვლა, მცირე პერიოდში მიმდინარე ომებმა ადამიანებს სულ სხვა რეალობა უჩვენეს.

დამოუკიდებლობის მოპოვებიდან სულ მალე, ორი წლის ინტერვალში, აფხაზეთის ომთან ერთად სამოქალაქო ომიც დაიწყო. ასეთ მოცემულობაში არავის ეცალა კულტურული პროცესებისთვის. სხვადასხვა საზოგადო იდეები და მოძღვრებები პროფანაციას განიცდიდნენ. ამასთანავე, არსებობა შეწყვიტა საჯარო/საზიარო სივრცეებმაც. ქვეყანა სრულ ქაოსსა და აგონიაში მოექცა და 90-იან წლებში ქართული კინოს ძილბურანში ჩაძირვის მიზეზებად, უპირველესად ის გაუკულმართებული სოციალურ-პოლიტიკური და კულტურული მოვლენები იქცა, რომლებიც თანამედროვე ქართულ კინოზე ჯერ კიდევ ახდენენ გავლენას.

დამოუკიდებელ ქართულ კინოსა და მასში მიმდინარე პროცესების კრიტიკული ანალიზი უმჯობესია იმთავითვე იმ პრობლემებზე საუბრით დავიწყოთ, რომელიც ერთმნიშვნელოვანია როგორც 90-იანი, ასევე შემდგომი პერიოდებისათვის.

არაბალია, რომ კინოპროდუქციის საწარმოებლად დროის შესაფერი ტექნიკური აღჭურვილობაა საჭირო. „პირველი ინიციატივა კინოს ხელოვნებად ქცევისა ამერიკული ბურჟუაზიის იდეოლოგიიდან იღებს სათავეს. ცნობილია, რომ ტექნიკური გამოგონებანი უბრალოდ ზეციდან არ გვევლინება. გაბატონებული ეკონომიკური ძალა ყოველთვის ხელს უწყობს ტექნიკურ ინოვაციებს“.² ჯერ კიდევ 1938 წელს წერდა ბელა ბალაში,³ რომლის ნააზრევზე დაყრდნობითაც, ნათელი ხდება, რომ დასაბამიდან მოყოლებული, ყოველ მომდევნო ეპოქაში განვითარებული ტექნოლოგიური პროგრესის ფონზე,

აუცილებელია ტექნიკური განახლება. გამომდინარე იქიდან, რომ „კინემატოგრაფიული ტექნიკა იმპერიალისტური მონოკაპიტალიზმის პროდუქტს წარმოადგენს“,⁴ კაპიტალიზმის პირობებში, ჟამთა სვლის შესაბამისად, მუდმივად უმჯობესდება ტექნიკური მახასიათებლები, რაც წინა პერიოდებში წარმოებ ხელსაწყოებს აუფასურებს. მაგალითად, გასული საუკუნის ტექნიკა ველარ აკმაყოფილებს დღევანდელობაში არსებულ ტექნიკურ სტანდარტებს, უმეტესწილად რანგით მაღალი კლასის კინოფესტივალები რომ აწესებენ ხოლმე.

დამოუკიდებელი ქართული კინოს ისტორიაში, კინოსთვის საჭირო ინვენტარის პრობლემა მუდამ დღის წესრიგშია. ტექნიკური ინვენტარის რთული ხელმისაწვდომობის გამო (როგორც საწარმოო, ისევე საგანმანათლებლო სივრცეებში), სტუდენტებს და უკვე შემდგარ რეჟისორებს ხშირად უწევთ ლოდინი, სანამ თეორიულად ნასწავლს პრაქტიკაში განახორციელებენ. კინოს სწავლება რეჟისორთათვის წყალივით საჭიროებს პრაქტიკულ სამუშაოებებს, რაც სახელმწიფოს მიერ სასწავლებლისთვის შესაბამისი პირობების შექმნასა და სრულ ტექნიკურ უზრუნველყოფაზე დამოკიდებული, რადგან კინორეჟისორი კინოკამერის გარეშე უფუნჯო მხატვარს ემსგავსება.

ამასთანავე, შეზღუდული რაოდენობის ტექნიკა და მისი თანმდევი პირობები არასამართლიან გარემოს ქმნიან – ვინ გადაიღებს პირველი, ვინ უკანასკნელი? ვინ უფრო მეტი და ვინ უფრო ნაკლები ხნით? ასეთ მოცემულობაში, იქმნება უთანასწორო გარემო, რომელიც მუდმივ თავსატეხებს უჩენს ახალგაზრდა ნიჭიერ რეჟისორებს. მაშინ როცა, ხელოვანის საფიქრალი, იქნება ეს მხატვარი, რეჟისორი, თუ ფოტოგრაფი, შემოქმედებით საკითხს უნდა მიემართებოდეს და არა ფიქრს თუ სად იშოვოს ფუნჯი, კინო თუ ფოტოაპარატი.

მეორე, რაც ქართულ კინოზე დაკვირვებისას თვალში-საცემია, საგანმანათლებლო სივრცეების უკიდურესი ნაკლებობა, ზოგიერთი ქალაქის/რაიონის შემთხვევაში კი საერთოდ

არარსებობა. საქართველოში უმთავრესი კინემატოგრაფიული საგანმანათლებლო კერა „თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტია“. სასწავლებელი, რომელიც ათწლეულების განმავლობაში რეფორმის გარეშე ფუნქციონირებს, ნათლად ასახავს იმ საერთო კინემატოგრაფიულ მდგომარეობას, რომელიც დიდი ხანია კინო-სცენაზე სუფევს. ჯერჯერობით ვერცერთი ქართული კინოსკოლა ვერ უწყობს ფეხს იმ სასწავლო სტანდარტებს, საერთაშორისო ასპარეზზე წლიდან წლამდე რომ ვითარდება. მოგეხსენებათ, უმეტესწილად რეფორმაც მმართველი კლასის პრეროგატივაა, მით უფრო სახელმწიფო უნივერსიტეტების შემთხვევაში. როგორც ჩანს, დამოუკიდებელი ქართული კინოს მდგომარეობის მიხედვით, არც ერთ სახელისუფლებლო ძალას არ გამოუჩენია ინტერესი კინემატოგრაფიის მიმართ. და თუ ვინმე დაინტერესდა, მხოლოდ კომერციული და პროპაგანდისტული მიზნებით. თუმცა, ამაზე მოგვიანებით.

გამომდინარე იქიდან, რომ ყოველ სახელოვნებო მედიუმს საგნის შემქმნელები და შემფასებლები ასულდგმულებენ, ჯერ კიდევ 60-იანი წლების ფრანგულ კინოში გამოიკვეთა კინემატოგრაფიისა და კინოკრიტიკის განვითარების პირდაპირ-პროპორციული კავშირი. თეორიას და კრიტიკას მოკლებული ყოველგვარი კინემატოგრაფიული სივრცე, თუგინდ უდიდესი კინემატოგრაფიული ისტორიისა და ტრადიციების მქონე ქვეყანა იყოს, სტაგნაციისა და უკუსვლისთვისაა განწირული. უკმარისობა იმგვარ სივრცეთა, სადაც სისტემატიურად წარიმართება პროფესიული, თეორიულ-მეცნიერული მსჯელობა, თავისთავად იწვევს კინემატოგრაფიული აზროვნების დეგრადირებას, რის თვალსაჩინო მაგალითადაც ქართული კინო გვესახება. ან რა უნდა ითქვას იმ ქვეყნის დარგობრივ სამეცნიერო, საგანმანათლებლო და საკვლევ დაწესებულებებზე, რომელთა მიერ სტუდენტებისთვის შეთავაზებულ თეორიულ მასალას ინტერნეტ-ბლოგის (<http://gennariello1927.blogspot.com/> ავტ: ლაშა კალანდაძე) მიერ ნათარგმნი თეორიული წყაროები აღემატება?

ქართულ კინო-სივრცეში მუდამ დგას ბეჭდური მედიის პრობლემატიკა. ერთადერთი ჟურნალი, რომელიც უკანასკნელ პერიოდში იბეჭდება და კრიტიკოსთა თუ კინომცოდნეთა მოსაზრებებს აზიარებს, კინოცენტრის მიერ დაფინანსებული „ფილმ-პრინტია“, რომელიც წელიწადში 1-2-ჯერ გამოდის. ვფიქრობთ, რომ ამგვარი ჟურნალის უფრო მეტად ხელმისაწვდომობა და მუდმივი წარმოებაა საჭირო, რადგან სხვა რომ არაფერი ვთქვათ, ბეჭდურ მედიაში გამოქვეყნებული სტატიების მიხედვით, დარგის სპეციალისტებს ირჩევენ კინოკრიტიკოსთა საერთაშორისო კავშირში (FIPRESCI). და თუ ეს მიზეზი არ კმარა, მაშინ უნდა ითქვას, რომ სირცხვილია კინემატოგრაფიული ისტორიისა და ტრადიციების მქონე ქვეყანა არ აწარმოებდეს კინოჟურნალს, რომელიც კინომცოდნეებისთვის, ქვეყანაში მიმდინარე კინემატოგრაფიული მოვლენების კრიტიკულ ჭრილში განხილვის საშუალება გახდებოდა.

შედეგად, ზემოჩამოთვლილ მიზეზებზე დაყრდნობით, მეტად რიტორიკული შეკითხვა ჩნდება – თუკი „გაბატონებული ეკონომიკური ძალა ყოველთვის ხელს უწყობს ტექნიკურ ინოვაციებს“ და რეფორმების გატარებაც მმართველი კლასის უპირატესობაა, რატომ უგულებელყოფენ საქართველოში „ძლიერნი ამა ქვეყნისანი“ კინო-რეფორმასა და ტექნიკურ განვითარებას?

ერთი მხრივ, შეიძლება მივიჩნიოთ, რომ გაბატონებული ეკონომიკური ძალა ინოვაციისგან, ხოლო მმართველი კლასი რეფორმისგან პროპაგანდისტულ იარაღს ქმნის და მიზნად ისახავს საზოგადოების ინდოქტრინაციას. კინემატოგრაფიული სივრცისადმი გულგრილი დამოკიდებულება თავისთავად იწვევს მის სტაგნაციას/დეგრადაციას. შეიძლება ითქვას, რომ 00-იანი წლების მეორე ნახევრის შემდეგ, სახელისუფლებო ძალა – ვისი უმთავრესი დანიშნულებაც ქვეყანაში მიმდინარე კულტურული პროცესების უზრუნველყოფაა – კინემატოგრაფის სათავესო გამოყენებით არ დაინტერესებულა, შესაბამისად, არც მის ტექნიკური უზრუნველყოფაზე უზრუნია. სახელმწი-

ფოს მხრიდან პროპაგანდისტული მიზნებისთვის ტექნიკური ხელშეწყობა და „რეფორმა“ დღეის მდგომარეობით მხოლოდ სატელევიზიო სივრცეში ფიქსირდება, სადაც ტექნოლოგიური განვითარება და ხელისუფლებიდან ხელისუფლებამდე მიმოსვლა განსაკუთრებული ინტერესის საგანს წარმოადგენს. უამრავი თანხა იხარჯება თოქ-შოუების შექმნასა და მათი უცხოური ანალოგების ლიცენზიების მოპოვებისათვის. კერძო სარეკლამო ბიზნესსაც სახელმწიფოს საკმაო მხარდაჭერა აქვს. ხშირ შემთხვევაში, საშუალო სტატისტიკური რეკლამის ბიუჯეტი აღემატება რომელიმე ფილმის დაფინანსების თანხებს. შესაბამისად, დასკვნის სახით, შეგვიძლია ვთქვათ – მმართველი ძალების მხარდაჭერა იკვეთება იმ სფეროებისადმი, რომლებიც მათ პირად ინტერესებს ემსახურება და მარტივი სამართავია.

მეორე მხრივ, კინემატოგრაფის ბინარული ბუნებით თუ ვიმსჯელებთ, კინო, როგორც მედიუმი რეალობის რეპრეზენტირების ყველაზე უფრო უტყუარ შესაძლებლობას იძლევა. კინო ხშირადაა მმართველი კლასების მხილებისაკენ მიმართული მექანიზმი, მათ მანკიერ მხარეებს რომ უმაღლესად ყოფს (კენ ლოუჩი, ძმები დარდენები, ოთარ იოსელიანი). კინო, როგორც მედიუმი, მიუხედავად მუდმივი წინააღმდეგობისა, მუდამ დგას საზოგადოებისაგან მარგინალიზებული ჯგუფების სამსახურში, მათ დასაფიქსირებლად, დასაცავად და მათი პრობლემების ნათელსაყოფად (პიერ პაოლო პაზოლინი, რაინერ ვერნერ ფასბინდერი, პედრუ კოშტა). ზემოთქმულ მიზეზ-შედეგობრივ ფაქტებსა და დასკვნებზე დაყრდნობით, შეგვიძლია დარწმუნებით ვთქვათ, რომ კინემატოგრაფის განუვითარებლობა, პირველ რიგში, ხელოვნების მიმართ სახელმწიფოსა და მმართველი კლასების გამიზნული ინდიფერენტული დამოკიდებულების შედეგია.

ქართული კინოსთვის უმთავრესსა და მუდმივ პრობლემას წარმოადგენს კინოთეატრების საკითხი. დამოუკიდებელი ქართული კინოს ისტორიაში ერთადერთი ადგილი, სადაც არაკომერციული კინოს მოყვარულთა ინტერესებს ითვალისწინებდნენ, კინოს სახლი (საქართველოს კინოაკადემია) იყო.

თუმცა, რაოდენ საკვირველიც არ უნდა იყოს, დასრულდა რა კინოს სახლის რეკონსტრუქცია, განახლდა დარბაზი და აღიჭურვა დამაკმაყოფილებელი ტექნიკით, კინოჩვენებები შეწყდა და ამჟამად კინოს სახლი საკუთარ დარბაზს სხვადასხვა ორგანიზაციებს სთავაზობს მასტერკლასების, პრეზენტაციებისა და სხვა ღონისძიებების გასამართად. არაკომერციული კინოს, ეგრეთწოდებული „არტ-ჰაუს“ ჟანრის მოყვარეთ, მხოლოდ მცირე ოდენობით გამართულ სტუდენტურ კინოჩვენებებზე ეძლევათ ამგვარი ფილმების ნახვის სიამოვნება. უნდა აღვნიშნოთ, რომ ბოლო პერიოდში კინოს სახლმაც დაუთმო სივრცე ახალგაზრდა კინომოყვარულთ, მაგრამ კანონმდებლობის მიხედვით, მათ მხოლოდ დახურული/შეზღუდული ჩვენებების გამართვა შეუძლიათ.

ბოლო ხანს მოხშირდა შემთხვევები, როცა კინომოყვარულები თბილისსა თუ სხვა რაიონებში, პეტიციების საშუალებით სახელმწიფოსგან მუნიციპალური კინოთეატრების შექმნას ითხოვენ. თბილისის კინოფესტივალზე მომრავლებული მაყურებლის რაოდენობაც, ხაზს უსვამს საავტორო კინოს მიმართ გაჩენილ ინტერესს. თუმცა, სახელმწიფო, ჯერ-ჯერობით მხოლოდ კომერციული კინოს იმპორტიორი კერძო სექტორის ინტერესებს აკმაყოფილებს.

გარდა იმისა, რომ კინოთეატრი ჯანსაღი სოციალიზაციის პროცესს უწყობს ხელს, ამავდროულად კისრულობს ხელოვნებასა და ადამიანებს შორის დამაკავშირებელი ხიდის ფუნქციას. საქართველოს მასშტაბით მოქმედი კინოთეატრები, უმეტესად „მოლებსა“ და სავაჭრო ცენტრებში განთავსებულნი, მხოლოდ კომერციული მიზნებით ფუნქციონირებენ და არანაირი კავშირი აქვთ საავტორო/არაკომერციულ კინოსთან. როდესაც კინომოყვარულები რუსულად გახმოვანებული ფილმების აკრძალვას ითხოვდნენ, რასაც შექმნილი პეტიცია ადასტურებს, სახელმწიფო კვლავ „სირაქლემას პოზაში“ მოგვევლინა და აინუნშიაც არ ჩააგდო ხალხის ლეგიტიმური მოთხოვნა. სამაგიეროდ მოგვიანებით, გავრილოვის ამბების შემდეგ, კინოთეატრებმა პოპულისტური მიზნებისთვის ფილმების

რუსულად გახმოვანებაზე უარი თქვეს. თუმცა, მათ ვინც პეტიცია შეადგინა, კარგად ახსოვს კერძო სექტორის პასუხი, რომ რუსული გახმოვანების პრაქტიკიდან ამოღებას წლები დასჭირდებოდა.

აქვე აღვნიშნავთ რომ კერძო საკუთრებაში მყოფი ერთ-ერთ კინოთეატრი, ბოლო ხანებში აქტიურად ცდილობს „არტ-ჰაუს“ კინოს რეპრეზენტატორად მოგვევლინოს, თუმცა, ნურც ის დაგვაფიქნდება, რომ მაყურებელი, ყველაზე უფრო კომერციულ „არტ-ჰაუს“ ფილმებს თუ ნახავს, იგულისხმება, სხვადასხვა ფესტივალებზე გამარჯვებული და კომერციულად წარმატებული „საავტორო“ ფილმები, ვუდი ალენისა თუ კვენტინ ტარანტინოს შემოქმედების რეტროსპექტივები.

ყურადღებაა გასამახვილებელი კინემატოგრაფიულ ორგანიზაციებში მომუშავე ახალგაზრდა პროფესიონალების სიმცირეზე. საუბარი გვაქვს იმ თანამდებობებზე, რომლებიც იღებენ ამა თუ იმ მნიშვნელოვან გადაწყვეტილებებს. 30 წლიანი კინოს ისტორიაში, საპასუხისმგებლო პოზიციებზე აშკარად გამოიკვეთა იმ ტიპის საზოგადოების საჭიროება, რომელიც წარსულში უმიზნო ქექვას არ დაიწყებს, მომავალზე კონცენტრირდება და ქართულ კინოში დამკვიდრებულ რეტროგრადაულ ხედვას, უფრო ახალი და საინტერესო შეხედულებებით ჩაანაცვლებს.

დაბოლოს, ისიც ვთქვათ, რომ 2020 წელი ეროვნულმა კინოცენტრმა კინომემკივდრეობის წლად გამოაცხადა.

ისევ მემკვიდრეობა და წარსული.

არანაირი მომავალი.

წარმოება

90-იან წლებში, დამოუკიდებლობის მოპოვებასთან ერთად, რთულდება კინოწარმოებაც. უმთავრესი მიზეზი, რა თქმა უნდა, ქვეყანაში მიმდინარე იმჟამინდელი პოლიტიკური, სო-

ციალური თუ ეკონომიკური პროცესებია. 90-იან წლებში, ქართულმა კინომ 50-მდე მხატვრული ფილმი თუ ანარმოა. შედეგად, 90-იანი წლები ქართული კინონარმოებისთვის ყველაზე უნაყოფო პერიოდია.

თუმცა, თუკი 90-იანი წლების კინემატოგრაფიული ეპოქის აპოლოგია მარტივი მიზეზ-შედეგობრივი კავშირებითაა შესაძლებელი; ეკონომიკური სიდუხჭირის, სოციალური დისონანსისა და სხვა საპატიო მიზეზებით – ადვილია გაუგო იმჟამინდელ ყოფაში მოღვაწე ხელოვანებს, ანმყოში მიმდინარე დიგიტალიზაციის ფონზე, როდესაც თითქმის ყველა ტელეფონი, საშუალებას იძლევა მოკლემეტრაჟიანი ფილმის შექმნისა და მსოფლიოს სხვადასხვა კუთხეებშიც საგრძნობლად მომრავლდა დაბალბიუჯეტიანი კინოფესტივალების რაოდენობა, თანამედროვე ავტორები, პრობლემების უპირველეს მიზეზად უსახსრობას არ უნდა ასახელებდნენ.

უმთავრესი მიზეზები თანამედროვე ქართული კინოს განუვითარებლობისა, ვგონებ, დარგობრივ განათლებას, შემოქმედებით სილატაკესა და წარმოსახვის უნარის ნაკლებობაში უნდა ვეძიოთ. წარმოსახვისა, რომელიც დაბალი ბიუჯეტი-სა და რესურსების ნაკლებობის შემთხვევაში, გადამწყვეტი ფაქტორია საავტორო კინოსთვის.

რა თქმა უნდა, 90-00-იან წლებთან შედარებით, ქართულმა კინომ, ისევე, როგორც სხვა ხელოვნების დარგებმა, პროგრესი განიცადა, მაგრამ რასაც დღეს ქართულ კინოს ვუწოდებთ, იდენტობანაკლულია. არასაკმარისი საგანმანათლებლო სივრცეებისა და თეორიული მასალის გამო, ქართველ ავტორებს (გამონაკლისების გარდა) კინოს კინოდან სწავლა უწევთ, რაც ყველა შემთხვევაში არ ამართლებს, რადგან ხშირად შეეხვედებით კინემატოგრაფიულ პლაგიატსა და ავტორიტეტულ კინორეჟისორთა მსოფლმხედველობის დაუფიქრებელ გაზიარებას.

21-ე საუკუნე წარმოების მხრივ იმედიანად დაიწყო. კერძოდ, 2001 წლის აპრილში, ყალიბდება კინემატოგრაფის ეროვნული ცენტრი, კულტურის სამინისტროს სსიპ, რომელიც

დასაბამიდან მოყოლებული, წარმოების მთავარი წყაროა. პერიოდულად, სხვადასხვა კერძო საპროდიუსერო კომპანიებიც გამოჩნდებიან ხოლმე, რომლებიც საბოლოოდ დაფინანსების მოსაძიებლად, მაინც კინოცენტრში ამოყოფენ ხოლმე თავს.

კინოცენტრის მიერ შემუშავებული წარმოების ფორმა ამგვარია; ყოველწლიურად კინორეჟისორებისთვის ცხადდება კონკურსი, რომელიც მოიცავს მოკლემეტრაჟიან და სრულმეტრაჟიან მხატვრულ, დოკუმენტურსა თუ სადებიუტო ფილმებზე დაფინანსებას. მონაწილეები საპროდიუსერო კომპანიებთან ერთად წარადგენენ სცენარს, რომელსაც დარგის ან მომიჯნავე სფეროდან მონვეული სპეციალისტთა გუნდი (დაახლოებით 10 ადამიანი) შეაფასებს. საბოლოოდ, მონაწილეებთან გასაუბრების შემდეგ, იწერება ქულები და შეფასებები, რომლებიც წყვეტს თუ ვინ მიიღებს დაფინანსებას. ერთობ დემოკრატიული პროცესი ჩანს, რომ არა ის პრობლემები, მუდმივად რომ იჩენს ხოლმე თავს.

დავინწყოთ იმაზე საუბრით, რომ მიგვაჩნია – საქართველოში არ არის კინოში გარკვეული იმდენი პროფესიონალი, ყოველწელს ჟიურის სახით 10-10 კაცს რომ კრებდეს. ამასთანავე, ამდენ ადამიანს შორის კომუნიკაციის დამყარება რთულია, მით უფრო, როდესაც სხვადასხვა სფეროებიდან შემოკრებილ ჟიურის წევრებს უთუოდ განსხვავებული კინემატოგრაფიული ხედვა აქვთ. რთულია რეჟისორისთვისაც, აუხსნას ამდენ თვალს, რა შეხედულებები აქვს კინოზე და სცენარის თითოეული ეპიზოდი დამარცვლოს. ვფიქრობთ, 3-4 კაციანი ჟიური სრულიად საკმარისია, რადგან გაადვილდება კომუნიკაცია როგორც ჟიურის წევრებს შორის, ასევე კონკურსანტებთან მიმართებაშიც.

ამავდროულად, გამომდინარე იქიდან, რომ თითოეულ ხელოვანს საკუთარი ხედვა აყალიბებს, ჟიურის წევრებს არავითარ შემთხვევაში არ უნდა წარმოადგენდნენ რეჟისორები, რადგან სხვა ავტორის შემოქმედების განხილვისას, საკუთარი

ხედვის უარყოფა წარმოუდგენლად გვეჩვენება, რაც ზრდის შანსებს, რომ კონკურსანტის მიერ წარდგენილი სცენარი თავისებურად იქნას აღქმული.⁵ ამას დამატებული, რეჟისორთა შორის არსებული კონკურენცია, თავისთავად ეჭვის ქვეშ აყენებს მიღებული გადაწყვეტილების ობიექტურობას.

ბოლოს უნდა გამოვტყდეთ, რომ ბრიტანული ნიჭიერისა და სხვა საკონკურსო თოქ-შოუების ფორმატში შემდგარი წარმოების ფორმა დიდად არ გვეხატება გულზე და კინოცენტრის მესვეურთ რჩევას მივცემდით; სჯობს, ეტაპობრივად მოხდეს იმ ტექნიკური აღჭურვილობის შეძენა, რომელთა ქირაობაც რეჟისორს კოლოსალური თანხა უჯდება (სრულ დაფინანსებასთან მიმართებით). დროდადრო აღნიშნული ტექნიკა გარკვეული დროით გადაეცეს დაბალბიუჯეტო ფილმებზე მომუშავე ავტორებს. მათ პრაქტიკული გავარჯიშების საშუალება მიეცემათ, რაც დროთა განმავლობაში მათ მიერ შექმნილ ნამუშევრებზე დადებითად აისახება. დაბოლოს, არაფრისმომცემ, უშინაარსო ფორუმებში დახარჯული თანხა, სჯობს ახალგაზრდა სტუდენტებს მოხმარდეს, იქნებ ქვეყნის მომავალში განხორციელებულმა ინვესტიციამ გაამართლოს კიდევ.

ჟანრული თვალსაწიერი

90-იანი წლების კინემატოგრაფში ჟანრული თვალსაწიერი მნიშვნელოვანწილად ვინროვდება, რაც სამოცდაათწლიანი საბჭოთა ცენზურითაა განპირობებული, რომელიც უპირობო უპირატესობას სოციალურ ჟანრში გადაღებულ ფილმებს ანიჭებდა. დამოუკიდებელ ქართულ კინოს უნაყოფო ჟანრული ნიადაგი ერგო. არსებითად მდგომარეობა არც დამოუკიდებლობის შემდეგ შეცვლილა. 90-იანი წლებიდან მოყოლებული დღემდე, სოციალური რეალიზმი რეჟისორთათვის უალტერნა-

ტივო ჟანრს წარმოადგენს. ერთი მხრივ, ამას განაპირობებს ავტორთა სურვილი, ისაუბრონ სოციალურ პრობლემებსა თუ მოვლენებზე. მეორე მხრივ, სოციალური პრობლემების ეკრანზე ასახვა, წარმატებისთვის მზა კინემატოგრაფიულ პატერნს წარმოადგენს.

აქვე შევნიშნავთ, რომ როგორც საბჭოთა კავშირის ისევე პოსტ-საბჭოთა კინემატოგრაფში სოციალური ჟანრის სუბსტანცია მოშლილია. პირველის შემთხვევაში, ცენზურის საშუალებით მმართველობის მიერ ნაკარნახევი რეალობის კონსტრუირება ხდებოდა, მეორე შემთხვევაში კი, ჭარბი სურვილი ისაუბრონ ავტორებმა სოციალურ რეალობაზე, მათ პირადასა და ვიწრო ინტერესებს ემსახურება.

პოსტ-საბჭოთა სოციალური კინო, არსობრივად საბჭოთა მეინსტრიმ სოც. რეალიზმის გადმონაშთია, რადგან არცერთი მათგანი არ რეფლექსირებს სიღრმისეულად, ნაკლებად ხდება პრობლემების სათავეების ძიება, ამა თუ იმ მოვლენის პოლიტიკურ ჭრილში დანახვა. ამ პერიოდში უამრავი ფილმი დაგროვდა, რომელშიც ავტორი ზედაპირული რეფლექსიის ფონზე ცდილობს მაყურებელამდე საზოგადოებრივი პრობლემებისა და მიმდინარე პროცესების მიტანას. ზოგ მათგანში („ანას ცხოვრება“, „დედე“, „მეზობლები“) ყველა სოციალური პრობლემა ერთად მოიყრის თავს, ამდენად, ნარატივის დანაწევრების ფონზე, ავტორი ვერც ერთ მათგანს უღრმავდება. თუკი საბჭოთა სისტემაში სოციალური კინო ძალაუფლების გამყარების მნიშვნელოვანი საშუალება იყო, თანამედროვე ქართულ რეალობაში სოციალურ ცხოვრებაზე დაკვირვება უფრო მეტად მანიპულაციის იარაღს წარმოადგენს. იშვიათად თუ ვიხილავთ ავტორს, საკუთარი შემოქმედების საშუალებით იმ ფორს-მაჟორულ მოვლენების კვლევა ეცადოს, რომელთა ასახვასაც დოკუმენტური სიზუსტით აღწერილი გარემოების გარდა, სოციალურ პრობლემებზე ღრმა დაკვირვება, მათი სათავეების ძიება და ფილოსოფიურ-ფსიქოლოგიური კვლევა სჭირდება. ამ პერიოდის კინემატოგრაფში რეჟისორთა ინტერ-

ესის საგანი, სულ უფრო ნაკლებად ხდება პერსონაჟებისა თუ მათი რეალური პროტოტიპების ფსიქოლოგიური ანალიზი. შესაბამისად, უკვე მზა, შაბლონური კინო-იმიჯების (მაგ. პატრიარქალურ წიაღში გაუბედურებული ქალი, მოძალადე, ლოთი ქმარი და სხვ.) რეპრეზენტირების შედეგად, მაყურებელს და პერსონაჟებს შორის წარმოიქმნება გაუცხოების ეფექტი, ერთგვარი დისტანციური შრე, რაც სოციალური კინოს შემთხვევაში, აუცილებლად გადასალახია.

არ უნდა დაგვავინწყდეს, ნულოვანი წლების მეორე ნახევარში მომრავლებული კომერციული ფილმების გამოყოფა, რომლებსაც ძნელია რაიმე კინემატოგრაფიულად ღირებული გამოუძებნო, თუმცა, მათი მოკლე მიმოხილვა მაინც მნიშვნელოვანად გვესახება, რადგან ეს ნამუშევრები ერთადერთი შემთხვევაა, როდესაც სახელისუფლებო ძალამ კინო პროპაგანდისტული მიზნებისთვის გამოიყენა. საუბარია, სატელევიზიო ესთეტიკით შექმნილ მეინსტრიმ ფილმებზე: „რაც ყველაზე ძალიან გიყვარს“, „გოგონა სლაიდიდან“, „ოცნების ქალაქი“, „ჭამა და სექსი“, „აგვისტოს 5 დღე“ და სხვები. გარდა იმისა, რომ ეს ფილმები დაბალმხატვრული, ფართო მასებზე გათვლილი ნამუშევრებია, ვფიქრობთ, ისინი იმდროინდელი სოციალურ-პოლიტიკური რეალობის გასაყალბებლად იქმნებოდნენ. მიუხედავად იმისა, რომ ეს ნამუშევრები ზუსტად ესადაგებიან კიჩის⁶ პირვანდელ დეფინიციას, მათი განხილვა ბოდრიარისეული სიმულაკრის ჭრილშიც შეიძლება. ჟან ბოდრიარი სიმულაკრს უწოდებს იმას, რაც რეალობას აყალბებს და შედეგად მის ადგილს იკავებს. შეგვიძლია მივიჩნიოთ, რომ ეს ფილმები სწორედ ამგვარი სიმულაციის მცდელობის შედეგებია, რომლებიც საკუთარი არსით ცდილობენ წაშალონ სოციალური რეალობა, მის მაგივრად კი ახალი, ხელისუფლებისგან დაკვეთილი მნიშვნელობა შემოგვთავაზონ.

ზემოთქმულის ფონზე, შოთა კალანდაძის ეროტიკულ ჟანრში რეგისტრირებული ფილმები, ხელოვნების ნიმუშებად ფორმულირებისთვის სიშიშვლეს რომ მოიშველიებენ, შეი-

ძლება მოგვეჩვენოს ერთადერთ თავისებურ და ჟანრობრივად განსხვავებულ ტერიტორიად, სადაც ქართული კინოს ავტორები გადაადგილდებიან. სხვა საკითხია, რამდენად ფასეულია კალანდაძის „შიშველი ფილმები“, აქვთ თუ არა მათ კინემატოგრაფიული ღირებულება და ა.შ. მაგრამ ფაქტი ერთია, ერთადერთი ავტორი, რომელიც კინოს პროვოკაციულ ბუნებაზე აშენებს თავის შემოქმედებას, შოთა კალანდაძეა, რომლის კინემატოგრაფიული „დაბდური“, სხვა ფილმების ფონზე, მავანს შესაძლოა ნამდვილ კინოხელოვნებადაც ეჩვენოს.

გამორჩეული ფილმები და ავტორები

შემოსაზღვრული მოცულობისა და უფრო მეტად ქართული კინოს თეორიულ პრობლემებზე კონცენტრირების გამო, მიმდინარე ქვეთავში მოკლედ მოგვინვეს მიმოვიხილოთ ის ფილმები და ავტორები, რომლებმაც დამოუკიდებელი ქართული კინოს ისტორიაში ჯერ კიდევ გადაულახავი პრობლემების მიუხედავად, არ დაკარგეს ენთუზიაზმი, განაგრძეს შრომა და მიიღეს იმგვარი შედეგი, რომელიც თანამედროვე ქართული კინოს ფუნდამენტად იქცა. თუკი რომელიმე ფილმებსა და ავტორებში უნდა ვეძიოთ ეროვნული კინოს ერთგვარი იდენტობა, ვფიქრობ, ისინი შემდეგი ავტორები არიან.

ნიშანდობლივია, რომ პოსტ-საბჭოთა კინოსთვის კრიზისულ ეტაპებზე, ქართულ კინოს თავისებურ მხსნელებად ქალი რეჟისორები ევლინებიან. ერთ შემთხვევაში, ნანა ჯორჯაძე, მეორე შემთხვევაში კი, ნანა ექვთიმიშვილი არიან ავტორები, რომლებიც რამდენადმე საინტერესო და ორიგინალურ ნამუშევრებს შექმნიან.

გარდა საკუთრივ ავტორისეული ხედვისა, ჯორჯაძე 90-იანი წლების კინოსთვის დამახასიათებელი სწორხაზოვანი ელემენტებისა და დომინანტური, ფსევდო-სოციალური ჟანრის

უარყოფით, განსხვავებული და ჟანრული ნამუშევრების შექმნას ახერხებს (ზაფხული, ანუ 27 დაკარგული კოცნა“, „შეყვარებული კულინარიის 1001 რეცეპტი“). თუკი, დამოუკიდებელი ქართული ფილმების აბსოლუტური უმრავლესობა ე. წ. „მამაკაცური კინოს“ ნარატივში ექცევა, სადაც რეალობა მამაკაცთა თვალსაზრისით ფიქსირდება, ჯორჯადი და შემდეგ უკვე ექვთიმშივილიც, ქალების პერსპექტივით დანახულ გარემოს აღწერენ. ქმნიან თავისებურ სახასიათო ატმოსფეროს, რაც მათ შემოქმედებას სხვა ნამუშევრებთან მიმართებაში აშკარა სხვაობას ანიჭებს. თუკი ჯორჯადის შემოქმედების კონსტრუირებას ჟანრული ნაირსახეობები განაპირობებენ, სადაც დომინანტური ხაზი კომედიურია, ექვთიმშივილი მელოდრამატული ჟანრის პარადიგმებით ნაკარნახევ სიუჟეტს, სოციალური დრამისთვის დამახასიათებელ ფაბულას დააშენებს. ასეთი ფორმებით სტრუქტურირებულ ნაწარმოებში, ცენტრალური ლერძი, რომლის ირგვლივაც სხვადასხვა პერიფერიული საკითხები მოიყრის თავს - პატრიარქალურ წყობილებებში ქალის როლის ძიება და ამგვარ გარემოში ჩამოყალიბებულ სოციალურ როლზე რეფლექსიაა.

2000 წელს, მაყურებელი იხილავს ჯორჯადის ფილმს „ზაფხული, ანუ 27 დაკარგული კოცნა“. ამ პერიოდის ჯორჯადის შემოქმედებას თუ გადავხედავთ, ნათლად გამოჩნდება, როგორ იძერწება ის ორიგინალური ფაქტურა, რომელსაც რეალობისა და ავტორისეული წარმოსახვის ნაზავი და კომედიურ-მელოდრამატული ჟანრისთვის დამახასიათებელი ელემენტები ქმნიან. ამასთანავე, სწორად შერჩეული მსახიობებისა და რიგ შემთხვევებში, პროვოკაციული სიუჟეტის გარდა, განსხვავებული გამომსახველობითი ხერხები, საკუთრივი ხედვა და კუსტურიცა-ფელინისთვის დამახასიათებელი კომიკური პერსონაჟების ფართო გამა, მეტად განსხვავებულ ნამუშევრებს ქმნიან.

დაახლოებით 10 წლის შემდეგ, 2010-იანი წლების დასაწყისში, ნანა ექვთიმშივილის ფილმი „გრძელი ნათელი დღეები“

გახდება ნამუშევარი, რომელიც ასევე გამოეყოფა მის პერიოდში ნაწარმოებ ფსევდო-სოციალური ფილმების ნაკადს. ექვთიმიშვილი ქართული საზოგადოების სახეს უმეტესწილად ოჯახის ინსტიტუტზე დაკვირვების შედეგად დახატავს. მის უკანასკნელ ნამუშევრებში, ოჯახური მიკროსამყარო გახდება ერთგვარი კინემატოგრაფიული პატერნი, რომლის მიხედვითაც, მასში მიმდინარე მოვლენების განზოგადებულ ქრილში ნაკითხვა, მოგვცემს საშუალებას, მცირე საზოგადოებაზე დაკვირვების შედეგად, ვიკვლიოთ ქვეყანაში შექმნილი ეგზისტენციალური და პოლიტიკური ვითარება. ვითარება რომელიც სრულად იზიარებდა თომას ჰობსის მიერ ფორმულირებულ ბუნებრივ მდგომარეობას – „ომი ყველასი ყველას წინააღმდეგ“, რაც გულისხმობს სახელმწიფო ინსტიტუტების სრულ გაუმართაობას, შიშველი სიცოცხლის, უცნობსა და სახიფათო გარემოებებზე მინდობილობას.

თუმცა „გრძელი ნათელი დღეების“ მაგალითზე, რთულია ვთქვათ, რომელი სიუჟეტური ხაზია ფუნდამენტური; ეკასა და ნათიას მეგობრობა, თუ ამ მეგობრობის ფონზე გადაშლილი საზოგადოების უსახური ყოფა, სოცო-პოლიტიკური პროცესებისგან ნაკარნახევი აპათია თუ მშობლებსა და შვილებს შორის წარმოქმნილი დისონანსი, 13-14 წლის ბავშვების ნაადრევი, ნაძალადევი „ზრდა-განვითარება“, თუ ტრაგიკულად დასრულებული სასიყვარულო ისტორია. მაშინ, როდესაც ეკა და ნათია უნდა სწავლობდნენ, ერთმანეთს პირველი სიყვარულისგან მიღებულ ემოციებს უზიარებდნენ; სანაცვლოდ, მტრულ გარემოში გადარჩენის გზების ძიება თუ დარჩენიათ.

სიუჟეტთან ერთად, ფილმის წარმატებაში მნიშვნელოვანი წილი მიუძღვის კინემატოგრაფისტ ოლეგ მუტუს.⁷ მსახიობთა დამაჯერებელ პერფორმანსთან ერთად, კამერის ურთიერთობა პერსონაჟებთან, რიგ შემთხვევებში „ჭუჭყიანი კამერის“ ტექნიკისა და აღწერილობის ზუსტი თანხვედრა, უტყუარ გარემოსა და ატმოსფეროს ქმნის, სადაც „ბნელი დროის“ კოლექტიური ფსიქოზი რეპრეზენტირდება.

90-იანსა და 10-იან წლებში ქართული კინოს მნიშვნელოვან საერთაშორისო წარმატებები, ჯორჯადისა და ექვთიმეშვილის სახელებთან ასოცირდება, პირველის შემთხვევაში - ოსკარის ნომინაცია, ხოლო მეორეს მაგალითზე, მრავალი საერთაშორისო ჯილდო ფიქსირდება.

აუცილებლად უნდა გამოვყოთ ლევან ზაქარეიშვილი და მისი 2005 წლის ნამუშევარი „თბილისი-თბილისი“. ნაწარმოებს ალეგორიული თხრობის სტილი ახასიათებს – ბაზრობა, სადაც სიუჟეტის უმეტესი წილი ვითარდება, თავისებური მიკროსამყაროა, ქვეყანაში არსებულ მდგომარეობასა და სოციალურ პრობლემებს რომ აღწერს. „თბილისი-თბილისი“ ერთგვარ მეტაფილმადაც შეგვიძლია მივიჩნიოთ, რომელშიც მოქმედება პროტაგონისტის მიერ დაწერილი სცენარის მიხედვით ვითარდება და ფინალში ავტორის მიერ შექმნილ სიუჟეტთან იკვეთება.

სხვა მხრივ, ზაქარეიშვილის „თბილისი-თბილისი“ ერთგვარ წინასწარმჭვრეტ ნამუშევრადაც შეიძლება ნაწილობრივ. წინასწარმეტყველებად იმისა, რაც ქვეყანაში 2005 წლის შემდეგ პერიოდებში განხორციელდა. ავტორის მიხედვით, პოსტ-საბჭოთა პერიოდის საქართველო იმ ბაზრობის ანალოგია, სადაც უკანონობამ, „ძლიერის“ მიერ „სუსტის“ ჩაგვრამ, სოციალურმა ინდიფერენტულობამ და სხვა ნაკლოვანებებმა დაისადგურეს. ბაზრად ქცეულ ქვეყანაში პროფესორს ვაჭრობა, ვაჭარს კი სახელმწიფოებრივი მოვალეობების შესრულება უწევს, მოზარდები ქურდობენ, ქალებს საკუთარი სხეულით ვაჭრობალა დარჩენიათ. მოკლედ რომ შევაჯამოთ, ნამუშევარი, სხვადასხვა ფუნდამენტურ საზოგადოებრივ საკითხებთან ერთად, საბჭოთა სისტემიდან კაპიტალისტურ „გემზე“ გადაჯდომის სირთულეებსაც აღწერს.

პიერ პაოლო პაზოლინი, ერთ-ერთ ინტერვიუში აღნიშნავს, რომ ერთმა კრიტიკოსმა „აკატონეში“ აღწერილი გარემო, სადაც თავს იყრის მეძავთა, კრიმინალთა და უსახლკარო პერსონაჟთა საზოგადოება, საკონცენტრაციო ბანაკს შეადარა. ბანაკს,

რომელშიც ქვედა სოციალური კლასებისადმი სახელმწიფოს გამიზნული თუ გულგრილი დამოკიდებულებით, ქვეყნის პერიფერიული, მივიწყებული მხარეები იკითხება. თუკი ასეთ მსჯელობას ქართულ ფილმებს მიუვსადაგებთ, ფილმებში: „მე ვარ ბესო“ (ლაშა ცქვიტინიძე), „ლორი“ (გიგა ლიკლიკაძე), „სერგო გოთორანი“ (ირაკლი ფანიაშვილი) და „თბილისი-თბილისი“ სწორედ ამგვარი პერსონაჟები და გარემო რეპრეზენტირდება. გამომდინარე იქიდან, რომ ზემოხსენებულ ფილმებს კვაზი-დოკუმენტური სტილი აერთიანებთ, პერსონაჟებსა და მათ რეალურ პროტოტიპებს შორის, ზღვარი გაფერმკრთალებულია. ზოგიერთი მათგანის შემთხვევაში, აღნიშნულს არა-პროფესიონალი მსახიობებით დაკომპლექტება განაპირობებს. ამ ფილმებში აღწერილი უტყუარი გარემო, პერსონაჟების ავთენტური სამეტყველო ენა - უმეტესწილად დაბალი სოციალური ფენის სამეტყველო აფორიზმებისგან შემდგარი ლექსიკა, ავტორთა მიერ შექმნილი ცოცხალი სახეები, სხვადასხვა იდეოლოგიისგან ნაკარნახევ პოლიტორექტულობას რომ არ უშინდებიან, სწორად დასმული აქცენტები და უხილავი ხაზი, რომელიც ამ ნამუშევრებს აერთიანებს, შესაძლოა, ქართული „ახალი ტალღისთვის“ შემზადებულ ნოყიერ ნიადაგად მივიჩნიოთ.

სხვა მხრივ, ფილმებში „მე ვარ ბესო“ და „ლორი“ ესთეტიკური მსგავსებაც იკვეთება.⁸ გარდა პერსონაჟებს აკიდებული მოცახცახე კამერისა, ორივე შემთხვევაში ამბავი ახალგაზრდა ბიჭის პერსპექტივიდან გვევლინება. ამ ფილმებში გარემოება და დრო პირობით მოცემულობად რეგისტრირდება; უმნიშვნელოა რომელ სოფელსა თუ დროში მიმდინარეობს ნარატივი, რადგან აღწერილი პერსონაჟები იმ ადამიანების კრებისითი სახეებია, რომლებიც ცენტრისგან შორს, მნიშვნელობამოკლებულ გარემოში „არსებობენ“, „მხოლოდ ასრულებენ იმგვარ მოვალეობებს“, რომლებსაც ბაზრის ლოგიკა კარნახობს მათ, ბატონობას დაქვემდებარებული ყოფა კი, მათ ცხოვრებას გაქვავებულსა და შემგუებლურ გარსში ახვევს.

აღსანიშნავია ამ ავტორების მცდელობაც, გარდა უკვე არსებული კინო-იმიჯებისა, შექმნან ახალი, თანამედროვე რეალობისათვის დამახასიათებელი სახე-ხატი, რაც, მაგალითად, „მე ვარ ბესოს“ შემთხვევაში ქართული ცეკვის ეპიზოდში ილუსტრირდება – აღმოსავლური ორთაბრძოლებისა და ქართული ცეკვის ნაზავი, გვაფიქრებს, რომ ავტორი პარალელს ავლებს სხვადასხვა კულტურებში აღმოცენებულ მასკულიზმურ პატერნებზე, რაც თანამედროვე ქართულ კინოში ახალი სიტყვის თქმის მცდელობად უნდა მოვიაზროთ.

დამოუკიდებელი ქართული კინოს უმნიშვნელოვანეს ავტორად გვევლინება ლევან კოლუაშვილი, რეჟისორი, რომელიც ყველაზე უფრო კრიზისულ პერიოდში იწყებს მოღვაწეობას და საკუთარი ნამუშევრებით მნიშვნელოვან წვლილს შეიტანს ქართული კინოს პრობლემების გადანწყვეტაში. ამასთანავე, კოლუაშვილია ერთ-ერთ პირველი ავტორი, რომელიც „დაკარგული თაობის“ შესახებ ითავებს თხრობას.

მის შემოქმედებას გამოარჩევს ერთგვარი განზოგადებული, კრებსითი პერსონაჟები – ძირითადად საშუალო ასაკში მყოფი მამაკაცები, რომლებიც სოცო-პოლიტიკური ტრანსფორმაციის ფონზე, დანაწევრებული საზოგადოებების ფონზე არსებული ინდივიდები არიან.

გთავაზობთ გიორგი ჯავახიშვილის (ამავე სტატიის ავტორის) რეცენზიის მეორე ნაწილს, ლევან კოლუაშვილის ფილმზე „შემთხვევითი პაემნები“. – რედაქტორები

თვალი მეორე – ფეხბურთი გოლების გარეშე.

„ფეხბურთი ცხოვრების მეტაფორაა“ – ჟან-პოლ სარტრი.

შენიშნავდით, რომ არაფერი გვითქვამს ფილმში ქვეტექსტად გაჟღერებული თემის, ფეხბურთის შესახებ. მოდით, ცოტა გავხალისდეთ და ყველაფერს მეორე თვალით შევხედოთ. თვალით, რომელიც ამბავს უფრო სიმბოლურ-მეტა-

ფორულ ჭრილში წაგვაკითხებს. თუკი ფეხბურთს ცოცხალ ორგანიზმად წარმოვიდგენთ, დავინახავთ, რომ მისი ფუნდამენტი სოციალურია – კომუნიკაციის დამყარება. გარდა ფეხბურთის თამაშისა, სხვა ადამიანები მას თვალს ადევნებენ და სიამოვნებას იღებენ. ფილმში „შემთხვევითი პაემნები“ ფეხბურთი რეალური, აბსურდული ცხოვრების ალტერნატიული, მეტაფორული ვერსიაა. ფილმის დასაწყისში, ქალებს შორის გასამართი მატჩის წინ, სპიკერი ამბობს, რომ ქალთა ფეხბურთი ჩვენს ქვეყანაში ახალი სახეობაა და მათ უფრო და უფრო მეტი გოლის გატანა სურთ. სანდროს მანანას მიმართ გაჩენილი სიმპათიაც სწორედ ფეხბურთის თამაშის დროს იკვეთება. ავტორი ფეხბურთს რეალური ცხოვრების მეტაფორად აქცევს და თანამედროვე ყოფაში მიმდინარე მოვლენებს სიმბოლური ენით გადმოსცემს.

უფრო სიღრმისეულად თუ განვიხილავთ, ფეხბურთსა და რეალურ ცხოვრებას შორის კავშირების პოვნას თუ ვცდით. ისევე როგორც ცხოვრებაში, ფეხბურთშიც ერთი გუნდი მეორის წინააღმდეგ გარკვეული სქემით თამაშობს. არიან შემტევები, მცველები, ნახევარმცველები და მეკარეები. ასეა ცხოვრებაშიც – ზოგი მეტს „უტევს“, რის შედეგადაც მონიწილდებოდეს უფრო მეტად უწევს „თავდაცვა“. არსებობენ უფრო ინდივიდუალური ფეხბურთელებიც, მაგალითად, დრიბლინგის დიდოსტატები. ცხოვრებაში ასეთ ადამიანებად ისინი წარმოვისახოთ, ვინც ნაკლებად საჭიროებს სოციალურ აქტივობას, თუმცა საზოგადოებაში მაინც მნიშვნელოვანი როლი უკავიათ: პოეტები, მწერლები, მხატვრები და ა. შ. არ დაგვაფიქსედეს სათადარიგო სკამზე მსხდომი მოთამაშეებიც. რეალობაში ასეთ ადამიანებსაც შევხვდებით, მათ, ვინც ჯერ კიდევ ელოდებიან „თამაშში“ ჩართვას. როგორც ცხოვრებას, ფეხბურთსაც უმთავრესი ამოცანა აქვს – გოლის გატანა. მაგრამ როგორ ითარგმნება გოლი რეალურ ცხოვრებაში?

თუ სამყაროში მიმდინარე პროცესებს დიალექტიკური პერსპექტივით შევხედავთ, ნათლად გამოჩნდება, რომ რე-

ალურ ყოფაში, ისევე როგორც ფეხბურთში, ერთმანეთს დაპირისპირებული ნაწილები ეპაექრებიან, მაგალითად: კარგი-ცუდი, მემარცხენე-მემარჯვენე, ნაცი-ქოცი. ყველას აქვს მიზანი (გოლი), რომელსაც უნდა მიაღწიოს. ორად გაყოფილ სამყაროში, რაც უფრო მეტ მიზანს აღწევს ერთი მხარე, მით უფრო მარცხდება მეორე. ფეხბურთის მაგალითზე, რაც უფრო მეტი გოლი გააქვს ერთ გუნდს, მით უფრო მცირდება მეორე გუნდის წარმატების შანსი. ასეთ მოცემულობაში, ვილაც მუდამ დამარცხებულია. ფილმის „შემთხვევითი პაემნები“ პერსონაჟებიც ორ გუნდად არიან დაყოფილნი. სანდრო და ივა, რა თქმა უნდა, გუნდელები არიან. მშობლები და სხვა გმირები, რომლებიც სანდროსა და ივას ჭკუას არიგებენ, მათზე ზეგავლენის მოხდენას ცდილობენ – მეორე გუნდია. თენგო სანდროს მოწინააღმდეგე გუნდის აგრესიული შემტევია, რომელიც მუდამ გოლის გატანაზეა დაგეშული, თუმცა, თავდაპირველად, სათადარიგო სკამზე ზის და თამაშის შუა ნაწილში ერთვება. ბრმა პაემნებზე ჩამოსული გოგონები და თბილისურ „გეტოში“ მცხოვრები ოჯახი, სათადარიგოთა სკამზე მსხდომი მოთამაშეები არიან, რომლებიც მოუთმენლად ელიან „თამაშის“ რიგს.

გარდა გუნდური დაპირისპირებისა, თენგოს თამაშში ჩართვა ცალკეული მოთამაშეების ანტაგონიზმსაც გამოკვეთს. ისიც ნათლად ჩანს, რომ სხვა მოთამაშეებიც ცალკეული მიზნების შესრულებასა და გოლის ინდივიდუალურად გატანას ცდილობენ. მორღვეულია სქემა, რომლის მიხედვითაც მოთამაშეები სინქრონულად უნდა მოქმედებდნენ. შედეგად, სანდრო თამაშგარეში აღმოჩნდება, საიდანაც მას გოლის გატანის უკეთესი შესაძლებლობა მიეცემა (თენგომ არ იცის სანდროსა და მანანას ურთიერთობის შესახებ), მაგრამ აპატიებს ამგვარ საქციელს მაყურებელი? მაყურებელი, რომელსაც შესაძლოა მოგეზრდა კიდეც „გოლის“ გასატანად ყველაფერზე წამსვლელი მოთამაშეები. სანდრო არჩევანის წინაშე დგება – „გოლი“ უკანონოდ გაუტანოს მოწინააღმდეგე გუნდს, თუ თამაშის წესები დაიცვას და ღირსეულად დაელოდოს შემდეგი, „გოლის“ კანონიერად გატანის რიგს.

დასასრულს, ვფიქრობ, ფილმი ოპტიმისტურ ნოტაზე სრულდება და იტალიელი პოეტის, ეუჟენიო მონტალეს სიტყვებს ილუსტრირებს — „წარმოვიდგენ, როდის დადგება დრო, როცა გოლს აღარავინ გაიტანს“ — სანდრო ლირსებას ირჩევს, ტოვებს მანანას, მიდის ქუჩაზე, სადაც ორი ბიჭი ფეხბურთს თამაშობს.

არსად ჩანს კარი, შესაბამისად აღარც გოლები იქნება.

დასასრულ, ორიოდ სიტყვით ვისაუბროთ დამოუკიდებელი ქართული კინოს ისტორიაში საუკეთესო ფილმზე „ნამე“.⁹ თუკი პოსტ-საბჭოთა კინოს ისტორიაში რომელიმე ფილმი გამოირჩევა ფორმით და უახლოვდება ნულოვან წლებში გამოკვეთილ „მჭვრეტელობითი კინოს“ სტილს, ეს ნამდვილად ზაზა ხალვაშის პოეტური სურათია. თანამედროვე ქართული ფილმების უმრავლესობისგან განსხვავებით, ხალვაში აქცენტს, კინემატოგრაფიული ფორმისა და შინაარსის ორგანულ თანყოფნაზე აკეთებს.

„შეიძლება ითქვას, ზაზა ხალვაში ფილმით „ნამე“, ოსტატურად მოახერხებს თავის დახსნას როგორც საბჭოთა, ისე პოსტსაბჭოთა რადიკალიზმის ტყვეობიდან, საბოლოოდ კი, პოეტური კინოს დახმარებით, შექმნის მამის იმგვარ ხატს, რომელსაც მაყურებელი ვერასდროს განიხილავს ერთმნიშვნელოვნად კარგის ან ცუდის, კეთილის ან ბოროტის კონტექსტში“ — წერს კინომცოდნე ნინი შველიძე და თუ საყრდენად გამოვიყენებთ მის მსჯელობას, ხალვაშის მიერ შემოთავაზებული მამის სახე-ხატი უნდა მოვიაზროთ იმგვარ პიროვნებად, რომელიც ბიოგრაფიულის ნაცვლად ისტორიული მახასიათებლების მატარებელია და ქართული კინოს ისტორიაში უმნიშვნელოვანეს პერსონაჟად რეგისტრირდება.

სხვა მხრივ, ფილმში პროტაგონისტის ეგზისტენციალურ სახეცვლილებას ყველაზე უფრო უპრეტენზიო, წყნარი დაპირისპირებების (მამა-შვილი, კაცი-ქალი) ფონზე მივადევნებთ. ნამე, ახალგაზრდა გოგო, ვინც ერთობ უკმაყოფილოა მისთვის კუთვნილი საზოგადოებრივი როლით — მამის მიერ შვილისთვის ტვირთად ქცეული „მკურნალის“ ფუნქცია, პატრიცენ-

ტრულ ყოფაში ერთგვარი კულტურული განსაზღვრულობაა, რომელსაც ქალმა მთელი ცხოვრება მორჩილად უნდა მიუძღვნას – ეპილოგში ამოუხსნელ, მაგრამ აშკარა საიდუმლოს ტოვებს. დასასრულს პროტაგონისტის მიერ განთავისუფლებული, საუკუნეების განმავლობაში „დატყვევებული“ სიმბოლო – იქტუსი, თავად იქცევა გადარჩენის ობიექტი და ამგვარად, „ხმაურიანის ნაცვლად ჩუმი, ძალადობრივის ნაცვლად „მშვიდობიანი“ ისტორია, მაყურებლის გონებაში შესაძლოა მხოლოდ ფელინისეული „ლა სტრადას“ შეგონებით დაგვირგვინდეს – ყველას თავისი გზა აქვს“.¹⁰ ხალვაშის მიერ გადანყვეტილი ღია ფინალი „ნამეს“ დაუსრულებელი ფილმების რიცხვს მიაკუთვნებს. ავტორი სააზროვნო სივრცეს ტოვებს და ამგვარად მაყურებელს ეძლევა შესაძლებლობა, წარმოსახვის დახმარებით ფილმის ფინალის თანაზიარი გახდეს, რადგან „მსგავსი კინო ეკუთვნის თვითონ მაყურებელს და დიალოგიც მის პირად სამყაროსთან აქვს“.¹¹

ქართული „ახალი ტალღა“?

გარკვეულ პერიოდებში, როდესაც 2-3 მაღალმხატვრული ხარისხის ქართული ფილმი ერთმანეთის მიყოლებით იხილავს ხოლმე დღის სინათლეს, საუბარი იწყება ქართული „ახალი ტალღის“ ჩამოყალიბების შესახებ.

ერთგვარად თუ მიმოვიხილავთ, ქართულმა კინომ 60-იანებში „ახალი ტალღა“ უკვე იხილა. მოძრაობა, რომლის გარკვეულ წარმომადგენლებზეც ტექსტის დასაწყისში ვისაუბრეთ, თანამედროვე ქართული კინოს „ახალ ტალღად“ სახელდებისთვის ყველა მნიშვნელოვან პირობას წარმომადგენდნენ. თუკი კინემატოგრაფისტთა გარკვეული ჯგუფის შემთხვევაში, მაინცდამაინც გვსურს რაიმე ამდაგვარი სახელწოდება ვახსენოთ, მაშინ სჯობს, ტერმინად მესამე ან მეოთხე ტალღა გამოვიყენოთ, რადგან 80-იან წლებში, ქართულმა კინომ ასევე იხილა „ახალტალღელების“ მიერ აღზრდილი „მეორე ტალღა“:

ამასთანავე, უნდა ითქვას, რომ „ახალი ტალღა“ ცალსახად პოლიტიკური კონცეპტია, რომელიც თავის თავში გულისხმობს „მამების კინოსთან“ ბრძოლას, ტრადიციული კინემატოგრაფიული ხერხების უარყოფასა და ახალი კინოენისა თუ სტრუქტურების დაფუძნებას, ახალ კინემატოგრაფიულ ხედვას, რომელიც უცილობლად ავლენს ხატმებრძოლეობით ხასიათს. მაგალითად მოვიყვანოთ ფრანგული „ახალი ტალღა“, რომელიც თანამედროვე ფრანგულ ფილმებსა და ზოგად კინემატოგრაფიულ ფორმებს აუჯანყდა, ასევე ინდური „ახალი ტალღა“ და მისი გამორჩეული წარმომადგენელი სატიაჯიტ რეი, რეჟისორი, ვინც „ბოლივუდის“ ოქროს ხანაში ქმნის სრულიად ინოვაციურ ნამუშევრებს („პატარა ბილიკის სიმღერა“, „აპუს სამყარო“), რომელთაც გარდა ესთეტიკურ-მხატვრული ღირებულებებისა, მნიშვნელოვანი პოლიტიკური დანიშნულებაც ენიჭებათ.

თანაც, თუკი „ახალ ტალღას“ აპირობებ, ისეთივე თეორიული განათლება უნდა გქონდეს, როგორც ჟან-ლუკ გოდარს, იმდენად უკომპრომისო უნდა იყო, როგორც რაინერ ვერნერ ფასბინდერი, და იმდენად უნდა შეგეძლოს კინემატოგრაფიული ფორმების შეცვლა, როგორც ალენ რენეს.

მნიშვნელოვანი ფაქტორია „ახალ ტალღად“ ნოდებული ავტორების მანიფესტი, რომელიც შესაძლოა სულაც არ იყოს წერილობითი ხასიათის. ამგვარი ტერმინის ქვეშ გაერთიანებულ ხელოვანებს, სახელდება „ახალი ტალღა“ იმთავითვე უქმნის, პოლიტიკური და კულტურული წინააღმდეგობის წინაპირობებს.

შესაბამისად, ამგვარ მსჯელობაზე დაყრდნობით, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ქართული კინო ჯერჯერობით მხოლოდ „ახალი ტალღის“ წინარე პერიოდში იმყოფება, რადგან გარდა აზრობრივი თანხვედრისა, „ახალი ტალღა“ ფორმის თვალსაზრისითაც მოითხოვს მსგავსებებს.

ტექნოლოგიური რაციონალობა და ერთგანზომილებიანი აზროვნება დავით გალაშვილი

„ჩვენს დროში ყოველი საგანი თითქოს თავისი სანინაალმდეგო მოვლენის მატარებელია. ჩვენ ვხედავთ, რომ მანქანა, რომელსაც აქვს საკვირველი ძალა შეამციროს და უფრო ნაყოფიერი გახადოს ადამიანის შრომა, წარმოშობს შიმშილსა და უძლურებას. სიმდიდრის ახლადგამოგონილი წყარონი, რაღაც საბედისწერო თილისმის მეოხებით, გაჭირვების წყაროებად იქცევიან. ტექნიკის გამარჯვებანი, თითქოს მორალის დაკარგვის გზითაა მოპოვებული. იმ ზომით, რა ზომითაც კაცობრიობა ბუნების უფალი ხდება, ადამიანი, თითქოს, მეორე ადამიანის მონობაში ვარდება ანდა თავისი საკუთარი სისაძაგლის მონად იქცევა (...) ჩვენ, ჩვენი მხრივ, შეუცდომლად ვცნობთ ამაში იმ მზაკვარი სულის ნიშანს, რომელიც მუდამ მჟღავნდება ყველა ამ წინააღმდეგობაში“. ¹

კარლ მარქსი

ცნობილი მკვლევრის ენდრიუ ფინბერგის აზრით: „ჰაიდგერის მსგავსად, გვიანდელი მარკუზე ტექნოლოგიას აღიქვამდა სხვაგვარად, ვიდრე უბრალოდ ტექნიკურ რაიმედ, ან ვიდრე უბრალოდ პოლიტიკურ მოვლენად; მისთვის ტექნოლოგია არის თვით მოდერნული გამოცდილება, საფუძველმდებარე

გზა, რომლითაც სამყარო ცხადდება (...). ის აზროვნების გზასა და პრაქსისის სტილს აღნიშნავს, ჭეშმარიტად, – რეალობის, როგორც ტექნიკური კონტროლის ობიექტის კვაზო-ტრანსცენდენტალურ სტრუქტურას”.² ჰერბერტ მარკუზესათვის ტექნოლოგიის საკითხი არ დაიყვანება ტექნიკა/ტექნოლოგიისა და კონკრეტული ინდივიდის ურთიერთმიმართებაზე. მისთვის ტექნოლოგია წარმოების მოდუსია, ინსტრუმენტთა ტოტალობაა, რომელიც არსებულ სოციალური ორგანიზაციის ფორმას უკვდავყოფს და რომელიც სოციალურ ურთიერთობებს განსაზღვრავს. ჰერბერტ მარკუზესთვის, ტექნოლოგია და არსებული წარმოების წესი ადამიანზე დომინაციისა და კონტროლის მექანიზმია:

„ჩვენ არ ვსვამთ კითხვას ინდივიდებზე ტექნოლოგიის გაელენისა და ზემოქმედების შესახებ. რადგან ისინი თვითონვე არიან ტექნოლოგიის შემადგენელი ნაწილები და ფაქტორები, არამხოლოდ ისინი, ვინც გამოიგონებენ, ან უშუალოდ მონაწილეობას იღებენ მექანიზებაში, არამედ სოციალური ჯგუფები, რომლებიც მას (ტექნოლოგიას) იყენებენ და მოიხმარენ. ტექნოლოგია, როგორც წარმოების მოდუსი, ინსტრუმენტების ტოტალობა; მოწყობილობები და ხელსაწყოები, რომლებიც მანქანურ ეპოქას ახასიათებს, ამგვარად, ამავე დროს, არის სოციალური ურთიერთობებისა და მისი ორგანიზების უკუდავეყოფის მოდუსი, გაბატონებული აზროვნებისა და ქცევათა ნიმუშების, როგორც კონტროლისა და დომინაციის ინსტრუმენტის გამოვლენა“.³

თუმცა ცხადია, რომ აბსტრაქტულად აღებულმა, კონკრეტული სოციალური ფორმაციიდან მოწყვეტით განხილულმა ტექნიკამ შესაძლოა არამხოლოდ კონტროლისა და დომინაციის, არამედ განმათავისუფლებელი იარაღის როლი შეასრულოს, ტექნიკის გამოყენება მრავალმხრივ შესაძლებელია. მაგალითად, ნაციონალურ-სოციალისტურ გერმანიაში ტექნოლოგიური რაციონალობა ტოტალიტარული ჩაგვრისა და რეპრესიისათვის გამოიყენებოდა, მესამე რაიხის დროინდელი

გერმანიისათვის შესაძლოა ტექნოკრატიაც კი გვეწოდებინა. თუმცა, მეორე მხრივ, მარკუზე არ უარყოფს იმ განმათავისუფლებელ პოტენციალს, რომელიც ტექნოლოგიაში ძევს და რომელიც განსხვავებული სოციალური ფორმაციის პირობებში შესაძლოა განხორციელდეს: „ტექნიკამ შესაძლოა წაახალისოს როგორც ავტორიტარიზმი, ასევე – თავისუფლებაც, დამცრობა, ისევე როგორც სიუხვე, ტანჯვის გაზრდა და ასევე მისი აღმოფხვრა“.⁴

მარკუზეს აზრით, ტექნოლოგიური პროცესების განვითარებამ ახალი ტიპის რაციონალობა და ინდივიდის საზოგადოებაში მყოფობის ახალი სტანდარტები დაამკვიდრა. თუმცა იმისათვის, რათა ახალი ტიპის რაციონალობაზე ვიმსჯელოთ, მოკლედ მაინც უნდა შევხვით რაციონალობის იმ მოდუსს, რომელიც განმანათლებლობის ეპოქას ახლდა თან. მარკუზეს აზრით, მე-16, მე-17 საუკუნეში მომხდარმა სამეცნიერო გადატრიალებამ ადამიანი გარკვეული ფუნდამენტური და ხელშეუვალი უფლებებით აღჭურვა. მათ შორის გამოსაყოფია ის ჯებირი, რომელიც ინდივიდს სოციალური, საყოველთაო ინსტანციის გავლენებისაგან იცავდა და მის ავტონომიურ, დამოუკიდებელ აზროვნებას უზრუნველყოფდა. ინდივიდს შეეძლო საკუთარი თავის განამდვილება მის მიერ დამოუკიდებლად ნანვდომი ფორმებით განეხორციელებინა, ხოლო საზოგადოების ამოცანა ინდივიდის ამ უფლებით აღჭურვა გახლდათ. ინდივიდის ავტონომიურობა აზროვნების ავტონომიურობიდან გამომდინარეობდა. ეს იმას არ ნიშნავს, რომ იმ პერიოდის საზოგადოება ყალბი აბსტრაქციებისაგან სრულად განთავისუფლებული გახლდათ; მარკუზესთვის მთელ ამ პროცესში მთავარი ის არის, რომ ინდივიდი საზოგადოების მიერ შემოთავაზებულ სოციალურ ნორმებს კრიტიკას უქვემდებარებდა; სხვა სიტყვებით, ეს გონების სიფხიზლის ხანა გახლდათ. თუმცა ჟამთა მსვლელობის პარალელურად საქონლის წარმოების პროცესმა ის ეკონომიკური ბაზისი დაამსხვრია, რომელსაც ინდივიდუალისტური რაციონალობა ემყარებოდა.

ტექნოლოგიის განვითარებასთან ერთად მსხვილმა ინდუსტრიამ დაიწყო აღმოცენება და შესაბამისად, მცირე მწარმოებლების დაქვემდებარება. წარმოების ტიპი მკაცრად ცენტრალიზებული, ტექნოლოგიზებული და რაციონალიზებული გახდა, „ბუნების კვანტიფიკაციამ, რომელმაც ბუნების მათემატიკური სტრუქტურებით განმარტებამდე მიგვიყვანა, რეალობა მისი ყოველი შინაგანი მნიშვნელობისაგან განაცალკევა და, შესაბამისად, ჭეშმარიტება სარგებლიანისაგან გამიჯნა“⁵ ტექნოლოგიური აპარატის მომძლავრებასთან ერთად, ინდივიდუალური რაციონალობა ტექნოლოგიურ რაციონალობად გარდაიქმნა. მარკუზეს იმის თქმა სურს, რომ ახალი ტიპის ინდუსტრიული წარმოება და ტექნოლოგია თვითონ აწარმოებს იმგვარ რაციონალობას, რომელსაც ინდივიდები ყოველგვარი წინააღმდეგობის გარეშე ექვემდებარებიან. ამის საილუსტრაციოდ შეგვიძლია კულტურის ინდუსტრიასაც მოვუხმოთ, რომელიც საკმაოდ ღრმად აქვს გაანალიზებული თეოდორ ადორნოს. ადორნო, მარკუზეს დარად, აღნიშნავს, რომ მოთხოვნილებანი კულტურის ინდუსტრიის მიერ არიან ნაწარმოებნი და ჩვენ ტექნოლოგიური აპარატის დიქტატის პირობებში ვერსად აღმოვაჩენთ ადამიანის ავთენტურ მიმართებას სამყაროსთან. ასევე ხაზგასასმელია ის ფაქტი, რომ ადორნო და მაქს ჰორკჰაიმერი სპეციალურად იყენებენ ცნება „კულტურის ინდუსტრიას“ იმისათვის, რათა გაფანტონ ყოველგვარი ილუზია იმ მოცემულობის შესახებ, რომ თითქოს მასობრივი კულტურა, მასების მიერაა წარმოებული. ცნება პოპულარული კულტურა, სინამდვილეში იდეოლოგიურია – აცხადებენ ისინი. მასობრივი კულტურა ზევიდან არის თავს მოხვეული და არა ხალხის ნიალიდან წამოსული პროდუქტი.⁶ ადორნოს აზრით, არსებული კულტურის ინდუსტრია ქმნის იმის ილუზიას, რომ თითქოს მის მიერ შექმნილი პროდუქტი ადამიანში არსებული ავთენტური გრძნობებისა და ინტენციების გალვიძებას ემსახურება, სინამდვილეში კი, ტექნოლოგიურ რაციონალობაში ნაწარმოები ინდივიდუაცია ფსევდო-ინდივიდუაციაა: „ფსევ-

დო-ინდივიდუაციაში ჩვენ ვგულისხმობთ არსებულ მასობრივ კულტურულ ნაწარმს თავისი თავისუფალი არჩევანის ატმოსფეროთი, რომელიც თვითონვე ემყარება სტანდარტიზაციის ბაზისს. გაჰიტებული სიმღერების სტანდარტიზაცია ემსახურება მომხმარებელთა აზროვნების მათზე შერწყმას. ფსევდო-ინდივიდუაცია, ნაწილობრივ, მომხმარებელს ავინყებს იმას, რომ რასაც ისინი უსმენენ მთლიანად მათზეა გათვლილი".⁷

მარკუზე ტექნოლოგიურ რაციონალობას დაქვემდებარებულ ადამიანს ლუის მამფორდის სიტყვებით აღწერს: „ობიექტური პიროვნულობა.“ ეს შეგვიძლია გავიგოთ, როგორც სუბიექტურობის, ავტონომიურობის „მაშინერიაზე“ სრულ დაქვემდებარებად, რაც ფაქტების მორჩილებასა და ადამიანის ერთგანზომილებიანობაში გამოიხატება. მარკუზემ ჯერ კიდევ 1941 წელს გამოცემულ წიგნში, „გონება და რევოლუცია“, სცადა ტექნოლოგიური რაციონალობისა და ფაქტებზე სუბიექტის დაქვემდებარების კრიტიკა. მარკუზე თავის ნაშრომში აცხადებს, რომ დიალექტიკური აზროვნება, რომელიც უარყოფითი აზროვნებაა,⁸ დღეს უკვე დამარცხებული და არსებული ძალაუფლებრივი აპარატის მიერ შეწოვილია:

„ამ ისტორიულმა საფეხურმა როგორც ფილოსოფიის, ასევე ყოველი შემეცნებითი აზროვნების ვითარება შეცვალა. ამ დროიდან მოყოლებული, ყოველი აზროვნება, რომელიც არსებული ცხოვრების სიყალბეს არ ასაცნაურებს, მცდარი აზროვნებაა. ამ ყველგან შემღწევი მდგომარეობიდან აბსტრაქტირება არა მხოლოდ იმორალურია, არამედ მცდარი. რადგან სინამდვილე გახდა ტექნოლოგიური, სინამდვილე და სუბიექტი ობიექტს ისე ჩაენნა, რომ ობიექტის ცნება სუბიექტის შეცვას აუცილებლობით მოითხოვს. ამ ურთიერთჩანსულობიდან განყენებულობა უკვე აღარ გვიძლევს უფრო ნამდვილი რეალობისაკენ, არამედ — სიყალბისკენ, რადგან ამ სფეროშიც კი, როგორც ჩანს, სუბიექტი ობიექტის, როგორც მეცნიერულად განსაზღვრულის, შემადგენელი ნაწილია. მეცნიერული

მეთოდის დამკვირვებელი, მზომავი, მთვლელი სუბიექტი და ყოველდღიური საქმიანობის სუბიექტი, ორივე ერთი და იმავე სუბიექტურობის გამოხატულებაა: ადამიანის".⁹

მარკუზე თვალნათლივ მიუთითებს, რომ ყოველგვარი ნეგაციისაგან განძარცვულმა ფორმალურმა ლოგიკამ, სუბიექტი ღირებულებითი შეფასებებისა და აზროვნების მრავალშრიანობისაგან სრულად განძარცვა: „აზროვნება თავისი ობიექტების მიმართ ინდიფერენტულია. იქნებიან ისინი (ეს ობიექტები) ფიზიკური თუ სულიერი, მიეკუთვნებიან საზოგადოებას თუ ბუნებას, ისინი დათვლის, დასკვნისა და ორგანიზაციის იმავე ზოგადი წესების სუბიექტები ხდებიან, მაგრამ ისინი ამას აკეთებენ, როგორც ჩანაცვლებადი სიმბოლოები და ნიშნები“.¹⁰ მარკუზეს აზრით, ასეთი ინდიფერენტული, კვანტიფიცირებული აზროვნების ჩამოყალიბება, ჯერ კიდევ პლატონის პერიოდიდან შეინიშნება, რომლიდან მოყოლებულიც, მისი აზრით, ლოგოსი ცხადად დომინირებს ეროსზე. ეს დომინაცია ვლინდება ადამიანის წარმმართველი ძალების (drives) რეპრესიაში, ხოლო ეს პროცესი რაციონალურად ფასდება. მარკუზეს აზრით, ლოგოსი მოიცავს მეცნიერულ ფაქტობრიობასა და რიგორს, სამეცნიერო რაციონალობის პირობებში, ადამიანური პროექტები, მიზნები და მისწრაფებები რაოდენობრივად დათვლადია და ფიზიკურ, ბიოლოგიურ, ქიმიურ ახსნას ექვემდებარება. შესაბამისად, მარკუზეს მიხედვით, ჩვენ ვიღებთ ორ სამყაროს: პირველში, ობიექტურში, ყველაფერი დათვლადია და ღირებულებითი კატეგორიების მიღმაა, ხოლო მეორე, სუბიექტური სამყარო, ღირებულებითი და დაუთვლადია, შეუმონმებადია და ამიტომ მას არ აქვს უფლება საყოველთაო კანონის ძალა ჰქონდეს. შესაძლოა „ღირებულებებს უფრო მაღალი ღირსება ჰქონდეთ, მაგრამ ისინი არ არიან ნამდვილები და ამგვარად, ცხოვრების საქმიან დინებაში ნაკლებად მნიშვნელობენ, იმდენად ნაკლებად, რამდენადაც ისინი რეალობის მიღმა არიან“.¹¹ ის ფაქტი, რომ სუბიექტი ამ ტექნიკურ რაციონალობას (ბუნებისა და უშუალოდ ცხოვრების

კვანტიფიკაციას) ექვემდებარება, იმის თქმის საშუალებას გვაძლევს, რომ სუბიექტი არათავისუფალი და არაავტონომიურია. ამ მიზეზის გამო, „არათავისუფლება არც პოლიტიკურად და არც ირაციონალურად მოსჩანს, არამედ - ტექნიკურ აპარატზე დამორჩილებულ/დაექვემდებარებულად, რომელიც, თავის მხრივ, ცხოვრების კომფორტსა და შრომის პროდუქტიულობას ზრდის“.¹²

ტექნიკური რაციონალობის მარკუზესეული კრიტიკა განვითარებული ინდუსტრიული საზოგადოების იდეოლოგიური კრიტიკაა. მარკუზე ტექნოლოგიზებული სოციაუმის შესწავლის შედეგად ასკვნის, რომ გაუცხოება გასცდა შრომის პროდუქტთან ადამიანის მიმართებას და ცხოვრების ყველაზე უფრო განმარტოებულ და მყუდრო კუნჭულებშიც შეაღწია. ჩვენი გაუცხოება, რომელიც კულტურის ინდუსტრიის აზროვნებაზე მანიპულირების გზით განპირობებულია, ახლა უკვე ეფექტურობისა და ფუფუნების იდეოლოგიურ საფარქვეშაა.¹³ „სისტემის სიმარჯვე ინდივიდის ცნობიერებას იმდენად აბუნდოვანებს, რომ ის (ცნობიერება) არ შეიცავს არც ერთ ფაქტს, რომელიც მთელის რეპრესიულ ძალმოსილებასთან არ იყოს დაკავშირებული“.¹⁴ ფუფუნება და სიუხვე, მარკუზეს აზრით, ადამიანებს ავინყებს იმ გაუცხოებულ მდგომარეობას, რომელშიც ისინი იმყოფებიან. ის კმაყოფილებანი და საჭიროებანი, რომლებიც განვითარებულ ინდუსტრიულ საზოგადოებას უხვად აქვს, სინამდვილეში ცრუ საჭიროებანი და კმაყოფილებანია. ერთი შეხედვით, ფუფუნებასა და საჭიროებათა კმაყოფილებაში საგანგაშო არც არაფერია, მაგრამ, მარკუზეს აზრით, სწორედ აქ არის ტექნოლოგიური რაციონალობის არსი დაფარული, სწორედ აქ ძევს ტექნოლოგიური რაციონალობის დახლართულობა, რომელიც, ერთი მხრივ, ინდივიდებს სიუხვეთ ამბარაგებს, ხოლო, მარტინ ჰაიდეგერის ცნება რომ გამოვიყენოთ, მეორე მხრივ, „ჩარჩოში აქცევს“ მათ აზროვნებას და მათ ქცევას აკონტროლებს. ტექნოლოგიური რაციონალობა ადამიანის პრაქსისს უკვე დამკვიდრებულ ჩვეულებებსა

და დამოკიდებულებებში აქცევს. ამ მატერიალური სიუხვის მიღებით ჩვენ, პარადოქსულად ვექვემდებარებით დაუსრულებელ მორჩილებას, როგორც მშრომელები და მომხმარებლები, ხოლო ჩვენი თავისუფალი დრო და ცნობიერება ინდუსტრიული საზოგადოების ტექნოკრატიული საშუალებების მიერ არის ჩაჭერილი. მეტიც, ინდივიდები უჩუმრად ამყარებენ სისტემის მატოტალიზირებელ და გამაუცხოებელ ტენდენციებს იმით, რომ ისინი აქტიურად არიან ჩართულნი ამავე სისტემის წარმოების საშუალებების კვლავწარმოებასა და აქედან მომდინარე პროდუქციის მოხმარებაში. ფუფუნებისა და სიუხვის წარმოება, თავის მხრივ, ინდივიდებს ტექნოლოგიური რაციონალობის მიერ დამკვიდრებულ ქცევით ნიმუშებში აქცევს და მათ ავტონომიურობას სრულად ისრუტავს. ქცევითი მოდელები არა მხოლოდ სამუშაო ადგილებზე მოქმედებს, არამედ ისინი ყოველდღიურ ცხოვრებაზეც განეფრცობიან. ტექნოლოგიური რაციონალობის საზოგადოებაში აზროვნებისა და წარმოსახვის ავტონომიური და არანორმატიული შესაძლებლობები ძალაუფლებრივი აპარატის მიერ შემოთავაზებული დისკურსის ვიწრო ფარგლებშია მომწყვდეული და შესაბამისად, მას განვითარება არ ძალუძს. გაუცხოებული ადამიანები ნუგეშს, რომელიც ერთობ ულაზათო და უშინაარსოა, მოხმარების უწყვეტ და უმიზნო ჯაჭვში ჰპოვებენ. ინდივიდების აზროვნებისა და ცხოვრებისეული გამოცდილების მკაცრ ყალიბებში ჩამოსხმული ნიმუშები, რომლებიც იდეოლოგიის საფარქვეშ არიან, მედლის მეორე მხარეს, შიშველ ექსპლოატაციასა და დამონებას ფარავენ.

ამ ვითარებიდან გამოსავლად მარკუზეს პოსტ-ტექნოლოგიური პროექტი ესახება. პოსტ-ტექნოლოგიური პროექტი არ ნიშნავს ბუნებით მდგომარეობაში დაბრუნებას და არც პირველყოფილ თემურ წყობილებასთან მიბრუნებას. ეს (პოსტ-ტექნოლოგიური პროექტი) ტექნოლოგიური პროექტის გასრულებას ნიშნავს, მოდერნულობის პროექტის გარდაქმნას, რაც შემდეგ ნაბიჯებში ვლინდება: 1) არსებული დომინაციის გან-

ფარვა, მისთვის საბურველის ჩამოხსნა; 2) არსებული სინამდვილის ფალსიფიცირებისაკენ სწრაფვა და 3) არსებობისათვის ბრძოლაში ჩართულობიდან ამორთვა განსხვავებული ადამიანური საჭიროებების შექმნით. „არსებობის დაშოშმინება“ და ინდივიდის ტექნოკრატიული ჩარჩოს გამრუდებული, მტანჯველი ტყვეობიდან გამოხსნა. მარკუზეს აზრით, არსებული ვითარებიდან გამოსვლა უტოპია სულაც არ არის. მეტიც, არსებულის გარდაქმნისათვის საჭირო მატერიალური ბაზისი საზოგადოების ხელთაა: ყველა მატერიალური და ინტელექტუალური ძალა, რომელიც საჭიროა თავისუფალი საზოგადოების იდეის განსახორციელებლად, ჩვენს ხელთაა. მაგრამ ეს ძალები არ გამოიყენება იმ მიზნით, რომ ტოტალური მობილიზება მოხდეს არსებული საზოგადოების წინააღმდეგ, თავისივე თავის გასათავისუფლებლად. მიუხედავად ამისა, ეს ვითარება სულაც არ ქმნის განცდას, რომ რადიკალური ტრანსფორმაციის იდეა უტოპიაა.¹⁵ 60-იანების ბოლოს მარკუზე დაჟინებით მიუთითებდა ახალი ადამიანური საჭიროებების გაჩენის აუცილებლობაზე, რომელიც სრულად უარყოფდა ძალაუფლებრივი აპარატის, ტექნოლოგიური რაციონალობის მიერ შემოთავაზებულ საჭიროებებს. შეიძლება ითქვას, რომ, მარკუზესთვის, ადამიანის განთავისუფლების წინაპირობა სწორედ არსებულის ნეგაციაა და მისი საჭიროებებისგან მოწყვეტაზე გადის: საქმე ეხება ახალი თეორიის შექმნას ადამიანის შესახებ, არა მხოლოდ თეორიას, არამედ არსებობის ახალ ფორმას. გენეზისი და განვითარება სასიცოცხლო საჭიროებებისა თავისუფლებისთვის და თავისუფლებისა სასიცოცხლო საჭიროებებისთვის, თავისუფლებისთვის, რომელიც აღარ დაემყარება და შემოიზღუდება დამცრობილობით, არც გაუცხოებული შრომის საჭიროებით. ახალი ადამიანური საჭიროებების თვისობრივი განვითარება ბიოლოგიურ საჭიროებად მოსჩანს.¹⁶

არარა და კაპიტალიზმი ოთარ ქულუხაძე

თავად წერილის სათაური – „არარა და კაპიტალიზმი“ – იმ კითხვების სიას მოხაზავს, რომელიც წერილის უმთავრესი მიზნის, არარასა და კაპიტალიზმის ურთიერთმიმართების დადგენაში, და ამ დადგენილთან მიახლოებაში უნდა დაგვეხმარონ:

- როგორია არარას გაგება დასავლური ფილოსოფიის ისტორიაში?
- ამგვარ გაგებათაგან, არარას როგორი ტიპები დგინდება?
- არარას ამ ტიპთაგან, რომელს ვუკავშირებთ კაპიტალიზმს, და მეტადრე კი წარმოების ამ წესზე დამყარებულ ზედნაშენს – „იდეოლოგიას“?

ზოგადად, დასავლეთის ფილოსოფიის ისტორიაში ორი ტიპის ფილოსოფოსები შეიძლება გამოვყოთ. ერთნი, რომელთათვისაც არარა არ თამაშობს მნიშვნელოვან როლს საკუთარი ფილოსოფიური სისტემის აგებისას, და მეორენი – რომელთა ფილოსოფიაში არარა სამყაროს ახსნის ერთ-ერთი მოწინავე პრინციპია. პირველ ჯგუფს მიეკუთვნებიან: დეკარტი, ბერგსონი, კარნაპი, ნიცშე; მეორეს: პლატონი, არისტოტელე, პლოტინი, ჰაიდეგერი, სარტრი. ცხადია, თითოეული ჯგუფის

ჩამონათვალი არასრულია, მაგრამ მასში შემავალი ფილოსოფოსების ნააზრევზე თვალის გადავლება უთუოდ მიგვიყვანს ჩვენს მეორე კითხვაზე პასუხამდე – ე.ი. მოვახდენთ არარა-ს ტიპოლოგიზაციას, რათა შემდეგ დავადგინოთ თუ რომელ მათგანს „ვაკავშირებთ“ კაპიტალიზმთან, ანუ რომელ მათგანთან ადგენს თავისებურ მიმართებას კაპიტალიზმი, თავისი ეკონომიკური და კულტურული „ლოგიკებით“.

ფილოსოფოსებს, რომელთა აზროვნებაშიც არარას როლი უმნიშვნელოა, ერთი რამ აერთიანებთ: ასე თუ ისე, მათ არარა ენობრივ უარყოფამდე დაჰყავთ. მათი ნაწილისთვის, არარა, როგორც ასეთი, უბრალოდ არ „არსებობს“ – მათთვის არარა ლოგიკური, ენობრივი უარყოფის შედეგია; ადამიანები, ყოველდღიური საუბრისას, უარყოფთ საგნებსა თუ მოვლენებს – ვამბობთ, რომ „წყლის ჭიქა არ არის მაგიდაზე“, „ნაპოლეონი არ იყო კლექოპატრას თანამედროვე“ და ა.შ. ფილოსოფოსთა ეს ჯგუფი არარას ენობრივი უარყოფის ფილოსოფიურ განზოგადებად მიიჩნევს. მათ მიმართებას კარგად აჯამებს ბერგსონის მოსაზრება, რომ არარა არის უბრალოდ სიტყვა.¹ ნიცშესთან არარა ისევეა უარყოფილი, როგორც ყოფიერება. ერთიც და მეორეც – რომლებიც სხვადასხვაგვარად კავშირდებოდნენ უწინდელ მეტაფიზიკურ სისტემებში, – უკუგდებულია, ვითარცა „პლატონიზმის გადმონაშთი“; მათ ღირებულების სტატუსი ენიჭებათ. პოზიტივისტი კარნაპის თქმით, რადგან არ არსებობს არარას საგნობრივი რეფერენტი, ამიტომაც, არც არარა არსებობს. ამ ფილოსოფიურ პოზიციების ანტიკური, წინასოკრატული წინამძღვარი პარმენიდეა, რომლის თქმითაც: „შეუძლებელია, რომ არარა იყოს“.²

ფილოსოფოსთა ამ ჯგუფისგან განსხვავებით, სხვა ფილოსოფიურ სისტემებში არარა მნიშვნელობს, როგორც ერთგვარი უნივერსალური პრინციპი, რომელიც ყოფიერებასთან (რომლის სხვადასხვაგვარი „დეფინიციაც“, თავის მხრივ, ცალკე საკითხია) ამა თუ იმ მიმართებაში დგინდება – ის ან მისი უარყოფაა, ან მისი თანმდევია. მაგალითად, პლატონი პარმენიდეს აბსოლუტური არარსის რელატივიზაციას ახდენს და

თავის დიალოგში „სოფისტი“, ხუთ უმაღლეს, არარედუცირებად კატეგორიას ავითარებს. ესენია: ყოფიერება, სიმშვიდე, მოძრაობა, იგივეობა და განსხვავება. სწორედ განსხვავების იდეით აიხსნება არყოფნა. პლატონი ამბობს: „როცა ვამბობთ არარსებულს, როგორც ჩანს, არსებულის საპირისპირო რამეს კი არ ვგულისხმობთ, არამედ მხოლოდ მისგან განსხვავებულს“.³ პლატონი, ისევე როგორც პლოტინი, მატერიას ანიჭებენ $\mu\eta$ ὄν-ის, ანუ არა-არსის, ფუნქციას – $\mu\eta$ ὄν-ს აკლია ყოფიერება, რომელიც გააჩნია უმაღლეს, ტრანსცენდენტურ იდეათა სამყაროს.

ანტიკურობაში არარა რომ მნიშვნელოვანი პრინციპია, ამას არა მხოლოდ „იდეალისტი“ ფილოსოფოსებისგან ვგებულობთ, არამედ მატერიალისტებისგანაც. ასე მაგალითად, დემოკრიტესთან გვხვდება მოძღვრება ატომებსა და სიცარიელეზე. დემოკრიტეს მიხედვით, არარა სამყაროს ფუნდამენტური კოდის უმნიშვნელოვანესი პრინციპია. ის წინაპირობაა ისეთი ფენომენების გასაგებად, როგორებიცაა „სიმრავლე“, „მოძრაობა“, „ცვლილება“. გავიხსენოთ ასევე, რომ პლატონთან და მოგვიანებით ჰეგელთან, ქმნადობა ყოფიერებისა და არარას კომბინაციით „მიიღება“.

არარას ქრისტიანულ თეოლოგიაშიც დიდი მნიშვნელობა აქვს. ლმერთი სამყაროს არარასგან ქმნის. არარას ამგვარი გაგება, როგორც უსივრცობიდან სამყაროს გამოსვლისა მნიშვნელობს დღესაც – დიდი აფეთქების კოსმოლოგიურ თეორიაში, თუმცა იმ დაშვებით, რომ, სეკულარული განმანათლებლობის ტრადიციის გავლენით, შემოქმედი ლმერთი მასში უკუგდებულია.

ამრიგად, არარას პირველი ტიპი ვლინდება. ეს მისი კოსმოლოგიური ან ბუნებითი ტიპია. საუბარია ყოფიერებასთან მის მიმართებაზე, მის როლზე ქმნადობის დინამიზმში; ან სულაც ის სიცარიელეს უიგივდება.

მეორე „ტიპის“ არარა მისი ადამიანური მდგომარეობის ეგზისტენციალური პერსპექტივიდან გააზრებაა. ამ პოზიციას

არარა ადამიანის სივრცე-დროით უსასრულობაში გადაგდებულობიდან ესმის. ანუ შეკითხვა — როგორ სტრუქტურირდება სამყარო არარას მეშვეობით? იცვლება შეკითხვით — როგორ დავინახოთ არარა ისე, როგორც ის „ავლენს თავს“ ადამიანში — ანუ იმ ერთადერთ არსებაში, რომელსაც შეუძლია დაადგონოს თავისი თავი, აქვს უნარი რეფლექსიისა და უკვე მისი სამყაროში გადაგდებულობიდან გამომდინარე, ეგებება არარას ან თვალი უხუჭავს მას? შეკითხვათა ეს წყვილი იმას როდი ნიშნავს, რომ პირველი არარაზე მხოლოდ „ბუნებისმეტყველებული“ დაკვირვების შედეგი იყო და არ მოიცავდა შინაგან რეფლექსიას, არამედ იმას, რომ მეორე შეკითხვა უფრო ღრმა რეფლექსიასა და პერსპექტივას მოიცავს არარას სანვდომად. ამავდროულად, ეს ორი კითხვა მიკვლეული სამყაროსეული პრინციპის (არარას) თეორიული ექსპლიკაციის ტიპითა და მიმართულებითაც განირჩევიან; კერძოდ, მეორე მას ეგზისტენციალურად განიხილავს და ცდილობს არარა და მასთან მიმართება ეგზისტენციალურად, ადამიანის რაობის განმარტებაში გაშალოს.

ზოგადად, არარასადმი, როგორც პრინციპისადმი ინტერესი მეცხრამეტე საუკუნის ბოლოს მიწოდდა, რაც უწინდელი მეტაფიზიკური სისტემების კრახით იყო გამოწვეული. მასზე ხელახალი რეფლექსიები კი მეოცე საუკუნის 20-იანი წლებიდან იწყება; თუმცა ეს განსხვავებული დასაწყისია, რაც ზემოხსენებულ, მეორე ტიპის კითხვად აქტუალიზაციაში გამოიხატება. ეგზისტენციალისტები და ფენომენოლოგები ინარჩუნებენ შოპენჰაუერის მიდგომას, რომლის მიხედვითაც, სიღრმისეული ჭვრეტის წყაროა ემოცია, და არა რაციო. ეგზისტენციალისტები, ნაცვლად იმისა, რომ, ემოტივისტურ ნიადაგზე უარყოფენ შეკითხვა — რატომ არსებობს რამე და არა არარა? (ლოგიკური პოზიტივისტების მსგავსად), ან აირჩიონ დუმილი (მსგავსად ვიტგენშტაინისა), ადამიანური ეგზისტენციის სიღრმეში „შეცურვას“ გადაწყვეტენ და განიზრახავენ, იქიდან გააშუქონ არარა: *„...“*

ეს გაშუქება ძრწოლის მდგომარეობის გააზრებით ხორციელდება. ძრწოლა ჰაიდეგერთან, მთავარი ეგზისტენციალური პრინციპია, რომლითაც მივეგებებით არარას. ის არარას გვიაშკარავებს. კერძოდ, ძრწოლა გვიმჟღავნებს იმ ფაქტს, რომ ჩვენი არსებობა „დროით ცვეთას“ – არარას ამ დროით კორელატს – ექვემდებარება. ჩვენი „დროითი ცვეთა“ მიუთითებს ფაქტზე, რომ არარა და ყოფიერება „ურთიერთნილ-ნაყარნი“ არიან. არარა არაა ყოფიერების უარყოფა; თუ მეტაფორას მოვიშველიებთ, არარა და ყოფიერება „მედლის ორი მხარეა“, ხოლო ეს მედალი ადამიანური არსის დვრიტაა. არარას ჩვენ, ადამიანები სიკვდილისკენ ყოფნისკენ მიმართებაში ვხვდებით, კერძოდ, იმ უსაკუთრივეს და გარდაუვალ ფაქტში, რომ ჩვენ უნდა მოვკვდეთ. სწორედ აქ არის ის წყალგამყოფი ხაზი ჰაიდეგერის ფილოსოფიაში, რაც თანდათან მიგვიყვანს კაპიტალიზმამდე – კერძოდ, პასუხამდე შეკითხვაზე, თუ რა მიმართება შეიძლება დავამყაროთ კაპიტალისტურ იდეოლოგიასა და არარას შორის.

ჰაიდეგერი არარასთან ჩვენი მიმართების ტიპიდან გამომდინარე არსებობის ორგვარ, საკუთრივ (eigentlich) და არასაკუთრივ (uneigentlich) მოდუსს აღწერს. საკუთრივია ის, რომელიც ძრწოლითაა მართული, ე.ი. სამყაროში გადაგდებულიობის გააზრებით, მოკვდავობასთან „ანგარიშების გასწორებით“, მისი „გასიგრძელებით“ – ასეთი ადამიანი „არ გარბის“; ხოლო მეორე შიშით, ე.ი. კონკრეტულ სამყაროსში-ნა არსებულზე მიბმული შიშითა საფუძველდებული. ეს არ ნიშნავს, რომ ავთენტურ ადამიანს არ ეშინია, ვთქვათ, ვეფხვის, მისკენ რომ მიეშურება, არამედ იმას, რომ სიღრმისეულ, ინდივიდუალურ-ეგზისტენციალურ დონეზე ის „შეეგუა“ იმ ფაქტს, რომ მოკვდება; ოღონდ ეს შეეგუება ამავე დროს ყველაზე „ნონკონფორმისტული“ შეგუებაა. ის ასეთია, რადგან კონკრეტულ არსებულს საშუალებას აძლევს, საკუთარი თავი მის უსაკუთრივეს ბუნებაში დაინახოს და დააფუძნოს. სიკვდილის გააზრება მომხმობი სინდისით აფუძნებს ავთენტ-

ტურობას (საკუთრივობას). სინდისი გვიხმობს და გვეუბნება, რომ არ ვიყოთ *Das Man* – უპიროვნო, უსახო კაცი, გათქვეფილი, მოლაყბე, ორაზროვნებასა და ახლის სიხარბეში ჩაკარგული „მავანი“. სინდისის ხმა მიგვითითებს, რომ აზროვნების რეპრეზენტაციული მოდუსი, – ანუ საგანთა სუბიექტურ აბსტრაქციად წარმოდგენისთვის უპირატესობის მინიჭება – თუ სიკვდილზეა გავრცელებული, წარმოადგენს არასაკუთრივობის წინაპირობას. სხვები კვდებიან, ჩვენ კი არა. სიკვდილი აბსტრაქციაა, არარა აბსტრაქციაა – ის ხომ ურეფერენტოა, ის ხომ „სიტყვაა“, – გვეძახის „მანის ფილოსოფია“. ნაცვლად ამისა, სინდისის ხმობა საშუალებას გვაძლევს, გავიხსნათ და დავინახოთ ჩვენი თავი იმ ღიაობაში, რისკენაც ჩვენი მომავალი – არარათი ნაკარნახევი და ღიაობად დაფუძნებული – მოგვიხმობს.

ჰაიდეგერიც სწორედ ამისკენ მოგვინოდებს. ვუსმინოთ ყოფიერებას ისე, რომ გავიგოთ არარას ხმაც. ჰაიდეგერი ამჩნევს, რომ აქამდე ფილოსოფიას სათანადო განშლით არ განუხილავს არარას საკითხი. ფილოსოფია დაკავებული იყო პოზიტიური ცნებებით, იმგვარად, რომ ყოფიერებასა და არარას თავისთავადი სიცხადე არ ენიჭებოდა. ჰაიდეგერი აკრიტიკებს ანალიტიკურ ფილოსოფიას, რომელიც მიელტვის, არარა წარმოაჩინოს, როგორც „რალაც არა“, ე.ი. ენობრივი უარყოფა. ჰაიდეგერის პასუხი მკაცრია – ყველაფრის დაყვანა უნდათ მეცნიერების განზოგადებაზე. ჰაიდეგერი თავის მიმართვაში „რა არის მეტაფიზიკა?“ ამბობს, რომ პოზიტივიზმს, რომელსაც სურს ყველაფერი დაიყვანოს მეცნიერებისეულ განზოგადებამდე, თავისი შინაგანი თუ მეთოდური ბუნებიდან გამომდინარე, არ შეუძლია არარა მიიჩნიოს რაიმე სხვად, თუ არა კონკრეტული არსებულის უარყოფად. თუ ეს ასეა მეცნიერებისთვის, ასე არაა ფენომენოლოგიისთვის, რომელიც არარას ყველაზე შინაგან გამოცდილებაზე საუბრობს, რომელზეც, თავისი მეთოდოლოგიური შეზღუდულობის გამო, ხელი არ მიუწვდება მეცნიერებას. ჰაიდეგერისთვის არარა ერთად-

ერთი საშუალებაა, რომლითაც ადამიანი თავის არარაობას გამოცდის, გამოცდის მას ძრწოლითა და სიკვდილისკენ ყოფნით. ისევე როგორც პლატონთან და პლოტინთან, არარა სხვა არის ყოფიერებისა, მისი საზღვარია, რომელიც ავლენს სხვას. თუმცა, ჰაიდეგერთან ეს არ არის $\mu\tau$; ნაცვლად ამისა, ის დინამიკური სანყისია — „გამანადგურებელი აქტივობა“, რომელსაც აქვს ფარული ყოფიერება.

თუ არარა რაღაც ისეთია, რაც, როგორც ყოფიერებასთან წილნაყარი, ყოფიერების დისკრეციულსა და მომაკვდავ ბუნებას აფუძნებს, და თუ მისთვის სინდისით ნაკარნახევი თვალეში ჩახედვა გაბედულებით მიიღწევა, რომელიც ეგზისტენცს საკუთარი სასრულობის უწყებით ტვირთავს, მაშინ უკვე დროა ვიკითხოთ: როგორ გარბის არარასგან ადამიანი კაპიტალისტურ სისტემაში?

არარასგან გაქცევას იდეოლოგია ბუნებითობის ციკლურობის „ნახევარ-გახსნით“ აგენერირებს, რაც სოციალურ დონეზე ნაგვის წარმოებისა და ციფრული კონტენტის ალგორითმიზებული კვლავწარმოებაში განსხეულდება. არარა თუ ადამიანის არსებობის გახსნილობის ონტოლოგიური მდგენელია, მაშინ კაპიტალისტური იდეოლოგია ადამიანს ჩაკეტავს; ჩაკეტვა, „სამსახური-სახლის“ რუტინასთან ერთად, სოციალური ქსელების კონტენტის ზესწრაფი გენერირებით ფუძნდება — მთავარია გავექცეთ არარას, მთავარია ცრუ მრავალფეროვნების ნაკადებისთვის ვიყოთ მზად, დღევანდელი კულტურის ინდუსტრია კი მათ მოგვანდის: გალაკტიონის ლექსი, ჩვენი მეგობარი გოგონა, რომელიც „მილქშეიქს“ წრუპავს, ეთიოპიელი ბავშვები სიკვდილის პირას — ნამის ერთ „ჩამოსქროლვაში“ მიღებული ეს მასალა არარასგან გაქცევის ზე-ტემპებს გვივლენს. ოღონდ, გავფრთხილდეთ: „მანის“ ჩაკეტვა „ლიაა“. მას არ ახასიათებს ცხოველის ინსტიქტურობა და შებოჭილობა (benommenheit); ის გახსნილია, როგორც კონსტიტუცია, მაგრამ ცდილობს დაიკეტოს. არა მანკიერი წრე, არამედ „მანკიერი წრფეა“ არარასგან გამქცევი კაცის მოდუსი, — უპ-

იროვნო, უსახო კაცის. თუ არარა სიკვდილის ონტოლოგიური მდგენელია და ყოველგვარი დავინყება სიკვდილის დავინყებაა, მაშინ ოცდამეერთე საუკუნის ნეოლიბერალური კაპიტალიზ-
მი უკვე სისწრაფის, დამავინყებელი ონტოლოგიით ცდილობს
ადამიანთა ინდოქტრინაციას. ინდოქტრინაცია კი არარასგან
გაქცევის სინონიმია, იდეოლოგიური ლექსიკონით ნათარგმნი.

ყველაფერი შეიძლება გაკრიტიკდეს, მაგრამ არა სისტემის
საფუძვლები. იდეოლოგიის თავდავინყება ყველაზე უკეთ სიმ-
ბოლიზდება ტერმინში externality; Externality რაღაც ისეთია,
რაც სანარმოო ურთიერთობის მიღმა მდგომი ცვლადია – ანუ
ისაა, რაც კაპიტალიზმის ცრუ აღქმის მიხედვით, წარმოები-
სა და დოვლათის განაწილების პროცესში არ მონაწილეობს.
მაგალითად, ბუნება, რომელიც, ვითარცა სისტემის მიღმა
ცვლადი დავინყებულა; ჩვენ ვანარმოებთ, ვვაჭრობთ, ბუნე-
ბა კი ვითარცა „ქალური“ სანყისი, ინდო-ევროპული პატრი-
არქალიზმის საუკეთესო ტრადიციებში, დავინყებას ეძლევა.
დავინყებას კი სუბიექტის ფილოსოფია – კაპიტალიზმის ეს
ფილოსოფიური წინაპირობა – განაპირობებს. სუბიექტი პა-
ტრიარქალურად უტევს ბუნებას, რომელშიც სწორედაც რომ
არარას წყაროს განჭვრეტს და ამით არაცნობიერად საკადრის
პასუხს უბრუნებს მას. არარასგან მანისეული გაქცევა ბუნების
ნგრევის აპრიორის შეიცავს. არარას მიერ ობიექტური წარმავ-
ალობიდან სუბიექტურში გადასროლილი ადამიანი, სიჭარბის
კულტით მართული, არარას მიერ ბოძებული თავისუფლების
ვერ გაძლებას არარასავე არსით, დესტრუქციით აგენერირებს.
დესტრუქცია მიემართება ბუნებას, როგორც პირველწყაროს,
რომლისგანაც სუბიექტმა დესტრუქციულობა მიიღო. როგორც
ჩანს, ობიექტურიდან სუბიექტურ სამეფოში გადასვლა არარ-
ასთვის თვალის ვერ გასწორებითაა ნაკურთხი.

ყოველგვარი კრიტიკა, რომელიც ჭარბწარმოებასა. თუ
ფეტიშური დაგროვების პათოსს სიკვდილისგან გაქცევად,
უფსკრულში ვერ ჩახედვად განსაზღვრავს, კონტრკრიტი-
კას იმსახურებს. კონტრკრიტიკის პათოსი დაახლოებით ასე

გაუღერდება: თქვენ ბატონებო, თქვენი ნიგნებიტა და ცოდნის დაგროვებით იგივენაირად ხომ არ გაურბიხართ არარას, როგორც ჩვენ დოვლათის დაგროვებით? აკი, ყოველგვარი ცოცხალის ბუნებაა განვრცობა და მეტის სურვილია. ნიცშემ ხომ შესაბამისი ფილოსოფიაც დაადგინა. სიკვდილს ვერავინ გაექცევა, მაგრამ სიცოცხლე ხომ სირბილია – ეგებ თქვენი კრიტიკა, სირბილის ტემპსა და მიმართულებაში რომ ხედავს ავთენტურობისა და არაავთენტურობის ტიპიზაციის გამყოფ ხაზს, მხოლოდ პერსპექტივაა? ამგვარ შეკითხვას შემრიგებლურად შეიძლება ეპასუხოს – არარა ჩვენი განმსაზღვრელი იმდენადაა, რამდენადაც იგი ნებისმიერ სისტემასთან ადაპტირებადია, მისი ბუნება უსაკუთრივესი ინდივიდუალობის დაფუძნებას გულისხმობს, და ამით კაპიტალისტურ ადაპტაციას, ამ უკანასკნელის ობიექტურ-ტოტალობითი ბუნების გამო აფუძნებს: მართლაც, შეიძლება გქონდეს პატარა საწარმო და იყო ავთენტური.

ამრიგად, კაპიტალიზმის არარასთან კავშირზე შეიძლება დადგინდეს, რომ ჩვენ არ ვფლობთ უნივერსალურ ვალიდურობას – ყოველგვარ კაპიტალისტურ აქტივობასა და არარასგან გაქცევას შორის მყარი ტოლობის ნიშანი დავსვათ. თუმცა, ეს არაფრით არ გულისხმობს იმას, რომ ჩვენ ვერ ვწვდებით სხვა მნიშვნელოვან აზრს – კერძოდ იმას, რომ ყოველგვარი ემანსიპაციის უღრმესი საფუძველი სწორედ არარასთვის თვალეებში ჩახედვაა, რაც გმირულ აქტებში ვლინდება. იქნება ეს შავკანიანთა გათავისუფლება, თუ ეროვნული თავისუფლების მოპოვება. თუ ჯონ მეინარდ კეინზი წინა საუკუნის დასაწყისში წინასწარმეტყველებდა,⁵ რომ საუკუნის ბოლოს სამ საათს ვიმუშავებდით, მას, ალბათ, მხოლოდ კაპიტალისტური კლასის პოლიტიკური ნება, როგორც ფაქტორი, არ გამორჩენია მხედველობიდან – კიდევ ერთ გამორჩენილ ფაქტორად გვევლინება იდეოლოგიის მიერ იმის მიმწოდებლური გენერირება, რასაც „მანი“ ითხოვს, – კერძოდ, არარასგან გაქცევის კულტურული შინაარსები. ემანსიპაცია, რომელსაც ნებისმიე-

რი მემარცხენე მიელტვის, პირველ რიგში, ეგზისტენციალური ემანსიპაცია უნდა იყოს. ანუ მხოლოდ თავისუფალი დროისადმი და ზოგადად, დროისადმი ნაკლები შიში გამოიწვევს თავისუფალი დროის სოციალურ მოპოვებას. ეს ფორმულა, რაოდენ გულუბრყვილოდაც არ უნდა ჟღერდეს სოციალურ საკითხებზე ორიენტირებული თეორიისთვის, კრიტიკულ შეკითხვას ატარებს, ვითარცა საკუთარ არსს: რა უნდა ვაკეთოთ თავისუფალ დროს? ეს შეკითხვა, სავარაუდოა, რომ არაენობიერების სიღრმეებშივე რჩება პასუხგაუცემელი, ვითარცა არარასგან გაქცევის სოციალური კორელატი. თავისუფლება რისთვის? როდესაც ეს „რისთვის“ არაა გამყარებული ეგზისტენციალური შინაარსებით, ავთენტურობისკენ რომ მოუწოდებდა ადამიანებს, ყოველგვარი ემანსიპაცია უტოპიად დარჩენისთვისაა განწირული. აქ უნდა აღინიშნოს, რომ წინამდებარე მსჯელობას კარგად ესმის, რომ, მაგალითად, შავკანიანთა აჯანყებების საფუძველი კირკეგორის ან ნიცშეს ფილოსოფიურ ტრაქტატები არ ყოფილა. მართლაც, ვიტალური, ცხოველური განთავისუფლება უთუოდ პირველსაწყისია შრომითი („პლანტაციური“) ექსპლოატაციისაგან თავის დასაღწევად, მაგრამ ვითარება დღეს სხვაგვარია. კაპიტალისტური სისტემა, მის მთლიანობაში, დღეს ახერხებს საკმარისი თავისუფლების გენერირებას – თავისუფლებისა ბრჭყალებში და ბრჭყალების გარეშე; გენერირების ფაქტი კი დამატებით ემანსიპაციას მაღალ ეგზისტენციალურ თამასას უდგენს. წარმოვიდგინოთ მეტად გათავისუფლებული მასა, რომლის დაკვეთაც „მანი“ ლოგიკის – არარასგან გაქცევის – კვლავწარმოებაა, ხოლო ამ მოთხოვნას „ქოუჩები“ პასუხობენ „გაიდლაინური სიბრძნით“: „ცხოვრება მშვენიერია“, „მეტი თავისუფალი დრო უდრის მეტი გართობას“; „მეტი გართობა მეტი თავდავიწყებაა“; არარა თავდავიწყებად უნდა ითარგმნოს.

დავუბრუნდეთ ზემოდასმულ კითხვას: რატომ არის ერთი დავიწყება მეორეზე უკეთესი? აქ საქმე ისაა, რომ არარა ჩვენს თავთან გვამყოფებს, როგორც უსაკუთრივესი შესაძლებლო-

ბა; ეს ჰაიდგერმა, ვითარცა ეგზისტენციალური გზავნილი, მარადისად დაუდგინა კაცობრიობას. პირველი მიზანსწრაფვა შეიძლება იმავე საქმით დაკავდეს, რითაც მეორე, მაგრამ ავთენტურობის მოდუსში ვერ დაფუძნდეს. მართლაც: შეიძლება ორივე აწარმოებდეს თვეში სამას ცალ შარვალს, მაგრამ მათი ეგზისტენციალური უკუფენა განსხვავდებოდეს.

არსებობს აქტივობის ტიპი და ტემპი, რომელიც ავთენტურობა არაავთენტურობას შორის საზღვარს დაადგენდა? მაგალითად, სოციალური სისტემა, რომელიც ისეთ მასალებს ამზადებს, რომელიც ნივთების გამძლეობას უზრუნველყოფს, თუ ისეთი, რომელიც, შესაძლებლობის მიუხედავად, ისეთს აწარმოებს, რომ სულ ახალი და ახალი ვიყიდოთ? ცხადია, პირველი უმჯობესია.

ზოგადად, ნივთების გამუდმებული მოხმარება, ნებისმიერი ტიპის ფეტიშური წარმოება ხომ ისაა, რაც ადამიანურ მდგომარეობას გვაგინებს – ანუ იმას, რომ დრო შეუქცევადია და რომ ვერ დავბრუნდებით ვერც ბავშვობაში, ვერც ბუნებაში და რომ ისტორია ჩვენი წყევლაა, რომელშიც ჩვენ საკუთარი თავი უნდა დავაფუძნოთ. სინამდვილეში კი არარა გვაფუძნებს ჩვენ. არარა, ჩვენი არარა!

შენიშვნები და განმარტებები

კაპიტალიზმის დამავალიანებელი ბუნება ავთანდილ ძამაშვილი

1. ვალტერ ბენიამინმა – 1921 წელს გამოაქვეყნა ხსენებული ესე. ბენიამინის აზრით, კაპიტალიზმი კულტია დოგმატიკის გარეშე. კლასიკური გაგებით, დოგმა თუ კულტმსახურთა ქცევას გაცნობიერებულად განსაზღვრავს და აპირობებს, კაპიტალიზმის კულტი დოგმის დეკონსტრუქციას ახდენს და მას ერთგვარ უჩინარ საბურველში ახვევს. საკითხზე რეფლექსიისთვის, ბენიამინი კაპიტალიზმის ოთხ საკულტო მნიშვნელობას გამოყოფს. ესენია: 1) უტილიტარიზმი, საჯარო თუ კერძო სივრცეში, პირად სარგებლიანობასა და მოგებაზე ზრუნვა, რომელიც უკუაგდება საზოგადო სიკეთის იდეასა და გადანანილების პერსპექტივებს. 2) კულტის უსასრულო ხანგრძლივობა, სამუშაო დღეების საათების განუსაზღვრელობა, ზედმეტი ღირებულების უსაზღვრო წარმოება, ამავდროულად უსასრულო ხანგრძლივობა გულისხმობს კაპიტალიზმის ტელეოლოგიას, რომელიც ყველას კეთილდღეობას ჰპირდება, ალტერნატივების არსებობას კი გამორიცხავს. 3) კაპიტალიზმის დამავალიანებელი ბუნება, რომელზეც საკუთრივ ესეში ვსაუბრობთ. 4) კულტის მეოთხე მახასიათებლად ბენიამინი ღმერთის გასაიდუმლოებას მიიჩნევს: სისტემის დეპერსონალიზებული ძალაუფლება, რომელიც თავს ბატონობის ღია და ირიბი გზებით კვლავწარმოებს, მაგ: ძველ რეჟიმში თუ დისციპლინური ბატონობა ვლინდებოდა, ვიქტორიანულ ეპოქიდან მომდინარე, ინდუსტრიული რევოლუციებიდან დღემდე, ძალაუფლების ხისტი და თვალნათელი ვლენა, ბატონობის ფარულსა და ძალაუფლებრივ ინსტრუმენტებში გარდაისახა.

2. Maurizio Lazzarato: *The Making of the Indebted Man*, Translated by Joshua David Jordan, Amsterdam 2011. p.7

3. Ibid, p.20

4. ერიკ ს. რეინერტი: როგორ მდიდრდებიან მდიდარი ქვეყნები და რატომ რჩებიან ღარიბებად ღარიბი ქვეყნები. მთარგმნელები: ტატო ხუნდაძე. ივანე აბრამაშვილი, საზოგადოებრივი კვლევის ცენტრი. თბილისი 2019. გვ.222

5. ერიკ რეინერტი, ამხელს ნეოლიბერალურ ინდოქტრინაციას და აშიშვლებს სტანდარტული ეკონომიკური იდეების სწორხაზოვან მავნებლობასა და მითებს თავისუფალი ვაჭრობის საყოველთაო სიკეთის შესახებ. იგი აღწერს, რომ მთელი რიგი ალტერნატიული ეკონომიკური ხედვები ამოშლილია სახელმძღვანელოებიდან, საუნივერსიტეტო სივრცეში კი ვიღებთ სწავლული იდიოტების თაობას, („უკვე ორი საუკუნეა, რაც აკადემიას არ გააჩნია სხვა მსოფლიო, გარდა კაპიტალისტური ხედვითა და პრაქტიკით დანალექი სამყაროსი, საკუთარ კონცეპტუალურ ქსელებში დაჭერისთვის, დაფიქრებისთვის, აღწერისთვის თუ ინტერპრეტირებისთვის“ – ზიგმუნტ ბაუმანი, „თხევადი მოდერნულობა“, მთარგმნელთა ჯგუფი, ინტელექტი, თბილისი 2019. გვ.85), რომელნიც შესეულნი არიან მესამე ტიპის ქვეყნებს და განვითარების საშუალებას არ აძლევენ. გლობალური ეკონომიკური სისტემა, რომელიც ერთი მხრივ, ცოდნის აკუმულირების ნაცვლად მის გადინებასა და ტექნოლოგიურ განვითარებას თუ ინოვაციებში კოლექტიური ძალმოსილების სპეციფიკას აღწერს, მეორე მხრივ, რეგულირებული, პროტექციონისტული ჩარევების გარეშე ღარიბი ქვეყნების უკიდურესი სიღატაკისკენ სვლას უზრუნველყოფს. მაგალითად, ბეისბოლის ბურთები, რომელთა დამზადების ტექნოლოგიაც ავტომატიზაციას არ ექვემდებარება და ხელით შეკერვას გულისხმობს, ექსპლუატაციის უკიდურესი ფორმის თვალნათელ მაგალითს წარმოადგენს. ამერიკაში ყველაზე პოპულარული სპორტის ბეისბოლის ბურთები იკერება ჰაიტაიში, ჰონდურასსა და კოსტა-რიკა-

ში. დასაქმებული, ერთ საათში საშუალოდ ოთხ ბურთს კერავს. ჰაიტ-იში თითო ბურთში ექვს ცენტს იხდიან, ამერიკაში ბურთის საცალო გაყიდვის ფასი კი საშუალოდ თხუთმეტ დოლარს აღწევს. ამგვარად, რეინერტის მიხედვით, ლარიბი ქვეყნებისთვის, დაბალკვალიფიციური შრომისგან თვითდახსნის ერთადერთ საშუალებად, ინდუსტრიულ პოლიტიკასთან ერთად, როგორც სავაჭრო პროტექციონიზმი, ასევე ტექნოლოგიებისა და ინოვაციების განვითარება მიიჩნევა.

6. ვლადიმერ პაპავა ნიგნში „პოსტკომუნიტური გარდამავალი პერიოდის მაკროეკონომიკა“ აღწერს შოკური თერაპიის (რომელსაც დიდ აფეთქებას ან დიდ დარტყმასაც უწოდებენ, უმოკლეს ვადაში აუცილებელი და დაუყოვნებელი გარდაქმნების რიცხვობრივი სიმრავლის გამო) ორ მოდელს: ერთია ზემოდან მომდინარე, როდესაც ქარხნები იშლება და სამანქანო კაპიტალი ჯვართად იყიდება და მეორე, შოკური თერაპია ქვემოდან, რომელიც მანქანა დანადგარების განახლებასა და ინდუსტრიული პოლიტიკის შენარჩუნებას ითვალისწინებს. განახლების აუცილებლობას, ცხადია, საბაზრო სივრცეში, ტექნოლოგიურად დანიშნულებულ ქვეყნებთან, მაღალი კონკურენციის პირობებში წარმოებული პროდუქტისგან მზარდი უკუგების შენარჩუნების ან წარმოქმნის სურვილი განაპირობებს.

7. Maurizio Lazzarato: *The Making of the Indebted Man.*

8. განუსაზღვრელსა და არასტაბილურ შრომაში ჩართულ სუბიექტებს, გარდა შრომასთან დაკავშირებული უშუალო უნარებისა, ამავდროულად აცალიბებს და ახარისხებს ნაირგვარ სერთიფიკატთა ფლობის ირიბი ვალდებულება. ტრენერებისა და ქოუჩების მომეტებული პოპულარობა, სინამდვილეში თავისუფალი დროის კოლონიზების მავნებლურ ფუნქციას კისრულობს.

9. უნდა ითქვას, რომ ნეოლიბერალური განსაზღვრება თავისუფლებისა, რომელიც სრულიად მოწყვეტილია საზოგადოებრივის გაგებას,

ან სხვის როგორც თანამოძმის კატეგორიას, თავისუფლებას გაიგებს, როგორც უკერძოეს შემოფარგულობაში მოქმედების შესაძლებლობას. ამგვარი მდგომარეობა ჰეგელთან თვითნებობად სახელდება, ცალკეულის იმგვარი არსებობის ფორმა, როგორიც კონკურენცია და სხვაში მტრის ხატის პროექტირებით სულდგმულობს. მეორე მხრივ, თვითნებობა არის იმგვარი მდგომარეობა, როდესაც სუბიექტს დაკარგული აქვს ისტორიულ ხდომილებათა დამჭერი კომპასი და ან-მყოს კვაზი ცვალებადი გამონევენებითაა შემოფარგლული.

10. ეგენი ზამიატინი: „ჩვენ“ – დისტოპიური რომანი, რომელიც ტოტალიტარულ წესრიგს აღწერს. შეიძლება ითქვას, ეს წიგნი გახლავთ მარკუზეს „ერთგანზომილებიანია ადამიანის“ პროზაული პროტოტიპი. მარკუზეს ტექნოლოგიური რაციონალობა, რომელიც გარეგანი და სუბიექტებში ინტერნალიზებული ბატონობის მექანიზმებით, კაპიტალიზმის ტოტალიტარულ მმართველობას აღწერს, ზამიატინი, ფილოსოფიური თემატიკის მხატვრულ სახეებში მოქცევით აკეთებს ზუსტად იმავეს და ამხელს დამორჩილებული დროისა და ცალკეული სუბიექტების ბიოგრაფიული სხეულების გათქეფის მექანიზმებს.

11. მარტინ ჰაიდეგერის ფილოსოფიაში „მანი“ (man), იმგვარი უპიროვნო ერთეულია, რომელიც თვითშემოქცეულია თავის კერძობაში, დროითობას, მომავლისა და ყოფილობის გამამთლიანებელ უნარს დაცილებულ ანმყოს ცვალებადობაში გამოკეტილს, არასაკუთრივ ყოფნაში, მოსწონს ის, რაც სხვას, აკეთებს იმას, რასაც სხვა, ლაპარაკობს (ლაყბობა) ისე, როგორც სხვა და ფიქრობს ისე, როგორც სხვა, ამდენად „მანი“ გახლავთ საზოგადოებრიობაში გათქეფილობის უპიროვნო ყოფნის წესი.

12. ძრწოლა თუ საკუთრივი, ამდენად ონტოფსიქოლოგიურ სხეულში ჩაქსოვილი კატეგორია და შესაბამისად ბუნებრივი მუდმივაა, აფორიაქებულობა მის საპირისპიროდ ხელოვნური აქარსობით შემოსაზღვრული, „მანად“ ყოფნის თანმდევი განცდაა.

13. ზიგმუნტ ბაუმანი, *თხევადი მოდერნულობა*, გვ.156

14. რიჩარდ სენეტი ბავშვის თამაშის ფონზე აღწერს, შემოქმედებითობის ბუნებრივი იმპულსის შენარჩუნების სიკეთეებს; ბავშვი, რომელიც თამაშისას რეალობისგან დისტანცირდება და კულტურისათუ სოციუმის ფუნქციონირების მექანიზმებს ივინყებს, ამით თამაშში რეალობის გარდაქმნის შესაძლებლობის სინამდვილეში პროეცირების ძალასაც ატარებს (განსხვავებით, ვიქტორიანულ თეატრში მოთამაშე მსახიობისა, რომელიც მართალია სპონტანურობისა და გარემოულიდან ამოსხლტომის პრაქტიკებს ანხორციელებდა, თუმცა, სცენის მიღმა ისევ ბიურგერულ განსაზღვრულობაში ბრუნდებოდა). ბავშვის თამაშის თვითმყოფადი ბუნება ზრდასრულობასთან ერთად უჩინარდება. ეს თეორია, ერთი შეხედვით, ფსიქოანალიზის უმნიფრობიდან გამოსვლის პრინციპებს ენინაალმდეგება, თუმცა, ეს წინაალმდეგობა არსობრივად მოჩვენებითია და რა ფუნქციასაც ფროიდთან სუბლიმაცია ასრულებს, რომელიც რეპრესიულ გარემოში დათრგუნული ან გართობაში სპეციალიზებულია, ანალოგიურად თამაშის ხელოვნება ითრგუნება წესდებით დღის წესრიგში.

15. რიჩარდ სენეტი, *საჯარო ადამიანის დაცემა*, მთარგმნელი ლაშა გველესიანი. ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი, თბილისი 2019, გვ.322

ვირუსის ინტერვალ ლაშა ხარაზი

1. ჰამლეტის პირველი მოქმედების ბოლოს დანიის პრინცის მიერ წარმოთქმული სიტყვები *The Time is out of joint* (მაჩაბლისეულ თარგმანში *დროთა კავშირი დაირღვა*), ჟილ დელიოზის ფილოსოფიაში კონცეპტუალიზდება, როგორც მოძრაობის დროზე დაქვემდებარების კანტიანური რევოლუციის ამსახველი პოეტური ფორმულა. უშუალოდ დელიოზის ფილოსოფიურ სისტემაში მოძრაობის

დასაზღვრულობებისგან განთავისუფლებული დრო, დროის მესამე, მანამდესა და შემდეგის ერთად შემკრებ, მარადიული დაბრუნების პომეოფ მომავლის სინთეზს აფორმირებს. პანდემიით წარმოქმნილი ინტერვალი, უეცრად შეხსენებული სასრულობის ყოვლისმომცველი გამოსახულებით, სწორედ ამ დროის ხაზობრივ განუსაზღვრელობაში გვამყოფებს. იხ. Gilles Deleuze. *Sur quatre formules poétiques qui pourraient résumer la philosophie Kantienne; (Critique et clinique)* (Les Éditions de Minuit, Paris, 1993); გვ.40-42

2. 2008 წლის გლობალურ ფინანსურ კრიზისს მართვის ნეოლიბერალური პროგრამის შემმეცნებელ ლეგიტიმაციაზე არ ჰქონია ზემოქმედების იგივე ხარისხი, ვინაიდან სახელმწიფოს, როგორც უკანასკნელი ინსტანციის კრედიტორის როლი (სტანდარტულად გამოხატული ე.წ. ბეილაუთებში) კანონიკურად ჩანერილია ბაზრის აბსოლუტური სუვერენიზაციისკენ მსწრაფ ნეოლიბერალიზმში.

3. თითქოს ექიმი რიეს სიტყვები, რომ ჩვენ არ შეგვიძლია ერთდროულად ვმკურნალობდეთ და თან ვიცოდეთ [on ne peut pas en même temps guérir et savoir], ცხოვრების უშუალოებაში ამეტყველებულ პირველწყაროს პოულობდეს ჩვენ თვალწინ. Albert Camus, *La Peste* (Digibook, 2008; D'après l'édition Gallimard, 1947); გვ.167

4. კარლ შმიტის მიერ სუვერენის უკვე კლასიკურ განმარტებად ქცეულ მნიშვნელობასთან შესაბამისობაში (რომლის საფუძვლებიც სახელმწიფოს მოდერნულ თეორიაში, შმიტისავე ხაზგასმით ჯერ კიდევ მე-17 საუკუნეში სამუელ პუფენდორფის მიერ შემუშავდა და რომლის მიხედვითაც სუვერენი არის ის, ვინც გადაწყვეტილებას იღებს საგანგებო მდგომარეობაზე), დელიოზი და გუატარიც სახელმწიფოს სუვერენიტეტად განსაზღვრავენ – [L'Etat, c'est la souveraineté]. ოლონდ შმიტისაგან განსხვავებით, რომლისთვისაც საგანგებო მდგომარეობის შესახებ მიღებული გადაწყვეტილებით იდენტიფიცირებული სუვერენის კონცეპტუალური და სამართლებრივ-ლოგიკური ასპექტები პირველ რიგში, საინტერესოა, როგორც სახელმწიფო ავტორიტეტის არსის მთელი სიცხადით გამომჟღავნების მდგომარეობა [Der Ausnah-

მეფაილ ოფენბარტ დას ვესენ ინ დერ შტაატლიხენ ავტორიტატ ამ კლარსტენ], დელიოზი და გუატარი ათასი პლატოს გვიგვინოსანი ანარქიის [l'Anarchie couronnée] სულისკვეთებით, ათელის ნერტილად თვითონ სუვერენიტეტის პოლიტიკური წანამდღვრების გაუქმების შესაძლებლობას იღებენ. რახან სუვერენიტეტის ბუნებაა მბრძანებლობდეს მხოლოდ სახელმწიფო სამართლის შიგნით მოცემულზე, როგორც ისინი აღნიშნავენ, იმაზე, რაც ექვემდებარება გაშინაგანებას და ადგილობრივად აპროპრირებას [la souveraineté ne règne que sur ce qu'elle est capable d'intérioriser, de s'approprier localement], ყოველ სუვერენიტეტშივეა ნაგულისხმევი გარეგანის ჯერ კიდევ დაუსაქუთრებელი სივრცეებისკენ საკუთარი თავის უნივერსალურად განვრცობის სწრაფვაც. მაგრამ რა და როგორ ხდება მაშინ, როდესაც კაპიტალისტური აქსიომატიკის რეალიზების მოდელად [modèles de réalisation] ქცეული სახელმწიფო თვითონვე იქცევა მსხვილი საერთაშორისო კორპორაციების, ფინანსური ელიტებისა და ძალაუფლების კლექტოკრატიული სტრუქტურების ხელში გაშინაგანებისა და მისაკუთრების ობიექტად? უშუალოდ სახელმწიფო სუვერენიტეტთან მიმართებაში, დელიოზისა და გუატარის თეორიულ პერსპექტივას ამ შეკითხვაზე, არსებობის თითქმის ორმოცდაათწლიან ხანგრძლივობაში, დროის მიმდინარე მონაკვეთისთვის თითქმის არაფერი შერჩა გასათვალისწინებლად პრაქტიკული. სახელმწიფო ნამდვილად არაა არსებულის ყველაზე კეთილშობილური ქმნილება, მაგრამ საკაცობრიო ისტორიის ამჟამინდელ ფაზაში, იგი ერთადერთი ქმედებაუნარიანი საშუალებაა ადამიანის კაპიტალისტური აპოკალიფსიდან დასახსნელად. იხ. 1) Carl Schmitt, *Politische Theologie – Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität* (München und Leipzig, 1934); გვ.202) Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Capitalisme et Schizophrénie*, Mille Plateaux (Les Éditions de Minuit, Paris, 1980); გვ. 445.

5. რაც უნდა უცნაური იყოს მარქსიზმისა და კაპიტალიზმის ეს პარადოქსული ურთიერთკავშირი (რომელიც მართვის ნეოლიბერალურ პროგრამაში, მისი სრულიად არარეფლექსიური ბუნებიდან გამომდინარე, დიდწილად გაუქმებულია) ყველაზე ნაკლებად მარქსისტმა ალექსანდრ კოჟევმა გამოკვეთა, რომლის 1957 წლის 16 იანვარს,

კარლ შმიტის მიხედვით რაინ-რურის კლუბში წაკითხული მოხსენებების, კოლონიალიზმი ევროპული პერსპექტივიდან ტექსტში ვკითხულობთ: „შესაძლებელია ადამიანმა ამტკიცო, რომ მარქსი თავის პროგნოზებში ცდებოდა, ვინაიდან ამ პროგნოზების თეორიული საფუძვლები იყო მცდარი [და ეს პოზიცია მრავალგზის ყოფილა მტკიცების ობიექტი]. მაგრამ, ჩემი აზრით, ასეთი ინტერპრეტაცია, არა მხოლოდ თავისთავად მცდარია, არამედ იგი ამავდროულად სახიფათოცაა. სინამდვილეში მარქსი ცდებოდა არა იმიტომ, რომ იგი თეორიულად არასწორ დასკვნებს აკეთებდა, არამედ პირიქით, სწორედ იმიტომ, რომ ყველაფერი, რაც მან თეორიულად მოიცვა სიმართლე იყო.

და მაინც, როგორია დღეს უკვე საზოგადოდ აღიარებული ამ შეცდომის ბუნება? მარქსი ცდებოდა არა იმიტომ, რომ კაპიტალიზმმა, რომელიც მან აღწერა რევოლუციის გვერდის ავლით გააგრძელა არსებობა და არც იმიტომ რომ (როგორც ამას ზოგიერთები ამტკიცებდნენ გასულ საუკუნეში) თითქოს მის მიერ აღწერილ კაპიტალიზმს არასდროს ეარსება. სინამდვილეში მარქსის შეცდომა ერთი მხრივ, ის იყო, რომ მან აბსოლუტურ სიზუსტეში აღწერა მისი დროის კაპიტალიზმი, ხოლო მეორე მხრივ ის, რომ ეს კაპიტალიზმი მის შიგნით არსებულ ეკონომიკურ დეფექტებს ან თუ გნებავთ, „წინააღმდეგობებს“, მარქსის მიერვე აღმოჩენილი და აღწერილი მიმართულებებით გაუმკლავდა. ოღონდ არა „რევოლუციური“ და „დიქტატორული“, არამედ მშვიდობიანი და დემოკრატიული გზებით.

სინამდვილეში მარქსი და მარქსისტები მხოლოდ ერთ რამეში შეცდნენ. მათ მიიჩნიეს, რომ კაპიტალისტები ზუსტად ისეთივე ნაივურები და ახლომხედველები, ზუსტად ისეთივე უგუნურები და ბრმები იყვნენ, როგორც ბურჟუა პოლიტიკური ეკონომისტები და ზოგადად ინტელექტუალები, რომელთაც დაიჯერეს, რომ მარქსისტული თეორია სქელტანიანი წიგნების წერით „უკუეგდოთ“... ეს რომ მართლაც ასე ყოფილიყო, მარქსი ამ სახით აღარ შეცდებოდა. მაგრამ რეალურად ყველაფერი პირიქით იყო. კაპიტალისტები აქვეყნებდნენ „ანტიმარქსისტულ“ ლიტერატურას, ხანდახან (როგორც ახალგაზრდა სტუდენტები) კითხულობდნენ კიდევ ამ წიგნებს, მაგრამ აკეთებდნენ ყველაფერ იმის საწინააღმდეგოს, რაც მათში ეწერა. სახელდობრ,

მათ მარქსისტულად გადაანყვეს კაპიტალიზმი“. იხ. Interpretation, A Journal of Political Philosophy (Fall 2001, vol.29, No 1); გვ.116-117

6. აზროვნების თანამედროვე ფილოსოფიური რეჟიმი და მასთან ერთად არსებულის მიმდინარე მდგომარეობა მთლიანად ამობრუნების ამ ნიცშეანურ ოპერაციასთან თანხმობისა და უთანხმოების დისპოზიციიდან დიფერენცირდება. მარტინ ჰაიდეგერის ნიცშეზე ლექციების პირველ ტომში ვკითხულობთ: „ნიცშემ ერობელ მოკლე შენიშვნაში, რომელიც მისი პირველი თხზულების მოსამზადებელ ჩანაწერებში (1870-71) მოიპოვება თქვა: „ჩემი ფილოსოფია ამობრუნებული პლატონიზმია: რაც უფრო შორს იქნება იგი ჭეშმარიტად არსებულიდან [wahrhaft Seienden], მით უფრო წმინდა, მშვენიერი და უკეთესი იქნება იგი. სიცოცხლე ვლენაში [im Schein], როგორც მიზანი“. Martin Heidegger, *Nietzsche; Gesamtausgabe Band 6.1* (Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1996); გვ.156

7. Maurice Blanchot, *Musik*, (Le livre à venir) (Éditions Gallimard, 1959)

8. Gilles Deleuze, *Logique du sens* (Les Éditions de Minuit, Paris, 1969); გვ.177

9. Ibid, გვ. 177-178

თანამედროვე სპირიტუალიზმი და ტრენდული რელიგიები
თამთა უგლავა

1. აკადემიურ წრეებში საუკუნეების განმავლობაში არსებობდა დისკურსი, რომ რელიგიის „აღსასრული“ ახლოვდებოდა და ადამიანები დაკარგავდნენ მიღმიერი, ზეზუნებრივი ძალების რწმენას, ტექნოლოგიური პროგრესი და მოდერნიზაცია კი უფრო დააჩქარებდა ამ პროცესს, თუმცა პიპოთეზა არ გამართლდა და რელიგია დღე-

ვანდელ სამყაროშიც აქტუალურია. ნაცვლად განსხვავებისა ტრადიციულ და მოდერნულ საზოგადოებებში, მეცნიერები უკვე მსჯელობენ რელიგიის „აღორძინებაზე“ თანამედროვე საზოგადოებებში. Detlef Pollack (2015) *Varieties of Secularization Theories and Their Indispensable Core, The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*, 90:1, pp. 60-79.

2. 2012 წელს თბილისში, მაჩაბლის ქუჩაზე გაიხსნა ტრანსცენდენტური მედიტაციის ცენტრი, რომელსაც რეჟისორ დევიდ ლინჩის ფონდი აფინანსებს. ცენტრის გახსნამ საქართველოს მართლმადიდებელი ეკლესიის უკმაყოფილება გამოიწვია და ეს ფაქტი ტოტალიტარული სექტის მიერ საქართველოს ეკლესიაზე თავდასხმად შერაცხა. ჟურნალი „ლიბერალი“. დევიდ ლინჩის ფონდის მიზნების შესახებ. 2012. <http://liberali.ge/articles/view/2531/devid->

3. ზიგმუნტ ბაუმანი, *თხევადი მოდერნულობა*, ფრიდრიხ ებერტის ფონდი, მთარგმნელთა ჯგუფი. გამომცემლობა „ინტელექტი“. თბილისი 2019, გვ.40

4. იქვე, გვერდები 188-191

5. Jürgen Habermas, 2010. *An Awareness of What is Missing: Faith and Reason in a Post-secular Age*, Polity Press, Cambridge. pp. 16-17

6. Ibid, p.16

7. Ulrich Beck, 1992. *Risk Society, Towards New Modernity*, Sage Publications. London. p.52

8. Jean Baudrillard. 1998. *The Consumer Society: Myths and Structures*, London. Sage Publications. pp.26-30

9. Ibid, p.81

10. Eva M Hamberg, 2009. *Unchurched Spirituality*, The Oxford Handbook of the Sociology of Religion. pp.2-3
11. Ibid, p.5
12. Ibid, p.6
13. Hubert Knoblauch, 2010. *Spirituality and Popular Religion in Europe*, Secularization. Volume IV. The Comparative Sociology of De-Secularization. Sage Publications. London. 348
14. Michael E. Hyland, Philippa Wheeler, Shanmukh Kamble and Kevin S. Masters Source: Archiv für Religionspsychologie / Archive for the Psychology of Religion, Vol.32, No. 3 (2010), pp. 293-326. 295
15. Ibid. p.295
16. Ibid, p.296-297
17. Eva M Hamberg, *Unchurched Spirituality*, The Oxford Handbook of the Sociology of Religion. 2009. p.8
18. Peter Van Der Veer, *Spirituality in Modern Society*. Social Research, Vol. 76, No. 4, The Religious-Secular Divide: The U.S. Case (WINTER2009), pp. 1097-1120. 2009 The Johns Hopkins University Press. 1102
19. Joe Pearson, *Ritual and Religious Experience: William James and The Study of 'Alternative Spiritualities'*, Cross Currents, Vol. 53, No. 3, Thresholds of Consciousness: Varieties of "Religious Experience" at 101 (FALL 2003), pp. 413-423. p.418
20. Thomas Pilarzyk, Conversion and Alternation Processes in the

Youth Culture: a Comparative Analysis of Religious Transformations. The Pacific Sociological Review, Vol. 21, No.4 (Oct. 1978), pp. 379-405, p.379

21. Ibid, p.385

22. Jack Finnegan, *The New Age Movement: A New Religion*. The Furrow, Vol. 43, No. 6 (Jun., 1992), pp. 351-359. pp.352-353

23. Ibid, pp.352-353

24. Ibid, p.352

25. Ibid, p.356

26. Jack Urban, *The Cult of Ecstasy: Tantrism, the New Age, and the Spiritual Logic of Late Capitalism*. History of Religions, Vol. 39, No. 3 (Feb. 2000), pp. 268-304. The University of Chicago Press. p.277

27. Ibid, p.278

28. David Tacey, *The Spirituality Revolution, The Emergence of Contemporary Spirituality*, Taylor & Francis e-Library. 171

29. Ibid, p.174

30. Wade Clark Roof, *Spiritual Marketplace: Baby Boomers and the remaking of American Religion*, New Jersey 2019. Princeton University Press. p.102

31. Ibid, p.103

32. DR. James Dobson's Family Talk- დოქტორი ჯეიმს დობსონი ცნობილი ფიგურაა ამერიკის შეერთებულ შტატებში. მისი ყველაზე ცნობილი გადაცემა „საუბარი ოჯახზე“ (Family Talk) აქტიურად ვრცელ-

დება რადიოსა თუ ტელევიზიაში და მილიონობით მომხმარებელი ჰყავს. <https://drjamesdobson.org/about>

33. Wade Clark Roof, *Spiritual Marketplace: Baby Boomers and the remaking of American Religion*, New Jersey 2019. Princeton University Press. p.38

34. Ibid, p.69

35. Ibid, p.68

36. Ibid, p.78

37. Hubert Knoblauch, *Spirituality and Popular Religion in Europe, Secularization*. Volume IV. The Comparative Sociology of De-Secularization. Sage Publications. London 2010. pp.350-351

38. Ibid, p.350

39. 2004 წელს, ქალის თეთრეულის ხაზმა „ვიქტორია სეკრეტმა“ საკოლექციო საცურაო კოსტიუმი აწარმოა, რომელზეც დატანილი იყო ბუდისტური იკონოგრაფია. კერძოდ ისტორიული ბუდას ფიგურა, ბოდჰისატვა და მედიტაციური მდგომარეობაში მყოფი ბუდას სხვადასხვა ვარიაციები. „Asian Floral Tankin“-მა უკმაყოფილება გამოიწვია ბუდისტებში მთელი მსოფლიოს მასშტაბით. 2008 წლის 10 იანვრისათვის კომპანიის წინააღმდეგ ხელმომწერთა რაოდენობა 10 578-ს შეადგენდა. (Shields James, 2010, *“Sexuality, Exoticism, and Iconoclasm in the Media Age: The Strange Case of the Buddha Bikini”* (2010). Faculty Contributions to Books. p.96)

40. Lyden John C, Mazur Eric Michael, 2015. *The Routledge Companion to Religion and Popular Culture*. Routledge. New-York. pp.404-405

41. Ibid, p.404

42. Frederic Lenoir, *The Adaptation of Buddhism to the West*, Diogenes, 1999. No. 187, Vol. 47/3. 100
43. Ibid, pp.100-102
44. Ibid, pp.105-106
45. Ibid, pp.106-107
46. Lyden John C, Mazur Eric Michael, 2015. *The Routledge Companion to Religion and Popular Culture*, Routledge. New-York. p.443
47. Ibid, p.448
48. Ibid, p.445
49. Ibid, p.407
50. Amanda Lucia, *Innovative Gurus: Tradition and Change in Contemporary Hinduism*, International Journal of Hindu Studies, Vol. 18, No.2 (August 2014), pp. 221-263. p.223
51. Ibid, pp.234-235
52. Ibid, pp.224-227
53. Jane Naomi Iwamura, *Virtual Orientalism*, Asian Religions and American Popular Culture. Oxford, New York 2011. Oxford University Press. pp.63-64
54. R. Andrea Jain, *Selling Yoga. From Counterculture to Pop-Culture*, New York 2015. Oxford University Press. pp.42-43
55. Lyden John C, Mazur Eric Michael, 2015. *The Routledge Companion to Religion and Popular Culture*, Routledge. New-York. p.450

56. R. Andrea Jain, *Selling Yoga. From Counterculture to Pop-Culture*, New York 2015. Oxford University Press. pp.78-79

57. Ibid, p.98

ტოტალიზმის და ტოტალიზაციის: ცნებათა გადახედვა
გეორგ ლუკაჩსა და ჟან-პოლ სარტრთან
საბაკო კობახიძე

1. Luciano Colletti, *A Political and Philosophical Interview*, p.350 , in *Western Marxism : a Critical Reader*, ed. New Left Review, London, 1977

2. Georg Lukacs, *The Theory of the Novel, A historico-philosophical essay on the forms of great epic literature*, gv. 29 The Merlin Press, Berlin, 1971

3. Сартр Жан-Пол, *Проблемы Метода*, p.86, Академический проект, МОСКВА 2008

4. Fredric Jameson, *Marxism and Form, Twentieth-Century Dialectical Theories of Literature*, pp. 208 - 209, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1971

5. Pietro Chiodi, *Sartre and Marxism*, p. 36 , The Harvester Press, 1976

6. სარტრი „მეთოდის საკითხში“ ორ მსოფლიო ომთა შორის პერიოდში გაჩენილ გერმანულ ეგზისტენციალიზმზე საუბრისას, ჰაიდელბერგის ფილოსოფიის ინსტიტუტის დირექტორს, რადგან „ჰაიდელბერგის შემთხვევაზე ზედმეტად რთულია, რათა ის აქ განხილულ იქნას“, „Проблемы Метода“ p.19

7. Georg Lukacs, *Existentialism oder Marxismus*, p. 44, AUFBAU-VERLAG, Berlin, 1951

8. იგივე, გვ. 52

9. Fredric Jameson, *Valences of The Dialectic*, p. 235, Verso, 2009

10. Сартр Жан-Пол, *Проблемы Метода*, p. 40

11. ცნების ლუკაჩიანურ გაგებას და კანტისიანურ „ჯერარსულობას“, ამ შემთხვევაში, არავითარი თვისობრივი კავშირი არ გააჩნია ერთმანეთთან. თუ კანტთან „ჯერარსი“ სუბიექტურია თავისი არსით, ამ შემთხვევაში მარქსისტ ფილოსოფოსთან ის თვისობრივად ობიექტურია. ლუკაჩთან „უნდა“ (Sollen) მხოლოდ მაშინ გახდება „არის“, როდესაც ისტორიის სუბიექტი აღიარებს იმ სოციალურ რეალობას, რომელიც მან შექმნა, სადაც აღარ იქნება ის გაუცხოება, რომელიც ბურჟუაზიულმა კულტურამ მოიტანა. ამიტომ, შოლლენ-ის ცნება ასევე გულისხმობს მოცემული უშუალო რეალობისგან განსხვავებულ პოზიციას, მაგრამ ეს არ არის წმინდა უტოპიურობა, არამედ ლუკაჩის მიხედვით, მას ობიექტურობა ახასიათებს. ის ობიექტური შესაძლებლობაა, რომელიც თავად პროლეტარიატის მდგომარეობიდან გამომდინარეობს. როგორც ლუკაჩი იტყვის, მისი დამოკიდებულება პროლეტარიატის თვითგანვითარების პროცესთან მიმართებაში მარქსისას ემთხვეოდა, რადგან ორივეს გზა რევოლუციურ განთავისუფლებას მოასწავებდა.

12. Georg Lukacs, *History and Class Consciousness*, Studies in Marxist Dialectics , p. 27, The Merlin Press Ltd, 1971

13. გ.ვ.ფ პეგელი, გონის ფენომენოლოგია, „კარპე დიემ“, თბილისი 2017, გვ. 18

14. Istvan Meszaros, *Lukacs Concept of Dialectic*, p. 63, The Merlin Press, London, 1972

15. Georg Lukacs, *History and Class Consciousness*, p. 19
16. Karl Marx, Friedrich Engels, *Holy Family or Critical Criticism*, in Collected Works, Volume 4 , Marx and Engels 1844 -1845, p. 37, Lawrence & Wishart, Electric Book, 2010
17. Andrew Feenberg, *Philosophy of Praxis*, p. 80, Philosophy of Praxis, Verso, London/Newyork, 2014
18. Georg Lukacs, *Bolshevism as Moral Problem*, p. 424 Social Research, Vol. 44, No. 3 pp, The New School (AUTUMN 1977),
19. Merleu Ponty Maurice, *Adventures of Dialectics*, p. 31, Northwestern University Press, Evanston, 1973
20. Сартр Жан-Пол, *Проблемы Метода*, p. 28
21. Jean-Paul Sartre, *Critique of Dialectical Reason*, Volume One, gv. 45, Verso London/New York, 2005
22. იგივე, გვ. 38
23. კარლ მარქს, *თვრამეტი ბრიუმერი ლუი ბონაპარტისა, კ. მარქსი ფ.ენგელსი, რჩეული ნაწერები, ტომი I* , გვ. 267, სახელგამი, პოლიტიკური ლიტერატურის სექტორი, თბილისი
24. პროექტი მიემართება არსების საკუთარი თავის არჩევანს და გამომჟღავნდება მომავალი მიზნის შუქის ქვეშ აქტივობით.
25. Jean-Paul Sartre, *Critique of Dialectical Reason*, p. 44
26. იგივე, გვ. 80
27. Fredric Jameson, *Marxism and Form*, p. 233
28. იგივე, გვ. 233

29. ჟან-პოლ სარტრი ტერმინ „კონტ-ფინალურს“ „დიალექტიკური გონების კრიტიკაში“ იყენებს, რომელიც გულისხმობს გარკვეულ გარემოებებს, როდესაც ერთი ფენომენი (ინდივიდი ან ჯგუფი) ენ-ინააღმდეგება ან სპობს მეორე ფენომენს, რომელზეც დამოკიდებულია პირველის წარმოშობა ან მისი არსებობის შენარჩუნება.

30. Fredric Jameson, *Valences of the Dialectic*, p. 232

31. Jean-Paul Sartre, *Critique of Dialectical Reason*, p. 260

32. Jean-Paul Sartre, *Critique of Dialectical Reason*, p. 313

33. Fredric Jameson, *Marxism and Form*, p. 242

34. Jean-Paul Sartre, *Critique of Dialectical Reason*, p. 363

35. Jean-Francois Lyotard, *The Postmodernism Condition: A Report on Knowledge*, p. 82, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1979

36. Fredric Jameson, *Valences of the Dialectic*, p. 230

კინო და კაპიტალიზმი: ზოგიერთს უფრო
მხურვალედ უყვარს
ნინი შველიძე, ალექსანდრე გაბელია

ფილმოგრაფია:

აღმოდებული (Beoning) – ჩან-დონ ლი. 2018 წ.

ანიმა (Anima) – პოლ-ტომას ანდერსონი. 2019 წ.

ბავშვი (L'enfant) – ჟან-პიერ დარდენი, ლუკ დარდენი. 2005 წ.

ბოდიშით, ვერ მოგისწარით (Sorry We Missed You) – კენ ლოუჩი. 2019 წ.

გარყვნილის კინოგაიდი (The Pervert's Guide To Cinema) – სოფი ფიენ-სი. 2006 წ.

დაკარგულები (The Lost) – დეიმონ ლინდელოფი. 2004-10 წ.

დარაჯები (Watchmen) – დეიმონ ლინდელოფი. 2019 წ.

დეკალოგი (Dekalog) – კშიშტოფ კიშლოვსკი. 1988 წ.

დენიელ ბლეიკი (I, Daliel Blake) – კენ ლოუჩი. 2016 წ.

დიდი ქალაქის ჩირაღდნები (City Lights) – ჩარლი ჩაპლინი. 1931 წ.

ესაუბრე მას (Hable con ella) – პედრო ალმოდოვარი. 2002 წ.

ვერტიგო (Vertigo) – ალფრედ ჰიჩკოკი. 1958 წ.

ზიზლი (La Haine) – მათიო კასოვიცი. 1995 წ.

ის (Her) – სპაიკ ჯონსი. 2013 წ.

ლობსტერი (The Lobster) – იორგოს ლანთიმოსი. 2015 წ.

მზის ამოსვლამდე (Before Sunrise) – რიჩარდ ლინკლეიტერი. 1998 წ.

მიტოვებულები (The Leftovers) – დეიმონ ლინდელოფი. 2014-17 წ.

მისტერ ლონგი (Ryu San) – საბუ. 2017 წ.

მოკლე ფილმი სიყვარულზე (Krótki film o miłości) – კშიშტოფ კიშლოვსკი. 1988 წ.

პატერსონი (Paterson) – ჯიმ ჯარმუში. 2016 წ.

პეტრა ვონ კანტის ცხარე ცრემლები (Die bitteren Tränen der Petra von Kant) – რაინერ ვერნერ ფასბინდერი. 1972 წ.

როზეტა (Rosetta) – ჟან-პიერ დარდენი, ლუკ დარდენი. 1999 წ.

სათამაშოების ისტორია 4 (Toy Story 4) – ჯოშუა კული. 2019 წ.

სასიყვარულო განწყობა (In The Mood For Love.) – ვონგ კარ-ვაი. 2000 წ.

სტალკერი (Stalker) – ანდრეი ტარკოვსკი. 1979 წ.

უხილავი ძაფი (Phantom Thread) – პოლ-ტომას ანდერსონი. 2017 წ.

1. De Antoine Baecque Serge. Toubiana Serge. *François Truffaut*, Berkeley: University of California Press. 2000. p.110

2. Bazin, André. What is Cinema? Vol 2. Trans. Hugh Gray. Berkeley: University of California Press, 1971. p.72

3. დინარა მაღლაკელიძე, კინოს თეორიის კლასიკური და თანამედროვე ტექსტები, თბილისი: კენტავრი. 2013. გვ.57

4. დინარა მაღლაკელიძე, კინოს თეორიის კლასიკური და თანამედროვე ტექსტები, თბილისი: კენტავრი. 2013. გვ.57

5. Alain Badiou, *In Praise Of Love*, Translated by Peter Bush. Serpent's Tail. An imprint Proble Books Ltd. London. 2012. p.17
6. Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, Screen 16.3. 1975. p.6
7. პედრო კომბა, მიხურული კარი, რომელიც საგონებელში გვაგდებს,ონლაინ ჟურნალი: ჯენარიელო. 2012
8. Jean-Paul Sartre, *The Words*. Translated by Bernard Frechtman, New York: George Braziller. 1964. p.121
9. Miller, Jacques-Alain. *Jacques Alain Miller: On Love, We love the one who responds to our question Who am I*, In *The Symptom* 10, (1997/2009). Date Accessed: 10 November 2008
10. Roland Barthes, *A Lover's Discourse: Fragments*, Translated by Richard Howard. HILL AND WANG. A division of Farrar, Straus and Giroux. New York. 1978. p.233
11. Adriana Novoa, *Whose Talk Is It? Almodóvar and the Fairy Tale in Talk to Her*, Detroit: Wayne State University Press. 2005. p.229
12. Marsha Kinder, *Reinventing the Motherland: Almodóvar's Brain-Dead Trilogy*, Film Quarterly 58.2 (2005): 9-25. Web. 10 Jan. 2010. p.22
13. Ovid. *Metamorphoses*. Translated by Sir Samuel Garth, John Dryden, et al. Book the Tenth, The Story of Orpheus and Eurydice. 1717
14. რაინერ მარია რილკე, სონეტები ორფეესისადმი, გამომცემლობა: აზრი. მთარგმნელი: ლულო დადიანი. 2009. სონეტი XXVIII
15. Bell Hooks, *All About Love*, New York: Harper Perennial. 2001. p.219

16. Erich Fromm, *The Art Of Loving*, New York: Harper & Row. 1956. p.56

17. Louis Althusser, *Lenin and Philosophy and Other Essays*, Ideology and Ideological State Apparatuses. Monthly Review Press. Translated by Ben Brewster. 1971. pp.19-20

18. პიერ პაოლო პაზოლინი, *ლუთერული წერილები*, თბილისი: საზოგადოებრივი გამომცემლობა საგა. მთარგმნელები ლაშა კალანდაძე, ხათუნა ცხადაძე, თათული წერეთელი. 2016. გვ. 244

19. Dominique Rabourdin, *La Bataille des Dardenne*, Interview with Jean- Pierre and Luc Dardenne. Rosetta/La Promesse. 2006

20. აქ არ უნდა ვიგულისხმოთ კაპიტალისტურ საზოგადოებაში გაბატონებული ბურჟუაზიული მორალი. მათ შორის რელიგიური მორალი, რადგან დარდენების ეთიკა გამოსახავს რელიგიისა და სექსუალარიზმის, რწმენისა და ათეიზმის დიქტომიას. ამავდროულად, დარდენების ეთიკა გარკვეულწილად ეფუძნება ემანუელ ლევინასის ეთიკურ ფენომენოლოგიას. მისი face-to-face ცნების მიხედვით ადამიანები ვალდებულები არიან იზრუნონ „სხვაზე“. მეორე მხრივ, ძმები დარდენები მემარცხენე იდეოლოგიიდან ამოდიან.

21. თავისუფალი საბაზრო პრინციპებისთვის დამახასიათებელი სისტემა, რომელიც დროებითი სამუშაო პოზიციებით ხასიათდება. ორგანიზაციები დამოუკიდებელ მუშახელს მოკლევადიანი ვალდებულებებით ქირაობენ. ამ შემთხვევაში, მათ გაუცხოებას და ფიზიკურ იზოლაციას, სხვა მუშებთან ურთიერთობის, თანადგომისა და სოლიდარობის ნაკლებობა განაპირობებს.

22. Thibault, Luke. *Victims of Capitalism's Success*, Jacobinmag. 2019

23. Adorno, Theodor W. *The Culture Industry*, Selected essays on mass culture. London and New York: Routledge Classics. 2005. p.194

24. Guy Debord, *Society Of The Spectacle*, Detroit: a Black & Red translation unauthorized. 1970. p.147

25. Alexandra Kollontai, *Communism and the Family*, The Worker. Translated: by Alix Holt. 1920.

26. „ოჯახის, კერძო საკუთრების და სახელმწიფოს წარმოშობა-ში“ (1884) ენგელსი ამ ტიპის ურთიერთკავშირს, სიყვარულის საყოველთაო განხორციელებას, მხოლოდ იმ შემთხვევაში განიხილავს, თუ კაპიტალისტური წარმოება და მის მიერ შექმნილი საკუთრების უფლება მოისპობა და წყვილს არ მოუწევს არჩევანის გაკეთება და ცხოვრება გაბატონებული ეკონომიკური მოსაზრებებით.

27. Karl Marx, *The Poverty of Philosophy*, Transcribed by Zodiac for marxists.org. Proofed and corrected by Caemody Matthew 2009. p.80

28. Georg Lukacs, *History and Class Consciousness*, Studies in Marxist Dialectics. Translated by Rodney Livingstone. CAMBRIDGE, MASSACHUSETTS, THE MIT PRESS, 1971. p.64

29. Herbert Marcuse,, *One-Dimensional Man*, London and New York: Routledge Classics. 2002. p.7

30. Ozden Toprak,, *City and Cinema*, International Journal of Humanities and Social Science. www.ijhssi.org ||Volume 5 Issue 9||September. 2016 || p.21

31. ვალტერ ბენიამინი, *ხელოვნების ნიმუში მისი ტექნიკური რეპროდუცირებადობის ეპოქაში*, თბილისი: გამომცემლობა საგა. 2008. გვ.49

32. Ozden Toprak, *City and Cinema*, International Journal of Humanities and Social Science, www.ijhssi.org ||Volume 5 Issue 9||September. 2016 || p.21

33. ჟან ბოდრიარი, *ქალაქი და სიძულვილი*, მთარგმნელი მალხაზ ხარბედიძე. ჟურნალი არილი. 2014
34. Vogel Amos, *Film as a Subversive Art*, CT Editions. 2005. p.58
35. უილიამ ფოლკნერი, *დათვი*, თბილისი: საბჭოთა საქართველო. 1975. გვ.10
36. პიერ პაოლო პაზოლინი, *ლუთერული წერილები*, თბილისი: გამომცემლობა საგა. 2016. გვ.133
37. Viktor Shklovsky, *Art as Technique*, 1917. Warwik
38. Michael Featherstone, *Consumer Culture: An Introduction*, Theory, Culture, and Society. 1983. pp.4-9
39. Erich Fromm, *The Art Of Loving*, New York: Harper & Row. 1956. p.131
40. Erich Fromm, *The Sane Society*, New York: Rinehart and Winston, Inc. 1955. p.94.
41. Alain Badiou, *In Praise Of Love*, Translated by Peter Bush. Serpent's Tail. An imprint Prople Books Ltd. London. 2012. p.73
42. Karl Marx, Engels, Frederick. *A Critique of The German Ideology*, Transcription: Tim Delaney, Bob Schwartz. Online Version: Marx/Engels Internet Archive (marxists.org). 2000. p.14
43. Søren Kierkegaard, *Works of Love: Kierkegaard's Writings, Vol 16*, New Jersey: Princeton University Press. Edited and translated by Howard V. Hong and Edna H. Hong. 1995. p.369
44. Jacques Ranciere, *The Idea of Communism*, Edited by Costas Douzinas and Slavoj Žižek. London, New York: Verso. 2010. p.176

რამდენიმე მოსაზრება დამოუკიდებელ ქართულ
კინოსა და მის ირგვლივ მიმდინარე პროცესებზე
გიორგი ჯავახიშვილი

1. თეო ხატიაშვილი, ფარაჯანოვი, პოეტური კინო და მივიწყებულ წინაპართა აჩრდილები, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი, თბილისი, 2019, გვ.31.
2. ბელა ბალაში, „კინოხელოვნების ფილოსოფიის შესახებ“, მთარგმნელი: დიანა მაღლაკელიძე, კინოს ხელოვნების კლასიკური და თანამედროვე ტექსტები, თბილისი, 2013, გვ.44.
3. უნგრელი კინოთეორეტიკოსი, მწერალი და პოეტი (1884-1949).
4. ბელა ბალაში: „კინოხელოვნების ფილოსოფიის შესახებ“, გვ.44
5. ვგულისხმობთ საკონკურსო (!) ფორმატის დროს სხვისი ნამუშევრის შეფასებას.
6. თავდაპირველი მნიშვნელობით კიჩი აღნიშნავს იაფფასიან, სენტიმენტალურ ნაწარმოებს, რომელიც ფართო საზოგადოებისთვისაა შექმნილი.
7. რუმინელი კინემატოგრაფისტი, კრისტიან მუნჯოუს ფილმის „4 თვე, 3 კვირა და 2 დღე“ ოპერატორი.
8. უნდა აღინიშნოს, რომ ფილმების ოპერატორი შალვა სოყურაშვილია, რაც გარკვეულწილად მოქმედებს მათ ესთეტიკურ მსგავსებაზე.
9. გარდა ავტორის აზრისა, 2019 წლის მინურულს კინომცოდნეებს შორის ჩატარებულ კვლევაში, 21-ე საუკუნის საუკეთესო ქართულ ფილმად „ნამე“ დასახელდა.

10. ნინი შველიძე, რეცენზია, *ნამე, სხვა გეგმებით*
https://demo.ge/index.php?do=full&id=1650&fbclid=IwAR3tSwC-n9EXuWRnXIHnOUbRvrpJwe5KT_Dx-ssg5Biczax82LSJjJ5KxQkM

11. აბას ქიაროსთამი, *დაუსრულებელი კინო, მთარგმნელი ნინი შველიძე.*

http://cinexpress.ge/2019/11/08/abas-qiarosthami-dausrulebeli-kino/?fbclid=IwAR2GpbWPNmq3Z065ZdvsWWJFpSy-TBvaMTJB77_Mia-olrqKXYlwLKfuucQ

ერთგანზომილებიანი აზროვნება და
ტექნოლოგიური რაციონალობა
დავით გალაშვილი

1. კ.მარქსი, ფ.ენგელსი, *რჩეული ნაწერები ტომი I*, კარლ მარქსი, სიტყვა სახალხო გაზეთის იუბილეზე, სახელგამი. თბილისი 1950. გვ.403

2. Feenberg A., *Heidegger and Marcuse*, London, Routledge, 2004. p.xiii

3. Herbert Marcuse, 1998, *Technology, War and Fascism: Collected Papers of Herbert Marcuse (Volume 1)*, New York: Routledge, p.41

4. Ibid. p.41

5. ჰერბერტ მარკუზე, *ერთგანზომილებიანი ადამიანი, მთარგმნელი ოთარ ჭულუხაძე.* თბილისი, თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2019. გვ.164.

6. უნდა ითქვას, რომ ამ ვითარებიდან თავის დასაღწევად შესაძლოა მართებული აღმოჩნდეს ბერტოლტ ბრეხტის გაუცხოების თეორია, რომლის მიხედვითაც, ადამიანები ყოველდღიურობაში მომხდარ მოვლენებს, ყოველდღიურობაში აღქმულ საგნებს უნდა გაუუცხოვდნენ და სხვა პოზიციიდან შეხედონ, რათა მათში აღმოაჩინონ ის, რაც მასობრივი წარმოების პირობებში შეუმჩნეველი რჩება.

7. Adorno W.Th., *Studies in philosophy and social science*, New York City, The Institute of social research, 1941. p.25

8. ამგვარად, დიალექტიკური აზროვნება თავის თავში უარყოფითი ხდება. მისი ფუნქცია სალი აზრის თვითრწმენისა და თვითკმაყოფილების დამსხვრევა, ძალაუფლებისა და ფაქტების ენის ავბედითი რწმუნებოლობის შერყევა და იმის ჩვენებაა, რომ არათავისუფლება საგნების გულის გულშია, რომ მათი შინაგანი წინააღმდეგობების განვითარება თვისებრივი ცვლილებისაკენ, არსებული მდგომარეობის კატასტროფისა და აფეთქებისაკენ აუცილებლობით გვიძღვება (Marcuse H., *Reason and Revolution: Hegel and the Rise of Social Theory*, Boston, Beacon Press, 1968. გვ. ix).

9. Herbert Marcuse, *Reason and Revolution: Hegel and the Rise of Social Theory*, p.xiii

10. Herbert Marcuse, *One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*, Boston, Beacon Press, 1991. p.144

11. Ibid, p.161

12. Ibid, p.162

13. სხვა სიტყვებით, მარკუზეს აზრით, თუკი გაუცხოება მე-19 საუკუნეში უფრო თვალნათელი გახლდათ, როდესაც მუშას მის მიერ ნაწარმოები პროდუქტის შეძენაც კი არ შეეძლო, მე-20 საუკუნეში ფუფუნებამ და ინდუსტრიულ საზოგადოებებში დაგროვილმა სი-

უხვემ გაუცხოების საკითხი ეჭვქვეშ დააყენა. თუმცა, მოუხედავად გაუცხოების პროცესის შეფარვისა, მარკუზეს მიაჩნია, რომ გაუცხოების საკითხი დღეს ისე მწვავედ დგას, როგორც არასდროს.

14. Ibid p.164

15. ჰერბერტ მარკუზე, *მარქსიზმი და რევოლუცია*, მთარგმნელი დავით გალაშვილი. თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბილისი 2018. გვ.13

16. იქვე, გვ.15

არარა და კაპიტალიზმი
ოთარ ჭულუხაძე

1. Henri Bergson, *Creative Evolution*; Random House, New York, 1944; p.308;

2. Herman Diels, *Fragmente der Vorsokratiker*; Weidmannsche Verlagsbuchhandlung, Band 1, 1960; p.232;

3. პლატონი, „სოფისტი“; „პროგრამა ლოგოსი“, 2013; გვ.349, 257ბ;

4. Martin Heidegger, *Was ist Metaphysik?*; Gesamtausgabe, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, Band 9; გვ.106;

5. John Maynard Keynes, *Essays in Persuasion*; New York: W.W.Norton & Co., 1963; p.369.

ავთანდილ ძამაშვილი, ლაშა ხარაზი, თამთა უგლავა,
საბა კობრეიძე, ნინი შველიძე, ალექსანდრე გაბელია,
გიორგი ჯავახიშვილი, დავით გალაშვილი, ოთარ ჭულუხაძე



კრიტიკული ესეები კაპიტალიზმის შესახებ

კომპიუტერული უზრუნველყოფა:
დავით გოგლიძე

კორექტორი:
ქეთევან ბეროზაშვილი

100 (ცალი)

თქვენი შენიშვნები გთხოვთ გამოგზავნოთ მისამართზე

Für die Anmerkungen wenden Sie sich bitte an die folgende Adresse

E-mail: infocarpediem507@gmail.com

T. (+995) 577 728 947

www.carpediemph.ge