

პოსტმოდერნიზმის სიკვდილი და შემდგომი ამბები

ინგლისური ლიტერატურის დოქტორი ალან კირბი, რომელიც ამჟამად ოქსფორდში ცხოვრობს, თანამედროვე ანუ პოსტ-პოსტმოდერნული ეპოქის უმნიშვნელოვანესი მკვლევარია. მისი როლი ისევე უკავშირდება მის მიერვე შემოტანილ და ბრწყინვალედ დასაბუთებულ ცნებებს „ფსევდო-მოდერნიზმი“ და „დიგიმოდერნიზმი“, როგორც დერიდას სახელია დაკავშირებული დეკონსტრუქციასთან, ბოდრიარის – სიმულაკრთან, დელიოზის და გვატარის სახელები – შიზონალიზთან. კირბი არა მხოლოდ პოსტმოდერნის დასასრულზე საუბრობს, რაშიც ახალი არაფერი იქნებოდა, არამედ უშუალოდ თანამედროვე სულიერ სიტუაციას აღწერს. მისი დასკვნები ხაზგასმულად პესიმისტურია და კულტურასა და სოციოლოგიაში დამკვიდრებული მრავალი სტერეოტიპისა და სააზროვნო მოდელის გადაფასებას მოითხოვს. კირბი უარს ამბობს მორალურად განზემდგომ მეცნიერულ ნეიტრალიზმზე. მასის ადამიანის თანამედროვე მდგომარეობას იგი განიხილავს, როგორც ვითომ თანა-შემოქმედი, თანა-შემქმნელი, ვითომ უსაზღვრო ძალაუფლებაშიმყოფელი, სინამდვილეში კი დაჩლუნგებული და ყოველმხრივ იოლად მანიპულირებული ადამიანის ჩამოყალიბების პროცესს. ეს კი წინ წამოწევს თაობებს შორის ურთიერთობის, მოჩვენებითი აქტიურობის, მოჩვენებითი დემოკრატიისა და ბევრი სხვა საკითხის სრულიად ახლებური ინტერპრეტაციის საჭიროებას. კირბი დაასკვნის, რომ „ფსევდო-მოდერნიზმის ტიპური ინტელექტუალური ფორმებია უცოდინრობა, ფანატიზმი და განგაშის განცდა“ და რომ ჩვენი ეპოქა ფანატიზმის საგანგაშო იდეოლოგიის უდიდეს წნეხს განიცდის. წინამდებარე სტატია პირველად 2006 წელს გამოქვეყნდა.

თვალწინ მიდევს ერთი ბრიტანული უნივერსიტეტის ინგლისური ენის ფაკულტეტის მოდული, რომელიც მისი უებსაითიდან გადმოვქაჩე. იგი შეიცავს დავალებებს და ყოველკვირეულად წასაკითხი მასალის სიას ფაკულტატური სასწავლო კურსისა „პოსტმოდერნული ლიტერატურა“, და თუ უნივერსიტეტის სახელწოდება აქ დასახელებული არ არის, არა იმიტომ, რომ მოდული ერთგვარად სამარცხვინოა, არამედ იმიტომ, რომ იგი მარჯვედ ასახავს მოდულებს ან მოდულთა ნაწილებს, რომლებიც უნდა ისწავლონ პრაქტიკულად, მთელი მსოფლიოს ინგლისური ენის ყველა ფაკულტეტზე მომავალ სასწავლო წელს. მოდულის აზრით, პოსტმოდერნიზმი ცოცხალია, ყვავის და აქტიურობს: მოდულში ნათქვამია, რომ იგი წარმოაჩენს „პოსტმოდერნისა და პოსტმოდერნულობის მთავარ საკითხებს და განიხილავს მათ ურთიერთობას თანამედროვე მხატვრულ ლიტერატურასთან“. ეს შესაძლოა ნიშნავდეს იმას, რომ პოსტმოდერნიზმი ჩვენი თანამედროვეა, მაგრამ სინამდვილეში იმას გვიჩვენებს, რომ იგი მკვდარია და დასაფლავებული.

პოსტმოდერნის ფილოსოფია ხაზს უსვამს ცოდნისა და მნიშვნელობის მოუხელთებლობას. ეს სხირად გამოიხატება პოსტმოდერნულ ხელოვნებაში, როგორც ირონიულ თვითშემეცნებასთან დაკავშირებული საკითხი.

აზრი პოსტმოდერნიზმის დასრულების თაობაზე ფილოსოფიურად უკვე დასაბუთებულია. არიან ადამიანები, რომლებმაც ძირითადად დაამტკიცეს, რომ რომელიღაც დროის განმავლობაში გვეჯეროდა პოსტმოდერნის იდეებისა. მაგრამ ან უკვე აღარ, და ამიერიდან ვაპირებთ კრიტიკული რეალიზმისა ვირწმუნოთ. ამ მსჯელობის სისუსტე ის არის, რომ იგი ყურადღებას ამახვილებს სამეცნიერო წრეებზე, იმ ფილოსოფოსთა პრაქტიკასა და ვარაუდებზე, რომელთაც ძალუძთ ან არ ძალუძთ პოზიციის თითქმის ან მთლიანად შეცვლა და, ბევრი მეცნიერი უბრალოდ გადანყვეტს, რომ ურჩევნია ფუკოსთან (არქიპოსტმოდერნისტთან) დარჩეს და შემდეგ რაიმე სხვაზე გადავიდეს. თუმცა, იმ შეუვალ დასკვნამდე მისვლაც შეიძლება, რომ პოსტმოდერნიზმი მოკვდა, თუკი სამეცნიერო წრეების მიღმა გავიხედავთ და თანამედროვე კულტურულ პროდუქტს შევავლებთ თვალს.

ბევრი სტუდენტი, რომელიც ამ წელს „პოსტმოდერნულ ლიტერატურას“ აირჩევს, 1985 ან შემდეგ წლებში უნდა დაბადებულიყო. მოდულის ყველა ძირითადი ტექსტი, ერთის გარდა, გამოქვეყნებულია სხვა სამყაროში, მანამ, ვიდრე სტუდენტები დაიბადებოდნენ: „ფრანგი ლეიტენანტის საყვარელი“, „ცირკში გატარებული ღამეები“, თუ „მოგზაური ზამთრის ერთ ღამეს“, „ოცნებობენ თუ არა ანდროიდები ელექტრონულ ცხვარზე“ (და „ბასრი მორბენალი“), „თეთრი ხმაური“: ეს დედიკოებისა და მამიკოების კულტურაა. ზოგი ტექსტი („ბაბილონის ბიბლიოთეკა“) დაწერილია ჯერ კიდევ იმ დროს, როცა მათი მშობლები დაიბადნენ. შეცვალეთ ეს მარაგი პოსტმოდერნის სხვა მიმდევართა ნაწარმოებებით – „საყვარელი“, „ფლობერის თუთიყუში“, „წყლის ქვეყანა“, „ლოტი 49“, „გაფითრებული ალი“, „სლოთერჰაუსი-ხუთი“, „ლანარკი“, „ნეირომანტი“, ბ. ს. ჯონსონის რომელიღაც ნაწარმოები – და იმავე სურათს იხილავთ. ყოველივე ეს იმგვარადვე თანამედროვეა, რაგვარადაც – „სმიტები“ და სამხრეები, იმგვარივე მხატვრული მოვლენაა, როგორც – ბეტამაქსის ვიდეო მაგნიტოფონი. ეს ის ტექსტებია, რომლებიც როკმუსიკისა და ტელევიზიის შესავიწროებლად გაჩნდნენ. მათ ოცნებაც კი არ შეეძლოთ ტექნოლოგიებისა და მედიაკომუნიკაციების იმ შესაძლებლობებზე – მობილურ ტელეფონებზე, ი-მეილზე, ინტერნეტზე, კომპიუტერზე ყველა სახლში... (ეს ადამიანის მთვარეზე გაფრენის ტოლფასი იყო) – რომლებიც დღევანდელ სტუდენტობას საჩუქრად ერგო.

პოსტმოდერნული მხატვრული ლიტერატურის ამსახველი ბრიტანული მოდულების მოძველებულობის მიზეზი ის არის, რომ ისინი არავის განუახლებია. თვალი შეავლეთ კულტურულ ბაზარს: იყიდეთ უკანასკნელი ხუთი წლის განმავლობაში დაბეჭდილი რომანები, ნახეთ ოცდამეერთე საუკუნის კინო, მოუსმინეთ ბოლოდროინდელ მუსიკას – ბოლოს და ბოლოს, უბრალოდ, დაჯექით და უყურეთ ტელევიზორს ერთი კვირის განმავლობაში – და თქვენ ძლივს თუ აღმოაჩენთ პოსტმოდერნიზმის კრთომას. ამგვარადვე, მავანი შეიძლება დაესწროს ლიტერატორთა კონფერენციას (როგორც მოვიქეცი მე ივლისში) და ყური მიუგდოს მოხსენებებს, რომლებშიც არაფერია ნათქვამი თეორიულ საფუძვლებზე, დერიდაზე, ფუკოზე,

ბოდრიარზე. მოძღვრებათა უგულვებლყოფის, უძღურებისა და არარელევანტურობის განცდის გარდა სწავლულთა შორის პოსტმოდერნიზმის ჩავლაც დასტურდება. ადამიანებს, მწარმოებელთ კულტურული მასალისა, რომელსაც კითხულობენ, უყურებენ და უსმენენ სწავლულები და არასწავლულები, პოსტმოდერნიზმისთვის უბრალოდ თავი გაუწებებიათ. ისეთი შემთხვევითი მეტამხატვრული თუ თვითშემეცნებითი ტექსტიც კი, რომელიც ფართოდ გავრცელებულ გულგრილობას გამოხატავს, როგორცაა ბრეტ ესტონ ელის „ლუნაპარკი“, მოდერნისტული ნოველები, შემდეგ რომ გამოჩნდნენ და დიდი ხანია, გადაავიწყდათ, ასევე 1950 და 60-იან წლებში დაინერა.

ერთადერთი ადგილი, სადაც პოსტმოდერნიზმი შენარჩუნებულია, საბავშვო მულტფილმებია, ისეთი, როგორებიცაა „შრეკი“ და „უჩვეულონი“. ეს გახლავთ მშობლებისათვის გაღებული ხარკი, რომელთაც თავიანთ შვილების გვერდით დროის გატარება უვალდებულებიათ. ეს ის დონეა – სადაც პოსტმოდერნიზმის დაცემა მოხდა – პოპკულტურაში შემორჩენილი მარგინალურ მასხარათა წყარო, რომლის სამიზნე რვა წლამდე ბავშვები არიან.

რა არის პოსტმოდერნიზმი?

მნამს, რომ ეს უფრო მეტზე მიანიშნებს, ვიდრე კულტურული მოდის უბრალო ცვლილებაა. ენა, რომლის მეშვეობითაც ძალაუფლება, ცოდნა, ინდივიდუალობა, რეალობა და დრო შეიცნობოდა, შეიცვალა, უეცრად და საბოლოოდ. ახლა წყალვარდნილი ჰყოფს ლექტორთა უმრავლესობას და მათ სტუდენტებს, რომლებიც ენათესავებოდნენ იმათ, ვინც 1960-იან წლების ბოლოს გამოჩნდნენ, მაგრამ არა – ამავე სახის მიზეზის გამო. მოდერნიზმიდან პოსტმოდერნიზმზე გადასაცვლებას საფუძვლად არ დასდებია რომელიმე ღრმა კულტურული პროდუქციისა და რეცეპციების გადასხვაფერება. ყოველივე, რაც მოხდა, რიტორიკულად რომ გავაზვიადოთ, ის იყო, რომ ზოგმა, ვინც ერთხელ წაიკითხა „ულისე“ და „შუქურისაკენ“, სანაცვლოდ დაწერა „გაფითრებული ალი“ და „სისხლიანი დარბაზი“. მაგრამ დაახლოებით, 1990-იანი წლების ბოლოსა თუ 2000-ის დამდეგს ახალი ტექნოლოგიების წარმოჩენას ავტორისა და მისი ბუნების, მკითხველისა და ტექსტის, მათ შორის ურთიერთობის ნაძალადევი და სამუდამო რესტრუქტურირება მოჰყვა.

პოსტმოდერნიზმმა, ისევე, როგორც მოდერნიზმმა და მანამდე – რომანტიზმმა, გააფეტიშა (ანუ უაღრესად დიდი მნიშვნელობა მიანიჭა) ავტორს, მაშინაც კი, როცა ავტორმა არჩია, გაეკრიტიკებინა ან თავი მოეჩვენებინა, რომ გააუქმა საკუთარი სტატუსი. დღევანდელი კულტურა კი აფეტიშებს ტექსტის მიმღებს, რამდენადაც ის იქცა ნაწილობრივ ან სრულ ავტორად. ოპტიმისტმა, შესაძლოა, ეს კულტურის დემოკრატიზაციად მიიჩნიოს. პესიმისტი კი ყურადღებას გაამახვილებს მტანჯველ ბანალობასა და ახლად წარმოქმნილი კულტურული პროდუქტის სიცარიელეზე (ყოველ შემთხვევაში, ჯერჯერობით მაინც).

ნება მომეცით, აგისხნათ. პოსტმოდერნიზმმა თანამედროვე კულტურა გაიგო როგორც სანახაობა, რომელსაც უძღური ინდივიდი უცქერს და რომლითაც

რეალობისადმი დასმული კითხვები პრობლემატიზდება. შესაბამისად, ეს აქცენტირდებოდა ტელევიზიასა და კონოეკრანზე. მისი მემკვიდრე, რომელსაც ფსევდო-მოდერნიზმს დავარქმევდი, კულტურული პროდუქტის შესაქმნელად ინდივიდის ქმედებას აუცილებელ პირობად მიიჩნევს. ფსევდო-მოდერნიზმი გულისხმობს ყველა ტელე თუ რადიოპროგრამას ან პროგრამების ნაწილს, ყველა „ტექსტს“, რომელთა შინაარსს და დინამიკას იგონებს ან წარმართავს მონაწილე მაცურებელი და მსმენელი (თუმცა, ეს უკანასკნელი ტერმინები, თავიანთი პასიურობითა და „მიღებაზე“ ხაზგასმით, მოძველებულია: ვგულისხმობ რომელიმე „Big Brother“-ის ყურებისას ტელეფონით ხმის მიცემას ან ფეხბურთის გულშემატკივრის სატელეფონო ზარს 6-0-6-ზე: ამ დროს მაცურებელი ან მსმენელი მხოლოდ მაცურებელი ან მხოლოდ მსმენელი არ არის).

განსაზღვრების თანახმად, ფსევდო-მოდერნული კულტურული პროდუქტი შეუძლებელია არსებობდეს, და ის არც არსებობს, თუ მასში ინდივიდი ფიზიკურად არ არის ჩართული. „დიდი მოლოდინი“ მატერიალურად მაინც იარსებებს, ვინმე მას წაიკითხავს, თუ – არა. როცა დიკენსმა მისი წერა დაასრულა და გამომცემელმა მზის სინათლე ახილვინა, მისი მატერიალური ტექსტუალიზება – სიტყვათა მისმიერი შერჩევა – შედგა და დასრულდა იმის მიუხედავად, ხალხი ტექსტის როგორ ინტერპრეტაციას აიტაცებდა, ნებისმიერი დაიმახსოვრებდა, თუ – არა. მისი მატერიალური პროდუქტულობა და მისი შედგენილობა დაადგინეს მხოლოდ მისმა მომწოდებლებმა, ანუ – ავტორმა, გამომცემელმა და ა.შ. მკითხველი მხოლოდ შინაარსის მბრძანებელი გახდა. Big Brother კი, როგორც ტიპური ფსევდომოდერნული ტექსტი, მატერიალურად ვერ იარსებებდა, თუ კონკურსანტების სასარგებლოდ ვინმე არ დარეკავდა და ხმას არ მისცემდა. ამგვარად, ხმის მიცემა პროგრამის მატერიალური ტექსტუალიზების ნაწილია – მაცურებელი, რომელიც ტელეფონით რეკავს, ამავე დროს, პროგრამის „შემქნელიცაა“. ასე რომ არა, იგი ზებუნებრივი ქმედების ძალით ენდი უორჰოლის ფილმს დაემსგავსებოდა: ნევროზული, ახალგაზრდა ექსპიზიციონისტი ინერტულად მოჰყვებოდა გინებას და ოთახში უმიზნო საუბარს საათების განმავლობაში. ამგვარად, რაც Big Brother-ს იმად აქცევს, რაც არის, მაცურებლის სატელეფონო ზარია.

ფსევდო-მოდერნიზმი ასევე მოიცავს თანამედროვე საინფორმაციო პროგრამებს. მათი არსი დიდწილად გულისხმობს მეილებსა და ტექსტურ შეტყობინებებს, რომლებიც კომენტირებულ ახალ ამბებს ახლავს. ტერმინი „ინტერაქტიურობა“ ამ შემთხვევაში თანაბრად შეუსაბამოა, ვინაიდან აქ არ არის „გაცვლა“: ამის ნაცვლად მაცურებელი ან მსმენელი „შემოდის“ – წერს პროგრამის სეგმენტს, – შემდეგ „გადის“, თავის პასიურ როლს უბრუნდება. ფსევდო-მოდერნიზმი ასევე შეიცავს კომპიუტერულ თამაშებს, რომელიც, წინარეს მსგავსად, ინდივიდს კონტექსტში ათავსებს, სადაც, წინასწარ მოფიქრებული სქემით, იგი კულტურულ შინაარსს იგონებს. ყველა ამ ინდივიდუალური ქმედების – თამაშის – შინაარსის ცვლილება ცალკეულ მოთამაშეზეა დამოკიდებული.

ფსევდო-მოდერნული კულტურის ფენომენის ტიპური გამოვლინებაა ინტერნეტი. მისი ცენტრალური ქმედება ის არის, რომ ინდივიდი აწკაპუნებს თავის მაუსს ერთი გვერდიდან მეორეზე გადასასვლელად, თანაც ისე, რომ ამის ზუსტად

გამეორება შეუძლებელია, გზას იკვლევს კულტურულ პროდუქციაში, რომელიც მანამდე არასოდეს არსებულა და არც იარსებებს. ეს კულტურული პროცესის ისეთი ინტენსიური კავშირია, რომელსაც ვერანაირი ლიტერატურა ვერ შემოგვთავაზებს, და ჰბადებს უცილო აზრს (ან ილუზიას) ინდივიდუალური კონტროლისა, მართვისა, მუშაობისა, ინდივიდის ჩართულობისა კულტურული პროდუქციის შექმნაში. ინტერნეტგვერდები ისე არ ავტორიზდება, რომ ვინმემ შეიტყოს, ვინ შექმნა ისინი ან ვინ ზრუნავს მათზე. მათი უმრავლესობა ან თხოვს ინდივიდს, რომ მათზე იმუშაოს Streetmap-ისა და Rout Planner-ის მსგავსად, ან ნებას რთავს, დაამატოს რამე, როგორც ვიკიპედიაში, ფილმებში ან, მაგალითად, უებსაიტის შექმნისას. ყველა შემთხვევაში, ინტერნეტისთვის ნიშანდობლივია, რომ თქვენ იოლად შექმნათ თქვენი გვერდი (ანუ ბლოგი).

თუ ინტერნეტი ანდა მისი გამოყენება განსაზღვრავს და აბატონებს ფსევდო-მოდერნიზმს, ახალმა ერამ უკვე განაახლა მოძველებული ფორმები. ფსევდო-მოდერნული ხანის კინო უფრო და უფრო ემსგავსება კომპიუტერულ თამაშებს. კინოსახეები, რომლებიც ოდესღაც სინამდვილიდან მოვიდნენ ჩარჩოში ჩასმულები, განათებულნი, გასააუნდტრეკებულნი და გარედაქტირებულნი გონებამახვილი რეჟისორების მიერ, რომლებიც მაყურებლის ფიქრებისა და ემოციების გზამკვლევობას კისრულობდნენ, ახლა დიდნილად კომპიუტერის მეშვეობით იქმნება. და ადამიანები უყურებენ ამას. თუ სპეციალური ეფექტები იმიტომ გამოიგონეს, რომ დაუჯერებელი დამაჯერებლად ექციათ, CGI ხშირად (გაუაზრებლად) იმისთვის ირჯება, რომ შესაძლებელი ხელოვნურად გამოიყურებოდეს, როგორც ეს ხდება „ბექდების მბრძანებელსა“ და „გლადიატორში“. ბრძოლები, რომლებშიც ათასობით ინდივიდი იყო ჩართული, მართლაც მოხდა; ფსევდო-მოდერნული კინო კი მათ ისე წარმოაჩენს, თითქოს მათი მოხდენა მხოლოდ ვირტუალურ სივრცეში ყოფილიყო შესაძლებელი. და ამრიგად, კინომ კულტურული საფუძველი მხოლოდ უბრალოდ კომპიუტერს კი არ ჩაუყარა, როგორც მის სახეთა გენერატორს, არამედ – კომპიუტერულ თამაშებს, როგორც – მაყურებელთან მისი ურთიერთობის მოდელს.

ამის მსგავსად, ფსევდო-მოდერნული ხანის ტელევიზიას პატივში ჰყავს არა მხოლოდ Reality TV (ეს კიდევ ერთი უცხო ტერმინი!), არამედ კომერციული არხები, ან ვიქტორინები, რომლებშიც ფულის მოგებით დაიმედებული მაყურებელი სწორი პასუხის სათქმელად რეკავს. ტელევიზია ასევე სწყალობს ისეთ ფენომენებს, როგორებიცაა Ceefax და Teletext. მაგრამ ამ ახალი ვითარების გამო მოთქმა-გოდების ნაცვლად გაცილებით გამოსადეგი იქნებოდა, თუ თანამედროვე საინფორმაციო საშუალებებს კულტურულ მიღწევებად გარდავქმნიდით. საგულისხმოა იმის შემჩნევა, რომ ფორმა შეიცვლება თუ არა (Big Brother შეიძლება გამოიფიტოს!), მნიშვნელობა არა აქვს: ტერმინები, რომლებითაც ინდივიდები დაკავშირებულნი არიან თავიანთ ტელეეკრანთან და იმასთან, რასაც ხშირად მაუნყებლები გვიჩვენებენ, უდავოდ შეიცვალა. ტელევიზიის უბრალო საყურებელი ფუნქცია, ისევე, როგორც ხელოვნების ყველა სხვა დარგისა, მარგინალურად იქცა: ახლა მაყურებელს, ოდესღაც რომ მიმღებს ეძახდნენ, ევალება, დაკავებული, აქტიური, გამომგონებელი იყოს. იგი ყველაფერი ამით თავს ძალმოსილად გრძნობს, და ეს მართლაც აუცილებელია; ტრადიციული –ავტორი“ დაყვანილ იქნა იმის სტატუსამდე, ვინც

ან ადგენს პარამეტრებს, რომელთა ფარგლებშიც სხვები მოქმედებენ, ან ხდება უბრალოდ არარელევანტური, უცნობი, მეორეხარისხოვანი; ამასთან, „ტექსტისთვის“ ნიშანდობლივია როგორც ჰიპერ-ეფემერულობა, ისე – არასტაბილურობა. ეს „მაყურებლის“ დამსახურებაა. ეს რომ არ მომხდარიყო, თქვენ ვერ წაიკითხავდით „მიდლმარჩს“ 118-ე გვერდიდან 316-მდე, 401-მდე 501-მდე, მაგრამ თქვენ შეიძლებდით Ceefax-ის წაკითხვას.

ფსევდო-მოდერნული ტექსტი განსაკუთრებულად ცოტა ხანს ძლებს. ასე რომ არა, ვთქვათ, „Fawltly Towers“, სატელევიზიო რეალითი პროგრამები თავიანთი ორიგინალური ფორმით აღარ განმეორდებოდა, სატელეფონო გადაცემა ხელმეორედ აღარ წარმოიქმნებოდა, სატელეფონო შესაძლებლობების გარეშე კი რეალითი შოუ განსხვავებულ და გაცილებით ნაკლებმომხიბლავ არსებად გადაიქცეოდა. Ceefax ტექსტი რამდენიმე საათის შემდეგ კვდება. თუ მეცნიერები დამონმებულ ინტერნეტგვერდებს ათარიღებენ, მხოლოდ იმიტომ, რომ გვერდები უჩინარდება ან რადიკალური სისწრაფით იცვლება. ტექსტუალური მესიჯების ან ი-მეილების თავიანთი ორიგინალური ფორმით შენახვა უკიდურესად რთულია. ი-მეილების ამობეჭდვა მათ თითქოს წერილის მსგავს სტაბილობას ჰმატებს, მაგრამ მხოლოდ იმ შემთხვევაში, როცა მათი არსობრივი, ელექტრონული მდგომარეობა ნადგურდება. რადიოში ტელეფონით დარეკვის, კომპიუტერული თამაშების შენახვის ვადა მცირეა, ისინი ძალიან მალე ძველდება. ასეთ რამეებზე დამყარებულ კულტურას მახსოვრობა არ გააჩნია - რასაკვირველია, არ ვგულისხმობ წინამავალ მძიმედსატარებელ კულტურულ მემკვიდრეობას, რომელიც მიიღო მოდერნიზმმა და პოსტმოდერნიზმმა. ბერნი და აქროლვადი ფსევდო-მოდერნიზმი, ამგვარად, ამნეზიურიცაა: ეს არის ამ მომენტში (ამჟამად) მიმდინარე კულტურული ქმედებები, რომელთაც არც წარსული გააჩნიათ, არც – მომავალი.

ფსევდო-მოდერნული კულტურული პროდუქცია ასევე გამორჩეულად ბანალურია, რაზეც უკვე მივანიშნე. ფსევდო-მოდერნული ფილმების შინაარსი, არსებითად, იმ ქმედებებისკენაა მიდრეკილი, რომლებიც წარმოქმნიან და ამთავრებენ ცხოვრებას. სცენართა უმნიშვარი პრიმიტივიზმი თანამედროვე კინოს ტექნიკური ეფექტების გამოცდილების მკაცრი კონტრასტია. მესიჯებისა და ი-მეილების ტექსტთა უმრავლესობა მოსაწყენია იმასთან შედარებით, რითაც განათლებული ადამიანები თავიანთ წერილებს ავსებენ. ყველგან ტრივიალობა და სიმწირე ბატონობს. ფსევდო-მოდერნული ერა, ჯერჯერობით მაინც, კულტურული უდაბნოა. თუმცა ჩვენ შეგვიძლია ავაყვავოთ იგი ახალი ტერმინების გამოყენებით, რომლებსაც შევუთანადებთ მნიშვნელოვან არტისტულ მხატვრულ გამოთქმებს (რის შედეგადაც, დამაკინებელი იარლიყი, რომლითაც ფსევდო-მოდერნიზმი შევამკე, უკვე შესაბამისი აღარ იქნება). ახლა ჩვენ ადამიანური ქმედების ის ქარიშხალი გვებრძვის, რომელიც, რომელიმე მყარი განგრძობითი ან თუნდაც წარმომქნელი კულტურული ფასეულობის თვალსაზრისით, ისეთი რაიმეს მნიშვნელობით, რომელსაც ადამიანები ორმოცდაათი ან ორასი წლის განმავლობაში არაერთხელ შეაფასებენ, ვერაფერს შობს.

ფსევდო-მოდერნიზმის ფესვები შეიძლება წლების წიაღში, პოსტმოდერნიზმის ბატონობის ხანაში დაიძებნოს. საცეკვაო მუსიკა და ინდუსტრიული პორ-

ნოგრაფია, მაგალითად, უკანასკნელი 70-იანი და 80-იანი წლების პროდუქცია, ეფემერულობისაკენ, მნიშვნელობის სიფუყისაკენაა მიდრეკილი. იგი არაავტორიზებულია (ცეკვა უფრო მეტად, ვიდრე – პოპი ან როკი). ასევე, წინა პლანზე გამოაქვთ მათი „რეცეპციის“ ქმედება: საცეკვაო მუსიკა საცეკვაოდ არსებობს, პორნოკი არ უნდა წაიკითხო ან უყურო, არამედ უნდა გამოიყენო. ამ თვალსაზრისით, იგი წარმოქმნის ფსევდო-მოდერნულობის მონაწილეობის ილუზიას. მუსიკაში ფსევდო-მოდერნი ჩანაცვლებულია რომელიმე ცნობილი შემსრულებლის ალბომით, როგორც მონოლითური ერთიანი ტექსტით; მსმენელის მიერ ინდივიდუალური ტრეკების იოდ-ზე ატვირთისა და დამიქსვის ნამდვილი პროტოტიპი იყო ერთი თაობის წინ მუსიკის მოყვარულთა მიერ შეგროვებული მუსიკალური კომპილაციები. მაგრამ ცვლილება მოხდა იქ, სადაც ფანის მარგინალური დროისტარება გაბატონებულად იქცა. ეს არის მუსიკის მოხმარების გარკვეული საშუალება, როცა რომელიმე ალბომის რენდერიზების იდეა ხელოვნების ნიმუშად ითვლება, როცა ინტეგრალური მნიშვნელობის მქონე სხეული ქრება.

ამ თვალსაზრისით, ფსევდო-მოდერნიზმი სხვა არაფერია, თუ არა იმ რაღაცის ტექნოლოგიურად მოტივირებული გადანაცვლება კულტურულ ცენტრზე, რაც უკვე არსებობდა (ამის მსგავსად, მეტალიტერატურა უკვე არსებობდა, მაგრამ ისე გაფეტიშებული არ იყო, როგორც ეს პოსტმოდერნიზმმა მოახდინა). ტელევიზია ყოველთვის იყენებდა აუდიტორიის მონაწილეობას, ისევე, როგორც თეატრი ან სხვა პერფორმაციული ხელოვნება; მაგრამ როგორც ერთ-ერთ ვარიანტს, და არა – აუცილებლობას: ფსევდო-მოდერნულმა ტელეპროგრამებმა აუდიტორიის მონაწილეობა საკუთარ თავზე დააფუძნეს. ასევე, დიდი ხნის განმავლობაში არსებობდა ძალზე „აქტიური“ კულტურული ფორმებიც, კარნავალიდან ვიდრე პანტომიმამდე. მაგრამ არც ერთ მათგანს არ უგულისხმია დანერილი ან რამენაირი მატერიალიზებული ტექსტი, და ამგვარად, ისინი ცხოვრობდნენ იმ კულტურის პერიფერიაში, რომელმაც გააფეტიშა ასეთი ტექსტები – მაშინ, როცა ფსევდო-მოდერნული ტექსტი, მისთვის ნიშანდობლივი ყველა თავისებურებით, დგას, როგორც ცენტრალური, გაბატონებული, პარადიგმატული ფორმა დღევანდელი კულტურული პროდუქციისა, თუმც კულტურამ, მიუხედავად მისი მარგინალურობისა, მაინც იცის სხვა ფორმები. ამ სხვა სახეობათა „პასიურობა“ უნდა გაექცეს სტიგმას ფსევდო-მოდერნული „აქტიურობის“ ფონზე. კითხვას, მოსმენას, ყურებას ყოველთვის ჰქონდა მოღვაწეობის საკუთარი არსი და ბუნება. მაგრამ ფსევდო-მოდერნულ ტექსტთა წარმომქნელის ფიზიკურობამ და იმ გარემოებამ, რომ მან აუცილებლად უნდა შექმნას ტექსტთა კრებული, იგი გააბატონა: ამან შეცვალა ძალაუფლების კულტურული ბალანსი (გაითვალისწინეთ, წარსულის ეს გიგანტები – კინო და ტელევიზია – როგორ უხრიან ქედს მათ). იგი აყალიბებს ოცდამეერთე საუკუნის სოციალურ-ისტორიულ-კულტურულ ჰეგემონიას. მეტიც, ფსევდო-მოდერნის საქმიანობა საკუთარი სფეციფიკურობით ხასიათდება: ის ელექტრონული და ტექსტუალურია, მაგრამ – ეფემერული.

დანკაპუნება ცვლილებებზე

პოსტმოდერნიზმში მავანი კითხულობდა, უყურებდა, ისმენდა, როგორც ადრე. ფსევდომოდერნიზმში მავანი რეკავს, ანკაპუნებს, ლილაკს აწვება, ერთი საიტიდან მეორეზე გადადის, ირჩევს, მოძრაობს, ტვირთავს. საქმე გვაქვს თაობებს შორის ინტერვალთან, რომელიც დაუდევრად აცალკევებს ხალხს, ვინც 1980 წლამდე ან მას შემდეგ დაიბადა. ვინც უფრო გვიან იშვა, თავისი ტოლები შეეძლო მიეჩნია თავისუფლებად, ავტონომიურებად, ექსპრესიულებად, დინამიკურებად, ძლიერებად, დამოუკიდებლებად, მათი უნიკალური ხმა ისმოდა და ისმინებოდა: პოსტმოდერნიზმი და ყველაფერი, რაც მანამდე იყო, პირიქით, შეფასდება ელიტურ, მოსაწყენ, გაუცხოებულ და უნდილ მონოლოგად, რომელიც თრგუნავს და ნიღბავს ადამიანებს. 1980 წლამდე დაბადებულები შესაძლოა, განხილულ იქნენ არა ადამიანებად, არამედ – თანამედროვე ტექსტებად, რომლებიც ხან სასტიკნი არიან, ხან – პორნოგრაფიულნი, ხან ირეალურნი, ხან – ბანალურნი, ხან უგემოვნონი, ხან – კონფორმისტები, ხან მომხმარებელნი, ხანაც – უაზრონი და უგუნურნი (იხ. სიბრიყვეები, ვთქვათ, ვიკიპედიის რომელიმე გვერდზე ან უშინაარსობანი Cee-fax-ზე). ის, რაც ფსევდო-მოდერნიზმამდე იყო, დიდწილად შეფასდება გონიერების, შემოქმედების, ამბოხისა და ჭეშმარიტების ოქროს ხანად. აქედან გამომდინარე, სახელწოდება „ფსევდო-მოდერნიზმი“ ასევე შეიცავს დაძაბულობას ტექნოლოგიურ საშუალებათა სინატიფესა და მათ მიერ გადმოცემული შინაარსის ბანალობასა თუ უგუნურებას შორის – კულტურული მომენტი შეჯამებულია მობილური ტელეფონების მომხმარებელთა გონებაშეზღუდულობით, რომელიც დაახლოებით ასე ჟღერს: „ავტობუსში ვარ“.

პოსტმოდერნიზმი „რეალობას“ კითხვის ნიშნის ქვეშ აყენებდა, ფსევდო-მოდერნიზმი კი სინამდვილეს განსაზღვრავს მთლიანად ჩემ-ად, ახლა-დ, საკუთარ ტექსტებთან „ინტერაქციად“. მაშასადამე, ფსევდო-მოდერნიზმის აზრით, რასაც იგი ქმნის ან აკეთებს, მხოლოდ ის არის სინამდვილე, და ფსევდო-მოდერნულ ტექსტს, თითქოს, რეალურად ძალუძდეს გაფურჩქვნა ძალზე მარტივი ფორმით: ხელის კამერით გადაღებული დოკუმენტური საპნის ოპერებით (რომელიც აჩვენებს შემფოთებულ ინდივიდებს და მაცურებელს თანამონაწილეობის ილუზიას უქმნის); „ოფისით“ და „ბლერის მოჯადოებული პროექტით“, ინტერაქტიური პორნოგრაფიითა და რეალიტი ტვ-თი; მაიკლ მურისა და მორგან სპარლოკის ესსეისტური კინოთი.

სინამდვილის ამგვარ ხედვასთან ერთად, ცხადია, რომ ინტელექტუალურ შეხედულებათა დომინანტური სისტემა შეიცვალა. როცა პოსტმოდერნიზმის კულტურული პროდუქტი გადაეცა იმავე ისტორიულ სტატუსს, როგორებიც მოდერნიზმი და რომანტიზმი იყო, მისი ინტელექტუალური ტენდენციები (ფემინიზმი, პოსტკოლონიალიზმი და ა. შ.) ახალ ფილოსოფიურ გარემოში იზოლირებულნი აღმოჩნდნენ. სამეცნიერო წრეები, განსაკუთრებით, ბრიტანეთში, დღესდღეობით ისე გაუტაცია საბაზრო ეკონომიკაში ძალების მოსინჯვასა და ვარაუდების გამოთქმას, რომ გამორიცხულია, ლექტორებმა თავიანთ სტუდენტებს განუცხადონ, რომ ისინი პოსტმოდერნულ სამყაროში ცხოვრობენ, სადაც იდეოლოგიათა, მსოფლალ-ქმათა

და ხმათა სიმრავლეში ვინმემ შეიძლება მათიც გაიგონოს. მათ ყოველ ნაბიჯს საბაზრო ეკონომიკა განსაზღვრავს, ლექტორებს არ ძალუძთ, იქადაგონ მრავალფეროვნება, როცა მათ სიცოცხლეზე განსხეულებული ფანატიზმი ბატონობს. უკანასკნელი ათი წლის განმავლობაში სამყარო ინტელექტუალურად დავიწროვდა. ლიოტარმა დიდი ნარატივების გაფერმკრთალება შეამჩნია, ფსევდო-მოდერნიზმი კი ხედავს, გლობალიზებული მსოფლიო ეკონომიკის იდეოლოგიამ როგორ მიაღწია ერთპიროვნულის დონეს და ყოველგვარი სოციალური მოღვაწეობის უძლიერეს რეგულატორად – ყოვლის შთანმთქმელ, ყოვლის ამხსნელ, ყოვლის სტრუქტურებად დამნაწევრებელ – მონოპოლიზმად ჩამოყალიბდა, რასაც უსიამოვნოდ შენიშნავენ სწავლულები. ფსევდო-მოდერნიზმი, რა თქმა უნდა, მომხმარებელი და კონფორმისტია, ის არის მიზეზი, რომლის გამოც სამყაროს გარს ისე უნდა უარო, თითქოს ის გაეჩუქებინოთ, ან გაეყიდოთ.

მეორეც: მაშინ, როცა პოსტმოდერნიზმმა გააღმერთა ირონიულობა, ინფორმირებულობა და თამაში, თავიანთი ალუზიებით ცოდნაზე, ისტორიასა და ამბივალენტურობაზე, ფსევდო-მოდერნიზმის ტიპური ინტელექტუალური ფორმებია უცოდინრობა, ფანატიზმი და განგაშის განცდა: ბუმი, ბლერი, ბინ ლადენი, ლე პენი და მისი მსგავსნი, ერთი მხრივ, და მეორე მხრივ, უფრო მრავალრიცხოვანი, მაგრამ უფრო ნაკლებძალმოსილი მასები. ფსევდო-მოდერნიზმი მიეკუთვნება სამყაროს, რომელიც აღსავსეა ამერიკის შეერთებული შტატების რელიგიურ ფანატიკოსთა სეგმენტის, თითქოს სეკულარული, მაგრამ სინამდვილეში ჰიპერ-რელიგიური ისრაელისა და მთელ პლანეტაზე მიმოფანტულ მუსლიმთა ფანატიკური ქვეჯგუფის ურთიერთიშპობით: ფსევდო-მოდერნიზმი არ შობილა 2001 წლის 11 სექტემბერს, მაგრამ პოსტმოდერნიზმი კი დაიმარხა იმ ნანგრევებში. ამ კონტექსტში, ფსევდო-მოდერნიზმი მუჯღუგუნით აქეზებს ფანტასტიკურად ნატიფ ტექნოლოგიას, მისდიოს შუა საუკუნეობრივ ბარბაროსობას – ინტერნეტში თავის კვეთის სცენებით აღსავსე ვიდეოების ატვირთვითა და მობილური ტელეფონით ციხეებში მონყობილი ტანჯვა-წამების გადაღებით.

ამას გარდა, ყველას უნევს ორცეცხლშუა ყოფნა და ამ ძრწოლის გამოცდა. მაგრამ ეს ფატალისტური ძრწოლა გეოპოლიტიკას და თანამედროვე ყოფის ყველა ასპექტს სწვდება; ეს გახლავთ სოციალური დაცემისა და იდენტობის დაკარგვის შიში; ჯანმრთელობასა და დიეტაზე ღელვა; კლიმატურ ცვლილებათა დესტრუქტიულობის გამო ტანჯვა; საკუთარი უუნარობისა და უსუსურობის შეგრძნება იმ ტელეპროგრამათა შედეგად, რომლებიც გვასწავლიან, როგორ დავალაგოთ სახლი, როგორ აღვზარდოთ ბავშვები და როგორ დავრჩეთ გადახდისუნარიანები. ეს ტექნოლოგიური სიბრწყვე უაღრესად თანამედროვეა: ფსევდო-მოდერნიზმი გამუდმებით ეურთიერთება პლანეტის მეორე მხარეზე მცხოვრებთ, მაგრამ – მხოლოდ იმიტომ, რომ უთხრან, ჯანმრთელობისთვის ბოსტნეული სასარგებლოაო. ეს ბრინჯაოს ეპოქის აშკარა ფაქტია. ფსევდო-მოდერნიზმი მამაკაცი თუ ქალი წარმართავს ნაციონალურ სატელევიზიო პოლიტიკას, მაგრამ არ იცის, რა ჭამოს – ამ დახასიათებათა ნაზავში ბავშვიც ჩანს და მოზრდილიც, ძლიერიც და უსუსურიც. სხვადასხვა მიზეზთა გამო, ეს გახლავთ ხალხი, რომელსაც არ ძალუძს „დიდი ნარატივების ურწმუნობა“, ლიოტარი ტიპურ პოსტმოდერნიზტებს რომ არწმუნებდა.

ფსევდო-მოდერნული ეპოქა, ასეთი ძრწოლისმომგვრელი და თითქოს, გაუკონტროლებელი, უცილოდ შეუპყრია სურვილს, დაუბრუნდეს სათამაშოებით ინფანტილურ გართობას, რაც ასევე ნიშანდობლივია ფსევდო-მოდერნული კულტურული სამყაროსათვის. ეს ტიპური ემოციური სიტუაცია, რომელიც რადიკალურად უსწრებს ირონიის ჰიპერგონივრულობას, ტრანსია - ისეთი მდგომარეობა, როცა საკუთარსავე საქმიანობას გადაუსანსლიხარ. მოდერნიზმის ნევროზულობისა და პოსტმოდერნიზმის ნარცისიზმის სანაცვლოდ ფსევდო-მოდერნიზმს ეს სამყარო სადღაც მიაქვს, როდესაც იგი ახალ, უწონად, ჩუმი აუტიზმით აღსავსე „არსაით“-ს ქმნის. მთავარია, დაწკაპუნოთ, ღილაკს დაწვეთ, და უკვე „ჩართულები“, შთანთქმულები, გადაწყვეტილები ბრძანდებით. თქვენ ტექსტი ხართ, ირგვლივ არავინაა, არც „ავტორი“; ირგვლივ არაფერია, არავითარი სხვა დრო და ადგილი; თქვენ თავისუფალი ხართ: თქვენ ტექსტი ხართ: ტექსტი იკავებს თქვენს ადგილს.

ინგლისურიდან თარგმნა **გია ჯოხაძემ**.

Alan Kirby, *The Death of Postmodernism and Beyond*. In: *Philosophy Now*, No. 58, 2006
Translated by **Gria Jokhadze**.

მთარგმნელის შენიშვნები:

ჯონ ფაულზი, „ფრანგი ლეიტენანტის საყვარელი“, გამოქვეყნდა 1969 წელს.
ანგელა კარტერი, „ცირკში გატარებული ღამეები“, გამოქვეყნდა 1984 წელს.
იტალო კალვინო, „თუ მოგზაური ზამთრის ერთ ღამეს“, გამოქვეყნდა 1979 წელს.
ფილიპ ქ. დიქი, „ოცნებობენ თუ არა ანდროიდები ელექტრონულ ცხვრებზე?“, გამოქვეყნდა 1968 წელს (მის მიხედვით გადაიღეს ფილმი „ბასრი მორბენალი“, 1982).
დონ დელილო, „თეთრი ხმაური“, გამოქვეყნდა 1985 წელს.
ხორხე ლუის ბორხესი, „ბაბილონის ბიბლიოთეკა“, გამოქვეყნდა 1941 წელს.
ტონი მორისონი, „საყვარელი“, გამოქვეყნდა 1987 წელს.
ჯულიან ბარნსი, „ფლობერის თუთიყუში“, გამოქვეყნდა 1984 წელს.
გ. სვიფტი, „წყლის ქვეყანა“, გამოქვეყნდა 1983 წელს.
თომას ფინჩონი, „ლოტი 49“, გამოქვეყნდა 1966 წელს.
ვლადიმერ ნაბოკოვი, „გაფითრებული ალი“, გამოქვეყნდა 1962 წელს.
კურტ ვონეგუტი, „სლოთერჰაუსი-ხუთი ანუ ბავშვთა ჯვაროსნული ლაშქრობა: ცეკვა სიკვდილთან“, გამოქვეყნდა 1969 წელს.
ალასდერ გრეი, „ლანარკი“, გამოქვეყნდა 1981 წელს.
უ. გიბსონი, „ნეირომანტი“, გამოქვეყნდა 1984 წელს.
ბრაიან სტენლი ჯონსონი (1933-1973) – ინგლისელი ექსპერიმენტული რომანისტიკის წარმომადგენელი, პოეტი, კრიტიკოსი, ტელეპროდიუსერი, რეჟისორი.
„სმიტები“ (The Smiths) – ინგლისური ალტერნატიული როკჯგუფი; პირველი ალბომი გამოუშვა 1984 წელს.

ბრეტ ესტონ ელისი (დაბ. 1964 წ.) – ამერიკელი რომანისტი და სცენარისტი; მისი რომანი „ლუნაპარკი“ გამოქვეყნდა 2005 წელს.

„შრეკი“ (2001) და „უჩვეულონი“ (2004) – კომპიუტერული გრაფიკით შექმნილი ამერიკული მულტფილმები.

ვირჯინია ვულფი, „შუქურისაკენ“, გამოქვეყნდა 1927 წელს.

ანგელა კარტერი, „სისხლიანი დარბაზი“, გამოქვეყნდა 1979 წელს.

Big Brother – ამერიკული რეალითი შოუ, რომლის დროსაც ადამიანთა ჯგუფი სამი თვის განმავლობაში კამერების მეთვალყურეობის პირობებში ერთად ცხოვრობს; მათგან ერთი ტელეფონით რეკავს და ხმას მათ წინააღმდეგ აძლევს, ვის გაძევებასაც ისურვებდა.

6-0-6 – საფეხბურთო ტელეფონ-შოუ, რომელსაც გადასცემს BBC ბრიტანეთის საფეხბურთო სეზონის დროს; მსმენელს საშუალება აქვს დარეკვისა და საკუთარი აზრის გამოთქმისა.

ჩარლზ დიკენსი, „დიდი მოლოდინი“, გამოქვეყნდა 1861-1862 წლებში.

ჯორჯ ელიოტი, „მიდლმარჩი: პროვინციული ცხოვრების მოძღვრება“, გამოქვეყნდა 1871-1872 წლებში.

Ceefax - მსოფლიოს პირველი ტელეტექსტი (1947, BBC).

Streetmap; Route Planner – ქუჩების რუკა და გზამკვლევი.

CGI – Computer Generated Imagery - კომპიუტერული გრაფიკული ეფექტები ფილმებში, ტელევიზიასა და სხვა ვიზუალურ მედიაში.

Teletext – საინფორმაციო მომსახურება, განვითარებული დიდ ბრიტანეთში 1970 წლიდან.

iPod – პორტატიული მედია-ფლეერი.

The Office – ამერიკული კომედიური ტელესერიალი.

The Blair Witch Project – ამერიკული ფსიქოლოგიური საშინელებათა ფილმი. Grand Narratives - ფრანგი ფილოსოფოსი ჟან-ფრანსუა ლიოტარი ნაშრომში „პოსტმოდერნის მდგომარეობა“ (1979) ამტკიცებს, რომ ჩვენ დრო გამოირჩევა სკეფსისით მეტანარატივებისადმი, დიდი თხრობებისადმი, გრანდიოზული, მსხვილმასშტაბიანი მოძღვრებებისა და ფილოსოფიისადმი, როგორებიცაა, ვთქვათ, *ისტორიული პროგრესი*, *მეცნიერების მეშვეობით ყველაფრის შეცნობის მოძღვრება* ანდა *აბსოლუტური თავისუფლების შესაძლებლობა...* ლიოტარის მტკიცებით, ჩვენ დიდი ხანია, აღარ გვწამს, რომ ამ ტიპის თხრობებს ძალუძთ თითოეული ჩვენგანის წარმოჩენა ან დატყუვა; თანამედროვეობა, პირიქით, მიკრონარატივებითაა გატაცებული.