

306-○

2020 / 2





კინო

ZOOM

რამი გვძირდება კინოთეატრი? 4

რეცენზია

დასაწყისი 10

პევილიონი 12

გველარი სულეის პრედეგები 14

თემა

„ეს დიორია? ე.ი. კარგია“ 18

ერიკ რომერის პრეცედენტუა 22

პრეცედენტუა სხვა მხრიდან 32

ინტერვიუ

ლუა სპეციალისტის „გაერაზებული კინო“ 38

პოუ სიომ-სიანი უილმეზა, რომელმაც მისი ცხოვრება შეცვალა 46

წარმოსახვა და რეალობა ერთმანეთის კვლავაქვალ 50

ინტერვიუ ალიჩა როგოპერთან

თარგმანში დაკარგულები

56 ფრანგული კინოს ზომიერადი ტენდენცია

65 ახალი პენგარდის დაბადება: კამერა-კალამი

68 ისტორიის ახალი წყარო:

სახეისი შექმნა ისტორიული სინემატოგრაფიისთვის

76 დისტანციური მონტაჟი ანუ დისტანციის თეორია

81 კონფორმისტი: იერსახეების პოეტიკა

86 დაბრუნება ნაქართან

ისტორიის გადაკითხვა

100 კინო, რომელსაც ისტორიული დოკუმენტები

აღეშადრე ვუწუნებ ხანგრძლივად

108 საუბრობო კინო ეროვნული ნიშნით

112 საბჭოთა კინემატოგრაფიისა და ჟანრული კინოს ურთიერთობა:
IT'S COMPLICATED

PULP FICTION

120 კინო, სერიული... და ტვინი პიქსი

126 დოკუმენტი - ტრეზა და არტვალს შორის

რეკომენდაცია

134 მოდელის კვლევა

135 პანდა

გამომცემელი: საქართველოს კინემატოგრაფიის ეროვნული ცენტრი

მთავარი რედაქტორები:

თეო ხატიავილი

გიორგი რაზმაძე

დიზაინი და დაგეგმვა: გიგა წიგნაშვილი

ფოტოგრაფი: ანა გუჯაბიძე

ლიტერატურული რედაქტორი/კორექტორი: ქეთევან ქიანაძე

აღმასრულებელი მენეჯერი: ნათია კანთელაძე

ყდაზა: ანა გუჯაბიძის ფოტო

რედაქციის ტელ: +995 32 2 999200

ელ. ფოსტა: KINO@GNFC.GE

პერსონორი ორგანიზაცია:

საქართველოს ეროვნული არქივი

სტამბა: ფორმა

 დაიბადა ზას „ფორმა“-ში
www.forma.ge

ISSN 2667-9388

ავტორები:

ლიკა ბერძენიშვილი

დავით ბუხრიძე

ლუა გაბუნია

გიორგი მეთიშვილი

გიორგი გვახარია

ნინო თაბატაძე

ირმა ინარიძე

გაბა ლეონიძე

მანანა ლეკოტაშვილი

ვიკა მიქაბაძე

ნინო შველიძე

დავით სარიშვილი

მიხეილ ციხელაშვილი

სალომე ცოფურაშვილი

ნინო ქანდავა



საქართველოს კინემატოგრაფიის
ეროვნული ცენტრი
Georgian National
Film Center



საქართველოს
ეროვნული
ბიბლიოთეკა



თეო ხაჭიაშვილი

„კრიტიკა მეტწილად სიმულაკრი გახდა, ის წარმოადგენს მხოლოდ დისკურსს კინოს შესახებ“ – წერს სერჟ დანეი 1978 წელს და იქვე იმასაც დასძენს, რომ კინოკრიტიკა აღარ არის კინემატოგრაფის შესახებ ერთადერთი დისკურსი. მას მერე, რაც ეს უკანასკნელი გახდა სემიოტიკურ, სოციოლოგიურ, პოლიტიკურ, გენდერულ, პოპკულტურულ, მედიისა და ა. შ. ჭრილში კვლევის საგანი, კინოკრიტიკა აღარ და ვეღარ აწარმოებს ერთადერთ მნიშვნელობას, მით უმეტეს, მნიშვნელობას, რომელიც ფართო აუდიტორიის გემოვნებასა თუ არჩევანზე მოახდენს გავლენას, რაზე „მონოპოლიაც“ რეკლამამ მოიპოვა.

თუმცა ავტორის „სიკვდილამდე“ სწორედ კინოკრიტიკოსები შექმნიან ერთ-ერთ ყველაზე გავლენიან თეორიას (ან, უფრო სწორად, მეთოდს) ავტორიზმის შესახებ, რომლის ქრესტომათიული წერილების (ალექსანდრ ასტრიუკისა და ფრანსუა ტრიუფოს) თარგმანს შემოგთავაზებთ ამჟერად. შესაბამისად, ჟურნალის ამ ნომერში ბევრმა ძალიან განსხვავებულმა ავტორ-რეჟისორმაც მოიყარა თავი იმის განხილვასთან ერთად, თუ რატომ იყო მნიშვნელოვანი საავტორო პოლიტიკა? სად გადის ზღვარი ავტორის აღიარებიდან ავტორის კულტამდე? რა სპეციფიკურობით გამოირჩეოდა ქართველი სამოციანელების საავტორო კინო? რამდენად აქტუალურია ეს „თეორია“ დღეს, როდესაც საავტორო კინოს მიერ ქედმაღლურად უარყოფილ ჟანრებსა თუ, მით უმეტეს, სერიالებში უკვე თამამად შეაღწია ავტორის ხელწერამ? არის ეს ინდივიდუალური ხელწერა ყოველთვის „მაღალი ხელოვნების“ ნიშანი თუ შესაძლოა, მისი ანაბეჭდი ტრეშშიც აღმოვაჩინოთ?

დღეს არა მხოლოდ თეორიაში, არამედ თავად კინოშიც აღარ არსებობს „მეტანარატივი“, რაც მას საავტორო პოლიტიკის „წერის პროცესში“ ჰქონდა. ავტორიზმის შემქმნელებმა კინო ქუჩებში გამოიტანეს, პერიფერიებისკენ მიმართეს, რეალობას დაუახლოეს ანუ დააბრუნეს თავის ონტოლოგიურ (ლუმიერებისეულ) საწყისებთან. შემთხვევითი არ არის, რომ კინოს პირველ მანიფესტში (1898) ბოლესლავ მატუშევსკი მას განიხილავს, როგორც ისტორიის დოკუმენტაციის საშუალებას. ეს თვისება რეალობის/ფაქტის/მოვლენის ზუსტი ფიქსაციის უნართან ერთად, მანიპულატორული ბუნების მიუხედავად, კინოს, უდავოდ, გამოარჩევს მაშინაც კი, როდესაც (რეალობის) დეფორმაციულ ანარეკლს ვუყურებთ. ის შესაძლოა გაცილებით ბევრს გვეუბნებოდეს ეპოქაზე, კულტურაზე, რადგან დეფორმაციის ნაწიბურები ხილულია, გამოსახულება თავისთავად მეტყველებს.

ვფიქრობ, კინ-0-ს მეორე ნომერი საინტერესო იქნება მკითხველისთვის, რომელმაც ერთგვარად „ფაზლის“ პრინციპზე აწყობილ ჟურნალში თავადაც უნდა გააბას მთავარი თემიდან გადამკვეთ თემებთან კავშირები ანუ დაიბადოს მაცურებელი-მკითხველი.

გიორგი რაზმაძე

ბოლო პერიოდში პოპულარული ხდება ისეთი მედიუმები, სადაც ავტორის გარდა მნიშვნელოვანი აღარაფერია. „ტიკ-ტოკი“, „ინფლუენსერები“, „იუთუბის“ არხები და სხვა, ფაქტობრივად ამოზრდილია საავტორო თეორიის კონცეფციიდან, რომლის ნიშნებიც, მართალია, ზედაპირზე აღარ ჩანს, თუმცა ზოგადი ტენდენცია ავტორის დიქტატის დამყარების მაუწყებელია.

საავტორო კინომ კაცობრიობას უჩვენა, მათ შორის, მათაც, ვინც არ უყურებს „არტ ჰაუსს“, რომ ცენტრში კვლავ ადამიანი უნდა დადგეს, რომელიც ბაროკოდან მოყოლებული მუდმივად განიდევენებოდა „ოქროს კვეთიდან“. საავტორო კინო კრიზისში სწორედ მაშინ მოექცა, როდესაც თვითტკობით დაკავდა და საკუთარ გარსში ჩაიკეტა. თანამედროვე მედიები იმ როლს ითავსებენ, რის დანაკლისიც რიგით ადამიანს „მაღალი“ თეორიებიდან შეიძლება ჰქონდეს ან უკვე აქვს.

კინ-ო-ს ეს ნომერი, ერთი მხრივ, ცდილობს ავტორის საკითხის დაყენებას ისტორიული ჭრილიდან და, მეორე მხრივ, ხსნის დისკუსიას თანამედროვე კინო-ტელესამყაროში საავტორო თეორიის ვარიაციებზე. პანდემიურმა პერიოდმა კიდევ უფრო ძლიერ დაგვარწმუნა ცალკეული ინდივიდის მნიშვნელობაში („ლოქდაუნები“ იმ ადამიანებისთვის ცხადდება, რომლებიც ვირუსმა შეიძლება იმსხვერპლოს – საყოველთაო სოლიდარობა ინდივიდებისთვის) და დაგვაფიქრა კინოზე, რომელმაც თავის დროზე ესკაპისტური ვოდევილებიდან აქცენტი რიგით ადამიანზე გადაიტანა. აღნიშნული ტრანზაქცია ავტორის ახლებურ გააზრებას უკავშირდებოდა. ვიმედოვნებთ, კინ-ო-ს მკითხველი ინტერესით გაეცნობა ჟურნალის სხვადასხვა ტექსტში მიმოფანტულ ცერებრალურ ხაზს და ახალი დისკუსიების წამოწყებისთვისაც გაუჩნდება მზაობა.



ZOOM



VISA everywhere
you want to be

ჩვენ ვშენით ემოციებს
WE DO EMOTIONS

რაში გვჭირდება
კინოთეატრი?!

გიორგი რაზმაძე



კითხვას, რომელიც სათაურშია დასმული, უამრავი პასუხი შეიძლება გაცეს. ათასჯერ თქმულის გამეორებას არ მოვყვებით, თუმცა კინო დღეს ნამდვილად დადგა მორიგი გამონკვევის წინაშე, რომელიც შესაძლოა ყველაზე დიდ გარდატეხად ჩაითვალოს კიდეც. ახალი კორონავირუსის პანდემიასთან ერთად ცოტა ხნით გვერდზე გადადებულმა თუ არსებულმა პრობლემებმა ერთბაშად იჩინა თავი, დაემატა სხვებიც.

ზაფხულის დაწყებას კინოს მოყვარულებს (ცხადია, არა მხოლოდ მათ) კანის კინოფესტივალი ამცნობს, დასასრულს – ვენეციის. შემოდგომა ქართველებისთვის უკვე რა ხანია ბათუმის საავტორო კინოს ფესტივალთან ასოცირდება, ზამთარი კი – თბილისის საერთაშორისო კინოფესტივალთან. განსაკუთრებით ეს ორი კინოგამოფენა („მოსტრა“, ანუ პირველი კინოფესტივალი, ვენეციის ბიენალეს ფარგლებში გამართული „კინოხელოვნების საერთაშორისო გამოფენის“ სახელით ჩატარდა. სწორედ აქედან მოდის ფესტივალის სინონიმი „გამოფენა“) წლების განავლობაში წარმოადგენდა ფანჯარას სამყაროში, რომელიც მსოფლიო კულტურის ქსელში გზლართავდა და სამყაროს განაპირას ყოფნის სიძნელეს გიმსუბუქებდა.

კითხვაზე, თუ რაში გვჭირდება კინო – კინო კი ინდუსტრიის გარეშე არ არსებობს –, ძმები ტავიანები გვპასუხობენ. *ქაოსის (Kaos, 1984)* ერთ-ერთ ნოველა *რეკვიემში* მეცხრამეტე საუკუნის სიცილიის რომელიღაც ქალაქის ბარონი მის მიწაზე შეჭრილი გლეხების „ხუმტურის“ – ახალშენში სასაფლაოს მოწყობის მოთხოვნის – დარბევის სანახავად კარაბინიერებს ფოტოაპარატს გაატანს. კინო, როგორც ზიგფრიდ კრაკაუერი აღნიშნავდა, ჰგავს ათინას ფარს, რომელიც მედუზა გორგონას მომაკვდინებელ მზერას აირეკლავს და უვნებელყოფს. პერსევს გაქვავებისგან გამრუდებული ცქერა (თვალთვალი) გადაარჩენს, ბარონს კი – ამბოხებულებთან დისტანციაზე ყოფნა. რიგითი მაყურებელიც კინოდარბაზში პერსევსისა და სიცილიელი ბარონის აქტებს იმეორებს და ამით სიცოცხლეს იხანგრძლივებს.

ის, რომ კინო სასიცოცხლო ძალების წყაროა, კინოკრიტიკოსების მაგალითზე დასტურდება მარტივად, რომლებიც ფესტივალიდან ფესტივალამდე ცხოვრობენ. საზღვარგარეთ კინოფორუმებზე დასწრება არაა იოლი, ამი-

ტომ ძალზედ მნიშვნელოვანია ქართული ადგილობრივი ფესტივალები, რომლებიც წლის განმავლობაში საუკეთესო ფილმებს უყრის თავს. ბათუმის კინოფესტივალი სექტემბრის შუა რიცხვებში უნდა ჩატარებულიყო, თუმცა ეპიდ-სიტუაციის გაუარესების გამო გადაიდო. 1968 წელს კინემატოგრაფისტთა დემარშის შემდეგ პირველად არ ჩატარდა კანის კინოფესტივალიც, რამაც საავტორო კინოს გაქირავებაზე ნეგატიურად იმოქმედა.

ევროპულ ფილმებზე მეტად, დიდ დანაკ-ლისს ჰოლივუდი განიცდის, რომელიც, მოგ-ვნონს თუ არა, კინოინდუსტრიის ლოკომო-ტივია, თუნდაც იმის გამო, რომ მსოფლიოს უმეტეს ნაწილში (თუ არ ჩავთვლით ინდოეთს, სადაც ბოლივუდი ლიდერობს და კიდევ ზოგი-ერთ ლარიბ, მაგრამ ადგილობრივი მაყურებ-ლისთვის განვითარებული კინოინდუსტრიის ქვეყანას) კინოთეატრები, ძირითადად, მის მხრებზე დგას. გაზაფხულიდან მოყოლებული თითქმის ყველა ბლოკბასტერის პრემიერა ჩა-იშალა. მართალია, ვენეციისა და ტორონტოს ფესტივალები ჩატარდა, თუმცა იქ ნაჩვენები ფილმების გამოსვლას უახლოეს მომავალში არ უნდა ველოდეთ – ბევრ ქვეყანაში კინოთეატ-რებზე კვლავ დრაკონული აკრძალვები რჩე-ბა ძალაში ანდა, როგორც საქართველოშია, კვლავ არ აძლევენ გახსნის უფლებას.

ონლაინ სტრიმინგი, რომელიც ბოლო წლებში სულ უფრო პოპულარული ხდება, ასეთ დროს ბევრისთვის ერთგვარ გამოსავლად იქ-ცა. *კინო კინოს გარეშე (Кино без кино)* ცნო-ბილი რუსი კინომცოდნის მიხაილ იამპოლსკის სტატიის სათაურია, რომელიც დღეს კვლავ იძენს აქტუალობას, თუმცა სულ სხვა მნიშ-ნელობით. წერილი 1988 წელს დაიწერა, ასე ვთქვათ, *ისტორიის დასასრულის* წინ, როგორც კინოში, ისე, ზოგადად, სამყაროში. ამ გადმო-სახედიდან ჩანს, რომ ისტორია რეალურად ახ-ლა დამთავრდა, როდესაც პლანეტაზე აღარ დარჩა ადგილი, სადაც ერთი საერთო, გლო-ბალური პრობლემა და დღის წესრიგი არ დგას და სადაც პანდემიამდე არსებული ცხოვრება იქნება შენარჩუნებული.

კინო კინოთეატრების გარეშე 1990-იანი წლებიდან არსებობს. ჯერ იყო ტელევიზიის ფაქტორი, შემდეგ WHS-ის კასეტების გაქირა-ვების ინდუსტრია, რომელსაც ონლაინ სტრი-მინგი მოჰყვა. გიგანტი „ნეტფლიქსი“ სწორედ კასეტების ფოსტით გაქირავებიდან ამოიზარ-და და დღეს ახალი კინოენის ჩამოყალიბების სათავეებთან აღმოჩნდა.

ყველას გვახსოვს კომპანიის პროტესტი სა-კუთარი პროდუქციის კინოთეატრებში დაყენე-ბის მოთხოვნაზე, რაც კანის კინოფესტივალ-თან ერთად, „ოსკარმაც“ წაუყენა. მართალია, „ნეტფლიქსი“ თითქმის დანებდა და ნიუ-იორკში კინოთეატრი შეიძინა, სადაც საავტორო ფილ-

მებს გააქირავებს, თუმცა რეალურად ეს ნაბიჯი მის გამარჯვებად უნდა მივიჩნიოთ. არამეინს-ტრიმული კინო სულ უფრო მეტად ემსგავსება ოპერას, რომელიც მილენიალებისთვის რალაც უცხოვს, განყენებულთან, იშვიათთან ასო-ცირდება. „ნეტფლიქსის“ ცნობაც კინოთეატრ „პარიზის“ ყიდვასთან დაკავშირებით ირონიულ გზავნილს შეიცავდა: „... ნიუ-იორკის უკანას-კნელი ერთდარბაზიანი კინოთეატრი“. ამავე კომპანიას ლოს-ანჯელესში მდებარე ასევე ის-ტორიული კინოთეატრიც ეკუთვნის, რომელ-საც, ძირითადად, პრემიერებისა და კოქტილ-სალამოებისთვის იყენებს. საქართველოშიც, ერთ-ერთი უკანასკნელი ისტორიული კინოთე-ატრის *რუსთაველის* მფლობელებს გადაწყვე-ტილი აქვთ შენობის რეკონსტრუქცია და მისი სასტუმროდ გადაკეთება, სადაც კინოდარბაზი რესტორნის გვერდით იარსებებს.

ჟან-ლუკ გოდარი ვიმ ვენდერსის ფილმში *ოთახი 666 (Room 666, 1982)* აცხადებს, რომ ტელევიზიამ გამოსახულების მასშტაბი შეამ-ცირა და იმდენად დააპატარავა, რომ მაგია გააქრო. ტელევიზორში გადაცემული ფილმი საწყისი ფილმის ნახევარია ან – უფრო ნაკ-ლები. მისი ყურების დროს სამზარეულოში გასვლა და ბუტერბროდის მომზადება შესაძ-ლებელი, როდესაც დარბაზში, როდენ საშუ-ალო ან ცუდ ფილმსაც არ უნდა ესწრებოდე, ღმერთების ზომის ფიგურების ხილვა, თანაც სიბნელება და სხვა ადამიანების გვერდით (!), ორგანისტური მდგომარეობაში გინევს.

ონლაინ სტრიმინგი უფრო შორს წავიდა და ჯადოსნური გამოსახულება არათუ განა-ჯადოვა, მასზე სრული ბატონობის უფლებაც მოგვანიჭა (გადახვევა, დაპაუზება), საკრა-ლური ტაქტილურ ხელოვნებად აქცია. რასაც ვეხებით, ის ვერ იქნება განსაკუთრებული აურის მატარებელი, ამბობს ვალტერ ბენიამი-ნი. გაჯეტებსა და სმარტსაათებში მოქცეული მოძრავი გამოსახულება განიძარცვება უნი-კალურობისგან და დეკორატიულ-გამოყენე-ბით ხელოვნებად იქცევა, ლამაზი ნივთებისა და ვაზების გვერდით გასამწესებელ მოვლე-ნად. თუმცა ეს ხელმისაწვდომობა ახალ ენას აჩენს, რომელიც ახალ მედიუმში არსებობს და რომელიც მშვენიერი.

ეკრანის მასშტაბი განსაზღვრავს ყველა-ფერს. როგორც ხმის მოსვლამ შეცვალა კინოს დრამატურგია, სტრუქტურა, გადაღების ტექ-ნიკა და სტილი, მსახიობთა თამაშის მანერა და ა. შ., ზუსტად იგივეს ვაკვირდებით სატე-ლევიზიო და სტრიმინგ სტუდიების პროდუქ-ციის შემთხვევაშიც, რომლებიც ფილმებს, სე-რიალების მსგავსად, პატარა ეკრანებისა და ახალი ტიპის მაყურებლისთვის ქმნიან, რო-მელიც დაუსრულებელი გაუმჯობესების (up-grade) გამო სულ უფრო ადვილად იბეზრებს ფილმებსა თუ სერიალებს. ამიტომ, რასაც ად-

რე „სატელევიზო ესთეტიკას“ უწოდებდნენ, ახლა უკვე „სტიმინგის ესთეტიკა“ შეგვიძლია დავარქვათ, რომელიც კინოსთვის სულ უფრო ნაკლებად გილს ტოვებს.

როგორც წესი, „ამაზონ სტუდიოსა“ თუ იმავე „ნეტფლიქსის“ ფილმებს გამოარჩევს კვანძის პირველ ნუთებშივე შეკვრა და შემდეგ მოქმედების უკიდვანოდ განვლვა. სტრიმინგ კომპანიები უამრავ ფულს აბანდებენ საკუთარ პროდუქციაში (ამას ფინანსური ანაგრიშებიც ცხადყოფს), მაშასადამე, ე. წ. სატელევიზიო ესთეტიკა, რომელიც წარსულში რესურსების სიღარიბესთან ასოცირდებოდა, მსგავს პრობლემებს აღარ განიცდის, პირიქით, აღარ დარჩა შოუ, რომელშიც რომელიმე პოპულარული ვარსკვლავი არ მონაწილეობდეს. მაგრამ, როგორც ვთქვით, კინო კინოს გარეშე მაგიისგან სრულად განძარცვულობას გულისხმობს, რომელსაც ვერც დიდი სახელები და ვერც სარეკლამო კამპანიები შველის.

აურისგან დაცლილ ეპოქაზე წერდა ბენიამინი პასაჟებში, რომელშიც მოდერნიზმის (კაპიტალიზმის) სულის დაბადება პარიზის სავაჭრო ცენტრების ბრჭყვიალა განცხადებებში ამოიცნო. ვისაც ერთხელ მაინც შეუხედავს სტრიმინგ პლატფორმებზე, არ გაუჭირდება XIX საუკუნესთან პარალელების გავლვა, თუმცა იმ განსხვავებით, რომ ვირტუალურ პასაჟებში გადაადგილდება. კინო, როგორც მოდერნიზმის პირმო, იმანენტურად მოიცავს კომერციულ მხარეს, კინოთეატრებიც ერთპენიანი (დოლარის უმცირესი ერთეული) აპარატებიდან და ნიკელოდონებიდან („ნიკელს“ ხუთცენტისანს ეძახდნენ) წარმოიშვა, რომლებიც გართობის ინდუსტრიის ნაწილი იყო, მაგრამ ამის შემდეგ იყო ხელოვნებად დაფუძნების გრძელი გზა.

ბაზრობებსა და პასაჟებში დაბადებულმა მოვლენამ მრავალი წელი მოანდომა, რომ მეშვიდე ხელოვნებად ქცეულიყო (რიჩოტო კანუდო კინოს ერთ-ერთ პირველ მანიფესტში ახალ ხელოვნებას სამი რიტმული და სამი პლასტიკური ხელოვნების გვირგვინად მოიაზრებს). ლენინის ცნობილი ფრაზამ კი, რომ კინო უმთავრესია ხელოვნების დარგებს შორის, საბჭოთა კავშირში და ამიტომ საქართველოშიც კინოთეატრების უმსხვილესი ქსელის ჩამოყალიბებას შეუწყო ხელი. კინოინდუსტრია იმდენად პოპულარული გახდა, რომ ეკონომიკური კრიზისების დროს ცენზორები ხანდახან არასასურველ ფილმებსაც აძლევდნენ ვიზას (რა თქმა უნდა, კუპიურებით), რათა ან ბიუჯეტი შეეფასოთ, ანდა უცხოური ვალუტის მარაგები გაეზარდათ (ამ დროს ნებას რთავდნენ თაროზე შემოდებულ ფილმებს უცხოურ ფესტივალებსა თუ გაქირავებაში გასვლაზე).

მაშ შემდეგ, რაც საავტორო კინოს თეორია სულ უფრო პოპულარული ხდებოდა, ახალგაზ-

რდა რეჟისორებმა კინოში კაპიტალიზმის ელემენტებთან ბრძოლა დაიწყეს, რაც ხმის მოსვლის მსგავსად, მორიგი ტექტონიკური ძვრებით აღინიშნა. შემდეგ იყო ვიდეოს ბუმი, ციფრული რევოლუცია და ახლა უკვე სტრიმინგ სერვისები. ახალი პლატფორმები ანარქო-კაპიტალიზმის ყველა ნიშანს ატარებს, რის გამოც, შეიძლება ითქვას, 1960-იანელთა მემარცხენე რევოლუციებზე ერთგვარ შურისძიებასაც მოასწავებს.

ეპოქა, რომელშიც ახლა ვართ, უტყუარად წარმოადგენს მიჩქმალული კონსერვატიზმის პასუხს ლიბერალიზმსა და მემარცხენე მოძრაობებზე. 1968 წლის პარიზის რევოლუციაც ხომ კინოდარბაზიდან დაიწყო. ზოგადად, კინოთეატრი „სამოციანელთათვის“ ტაძარს წარმოადგენდა, კონკრეტულად „ახალტალღელებისთვის“ კი – კინოს სკოლას. მაშასადამე, ისტორიული იერიშიც ლოგიკურად კინოკულტურით თუ არ დაიწყო, სხვებთან შედარებით, ყველაზე მეტად მას შეეხო.

საქართველოში კინოთეატრი სამყაროში სარკმელს წარმოადგენდა, რომელიც საბჭოთა სკოლებიდან გამოპარული ბავშვების ყველაზე საყვარელი ადგილი იყო (უკან იტოვებდა ზოოპარკსა და სკვერებს). კინოთეატრები იყო შეყვარებულთა ტერიტორია. არ დაგვავიწყდეს პენსიონერებიც, რომლებისთვისაც ახალგაზრდებთან ერთ სივრცეში ყოფნის ლამის ერთადერთ საშუალებას კინოსეანები წარმოადგენდა.

გაქირავების ქსელის არსებობა აძლიერებდა ქართულ კინოსაც. 1990-იანებში ჩამოიშალა ეკონომიკა, გაიყიდა ან დაინგრა კინოდარბაზები და შეჩერდა ფილმების წარმოება. ბოლო წლებში ეკრანების რაოდენობა მატულობს, მართალია მულტიფლექსებში, თუმცა ეს მსოფლიო ტენდენციის გამოძახილია და გარკვეულ ლოგიკას ექვემდებარება. პანდემიამ ერთდარბაზიანი კინოთეატრების გადარჩენის შანსი ნულამდე დაიყვანა, მულტიფლექსებს კი უფრო მეტი კომერციული ფილმის გაშვების აუცილებლობა შეუქმნა. როგორც ითქვა, პანდემიის დროს ღარიბები უფრო გაღარიბდნენ, მდიდრები კი გამდიდრდნენ. აღნიშნული ტენდენცია კიდევ უფრო დააჩქარებს მსხვილ კინოსტუდიებში დაწყებულ პროცესებს, რომლებიც კინოთეატრების ალტერნატივაზე დიდი ხანია დაფიქრდნენ და საკუთარი სტრიმინგ სერვისების გამართვას მიჰყვებიან (მაგალითად, კინოსტუდია „დისნი“).

ევროპაშიც მსგავსი მდგომარეობაა, თუმცა სახელმწიფო სუბსიდირების ფაქტორს არაერთხელ წაუთქია კაპიტალიზმის უხილავი ხელისთვის და, სავარაუდოდ, ევროკავშირის, ევროსაბჭოსა თუ სხვა ფონდების, ადგილობრივი ბიუჯეტების დახმარებით კონტინენტური კინოინდუსტრია ნაკლები დანაკარგებით გამოვა ამ „ომიდან“, მით უფრო, რომ სულ მეტ არათუ

ქვეყანაში, არამედ პროვინციულ ქალაქში ვხედავთ მუნიციპალური კინოთეატრების დაარსების პრეცედენტებს.

თუმცა, მუნიციპალური კინოთეატრიც ერთგვარი „ოპერიზაციაა“ იმ ხელოვნების, რომელიც ბაზრობებზე გაჩნდა და ათწლეულების მანძილზე არ საჭიროებდა არც სუბსიდიებს და არც სხვა სახის შეღავათებს. დღეს კი პირიქითაა, მსხვილი ამერიკული სტუდიებიდან პროფესიონალები სერიალებს აფარებენ თავს, რაც ადრე პრესტიჟისა და პროფესიული თავმოყვარეობის გადაბიჯებად მიიჩნეოდა, ახლა კი უალტერნატივო პერსპექტივას წარმოადგენს.

მაგალითად, 2000-იანი წლების დასაწყისში, როდესაც ქართული ტელევიზია ძლიერდებოდა, მსახიობები, სცენარისტები, რეჟისორები და ა. შ. შიმშილისგან (როგორც პროფესიული, ისე ფიზიკური) სატელევიზიო შოუებმა იხსნა. სამაგიეროდ, მომდევნო წლებში ქართულ კინოს ესთეტიკური და პროფესიონალური შიშ-შილი დაეწყო, რამაც საბოლოო ჯამში ისტორიაში შავი ლაქა, სიცარიელე, ქართული კინოს უღიმღამო და კიტჩური ფურცლები დატოვა.

სტრიმინგ სტუდიების ეპოქაც მსოფლიო კინოს ისტორიაში ცარიელ ადგილს თუ არა, არც რაიმე გამორჩეულ გვერდებს შექმნის. ავიღოთ ბოლო ხანების ნებისმიერი გახმაურებული შოუ, მაგალითად, დიდი პატარა ტყუილები (*Big Little Lies*, HBO), რომელსაც პოლივეუდის ვარსკვლავებთან ერთად საუკეთესო გადამღებები ჯგუფი ქმნიდა. შოუსთვის წუნის მოძებნა გაჭირდება (თუმცა ესეც მონდომებაზეა დამოკიდებული), მაგრამ ჩასაფრებული პოზიციის დიდხანს შენარჩუნებაც აზრს მოკლებულია, რადგან რიგში უამრავი ახალი სერიალია, თანაც უამრავი ახალი ეპიზოდით. მალფუჭებადობა კონვეიერული წარმოების ბუნებრივი და მთავარი პრინციპია. ერთდღიანი ფილმიც ბევრია, თუმცა დასაწყისისა და დასასრულის მქონე ნაწარმოებისთვის მომავალში ახალი სიცოცხლის მინიჭება, გადააზრება ან შეფასება გაცილებით ადვილია, ვიდრე თუნდაც ძალზედ საინტერესო და აქტუალური შინაარსის მქონე, მაგრამ რამდენიმე სეზონზე გადანაწილებული სერიალისთვის.

დროის კონცეპტში გაუგებრობების შემოტანა სტრიმინგის ერთ-ერთი თანმდევი ეფექტია. სახლიდან ყურების ფუფუნება ადამიანის ცხოვრებაში თითქოს ზრდის თავისუფალ დროს, მაგრამ სოციალური ურთიერთობების ხარჯზე. ონლაინ მაღაზიებისა და პლატფორმების მარკეტინგული გათვლა მომხმარებლის რაც შეიძლება მეტი დროით დაყოვნებაა. სტრიმინგ კომპანიებისთვის მაყურებლის შენარჩუნების სანაზადარი კონკურენტების მოშორებაა. ფილმის სანახავად აღარაა საჭირო საღამოსთვის სპეციალურად გამოწყობა, კინოთეატრამდე საცობების გავლა, ლოდინი, სენასამდე



ნახევარსაათიანი რეკლამის ყურება და სხვა. მეორე მხრივ, ვარსკვლავები, რომელთა სანახავადაც ზემოთ აღწერილი გზის გავლა გვინევდა, უკვე სერიალებში არიან დაკავებული.

მაშასადამე, რა საჭიროა კინოთეატრები და ფესტივალები, რომელთა მიმართ პანდემიის დასრულების შემდეგ, ეჭვგარეშეა, კიდევ უფრო ნაკლებ ადამიანს შეუნარჩუნდება ინტერესი? ბევრი პასუხიდან აურის თეორიას გამოვარჩევდი. განჯადოებული სამყარო მოსაწყენ ადგილს დაემსგავსება. კულტურა იმდენად გაჯერდა იმიჯებით, რომ არტისტები, მომღერლები, მსახიობები და რეჟისორებიც კი ერთმანეთის ასლები ხდებიან. სახიერების



გურამ ნიბახაშვილის ფოტო

დეფიციტის მაგალითია პლასტიკური ქირურგია და სილამაზის ის სტანდარტები, რაც ამ ეპოქას მოაქვს: გაყინული შუბლი, მაშასადამე, გამომეტყველებაც, ნაოჭების პანიკური შიში, ნაკვთებისა და ფორმების უტირიება, რომელმაც „არასრულყოფილება“ უნდა გადაფაროს.

მილან კუნდერა კიტჩს განავლის არსებობის აბსოლუტური უარყოფით ახასიათებდა. ტელევიზიის „ოქროს ხანაში“ შექმნილ შოუებსა თუ ფილმებში მწვავე პრობლემების ჩვენებას თითქოს აღარავინ ერიდებოდა, თუმცა ყურების დროს მაინც პოულობს თვალი ლაქგადასმულ ატმოსფეროს, რომლის ბზინვარებაც თვალს ჭრის, სწორედ ისე, როგორც სავაჭრო ცენტრ-

რების ბრდღვიალა სარეკლამო განცხადებები. მაშასადამე, სტრიმინგი რომ ანაცვლებს კინოთეატრებს (მათ შორის, ონლაინ ფესტივალები – ტრადიციულს), ეტაპია, რომელიც კინოს სიმულაკრით ჩაანაცვლებს, უკეთეს შემთხვევაში – სიმულაციით.

მართალია, კინოთეატრების აპოლოგეტიკა დღეს დროის დინების წინააღმდეგ სვლას ნიშნავს, თუმცა როგორც დამოუკიდებელი საქართველოს პირველმა პრეზიდენტმა თქვა, „დინების მიმართულებას მხოლოდ მკვდარი თევზები მიჰყვებიან“. ორი აზრი არ არსებობს, რომ კინო გადარჩება, თუმცა საკითხავია, რა სახითა და რა დანაკარგებით?! ○



კადრი ფილმიდან

დასაწყისი

თეო ხატიაშვილი

ხუთი წუთი ზოგჯერ გრძელი გერჩენება,
ზოგჯერ კი – მოკლე.

შანტალ აკერმანი

“ფილმი მიწისძვრით უნდა დაიწყოს – ამბობდა ჰიჩკოკი და ფაქტობრივად ასეთი „მიწისძვრით“, პირდაპირი გაგებით აფეთქებით იწყება დეა კულუმბეგაშვილის დასაწყისი. და თუმცა რეჟისორი პერიოდულად მასში პატარ-პატარა ნაღმებს ჩააწყობს, დაძაბულობა არათუ მატულობს, არამედ საგანგებოდ შეყოვნებულია.

ეს არ არის კინო, რომელიც სასვენს გპირდება. სრულიად პირიქით – მან ხაზგასმული სტატიკურობით, მიზანსცენების მინიმალიზმითა და პერსონაჟების ემოციების დაბალ რეგის-

ტრში გადაყვანით (აქვე ვიტყვი, რომ ია სუხიტაშვილის შესრულება ნამდვილად იმსახურებს აღნიშვნას) თითქოსდა მეტი ჩაღრმავებისკენ, მეტი ჭვრეტითობისკენ უნდა წაგიყვანოს.

ასეთ კინოს, როგორც წესი, ნაკლებად აინტერესებს ამბავი, სიუჟეტის მწყობრი დრამატურგიული განვითარება. ფილმის დასაწყისში იეჰოვას მოწმეთა სამლოცველოში შეგდებული ნაღმის აფეთქებაც – რამაც მაყურებელში შეიძლება მოლოდინები გააჩინოს, რომ მოქმედება პატარა ქალაქში ამ რელიგიური მარგინალების მიმართ მტრული დამოკიდებულების ჩვენების ფონზე გაგრძელდება – სრულიად სხვა, კამერულ სიბრტყეზე გადაინაცვლებს და მორწმუნეთა წინამძღოლისა და მისი ცოლის ურთიერთობის კრიზისში გვახედებს.

გვახედებს და, შეიძლება ითქვას, მათთან

ერთად გვკეტავს. სტატიკურ კადრებში მოქცეული, ძირითადად ინტერიერში და საშუალო ხედებზე აგებული სცენები ამ კრიზისზე უფრო მეტს ამბობს, ვიდრე ცოლ-ქმარს შორის (და ზოგადად) ძუნწი დიალოგები. თუმცა ეს ხერხი ცოტა ხანში მოსაბეზრებელ აკვიატებად და „სტატიკად სტატიკისთვის“ გადაიქცევა.

როგორ შეიძლება სტატიკური მიზანსცენა მეტყველ გამოსახულებად და ერთგვარ რიტუალად აქციო? როგორ აღწევს ამას, მაგალითად, შანტალ აკერმანი *ჟან დილმანში* (რომლის „სული“ მთელ ფილმში ტრიალებს და, ფაქტობრივად, პირდაპირ ციტირებასაც ვაწყდებით ერთ-ერთ (სამზარეულოს) ეპიზოდში), როდესაც რამდენიმე წუთის განმავლობაში ასევე საშუალო ხედის მოჩარჩოებაში მჯდარ დელფინ სიორიგს დაუსრულებლად შეიძლება უყურო, როგორ თლის კარტოფილს, როგორ ამზადებს საუზმეს, როგორ ბანაობს... უყურო და არ მოგებურდეს, რადგან ეს არის (სხეულის) პლასტიკის ულამაზესი, თანაც ამოუწურავი ენა, რომელიც კადრით ტკბობაში არასდროს გადადის და არც მაყურებელს აძლევს იმის უფლებას, რომ ჭვრეტის პროცესით უბრალოდ გაერთოს.

დასაწყისში კი არც თუ იშვიათად მიგითითებენ კადრებზე; თან ისე, რომ თითქოს მათი ეფექტურობის დანახვასა და აღიარებაზე მეტად მაყურებლის გამძლეობის გამოცდა უფრო აინტერესებთ (განსაკუთრებით გამორჩეულია ტყეში ფოთლებით დაფარულ მინდორზე მინოლილი იანას ეპიზოდი, ამჯერად უკვე ლარს ფონ ტრიერის *ანტიქრისტედან* რეპლიკით). ამიტომ შემთხვევითი არ არის, რომ ფილმის ყურებისას ყველაზე დიდ სიამოვნებას მაშინ იღებ, როდესაც კამერა თითქოს ნამიერად გასხლტება და ტრიალ მინდორზე, ტყეში თუ ქალაქის ქუჩებში შორიდან აკვირდება პერსონაჟებს (ოპერატორი არსენ ხაჩატურიანი). მდინარის პირას მოწყობილი ნათლობის ეპიზოდში კი ბავშვებთან ახლოს მიდის, პირისპირ დგება და იწყება ნამდვილი კინო – მინიმალისტური, სადა, უშუალო, ამაღლებელი.

ჰერმენევტიკის ნაცვლად გვინდა ხელოვნების ეროტიკა.

სუზან ზონტაგი

მართალია, სუზან ზონტაგის ეს სენტენცია ხელოვნების ნაწარმოების ინტერპრეტაციებს მიემართება, მაგრამ, ცხადია, ის თავად ხელოვანზე და მხატვრულ ტექსტზეც ვრცელდება. ზონტაგის თქმით, ჩვენი ამოცანა უნდა იყოს არა ის, რომ მხატვრულ საგანში რაც შეიძლება მეტი შინაარსი ვეძებოთ, არამედ შევეცადოთ, „დავინახოთ მეტი, მოვისმინოთ მეტი, ვიგრძნოთ მეტი“.

დასაწყისი ერთი შეხედვით სწორედ ის კინოა, რომელსაც უნდა „მოუსმინო“ და შეიგრძნო

ნო და შინაარსს მაინცდამაინც არ უკირკიტო, რადგან რალაცები ლოგიკურად არ ებმის ერთმანეთს ან თითქოს საგანგებოდ გამოტოვებულია. ფილმში მხოლოდ ერთ რამეში რწმუნდები, რომ კაცს რელიგია კარიერის ასანწყობად უფრო სჭირდება, ქალს კი აქ (პროვინციულ ქალაქში, ოჯახში, იეპოვას თემში, რომლის რიგებში გასაწევრიანებლად ამზადებს ის პატარებს) სული ეხუთება, რალაც სხვა უნდა. იანას სწორედ ეს მდგომარეობა გაფიქრებინებს, რომ ფილმის დრამატურგიული ნაწიბურები თუ „ამოუვსები ხვრელები“ მის წარმოსახვაში გათამაშებული სექსუალური ფანტაზიების ფრაგმენტებია – იქნება ეს გამომძიებლის ვიზიტი იანას მოულოდნელი სკაბრეზული „დაკითხვით“ თუ მდინარის პირას გაუპატიურება (მით უმეტეს, როგორც ირკვევა, არანაირი გამომძიებელი არ ჩამოსულა თბილისიდან). თუმცა რეჟისორი რეალურსა თუ წარმოსახულს ერთიან სიბრტყეზე ალაგებს, თუ არ ჩავთვლით იმას, რომ ეს ეპიზოდები ღამე, უკიდურესად პირობით, გაუცხოებულ და გამოხშირულ გარემოში ხდება. ერთიანობის ამ პრინციპს რეჟისორი მხოლოდ ფინალში არღვევს, რომელიც, როგორც ერთგვარი ტექნიკური ტრიუკი, არა მხოლოდ ესთეტიკურად, არამედ სწორხაზოვანი მორალიზმითაც ამოვარდნილია მთელი ფილმის ბუნდოვანებიდან თუ სტილისტური მინიმალიზმიდან. ზედა რაკურსით გადაღებული დახეთქილი, ყამირი მინა უბრალოდ შთამბეჭდავი და ეფექტურია, მაგრამ აშკარად სხვა კინოდან შემთხვევით მოხვედრილი.

ყველაზე დახვეწილი მკვლელობა ხდება სახლში, მყუდრო ოჯახურ ბუდეში, სამზარეულო მაგიდასთან ან სააბაზანოში.

ალფრედ ჰიჩკოკი

ფილმს რეალურად ორი ფინალი აქვს. პირველი სწორედ ასეთ – მყუდრო, ოჯახურ „იდილიასა“ და სიმშვიდეში შვილის „განბანვის“ შემდეგ მისი მკვლელობით სრულდება. მედეას ეს დაუფარავი ალუზია, რაც დასაწყისში ნახსენები მორიგი პატარა ნაღმის სახით ასევე სრულიად მოულოდნელად შემოიჭრება, მეორე ფინალისგან განსხვავებით, ფილმის სტილისტიკაში ორგანულად ეწერება და ქალის წარმოსახვების ჯაჭვს ასრულებს. და ამავე დროს კრავს შეკითხვაზე პასუხს – რის დასაწყისს ვუყურებთ? ქალის პატრიარქალური პარადიგმიდან ამოვარდნის დასაწყისს?

დასაწყისი გაკეთებული ფილმია (ნაფიქრი თემებით, მსუყე ციტატებით, საგანგებოდ დადგმული მიზანსცენებითა და ოპერატორის ნამუშევრით), რომელიც აუცილებლად მიიპყრობდა ყურადღებას საფესტივალო სივრცეში (ერთ-ერთ უცხოურ რევიუში მას „მოდურ ფილმადაც“ კი მოიხსენიებენ). თუმცა ეს ის ფილმია, სადაც „ჰერმენევტიკა სჭარბობს ეროტიკას“. ○



კადრი ფილმიდან

პავლიონი

დავით ბუხრიკიძე

ფესტივალზე CinéDOC-Tbilisi, რომელიც 2020 წელს პანდემიის შეზღუდვების გამო ღია სივრცეში ჩატარდა, საკონკურსო სექციაში FOCUS CAUCASUS მთავარი ჯილდო გადაეცათ მარიტა თევზაძესა და ანა ჯეგნარაძეს დოკუმენტური ფილმისთვის *პავლიონი*. ეს ახალგაზრდა რეჟისორების სადებიუტო სრულმეტრაჟიანი ნამუშევარია, რომელიც გადაღებულია თბილისში, ყოფილი კინოსტუდიის ტერიტორიაზე.

ამ თითქოს სავალდებულო ინფორმაციის შემდეგ, რომელიც, როგორც წესი, ფესტივალზე გამარჯვებული ფილმების მიმოხილვასა თუ რეცენზიებს წინ უძღვის, შეგვეძლოს პირდაპირ საჭირო ესთეტიკაზე გადავსულიყავით... თუმცა, 75-წუთიანი, საკმარისად დახვეწილი და უფრო სოციალური მელანქოლიით დამძიმებული ფილმის მიმოხილვამდე, ამ ისტორიული შენობის შესახებაც მინდა დავწერო. ფილმის კონტექსტიდან გამომდინარე, ეს აუცილებლად

მეჩვენება, მით უმეტეს, რომ თავად ფილმის კოორდინატები, არქიტექტურა, გარემო, დრო და სივრცე პირდაპირ გვიბიძგებს კინემატოგრაფის ყველაზე ხელშესახები და მისტიკური მატერიისკენ – ეს არის პავლიონი, სადაც ერთ დროს ქართული კინოს შედეგები გადაიღეს.

დავით აღმაშენებლის N164-ში მდებარე ძველი კინოსტუდია, რომელსაც გარედან ათასგვარი წარწერა ამშვენებს (სხვათა შორის, ეს რამდენჯერმე აქცენტირებულია კიდეც საშუალო ხედებით ფილმში), ქართული კინოს ისტორიის ყველაზე მნიშვნელოვანი ნაწილია.

ამ პავლიონის გარეშე წარმოდგენილია ქართულ კინოზე საუბარი. ეროვნული კინემატოგრაფის ისტორიაში შესული უხმო თუ ხმოვანი ფილმები სწორედ აქაა გადაღებული. კინოსტუდიის პავლიონი 1927-30 წლებში არქიტექტორ მიხეილ ბუზოლდის პროექტით აშენდა და ბაუჰაუზის, კონსტრუქტივიზმისა და ავანგარდის ერთ-ერთი გამორჩეული ნიმუშია თბილისის ქრელ და მრავალფენოვან არქიტექტურაში.

კინოპავილიონის შენობა კულტურული მემკვიდრეობის ძეგლს წარმოადგენს და, შესაბამისად, მისი დემონტაჟი და ძირეული რეკონსტრუქცია დაუშვებელია. ბედის ირონიაა, რომ სწორედ ფილმ *პავილიონის* გადაღებიდან დაახლოებით ერთ თვეში, დეველოპერულმა კომპანია *ჯიარდისმა*, რომელიც ათეულობით მეპატრონის გამოცვლის შემდეგ ამ შენობის მფლობელი იყო წლების განმავლობაში, ახლა უკვე რეალურად მოძებნა მყიდველიც და ინვესტორიც... დიდი დრამატურგის ენაზე რომ ვთქვათ, „ალუბლის ბალი გაყიდულია, ბატონებო“... ასე მოულოდნელად გაერთიმა ერთმანეთს ფილმ *პავილიონში* ასახული ატმოსფერო და ათწლეულების განმავლობაში შენობის გაყიდვა-გასხვისების აბსურდულ-დრამატული ისტორიები.

პავილიონში ყველაფერი ძალიან ხილული და მგძნობიარეა, ამავე დროს, ერთმანეთისგან დისტანცირებული: ერთ დროს ისტორიული შენობის აჩრდილები, განსხვავებული, მაგრამ ურთიერთგადამკვეთი სივრცეები, ახალგაზრდების მონდომება, როგორმე მკვდარი შენობა გააცოცხლონ... რადგან საბჭოთა დროიდან შემორჩენილ ხის კარს ჯერ კიდევ ამშვენებს რუსული წარწერა – администратор.

ეკონომიკური კრიზისი და რაღაცნაირი, ბლაგვი თუ დუნე დეპრესია მთელ ფილმშია განფენილი, რომელიც შიგნიდან გამსჭვალავს ნელინადის ყველა დროს. ისინი ქვეთავებად არის გამოყოფილი. პარადოქსი ისაა, რომ ოთხივე დროს ერთი და იგივე ტემპორიტიმი აქვს, თითქოს ერთი გემო, და არც ატმოსფერო იცვლება ზაფხულის გარინდებული ხვატისა თუ ზამთრის სიცივის მიუხედავად.

მთავარი გმირები ახალგაზრდები არიან – ნიკოლოზ მენაბდიშვილი და სოფო კალანდაძე, რომლებიც ცდილობენ, დროისა და დავინყებისგან გაპარტახებულ ოთახებს სიცოცხლე დაუბრუნონ, გაახალისონ, ვინტაჟური არტის იერი დაუბრუნონ. ცდილობენ, მოაწყონ ბარი და დროებითი თეატრიც კი, სადაც ხალხი მივა, ერთმანეთს გაიცნობს, დაელაპარაკება. თუმცა მათი მონდომება საბოლოოდ კრიზისს მაინც ვერ მოერევა და შენობის ტრანსფორმაციის იდეა განუხორციელებელი რჩება: წითელთმიანი, ხალისიანი სოფო ბოლოს მაინც ჩაალაგებს საკუთარ ნივთებს და მიდის! თუმცა არ ივინყებს კატას, სახელად ჩიტუნიას, რომელიც დროდადრო კადრში ჩნდება. მართალია, ეს ცოტა ზედმეტი სენტიმენტებით გაჯერებული ეპიზოდია, მაგრამ, ამავე დროს, გულწრფელი. ფინალში ჩიტუნია ასევე იმედგაცრუებული ირაკლის გვერდით ზის, რომელიც მხოლოდ ვალებისა და კრედიტის გასტუმრებითაა დაკავებული.

„გინოდებ ხელს, რომელიც არ მაქვს, და მაქვს ფეხები, რომელიც არ ჩანს“ – ეს ფრაგმენტია თეატრალური წარმოდგენიდან, რომელსაც სოფო და ირაკლი სტუმრებისთვის დგამენ

და რომელიც უფრო სლოგანივით ჟღერს. დიდი მონდომების მიუხედავად, მათი იმედები იმსხვრევა და ისტორიული შენობა ბოლოს მაინც გაიყიდება, ჩეხოვის *ალუბლის ბალივით*. ფინალური ტიტრებიც ამის დასტურია: „გაზაფხულზე კატა ჩიტუნია გაუჩინარდა... და პავილიონის შენობა გაიყიდა“.

პავილიონის დრამატურგია და სტილისტიკაც უფრო „მხატვრულია“, ვიდრე მკაცრი და დოკუმენტურად მონესრიგებული. თუმცა ძნელია იმის თქმა, ეს ნაკლს უფრო ნიშნავს თუ მასალისადმი თავისუფალ დამოკიდებულებას. ყველაზე დამაჯერებელი და ეფექტურიც მაინც დოკუმენტური ქრონიკაა, რომელიც მცირე დოზებით არის ფილმში გამოყენებული და კინოსტუდიის ოქროს ხანას შეგვახსენებს. ეს არის კინოსტუდიის საიუბილეო თარიღისადმი მიძღვნილი მასალა, ხან ქრონიკა, ხან ინდოელი კინემატოგრაფისტების ვიზიტის ამსახველი კადრები, ხანაც ეკოლოგიურ-პროპაგანდისტული ეპიზოდები – თუ როგორ ამწვანებენ კინოსტუდიის ეზოს პარტიული მუშაკები და კინოსტუდიის თანამშრომლები.

საინტერესოა პარალელური ხაზიც, რომელიც იქვე, კინოსტუდიის ეზოში მცხოვრები გივი ნიქარიძის ყოფას გვაცნობს. ამ ადამიანმა თავისი სპეციფიკური ხმის წყალობით 50-ზე მეტი მულტფილმი გაახმოვანა. მათ შორისაა *წუნა* და *წრუნუნა* და *ჩხიკვათა ქორწილი*. დღეს კი სიღარიბესა და მარტოობაში ცხოვრობს. ემოციური და ასევე მხატვრულია მისი დაბადების დღის ამსახველი ეპიზოდი, თუმცა ეს უფრო პარალელური ამბავია, ასე ვთქვათ, „სხვა კინო“, რომელსაც ნაკლები შეხება აქვს მთავარ ამბავთან.

ფილმში რამდენჯერმე ჩნდება ლამით გადაღებული ახალი სასტუმროც, რომელიც ჩელუსკინელების ხიდის გადაღმა, მტკვრის სანაპიროზეა წამოჭიმული და რომელიც შორეულ კოსმოსურ ხომალდს უფრო ჰგავს ან ზღვაში გაჩერებულ გიგანტურ გემს. ამ ეფექტს „ფართოდ გახელილი“ ოპტიკაც ხელს უწყობს. სხვათა შორის, ფილმის რეჟისორები თავად არიან ოპერატორებიც, რაც ცოტა სარისკო და, ჩემი აზრით, უცნაური გადაწვეტილებაა. არ შეიძლება, არ აღვნიშნოთ პაატა გოძიაშვილის საუნდ-რეჟისურა და ნიკო ტარიელაშვილის ფერთა კორექცია.

მარიტა თევზაძისა და ანა ჯეგნარაძის ფილმი გვიბიძგებს, ყოფითი თხრობისა და სიუჟეტის მიღმა კინოსტუდიის ისტორიულ-არქიტექტურული შენობის საბედისწერო თავგადასავალიც დავინახოთ. სხვათა შორის, დაახლოებით ანალოგიურია ისტორიული კინოთეატრის *აპოლოს* დრამატული თავგადასავალიც – საბჭოთა ეპოქიდან ველურ პოსტსაბჭოთა კაპიტალიზმამდე, დოკუმენტურ-მხატვრული რეალობიდან კომერციულ განზომილებამდე, რომელშიც კინემატოგრაფისტების ადგილი თითქმის აღარ დარჩა. ○



კადრი ფილმიდან, ლევან სვანიძე

მკვდარი სულების არდადეგები

ლაშა გაბუნია
თეო ხატიაშვილი

ფილმი მკვდარი სულების არდადეგები 1990-იანი წლების მუსიკოს ლევან სვანიძეზე და მის ახლანდელ ყოველდღიურობაზე მოგვითხრობს. ჩემთვის და ჩემი მეგობრებისთვის ეს ფილმი თუნდაც იმიტაა ძვირფასი, რომ ამ ათწლეულის ძალიან ბევრი მუსიკალური მოვლენის თვითმხილველები ვიყავით. ლევანს 1997 წლიდან ვიცნობ, როდესაც ის ჯგუფ ამორალთან (დღეს ამ ჯგუფს წერილი ჰქვია) ერთად ქუთაისში ჩვენს მიერ ორგანიზებულ კონცერტზე – ნიღბების კლუბის პრეზენტაციაზე – ჩამოვიდა. მაშინ ქუთაისის ერთ-ერთ FM-რადიოშიც ვმუშაობდი და ამორალის სიმღერა იცეკვე ჩემთან ჩემს მსმენელთა შორის ნამდვილი ჰიტი გახდა.

ფილმი მკვდარი სულების არდადეგები (ეს სახელი მუსიკოსის ადრეულ ჯგუფს ერქვა) ლევანის დღევანდელ რეალობასთან მტკივნეულ შეჯახებებზეა, თუ რა რთულია მუსიკოსისთვის სამსახურის შოვნა, ოჯახის რჩენა და, რაც მთავარია, საკუთარი ნიჭის რეალიზება.

* * *

„დანუნიკული“ ფოლდერი

როგორც ფილმის რეჟისორი კეკო ჭელიძე ყვება, მათ თავიდან ჩაფიქრებული ჰქონდათ, აესახათ პროცესი, რაც თავად ლევან სვანიძის სურვილის რეალიზებას მიჰყვებოდა – შეეკრიბა ძველი ბენდი და ჩაეტარებინა კონცერტი. გადაღებული მასალა ორ ფოლდერად იყო დახარისხებული: ერთში ფილმის მთავარი იდეის ამსახველი

ეპიზოდები იყო მოთავსებული და მეორეში – რუტინული ყოველდღიურობის, რომელიც შესაძლოა მონტაჟის დროს გამოდგომოდეთ, სახელწოდებით „არ ვარგა“.

ბენდი ვერ შეიკრიბა. ვერც კონცერტი ჩატარდა. ეს სანუკვარი სურვილი ისევე ჩაიშალა, როგორც ფილმის, ალბათ, ერთ-ერთ ყველაზე სევდიან ეპიზოდში, როდესაც *წერილის* წევრები ლევანის გარეშე ატარებენ საღამოს; საღამოს, რომელსაც დიდი მღელვარებით ელოდა ლევანი, მაგრამ ვეღარ შეძლო მისვლა. არ ვიცი, იქნებ შეეშინდა კიდეც – შეძლებდა კი ძველებურად დაკვრას?

ამიტომ ჩემთვის სიმბოლურად ჩანს, რომ ფილმი სწორედ იმ დაწუნებული ფოლდერიდან შეიქმნა, რომელიც გვერდზე იყო გადადებული, ისევე როგორც ლევან სვანიძის „დაწუნებული“ ცხოვრება, რომელშიც ბევრ საინტერესოსა და ღირებულს აღმოაჩენ, თუ კარგად ჩაიხედავ.

ქართულ ხელოვნებაში ხშირად იხსენებენ 1990-იან წლებს, ჩვენი ქვეყნისთვის, ალბათ, ერთ-ერთ ყველაზე რთულ პერიოდს. ბევრი ფილმი გადაიღეს ამ ათწლეულზე, ცოტა – ძალიან კარგი, უმეტესობა – პირქუში და ზოგიერთი კი – იმ წლებივით მძიმე. მძიმე იმ მოსაზრებით, რომ ზოგჯერ ამ ათწლეულზე გადაღებულ ფილმში ეკრანიდან კრიმინალის რომანტიზებაც კი იგრძნობა... თუმცა მე-20 საუკუნის უკანასკნელი ათწლეული არ იყო მხოლოდ ომი, ნარკოტიკები, ძარცვა, ქურდობა, უშუქობა, სიცივე და კიდეც უამრავი სხვა უბედურება. სწორედ ამ ათწლეულში წარმოჩინდა და ჩამოყალიბდა ავთენტური ქართული მუსიკა. იგი ზუსტად ასახავდა იმ რეალობას, რომელშიც ვცხოვრობდით და მასში დიდი სევდის და პირქუში განწყობების გარდა, საკმაოდ დოზით იყო სინათლე და იმედი. იმ პერიოდში ამ მუსიკის მიმართ, რომელსაც მაშინ უმეტესად „ალტერნატივას“ ვუწოდებდით, მხოლოდ გარკვეულ წრეებში იყო დაინტერესება და ეს წრეები მრავალრიცხოვნებით არ გამოირჩეოდა. თუკი დასავლეთში როკენროლის მოძრაობის ერთგვარი სლოგანი იყო Sex, Drugs & Rock 'N' Roll („სექსი, ნარკოტიკი და როკენროლი“), 1990-იანების საქართველოს როკენროლში Drugs შეგვიძლია არყითა და ლუდით ჩავანაცვლოთ.

როგორც ფილმში ჩანს, იმ ათწლეულის ინერციით ისევ ბევრ არაყს სვამს ლევან სვანიძე. მიუხედავად იმისა, რომ მის შეხვედრებში იშვიათია ე. წ. ჭიქის ჭიქაზე მიმჭახუნებელი, იგი სვამს ყველგან – მეგობრებთან, მარტო, სახლში დედასთან ერთადაც კი... ესეც

1990-იანელების დიდი ნაწილის შეუცვლელი თვისებაა. ყველგან დავატარებდით და ზოგი დღესაც დავატარებთ სასმელს, ვეძებდით და ლევის მიზეზს და ა. შ.. მასობრივი სმა თავისთავად არ გაჩენილა. მას მიზეზი ჰქონდა. დიდი ინდუსტრიული ქვეყნის დაშლის შემდეგ უკვე დამოუკიდებელ ქვეყანაში ასიათასობით ადამიანი უმუშევარი და უფუნქციო დარჩა. ადამიანები ამ პრობლემას ალკოჰოლით იქარვებდნენ. ალტერნატივის სფეროში ვინც იყო, თითქმის ყველა სვამდა. ლევანი ტიპური 90-იანელია.

21-ე საუკუნეში ამ ათწლეულის ალტერნატიული მუსიკის მიმართ დამოკიდებულება რადიკალურად შეიცვალა. 1990-იანებსა და შემდგომ დაბადებულ თაობას დიდი ინტერესი აქვს ამ კულტურული ფენომენის მიმართ. ზოგადად ქართული ე. წ. ალტერნატივა აბსოლუტურად განსხვავდება იმ ალტერნატიული

როკის ჟანრისგან, რომელიც მსოფლიოში ზუსტად 1990-იანებში გავრცელდა. ჩვენ ალტერნატივას (ალტერნატიულს) ვეძახდით ყველა იმ შემსრულებლის მუსიკას, რომელიც ამკარა პოპი, ჯაზი, მეტალი არ იყო და არ იჯდა საბჭოთა ფილარმონიულ სტანდარტებში. ასეთები კი ბევრნი იყვნენ – 1980-იან და 1990-იან წლებში შექმნილი მუსიკალური ჯგუფები. ზოგი შედარებით მძიმე მუსიკას უკრავდა, ზოგი – მსუბუქს. თუმცა ეს არ იყო ის ცენზურაგამოვლილი მუსიკა, რომელსაც სსრკ-ის შემადგენლობაში მყოფი ქართველი მსმენელი ათწლეულების განმავლობაში უსმენდა. ეს მუსიკა შეიქმნა ქვეყნის პოლიტიკური თავისუფლების აღდგენის შემდეგ. სწორედ ამიტომ ეწოდა მას ალტერნატივა, რადგან არ იჯდა სსრკ-ის დროს დამკვიდრებულ ჩარჩოებში.

მიუხედავად უდიდესი პრობლემებისა, ქართველი ალტერნატიული მუსიკოსების დიდი ნაწილი მხოლოდ ენთუზიაზმით, ყოველგვარი ფინანსური მოგების, ელექტროენერგიისა და გათბობის გარეშე ქმნიდნენ, უკრავდნენ და მღეროდნენ. ისინი ოცნებობდნენ კარგ მომავალზე, ბედნიერ ქვეყანაზე, საზღვარგარეთ წარმატებებსა და საკუთარი ალბომების გამოშვებაზე. დრო გადიოდა, მაგრამ ამ მხრივ დიდი სასიკეთო ძვრები ჩვენს ქვეყანაში დღემდე არ მომხდარა. ამიტომ ბევრმა ქვეყანა დატოვა, ზოგი ისევ აქ დარჩა, თუმცა ცდა და ოცნება არ შეუწყვეტია. ფილმში კარგად ჩანს, რომ ლევან სვანიძე ქმნის საკუთარ მუსიკას, რომელსაც კომპაქტ-დისკებით სხვა ადამიანებს ასმენინებს, დადის და ეძებს სამსახურს, უკრავს ჯგუფ *წერილში*, ზოგჯერ სიმთვრალის გამო კონცერტებს აცდენს, სხვადასხვა შეხვედრაზე აგვიანებს და ა. შ.. ერთი შეხედვით და გარეგნულად ტიპური არაპუნქტუალური

**თაქნოლოგიური
ლაბირინთები ფილ-
მის ბიოგრაფიის
სრულიად უცნობი
სამყაროა, რომ-
ელმაც ადამიანე-
ბის არა მხოლოდ
ეგზისტენციური,
არამედ სოციალუ-
რი გაუცხოება და
მარბინალიზაცია
გამოიწვია და გაა-
ძაფრა. ახალ დრო-
სა და გარემოსთან
პირადაპირი და ჩი-
ხიდან გამოსვლას
შეუძლებელს ხდის.**



კადრი ფილმიდან

ადამიანია, რომელიც სინამდვილეში შინაგანი ბრძოლების შუაგულშია, საკუთარ თავს კი „არანორმალურს“ უწოდებს.

* * *

დრო მუსიკოსის წინააღმდეგ

კენ ლოუჩის ერთ-ერთ ბოლო ფილმში დენიელ ბლეიკის პრობლემა არა მხოლოდ ის არის, რომ არ აქვს საკმარისად კარგი საცხოვრებელი პირობები, არამედ ის, რომ მას არ აქვს ახალი, ტექნოკრატიული სამყაროსთვის დამახასიათებელი მუდმივად განახლებადი უნარ-ჩვევები. ის ვერ შოულობს ახალ სამსახურს მარტივი მიზეზით – ვერ ავსებს ონლაინ-აპლიკაციას. მან იცის, როგორ დაწეროს განცხადება, მაგრამ დღეს აღარავინ წერს ხელით. ისევე, როგორც დღეს აღარავინ იყენებს CD-ს, რომლითაც ლევანი თავის ახალ ჩანაწერებს დაატარებს და რაც უკვე ერთგვარ ეგზოტიკად აღიქმება. თავის ნაცნობს სთხოვს, ეს ჩანაწერები ინტერნეტში განათავსოს ან რაიმე ფესტივალი მოუძებნოს. ზუსტად არც იცის, რა და როგორ შეიძლება გაკეთდეს ამისთვის – ტექნოლოგიური ლაბირინთები მისთვის სრულიად უცნობი სამყაროა, რომელმაც ადამიანების არა მხოლოდ ეგზისტენციური, არამედ სოციალური გაუცხოება და მარგინალიზაცია გამოიწვია და გაამძაფრა. ახალ დროსა და გარემოსთან ვერადაპტირება ჩიხიდან გამოსვლას შეუძლებელს ხდის.

* * *

ადრე ერთ მუსიკალურ რეცენზიაში დაწერე, რომ ჯგუფ *წერილისა* და გია თოიძის (ჯგუფის დამაარსებელი და ლიდერი) სიმღე-

რების გმირებმა ჩვენსავით უამრავი გასაჭირი, ომი, იმედგაცრუება, სიცივე გამოიარეს და გადახარშეს. ჯგუფის შემოქმედება 1990-იანი და 2000-იანი წლების ერთგვარი რეტროსპექტივაა და საქართველოში არ მეგულება ადამიანი, ვისთვისაც ეს გარემო ნაცნობი და მტკივნეული არ იყოს. *წერილის* შემოქმედების გმირები ნაადრევად დადინჯებული, ზოგჯერ დაბრძენებული ჩემი თაობის მარტოსული, მებრძოლი ადამიანები არიან, რომლებიც სევდანარევი ოპტიმიზმით ან ირონიაშეპარული, ზოგჯერ ცინიკური პესიმიზმით იღებენ ყველაფერს, რაც ირგვლივ ხდება. *წერილის* მუსიკა სწორედ ამ თაობის სულიერი მდგომარეობაა, თუმცა ავტორი ამას მუსიკალურად ისე უზადოდ გადმოსცემს, ბევრად უფრო ახალგაზრდისთვისაც აბსოლუტურად გასაგებია. ლევან სვანიძე ამ სამყაროს განუყოფელი ნაწილია. იგი ისევ ოცნებობს, ადამიანური ხერხებით იბრძვის, რომ პატარა ბინაში დედასთან ერთად ღირსეულად და ადამიანურად იცხოვროს. საჭმელსაც აკეთებს, რაღაცებს არემონტებს, დედას უვლის, სიმღერებს წერს... ფილმში სახალისო მომენტებიცაა, რომლებზეც გულით იცინებთ.

ფილმიდან ბევრ დეტალს ვიგებთ ლევანისა და სხვა პერსონაჟების, განსაკუთრებით კი დედის, ქალბატონ ლამარას დიალოგებიდან. ისინი ერთად ცხოვრობენ 14 კვადრატულ მეტრ ბინაში. ისეთი შეგრძნება რჩება, თითქოს რეალთი შოუს უყურებ, რომელშიც მუსიკოსი და დედა ერთმანეთს ეჩხუბებიან, ტელეფონზე ერთმანეთს გაცხარებით ელაპარაკებიან, ერთად მღერიან, ცეკვავენ, ერთმანეთზე წერვიულობენ. ყველაზე ემოციური კი ისაა, რომ ეს

ფილმი მარადიულ ფასეულობაზე – დიდ სიყვარულზეა, რომელიც ყოველთვის და ყველგან ყოველგვარ გაჭირვებასა და სიდუხჭირეზე მაღლა იდგა და დგას ახლაც.

დედა და შვილი

ინდივიდუალისტური დასავლური სამყარო სულ უფრო ხშირად იყურება ნოსტალგიურად უკან – ორ- ან სამსაფეხურიანი ოჯახისკენ, როგორც ადამიანური კავშირებისა და ემოციური გაცვლა-გამოცვლის მნიშვნელოვანი სივრცისკენ, რომელიც სტრესებისგან და ფსიქოლოგიური ტრამეებისგან ხშირ შემთხვევაში იცავს ადამიანებს. მაგრამ ჩვენი კოლექტივისტური საზოგადოებისთვის იძულებითი ოჯახური ერთობა, პირიქით, დამატებითი სტრესების წყარო ხდება, როდესაც ჯერ კიდევ არ გაქვს საკუთარი ოთახი, როდესაც ამ კავშირების – უფრო ზუსტი იქნებოდა, მიბმულობის – გამო შეუძლებელია საკუთარი ცხოვრებით ცხოვრება.

რომ არა ის საოცარი იუმორი და სილალე, რასაც მთელი ფილმის განმავლობაში მუსიკოსი და დედამისი ავლენენ, მათი ურთიერთობა ბერგმანის ფილმებისთვის საუკეთესო მასალა იქნებოდა. მიჯაჭვულობა და გაქცევის სურვილი, ერთმანეთზე ზრუნვისა და პასუხისმგებლობის ტვირთი და ამავე დროს ერთადერთი შვება მარტოობასა და (ქალაქის გარეუბნის) სტერილურ, ნაცრისფერ გარემოში, სტალინსა და კომუნისტურ ცხოვრებაზე მუდმივი ცხარე კამათი, რომლის მორიგება ისევ და ისევ და მხოლოდ და მხოლოდ მუსიკით/სიმღერით თუ

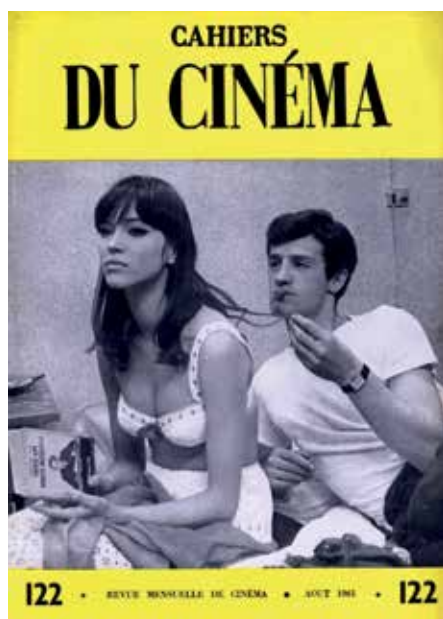
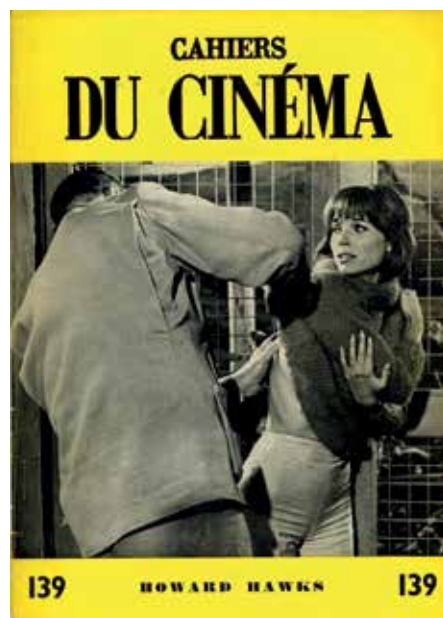
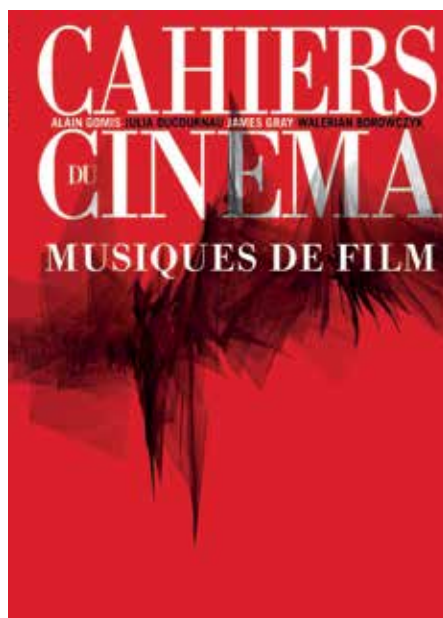
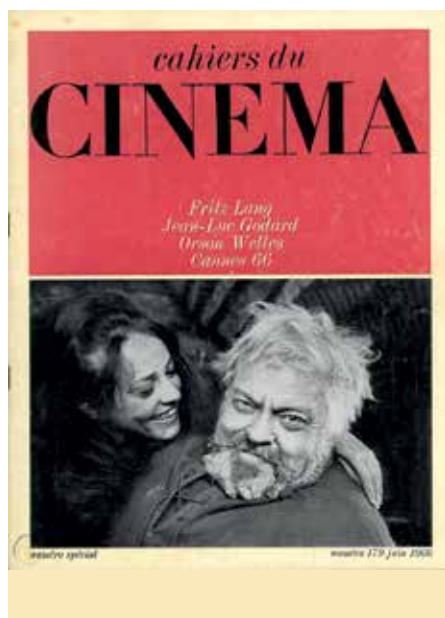
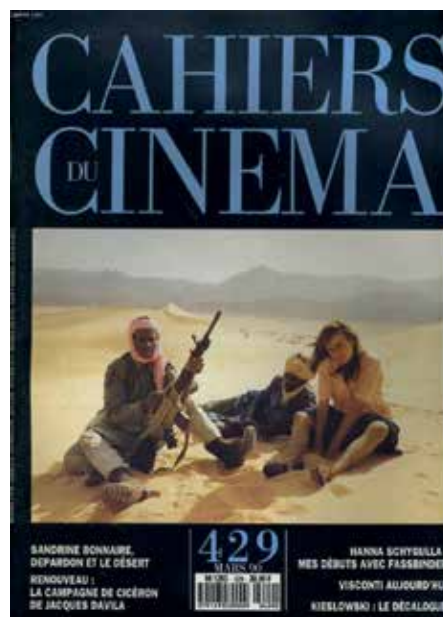
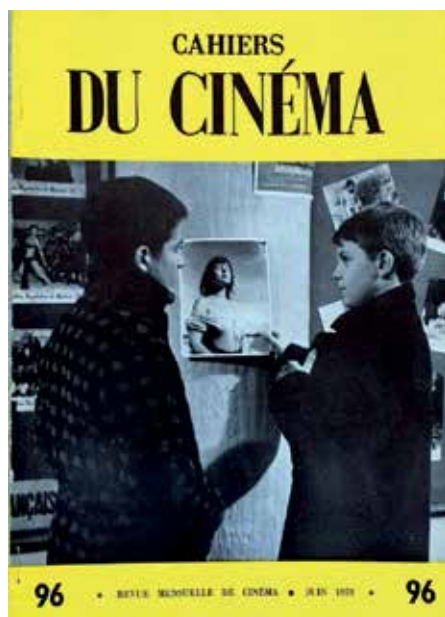
შეიძლება.

რეჟისორს ამ ორი მარტოსულის ცხოვრებასთან – რომელთაგან ერთი ასაკმა აქცია აუტსაიდერად, მეორე კი იმან, რომ სოციალური ინტეგრირება ვერ მოახერხა – ძალიან ახლოს, თუმცა საოცარი სიფაქიზითა და სიყვარულით მიჰყავხარ, რის გამოც არ იქმნება უხერხულობა, რომ შენ უეცრად ვიღაცის ძალიან ინტიმურთან პირისპირ აღმოჩნდი.

მკვდარი სულების არდადეგები ძალიან ცოცხალი, დინამიკური ფილმია, რომლის ცქერისას წამითაც არ მომიწყენია. ამაში რეჟისორის გარდა დიდი წვლილი მიუძღვის ლევანის მეგობარს, ასევე მუსიკოსს, ფილმის ოპერატორს, მემონტაჟეს, ხმის რეჟისორსა და პროდიუსერს, კოტე კალანდაძეს. ფილმი ისეა გადაღებული, რომ მაყურებელს ეკრანზე მიმდინარე მოქმედების თანამონაწილეს ხდის. ჩნდება შეგრძნება, რომ მაყურებელიც იქვეა ჩამომჯდარი და ყველაფერს შეულამაზებლად და რეალურად ხედავს. აბსოლუტურად გულწრფელი და ძალიან ემოციურია ლევან სვანიძის ფილმის ბოლოს წარმოთქმული სიტყვა, რომელიც ლოცვას მოგაგონებთ. *მკვდარი სულების არდადეგები* მნიშვნელოვანი ფილმია, რომელიც რეალური ადამიანების შესახებ მისხალი პათეტიკისა და მანერულობის გარეშე მოგვითხრობს. ლევან სვანიძის დამსახურებით, მასში ისევ 1990-იანების სული ტრიალებს, რომელიც იმ ეპოქასავით იმედით, ოპტიმიზმითა და დიდი სიყვარულითაა გაჯერებული. ○

კადრი ფილმიდან





„ეს დიორია, ე. ი. პარბია“

თეო ხატიაშვილი

ავტორი არის ის, ვინც
პირველ პირში ლაპარაკობს.

ჟაკ რივეტი

1 954 წელს კაიე დიუ სინემაში იბეჭდება ფრანსუა ტრიუფოს რამდენიმე ტენდენცია ფრანგულ კინოში (*Une certaine tendance du cinéma français*), რასაც ჟურნალის რედაქტორი ჟაკ დონიოლ-ვალკროზი შეაფასებს, როგორც კაიეს მიმართულების განმსაზღვრელს: „ამ სტატიის პუბლიკაციამ აღნიშნა იმის დასაწყისი, რასაც დღეს წარმოადგენს კაიე დიუ სინემა“. დონიოლ-ვალკროზი იმასაც დასძენს, რომ ის და ბაზენი დიდხანს ბჭობდნენ, დაებეჭდათ თუ არა წერილი, რომელიც დღეს ცოტა გულუბრყვილოდაც იკითხება და არც ისეთი შოკისმომგვრელი ჩანს. შესაძლოა, ამ უკვე ენციკლოპედიური წერილის ისტორიული მნიშვნელობა სწორედ სიმარტივემ და ერთგვარმა ზედაპირულობამაც განაპირობა, რამაც რივეტის, გოდარის თუ რომერის უფრო კომპლექსურ და დახვეწილ თეორიულ ტექსტებში მანამდე გამოთქმული მოსაზრებები ადვილად გასაგები და პოპულარული გახადა, თავად წერილი კი საავტორო კინოპოლიტიკის საწყისად იქნა აღიარებული.

თუმცა ავტორიზმის იდეა გაცილებით ადრე ჩნდება:

ჯერ კიდევ 1921 წელს ჟან ეპშტეინის წერილში კინო და თანამედროვე ლიტერატურა (*la cinéma et lettres modernes*), სადაც ეპშტეინი ავტორიზმის ასევე საპროგრამო წერილამდე – ალექსანდრ ასტრუკის კამერა-კალამდე (*Naissance d'une nouvelle avant-garde: caméra stylo*, 1948) – მოიხსენიებს რეჟისორს ავტორად და ადარებს მწერალს, მისთვის დამახასიათებელი ხერხებითა და ტექნიკებით რომ ქმნის/„წერს“ იღებს.

ჯერ კიდევ 1950 წელს ჟურნალ სექვენსში გამოთქვამს ლინდსი ანდერსონი ღრმა რწმენას, რომ სწორედ რეჟისორია ის ადამიანი, ვისაც ძალუძს, „წარმართოს და არეგულიროს კინოს გამომსახველობითი რესურსები“ (*The director's cinema?*). თუმცა ამის მიუხედავად, საბოლოოდ სწორედ კაიესთან ასოცირდება საავტორო კინოპოლიტიკის

ჩამოყალიბება, რადგან ის ცალკეული ავტორების პერიოდულად გამოქვეყნებული სტატიებიდან რედაქციის კონცეფციის სახეს მიიღებს, რომელიც ჟურნალში მუდმივად და ინტენსიურად განიხილება (მათ შორის, ერთ-ერთი ადრეული და გამორჩეულია რომერის სტატია ამერიკელი რენუარი (*Renoir Américain*, 1952)).

მაინც რაში იყო ტრიუფოს წერილის სიახლე და რევოლუციურობა? ის ავტორიზმის იდეას თეორიულად კი აღარ განიხილავს, არამედ პირდაპირ თავს ესხმის და აცამტვერებს თავის თანამედროვე კინოში დამკვიდრებულ „ხარისხის ტრადიციას“, გამოცდილ და უტყუარ სქემებზე აგებული სცენარების კინოს, სადაც რეჟისორი უბრალოდ ტექნიკურ შემსრულებლად, ილუსტრატორად იქცევა, სადაც ამბის თხრობა დომინირებს რეჟისორულ გადაწყვეტასა და ავტორისეულ სტილზე. ტრიუფო იმ აზრს, რომ ფილმის მხატვრულ ღირებულებას (ისევე, როგორც ნაკლს) არა სცენარის ორიგინალურობა (ან პირიქით, ბანალურობა) ან მსახიობი, არამედ ავტორის ხელწერა განაპირობებს, მუდმივად დაუბრუნდება. მოგვიანებით დაწერილ წერილში („კინო – ეს ხელოვნებაა თუ ინდუსტრია?“ – არც ერთი და არც მეორე – ინდუსტრიული ხელოვნება) ის ხაზგასმით მიუთითებს: „ფილმ სიკვდილმისჯილი გაიქცას წარმატება, უდავოდ, მხოლოდ და მხოლოდ რობერ ბრესონის დამსახურებაა. სხვა ფილმი, რომელიც ასევე წარმატებით გადის გაქირავებაში, არის მორის რეგამეს ონორე მარსელიდან ფერნანდელის მონაწილეობით. მორის რეგამესთვის რომ მიგეცათ იგივე ფილმი გადასაღებად – იმავე სცენარით, იმავე მსახიობებით, იმავე ბიუჯეტით – სრულიად ჩავარდებოდა.“

ტრიუფოს ღრმა რწმენით, სუფთა კინო არანაირმა სოციალურმა თუ პოლიტიკურმა შეტყობინებებმა არ უნდა დააბინძუროს. გარკვეულწილად კონსერვატულადაც შეიძლება მოგვეჩვენოს ჟან ორანშის, პიერ ბოსტის თუ სხვების კრიტიკა იმის გამო, რომ ისინი თავიანთ ადაპტირებულ სცენარებში მუდმივად ცდილობენ, ანტიმილიტარისტული თუ ანტიკლერიკალური თემები შემოიტანონ ანდა სექსუალური თუ ენობრივი ტაბუ მოხსნან. თუმცა ტრიუფოსთვის ეს მცდელობები და ტირაჟირებული იდეები მაყურებელში ეფექტის გამომწ-



გოდარი და შაბროლი კაიეს რედაქციაში. ფაქ გაროფალოს ფოტო

ვევ თვითმიზნად იქცევა. ის რიტორიკულად სვამს კითხვას, როდესაც მაგალითად მოჰყავს ერთ-ერთ ფილმში თითქმის 10 წუთის განმავლობაში ნახსენები „მეძავი“, „ბოზი“, „ძუკნა“ და ა. შ. – „განა ეს არის რეალიზმი?“ ამ კითხვაზე ჯონ ჰესი, რომელიც საავტორო პოლიტიკას კრიტიკულად გადაიაზრებს *Jump Cut*-ში გამოქვეყნებულ თავის წერილში, ირონიულ კომენტარს აკეთებს: „გიჩნდება კითხვა – დაუტოვებია კი მას ოდესმე სინემათეკა?“ – რითიც არაორაზნოვნად მიანიშნებს სინეფილი რეჟისორის ვნებაზე, რომლისთვისაც კინო რეალობაზე მნიშვნელოვანი იყო.

ცხადია, სინეფილია ერთ-ერთი მთავარი ფაქტორი იყო საავტორო პოლიტიკის ჩამოყალიბების პროცესში და კანონზომიერია, რომ ის „პირველი თაობის სინეფილებს“ – ახალტალღელებს უკავშირდება. აქვე აღვნიშნავ, რომ, რაც უნდა პარადოქსული იყოს, საავტორო კინო, რომელიც კომერციულის და, შესაბამისად, ჰოლივუდის ალტერნატივადაც მოიაზრება, ამერიკული კინოსკენ მიმართავს მზერას უკვე კლასიკად ქცეულ ნაციონალურ „პაპების კინოსთან“ ერთად და მასში ეძებს დასაყრდენს. სინეფილი ავტორებისთვის ამერიკული კინო თავისი არსით არის ინტერნაციონალური, ზოგადად კინოს აღმნიშვნელი და რაც უნდა დისტანცირდნენ ჰოლივუდისგან, ამ უკანასკნელს იყენებენ ათვლის წერტილად, რომლის ხან დეკონსტრუქციას ახდენენ, ხან ინსპირაციისა და ინტერპრეტაციის წყაროდ ხდიან/იყენებენ. მაგალითად: განგსტერული ფილმი გოდართან, თრილერი და ჰიჩკოკისეული სასპენსი შაბროლთან, როუდ-მუვი ვენდერსთან, დუგლას სირკის კემპური მელოდრამატიზმი ფასბინდერთან, ჰოლივუდის არქეტიპული სახეები ლინჩთან და ა. შ..

ალბათ, სწორედ ეს მწყობრად სტრუქტურირებული სისტემა, რომელიც იძლევა დეკონსტრუქცია-რეკომბინაციისა და სინეფილური თამაშების უსაზღვრო შესაძლებლობებს, ხდება მიმზიდველი სინემათეკასა და ბაზენის თეორიულ ნააზრევზე გამოზრდილი რეჟისორებისთვის, რომლებმაც უფრო ადრე შეიყვარეს კინო, „ვიდრე შეიყვარებდნენ ქალს, ფულს, ომს და კიდევ რაღაც სხვას“ (ჟ.-ლ. გოდარი) და რომლებისთვისაც როგორ ბევრად მნიშვნელოვანია რაზე.

თავიანთ კრიტიკულ წერილებში ბაზენის მსგავსად ისინიც სტილისტურ თავისებურებასა და გამომსახველობით მიზანსცენებზე გააკეთებენ აქცენტს, თუმცა მისგან განსხვავებით, ავტორს აფასებენ არა იმდენად კონკრეტული ფილმის, არამედ იმის მიხედვით, თუ როგორ ჩნდება ფილმიდან ფილმში ინდივიდუალური სარეჟისორო ხერხების ინვარიაციები. ტრიუფოს უკვე სენტენციად ქცეული ცნობილი გამონათქვამი – „არ არსებობს ცუდი და კარგი ფილმები, არსებობენ ცუდი და კარგი რეჟისორები“ – ცხადყოფს ავტორიზმის კატეგორიულობას, რომელიც გამორიცხავს საშუალო ნიჭის რეჟისორის მიერ კარგი ფილმის შექმნის შესაძლებლობას ანდა პირიქით, ავტორ-რეჟისორის წარუმატებელ ნამუშევარს (ამის საპირისპირო მაგალითები ქართული კინოდანაც შეგვიძლია მოვიყვანოთ, როგორიც არის, ვთქვათ, „ერთი ფილმის ავტორი“, მერაბ კოკოჩაშვილი და მისი დიდი *მწვანე ველი* ანდა ოთარ იოსელიანის ფრანგული პერიოდის ფილმები, სადაც ხელწერა იოსელიანისეულია, თუმცა ის ცოცხალი და ამაღელვებელი ვირტუოზულობიდან გადაიქცევა მშრალ სქემად).

ამის გამო ბაზენი, საავტორო პოლიტიკისადმი მთელი თავისი სოლიდარობის მიუხედავად, ავტო-

რის კულტის საშიშროებასაც დაინახავს, რასთანაც ახალგაზრდა კრიტიკოსების სუბიექტურმა, იმპრესიონისტულმა აღქმამ და მათ გემოვნებასა და სიამოვნებაზე დამყარებულმა შეფასებამ შეიძლება მიგვიყვანოს. თავისი მონაწილეობისადმი კაიეში გამოქვეყნებულ პოლემიკურ წერილს ბაზენი საყურადღებო კითხვით ამთავრებს: „ეს არ ნიშნავს იმას, რომ უნდა უარვყოთ ავტორის როლი, უბრალოდ მას უნდა დავუბრუნოთ წინ დართული სიტყვა, რომლის გარეშეც, არსებითი სახელი ავტორი, ნაკლულია. ავტორი? დიახ, მაგრამ რისი?“

ცალკეული ნამუშევრისადმი ინდივიდუალური მიდგომის მომხრეა კრიტიკოსი პოლინ კეილიც, რომელიც ამერიკული საავტორო პოლიტიკის მამამთავარ ენდრიუ სარისტან მძაფრ პოლემიკას გამართავს. ამ უკანასკნელთან კეილი ხედავს მცდელობას, რომ ფილმსა თუ ავტორზე მსჯელობა მოარგოს თავის თეორიას, მოაქციოს ისინი კონსტრუირებული კონცეფციის „წრეებსა და კვადრატებში“, მაშინ როდესაც კეილისთვის „კრიტიკა არის ხელოვნება და არა მეცნიერება და კრიტიკოსი, რომელიც მიჰყვება წესებს, დამარცხდება თავის უმთავრეს ფუნქციაში, მიიღოს, რაც არის ორიგინალური და მნიშვნელოვანი ახალ ნაწარმოებში და დაეხმაროს სხვას მის დანახვაში“. ავტორის გვარის მიხედვით ფილმის განსჯა კეილს უაღრესად ზედაპირულ მიდგომად მიაჩნდა და ადარებდა ტანსაცმლის ყიდვას ბრენდების მიხედვით: „ეს დიორია, ე. ი. კარგია“.

ბაზენის მსგავსად, ისიც არ გამორიცხავს, რომ საშუალო რეჟისორს გამოუვიდეს კარგი ფილმი; უფრო მეტიც, მისი აზრით, ცუდ რეჟისორსაც შეიძლება ჰქონდეს ინდივიდუალური ხელწერა, ამიტომ თავისთავად მხოლოდ გამორჩეულობა, შესამჩნევი ხელწერა ვერ იქნება შეფასების კრიტერიუმი: „სკუნსის სუნი უფრო მეტად გამოიჩინება, ვიდრე ვარდის. ეს აქცევს მას [სკუნსს] უკეთესად?“

ამიტომ ავტორიზმთან მიმართებით დაისმის პრინციპული კითხვა – რამდენად საკმარისია სტილური ორიგინალურობა და გამორჩეულობა ავტორის შეფასებისას? აქცენტის გადატანამ ეს თეტიკურზე, სტილისტური სრულყოფილებისა და ორიგინალურობის კულტმა გამოკვეთა პრობლემა, როცა საინტერესო ფორმამ შესაძლოა გადაფაროს მნიშვნელობის სიცარიელე ან რეაქციული მნიშვნელობები. როგორ შევაფასოთ, მაგალითად, გამოკვეთილი ინდივიდუალიზმის მქონე ლენი რიფენშტალის დახვეწილი ესთეტიზმი ნაციისტურ პროპაგანდისტულ ფილმებში?

ამიტომ შემთხვევითი არ არის, რომ რევოლუციურ ტალღაზე დაბადებული ე. წ. *მესამე კინო*, რომელიც ნეორეალიზმთან ერთად ფრანგული ახალი ტალღის გავლენასაც განიცდის, ამ უკანასკნელს პრინციპულად უპირისპირდება, მიიჩნევს რა უკიდურესად ინდივიდუალისტურად, რომელსაც ესთეტიკური პრობლემები უფრო აინტერესებს, მაშინ როდესაც თავად ნოვატორულ ენას კოლექტიური ბრძოლის იარაღად აქცევს და იყენებს.

მესამე კინოს წარმომადგენლები არ ცნობენ „კარგი გემოვნების“ ცნებას, რაც თავისი მნიშვნელობით ელიტისტურია და აწესებს ბარიერებს აუდიტორიასთან. რევოლუციური კუბის („არასრულყოფილი“) კინოს მანიფესტში ხუან გარსია ესპინოზა, პირიქით, მიიჩნევს, რომ „სრულყოფილი კინო – ტექნიკურადაც და შემოქმედებითადაც ოსტატურად გადაღებული – თითქმის ყოველთვის არის რეაქციული კინო“. მისაღება ნებისმიერი ხერხი და სტილი, რაც ეკრანზე იდეას გააცოცხლებს, რაც შექმნის სახალხო და არა პერსონალურ კინოს. ავტორიზმისგან განსხვავებით, *მესამე კინოს* ინდივიდუალიზმის კონტურების მოხაზვა არ აინტერესებს. თომას გუტიერეს ალვას თქმით, „არასდროს ვემორდები. ჩემი ყოველი ფილმი განსხვავებულ მიდგომას იყენებს განსხვავებული მიზნების მისაღწევად“.

თუმცა, საგულისხმოა, რომ *მესამე კინოს* კიდეც ერთ მანიფესტში ფერნანდო სოლანა და ოქტავიო გეტინო გამოყოფენ ფილმ-ესეს, საავტორო კინოს ერთ-ერთ ყველაზე სპეციფიკურ სახეობას, როგორც ყველაზე მნიშვნელოვან კინოენას. ფილმი-ესე, რომელიც, ფაქტობრივად, საავტორო კინოს კონცეფციის კვალდაკვალ განვითარდა, ყველაზე ზუსტად პასუხობს კამერა-კალმით წერის ასტრუქსიულ იდეას, რომლის მიხედვითაც ახალი კინოენა არა მხოლოდ კონვენციური წესებისგან, არამედ „ვიზუალურის ტირანიისგან, თვითმიზნური და თვითკმარი იმიჯი/იერსახისგან გათავისუფლებასაც“ გულისხმობს. „პირველ პირში მოლაპარაკე“ ფილმი-ესე არა მხოლოდ „არასრულყოფილი“, „უწესო“ სტრუქტურაზე იგება და ამით არის ნოვატორული, არამედ, უპირველეს ყოვლისა, გამოხატავს ავტორის მსოფლმხედველობას, მის ხმას. როგორც ჟილ დელეზი ჟან რუმის *მე, შავის (Moi un noir, 1958)* შესახებ აღნიშნავს, აქ კამერა უბრალოდ მოძრაობას აღარ მისდევს და ასახავს, არამედ იქცევა კამერაციზობიერებად, რომელსაც შეუძლია, აზრობრივ ხაზებსა და მათ გადაკვეთებში შეგვიყვანოს.

რამდენად ღრმა და თავისთავადია თანამედროვე ავტორი, რომელიც ამ „ხვეულებში“ გვაზოგზაურებს? ეს კითხვაც ჩნდება ავტორიზმის „დაისტან“ ერთად, როდესაც თეორიებისა თუ მკვლევარებისთვის ავტორზე მნიშვნელოვანი ტექსტები გახდება. ინდივიდუალიზმი ხშირად ეგოცენტრულობასთან იგივედება, ავტორი კი არა იმდენად „პირველ პირში ლაპარაკობს“, რამდენადაც თავისი თავი „სცენაზე“ – ეკრანზე სანახაობისთვის მოაქვს გადაჭარბებულობით, ექსპრესიულობით, ცინიზმით... მან გარკვეულწილად ჩაანაცვლა მსახიობი, როგორც ვარსკვლავი, რომლის სახელიც ყიდის, რომლის მონაწილეობაც პრესტიჟული და მომგებიანია ფესტივალებისა თუ ნებისმიერი კინოფორუმისთვის, რომლის ფილმზეც მაყურებელი წინასწარგანწყობით მიდის: „ეს ტრიერია/სერაა/ლანთიმოსია/რეიგადასია...? ე. ი. კარგია“ ან – ვიქნები ცოტათი თვითირონიულიც – „ეს ტარანტინოა? ე. ი. კარგია“. ○

ეროვნული პროგრესიზმის

გიორგი გვახარია



ჩემთვის კინო სკოლაა.
საშუალება, აღმოვაჩინო ის,
რის შესახებაც არაფერი ვიცოდი.

ერიკ რომერი

1 950 წლის ნოემბერში ერიკ რომერი ჟურნალისტის *La Gazette du cinéma*, რომელსაც ჟაკ რივეტთან და ფრანსუა ბუშესთან ერთად გამოსცემდა, თარგმნის იტალიელი კინოდრამატურგის, ნეორეალიზმის თეორეტიკოსის ჩეზარე ძავატი-ნის წერილს *კინო და თანამედროვე ადამიანი*. ჟურნალის ეს ნომერი არ გამოვიდა, *La Gazette* გაკოტრდა და ისტორიას ჩაბარდა, თუმცა ერთი წლის შემდეგ რომერის, რივეტის და ყველა „ახალტალღელის“ მასწავლებელმა ანდრე ბაზენმა კაიე დიუ სინემას გამოსცემა დაიწყო, სწორედ იმ ჟურნალის, რომელმაც პირველმა აღიარა იტალიური ნეორეალიზმის მნიშვნელობა კინოს ენის განვითარებაში. კაიემ ძავატინის წერილიც დაბეჭდა – წერილი, რომელსაც ერიკ რომერი არაერთხელ გაიხსენებს მომავალში – პირველ რიგში თავის სადისერტაციო ნაშრომში *სივრცის ორგანიზაცია მურნაუს „ფაუსტში“*.

ძავატინი წერს:

„აი, ადამიანია ჩვენ თვალწინ. ჩვენ შეგვიძლია მისი ჭკრეტა რაპიდის საშუალებით, რათა ჩავწვდეთ მისი ყოველი წამის კონკრეტულ შინაარსს... დავაკვირდეთ ამ ჩვენს ადამიანს: ის დადის, იღიმება, ლაპარაკობს, ჩვენ შეგვიძლია ყველა მხრიდან დავათვალიეროთ, მივუახლოვდეთ მას, მოვცილდეთ, შევისწავლოთ მისი ყველა მოძრაობა, ისე, თითქოს სამონტაჟო მაგიდასთან ვისხდეთ... იგი ახლა ჩვენ წინაშეა – ზღაპრებისა და მოგონილი ისტორიების გარეშე... პრინციპში, სწორედ ასეთი იყო კინო მაშინ, როცა პირველად გაიხსნა კამერის ობიექტივი. იმხანად ყველაფერი ერთნაირად მნიშვნელოვანი იყო კინოსთვის, ყველაფერი იმსახურებდა აღბეჭდვას. ეს იყო ყველაზე სუფთა და ყველაზე დამაიმედებელი დრო კინოს ისტორიაში; რეალური სინამდვილე, იქამდე მითებით შენიღბული, ნელ-ნელა თავისუფლდებოდა, „ნათდებოდა“. კინო იწყებდა სამყაროს შექმნას: აი, ხე, აი, მოხუცი, აი, სახლი, აი, ადამიანი, რო-

მელიც სადილობს, ადამიანი, რომელსაც სძინავს, ადამიანი, რომელიც ტირის. თითქოს დაგვიწყვეს ეს ყველაფერი, როგორც სინოპტიკურ ტაბულაში. რადგან კინო – და მხოლოდ კინო – შეიცავდა ტექნიკურ საშუალებებს, რომლებიც ყველაფრის სამეცნიერო სიზუსტით აღბეჭდვის შესაძლებლობას იძლეოდა“.

ისეთი შთაბეჭდილება რჩება, რომ ჩეზარე ძავატინი არა იმდენად ნეორეალისტების, რამდენადაც ერიკ რომერის სტილზე წერს. „ყველაფერი ერთნაირად მნიშვნელოვანი იყო კინოსთვის, ყველაფერი იმსახურებდა აღბეჭდვას“ – ესაა პირველ რიგში რომერი! თუმცა მე სიტყვას „აღბეჭდვა“ სხვა სიტყვებს დავუმატებდი – „აღწერა“, „ჩვენება“... რომერი აჩვენებს და აღწერს ადამიანს, აჩვენებს და აღწერს გარემოს – ქალაქებს და სოფლებს. არსებითად ამ მხრივ ყველა „ახალტალღელს“, ყველა ნეორეალისტს, მათ შორის, რა თქმა უნდა, ძავატინის, ერთი სკოლა აერთიანებს – ძმები ლუმიერების სკოლა. მაგრამ რომერისთვის ადრეული კინო უფრო მეტს ნიშნავს, ვიდრე ანდრე ბაზენის სხვა მოწაფეებისთვის, ნეორეალისტებისთვის.

ერიკ რომერი ხშირად იმეორებდა, ლუმიერებმა გვასწავლეს, აღვფრთოვანდეთ იმით, რასაც ყოველდღე ვხედავთ ცხოვრებაში, მაგრამ სულაც არ მიგვაჩნია მნიშვნელოვნად, მაგალითად, აღვფრთოვანდეთ იმ ქალაქითა და სოფლით, რომელშიც ვცხოვრობთ. და აღვფრთოვანდეთ არა იმდენად იმიტომ, რომ ლამაზია, არამედ იმიტომ, რომ „ამოუწურავია“, იმიტომ, რომ მშვენიერია, ყველაფერი, რაც სივრცესა და დროში იშლება.

კინო, სივრცის ხელოვნება (Le cinéma, art de l'espace, 1948) – ასე ჰქვია ერიკ რომერის პირველ გამოქვეყნებულ სტატიას, რომელშიც ავტორი თითქოს ძირითადად მხოლოდ კინოს ენას ეხება, თუმცა გარკვეული თვალსაზრისით თავის მომავალ ფილმებს, უფრო მეტიც, თავის პერსონაჟებს ახასიათებს. კეიტ ტესტერი წიგნში *ერიკ რომერი: ფილმი, როგორც თეოლოგია* აღნიშნავს, რომ სასწაულის რწმენა რომერთან პასკალის მსგავსია („პასკალის სანაძლეო“). სასწაული ხდება, მაგრამ სასწაული არაა დასასრული, მით უმეტეს – ბედნიერი დასასრული. სასწაული სივრცის გახსნაა და ახალი ცხოვრების დაწყების შანსი. გაიხსენეთ თუნდაც *ზამთრის ზღაპარი (Conte d'hiver, 1992)*, რომელსაც წარმოდგენილი ჰეპი-ენდი აქვს – ფელისი თავის

შეყვარებულს, თავისი შვილის მამას, რომელსაც წლებია, ელოდებოდა, არც მეტი, არც ნაკლები... ქალაქის ავტობუსში შეხვდება. სასწაული მოხდა! ფელისის წინასწარმეტყველება ახდა – „ღმერთმა“ გამოუგზავნა შარლი. ჩამოვიდნენ ავტობუსიდან, გადაეხვივნენ ერთმანეთს, აკოცეს! აქ უნდა დასრულებულიყო რომერის საშობაო ზღაპარი. მაგრამ არა! ფინალი არ შეიძლება დასრულდეს წერტილით და, მით უმეტეს, ძახილის ნიშნით. ფელისის შარლი სახლში მიჰყავს, დედას გააცნობს. მერე გვერდით ოთახში გაჰყავს, ემოციებს აქაც ვერ მალავენ – „სასწაული, სასწაული, ვინ იფიქრებდა, აბა!“... ამის მერე ზეიმი ნელ-ნელა იცვლება „პროზით“, რეალობა თანდათან შემოაღწევს სასწაულში. შარლი თავის გეგმებზე ყვება – პარიზიდან წასვლას აპირებს ბრეტანში („რომერის ავტოგრაფი“), სადაც რესტორანს გახსნის. „ხომ წამოხვალ?“... ფელისი თავს უქნევს. კი, გაჰყვება, რა თქმა უნდა. იმ რესტორანში ჭურჭერს დარეცხავს? „არა, სალაროში იმუშავებო“ – პასუხობს შარლი... საშობაო ალტკინება, ჰეპი-ენდი, მთელი თავისი პათეტიკით გადაიზარდა ახალი ცხოვრების პერსპექტივაში – ფელისი სალაროსთან იმუშავენ და შარლს დაეხმარება! თუმცა, არა. ფელისი პასუხობს, რომ ჯერ უნდა იფიქროს. ერიკ რომერი წერტილს აქაც კი არ სვამს.

ასეთივე „ანტი-ჰეპი-ენდი“ აქვს ერიკ რომერის სხვა სურათებს. მაგალითად, მთავარი გმირის წარმატებით სრულდება ფილმი *ჩემი ღამე მოდთან (Ma nuit chez Maud, 1969)*, რომელშიც სწორედ „პასკალის სანაძლეო“ თამაშდება („ღმერთის რწმენა სასარგებლოა“). ტრენტინიანის გმირის კათოლიციზმი სასარგებლო აღმოჩნდა – ოჯახი შექმნა იმასთან, ვისთანაც სურდა – ქერა, მორწმუნე, ეკლესიურ გოგოსთან. მაგრამ ფინალში შეხვდა მოდს და აღმოჩნდა, რომ მის ქერა გოგოს მთლად მოდის მეუღლესთან აკავშირებს წარსული და რომ ოჯახი სულაც არაა მთავარი ბედნიერება...

ამას შეგვიძლია „რომერის ფინალი“ ვუწოდოთ – ცხოვრება არაა სასრული, ადამიანი არაა სასრული, უბრალოდ აქვს მიდრეკილება დაასრულოს, შემოსაზღვროს. რომერის წვრილ და საშუალო ბურჟუას ვერ წარმოუდგენია ცხოვრება „საცხოვრისის“ გარეშე – რამდენიც უნდა იმოძრაოს, რამდენიც უნდა იხეტიალოს – ქალაქიდან სოფელში, სოფლის სახლიდან – პლაჟზე, პლაჟიდან – დიდი ქალაქის გარეუბანში, მას მაინც ვერ წარმოუდგენია თავისი იდენტობა სახლის, უფრო სწორად, „ბინის“ გარეშე. ამ თვალსაზრისით პარიზი, რომელსაც ერიკ რომერი გამოხატავს თავის პირველ სრულმეტრაჟიან ფილმში *ლომის ნიშნის ქვეშ (Le Signe du lion, 1962)*, სრულიად უნიკალურია კინოს ისტორიაში. ასეთი პარიზი არავის გამოუხატავს ეკრანზე.

ლომის ნიშნის ქვეშ არის ისტორია პარიზში მცხოვრები ამერიკელი მუსიკოსისა, რომელიც



კადრი ფილმიდან *პოლინა პლიაჟზე*

ერთ მშვენიერ დღეს უსახლკაროდ რჩება და იწყებს ქალაქში ხეტიალს. „ხეტიალი“ აქ სულაც არაა რომანტიკა, პირიქით, პერსონაჟი სივრცის და ქალაქის ტყვე ხდება. არც პარიზია ისეთი, როგორიც დამკვიდრდა უამრავი ადამიანის ცნობიერებაში – „პარიზი არტისტების ქალაქი“, „პარიზი მუსიკოსების ქალაქი“, „კორტასარის პარიზი“... *ლომის ნიშანში* ეს ქალაქი არ იღებს უცხოს. „ამერიკელი მუსიკოსი პარიზში ბედნიერებას ჰპოვებს!“ – რომერისთვის ეს მითია. პარიზი ქალაქი-უდაბნოა, რომელშიც დაკარგულია გმირი და კამერა „იქცევა“ ზუსტად ისე, როგორც როსელინის ფილმებში (პირველი ფილმის გადაღებამდე ცოტა ხნით ადრე რომერი კიევი *სინემაში* აქვეყნებს თავის ერთ-ერთ საუკეთესო წერილს როსელინის *სტრომბოლიზე*) – ფეხდაფეხ მიჰყვება გმირს, თითქოს „ღმერთია“, რომელიც აკვირდება მის ქცევას.

ამ პარიზში ცა არ ჩანს, ჰორიზონტი არ ჩანს, რომერის პარიზში პერსპექტივა არ იხსნება, ის ჩაკეტილია. დიაგნალური ხაზები არ იკვეთება ჰორიზონტში, მუდმივად ხაზგასმულია სწორკუთხედები. კადრის კომპოზიციის გადანყვება მუნჯ ფილმებს მოგაგონებთ. ზუსტად ისე, როგორც მურნაუსთან – რომერი გვთავაზობს



მთელ გაღერებას ჩაკეტილი კაბებისა, რომლებშიც სიცოცხლეს და მოძრაობას ეს შიდა დიაგონალები ქმნის. ჩაკეტილი კადრით იქმნება შთაბეჭდილება, რომ რომერის პერსონაჟები ხაფანგში მოექცნენ და სწორედ ეს ხაფანგი აძლიერებს განცდას იმისა, რომ ისინი „ცდისპირები“ არიან, „საცდელი ცხოველები“, რომლებსაც ჩვენ ვაკვირდებით პირველ რიგში ადამიანის ბუნების დასადგენად. ასე ერთიანდება ერიკ რომერთან გარემო (ქალაქი, სოფელი) და გმირი. რაც მთავარია, ასე ერთიანდება გარემო, პერსონაჟი და თავად კინოხელოვნება, რომელიც, თავის მხრივ, თუნდაც პიერ-პაოლო პაზოლინის ფილმებისგან განსხვავებით, ერიკ რომერთან არასდროს გადაიქცევა პოეზიად. რომერისთვის კინო არის თხრობა და ჩვენება. მხოლოდ და მხოლოდ ჩვენება.

„მე არ ვამბობ, მე ვაჩვენებ!“ – რომერი ხშირად იმეორებდა ამას.

„მხოლოდ კინოს შეუძლია გამოხატოს რეალობა ისეთი, როგორიც არის, თვალს ამის უნარი არა აქვს. გამოდის, რომ კინო ადამიანის თვალზე უფრო ობიექტურია“. ერიკ რომერის *მწვანე შუქში* (*Le Rayon vert*, 1986) ის მწვანე სხივი, რომლის დანახვას ცდილობს ფილმის

გმირი, პარიზელი ქალი დელფინა, ერთი შეხედვით მხოლოდ და მხოლოდ ბუნების სასწაულია, მაგრამ ამავე დროს ოპტიკური მოვლენაცაა. ანუ ის, რაც საფუძვლად უდევს კინემატოგრაფს. ამ ოპტიკური „სასწაულის“, თუ „ღმერთის“, თუ „ჭეშმარიტების“ დასანახად დიდი და წინააღმდეგობრივი გზის გავლაა საჭირო, მაგრამ მისი დანახვა მხოლოდ სხვასთან ერთად შეიძლება – სხვასთან ერთად ყურებისას – კინოდარბაზში ანდა იდეალურ „დარბაზში“ – ზღვაზე.

მაგრამ კინოთვალის მხოლოდ სასწაულის დანახვაში როდი გვეხმარება. კინოთვალის პირველ რიგში მიკროსკოპია, რომელმაც ის სამყარო უნდა დაგვანახოს, რომელშიც ვცხოვრობთ, ვტრიალებთ – გარემო, რომელიც ნელ-ნელა ჩვენი იდენტობის ნაწილი ხდება. ადამიანებს ჰგონიათ, რომ არსებობს ლამაზი და უშნო ქალაქები, სოფლები. შევთანხმდეთ, რომ ჩვენი თვალი ამ ქალაქებისა და სოფლების მხოლოდ და მხოლოდ ზედაპირს ხედავს. ამიტომ უარი არ უნდა ვთქვათ კინოკამერაზე, რომელსაც შეუძლია, მიუახლოვდეს ჩვენს ქალაქს, ჩვენს სოფელს, შეაღწიოს მასში და დაგვანახოს ის, რაც არასდროს გვინახავს.

ეიზენშტეინი ელ გრეკოს „პირველ კინემატოგრაფისტს“ უწოდებს სწორედ იმიტომ, რომ მხატვარმა „მონტაჟური კომბინაციებით“ მოახერხა და თუნდაც სურათში ტოლედოს ხედი *ჭექა-ქუხილის დროს* წარმოადგინა არა ქალაქის „ტოპოგრაფია“, როგორც წერს ეიზენშტეინი, არა ის პეიზაჟი, რომელსაც თვალი ხედავს, არამედ ტოლედოს განზოგადებული სახე, მხატვრული სახე. ერიკ რომერი, რომელიც ანდრე ბაზენის მოწაფე და ე. წ. ონტოლოგიური რეალიზმის ყველაზე თანმიმდევრული წარმომადგენელია კინოში, ასეთ მონტაჟურ კომბინაციებს უარყოფს. გარემოს მხატვრული სახის შესაქმნელად რომერი კინოს სხვა შესაძლებლობებს მიმართავს – პირველ რიგში კამერის საშუალებით ეკრანული სივრცის კონსტრუირებას. ვფიქრობ, პირველ რიგში ამიტომ აფასებდა ერიკ რომერს ჟილ დელეზი, რომელიც განუწყვეტლივ მსჯელობს მრუდე და სწორ ხაზებზე, წყვეტილებზე. დელეზისთვის ფილოსოფოსი აწესრიგებს ქაოსს, შეაღწევს რატრანსცენდენტურში. ამ პროცესში დრო კარგავს თავის პირველად მნიშვნელობას, დრო და სივრცე ერთიანდება. ხოლო სიტყვა კარგავს თავის პირველად ფუნქციას. თუნდაც იმიტომ, რომ სიტყვა სასრულია, სივრცეში გაჟღენთილი დრო კი – უსაზღვრო.

ზამთრის ზღაპრის გმირი, ფელისი, ცდილობს შეეყვარებულთან, მაქსანსთან, აანყოს ცხოვრება. მაგრამ ეს პატარა ქალაქი ნევერი, დეკემბრის სუსხითა და ცარიელი ქუჩებით, მხოლოდ და მხოლოდ აძლიერებს მასში სასოწარკვეთის განცდას. ფელისი ტოვებს მაქსანსს და თავის პატარა შვილთან ერთად პარიზში



კადრი ფილმიდან კოლექციონერი

ბრუნდება. აქ მას კიდევ ერთი საყვარელი, ინტელექტუალური ლოიკი ელოდება.

თეატრში წავლენ, შექსპირის ზამთრის ზღაპრის სანახავად. მერე კი, ტრადიციულად, როგორც ეს მუდმივად ხდება ერიკ რომერის ფილმებში, შთაბეჭდილებებს გაუზიარებენ ერთმანეთს. შექსპირსა და მისი პიესის ინტერპრეტაციაზე საუბარი ძალაუწევს გადარდება რომერისთვის ასევე დამახასიათებელ „ფიქრის ანალიზში“.

ფელისი: – სიახლეც არის ჩემს ცხოვრებაში... გუშინ ეკლესიაში შევედი და ვილოცე კიდევ.

ლოიკი: – სად?

ფელისი: – ნევერში. მანამდე მაქსანსთან ვიჩხუბე ცოტა... მისმა ერთმა სიტყვამ საშინლად გამაღიზიანა. ელიზთან ერთად გავედი სასეირნოდ. ეკლესიას რომ მივეახლოვდი, ბავშვმა რატომღაც სალოცავის ნახვა მოინდომა. დედაჩემი ხომ სულ იმას მიჩიჩინებს, რომ აუცილებელია სახლშიც მოვანყოთ პატარა სალოცავი და ეს ახსოვდა ალბათ. მოკლედ შევედი და ჩემდაუნებურად სკამზე დავჯექი.

ლოიკი: – და ილოცე?

ფელისი: – ხო... უფრო ისე, ბავშვები რომ ლოცულობენ ხოლმე... მაგრამ მგონი ეს ლოცვა იყო... არა, მთლად ლოცვა არა. უფრო, ალბათ,

ფიქრი იყო.

ლოიკი: – მედიტაცია...

ფელისი: – ჰო... როგორ გითხრა... აი, ტვინი მაგრად რომ მუშაობს ხოლმე, ხომ იცი? როცა ვერ იძინებ და სწორედ მაგ დროს იღებ გადანჯვრებულებას. ამ დროს ძალიან სწრაფად ფიქრობს ადამიანი. ჰოდა ასეთი გრძნობა მქონდა – ათასჯერ უფრო ძლიერად ვიგრძენი თავი, ვიდრე ვარ, საერთოდ. ყველაფერი ისეთი გარკვეული გახდა. თანაც, მოულოდნელად თითქოს.

ლოიკი: – დაბრმავდი?

ფელისი: – პირიქით. კი არ დავრბმავდი; არასდროს დამინახავს ყველაფერი ასე ნათლად!

ლოიკი: – რა დაინახე მაინც?

ფელისი: – ძნელი ასახსნელია. არაფერზე აღარ ვფიქრობდი. მხოლოდ ვხედავდი – ჩემს ფიქრებს ვხედავდი.

ჟაკ ლურსალი, ფრანგი კინომცოდნე, რომელიც ერიკ რომერის მთავარ კრიტიკოსად ითვლება, რომერის ფილმებისთვის ტიპურ ასეთ დიალოგს „რიტორიკულ ლოგორეას“ უწოდებს. ზამთრის ზღაპარში ის, რაც ასე ძალიან არ მოსწონს ლურსალს, კიდევ უფრო გაძლიერებულია – ფელისის მეტყველების პრობლემა აქვს და ამითაა გამართლებული თუნდაც ფელისის მთელი ეს მონოლოგი, რომელშიც რომერის გამირი ფაქტობრივად ცდილობს „აღწეროს“

დანახული ჭეშმარიტება, აღწეროს ეს „მწვანე სხივი“. ფილმში *ჩემი ღამე მოდთან* ფილოსოფიური მსჯელობა ჭეშმარიტებაზე, „ზედროსა“ და „ზესივრცეზე“ უკვე თავად ქალაქითაა გამართლებული, ქალაქით, სადაც ხდება ფილმის მოქმედება – კლერმონ-ფერანით, რომელიც, მოგეხსენებათ, ბლუზ პასკალის მშობლიური ქალაქია. აქაც გმირები არა იმდენად მოქმედებენ, რამდენადაც მსჯელობენ – ნიუანსებზე... გრძნობის ნიუანსებზე მსჯელობა სიტყვის ნიუანსებს ქმნის.

რომერის ყველა ფილმში გმირი ეძებს სიტყვას, რათა ზუსტად გამოხატოს თავისი ემოცია – ძეხნის პროცესი „სასპენსია“ (რომელიც პირველ რიგში ჩანს პერსონაჟის სახეზე, მის მიმიკაში და, ცხადია, ჟესტში – რომერის გმირები ხომ თითქმის ყოველთვის იქნევენ ხელებს), სიტყვა „ნაპოვინია“ (სიზუსტის კულტი), მაგრამ საბოლოო ჯამში, სწორედ იმიტომ, რომ ათას რამეზეა დამოკიდებული, გრძნობას მაინც ვერ შეესატყვისება. სწორედ ასე, ფილმის მსვლელობის დროს ლიტერატორი რომერი ჩვენ თვალწინ ემიჯნება ლიტერატურას და ხდება კინორეჟისორი. ჩვენ თვალწინ ემიჯნება სიტყვას, რათა დაგვანახოს (!), როგორ გადაიზრდება დრო უდროობაში.

მაგრამ სივრცეში იშლება არა მარტო სიტყვა, არა მარტო სიტყვის ძეხნის პროცესი იქცევა „დრამატურგიად“. რომერისთვის კიდევ უფრო მნიშვნელოვანი პლასტიკური სახის, ფორმის ძებნაა.

1987 წელს ეკრანებზე გამოდის *ჩემი დაქალის მეგობარი* (*L'Ami de mon amie*), რომელიც თითქმის თავიდან ბოლომდე პარიზის ახალაშენებულ გარეუბანში სერჟი-პონტუაზშია გადაღებული. ქალაქის ერთ-ერთი მთავარი მოედანი რიკარდო ბოფილის დაპროექტებულია. „პოსტმოდერნისტი კლასიციზმის“ სტილი ზუსტად მოერგო ერიკ რომერის კინემატოგრაფიულ ენას. მიუხედავად იმისა, რომ რომერის ბიოგრაფები ფილმის პრემიერის შემდეგ ამტკიცებდნენ, რომ სერჟი-პონტუაზი გადასაღებ მოედნად რომერმა შემთხვევით აირჩია (რომერის შემოქმედებაში შემთხვევითობა, საერთოდ, ნონსენსია!).

ფილმის ერთ-ერთ პირველ ეპიზოდში ბლანში, სერჟი-პონტუაზის მერიის კულტურის დეპარტამენტის ხელმძღვანელი, თავის ახალგარემონტებულ ბინაში ეპატიჟება ლეას, კომპიუტერული სკოლის სტუდენტს, რომელიც ახლახან გაიცნო. სანამ კაცებზე, სწავლაზე, მშობლებზე, სიყვარულზე დაიწყებენ ლაქლაქს (რომერის სტილში!), ბლანში ლეას (და ჩვენ, მაყურებელს) ბინას უჩვენებს, უფრო სწორად, ათვალიერებინებს (რომერის საყვარელი საქმიანობა) – აქეთ ბოფილის კოლონადა, მეორე მხარეს დეფანსი და „შორს, შორს, ეიფელის კოშკიც ჩანსო“, ამბობს ბლანში. რას აკეთებს ამ დროს მაყურებელი?

ცხადია, ეძებს კადრში ეიფელის კოშკს, რომელიც „შორს, შორს ჩანს“, შეიძლება ითქვას, „თვალს ჭუტავს“ იმ იმედით, რომ ამ ეიფელის კოშკს აუცლებლად დაინახავს. ბლანშის თითქმის ცარიელი ბინის თვალიერების პროცესი აღწერა არაა (კინოსკოლებში ფილმის მხატვრებს ასწავლიან, რომ დეკორაციამ პერსონაჟის ხასიათი უნდა გამოხატოს. იმის მიხედვით, თუ რა გამოჩნდება კადრში – ნიგნი, ჭურჭელი, ავეჯი – უნდა ვიმსჯელოთ გმირის ხასიათზე). აქ არც არაფერია აღსაწერი, რომერისთვის მთავარი ისევ და ისევ „ხაფანგია“ – პერსონაჟის მოქცევა კადრის მარცხენა და მარჯვენა ჩარჩოში და სივრცის მაქსიმალური გახსნა სიღრმეში, როგორც მისი კიდევ ერთი საყვარელი რეჟისორის, ჟან რენუარის ფილმებში.

ჟან რენუარი „ახალი ტალღის“ ყველა რეჟისორის კერპია. ერთ ინტერვიუში გოდარი რენუარის *თამაშის წესებს* (*La Règle du Jeu*, 1939) ბეთჰოვენის სიმფონიებს ადარებს. რენუარისგან ანდრე ბაზენის მოწაფეებმა არა მარტო „სიღრმითი მიზანსცენის“ იდეა აიღეს. მათ, ისევე როგორც რენუარმა და როსელინიმ, პერსონაჟის სივრცეში მოძრაობა, გადაადგილება ლამის მთელი კინემატოგრაფიული ნაკადის საყრდენად აქციეს – გოდართან *უკანასკნელ ამოსუნთქვაში* (*À bout de souffle*, 1960), ტრიუფოსთან *400 დარტყმაში* (*Les quatre cents coups*, 1959) (ბავშვები იმიტომაც უყვართ), ანიეს ვარდასთან *კლეოში* (*Cléo de 5 à 7*, 1962) – ხეტიალი, გადაადგილება, მოძრაობა კინოს არსია, მაგრამ არავისთან, არც ერთ „ახალტალღელთან“ არ გადაიქცევა სივრცეში გადაადგილება ავტორის ლამის აკვიატებულ იდეად ისე, როგორც ერიკ რომერთან. ავტორისა და მისი პერსონაჟების. ვერ ვიტყვდი, რომ ესაა „როუდ მოვი“... თავად მოგზაურობის პროცესი მას ნაკლებად აინტერესებს. მას უფრო აინტერესებს, როგორ იცვლება ადამიანი განსხვავებულ სივრცეში, როგორ იცვლებიან პერსონაჟები, რომლებიც არა მარტო უნდა გადაადგილდნენ, არამედ გადაწყვეტილება უნდა მიიღონ.

რომერის გმირებს აქვთ პრეტენზია, რომ არიან თავისუფლები, მაგრამ მოგვიანებით ხვდებიან, რომ თავისუფლება შეზღუდულია და უამრავ რამეზეა დამოკიდებული – სოციალურ სტატუსზე, ამინდზე, ეპოქაზე, ტოპოგრაფიაზეც კი (*ვარსკვლავის მოედანი* (*Place de l'Étoile*, 1965) ამ მხრივ უნიკალური სურათია – გადაადგილება, „მარშრუტი“, უფრო მეტიც, მოედნის დაგეგმარება აქ მთელი ფილმის დრამატურგიის ქვაკუთხედი).

ფილმში *ნადია პარიზში* (*Nadja à Paris*, 1964) – ოპერატორ ნესტორ ალმენდროსთან ერთად გადაღებულ რომერის პირველ ფილმში – ამერიკელი სტუდენტი ნადია წერს დისერტაციას მარსელ პრუსტზე, უყვარს ლათინური კვარტალი და ცდილობს პარიზის შესწავლას. ნადია წუხს,

რომ „კაფე დე ფლორი“ და „სენ ჟერმენ დე პრე“ უკვე „ისეთი აღარაა, როგორც ადრე“, მაგრამ ნაღია მაინც ბედნიერია. მერე ბეზრდება პარიზელი ინტელექტუალები და პარიზი, მიდის ქალაქკარეთ და „უბრალო ხალხს“ ეცნობა.

სავსე მთვარის ღამეში (*Les nuits de la pleine lune*, 1984) ბინისა და ქალაქის გამოცვლის იდეა ასევე სიუჟეტშია. ლუიზა თავის შეყვარებულთან ერთად მარნ-ლა-ვალეში ცხოვრობს, გარეუბანში („მასივში“, როგორც ჩვენთან ამბობენ), მაგრამ პარიზში ბინა აქვს. აპირებს, გააუმონტოს, რათა ხანდახან დარჩეს ხოლმე მარტო ან გაერთოს პარიზში, რაც არ მოსწონს მის შეყვარებულს. ეს „ვნებები“ უკვე საკმარისია იმისთვის, რომ ეკრანზე „სივრცეების თამაში“ დაიწყოს და კონფლიქტი მოხდეს. ფრანგი ბურჟუასთვის ბინა წმინდათა წმინდაა მაშინაც კი, როცა ბინას მუდმივად იცვლის. ფაქტობრივად, ამიტომაც იცვლის ლუიზა მუდმივად სახლებს – „საცხოვრისი“, მისი ინდივიდუალობა ხელშეუხებელი უნდა დარჩეს. ოღონდაც არ იფიქროთ, რომ ერიკ რომერისთვის ეს თემა საშუალებაა, გადაილოს სოციალური სატირა ფრანგულ საზოგადოებაზე, როგორც, მაგალითად, მისი მეგობარი კლოდ შაბროლი გააკეთებდა (კერძო საკუთრება და სახლი შაბროლთან ლამის მთავარი სახეა ბურჟუაზიის ფარისევლობის წარმოსაჩენად). არანაირად! ამის სურვილი არ აქვს, რადგან ესკაპისტია, სრულიად გამიჯნულია პოლიტიკისგან, ყველაფრისგან, რაც ცვალებადია, ყველაფრისგან, რაც დაანგრევს კონსტრუქციას, რომელზეც დგას სამყარო (1968 წელს ერიკ რომერი ერთადერთი იყო „ახალი ტალღის“ რეჟისორებიდან, რომელიც ქუჩაში არ გავიდა ანრი ლანგლუას დასაცავად, თუმცა ლანგლუა ტელევიზიაში მიიწვია გადაცემაში „კინოს გაკვეთილები“ და ამერიკულ კინოკლასიკაზე ალაპარაკა).

რომერმა პარიზით დაიწყო, არაერთი ფილმი გადაიღო დედაქალაქში, მაგრამ *კოლექციონერის* (*La Collectionneuse*, 1967) გადაღებამდე დატოვა პარიზი, რომელიც იმხანად მხოლოდ და მხოლოდ პოლიტიკით ცხოვრობდა და ბოჰემობოძობდა. მაშინვე შენიშნეს, რომ რომერს არ სურს, დამორჩილდეს პოლიტიკურ მანიპულაციებს („მედიის მანიპულაციებსა“ და კლიშეებს), ამიტომ ცდილობს, თავი გადაირჩინოს (და თავისუფლება გადაირჩინოს) პარიზის გარე რეალობაში, სადმე სხვაგან, იმ რეალობაში, რომელიც კინოს იქამდე არ აინტერესებდა.

ეს ესკაპიზმი (რომერი მუდმივად ხაზს უსვამდა, რომ არაა მემარცხენეების გვერდით) უცნაურადაა გადაჯაჭვული რეალობის, თანამედროვეობის მძაფრ შეგრძნებასთან და, რაც მთავარია, მისი გამოხატვის სურვილთან. ამას ფრანგები ხშირად „გეოკინემატოგრაფისტის აზროვნებას“ უწოდებენ ხოლმე. ერიკ რომერის სერიაში „ახალი ქალაქი“, 4 დოკუმენტურ

ფილმში, რომელიც საფრანგეთის ტელევიზიისთვისაა გადაღებული, ეს სურვილი განსაკუთრებით კარგად ჩანს. მოკლემეტრაჟიან ფილმში *პეიზაჟის მეტამორფოზები* (*Les métamorphoses du paysage*, 1964) რომერი, შეიძლება ითქვას, „ზუმავს“ იმას, რასაც ინდუსტრია ქალაქის პეიზაჟში ცვლის. თუმცა ერიკ რომერი, რომელიც 2010 წელს გარდაიცვალა, იმ დროსაც მოესწრო, როცა ინდუსტრიული პეიზაჟი ევროპაში ნელ-ნელა ჩაბარდა ისტორიას – დიდმა ქარხნებმა აზიაში გადაინაცვლა. ევროპელებისთვის ახლა იქ მუშაობენ – „მესამე სამყაროს“ ქვეყნებში, მაშინ როცა ევროპელებმა პარკებისა და „ბალნარების“ მშენებლობა გააგრძელეს. მაგრამ აქ უნდა გავჩერდეთ, აუცილებლად! რომერი აქამდე აღარ მიდის. ისევ ერთვება მისი ესკაპიზმი, მისი ვნება მაქსიმალურად ჩასვას ჩარჩოში „მარშრუტი“, რომელიც თავიდან აირჩია სამყაროს და ადამიანების შესასწავლად და გაემიჯნოს ყველაფერს, რაც ცვალებადია, რაც მხოლოდ და მხოლოდ დრომ მოიტანა.

თუმცა ერთი გამონაკლისი მაინც არსებობს, ერიკ რომერის ყველაზე პოლიტიკური და სოციალურად მწვავე ფილმი *ხე, მერი და მედიათეკა* (*L'Arbre, le maire et la médiathèque ou les sept hasards*, 1993). ყველაზე პოლიტიკური და, სამწუხაროდ, ყველაზე არაპოპულარული. არადა უცნაურია რომერის მოყვარულების ასეთი გულგრილობა „მედიათეკის“ მიმართ. არსებითად ეს სურათი ტიპური ერიკ რომერია, პარადიგმის რეჟისორის კინოა, რეჟისორისა, რომლისთვისაც დაპირისპირება „ქალაქი – სოფელი“, „ურბანული – ბუნებრივი“ ყოველთვის მნიშვნელოვანი იყო. შეიძლება ითქვას, რომ რომერი თავისი საყვარელი მწერლის, ბალზაკის კვალს მიჰყვება. თუმცა რომერი ბალზაკის ოპოზიციას ოდნავ ცვლის. პარიზს ახლა არა სოფელი, არამედ მისი გარეუბანი სენ-ჟურ-საინჟიონი უპირისპირდება. ქალაქის მერი სოციალისტია, რომელიც არჩევენამდე ცოტა ხნით ადრე გეგმავს, ააშენოს მედიათეკა და გასართობი ცენტრი, რათა როგორმე გააცოცხლოს აქაურობა. მაგრამ მას ეწინააღმდეგება ფილმის მეორე გმირი, სკოლის მასწავლებელი, რომელიც ფიქრობს, რომ შენობა გადაფარავს ქალაქის ძველ სამრეკლოს და ასწლოვან ხეს გაანადგურებს. მერი ამტკიცებს, რომ ხე ხმება და არც არავის სჭირდება. სოციალისტები არჩევენებს მაინც აგებენ. თავად ავტორი კი არ მალავს, რომ სწორედ მასწავლებლის მხარეზეა.

ფილმის პრემიერამდე ცოტა ხნით ადრე ერიკ რომერთან ინტერვიუ რამდენიმე ფრანგულმა გამოცემამ ჩაწერა. ისე მოხდა, რომ, როგორც ჩანს, რომერის ახალი ფილმის გავლენით, ჟურნალისტები სწორედ არქიტექტურაზე ეკითხებოდნენ, პირველ რიგში აინტერესებდათ, რა განსხვავებაა მისი აზრით კინორეჟისორსა და არქიტექტორს შორის.



კადრი ფილმიდან პოლინა პლაჟზე

„კინორეჟისორი გვაჩვენებს სამყაროს ისეთს, როგორიც არის“ – ამბობს რომერი – „არქიტექტორი მიმართავს მის მოდიფიკაციას. ბუნებრივი მას აფორიაქებს, რადგან არ შეუძლია, აშენოს ნგრევის გარეშე. როცა სოფელში აშენებს, ის მიმართავს აგრესიას ბუნების წინააღმდეგ. ზოგჯერ ცდილობს, ჰარმონიულად შეერწყას ბუნებას, მაგრამ მაინც იძულებულია, შეცვალოს, „ჩააშენოს“ თუნდაც ფრაგმენტი... მე-17 საუკუნეში პარიზში ზოგიერთი შენობა დაანგრის და შეცვალეს ახლით, რომელიც თავის მხრივ დაანგრია ოსმანმა. მხოლოდ ახლა გავიაზრეთ, რომ მემკვიდრეობა იმსახურებს შენარჩუნებას. გაგახსენებთ, რომ კორბუზიე თითქმის მზად იყო, დაენგრია შენობა, რომელშიც დღეს ორსეს მუზეუმია.“

რომერი ამბობს, რომ გროპიუსი, კორბუზიე, მის ვან დერ როე პასუხს აგებენ განდიდების მანიაზე, რომელიც მათ თავიანთ ნაწარმოებებში გამოხატეს. „კინორეჟისორს არ სჭირდება სინემათეკის დანვა იმისათვის, რომ ფილმი გადაიღოს, მხატვარს არ სჭირდება სხვისი სურათების განადგურება იმისათვის, რომ რაღაც დახატოს“ – ამბობს რომერი.

ხე, მერი და მედიათეკა იმ დროსაა გადაღებული, როცა ერიკ რომერი საქართველოში პოპულარულ „ნელინადის დროების ციკლზე“

მუშაობდა. ამ სერიის ორი ფილმი, გაზაფხულის ზღაპარი (*Conte de printemps*, 1990) და ზამთრის ზღაპარი (ასეთი თანმიმდევრობით) უკვე ნაჩვენები იყო კინოთეატრებში. ოფიციალური ვერსიით ციკლის განწყვეტა ფინანსურ პრობლემებს უკავშირდება. სწორედ იმ დროს, როცა რომერი ფულს ეძებდა „ნელინადის დროების ციკლისთვის“, სენ-ჟური-საინჟიონის მერია დათანხმდა, გამოეყო თანხა ფილმისთვის, რომელსაც ფრანგული კინოს კლასიკოსი ამ პატარა ქალაქში გადაიღებდა. მაგრამ რა გამოვიდა? რომერმა ერთი მხრივ ამხილა ქალაქის ბიუროკრატიული მმართველობა და პოპულიზმი, მეორე მხრივ კი სახიერება „დაიჭირა“ სრულიად უსახო პატარა დასახლებაში, გადააქცია არაფრით, აი, მართლა არაფრით გამორჩეული სივრცე „არტეფაქტად“.

რომერისთვის დამახასიათებელი მიზანსცენების გეომეტრიზმი, ეს ტოპოგრაფიული რეალიზმი ძალიან მოუხდა გარემოს, რომელიც აისახა ამ ფილმში. და თუ ხე, მერი და მედიათეკა ერთგავრი სუპრემატისტული ვარიაციაა ნაკლებად პოპულარული პატარა ქალაქის სივრცეში, რომერის სხვა ფილმებში ვიზუალური გადაწყვეტა ყოველთვის ერთ რომელიმე სტილს უკავშირდება სახვითი ხელოვნების ისტორიაში. მარკიზა ფონ ო... (*Die Marquise von O*, 1976), მა-

გალითად, სტილიზებულია მეცხრამეტე საუკუნის კლასიციზტური მხატვრობით, პერსივალის (*Perceval le Gallois*, 1978) – მე-12 საუკუნის მინიატურით. ისტორიული და კოსტიუმირებული ფილმებისთვის სხვა დოკუმენტი წარსულის აღსადგენად უბრალოდ არ არსებობს. რომერს კი არ შეუძლია დოკუმენტის გარეშე. ფილმი *ინგლისელი ქალი და ჰერცოგი* (*L'Anglaise et le Duc*, 2001), საერთოდ, 81 წლის რეჟისორის ციფრული ექსპერიმენტია. მხატვარმა ჟან-ბატისტ მარომ რამდენიმე სურათი დახატა სპეციალურად საფრანგეთის რევოლუციის ეპოქის პარიზის პეიზაჟებით (მე-18 საუკუნის გრაფიკების სტილიზაციით) და ეს სურათები ინკრუსტაციის სახით ჩასვა ფილმში. რომერის თანამედროვეობის ამსახველ ფილმებში სტილიზაცია უფრო მსუბუქია – *პოლინა პლაჟზე* (*Pauline à la plage*, 1983) მატისის ფერწერითაა შთაგონებული. ფერით თამაში *კოლექციონერში* მოულოდნელდ იცვლება შავ-თეთრი ფილმით *ჩემი ლამე მოდ-თან...* რომერი დარწმუნებულია, რომ ქალაქ კლერმონ-ფერანს, სადაც ხდება ფილმის მოქმედება, უხდება რუხი ფერი, რომლის ფონზე თოვლი „კიდევ უფრო თეთრია“.

ერიკ რომერის სხვა ქალაქებიც შეგვიძლია გავიხსენოთ: ოვერნი, ძველი გალური ტომების სამშობლო, ვულკანებითა და საძოვრებით, რომერის უკანასკნელ ფილმში *ასტრეას და სელადონის სიყვარული* (*Les Amours d'Astrée et de Céladon*, 2007), დროში, კერძოდ კი ქალაქი მონტელიმარი, ციხე-სიმაგრეებითა და ვიწრო ბილიკებით (რომლებიც ძალან უყვარს ერიკ რომერს), ფილმში *შემოდგომის ზღაპარი* (*Conte d'automne*, 1998) მარნ-ლა-ვალე, პატარა ქალაქი, სადაც დისნეილენდი აშენდა, ფილმში *სავსე მთვარის ლამე* ანესის ტბა, ის ულამაზესი ადგილი შვეიცარიის საზღვართან, რომლის ხატვა უყვარს პოლ სეზანს, ფილმში *კლერის მუხლი* (*Le Genou de Claire*, 1970) გრანვილი (ნორმანდია), ფილმში *პოლინა პლაჟზე* ის ადგილი, სადაც სტენდალი და ჰიუგო ისვენებდნენ და, რა თქმა უნდა, სენ-მალო, დინარი, თავისი სენ-კალე-გილდოთი, ადგილი, სადაც გასპარი და მარგო არშიყოვენ ფილმში *ზაფხულის ზღაპარი...*

სხვა ფილმების გახსენებაც შეიძლება. ფრანგისთვის, რომელმაც იცის თავისი ქვეყნისა და ქალაქების ისტორია, ეს გარემო, ეს „დეკორაცია“ დამატებითი ინფორმაციაა (ან როგორც პაზოლინი იტყოდა, „კინემა“) ფილმის ასახსნელად, უფრო სწორად „გასახსნელად“. ქალაქის ისტორია ფილმის დრამატურგიის, სახვითი გადანაცვლების ნაწილი ხდება. ერიკ რომერს უბრალოდ არ შეუძლია კულტურის ისტორიის გარეშე. ეს ისტორია ჟანგბადია მისი ფილმის კადრისთვის. ისტორია და არქიტექტურაც. როცა მაყურებელმა იცის, მაგალითად, პარიზის პარკის, ბიუტ-შომონის ისტორია (პარკისა, სადაც ფრანგული პარკის ტრადიციული სწორი

ხაზები შეცვლილია რკალებითა და წრეებით), ახსოვს, რომ შუა საუკუნეებში აქ უზარმაზარი სახრჩობელა დადგეს, რათა ადამიანების სიკვდილით დასჯა სანახაობად გადაექციათ, უკვე სულ სხვანაირად უყურებს ფილმს *ავიატორის ცოლი* (*La femme de l'aviateur*, 1981), რომლის დიდი ნაწილი ამ პარკშია გადაღებული. თუმცა *ავიატორში* რომერს პირველ რიგში ბიუტ-შომონის პარკის დაგეგმარება მოსწონს. სურათის დრამატურგია ხომ ფაქტობრივად მხოლოდ თვალთვალზეა აგებული, წინა და პერსპექტიული ხედების ერთობლიობაზე კადრში.

ბუნება გადაიქცევა სცენად, სადაც რომერი ახერხებს, შექმნას უდროობის ატმოსფერო. ამ თვალსაზრისით მას ბადალი არ ჰყავს კინოში – იღებს ფილმს თანამედროვე გარემოში, „მოდაზე“ ჩაცმული ახალგაზრდებით და ახერხებს წარმოუდგენელს – ჩვენ თვალწინ გადაჰყავს ამბავი სივრცეში, სადაც დრო ციკლურად ვითარდება და როცა წრეს კრავს, ჩერდება კიდეც, რომერთან ძალიან ხშირად ფილმის ფინალში ცოცხლდება სახე, რომელიც დასაწყისში ვიხილეთ – დაბრუნება საწყისში – ასეა *სავსე მთვარის* ფინალურ პანორამაში, *პოლინა პლაჟზე* შესავალსა და ფინალში. ეს ციკლურობა ქმნის „გეომეტრიას“, რომელიც ყველაზე თვალსაჩინოდ წელიწადის დროების სერიაში ვლინდება – *ზაფხულის ზღაპარში* ერთი კაცი და სამი ქალი გვყავს, *ზამთრის ზღაპარში* – ერთი ქალი და სამი კაცი. რომერი აწყობს სივრცეს, თამაშობს თავისი გმირებით, თუმცა იმასაც ამბობს, რომ არა აქვს სურვილი, იყოს დემიურგი სამყაროში, რომელიც უკვე აწყობილია („დემიურგი“ ბერძნულად არქიტექტორს ნიშნავსო, თვითონ გვახსენებს ერთ ინტერვიუში). ტომას კლერკი, ერიკ რომერის შემოქმედების ერთ-ერთი ყველაზე საინტერესო მკვლევარი წერს, რომ რომერი „ვერშემდგარი არქიტექტორია“, რომელმაც, შესაძლებელია, კინოს საშუალებით იძია შური არქიტექტურაზე (რომელმაც, თავის მხრივ, ის „არ მიიღო“).

„სინამდვილეში მაინტერესებს არა იმდენად არქიტექტურა, როგორც ასეთი, არამედ ქალაქის სივრცე, რომელშიც „ვითარდებიან“ ჩემი პერსონაჟები“ – ამბობს რომერი – „მე მომწონს ქუჩები, მოედნები, მაღაზიები. *ზამთრის ზღაპარში* ნევერი გადავიღეთ. თუმცა მე ნევერზე მეტად ჩემი პერსონაჟების გადაადგილება მაინტერესებდა. გამოდიან ტაძრიდან, მიუყვებიან ძველი ქალაქის ქუჩას, გადავილიან ლუარას და ბრუნდებიან. მე მიყვარს უწყვეტობა სივრცეში“.

ერთი შეხედვით კინოს აქვს პრობლემა – მოძრავი გამოსახულებით თითქმის შეუძლებელია არქიტექტურის გამოხატვა ისე, რომ ნაგებობის სრული სურათი დავინახოთ. არქიტექტურას ჩვენ ხომ მხოლოდ „პირდაპირი მხერით“ არ აღვიქვამთ (რომლის კუთხეს აღბეჭდავს კამერა). არქიტექტურას აღვიქვამთ ასევე

„პერიფერიული მზერით“, შეხებით, ზოგჯერ ხმითაც კი. კინოკამერის უსუსურობა, ალბეჭდოს არქიტექტურული ნაგებობის სახე მთლიანობაში, განსაკუთრებით კარგად გამოჩნდება ხოლმე „ტურისტულ-სარეკლამო ფილმებში“, ასევე არქიტექტურასა და არქიტექტორებზე გადაღებულ ფილმებში. ამის მიღწევა შეიძლება მხოლოდ იმ მხატვრულ ფილმებში, სადაც არქიტექტურა დრამატურგიის ნაწილი ხდება, შეიძლება ითქვას, ფილმის გმირი ხდება. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, როცა ასეთი ფილმის შესახებ ვყვებით, უფრო მეტიც, ფილმის სიუჟეტს ვყვებით, ვგრძნობთ, რომ ვახსენებთ ქალაქს, შენობას, არქიტექტურულ სივრცეს... მერე გავიაზრებთ ხოლმე – სხვაგვარად ვერ მოვყვებოდით ამ ფილმს. ასე „არქიტექტურულად“ მოვყვებით, მაგალითად, ჰიჩკოკის ფილმს *ფანჯარა ეზოს მხარეს (Rear Window, 1954)*, ანდა ვიმ ვენდერსის *პარიზი ტექსასს (Paris, Texas, 1984)*, ფრიც ლანგის *მეტროპოლისის (Metropolis, 1927)*... ასე მოყვებით ერიკ რომერის ფილმებს. არქიტექტურა, რომელსაც სხვაგვარად „მუნჯ მუსიკასაც“ უწოდებენ, რომერის კინოს ნაწილია. რაც ბუნებრივია. ამ კონსერვატორი კაცისთვის, მგზნებარე კათოლიკესთვის, არქიტექტურა ლამის ერთადერთია, რაც ადამიანს ხსოვნას და ისტორიას უნარჩუნებს.

ერთ ინტერვიუში ერიკ რომერი იგონებს

თავის ფილოსოფიის პედაგოგს, რომელმაც სტუდენტებს ჰკითხა: „სორბონის სტუდენტები თითქმის ყოველდღე ჩაუვლით ხოლმე პანთეონს. აბა, მითხარით, რამდენი სვეტია მის ფასადზე?“ – რა საჭიროა ამ დონის დაკვირვება? ამ კითხვაზე რომერს მარტივი პასუხი აქვს – სამყაროს შემეცნებისთვისაა საჭირო.

„ჩემი გმირები, დონ-კიხოტივით, საკუთარ თავს რომანის პერსონაჟებად აღიქვამენ. მაგრამ როგორც ჩანს, არავითარი რომანი არ არსებობს“, აღიარებს ერიკ რომერი. მის „მორალური ისტორიების“ ციკლში პერსონაჟები გვიყვებიან კადრს გარეთ თავის თავზე, მაგრამ ვხედავთ მათ სულ სხვა ქცევას. ეს იწვევს კონტრაპუნქტს, მაგრამ იწვევს „სივრცობრივ ეფექტსაც“, მაყურებელს უჩნდება დისტანცია გმირთან და იწყებს ერიკ რომერის პერსონაჟის „დათვალიერებას“. უფრო ყურადღებით. ეს სურვილი – ვიყოთ უფრო ყურადღებიანები – შეიძლება ითქვას, რომერის მთავარი სურვილია, მისი აკვიატებაა. თუკი ყურადღებიანები არ ვიქნებით და დროდადრო თვალს არ გავავარჯიშებთ, რეალური სინამდვილის ნაცვლად მხოლოდ ამ სინამდვილის ნილას, ადამიანების მიერ მოგონილ მითებს დავინახავთ. მერე ვიმსჯელებთ მათზე და გვეგონება, რომ რეალობაზე ვმსჯელობთ. ამასობაში სიცოცხლე ისე შეიძლება დასრულდეს, რომ მთავარი, ანუ „მწვანე შუქი“, უბრალოდ, გამოგვეპაროს. ○

კადრი ფილმიდან *კოლექციონერი*



კრიკტობრაები სხვა მხრიდან

ნინი შველიძე

ჩვენ გვაქვს ჩვენი წყაროები,
ჩვენ გვაქვს ჩვენი, საკუთარი წყაროები,
გამორჩეული კრიპტოგრამები
სხვა მხრიდან.

მონტისი

საუკუნეზე ოდნავ მეტი გადის შირლი კლარკის დაბადებიდან, ქალის, რომელიც ომის შემდგომ ნიუ-იორკში ლამის უარს იტყვის სტუდიურ სისტემაში მუშაობაზე, კინოს გადასაღებად კი დაუბრუნდება მეგაპოლისის კრიპტოგრამებს, საცობებით სავსე ქუჩებს (როგორც „საკუთარ წყაროებს“), სადაც ყოველდღიურ შრომაში გართული ხალხი ხან სიტყვის უთქმელად დადის კამერის წინ, ხანაც განსაკუთრებული მონდომებით ემალება კამერებს.

სტუდიური სისტემის ჩარჩოებს კლარკი სანახევროდ დაამსხვრევს ფილმით *სხვა სამყარო* (*The Cool World*, 1963), რომელსაც რეჟისორი თითქმის სრულად ნიუ-იორკის ქუჩებში გადაიღებს. კინოეკრანებზე ფილმის გამოსვლის შემდეგ უადგილო ხდება შეკითხვა: „რატომ უნდა გახვიდე ნიუ-იორკში, თუ ყველაფერი გაქვს სტუდიის პირობებში?“

ყველაფერი, რაც სტუდიის პირობებში არ აქვთ, 1950-იან წლებში იქცევა ამერიკულ ავანგარდად, შირლი კლარკის, იონას მეკასის, ამოს ვოგელის კინოდ, რომელიც საკუთარ შესაძლებლობებს მოსინჯავს კინოს დაბადების ადგილზე, ქუჩებში. სტუდიური სისტემის ჩარჩოებს კლარკამდე 2 წლით ადრე დაამსხვრევს დამოუკიდებელი ამერიკული კინო, კინოეკრანზე ჯონ კასავეტისის სადებიუტო ფილმის *ჩრდილების* (*Shadows*, 1961) გამოჩენით.

„კასავეტისის, როგორც ნათლიას“ (ტარანტინო), რომელიც კინოეკრანებზე დააბრუნებს გზებს და ქუჩებს, მოგვიანებით გაიხსენებენ ამერიკული საავტორო კინოს, ახალი ჰოლივუდის მნიშვნელოვანი ავტორებიც, რომელთა რენესანსსაც, პიტერ ბოგდანოვიჩის *უკანასკნელი კინო*

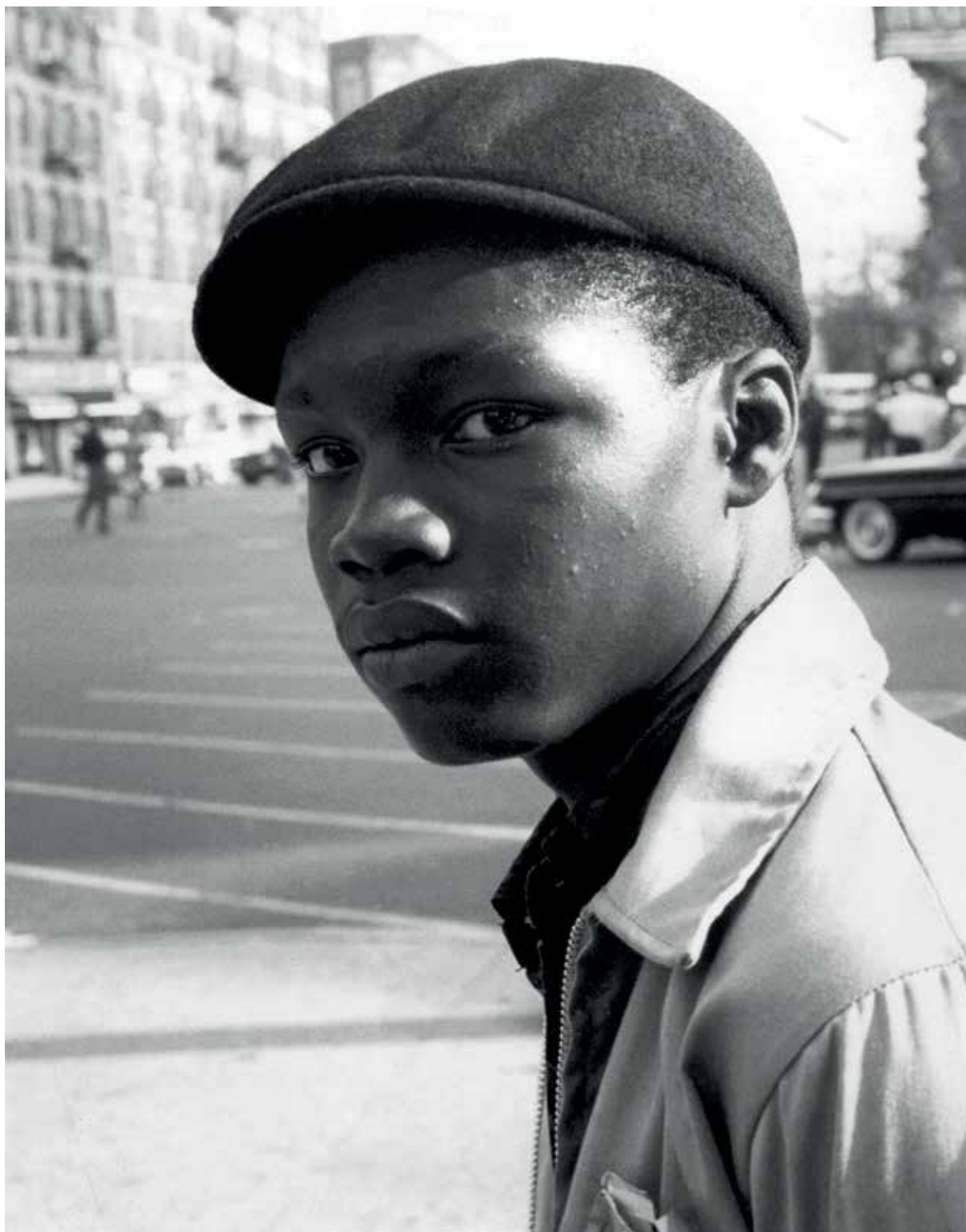
სენსის (*The Last Picture Show*, 1971) გავლენით, „უკანასკნელი დიდი ამერიკული კინოსენსის“ (თომას ელზასერი) სახელით მოიხსენიებენ.

Éclair-ის 16 მმ-იანი პატარა, მსუბუქი კამერები, რომელიც კინოს გადაღებას შესაძლებელს ძვირადღირებული ტექნიკის გარეშე ხდის, გავლენას მოახდენს ახალ ჰოლივუდზე, რომელიც კედლებსა და დეკორაციებზე უარს იტყვის. მოძრაობა, რომელიც მაყურებელს შესთავაზებს „მარტოობის კინოს“ (დიან ჯეიკობსი), „კინოს კედლების გარეშე“ (ტიმოთი კორიგანი), 1967 წელს დაიწყება კინოეკრანებზე ბიოგრაფიული კრიმინალური ისტორიით, არტურ პენის *ბონი და კლაიდი* (*Bonnie and Clyde*), დასრულებდა 1976 წელს მარტინ სკორსეზეს ფსიქოლოგიური თრილერით *ტაქსის მძღოლი* (*Taxi Driver*).

ამერიკული ავანგარდითა და დამოუკიდებელი კინოთი აღფრთოვანებული ახალი ჰოლივუდის რეჟისორები შთაგონებულები იქნებიან ამერიკულ კინოზე შეყვარებული ევროპელი ავტორებით, ნეორეალისტებითა და ფრანგი ახალტალღელებით. რაც მთავარია, კინომოძრაობას თავად უბიძგებს კონკრეტული დრო და სივრცე, ინდუსტრიული პროგრესი, რომელსაც დიდი დეპრესიის შემდგომ საკუთარ თავზე მწარედ გამოსცდიან თაობები. „ჩრდილების ნახვისას მეგობარს ვუთხარი: „მშვენიერია, თავის მართლება არ იქნება: თუ სათქმელი გაქვს, ფორმასაც იპოვი“ (მარტინ სკორსეზე).

დიდი დეპრესია, პროტესტი ვიეტნამის ომის წინააღმდეგ, ბრძოლა რასობრივი და გენდერული თანასწორობისთვის, პროცესები 1968 წლის აპრილში მარტინ ლუთერ კინგის მკვლელობიდან 1974 წლის აგვისტოში პრეზიდენტ ნიქსონის გადადგომამდე, თაობათა შორის დაპირისპირებასავით მწვავედ აისახება დაბალბიუჯეტიან ფილმებში, რომელთა ავტორებსა და გმირებს ერთნაირად შეიპყრობს ნიჰილიზმი, გაუქრებათ ნდობა და ილუზია (თუმცა არა სიყვარული) თანასწორი, გლამურული ამერიკისადმი.

ჯერ კიდევ 50-იან წლებში ფრიზერების გამოჩენა ბიტნიკების სახით ამერიკულ ლიტერატურაში გზას „უმიზნო, დეპრესიული,



კადრი ფილმიდან სხვა სამყარო

(თვით)დესტრუქციული“, „გულგატეხილი ანგელოზების“ გამოჩენას კინოშიც გაუხსნის. კონტრკულტურის, ჰობოებისა და ჰიპების, სამსახურის პოვნის იმედით შეპყრობილების, მამების წინააღმდეგ ამხედრებულების, ქრისტიანული მოხეტიალე მოგზაურების „გამოსვლა“ გზებზე „ერთგანზომილებიანი საზოგადოების“ წინააღმდეგ „სულიერების კოლექტიურ ძიებას“ რეა-

ლურს ხდის.

სტილისტური და ფორმალური ექსპერიმენტები, რომელიც ისტორიოგრაფიას ეპასუხება „მეხსიერების პოეტური ხმის“ მეშვეობით, არაგლამურული ყოფის რეპრეზენტაციით (პროვინციები, ბიბლიური საზოგადოებები, დაცარიელებული ლანდშაფტები, მოტელები) სრულიად სხვა, უცნობი ამერიკის სახეს შექმნის.



კადრი ფილმიდან ჩრდილები

ჰეისის კოდექსზე უარის თქმა, რომელიც 1960-იან წლებამდე კინოეკრანიდან ყოველგვარ „საცდურს“ განდევნის, კანონგარეშე გმირებისა და ყოველდღიური ოპიუმის, პორნოგრაფიის, ნარკოტიკების რეპრეზენტაცია გამოაშკარავებს ამერიკულ კრიპტოგრამებს, რომელთა საიდუმლო ნიშნებიც განიდევენება ოფიციალურ წყაროებში, ბავშვებისა და მორალის დაცვის მიზნით.

1969 წელს განდევნილი ენის სიმბოლოდ ახალ ჰოლივუდში იქცევა კონტრკულტურის ჰიმნი, Road Movie, უდარდელი მხედარი (*Easy Rider*). დენის ჰოფერისა და პიტერ ფონდას დარდნიანი დუეტი, რომელსაც 52 წლის წინ მოიხსენიებენ ეპითეთით „შეშლილი ბავშვები“. „უფროსი თაობის ჰოლივუდის არაერთ წევრს სჯეროდა, ღრმად და გულწრფელად, რომ უდარდელი მხედრის უკან არ იყო ამბავი, არ იყო არანაირი მნიშვნელობა, იყვნენ მხოლოდ შეშლილი ბავშვები“ (როჯერ ებერტი).

„როუდ-მუვი“, რომელზე საუბარსაც დაიწყებენ დიდი დეპრესიის შემდეგ ჯონ ფორდის მრისხანების მტევნებით (*The Grapes of Wrath*, 1940), სადაც ჰენრი ფონდა განასახიერებს უსახლკარო ტომ ჯოადის გმირს, ზუსტად 29 წლის შემდეგ შეიცვლება ჰენრი ფონდას შვილის, პიტერ ფონდას მიერ „კაპიტან ამერიკას“ განსახიერებით. მიუხე-

დავად 35-წლიანი სამსახიობო კარიერისა, ჰენრი ფონდასაც გაუჭირდება ახსნა, რატომ შეიძლება მისი შვილი გამხდარიყო მილიონერი ფილმით, რომლის მნიშვნელობაც სრულიად გაუგებარი იყო მამების თაობისთვის.

ეს მაშინ, როცა აღიარებული და უარყოფილი მამები ერთხმად იმოქმედებენ ჰოფერზე, რომელიც 1955 წელს ჯერ ჰოლივუდის მიერ მრავალგზის უარყოფილ ნიკ რეისთან ითამაშებს უმიზეზო მეამბოხეში (*Rebel Without a Cause*, 1955), 60-იანების დასაწყისში კი დაიღლება მუდმივად კოვბოის როლის მორგებით. ჰოფერის კარიერაზე გავლენას მოახდენს აღიარებული მამაც, ამერიკული ვესტერნის მთავარი კოვბოი, ჯონ ვეინი, რომელსაც რეკომენდაციის გაწევისთვის („ჰოფერი ცუდი მსახიობი არ არის“) მოგვიანებით საჯაროდ მაღლობასაც ეტყვის.

1969 წელს დენის ჰოფერის უდარდელი მხედარი თავისი ჰალუცინაციური ოდისეით (კარნავალზე მიდიან) ისევე დაამსხვრევს ბარიერს, როგორც 1955 წელს ალენ გინსბერგის ყმუილი, რომელშიც ამერიკის ულმოებელ კედელს ეხეთქება ადამიანის ხმა და სხეული (მაიკლ მაკკლური).

„ბიტების მეფის“ ჯეკ კერუაკის განუხორციელებელ ოცნებას – კინოეკრანზე გაცოცხლდნენ „ბიტების ბიბლიის“ (გზაზე) მთავარი გმირები

(კერუაკი დახმარებას ბრანდოს სთხოვს) – დენის ჰოფერი აახდენს უდარდელ მხედარში, როცა, ვესტერნის საპირისპიროდ, ამერიკის შესაცნობად გზებზე მოტოციკლებით გამოჩნდებიან „კოპების“ საძულველი ჰიპები.

მოტოციკლი და „კაპიტან ამერიკას“, ქურთუკი ამერიკის დროშით, რომლის დეტალებსაც ლასლო კოვაჩი (ოპერატორი) პერიოდულად გვაჩვენებს ახლო ხედით, ხანაც *Born To Be Wild*-ის უდარდელი მხედრის ბალადის (ტექსტს წერს ბობ დილანი) ფონზე, მაყურებელს განაწყობს (Rock Cut-ებს შორის) „სახალისო“ თავგადასავლისთვის.

განწყობას აბსურდული დიალოგების გარდა შექმნის კამერაც ჰალუცინაციების გამოვლენით, რომელიც ხან წინ უსწრებს გმირების გამოჩენას, ხან პირიქით. თუ ნიკ რეისთან უმიზეზო მემბოხეში ეკრანიდან დანახული რეალობა იქნება იდენტური ჯიმ სტარკის თვალებიდან დანახული სივრცითი პერსპექტივისა, დენის ჰოფერთან პირიქით, ეკრანულ რეალობას გმირების სივრცე-დან „ამოვარდნა“ ქმნის.

კონტრასტები მაყურებელს დაათრობს ხან დაისიდან აისამდე გმირების უდარდელი მოგზაურობით, ხან უადგილობის განცდითა და თავისუფლების სევდანარევი სიმსუბუქით (იურისტთან დიალოგი). თავისუფლების ენის გამოჩენა (გრძელი თმების ენა), რომელიც უპირისპირდება გეგმიური ცხოვრების ტრადიციას (არ აქვთ კაპიტალი, მხოლოდ მოტოციკლი), სასიკვდილო აღმოჩნდება ჰიპებისთვის.

სევდანარევი სიმსუბუქე შეიგრძნობა ფინალშიც, როცა შემგროვებლური სამყაროს წინააღმდეგ ამხედრებულ ჰიპებს ისევე ხელის აუკანკალებლად ხოცავენ, როგორც ჯონ ფორდის დილიჟანსში (*Stagecoach*, 1939) ველური დასავლეთის შვილებს ხოცავენ მათი „მომთვინიერებელი“ „თეთრი ბიჭები“.

უდარდელი მხედრის ზეგავლენის ქვეშ 1970

კადრი ფილმიდან უკანასკნელი კინოსეანსი



წელსვე მოექცევა ახალი ჰოლივუდის სხვა ფილმები. ბობ რაფელსონის *ხუთი მარტივი პიესა (Five Easy Pieces, 1970)*, მაგალითად, სადაც არავინ ახსენებს ვიეტნამს (არ ჩანან ჰიპებიც), თუმცა პროტაგონისტის (ბობი დუპეა) ორმაგი ცხოვრების უკან, გაუცხოების, თვითგამორკვევის, ემოციური სიცარიელის მიღმა მაინც მოსჩანან გამარჯვებული ამერიკის დამარცხებული შვილები.

უდარდელი მხედრის შემდეგ *ხუთი მარტივი პიესის* წარმატებას განსაზღვრავს, ერთი მხრივ, ჯექ ნიკოლსონი, რომელიც B კატეგორიის ფილმიდან გადაინაცვლებს ახალი ჰოლივუდის მთავარ ფილმებში, მეორე მხრივ, ლასლო კოვაჩი, რომელიც ჯერ ახალგაზრდების საბჭოთა ტანკებთან დაპირისპირებას იღებს უნგრეთში, შემდეგ – როგორ ეჯახებიან ამერიკის ულმოებელ კედელს მისივე აუტსაიდერი შვილები.

ლასლო კოვაჩის კამერა, რომელიც გულჩათხრობილი, ბრაზიანი პროტაგონისტის ცხოვრებას გაუყვება ყველგან, გმირის ეგზისტენციალური კრიზისის ჩვენების იმედით, შექმნის წინააღმდეგობებით სავსე პროტაგონისტის კიდეც ერთ პორტრეტს, რომელიც მიუღებელია ამერიკული რეალობისთვის.

ბობი დუპეა, რომელიც მაღალი კლასის ცხოვრებაზე (პიანისტია) უარს იტყვის საკუთარი ნებით, საკუთარი ნებითვე ჩაენერება დაბალი სოციალური კლასის რიგებში (მუშაობს ნავთობის საბადოზე), სანამ არ გაუცხოვდება ორივე ცხოვრების მიმართ, რადგან არცერთი ეკუთვნის.

„მარტოხელა მემბოხე“, რომელიც ცხოვრების ყველაზე „მარტივ“ გზას მოძებნის, გაექცეს ყველაფერს, პრობლემებს, ქალებს, მშობლებს, ოჯახურ პასუხისმგებლობებს, საკუთარ ბიოგრაფიას შიშით გაურბის. 5 კომპოზიციის, 5 მუსიკალური სავარჯიშოს (ბახი, მოცარტი, შოპენი) ალუზიით, რომელიც დამწყებ პიანისტს ეხმარება ფორტეპიანოზე დაკვრის სწავლაში, ფილმი ცხოვრების „სწავლის“ სევდიან ილუზიას ქმნის.

აგრესიული პროტაგონისტის რეალურ გრძნობებსა და ბრძოლებს რეჟისორი ფილმის ფინალში ააშკარავებს, გაუცხოებული კაცის ნაცვლად „დამარხული კაცის“ (ბობ რაფელსონი) ჩვენებით, რომელსაც მხოლოდ ავადმყოფ მამასთან ეყოფა ძალა, აღიაროს საკუთარი შიშები: „ბევრს დავდიოდი, რომ დარჩენისას ცუდად არ ყოფილიყო ყველაფერი“.

1976 წელს ნიუ-იორკს, სადაც ყველაფერი ძალიან ცუდად, ე. ი. ძალიან მარტოა, მაყურებელს მარტინ სკორსეზესთან ერთად უჩვენებს სცენარისტი პოლ შრეიდერი, რომელსაც სანახევროდ განასახიერებს *ტაქსის მძღოლის* მთავარი გმირი, ტრევისი. სცენარზე მუშაობისას საკუთარ ბიოგრაფიასთან ერთად შრეიდერს შთააგონებს ჟან პოლ სარტრი ეგზისტენციალური რომანით *გულისრევა*, ისევე როგორც ჯონ ფორდი ვესტერნით *მძებნელები* (1956).

ტრევისი, ვიეტნამის ომის ვეტერანი, ალფ-



რედ ჰიჩკოკის კომპოზიტორის ბერნარდ ჰერმანის ჯაზის ფონზე ისევე გამოჩნდება ნიუ-იორკის ღამეულ ქუჩებში, როგორც ჰოვარდ ჰოუქსის ნუარიდან გადმოსული გმირები. ლასლო კოვაჩის კამერის მსგავსად, რომელიც დეტალურად აღწერს მოტოციკლს *უდარდელ მხედარში*, მაიკლ ჩეპმენის კამერაც ახლო ხედებით აჩვენებს ტრევისის ტაქსის, რომელიც დადის ქალაქის ყველაზე ბნელსა და საშიშ უბნებში (სკორსეზე ეცადა, ოპერატორი კოვაჩი ყოფილიყო).

მაყურებელი ტრევისის (რობერტ დე ნირო) მარტოსულ ცხოვრებას მანამ შესცქერის მისი-



კადრი ფილმიდან უდარდელი მხედარი

ვე თვალებით (გარშემო პროსტიტუცია, ნარკოტიკები), სანამ გაბრაზებული პროტაგონისტის მზერა არ შეყოვნდება ქალზე (ბეტსი), რომელიც ერთვება პრეზიდენტობის კანდიდატის, ჩარლზ პალანტაინის საპრეზიდენტო კამპანიაში. ამ ეტაპიდან მაყურებელი სხვადასხვა კლასის წარმომადგენლებს შორის წარუმატებელი პაემნების (ბეტი პორნოფილმზე მიჰყავს) მოწმე ხდება.

უკმაყოფილება კი ნიუ-იორკის მიმართ ნაცვლდება სიძულვილით გმირის მხრიდან, რომელიც არ იშურებს დროსა და მონდომებას სასტიკი შურისძიებისთვის (ინყებს ვარჯიშს, იპარსავს თმას, ყიდულობს იარაღს). სიძულვილის ვნება ტაქსის მძღოლში თანდათანობით დაუ-

ფარავი ძალადობის ვნებიდან (სურს, მოკლას პრეზიდენტობის კანდიდატი) გადადის მფარველობის სურვილში (უნდა, სწორ გზაზე დააყენოს ირისი).

საბოლოოდ გმირს განუხორციელებელი მისწრაფება – მოკლას მეტოქე (ანტიგმირი იქნებოდა) – გადააქვს სუსტებზე (ირისის სუტენიორები), რომელთაც ხოცავს სიამოვნებით, „ლეგიტიმური უფლებით“ (ტრევისი გმირი ხდება).

1970-იანი წლების ბოლოს დაწყებული ეს დიდი ხოცვა-ჟლეტა ამერიკულ კინოში 80-იან წლებში „დაგვირგვინდება“ ბლოკბასტერების გამოჩენით, ახალი ჰოლივუდისგან სრულიად განსხვავებული კინოთი. ○





ლაშა სპვიტინიძის გაბრაზებული კინო

ავტორი ნინო ძანძავა

ლ

აშა ცქვიტინიძე 32 წლისაა, უკრავს ელექტრონულ მუსიკას და იღებს ფილმებს, რომლებიც ყოველდღიურობისთვის ნაცნობი, მაგრამ ქართული კინოსგან ხშირად მივიწყებული პერსონაჟებით არის დასახლებული. მისი დაკვირვების საგანი პირდაპირი, გულწრფელი მზერით დანახული და მაყურებლისთვის ნდელი რეალობის სახით მიწოდებული გეოგრაფიული და სოციალური პერიფერიებია. ველი ლაშა ცქვიტინიძის მიმდინარე პროექტია.

კინ-ო: მე ვარ ბესო ჭერის განახლება და ახალი ჟანგბადი იყო, რომელიც ქართულ კინოს აკლდა – არ ჰგავდა არცერთ სხვა ფილმს, რომელიც ბოლო პერიოდში გადაიღეს. ბევრი მიზეზის გამო, რაზეც მინდა, ვილაპარაკოთ. ძალიან ავთენტურია გარემო, რომელსაც აჩვენებ. ნამდვილ ადამიანებს და ნამდვილ პერსონაჟებს ხედავ. ეს არ ჩანდა აქამდე ქართულ პოსტსაბჭოთა კინოში. კი არის გამონაკლისები, მაგალითად, ირაკლი ფანიაშვილის **სერგო გოთორანი (2009)**. ადგილი, სადაც ფილმი ვითარდება, არც სოფელს ჰგავს, არც ქალაქს, რაღაც გარდამავალია. დიდი ქალაქის მიგდებულ გარეუბანს უფრო მოგაგონებს. ვიცი, რომ სცენარს პრეისტორია აქვს ჯალალურთელი ბიჭის სახით და მოქმედების თბილისის გარეთ გატანას იმთავითვე ფაქტობრივი რეალობა განაპირობებდა. მაგრამ მაინც რატომ გააკეთე ეს არჩევანი?

ცქვიტინიძე: ბიჭის ჩანაწერი, რომელიც ინტერნეტში მოვისმინე და რამაც მომანდომა, რომ გადამელო ამ ბიჭზე ფილმი, ვხვდებოდი, რომ ქალაქში არ იყო გაკეთებული. ძალის ყეფა ისმოდა, თან ჯალალურთას ახსენებდა. ამიტომ ვიფიქრე, ალბათ რაიონში უნდა ცხოვრობდეს-მეთქი. მინდოდა, იმავე პირობებში გადამელო, რაშიც წარმოვიდგინე, რომ ეს ბიჭი შეიძლება ყოფილიყო. პატარა სამწუთიანი ჩანაწერიდან რაც ვიგრძენი, ის იყო, რომ ცხოვრობს სადღაც რაიონში და რცხვენია, გარეშოს. თავისთვის სადღაც მოშორებით მიდის და იქ აკეთებს ჩანაწერს. მინდოდა, პერსონაჟს იქ ეცხოვრა, სადაც იყო ჩანაწერი გაკეთებული. თბილისში ეს ბიჭი ვერაფრით იცხოვრებდა. შეიძლებოდა, მეჩვენებინა გარეუბანში, მაგრამ მეტი სივრცის საჭიროებას ვგრძნობდი. ჩემი ფანტაზიით როგორც დავინახე, იქ ჩავსვი პერსონაჟი.

კინ-ო: შენს სხვა ფილმებშიც ბორჯომი და ქუთაისი ჩანს, არც **ჰობუნშია** ძალიან ურბანული გარემო. რატომ გიზიდავს ეს არაურბანული გარემო?

ცქვიტინიძე: ადრე ისე ვიყავი, რომ რაღაც საზრდოს თუ სალაპარაკოს ისეთი ხალხი უფრო მაძლევდა, როგორებიც ჩემს ფილმებში არიან. გავიცნობდი ვილაცას რაიონში და მერე სულ მასზე ვლაპარაკობდით ან მის ნათქვამებს ვიმეორებდით. განვითარების პირობებს მოკლებული ხალხი უფრო მაინტერესებდა. არ ვიცი, სხვანაირად როგორ ვთქვა. ცოტა რომ ჩამორჩებიან დღევანდელ დღეს, პირობები რომ არ აქვთ და თავისით რომ ვითარდებიან, ისეთები. ეგ ხალხი ჩემთვის უფრო საინტერესოა. მიზიდულობა მაგ ხალხს ჰქონდა უფრო. მაშინ სულ ასეთ ადამიანებზე მინდოდა, რომ გადამელო, ნაკლებად განათლებულებზე. ახლა სხვა მუღამი მაქვს.

კინ-ო: რატომ?

ცქვიტინიძე: პირდაპირ ხედავ ასეთ ადამიანებს. არ მალავენ რაღაცებს და უფრო ნამდვილები არიან, ვიდრე, ვთქვათ, ქალაქში გაზრდილი, ბევრ ფენაში გარეული ტიპები. სიმართლეს უფრო მაგ ხალხში ვხედავდი და ამიტომ მიზიდავდა.

კიდევ ერთი მიზეზი, რის გამოც მომინდა თბილისიდან ამბის გატანა, დმანისში მამაჩემის ექსპედიციებში გატარებული დრო იყო. არქეოლოგია მამაჩემი. იქაურ ბავშვებთან როგორც ვთამაშობდი და ვერთობოდი, სულ განსხვავებული იყო აქაურობისგან. აქ ბევრი სათამაშო იყო, ბევრი რამე ხდებოდა. იქ არაფერი იყო და არაფერში პოულობდი რაღაცას. ბევრად უფრო მეტ და კარგ რაღაცას, სასიამოვნოს ბავშვისთვის. შენ თვითონ გინევდა ურიკის აწყობა, „რაგატის“ გაკეთება. ამჟღავნები მოიპარე, ააფეთქე. ფათერაკი და საიდუმლო არსებობდა. აი, ეგ მინდოდა, რომ მეჩვენებინა.

კინ-ო: „ნამდვილი“ პერსონაჟების დეფიციტს გრძნობდი ქართულ კინოში?

ცქვიტინიძე: კი. ცოცხალი პერსონაჟი ძალიან ცოტა შემხვედრია ქართულ კინოში. აი, ისეთები, რომ ლაპარაკობენ და გგონია, რომ

მართლა ცხოვრობენ. კი არ თამაშობენ და ვილაცის ტექსტს კი არ იმეორებენ. ძალიან ცოტა ფილმი მახსოვს ისეთი, სადაც რეჟისორის დავალების გარდა სხვა რამეც აქვთ. რომ უყურებ და ხვდები, რომ ტიპი მართლა ეგ არის, ეგრე ლაპარაკობს, ეგეთ გარემოში ცხოვრობს, ეგეთი ადამიანია. ფილმისთვის კი არ ცხოვრობს. მაგის დეფიციტი არის ნამდვილად, მგონი სხვაგანაც და, მასთან ერთად, ქართულ კინოშიც. მე ვარ ბესო როცა გადავიღე, იმ დროს სერგო გოთოროანი იყო, რაც მიყვარდა. დანარჩენი დიდად არც ერთი ფილმი არ მსიბლავდა.

კინ-ო: ბოლო პერიოდის თუ საერთოდ ქართული ფილმები?

ცქვიტინიძე: უფრო ბოლო პერიოდის ქართული ფილმებიდან. მანამდე გადაღებულებიდან ლამის ცეკვა, ლაქა, პასტორალი და დიდი მწვანელი ველი მიყვარს, დანარჩენი დიდად არა.

კინ-ო: შენ თქვი, რომ ეს ადამიანები რაღაც ტიპის განვითარებას მოკლებულები არიან. ამის რომანტიზაცია ფილმში არ ჩანს. ახლა, ლაპარაკისას, ცოტა რომანტიზებას ეწევი, მაგრამ ფილმში ეს არ ჩანს.

ცქვიტინიძე: ფილმში არ ჩანს. ეგეთი ტიპები არც განიცდიან, რომ რაღაც აკლიათ. შეიძლება ფულის უქონლობა აწუხებთ, მაგრამ ის არა, რომ არ იციან, ჰეგელი ვინ იყო. არც მინდოდა საკითხი ამგვარად დამეყენებინა. უბრალოდ მინდოდა, მეჩვენებინა, თავიანთ გარემოში როგორები არიან.

კინ-ო: მაგრამ როცა იღებ ბავშვებს, რომლებსაც ბევრ რამეზე ხელი არ მიუწვდებათ, როცა სოციალურ პრობლემებზე საუბრობ და გარეთ გამოგაქვს ეს პრობლემები, ეს მხარდაჭერის ერთგვარი აქტი არ არის? თუმცა კი ამბობ, რომ ბედნიერები არიან ისედაც.

ცქვიტინიძე: კი, უფრო მეტი ფანტაზია აქვთ თავში, ვიდრე აიფონში რომ ზის, იმ ბავშვს. ფიზიკურად ბევრად მეტ რამეს აკეთებენ, ბევრად მეტს დადიან, მოძრაობენ და რაღაცების გამოგონება უწევთ, ვიდრე ბავშვს, რომელიც დაკმაყოფილებულია. მახსოვს, ხუთი ლარი ვაჩუქე ერთ ბიჭს და ისე გაუხარდა. წავიდა და ელემენტები იყიდა, მერე ფანარი, მერე კიდევ რაღაც და იმხელა ბედნიერებას განიცდიდა. ძალიან უხაროდა, რომ ასეთი დიდი რაღაც გადახდა თავს. ძალიან საყვარლები იყვნენ და როგორებიც იყვნენ, ისეთები მინდოდა, რომ მეჩვენებინა.

კინ-ო: მსახიობები საიდან არიან?

ცქვიტინიძის: მსახიობებს ჯერ გარეუბნის სკოლებში ვეძებდი. მინდოდა, რომ ვერა-ვაკის აქცენტი არ ჰქონოდათ, ვნახე ნახალოვკა, თემქა, გლდანის სკოლები და არცერთი ბავშვი არ მომეწონა. მერე გადავწყვიტე, რუსთაველი წავსულიყავი. მთელი საქართველოს მიქსია – სხვადასხვა მხრიდან ჩამოსული ხალხი ცხოვრობს. მანდ რომ მივედი, ცოტნე ბარბაქაძე ვიპოვე, მთავარ როლში ვინც არის. ჯერ შევდიოდი კლასში, უბრალოდ ვუღებდი ფოტოებს იმას, ვინც ვიზუალურად მომეწონებოდა. თავიდან ბესოს ვეძებდი. მერე ყველა ერთად დავიბარე. რეჰს ვაკითხებდი. ცოტნე ადგა და თავისებურად, რაღაცნაირად თავისუფლად წაიკითხა. მერე ტექსტი მივეცი, აბა შენი სიტყვებით თქვი, ამაზე და ამაზე ილაპარაკე-მეთქი. ძალიან ჩვეულებრივად ილაპარაკა, აუღელვებლად, თავისებურად. ძალიან მომეწონა. ბარიერი რომ არ ჰქონოდა, შენი ძმაკაცები ვინც არიან, ყველა მანახე-მეთქი. ფილმი ხომ მეგობრებზე უნდა ყოფილიყო და არ მინდოდა, გაუცხოება ჰქონოდათ მსახიობებს. მართლა მოვაყვანიე თავისი მეგობრები. ერთ-ერთი სოსო იყო, რომელიც ბექას როლზე ავიყვანეთ. რომ დასხდნენ და ილაპარაკეს, ისე მაგრად შეუბერეს, რომ მივხვდი, ეგენი იყვნენ.

კინ-ო: მსახიობებთან ურთიერთობაში ძალიან იცვლება სცენარი? უფრო დიალოგებს ვგულისხმობ.

ცქვიტინიძე: დიალოგებს პერსონაჟებს ვარგებ ხოლმე. რასაც არ იტყოდა ან ვერ იტყოდა, იმას ვაშორებ. ზეპირად არ ვთხოვ ხოლმე, რამე თქვან. შინაარსს ვაკითხებ და ვეუბნები, რაზე უნდა ილაპარაკონ. ტექსტს ირგებენ, შინაარსს კი ტოვებენ და თავისი სიტყვებით ამბობენ.

კინ-ო: ტექსტს გადაღების დროს აკითხებ თუ მანამდე?

ცქვიტინიძე: მანამდე ბევრ რეპეტიციას გავდივართ. სანამ არ ვნახავ, რომ ყველაფერი გამოდის, გადაღებას არ ვიწყებ.

კინ-ო: შენი პერსონაჟების ლექსიკაც ძალიან განსხვავებულია, თამამი და ნამდვილია. მართო სასაუბრო ენა კი არა, არამედ ის, რას ამბობენ. არის სლენგი, გინება და, ზოგადად, ყოფითობა, რომელიც კინოში აქამდე ყოველთვის აღმატებული სახით გადმოიცემოდა. ყველაზე ბოროტი პერსონაჟებიც კი გაშლილად არ იგინებიან, ზრდილობიანი ბილწსიტყვაობა აქვთ. ცხადია, 1990-იან წლებზე, მოგანგსტერო ფილმებზე ვლაპარაკობ და არა საბჭოთა პერიოდის ქართულ კინოზე. არიან ნეგატიური პერსონაჟები, რომლებიც იგინებიან, მაგ-

რამ მათი გინება ყოველთვის დალაგებული და ზრდილობიანია, თითქოს ძალით იგინებო-
ან. გარდა ამისა, შენს ფილმებში ამ ენის ანუ
სიტყვების შინაარსიც განსხვავებულია. „ქალს
როგორ აქვს გაჭრილი?“, „კაცის ყლე გინა-
ხავს?“ – აქამდე მსგავსი სიტყვები, რომლებიც
თავისთავად არ არის გინება, არამედ ღია და
გულწრფელი „უზრდელობა“, ქართულ კინო-
ში არ გაჟღერებულა.

ცქვიტინიძე: მე თვითონ მიყვარს ბილნსიტყ-
ვაობა, ვერთობი, სიამოვნებას ვიღებ. ვილაც
რომ უცნაურად შეიგინება, მეცინება. გინება
არსებობს ცხოვრებაში და ამისთვის ტაბუს
დადება არ მიყვარს.

კინ-ო: მარტო იმიტომ აჩვენებ, რომ შენ მოგ-
წონს, თუ რაღაც ხერხია, მეთოდია?

ცქვიტინიძე: ბესოში მსახიობებს იმას არ
ვთხოვდი, რომ აუცილებლად შეიგინეთ-მეთ-
ქი. თუმცა, როცა გამწარებულია ბესო, როცა
სცემენ, იქ უნდა ეგინებინა, იმიტომ რომ ეგ-
რე მინდოდა. როგორც ყველა ბავშვი გაიძახის
სულ ცუდ სიტყვებს, ეგენიც ეგრე თავისით,
სადაც საჭირო იყო და როცა უნდოდათ, ამა-
ტებდნენ ბილნსიტყვაობას. ალბათ ამიტომ გა-
მოვიდა ნატურალური. სცენარში ნაწილი იყო,
ნაწილი არა. თავიდან რცხვენოდათ – მე ეგრე
არ ვლაპარაკობო, არ ვიტყვიო, ხალხია, კინო-
ში გვიღებენ და არ შეიძლებაო, ამბობდნენ.
როგორ არ ლაპარაკობ, ვიდეოები ვნახე-მეთ-
ქი, როგორც ხარ, ისეთი იყავი-მეთქი, ვეუბნე-
ბოდი. მერე გაიხსნენ და ალაპარაკდნენ – რაც
ენაზე მოადგებოდათ, შინაარსიდან გამომდი-
ნარე, იმას ამბობდნენ. ბევრს, რაფინირებულ
ფილმებს მიჩვეულ ხალხს, ცუდად მოხვდა
ყურში. რამდენიმემ მითხრა, ამდენი გინება
რატომ არისო.

კინ-ო: შენი პასუხი რა იყო?

ცქვიტინიძე: ყველა ბავშვი სულ იგინება და
რომ არ შეიგინონ, პირიქით, უფრო არაბუნებ-
რივი იქნება-მეთქი.

კინ-ო: დიდებიც კარგად იგინებია. მაგალი-
თად, ბორჯომში.

ცქვიტინიძე: ეს ფილმი დოკუმენტურია. გმი-
რები გავაფრთხილეთ, რომ მასალას მხოლოდ
კომისია ნახავდა.

კინ-ო: დრამატურგიაზე მინდოდა, მეკითხა.
კლასიკურად არ ვითარდება შენი ფილმე-
ბი – კალეიდოსკოპის მსგავსი სისტემა გაქვს.
ძირითადი მოცემულობა და პარალელური ის-
ტორიები, რომელშიც ისტორიის განვითარე-

ბის თვალსაზრისით რადიკალურ ცვლილებებს
ვერ ვხედავთ. მართალია, ფინალში ბესოს ძმა
შეყვარებულ კაცთან ერთად მიდის სახლიდან,
თუმცა ეს ფინალიც ღიაა, ყოველ შემთხვევა-
ში მთავარი პერსონაჟისთვის. როცა ასე აწყობ
ისტორიას, არ არის სასპენსიო. მაყურებელზე
არ თამაშობ. ზოგადად, რამდენად ფიქრობ მა-
ყურებელზე, რამდენად ითვალისწინებ მის მო-
ლოდინს?

ცქვიტინიძე: დიდად არ ვფიქრობ, რაც მე მინ-
და, იმას ვაკეთებ. ბესოს დროს უფრო ისეთი
ფილმები მომწონდა, რომლებსაც არ ჰქონდა
ჩამთრევი დრამატურგია. უბრალოდ რასაც
გთავაზობს, იმას რომ უყურებ. გაჩვენებ ამას,
ამას და ამას, უყურე და თუ არ გინდა, ნუ შეხე-
დავ. არ მინდოდა მაყურებლის მანიპულირება,
არ მინდოდა, მოულოდნელობაზე ამეგო სცე-
ნარი.

კინ-ო: რა ფილმები მოგწონდა, როცა მე ვარ
ბესოს ილემბი?

ცქვიტინიძე: ზოგადად გუმო (*Gummo*) მომ-
წონდა ძალიან, ასევე რუბენ ოსტლუნდის თა-
მაში (*Play*) და უნებლიე (*De ofrivilliga*), კიდეც
ჯულია ლოკტევი. ბესოს დროს ჰარმონი კო-
რინი უკვე ჩავლილი ამბავი იყო. თუმცა, რა-
ღაც დროს უცებ ბომბივით გასკდა. მასავით
დიდი გავლენა არაფერს ჰქონია. თან პატარა
ვიყავი, როცა ვნახე და ძალიან იმოქმედა. ჟუ-
ლიენი ვირიშვილი (*Julien Donkey-Boy*), *Trash*
Humpers – ყველაფერი, რასაც იღებდა. ახლა
უკვე კომერციაში გადაიჭრა და საშინელე-
ბებს აკეთებს. დისნეის ბავშვებს იღებს – სე-
ლენა გომესს და ვილაცებს. ვერ ვუგებ ეგეთ
ვითომ თანამედროვე ფილმებს. მგონია, რომ
ახლანდელ ბავშვებს უნდა მოსწონდეთ. ცოტა
სხვა დროში დაბადებულები მგონია, რომ ვერ
აუწყობენ ფეხს, ისევე როგორც თანამედრო-
ვე პოპს. ბრიტნი სპირსი არასდროს მიყვარდა,
მაგრამ ვხვდებოდი, რატომ შეიძლებოდა ყო-
ფილიყო მოსაწონი. ახლანდელ პოპს რომ ვუ-
ყურებ, საერთოდ ვერ აღვიქვამ. მაგალითად,
დევიდ ლინჩი მე დიდად არ მიყვარს, მაგრამ
ხვდები, რომ თავისი პონტი აქვს. ტარკოვსკიც
ჩემი რეჟისორი არ არის, მაგრამ თავისი რა-
ღაც აქვს.

კინ-ო: ისევ მაყურებლის თემას რომ მივუბ-
რუნდეთ, ჰარმონი კორინი ერთ-ერთი რეკორ-
დსმენი იყო მაყურებლის ფეხებზე დაკიდების.
ამერიკაში კინოში მინახავს, როგორ გადიოდ-
ნენ პანტაპუნტით მაყურებლები მისი ფილმე-
ბიდან და ბოლოს დიდ დარბაზში დაახლოებით
ათამდე ადამიანი რჩებოდა.

ცქვიტინიძე: მე თვითონ რა ფილმებიც მომ-



წონს, უმცირესობას უყვარს. რასაც ვაკეთებ, ისიც, ვიცი, რომ ძალიან ბევრს არ მოეწონება. ამიტომ ამაზე დიდად არ ვფიქრობ. რაც მე მინდა გავაკეთო, იმას ვაკეთებ. ვის მოეწონება და ვის არა, მაგაზე არ ვღელავ.

კინ-ო: ის, რომ შენმა ფილმმა რაღაც გავლენა მოახდინოს, ამაზე არ ფიქრობ? მით უმეტეს, როცა მნიშვნელოვან სოციალურ საკითხებს ეხები. თუ არ გაინტერესებს მაყურებელი და მისი რაოდენობა, ეს იმას ნიშნავს, რომ არ გაინტერესებს, შენი ფილმი ვინმეს რამეს შეუცვლის ცხოვრებაში თუ არა?

ცქვიტინიძე: მგონია, მე თუ მომწონს რამე, სხვა ადამიანებიც იქნებიან, ვისაც მოეწონება. მაგრამ იმაზე არ ვფიქრობ, რითი დავიჭირო მაყურებელი, რომ დარბაზიდან არ გაიქცეს. ვისაც უნდა, გაიქცეს და ნუ დარჩება. ახლაც სან სებასტიანის კინოფესტივალზე, Work in Progress-ზე როცა ვიყავი, მაყურებლის უმეტესობა გავიდა დარბაზიდან. ბოლოს დარჩნენ ისინი, ვისაც ძალიან მოეწონა, ღრიალებდნენ და მაგრად უხაროდათ, ეგეთი ფილმი არ გვინახავსო. 3 საათი და 17 წუთი და ბევრმა ვერ ნახა ბოლომდე, მაგრამ გულიც არ დამწყდა. ვიცოდი, რომ ეგრეა. ველში ისეთი მოცემულობაა, რომ მგონია, ინტერესი უნდა გაუჩნდეს მაყურებელს. თუმცა გააჩნია, ვის როგორი ფილმები მოსწონს. ვილაცებმა მე ვარ ბესო იმიტომ გააკრიტიკეს, რომ სასპენსი არ ჰქონდა. არ არის კინო ჩემთვის სასპენსი. ვისთვის რა არის კინო. ყველანაირი შეიძლება იყოს და გაასწოროს.

ველის სცენარს ხუთი წელი ვწერდი. ფილმებს დიდად აღარ ვუყურებდი. ადრე უფრო ვოულობდი ხოლმე ჩემთვის საინტერესო ფილმებს. „დამოუკიდებელი სულის“ პრემიის (Independent Spirit Award) კასავეტისის პრიზის გამარჯვებულების სიაში ვიციდი, რომ კარგი ფილმები დამხვდებოდა. ასევე ხიხონის ან სტოკჰოლმის კინოფესტივალზე სულ რაღაც საინტერესო ფილმები არის ხოლმე. ეგრე ვეძებდი ფილმებს. ბოლოს გამიჭირდა კარგი ახალი ფილმების პოვნა და ცოტა ხელი მქონდა ჩაქნული. რეიგადასის იაპონია (Japón) მქონდა მარტო ნანახი. უფრო სწორად, ვერ ვუყურე. რატომღაც ბანი დავადე რეიგადასს, მაგას არ შევხვდავ-მეთქი და ახლა ახლიდან გამიჩინა კინოს გადაღების სურვილი, სიყვარული და მუხტი, რომ კიდევ გააკეთო. თავიდან შემაყვარა კინო. იმხელა ენერგია აქვს მის ფილმებს.

კინ-ო: კლასიკას არ უყურებ?

ცქვიტინიძე: ძველებიდან კასავეტისი მომწონს, ფრანგული ახალი ტალღაც. იტალიელებს რაც შეეხება, თამაში არის ნეორეალიზ-

მი ისეთი, რომ ცოტა მაღიზიანებს. ზოგჯერ თეატრივითაა. ალექო ცაბაძის ლაქასაც რომ ვუყურებ, დიდად კარგად ვერ თამაშობენ, მაგრამ ძალიან მიყვარს. სასწაული მილანში (Miracolo a Milano) და აკატონე (Accatone) კი იტანს ასეთ თამაშს. ფელინის, მაგალითად, ვერ ვუყურებ.

კინ-ო: თუმცა თამაშის პრობლემა თანამედროვე პოლიტიკურ კინოშიც არის და სოციალურშიც. მაგალითად, როგორ შეიძლება ღიად პოლიტიკური ტექსტი ათქმევინო პერსონაჟს ისე, რომ ფილმის მთლიანი ატმოსფერო არ დაირღვეს და თან თეატრის ფიცარნაგს არ დაემსგავსოს კინო. მე ვარ ბესოში მამის პერსონაჟი რამდენჯერმე გამოდის პოლიტიკური განაცხადით. ძალიან ქსენოფობიურ აზრებს აფრქევს, თავის ბედზე ჩივის, ჩერნობილზე, შემდეგ სომხებს მისდგება და ა. შ..

ცქვიტინიძე: რაც მომანვა და რაც მინდოდა, იმ კაცს ეთქვა, ეგ ვალაპარაკე. ინტუიციით. იმის ჩვენება მინდოდა, რომ თითქოს ყველაფერი სხვისი ბრალია და ჩვენი ბრალი არაფერი არ არის. ეს მაღიზიანებდა.

კინ-ო: ამ განაცხადს საკმაოდ ხმამაღლა ამბობს შენი პერსონაჟი, თუმცა პათოსი გასაგებია.

ცქვიტინიძე: ეგრეც მინდოდა ყოფილიყო. ტიპს რომ ამოასხამს, ყოველთვის გადამეტებულია, არა? ყოველთვის ზედმეტი. მართლა იყო კაცი დმანისში, რომელიც ჩერნობილში მუშაობდა მეხანძრედ. თითო ჯერზე მარტო ხუთი წუთით შედიოდა ბრიგადა ადგილზე, მაგრამ ძალიან დაუზიანდა ჯანმრთელობა, განავალს ვერ იკავებდა და გამწარებული იყო. სულ იგინებოდა. ცოლ-შვილს აგინებდა. მთავრობები მე თვითონ არ მიყვარს და ეგეც მინდოდა, რომ ეთქვა.

კინ-ო: ის მონაკვეთები, სადაც პატრიოტულ სენტიმენტებზე თამაშობ და თანაც საკმაოდ პროვოკაციულად, უფრო ორგანული ჩანს. რომ გავიხსენოთ მასწავლებლის ეპიზოდი, სადაც პატრიოტულ სიმღერებს ურთავს. შემდეგ, როდესაც ამპულებს ეძებენ, ბექა სიმღერას მღერის.

ცქვიტინიძე: ეგ სიმღერა ბავშვის იმპროვიზაცია იყო. „შენ ხარ ქართველი, ქართველო, შენი ვალია, ჩაიჯვა“ – უცებ თქვა, მომეწონა და დავტოვე. ტელეშოუ „პატრინოტისთვის“ იყო ეგ სიმღერა შექმნილი, რომელიც მაშინ გადიოდა. ძალიან მეზიზღებოდა და მინდოდა, დამეცინა ამ სიმღერისთვის და იმისთვის, რომ ჩვენ ვართ ყველაზე მაგარი ხალხი. რაც მიყ-

ვარდა, მაღიზიანებდა, არ მომწონდა იმ დროს, ყველაფერი ჩავდე მე ვარ ბესოში.

კინ-ო: გაბრაზებული ადამიანის გადაღებულ კინოს ნამდვილად ჰგავს **მე ვარ ბესო**. დღესაც გაბრაზებული ხარ, როდესაც **ველს** იღებ?

ცქვიტინიძე: კი ვარ, უფრო ჩემ თავზე. ბევრი რაღაც, რაც შემეძლო მექნა, არ ვქენი და ალბათ მაგიტომ. მარტო სცენარის წერას მოვუწიე ხუთი წელი. იდეები როცა არ მქონდა, მაინც ვეჯექი და ვანვებოდი სცენარს. არაფერი გამოდიოდა. სისულელეებს ვწერდი და მერე ვაგდებდი. სადღაც 15 სამუშაო ვერსია მაქვს ალბათ დანერგილი, მეტი თუ არა. ახლა მივხვდი, რომ როცა არ მოგდის იდეა, ტვინი არ უნდა იჭყლიტო. უნდა განიავდე, ნახვიდე, შეიცვალო გარემო, ვიღაც ახალი გაიცნო, რაღაც ახალი მოხდეს ან წაიკითხო, ფილმი ნახო. მერე იდეა თავისით მოვა. ბევრი დრო დავკარგე ამაში. სხვა არაფერი ვაკეთე იმის გარდა, რომ ეგ სცენარი ვწერე.

კინ-ო: მე უფრო ვგულისხმობ, როდესაც რეჟისორი გარემოზე, სოციალურ ვითარებაზე ბრაზობს.

ცქვიტინიძე: ეგ, რა თქმა უნდა, არის და არ გაქრება.

კინ-ო: ბრაზობ, შესაბამისად, გაღელვებს თემები. მაგალითად, ჰომოსექსუალობის თემა, რომელიც **მე ვარ ბესოში** ერთ-ერთი ნამყვანია. მიუხედავად იმისა, რომ ცდილობ დაარღვიო კლიშეები და აჩვენო რეალობა, ნამდვილი ადამიანების სახეები, ჰომოსექსუალობის რეპრეზენტაციის გზები თითქოს ბანალურია და იმეორებს კლასიკური ჰომოსექსუალების სტერეოტიპს, რომელიც ქართულ ცნობიერებაში არსებობს – ლერი ფემინურია, ქალის ტანსაცმელი აცვია.

ცქვიტინიძე: მაშინ ოჯახის წევრ პერსონაჟებზე ვფიქრობდი. მამა უკვე მყავდა – ჩერნობილში ნამუშევარი კაცი, რომელმაც ძალიან დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა ჩემზე ბავშვობაში. განამებული და ცხოვრებაზე გამწარებული ტიპი იყო, რომელსაც ოჯახზე გადაჰქონდა აგრესია. სცენარის წერის დროს ტელეშოუ ნიჭიერი გადიოდა. ბებიჩემი უყურებდა. შევხედე და ლერი გამოდიოდა. მუცლის ცეკვას ცეკვავდა. მის ლაპარაკსაც მოვუსმინე. ძალიან მომეწონა პერსონაჟი და დამაინტერესა. ვიფიქრე, კარგი იქნებოდა, ლერი ყოფილიყო ბესოს ძმა. თვითონ ტიპი მომეწონა და მაგიტომ გადავიღე და არა იმიტომ, რომ ჰომოსექსუალობის თემა მინდოდა, მეჩვენებინა. ჩემთვის საინტერესოა კაცი,

რომელიც მუცლის ცეკვას ცეკვავს.

კინ-ო: ლერის პერსონაჟი ფილმში უფრო და უფრო მნიშვნელოვანი ხდება და შენი პოზიცია ცალსახად ჩანს – ძალიან გულშემატკივრობ შენს პერსონაჟს. პრობლემას წამოჭრი და პრობლემაზე ლაპარაკობ.

ცქვიტინიძე: ეს უკვე პერსონაჟის დანახვამ გააჩინა, შემდეგი ეტაპი იყო. მას შემდეგ, რაც ძალიან მომეწონა, გამიჩნდა იდეა, რომ ჩუმად ასწავლიდეს ცეკვას და თვითონ რასაც ცეკვავს, იმას ვერ ცეკვავდეს და მაღავდეს. ყველა გმირი, ვინც მყავს, მიყვარს და მაგიტომ ვიღებ. ვგულშემატკივრობ, ცხადია. ვინც ცუდია, ისიც მომწონს.

კინ-ო: მაგრამ ლერი შემთხვევით ხომ არ აღმოჩნდა შენს ფილმში?

ცქვიტინიძე: არა. ჩემთვის ბომბივით იყო ეგ ადამიანი. ძალიან იმოქმედა იმან, რაც ვნახე და რაც ილაპარაკა იმ ტელეშოუში. მერე სხვა რაღაცებიც ვნახე და რომ გავიცანი, იმიტომ გადავიღე, რომ საინტერესო ტიპია. ქალის ტანსაცმელს რომ იცვამს, რა მერე?

კინ-ო: ის, რომ ხალხის უმეტესობას ზუსტად ასეთი წარმოდგენია გეი.

ცქვიტინიძე: ის არ იყო განზრახვა, რომ მე ეგეთს ვხედავ გეის.

კინ-ო: ბოლო დროს ქართველმა რეჟისორებმა ასეა თუ ისე დაიწყეს ჰომოსექსუალობის კინოში ჩვენება. მაგალითად, ლევან აკინის და ჩვენ ვიცეკვეთ ავიღოთ.

ცქვიტინიძე: დათა ფირცხალავას ფილმები მომწონს, კიდევ ირაკლი ფანიაშვილის სერგო გოთორანი, თორნიკე გოგრიჭიანის ანდრო, გიგა ლიკლიკაძის ღორი, დეა კულუმბეგაშვილის დასანყისი, თამარ შავგულიძის კომეტები.

კინ-ო: კინოს მეორე ნომერი საავტორო კინოს ეძღვნება. როგორ იქმნება ინდივიდუალური ხელწერა თუ სტილი კინოში?

ცქვიტინიძე: მგონია, რომ ტიპს უნდა შეეძლოს რაღაც ისეთის დამუღამება, რაც მას მოსწონს და მერე სხვასაც მოეწონება. ისეთი დეტალები, ხასიათი, ტიპები, რაც მისია და არა, ვთქვათ, გათვლილი, რომ აი, ეს თემა ძალიან მაგრად წავა და ამიტომ გავაკეთებ. ვიღაცას შეიძლება ძალიან კარგად გამოსდიოდეს ასეც. შეიძლება არც არაფერი იყოს განსაკუთრებული, უბრალოდ, შენებურად დანახვა შეგეძლოს რეალობის. მერე უკვე გულწრფელი გამოდის. ○

ჰოუ სიאו-სიანი ფილმებზე, რომლებმაც მისი ცხოვრება შეცვალა

მასალა criterion.com-ისთვის მოამზადა ჰილარი უესტონმა, რომელიც 2015 წლის 20 ოქტომბერს გამოქვეყნდა ნიუ-იორკის კინოფესტივალზე ჰოუ სიאו-სიანის *ასასინის* (*The Assassin*) ჩვენების შემდეგ. თარგმნა ნინი შველიძემ

ისტორიული ფილმის გადაღება, რომელშიც ხმლით იბრძვიან, ახალი გამოცდო-
ლებაა რეჟისორისთვის, რომელიც ცნობილი ყოველდღიური ცხოვრების ამსახ-
ველი პორტრეტებით გახდა. თუმცა ამ ფაქტს ხელი არ შეუშლია ჰოუსთვის, ტრა-
დიციას მიბრუნებოდა და საკუთარ ამბად ექცია. “ყოველთვის მინდოდა, ჟანრში
სინამდვილის განცდა შემეტანა” – განაცხადა ჰოუმ უკანასკნელ ინტერვიუში –
“ამიტომ საკუთარ თავს საზღვრები დავუწესე. როგორც რეჟისორი, საზღვრების დანესებამ
გამათავისუფლა.” 35-მილიმეტრიან ფირზე გადაღებული *ასასინი* ტანის დინასტიის მდიდრულ
ცხოვრებას განსაცვიფრებლად ასახავს – სანთლით განათებულ ინტერიერებში გამჭვირვალე
ქსოვილებით დაწყებული, დამთავრებული აყვავებული, თვალუნვდენელი ჩინური ლანდშაფ-
ტით – და ემოციური მიჯაჭვულობით ადრეულ ხანაში გვაბრუნებს.

უკანასკნელი სამი ათწლეულის მანძილზე ჰოუმ, როგორც ხელოვანმა, უნიკალური გზა გაი-
არა, თუმცა საკუთარ ვალს ძველი თაობების მიმართ არ უარყოფს. ნიუ-იორკის კინოფესტი-
ვალის ფარგლებში, დისკუსიის მსვლელობისას რეჟისორმა მიმოიხილა ფილმები, რომლებ-
მაც ის შთააგონა. ისაუბრა იმაზეც, როგორ უბიძგა კინომ, თავისი ახალგაზრდული ამბოხი
როგორმე გამოეხატა.





კადრი ფილმიდან ნათელი ზაფხულის დღე

ომის შემდგომ ევროპულ კინოზე, უკანასკნელ ამოსუნთქვასა (*À bout de souffle*) და ედვარდ იანგთან გადაკვეთაზე:

ახალგაზრდობისას, რეჟისორების ჯგუფთან ერთად ედვარდ იანგის სახლში დიდ დროს ვატარებდი. ეს იაპონურ სტილში მოწყობილი სახლი იყო, სადაც იაპონურ ხალიჩებზე ვისხედით. ასაკით არც ისე პატარები, თუმცა როგორც რეჟისორები, ძალიან გამოუცდელები ვიყავით, ახალგაზრდები, გაბრაზებულები და ძალიან ამბიციურები იმასთან დაკავშირებით, რის გადაღებასაც ვაპირებდით.

მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყანაში გადაღებულ ფილმებს ვუყურებდით. იტალიური ნეორეალიზმიდან *ველოსიპედის გამტაცებლებს (Ladri di biciclette)*, ფრანგული ახალი ტალღიდან გოდარის *უკანასკნელ ამოსუნთქვასა* და ტრიუფოს *400 დარტყმას (Les quatre cents coups)*, ახალი გერმანული კინოდან რაინერ ვერნერ ფასბინდერს. ყურებასთან ერთად ფილმებს განვიხილავდით. კინოგანათლება თითქმის ყველამ უცხოეთში მივიღეთ, გამონაკლისი იანგი იყო, რომელიც აქტიურად სწავლობდა მეცნიერებას, მუშაობდა კომპიუტერებზე, თუმცა ტაივანში კინოს გადაღებისათვის ყველაფერზე უარი თქვა.

ჩემს ფილმზე *ბიჭები ფენგუიდან (The Boys from Fengkuei)* დიდი ზეგავლენა უკანასკნელმა *ამოსუნთქვამ* მოახდინა. მონტაჟის პროცესში გოდარის ფილმს მთელი ჯგუფი აქტიურად ვუყურებდით. *უკანასკნელმა ამოსუნთქვამ* „მოხტუნავე მონტაჟის“ (jump cuts)

გამოყენებისკენ გვიბიძგა, ტრადიციული მიდგომით შორ ხედს აუცილებლად ახლო ხედი უნდა მოჰყოლოდა. „მოხტუნავე მონტაჟი“ ერთსა და იმავე პოზიციაში გმირების ემოციებისა და ამბების საკუთარი სურვილისამებრ გადმოცემის საშუალებას გვაძლევდა.

ედვარდ იანგის ნათელი ზაფხულის დღისა (*The Bright Summer Day*) და მსახიობების ჭამის ყურების შესახებ:

შეკრებებისა და კინოს გადაღებაზე საუბრისას ყველა ვთანხმდებოდით ერთ რამეზე, რომ ჩვენი ამბები ჩვენი პერსპექტივიდან უნდა გადაგვეღო და რეალობა აგვესახა. ნათელი ზაფხულის დღე იანგის პერსონალური გამოცდილებიდან დაიბადა, ამასთან ერთად, განსაკუთრებული შემთხვევიდან, რომელიც ხელშესახები ახალი ამბებიდან გახდა. *ასასინში* მთავარი როლის შემსრულებელი ჩენ ჩანგი პირველად ამ ფილმში გამოჩნდა. მაშინ 14 წლის იყო და უკვე საკმაოდ იმედისმომცემად გამოიყურებოდა.

ყოველთვის ვცდილობ, ფილმი ისე გადავიღო, რომ რეალიზმის კონცეფცია დაცული იყოს. თუმცა მსახიობები, პროფესიონალები თუ არაპროფესიონალები, არ თამაშობენ იმდენად რეალისტურად, რამდენადაც მინდა. ამის მისაღწევად მსახიობებს რეალისტური გარემო უნდა შევუქმნა, რომ პერსონაჟებთან თავის გაიგივება შეძლონ და ის გააკეთონ, რასაც მათგან ვითხოვ. ამ მხრივ ჩემი საყვარელი მცდელობა ჭამას უკავშირდება. თუ გვაქვს სცენა, სადაც გმირები ჭამენ, ამ სცენა-

ნას ჭამის დროის მოახლოებისას ვიღებ, როცა მსახიობებს ნამდვილად შიათ. ახალ-მომზადებული კერძებით გაწყობილ სუფ-რას მივუსხდებით და როცა ყველა საკუთარი ჩვევების შესაბამისად იწყებს ჭამას, მე მათ შევახსენებ, რომ ეს პერსონაჟი რაღაცას განიცდის, რაც ძალიან დამთრგუნველია, რომ მას რაღაც აწუხებს, და შემდეგ, იმედი მაქვს, მსახიობები ჭამის დროს ამას გაითვალისწინებენ.

მიკიო ნარუსეს მოტივტივე ღრუბლებსა (Floating Clouds) და კინოში მოხვედრაზე:

ნარუსეს ფილმი იმიტომ შევარჩიე, რომ ჩემთვის ახლობელია. იერსახითა და არქიტექტურით ჩვენი სახლი იაპონურს ჰგავდა. შესაძლოა არ იცით, რომ ტაივანი 50 წლის მანძილზე იაპონიის მიერ იყო ოკუპირებული. ამიტომ ნარუსეს ფილმებში რაღაც ძალიან მშობლიურს ვხედავდი, რაშიც გავიზარდე. ეს ფილმი მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ მომხდარს ეხებოდა, როცა ხალხი უიმედობით იყო შეპყრობილი. ფილმი მშრალი და შთამბეჭდავია. ნარუსემ, როგორც რეჟისორმა, მოახერხა, ეჩვენებინა, ადამიანთა ემოციური კავშირები საზოგადოების გავლენით როგორ იცვლება. მისი გმირები კინოეკრანზე დელიკატურად და ცოცხლად გამოიყურებიან.

პირადად მე ახალგაზრდობისას ხშირად ვთაღლითობდი, ამით ვერთობოდი. აზარტულ თამაშებს ვთამაშობდი, ამიტომ საყოფაცხოვრებო ნივთებს ვყიდდი ან დროებით ვასხვისებდი. მიუხედავად იმისა, რომ წვრილმანი ქურდი ვიყავი, ლიტერატურისა და კინოს დიდ გულშემატკივრად ვრჩებოდი, რამაც გადამარჩინა. ამის დახმარებით უარი ვთქვი ცხოვრების ბნელ გზაზე, რომელიც მარტივად შეიძლებოდა, ამერჩია. ფილმებმა და რომანებმა ღირსება გადამიჩინა, როგორღაც მომიყვანა იქ, სადაც დღეს ვარ.

ვერც კი წარმოიდგენთ, რა საშუალებებს მივმართავდი კინოთეატრში მოსახვედრად. ვნახულობდი ყველაფერს, რაც გამოდიოდა და რასაც კინოთეატრებში აჩვენებდნენ. კინოში შესაღწევად მუდმივად გზებს ვეძებდი. როცა პატარა ვიყავი, კინოთეატრში უფასოდ შესასვლელად ხშირად ვთვალთქმაცობდი, უფროს ადამიანს პერანგზე ვე-

ჭიდებოდი, ვითომ მასთან ერთად ვიყავი. საშუალო სკოლაში საკმაოდ დიდი ვიყავი იმისთვის, რომ თავი ვინმეს ბავშვად გამესაღებინა. ამ დროისათვის ძირს დაყრილ ყუამოხეულ ბილეთებს ვაგროვებდი და ვაწებებდი, შემდეგ კინოთეატრში მივდიოდი და კლერკს ვაძლევდი. რა თქმა უნდა, კლერკები დეტალებს ყურადღებას არ აქცევდნენ, ყალბ დანებებულ ბილეთს იღებდნენ. კოლეჯში სწავლისას უფრო შთამბეჭდავად ვმოქმედებდი: კინოთეატრში შესაღწევად კედელზე ვცოცდებოდი ან ღობეში გასაძრომს ვჭრიდი.

ფელინის ამარკორდზე (Amarcord) და ნესების დარღვევაზე:

ამარკორდს მხოლოდ იმიტომ არ გამოვყოფ, რომ მეხსიერებას აცოცხლებს. ფილმი ყოველი ექსცენტრული პერსონაჟით სრულიად განსაკუთრებულ პატარა ქალაქსა და ოჯახებს შეეხება. მან ჩემს კინოზე უზარმაზარი გავლენა მოახდინა, მათ შორის, სურათზე სიცოცხლის დრო, სიკვდილის დრო. ფილმმა შთამაგონა, მივბრუნებოდი ბავშვობის გამოცდილებას და მასზე გადამელო.

ამ ფილმს ერთ განსაკუთრებულ მომენტს ვუკავშირებ, რომელიც ფილმის ბიჭები ფენგუიდან გადაღებას შეეხება. ფილმში ერთ-ერთი გმირი, პროტაგონისტი, ჩხუბობს, აგურს იღებს, ვილაცას თავში ურტყამს და კადრს მარცხენა კუთხიდან ტოვებს. მოგვიანებით გმირი კვლავ ბრუნდება, წრეს არტყამს, იღებს ჯოხებს და ბრძოლაში მარჯვენა კუთხიდან ერთვება. კადრში შემოსვლის და კადრის დატოვების ამგვარი გადაწყვეტა მაშინ უცხო იყო. კინოსკოლებში გვასწავლიდნენ, რომ კადრში იმ მხრიდან უნდა შევსულიყავით, რომლიდანაც გავედით. ფელინიმ ტრადიციულ ხერხზე უარის თქმით მასწავლა, რომ საკუთარი სურვილის შესაბამისად მოქცევის თავისუფლება მაქვს. დოგმატური გზები, რომლებსაც კინოსკოლაში მასწავლიდნენ, ამით გადავლახე. ამარკორდმა ჩემზე უზარმაზარი გავლენა მოახდინა, თანამედროვე რეჟისორები ამას ალბათ ვეღარ გამოცდიან, რადგან მსგავსი თავისუფლება მათ უკვე აქვთ და დოგმებიც არ აწუხებთ.

როცა მე ვიწყებდი კინოს გადაღებას, ოქროს წესები ბიბლიასავით იყო, ვცდილობდი მათგან განვთავისუფლებას. ○



კადრი ფილმიდან მოტივტივე ღრუბლები

ინტერვიუ



ბედნიერი ლაზარო

წარმოსახვა და რეალობა ერთმანეთის კვლდევალ

ჯოზეფინ დეკერისა და დევიდ ბარკერის ინტერვიუ ალიჩე
რორვაკერთან, **Filmmaker**, 2018 წლის 30 ნოემბერი

თარგმნა გიკა მიქაბაძემ

ალიჩე რორვაკერის ნამუშევრები ცხოვრებისა და მისი წარმოსახვითი შესაძლებლობების ექსტაზური დადასტურებაა. მისი ახალი ფილმისგან სუნთქვა შეშებოდა. *ბედნიერი ლაზარო (Lazzaro felice)* არაკონვენციურად მოთხრობილი არაკონვენციური ისტორიაა, თუმცა ძალიან ღრმა საფუძველზე დგას. ალიჩემ ჩვენთან საუბარში ფილმის შიგნით სახლის აგება ახსენა; როცა ვინმეს კინოში პატიჟებ, თითქოს საკუთარ სახლში ეპატიჟებიო. ალიჩეს მისი ასაკისთვის შეუფერებლად ბრძნული ეს სიტყვები გულში ჩამრჩა; ამიტომაც სიხარულით გიზიარებთ მის უნიკალურ ნააზრევს და ამ შთამაგონებელ საუბარს რეჟისორთან. – ჯოზეფინ დეკერი

მიუხედავად იმისა, რომ კინოსა და ტელევიზიასთან წვდომის გარეშე გაიზარდა, იტალიელი რეჟისორი ალიჩე რორვაკერი 30 წლისაც არ იყო, როცა პირველი ფილმი *ციური სხეული (Corpo celeste)*, 2011) კანის კინოფესტივალზე წარადგინა. იმ დროისთვის ის უკვე ჩამოყალიბებული ხელოვანია, ღრმად სტრუქტურირებული და ფილოსოფიურად რთული ფილმებით. *ბედნიერი ლაზარო*, რომელმაც 2018 წლის კანის ფესტივალზე საუკეთესო სცენარის ჯილდო მიიღო, რორვაკერის კინოს ახალი მიმართულებით ავითარებს და, ამავდროულად, ადრეული თემების კვლევას განაგრძობს. თუ პირველი ორი ფილმი გოგონების ზრდასრულ ცხოვრებაში გადასვლის შესახებ მოგვითხრობს (და ეს ამბები ნაწილობრივ რეჟისორის ცხოვრებიდანაა ნასესხები), *ბედნიერი ლაზარო* მარკიზას მიწაზე მომუშავე, დაქირავებული გლეხების ამბავია, რომელთაც თამბაქო მოჰყავთ. რამდენიმე მოულოდნელი და ჯადოსნური შემოტრიალების შედეგად კი ფილმი, რომელიც წარსულზე გვეგონა, გადაიქცევა ფილმად, რომელიც სიღრმისეულად დაკავშირებულია ჩვენს აწმყოსთან. – დევიდ ბარკერი

ბარკერი: ჩვენ ვილაპარაკეთ წარმოსახვისა და რეალობის ურთიერთკავშირზე თქვენს ფილმებში, სადაც სამყარო ცოტა არ იყოს სასტიკია და პერსონაჟები წარმოსახვით მშვენიერ სამყაროებს იგონებენ თავის გადასარჩენად ან თავადვე იქმნიან პირად სივრცეს. ცხოვრებაშიც ასე ხდება?

რორვაკერი: ენას ახასიათებს ერთი ძალიან საინტერესო უცნაურობა, რომელსაც მაშინ ვიყენებთ, როცა რაღაც ძალიან ლამაზს ვხედავთ. მაგალითად, ბუნების მიერ შექმნილზე ვამბობთ: „გეგონება, ყალბიაო“. მაგრამ როცა ძალიან კარგად გაკეთებული ხელოვნურის წინაშე ვდგავართ, ვამბობთ: „გეგონება, ნამდვილიაო“. ჰოდა, როგორ უნდა მოახერხო, რომ ეს „ყალბი“ და „ნამდვილი“ შეაერთო? მინდოდა, რაც შეიძლება ნამდვილად წარმომეჩინა სამყარო, მაგრამ თან ზღაპრები შემიქმნა. რადგან მეოცე საუკუნეში დავიბადე, ჩემი ოცნება იყო ისეთი სამყაროს შექმნა, რომელიც სხვა საუკუნიდან მოვიდა, განადგურდა და მერე იმ საუკუნეში გადავიდა, რომელშიც ახლა ვცხოვ-

რობთ. დაინახო არა ის, რაც მოხდა, არამედ ის, რომ ადამიანები არ იცვლებიან. დიდი დრამები მხოლოდ ცოტა ადამიანისთვის არსებობს. ისეთი უბრალო ადამიანების ცხოვრებაში კი, როგორებიცაა ლაზარო და მისი თანამოძმეები არიან, დრამის ადგილი არ არის. დრამისგან ძალიან შორს არიან.

ჩემთვის ძალიან მნიშვნელოვანი იყო, ვყოფილიყავი ზედმინევიან რეალისტური, მეპოვა კავშირი ვრცელ წარმოსახვით სამყაროსთან და გამეკეთებინა ზღაპარი ჩვენი ევროპული ისტორიის ბოლო 50 წელზე.

არ ვიცი, ვუპასუხე თუ არა თქვენს კითხვას, იქნებ სწორად ვერ გავიგე.

ბარკერი: მშვენიერი, მაგრამ მე მაინც იმაზე ვფიქრობ, როგორ იყენებენ პერსონაჟები წარმოსახვას სამყაროში საკუთარი სივრცის შესაქმნელად – ისე, როგორც ლაზარო, რომელმაც განსაკუთრებული ადგილი შეიქმნა მთებში; და როგორც გოგონები *საოცრებებში (Le meraviglie)*, სადაც მამა სასტიკია, მაგრამ ისინი მეტწილად საკუთარ წარმოსახვაში ცხოვრობენ.



ალიჩე რორვაკერი

რორვაკერი: მე ვფიქრობ, რომ ყოველთვის არსებობს ერთი და მეორეც. წარმოსახვა და რეალობა ერთმანეთის კვალდაკვალ მიდიან. ორივე შეზღუდულია. ასე რომ, თუ ისინი ერთმანეთს ეხმარებიან, რაღაც უფრო დიდს მივიღებთ. ჩემთვის ასევე ძალიან მნიშვნელოვანი იყო, შემექმნა ფსიქოლოგიამდელი სამყარო, მოქმედების ფსიქოლოგიამდელი, რომ ნამუშევრები არქეტიპული გამოსულიყო.

ბარკერი: და როგორ ფიქრობთ, ეს განასხვავებს ამ ფილმს წინა ფილმებისგან, რომლებიც უფრო მეტად ფსიქოლოგიური იყო?

რორვაკერი: ერთი მიმართულებით მუშაობას ვცდილობ. სხვა ფილმებშიც რეალობასა და ზღაპარს შორის იყო, მაგრამ შესაძლოა, ერთი ნაბიჯით უფრო ახლოს ფსიქოლოგიასთან. მგონი ფსიქოლოგია ისაა, რასაც მაყურებელი ფილმის ნახვის შემდგომ განიხილავს, ასე რომ, ამის წინააღმდეგი არ ვარ. მშვენიერი რამაა. მე მართლა მწამს, რომ კინო რაღაცის სინთეზია. თითქოს რაღაც იმიჯი გამოგაქვს შიგნიდან, მერე აუჩქარებლად ანალიზებ და აკვირდები, სად გამოგადგება, სად ივარგებს.

დეკერი: საინტერესო მოსასმენია, ძალიან ჭკვიანური და ცოცხალი აზრია. სასიხარულოა, რომ ახალჩასახულ წინარე-ფსიქოლოგიაზე, ბავშვად ყოფნაზე ლაპარაკობთ. როცა გადასაღებ მოედანზე ხართ ჯგუფთან ერთად, ხომ არ ცდი-

ლობთ, მათაც ასეთი სივრცე შეუქმნათ? როგორ მუშაობთ მსახიობებთან და კამერასთან ამ სივრცის შესაქმნელად?

რორვაკერი: ძალიან სწორი შედარება იყო ბავშვის ხედვასთან. ეს არის ის, რასაც მაყურებლისგან ვითხოვ. მარტივი არაა, რადგან ლაზაროსთან თავს ვერ გააიგივებ. თქვენ მას ისე უყურებთ, როგორც ბავშვი უყურებს ზრდასრულთა სამყაროს – მასთან თავის გაიგივების შესაძლებლობა არ გაქვთ. ბავშვისთვისაც ზუსტად ასევე შეუძლებელია ეს. როცა გარდატეხა გეწყება, მხოლოდ მაშინ იწყებ სხვებთან თავის გაიგივებას. ჩანაფიქრი ასეთი იყო, რომ მაყურებლები ბავშვებს დამსგავსებოდნენ. სხვა მხრივ კი, არაფერი განსაკუთრებული არ ხდება, ძალიან ბევრს ვმუშაობთ. [იკინის]. გიჟები ვართ. მართლა ძალიან გვიყვარს მუშაობა. მაგალითად, ერთ გადასაღებ მოედანზე სახლი თეთრად შევლებეთ და მითი შევქმენით თეთრსახლიან ქალზე. თუმცა, ეს ერთი ჩვეულებრივი თეთრი სახლი იყო, ირგვლივ სიცარიელე, ამიტომ თამბაქო დავრგეთ და თევების განმავლობაში ვრწყავდით. მერე ცხოველებიც მოვიყვანეთ. ყველაფერი გავაკეთეთ, რომ ეს ამბავი რეალური გამოსულიყო.

ძალიან რთულია, ამ სამყაროსი გწამდეს, იმიტომ, რომ ხანდახან ცუდი გაგებით სასაცილოა. მე მომწონს, როცა რაღაც ისეთისკენ მივდივარ, რაც ძალიან ახლოსაა სასაცილოსთან. ასე რომ, [ბევრი] საქმის კეთება გინევს, რომელიც წარსულზეა დაფუძნებული და არა მხოლოდ გამოსახულებაზე. ეს

ხანგრძლივი პროცესია: დეკორაციები, კოსტიუმები და მსახიობებთან რეპეტიცია. დროთა განმავლობაში ერთად მუშაობა ძალიან გვაახლოებს.

მიუხედავად იმისა, რომ ქალაქის სცენები ფილმის მხოლოდ მცირე ნაწილია, მაინც ძალიან მნიშვნელოვანი იყო, რომ მოგვეჩვენა ადგილი, სადაც პერსონაჟები ცხოვრობენ. შეგვეჩვენა სივრცე, რომელიც წარმოადგენს სახლს ქალაქის ცენტრში. ვფიქრობ, როცა სახლისმაგვარ დეკორაციას აკეთებ, ადამიანები უფრო თავისუფლად მოძრაობენ სტრუქტურაში. უკვე შემდეგ შეგიძლიათ გადაიღოთ ფილმი, რომელიც სახლივითაა და ეს ისაა, რისი კეთებაც მე მიყვარს. სახლი, რომელშიც ადამიანებს პატიჟებენ, სადაც ოთახებში გადაადგილება და ფანჯრებიდან გახედვა შეუძლიათ.

დეკერი: ამ დეკორაციებს არა მხოლოდ თქვენ და დამდგმელი მხატვარი აშენებთ, არამედ მსახიობებიც მონაწილეობენ?

რორვაკერი: დიახ, ისინიც მონაწილეობენ. მაგალითისთვის, სოფელში ადგილობრივი მოსახლეობა და მსახიობები ერთი და იგივე ხალხია. ასე რომ, მათაც თავიანთი წვლილი შეაქვთ. სცენარი ძალიან ზუსტია და გადაღების დროს იმპროვიზაციას საერთოდ არ მივმართავ, მაგრამ ადგილსა და ატმოსფეროს ერთად ვქმნით. რა თქმა უნდა, არის დამდგმელი მხატვარი – მიტა ფრიგატო, ნამდვილი

გენიოსი, და ელენ ლუვარი – დამდგმელი ოპერატორი. მართალია, ინგლისურად ამ სიტყვას ცოტა სხვა მნიშვნელობა აქვს და „ქულ სიტყვაა“, მაგრამ მაინც ვიტყვი – ყველაფერი ორგანულია, ორგანიზმის გაგებით. ბუნებრივად იბადება, იმიტომ, რომ ასე ვმუშაობთ.

მაგრამ ამას დიდი დრო მიაქვს და ჩვენ ყოველთვის ღარიბები ვართ, რადგან ამდენი დრო გვეხარჯება.

დეკერი: ძალიან უჩვეულოა და მუშაობის შესანიშნავი მეთოდია.

რორვაკერი: ყოველთვის პროდიუსერ კარლო კრესტო-დინასთან და „ტემპესტასთან“ [მწარმოებელი კომპანია] ვმუშაობ. ასეთი წესი გვაქვს: ჩვენ შემდეგ ეს სამყარო – თუკი შესაძლებელია – უკეთესი ან, უკიდურეს შემთხვევაში, იგივენაირი დავტოვოთ, რადგან, ჩვეულებრივ, კინო სამყაროს ანადგურებს. ასე რომ, ასეთი წესი გვაქვს, თუ არ შეგიძლია სამყარო უკეთესი გახადო, იგივე მაინც დატოვე. ხანდახან ეს არც ისე მარტივია. იმდენი უნდა იწვალო, რომ გადაღების დაწყებამდე მიიყვანო ფილმი და გზად ყველა არ დახოცო. ხანდახან ეს ყველაფერი ძალიან სასტიკია.

ბარკერი: როცა მსახიობებთან ერთად ხართ, სცე-

კადრი ფილმიდან ბედნიერი ლაზარო. ლუკა ჩიქოვანი და ადრიანო ტარდიოლო





კადრი ფილმიდან ბედნიერი ლაზარი

ნარი დასრულებულია თუ სრულყოფისათვის რეპეტიციებს გადიხართ? ყველაფერი ისე დეტალურადაა განერილი.

რორვაკერი: სცენარში ბევრი დეტალია და რეპეტიციასაც ბევრს გავდივართ. ეს მსახიობებსა და სიტუაციას და მოკიდებული. მე სამსახიობო ხელოვნების მასწავლებელთან, ტატიანა ლეპორესთან ერთად ვმუშაობ, პირველივე ფილმიდან მოყოლებული.

დეკერი: მოთელვაში გეხმარებათ?

რორვაკერი: დიახ, იმიტომ, რომ გადასაღებ მოედანზე ბევრი ადამიანი და ტატიანაც ჩემთან ერთადაა.

დეკერი: მშვენიერია, ანუ ის უკანა პლანზე მუშაობს?

რორვაკერი: დიახ, რადგან ჩემთვის ძალიან მნიშვნელოვანია, რომ „უკანა პლანად“ არ დარჩეს.

ბარკერი: აქ რეჟისორს არ აქვს უფლება, უკანა პლანის, მასობრივი სცენის მსახიობებთან ილაპარაკოს. ამიტომ შტატებში გადაღებულ ფილმებში „სამყარო“ არ არის.

რორვაკერი: ღმერთო ჩემო, დაუჯერებელია. მე ყველასთან ვლაპარაკობ, ცხოველებთანაც კი!

დეკერი: ის მსახიობები, რომლებმაც ველზე მცენარეები დარგეს, როგორც ჩანს, მნიშვნელოვანი ადამიანები არიან, თქვენი ფილმის სამყაროს შეადგენენ. როგორ შეარჩიეთ ეს ხალხი?

რორვაკერი: პირველ ნაწილში ის ოჯახებია, რომლებიც იქ ცხოვრობენ და ჯერ კიდევ მისდევენ ფერმერობას. კასტინგი ცოტა შემთხვევითი იყო. ჩვენ გვყავდა ისეთი პერსონაჟები, როგორიც მარია გრაცია და ჯუზეპე, რომლებზეც ვიცოდით, რომ გვჭირდებოდნენ. სხვებს კი ვეუბნებოდით: „სამი ადამიანი გვჭირდება თქვენი ოჯახიდან. ვინ შეძლებს მოსვლას?“

ხანდახან მართლა ვილაც კონკრეტული გვინდოდა, მაგრამ ისინი გვეუბნებოდნენ: „არა, ახლა არ შემიძლია, მუშაობა უნდა გავაგრძელო, მაგრამ ჩემს ძმას შეუძლია მოსვლა.“ ასევე თვითონ წყვეტდნენ, რამდენ ხანს უნდოდათ ჩვენთან თანამშრომლობა. ერთმა თქვა: „მე შემიძლია ერთი კვირა დაგიტომ“, მეორემ: „მე შემიძლია ორი კვირა დაგიტომ“ და სხვა არჩევანი არ გვქონდა. თუ ნამდვილი ადამიანები გვინდა, ისე უნდა გამოვიყენოთ, როგორც თავად მოისურვებენ და როცა ეცლება.

ბარკერი: საიდან გაჩნდა ლაზარი?

რორვაკერი: ჩვენ ის მიწათმოქმედების პროფესიულ სასწავლებელში გავიცანით. როცა შევხვდით, ვიცოდით, რომ ის იყო, მაგრამ თვითონ დამცინა-

ვად გვიყურებდა. თითქოს მისთვის პატარა მაიმუნები ვიყავით: „აჰ, ესე იგი, ფილმის გადაღება გინდა? არა, არა.“ მას არ უნდოდა. იმიტომ კი არა, რომ მორცხვი იყო, უბრალოდ არაფერში არ სჭირდებოდა. როცა ვკითხეთ, უნდოდა თუ არა ფილმის პროტაგონისტი ყოფილიყო, მან თქვა: „არა, მადლობა, მაგრამ მეგობარი მყავს, რომელსაც ენდომება.“

ბარკერი: მაგარია.

რორვაკერი: საბოლოოდ მაინც დავარწმუნეთ. ვთხოვეთ რეპეტიციის გავლა, რომ გაეგო, რასთან ჰქონდა საქმე, რომ ეს სხვისთვის რამის ჩვენება არ არის. ეს უფრო საკუთარი თავისთვის ადამიანად ყოფნის დანახვებაა. მანამდე მსახიობობაზე ასეთი წარმოდგენა ჰქონდა: გამარჯობა! [დიდ ჟესტს აკეთებს] და როცა ყველაფერი ავუსხენით, გვითხრა, კარგი, ვცდიო.

დეკერი: ისეთი შთაბეჭდილება მრჩება, თითქოს ისტორიიდან გადმოხვედით, წარსულიდან, და რაღაცნაირად ამ ოთახში აღმოჩნდით. ალბათ იმიტომ, რომ ისტორიის ისეთი განცდა გაქვთ, რომელსაც საქმეში მთლიანად იყენებთ. მსმენია, რომ ფერმერული გამოცდილება გაქვთ, მართალია?

რორვაკერი: კი, მაგრამ არც ისეთი წარმატებული, როგორსაც ვისურვებდი. მაჩემი მეფუტკრეა და დედა – მასწავლებელი. მეც დღემდე სოფელში ვცხოვრობ. მართალია, ასეა, მაგრამ მას შემდეგ, რაც მოგზაურობა მიწევს, ბაღს ვრწყავ და მივდივარ. ძალიან რთულია ამ ორი რაღაცის შეთავსება, მაგრამ ვცდილობ. ვფიქრობ, მნიშვნელოვანია, საკუთარი თავი რეალობაში მოათავსო. რეალობაც ხომ ნამდვილი ცხოვრებაა, არა?

დეკერი: მინდა, კამერაზე ვიკითხო. მეჩვენება, რომ კამერა დიალოგშია ყველაფერთან, რაც ხდება და რაც თქვენ მიერ არის ორკესტრირებული, მაგრამ არ ემორჩილება არცერთ წესს; ყოველ შემთხვევაში, გადაღების არცერთ იმ წესს, რაც შტატებში გვაქვს. როგორ აჩენთ ამ დიალოგს კამერასა და გამოსახულებას შორის?

რორვაკერი: ჯერ ერთი, Super 16-ით ვიღებთ. ეს მნიშვნელოვანია, რადგან ჩვენ ყველაფერს ვერ ვაკონტროლებთ. მოულოდნელობის ელემენტი არსებობს. კამერის მუშაობა ზუსტად ისეთია, როგორც თქვენ აღწერეთ. ეს დიალოგია. ის არც პასიურია, არც სიუჟეტის მონა და არც მეფე ან დედოფალი. ესაა დიალოგი სიუ-

ჟეტსა და კამერას შორის. ელენთან [ლუვარი] ერთად ყოველთვის გადაღებამდე ვწყვეტთ, რომელი მიმართულებით გვსურს წასვლა და ვცდილობთ, მუდამ ერთი ნაბიჯით შორს გავცდეთ ამას; ხელახლა არ გავაკეთოთ ის, რაც უკვე გაგვიკეთებია, იმიტომ, რომ ცნობისმოყვარეები ვართ. რაღაც განსხვავებულის აღმოჩენა გვინდა.

ასე რომ, ამჯერად უფრო თავისუფლად და მხიარულად ყოფნა გვინდოდა, ყოველი შემთხვევისთვის, ჩვენთვის მაინც. მაგალითად, როცა ბებერი ანტონია პირველად ხედავს ლაზაროს, ამბობს: „მუხლებზე დაიჩოქე“ – მეც და ელენაც დავიჩოქეთ. ბებრი ასეთი წვრილმანი სისულელე ხდებოდა, იმიტომ, რომ ვცდილობდით, ლაზაროსავით გახსნილები ვყოფილიყავით, გახსნილები და თავისუფლები. და, რაც მთავარია, არ გვინდოდა თავი მოგვებზრებოდა.

დეკერი: რამდენი დღე იღებდით?

რორვაკერი: ორი სეზონი გეჭირდებოდა, ასე რომ, ოთხ კვირაზე ცოტა მეტი გვქონდა ზაფხულში და ისევ ოთხ კვირაზე ცოტა მეტი – ზამთარში. შუალედში დროის გასვლას ველოდებოდით. ეს შესაძლებელი იყო, რადგან პროდიუსერები ასეთი სახით მუშაობის მნიშვნელობას ითვალისწინებენ. ყველაზე რთული ესაა, არა? კინო მარტო რეჟისორზე არ არის დამოკიდებული, ის წარმოებასა და გუნდს ეფუძნება. ბებრი რამეა ერთად. კინო ალქიმიია, პროცესია. მნიშვნელოვანია იმ ხალხთან მუშაობა, რომელსაც საქმე ესმის. არა მხოლოდ ესმის, არამედ ამის სჯერა.

დეკერი: ამ ფილმის სცენარი განსაკუთრებულადაა დაწერილი, თითქოს მასში ერთდროულად რაღაც მითოლოგიური და უაღრესად პირადი დავინახე. გაქვთ რამე რიტუალი საქმის კეთების დროს? რას აკეთებთ წერის დროს, როგორ გეხსენებათ მზერა?

რორვაკერი: ყოველ დილით ვსვამ წყალს. [იცინის] არა, არ ვიცი. მართლა. მაგრამ ბაბაკ კარიმიმ, რომელიც განქორწინებაში თამაშობდა, მითხრა, რომ მისი ცხოვრება მას შემდეგ შეიცვალა, რაც მზის ჩასვლის დროს ჭიქა წყლის დალევა დაიწყო.

განსაკუთრებული რიტუალი ჯერ არ მაქვს, მაგრამ ვეძებ. ამ კვირიდან ასე და ასე ვიზამ-მეთქი, ვამბობ... და მერე მაგინყდება. ასე რომ, ჩემი რიტუალები მარტო ორშაბათიდან ოთხშაბათამდე ძლებს, შემდეგ კი ქრება. და მომდევნო ორშაბათს ისევ ახალს ვიგონებ. ○

თარგმანი დაკარგული



ფრანგული კინოს
ზოგიერთი ტენდენცია
ფრანსუა ტრიუფო

Cahiers du Cinema,
№ 31, 1954 წლის იანვარი
თარგმნა ირმა ინარიძემ

ათი-თორმეტი ფილმი...

ფრანგული კინო წელიწადში ასობით ფილმის წყალობით არსებობს, მაგრამ მხოლოდ ათი-თორმეტი მათგანი თუ იმსახურებს კრიტიკოსების, კინომოყვარულთა და კაიე დიუ სინემას ყურადღებას.

სწორედ ეს ათი-თორმეტი ფილმი ქმნის ერთობიან დასრულებულ „ხარისხის ტრადიციას“. საკუთარი ამბიციურობით აღაფრთოვანებს უცხოურ პრესას. წელიწადში ორჯერ წარმოადგენს საფრანგეთს კანსა და ვენეციაში, სადაც 1946 წლის შემდეგ საკმაოდ რეგულარულად ეუფლება ჯილდოებს, ოქროს ლომსა და გრანპრის.

ხმოვანი კინოს პირველ ხანებში ფრანგული კინო ზედმინევენით ბაძავდა ამერიკულს. ნაიარევი სახის (*Scarface*) გავლენით ჩვენ ვიღებდით გასართობ პეპე ლე მოკოს (*Pépé le Moko*). შემდეგ, პრევერის წყალობით, ფრანგული სცენარი მკვეთრ ევოლუციას განიცდის, მარსელ კარნეს ნისლიანი სანაპირო (*Quai des brumes*) კი ეგრეთ წოდებული პოეტური რეალიზმის სკოლის შედეგად ხდება.

ომმა და ომისშემდგომმა პერიოდმა ჩვენი კინო განაახლა. ის შეიცვალა შიდა დაპირისპირების შედეგად და „პოლიტიკურ რეალიზმს“ (რომელზეც შეგვიძლია ვთქვათ, რომ გარდაიცვალა და ლამის კარიც (*Les portes de la nuit*) გაიხურა) ჩაენაცვლა „ფსიქოლოგიური რეალიზმი“, რომელსაც კლოდ ოტან-ლარა, ჟან დელანუა, რენე კლემანი, ივ ალეგრე და მარჩელო პალიერო წარმოადგენდნენ.

სცენარისტების ფილმები

დელანუას მიერ გადაღებულ კუზიანსა (*Le Bossu*) და ჩრდილის მხარეს (*La Part de la de l'ombre*), კლოდ ოტან-ლარას შეყვარებულ სანტენიკოსსა (*Le Plombier amoureux*) და სასიყვარულო წერილებს (*Lettres d'amour*), ივ ალეგრეს ოცნებების ყუთს (*La boîte aux rêves*) და განთიადის დემონებს (*Les Démons de l'aube*) თუ გავიხსენებთ და იმასაც აღვნიშნავთ, რომ ყველა ეს ფილმი სამართლიანად მიიჩნევა კომერციულ ნამუშევრად, მაშინ უნდა ვაღიაროთ, რომ ამ ავტორთა წარმატებასა თუ წარუმატებლობას მთლიანად განსაზღვრავდა მათ მიერ შერჩეული სცენარები და პასტორალური სიმფონია (*La Symphonie pastorale*), ხორცშესხმული ეშმაკი (*Le Diable au corps*), აკრძალული თამაშები (*Jeux interdits*), კარუსელები (*Manéges*), კაცი, რომელიც ქალაქში დადის (*Un homme marche dans la ville*) სწორედ რომ სცენარისტების ფილმებია.

გარდა ამისა, ფრანგული კინოს უდავო განვითარებას განა ძირითადად ახალი სცენარისტები და თემების განახლება, შედეგებისადმი

გაბედული დამოკიდებულება და, ბოლოს, ზოგადად რთულად მიჩნეული სიუჟეტების აღქმაში მაყურებლის მგრძნობიარობის მიმართ გამოსატული ნდობა არ განაპირობებს?

ამიტომ აქ მხოლოდ იმ სცენარისტებზე ვისაუბრებთ, რომელთაც, „ხარისხის ტრადიციის“ შესაბამისად, საფუძველი ჩაუყარეს „ფსიქოლოგიურ რეალიზმს“. ესენი არიან: ჟან ორანში და პიერ ბოსტი, ჟაკ სიგური, ანრი ჟანსონი („ახალი“ მანერით), რობერ სიპიონი, როლან როდენბახი და ა. შ..

დღეს აღარავინ უარყოფს, რომ...

ორანში და ბოსტმა ადაპტირების აღდგენით უკუაგდეს „ტექსტისადმი“ ძველი ერთგული დამოკიდებულება და ჩაანაცვლეს ის საპირისპიროსადმი – „სულისადმი“ – პატივისცემით. აქედან გაჩნდა თამამი აფორიზმი: „პატიოსანი ადაპტირება ლალატის ტოლფასია“ (კარლო რიმის *Travelling and Sex-appeal*).

ორანშისა და ბოსტის ადაპტირების მეთოდი ე. წ. ლაკმუსის ქაღალდის პრინციპს მისდევს. ამ მეთოდის მიხედვით, ადაპტირებისთვის აღებულ რომანში არის გადაღებისთვის ვარგისი და უვარგისი სცენები. უვარგისი სცენების უბრალოდ ამოღების (რაც მანამდე კეთდებოდა) ნაცვლად ისინი უნდა ჩანაცვლდეს სხვა, ეკვივალენტური სცენებით, ანუ ისეთი სცენებით, რომლებსაც რომანის ავტორი მოიფიქრებდა კინოსთვის. „გამოგონება ლალატის გარეშე“ – ეს არის დევიზი, რომელსაც ორანში და ბოსტი ხშირად იმეორებენ, მაგრამ ავიწყდებათ, რომ დაუდევრობით ამ დევიზის ლალატიც შესაძლებელია.

პრინციპში, ორანშისა და ბოსტის სისტემა ისეთი მომხიბვლელი ჩანს, რომ არავის უფიქრია მისი ეფექტიანობის შემოწმება. მე სწორედ ამის გაკეთებას ვაპირებ აქ. ორანშისა და ბოსტის მთელი რეპუტაცია ორ კონკრეტულ საკითხს ემყარება:

- 1) მათ მიერ ადაპტირებული ნამუშევრის „სულისადმი“ ერთგულებას;
- 2) მათ ნიჭიერებას.

ოჰ, ეს ერთგულება...

1943 წლიდან ორანში და ბოსტმა ერთად დაწერეს სცენარები და დიალოგები ფილმებისთვის: მიშელ დავეს ნაზი (*Douce*), ჟიდის პასტორალური სიმფონია, რადიგეს ხორცშესხმული ეშმაკი, კეფელეკის კუნძულ სენის პატრონი (*Un recteur a l'île de Sein*), ღმერთს სჭირდება ადამიანები (*Dieu a besoin des hommes*), ფრანსუა ბუაერის უცნობი თამაშები (*Les jeux inconnus*) და აკრძალული თამაშები (*Jeux interdits*), კოლეტის ნორჩი ჯეჯილი (*Le ble en herbe*). გარდა ამისა, მათ დაწერეს სოფლის

მღვდლის დღიურის (*Journal d'un cure de campagne*) სცენარი, რომელიც არ გადაღებულა, ჟანა დ'არკის (*Jeanne d'Arc*) სცენარი, რომლის მხოლოდ ერთი ნაწილი გადაიღო ჟან დელანუ-ამ, ასევე სცენარი და დიალოგები ფილმისთვის *წითელი სასტუმრო* (*L'Auberge rouge*), რომელიც კლოდ ოტან-ლარამ გადაიღო.

აღსანიშნავია მათ მიერ ადაპტირებული ნაწარმოებებისა და ავტორების მრავალფეროვნება. იმ გამოწვევის გადასალახად, რაც ავტორების – მიშელ დავეს, ჟიდის, რადიგეს, კეფელეკის, ფრანსუა ბუაერის, კოლეტის და ბერნანოსის – ჩანაფიქრებისადმი ერთგულების შენარჩუნებას გულისხმობს, ვფიქრობ, საჭიროა, თავად ფლობდე სხარტ გონებას, არაჩვეულებრივ მრავალფეროვან ხედვასა და განსაკუთრებულ ეკლექტიზმს. გასათვალისწინებელია ისიც, რომ ორანშსა და ბოსტს საკმაოდ განსხვავებულ რეჟისორებთან უწევდათ თანამშრომლობა. მაგალითად, ჟან დელანუ თავს მიიჩნევს მისტიკურ მორალისტად, [...] კლოდ ოტან-ლარა კი, პირიქით, ცნობილია ანტიკონფორმიზმით, „მონინავე“ იდეებითა და სასტიკი ანტიკლერიკალიზმით. უნდა ვაღიაროთ, ამ რეჟისორის უდავო დამსახურებაა საკუთარ ფილმებში საკუთარი თავისადმი ერთგულების შენარჩუნება. ამ ტანდემში პიერ ბოსტი ტექნიკოსია, ხოლო „სულიერება“ ჟან ორანშს ხვდა წილად.

იეზუიტების გარემოში გაზრდილმა ჟან ორანშმა წარსულისადმი ნოსტალგია ც შეინარჩუნა და მუდამ სულიც. სიურრეალიზმთან არშიყობის მიუხედავად, როგორც ჩანს, ის ოცდაათიანი წლების ანარქისტებსაც თანაუგრძნობდა. ეს მეტყველებს, თუ რამდენად ძლიერი იყო მისი ინდივიდუალიზმი და რამდენად არ შეესაბამებოდა იგი ჟიდის, ბერნანოსის, კეფელეკის, რადიგეს ინდივიდუალიზმს. თუმცა ნამუშევრების კვლევისას უფრო მეტსაც შევიტყობთ. აბატმა ამედე ეფრიმ კარგად გააანალიზა პასტორალური სიმფონია და დაწერილ და გადაღებულ ნაშრომებს შორის კავშირი ასე ჩამოაყალიბა: „ჟიდთან რწმენა რელიგიურ ფსიქოლოგიამდე დაიყვანება, ეს უკანასკნელი კი უბრალოდ ფსიქოლოგიასთან იგივედება... ეს ხარისხობრივი დეგრადაცია კი, ესთეტიკის კარგად ცნობილი კანონის მიხედვით, რაოდენობრივ მატებას იწვევს. ჩნდება ახალი პერსონაჟები: პიეტი და კასტერანი, რომელთაც ზოგიერთი გრძნობის გამოხატვა ეკისრებათ. ტრაგედია გადაიქცა დრამად, მელოდრამად“.

რაც ამ სახელგანთქმულ ეკვივალენტობის მეთოდში მეხამუშება, ისაა, რომ დარწმუნებული არ ვარ, რომანი გადაღებისთვის უვარგის სცენებს შეიცავდეს. კიდევ უფრო ნაკლებად ვარ დარწმუნებული იმაში, რომ უვარგისად შერაცხული სცენები ყველასთვის ასეთი იყოს. თავის ბრწყინვალე სტატიას „რობერ ბრესონის

სტილისტიკა“ ანდრე ბაზენი რობერ ბრესონის მიერ ბერნანოსის ტექსტისადმი ერთგულების ქებით ასრულებდა: „ფილმ *სოფლის მღვდლის დღიური* შემდეგ ორანში და ბოსტი ადაპტირების ვიოლე-ლე-დიუკები ხდებიან.“

მათ, ვისაც უყვარს და ვინც კარგად იცნობს ბრესონის ფილმს, კარგად ემახსოვრებათ აღსარების საუცხოო სცენა, სადაც შანტალის სახე „ნელ-ნელა, თანდათანობით ჩნდება“ (ბერნანოსი). ბრესონამდე რამდენიმე წლით ადრე, როცა ჟან ორანშმა დღიურის სცენარი დაწერა (რომელზეც ბერნანოსმა უარი თქვა), აღნიშნული სცენა მან გადაღებისთვის უვარგისად ჩათვალა და სხვა სცენით ჩაანაცვლა. [...]

ნიგნის შუა ნაწილში რწმენაზე კამათისას ერთმანეთს უპირისპირდებიან მღვდელი და ბრიყვი ათეისტი არსენი: „როცა ვკვდებით, ყველაფერი კვდება“. სცენარში ფილმი სრულდება ამ კამათით, რომელიც მთავარი გმირი მღვდლის საფლავზე გაიმართება არსენსა და სხვა მღვდელს შორის. ფრაზა „როცა ვკვდებით, ყველაფერი კვდება“ ფილმის ბოლო რეჟიკა უნდა ყოფილიყო – ალბათ, ერთადერთი, რომელიც მაყურებელს დაამახსოვრებოდა. ბერნანოსის დასკვნითი ფრაზა იყო არა „როცა ვკვდებით, ყველაფერი კვდება“, არამედ – „რაც ხდება, ყველაფერი ღვთის წყალობაა“.

თქვენ ამბობთ „გამოგონება ლალატის გარეშე“. მე კი მგონია, რომ აქ გამოგონების წილი გაცილებით მცირეა, ვიდრე ლალატი-სა. კიდევ ერთი-ორი წვრილმანი... ორანშმა და ბოსტმა ფილმი *სოფლის მღვდლის დღიური* იმიტომ ვერ გადაიღეს, რომ ბერნანოსი ცოცხალი იყო. რობერ ბრესონმა განაცხადა, რომ ბერნანოსი რომ ცოცხალი ყოფილიყო, ნებას დართავდა, კიდევ მეტი თავისუფლებით მოპყრობოდა მის ნამუშევარს. ამგვარად, ორანშსა და ბოსტს ხელი სიციცხლემ შეუშალა, ბრესონს კი — სიკვდილმა.

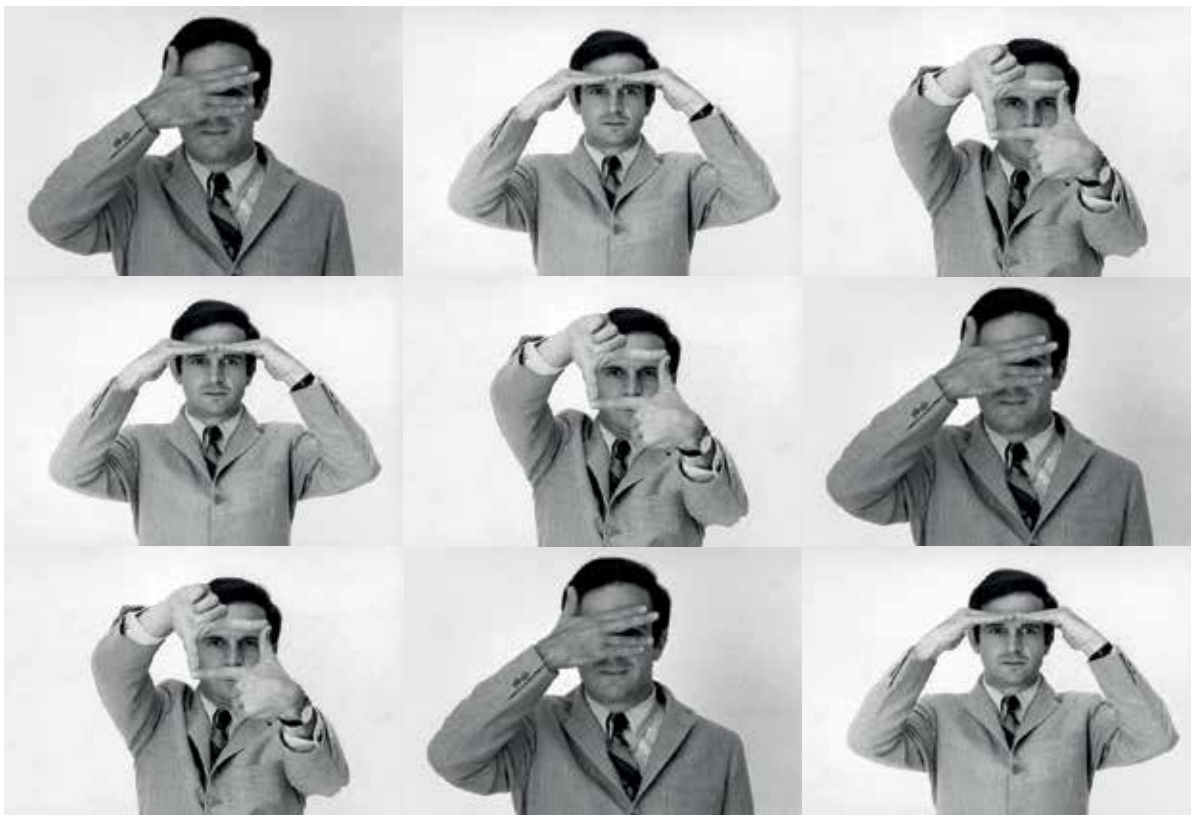
წილბის ჩამოხსნა...

ამ ნაწყვეტის გადაკითხვისას ჩანს:

1) ნაწარმოების „სულისა“ და „ტექსტის“ მუდმივი და განზრახ ლალატი;

2) შეურაცხყოფისა და მკრეხელობისადმი მკვეთრი მიდრეკილება.

ამ „სულის“ ლალატმა ისე შეცვალა ხორც-შესხმული ეშმაკი – ეს სასიყვარულო რომანი – რომ ის ანტიმილიტარისტულ, ანტიბურჟუაზიულ ფილმად გადაიქცა; ფილმში პასტორალური სიმფონია (შეყვარებული პასტორის ისტორია) ჟიდი ბეატრის ბეკად გადაიქცა; კუნძულ სენის პატრონი კი შეიცვალა ახალი სათაურით *ღმერთის სჭირდება ადამიანები*, მასში კუნძულის მოსახლეობა ბუნეულის ფილმიდან *მიწა პურის გარეშე* (*Terre sans fin*) ნაც-



ნობი „კრეტილების“ მსგავსი გამოიყვანეს.

მკრეხელობას კი, სიუჟეტიდან გამომდინარე, მეტ-ნაკლები მზაკვრობით, მაგრამ მუდმივად სჩადიან რეჟისორი თუ მსახიობი.

ამის დასტურად გავიხსენოთ აღსარების სცენა ფილმიდან ნაზი, მარტას დაკრძალვის სცენა ხორცშესხმულ ეშმაკში, შეურაცხყოფილი მასპინძლები სოფლის მღვდლის დღიურის ზემოთ ხსენებულ ეკრანიზაციაში (სცენა მოგვიანებით გადაიტანეს ფილმში ღმერთს სჭირდება ადამიანები), მთელი სცენარი და ფერნანდელის პერსონაჟი ფილმში წითელი სასტუმრო, ასევე ფილმის აკრძალული თამაშები მთლიანი სცენარი (ჩხუბი სასაფლაოზე).

მაშასადამე, ეს ყველაფერი მეტყველებს იმაზე, რომ ორანში და ბოსტი ცხადად ანტიკლერიკალური ფილმების ავტორები არიან, მაგრამ, რადგანაც ფილმები ანაფორიანებზე მოდაშია, ჩვენმა ავტორებმა გადანყვითეს, მოდას მორგებოდნენ. თუმცა, ისინი აზროვნებენ, არ ლალატობენ საკუთარ მრწამსს, მათი შეურაცხმყოფელი და მკრეხელური ნამუშევრით, ორაზროვანი დიალოგებით ამხანაგებს უმტკიცებენ, რომ კარგად იციან, როგორ „გააცურონ“ პროდიუსერი და „ფართო საზოგადოება“, რომელნიც ბოლოს კმაყოფილები რჩებიან.

ეს მეთოდი სრულიად იმსახურებს „ალიბიზმის“ სახელს. ამის პატიება შეიძლება და მისი გამოყენება საჭიროა იმ ეპოქაში, როცა საქმის ჭკვიანურად საკეთებლად, სხვებს

თავი გამუდმებით სულელად უნდა მოაჩვენო. მაგრამ თუ პროდიუსერის გაცურება ასე თუ ისე მიღებულია, ცოტა სკანდალური ხომ არ არის ჟიდის, ბერნანოსის და რადიგეს ამგვარი „გადანერა“?

სინამდვილეში, ორანში და ბოსტი ისევე მუშაობენ, როგორც მსოფლიოს სხვა სცენარისტები, როგორც, მაგალითად, სპააკი ან ნატან-სონი ომამდელ პერიოდში. მათი აზრით, ყველა ამბავი მოიცავს A, B, C, D პერსონაჟებს. ყველაფერი მხოლოდ მათთვის ცნობილი კრიტერიუმების მიხედვითაა მოწყობილი. ლოგინის სცენები ზუსტად განსაზღვრული სიმეტრიის მიხედვით იდგმება. ზოგი პერსონაჟი ქრება და ახლები ჩნდებიან, ტექსტი თანდათან შორდება ორიგინალს, უფორმო, მაგრამ ბრწყინვალე ახალ ფილმად ყალიბდება და ნელი, საზეიმო სვლით ჯდება „ხარისხის ტრადიციაში“.

ალბათ, მეტყვიან: ღაე, იყოს ასე...

ალბათ, მეტყვიან: „დავუშვათ, რომ ორანში და ბოსტი მოლალატეები არიან, მაგრამ მათ ნიჭიერებას ხომ ვერ უგულებელყოფთ?..“ რა თქმა უნდა, ნიჭი ერთგულებაზე არ არის დამოკიდებული, მაგრამ ჩემთვის ღირებული სცენარი მხოლოდ კინემატოგრაფისტის მიერ შექმნილი სცენარია. ორანში და ბოსტი არსით ლიტერატორები არიან და მე მათ კინომატოგრაფის უგულებელყოფისა და მისი სათანადოდ

ვერდაფასებისთვის ვკიცხავ. სცენარს ისე ექცევით, თითქოს დამნაშავეს სამასახურს სთავაზობდნენ მისი გამოსწორების მიზნით. ისინი ფიქრობენ, რომ მისთვის „ყველაფერი გააკეთეს“ და კოხტად ფუთავენ თანამედროვე რომანის ნიუანსებით. ამ ჩვენი ინტერპრეტაციების არანაკლები შეცდომაა იმის დაჯერება, რომ ლიტერატურული ჟანრონის გამოყენებით პატივს სცემენ ჩვენს ხელოვნებას.

ორანში და ბოსტი სინამდვილეში ასუსტებენ მათ მიერ ადაპტირებულ ნამუშევრებს, რაც აშკარად განპირობებულია ლალატი ან გაუბედაობით. აი, ამის პატარა მაგალითი: რადიგეს *ხორცშესხმულ ეშმაკში* ფრანსუა მარტას რკინიგზის სადგურის ბაქანზე ხვდება, მარტა ვაგონის საფეხურს ახტება. ფილმში კი ისინი საავადმყოფოდ გადაკეთებულ სკოლის შენობაში ხვდებიან ერთმანეთს. რა მიზანი აქვს ამ ჩანაცვლებას? ის, რომ სცენარისტებს (კლოდ ოტან-ლარასთან ერთად) ტექსტში ანტიმიმობის ტარისტული ელემენტების დამატების შესაძლებლობა ჰქონდეთ. აშკარაა, რომ რადიგეს იდეა კინემატოგრაფიულია, ხოლო ორანშისა და ბოსტის მიერ გამოგონილი სცენა – ლიტერატურული. დამიჯერეთ, უსასრულოდ შემოძლია მსგავსი მაგალითების მოყვანა.

საჭიროა, რომ ერთი დღეს...

საიდუმლო მხოლოდ რაღაც დროით იმალება, რეცეპტები მჟღავნდება, ახალი სამეცნიერო აღმოჩენები მეცნიერებათა აკადემიის განხილვის საგანი ხდება და, თუ ორანშს და ბოსტს დავუჯერებთ, ადაპტირება ზუსტი მეცნიერებაა. საჭიროა, ერთ დღეს მათ აგვიხსნან, თუ რა კრიტერიუმებით, რა სისტემით, რა საიდუმლო მხატვრული გეომეტრიით ჭრიან, ამატებენ, ამრავლებენ, ყოფენ და „ასწორებენ“ შედეგებს. გამოსახულების საუნდტრეკით მოგვარება, სიცარიელით გასუფთავება ეკრანზე მხოლოდ კარგად დამუშავებული კადრის მისაღებად, არეულ-დარეული განათება, გალოკილი კადრი, მოკლე, ყველაფერი მხოლოდ სირთულეებისთვის თავის არიდების გაუბედავი ხრიკია. მოვიდა დრო, გამოვიკვლიოთ ორანშისა და ბოსტის სცენარებისა და დიალოგების მიხედვით გადაღებული ყველა ფილმი და აღმოვაჩინოთ ზოგიერთი თეზის მუდმივობა, რაც გამართლების გარეშე ახსნის ორივე სცენარისტის იმ ნაწარმოებებისადმი მუდმივ ლალატს, რომელთაც ისინი „წინარე ტექსტად“ და „შესაძლებლობად“ იყენებენ. შევაჯამოთ რამდენიმე ფრაზით, თუ როგორ გამოიყურება ორანშისა და ბოსტის მიერ დამუშავებული სცენარები:

პასტორალური სიმფონია: იგი პასტორია, დაოჯახებული. მას უყვარს, მაგრამ ამის უფლება არ აქვს.

ხორცშესხმული ეშმაკი: გმირები შეყვარებულიები იქცევიან, მაგრამ ამის უფლება არ აქვთ.

ღმერთს სჭირდება ადამიანები: ის მსახურებას ატარებს, ლოცავს, ზეთისცხების რიტუალს ასრულებს, მაგრამ ამის უფლება არ აქვს.

აკრძალული თამაშები: ისინი კრძალავენ, მაგრამ ამის უფლება არ აქვთ.

ნორჩი ჯეჯილი: მათ ერთმანეთი უყვართ, მაგრამ ამის უფლება არ აქვთ.

მეტყვიან, ნიგნიც იმავეს გვიყვებო, რასაც არ უარყოფ. თუმცა, მინდა ხაზი გავუსვა, რომ ჟიდმა ასევე დაწერა *ვინრო კარი* (*La porte étroite*), რადიგემ – *გრაფ ორჟელის მეჯლისი* (*Le bal du comte d'Orgel*), კოლეტმა – *მოხეტიალე* (*La Vagabonde*) და არცერთი ამ რომანის ეკრანიზაცია არ უცდიათ დელანუას ან ოტან-ლარას. ასევე აღნიშვნის ღირსია ზოგიერთი სცენარი (ვრცლად საუბარს აქ საჭიროდ არ ვთვლი), რომლებიც ჩემს თეორიას ადასტურებს: *გისოსებს მიღმა* (*Au-delà des grilles*), *შუშის სასახლე* (*Le Château de verre*), *ნითელი სასტუმრო...* კარგად ჩანს „ხარისხის ტრადიციის“ მიმდევრების სიმარჯვე, გამოიყენონ მხოლოდ ორანშოვანი თემები, და მთელი სისტემა ამას ეყრდნობა. საზოგადოებას წარუდგენენ ლიტერატურით (ასევე ხარისხით) შეფუთულ სიბნელის, ნონკონფორმიზმის, ადვილი სიმამაცის ჩვეულ პორციას.

ორანშისა და ბოსტის ბავშვანა უდიდესია...

მწერლები, რომლებმაც ფილმის დიალოგების წერა დაიწყეს, იმავე წესებს მისდევნენ. ანუ იმ *მე-11 უბნის მოხერხებულებისა* (*Dégourdis de la 11-e*) და *საყვარელი კაროლინას ახირების* (*Un caprice de Caroline chérie*) დიალოგებში, თავის ყველაზე ამბიციურ ფილმებში შემოიტანა ბაზრის მძალე სურნელით გაჯერებული საკუთარი სამყარო. მოდას შეენირა მეორე მწერალიც, ჟან ფერი, მისი *მანონის* (*Manon*) დიალოგები ორანშისა და ბოსტის ხელწერით შეიქმნა: „სჯერა, რომ ქალწული ვარ. არადა, ის სამოქალაქო ცხოვრებაში ფსიქოლოგიის პროფესორია!“ არც ახალგაზრდა სცენარისტებისგან უნდა ელოდე უკეთესს. ისინი, უბრალოდ, აგრძელებენ საქმეს და ტაბუსთვის ხელის ხლებას თავს არიდებენ. [...]

ჟაკ სიგურმა უცებ აითვისა ეს რეცეპტი. იგი შესანიშნავი ანალიტიკური გონებით უნდა იყოს დაჯილდოებული, რადგან მისი მსუბუქად გაახალგაზრდაებული სცენარები ოსტატურად მერყეობს ორანშსა და ბოსტს, პრევერსა და კლუზოს შორის. რელიგიის თემას არ ეხება, თუმცა მკრეხელური სცენები მალულად მაინც შემოაქვს რამდენიმე მორჩილის ან მონაზვნის წყალობით, რომლებიც იქ ჩნდებიან,

სადაც მათი გამოჩენა ყველაზე მოულოდნელია (კარუსელი – *Manèges*; ძალიან ლამაზი პატარა პლაჟი – *Une si jolie petite plage*). ულმოობა, რომლითაც სცენარისტებს ბურჟუების შეჯანჯლარება სურთ, გამოიხატება ჟანრის დამახასიათებელი რეპლიკებით: „ის მოხუცი იყო, შეიძლებოდა, ფეხები გაეფშკა“ (კარუსელი). [...] რობერ სიპიონი ძალიან ნიჭიერი ლიტერატორია. მან მხოლოდ ერთი პაროდიული ნიგნი დაწერა. მისი განსაკუთრებული თვისებებია კაფე „სენ-ჟერმენ-დე-პრეს“ ყოველდღიური სტუმრობა და მეგობრობა მარჩელო პალიეროსთან, რომელსაც კინოს სარტრად მოიხსენიებენ, სავარაუდოდ იმიტომ, რომ მისი ფილმები *ჩვენი დროის* (*Temps Modernes*) წერილებს წააგავს. აი, მაგალითად, რამდენიმე რეპლიკა პოპულისტური ფილმიდან *ბრა-მორის საყვარლები* (*Amants de Bras-Mort*), რომლის მეზღვაურები ვითომ გმირები არიან (ისევე, როგორც დოკერები ფილმში *კაცი, რომელიც ქალაქში დადის* (*Un homme marche dans la ville*)): „მეგობრების ცოლები იმისთვის არსებობენ, რომ მათთან დაწვე“; „ყველგან სარგებელს ეძებ და ამისათვის კი ნებისმიერთან დაწვები. ეს სწორედ ის შემთხვევაა“. ფილმის ბოლოსკენ, ათი წუთის განმავლობაში ისმის სიტყვები: „მეძავი, ბოზი, ძუკნა და ყლეობა“. ეს არის რეალიზმი?

მიჰტირით პრეპერს...

დღევანდელი სცენარების ერთგვაროვნებისა და თანაბრად მდარე ხარისხის გათვალისწინებით, პრევერის სცენარებს მივტირით. მას ეშმაკის, ე. ი. ღმერთის არსებობის სწამდა და თუმცა მისი პერსონაჟების უმრავლესობა, მხოლოდ საკუთარი ახირების გამო, ყველანაირი ცოდვით იყო დატვირთული, ყოველთვის რჩებოდა ადგილი ერთი წყვილისთვის, ახალი ადამისა და ევასათვის, ვისგანაც, უკვე ფილმის დასრულების შემდეგ, ამბავი ხელახლა, უკეთესად დაიწყებოდა.

ფსიქოლოგიური რეალიზმი – არც რეალიზმი, არც ფსიქოლოგია

ფრანგულ კინოს მხოლოდ შვიდი თუ რვა მომუშავე სცენარისტი შემორჩა. თითოეულ მათგანს მხოლოდ ერთი ამბავი აქვს მოსაყოლი და რადგან თითოეული მათგანი იმ „ორი დიდებულის“ წარმატებისკენ ისწრაფვის, გაზვიადებული არ იქნება, თუ ვიტყვი, რომ ყოველ წელს გადაღებული ასობით ფრანგული ფილმი ერთსა და იმავე ამბავს ჰყვება, სადაც არის მხოლოდ ერთი მსხვერპლი – რქებადგმული ქმარი (ეს მსხვერპლი ფილმის ერთადერთი სიმპათიური პერსონაჟი იქნებოდა, უსაზღვროდ გროტესკული რომ არ ყოფილიყო: ბლიე, ვილბერი და ა. შ.). ახლობლების ცბიერება და

ოჯახის წევრების ურთიერთსიძულვილი ფილმის „გმირს“ ანადგურებს.

ზამთრის ერთ გრძელ საღამოს დაინტერესდით და მოძებნეთ ის ფრანგული ფილმები, რომლებიც არ ჯდება ამ ჩარჩოში და მათ შორის მოძებნეთ ისეთი, რომლის დიალოგშიც არ ფიგურირებს ფილმის ყველაზე სულმდაბალი წყვილის მიერ წარმოთქმული ეს ფრაზა ან მისი მსგავსი: „სულ მაგათ როგორ უნდა ჰქონდეთ ბევრი ფული (ან ბედი, ან სიყვარული, ან ბედნიერება)? – ოჰ! ბოლოსდაბოლოს, ეს ხომ უსამართლობაა!“ ეს სკოლა, რომელიც რეალიზმისკენ ილტვის, თვითონვე ანადგურებს მას იმ მომენტში, როცა კი მიზანს მიაღწევს. ადამიანებს დიდი მონდომებით ამწყვდევენ ჩაკეტილ სამყაროში. იმის ნაცვლად, რომ პერსონაჟებმა თავი ისეთებად წარმოგვიდგინონ, როგორებიც არიან, მათ ზღუდავენ ფორმულებით, სიტყვების თამაშით და ანდაზებით.

ხელოვანს არ შეუძლია, ყოველთვის მართოს თავისი ნამუშევარი. ის ხან ღმერთი უნდა იყოს, ხან კი – მისი ქმნილება. ერთ-ერთი თანამედროვე პიესის მთავარი გმირი ფარდის აწევისას სრულიად ნორმალურია, ხოლო პიესის დასასრულს – ხეიბარი; ის თანმიმდევრულად კარგავს კიდურებს, რაც ყოველი აქტის დასასრულს აღნიშნავს. უცნაური ეპოქაა, როცა ყველაზე წარუმატებელი მსახიობიც კი კაფკასეულ სიტყვას იყენებს ამ შინაური ავატარების დასახასიათებლად. კინოს ეს ფორმა პირდაპირ არის გადმოტანილი ნახევრად კაფკასეული და ნახევრად ბოვარისტული თანამედროვე ლიტერატურიდან! დღეს საფრანგეთში აღარ გამოდის ფილმი, რომლის ავტორიც არ ფიქრობდეს, რომ მადამ ბოვარი გადააკეთა. პირველად ფრანგულ ლიტერატურაში, ავტორი საკუთარ სიუჟეტთან დისტანცირებას ახდენს და სიუჟეტი ენტომოლოგების მიკროსკოპის ქვეშ გამომწყვდეულ მწერს ემსგავსება. მაგრამ თუ ფლობერს შეეძლო ჯერ ეთქვა: „სამართლიანი რომ ვიყო, მე მათ ტალახში ამოვსვრიდი“ (რასაც დღევანდელი ავტორები სიამოვნებით აიტაცებდნენ), მერე კი დაემატებინა: „მადამ ბოვარი – ეს მე ვარ“, ეჭვი მეპარება, რომ იმავე ავტორებს ეს ფრაზა გაემეორებინათ ან მიესაკუთრებინათ!

დადგმა, რეჟისორი, ტექსტი...

ამ შენიშვნების თემა კინემატოგრაფის გარკვეული ფორმის კვლევით შემოიფარგლება, მხოლოდ სცენარებისა და სცენარისტების სფეროთი. მაგრამ ვფიქრობ, უნდა აღინიშნოს ის ფაქტი, რომ სწორედ დამდგმელი რეჟისორები არიან პასუხისმგებელნი (და თვითონვეც იღებენ პასუხისმგებლობას) სცენარებზე და დიალოგებზე, რომლებსაც ისინი დგამენ. ზემოთ უკვე აღვნიშნე, რომ ეს არის სცენა-

რისტების ფილმები, რაზეც ორანში და ბოსტი, რა თქმა უნდა, ვერ შემდეგავებინ. ისინი სცენარს ამთავრებენ და ფილმიც მზად არის. მათი წარმოდგენით, დამდგმელი რეჟისორი არის ადამიანი, რომელიც უბრალოდ სცენარს კადრებს ადებს... სამწუხაროდ, ეს მართლაც ასეა! უკვე ვისაუბრე მანიაზე, ყველგან დაკრძალვის სცენები იყოს დამატებული. თუმცა ამ ფილმებში სიკვდილი ყოველთვის მიჩქმალულია. გავიხსენოთ ნანას ან ემა ბოვარის საუცხოო სიკვდილი რენუართან. ფილმში *პასტორალური სიმფონია* ეს მხოლოდ ვიზაჟისტის და მთავარი ოპერატორის მიერ შესრულებული სავარჯიშოა. შეადარეთ მკვდარი მიშელ მორგანის ახლო ხედი ფილმში *პასტორალური სიმფონია* დომენიკ ბლანშარს *მეიერლინგის საიდუმლოში* (*Le Secret de Mayerling*) და მადლენ სოლონჟს *მარადიულ დაბრუნებაში* (*L'Eternel Retour*); სახე არ იცვლება! ყველაფერი სიკვდილის შემდეგ ხდება. და ბოლოს, დელანუას განაცხადის ციტირებას მოვახდენ, რომელსაც ღვარძლიანად ვუძღვნი ფრანგ სცენარისტებს: „როდესაც ნიჭიერი ავტორები სარგებლის მიღების მიზნით ან სისუსტის გამო ერთ დღესაც კინოსთვის იწყებენ წერას, თითქოს ნებაყოფლობით იმცირებენ თავს. იწყებენ უცნაურ ბანალურ მცდელობებს, საკუთარი ნიჭიერება სახელის გატეხვისგან დაიცვან და დარწმუნებულნი არიან, რომ ყველასთვის გასაგები, მარტივი ენით უნდა წერონ“ (*პასტორალური სიმფონია* ან *პროფესიის სიყვარული* (*L'Amour du Métier*), *რევიუ ვერჟე* (*Revue Verger*) 1947, ნოემბერი)). დაუყოვნებლივ უნდა აღვნიშნო, რომ ვგმობ სოფიზმს, რომელსაც ჩემი ოპონენტები ალბათ არგუმენტად მოიშველიებენ: „ამ დიალოგებს სულმდაბალი პერსონაჟები წარმოთქვამენ და უხეშ ენასაც სწორედ მათი სიმდაბლის ხაზგასასმელად ვიყენებთ. ასეთები ვართ ჩვენ, მორალისტები“; რაზეც მე ვპასუხობ: „არასწორია, რომ ამ ფრაზებს ყველაზე სულმდაბალი პერსონაჟები წარმოთქვამენ“.

„ფსიქოლოგიური რეალიზმის“ სანიმუშო ფილმებში, რა თქმა უნდა, მხოლოდ ბილნი პერსონაჟები არ არიან, მაგრამ ავტორები იმდენადვე გროტესკულად გამოიყურებიან, რამდენადაც ინდომებენ, ხაზი გაუსვან საკუთარ უპირატესობას პერსონაჟებზე, რომელთა თავგადასავალი სულაც არ არის სამარცხვინო. ბოლოსდაბოლოს, მთელ საფრანგეთში ძალიან ცოტა ადამიანი მეგულებს, რომელსაც არ შეუძლია მსგავსი ბილნი-

სიტყვიანი პერსონაჟების გამოგონება; სულ რამდენიმე კინორეჟისორი, რომლის მსოფლმხედველობა არანაკლებ ღირებულია, ვიდრე ორანშისა და ბოსტის ან სიგურისა და ჟანსონისა. ესენი არიან: ჟან რენუარი, რობერ ბრესონი, ჟან კოკტო, ჟაკ ბეკერი, აბელ განსი, მაქს ოფულსი, ჟაკ ტატი, როჟე ლეენჰარდტი. ესენიც ფრანგი კინორეჟისორები არიან და, სიმართლე თუ გინდათ (უცნაური დამთხვევაა!), ხშირად თვითონ წერენ დიალოგებს და ზოგიერთი მათგანი თვითონ იგონებს სიუჟეტსაც, რომლის მიხედვითაც შემდეგ ფილმს იღებს.

ალბათ, კიდევ მეტყვიან...

„მაგრამ რატომ“, – მეტყვიან – „რატომ არ შეგვიძლია, იგივე ალტაცება გამოვხატოთ ყველა იმ კინორეჟისორისადმი, რომელიც „ტრადიციისა“ და „ხარისხის“ ფარგლებში მუშაობისკენ ისწრაფვის და რომლებსაც თქვენ ასე ადვილად იგდებთ აბუჩად? რატომ არ უნდა ალვფრთოვანდეთ ივ ალევრეთი ისევე, როგორც ბეკერით, ან ჟან დელანუათი ისევე, როგორც ბრესონით, ან კლოდ ოტან-ლარათი – როგორც რენუარით?“ იმიტომ, რომ მე არ მჯერა „ხარისხის ტრადიციისა“ და საავტორო კინოს მშვიდობიანი თანაარსებობისა. ჩემთვის ივ ალევრე და დელანუა მხოლოდ კლუზოს და ბრესონის კარიკატურები არიან. სკანდალის მოწყობის სურვილის გამო კი არ ვაფასებ უარყოფითად საკმაოდ პოპულარულ კინოს. უბრალოდ, დარწმუნებული ვარ, რომ „ფსიქოლოგიური რეალიზმის“ ზედმეტად გახანგრძლივებული არსებობა არის იმის მიზეზი, რომ საზოგადოება სათანადოდ ვერ აღიქვამს ახალი კონცეფციის მქონე ნამუშევრებს, როგორებიცაა *ოქროს ეტლი* (*Le Carrosse d'or*), *ოქროს ჩაფხუტი* (*Casque d'or*), ასევე, *ბულონის ტყის ქალბატონები* (*Les Dames du Bois de Boulogne*) და *ორფეოსი* (*Orphée*).

გაუმარჯოს გაბედულებას! თუმცა, რა თქმა უნდა, ჯერ კიდევ გასარკვევია, სინამდვილეში სად არის ის. დღეს, 1953 წლის მიწურულს, ფრანგული კინოს გამბედაობათა რაოდენობა რომ შემეჯამებინა, მათში არ მოხვდებოდა არც გულისამრევი *ამპარტავენები* (*Orgueilleux*), არც კლოდ ლეიდიუს უარი ნაკურთხი წყლის პკურებაზე ფილმში *უფალი აღსარების გარეშე* (*Le Bon Dieu sans Confession*), არც *შიშის გასამრჯელოს* (*Salaire de la Peur*) პერსონაჟების პედერასტული ურთიერთობა, არამედ მოხვდებოდა

სწორედ დამდგმელი რეჟისორები არიან პასუხისმგებელი სცენარისტები და დიალოგისტები, რომლებსაც ისინი დგამენ... ორანში და ბოსტი, რა თქმა უნდა, ვერ შემაღავებინ. ისინი სცენარს ამთავრებენ და ფილმიც მზად არის. მათი წარმოდგენით, დამდგმელი რეჟისორი არის ადამიანი, რომელიც უბრალოდ სცენარს კადრებს ადებს... სამწუხაროდ, ეს მართლაც ასეა!

მოახლის მონოლოგები იულოს ფილმიდან *ეს-ტრაპადის ქუჩა (La Rue de l'Estrapade)*, *ოქროს ეტლის (Carrosse d'Or)* დადგმა, მსახიობთა თამაში *მადამ დეში (Madame De)* და, ასევე, აბელ განსის პოლივიზიური¹ მცდელობები. უკვე მივხვდით, რომ ეს კინოხელოვანების გამბედაობაა და არა სცენარისტების, რეჟისორებისა თუ ლიტერატორების.[...]

ყველა ბურჟუა...

ფსიქოლოგიური რეალიზმის დამახასიათებელი ნიშანი მისი ანტიბურჟუაზიული განწყობაა. კი მაგრამ, ვინ არიან ორანში და ბოსტი, სიგური, ჟანსონი, ოტან-ლარა, ალეგრე, თუ არა ბურჟუები, და ვინ არის ის ორმოცდაათათასი ახალი მკითხველი, ვისთვისაც რომანის მიხედვით გადაღებული ფილმი თვითონ რომანს აღემატება, თუ არა ბურჟუა? მაშ, რა ღირებულება გააჩნია ბურჟუების მიერ ბურჟუებისთვის გადაღებულ ანტიბურჟუაზიულ კინოს? კარგად ვიცით, რომ მუშებს საერთოდ არ მოსწონთ კინოს ეს ფორმა მაშინაც კი, როცა ეს უკანასკნელი მათთან დაახლოებას ცდილობს. მათ უარი თქვას, თავი გაეგივივებინათ დოკერებთან ფილმიდან *კაცი, რომელიც ქალაქში დადის*, ისევე როგორც – *ბრა-მორის საყვარლების მეზღვაურებთან*. ერთმანეთთან სიყვარულით დაკავებამდე იქნებ მართლაც საჭიროა ბავშვების სახლიდან გაშვება, მაგრამ მშობლებს არ მოსწონთ, როცა მათ ამას თუნდაც კეთილგანწყობით ახსენებენ, მით უფრო, კინოეკრანიდან. თუ საზოგადოებას მოსწონს მრუშობა ლიტერატურით გაამართლოს, ამას სოციალური ნიშნითაც სიამოვნებით გააკეთებს. კინოთეატრების პროგრამის გადახედვა პარიზის უბნების მიხედვით საკმაოდ მრავლისმთქმელია. შევამჩნიეთ, რომ შეიძლება, ხალხს ურჩევნია, უყუროს პატარა გულუბრყვილო უცხოურ ფილმებს, რომლებიც გვაჩვენებს ადამიანებს „ისეთებს, როგორებიც უნდა იყვნენ“ და არა ისეთებს, როგორებიც ორანშისა და ბოსტის ჰგონიათ, რომ არიან.

როგორ უნდა დაითრიო კარგი ნიშა...

ყველაფერს დასასრული აქვს და ეს ყველას მოსწონს. აღსანიშნავია, რომ ყველა ეს „დიდი“ რეჟისორი და „დიდი“ სცენარისტი კარგა ხნის განმავლობაში პატარა ფილმებს იღებდა, რომლებშიც მისგან ჩაქსოვილი ნიჭი არ იყო საკმარისი იმისათვის, რომ ის უნიჭო-

ებისგან გამოგვეჩია. ასევე აღსანიშნავია, რომ ყველამ ერთდროულად მიაღწია ხარისხს და ერთდროულად დაითრია კარგი ნიშაც. პროდიუსერიც (და რეჟისორიც კი) *ნორჩი ჯეჯილით (Le Blé en herbe)* მეტ ფულს შოულობს, ვიდრე *შეყვარებული სანტეკნიკოსით*. „გაბედული“ ფილმები რენტაბელური გამოდგა. მაგალითი: ვინმე რაღაც ჰაბიბი უეცრად უარს ამბობს ნაწილობრივ პორნოგრაფიაზე, იღებს *ლამის კომპანიონებს* და თავი ანდრე კეიეტად მოაქვს.

კი მაგრამ, რა უშლის ხელს ანდრე ტაბეტებს, კომპანეზებს, ჟან გიტონებს, პიერ ვერიებს, ჟან ლავირონებს, კიამპებს, გრენიებს, გადაიღონ ინტელექტუალური კინო, განახორციელონ შედეგების (კიდევ შემორჩა რამდენიმე მათგანი) ეკრანიზაცია და, რა თქმა უნდა, ცოტ-ცოტა ყველგან მიამატონ დაკრძალვის სცენები? აი, მაშინ ჩვენ კისრამდე ჩავეფლობით „ხარისხის ტრადიციაში“ და ფრანგული კინო, ერთმანეთთან დაპირისპირებული „ფსიქოლოგიური რეალიზმით“, „სიმძაფრით“, „სიმკაცრით“, „ორაზროვნებით“ ერთ დიდ დაკრძალვის ცერემონიად გადაიქცევა, მას ბილანკურის სტუდიიდან პირდაპირ გადაასვენებენ იქვე მდებარე სასაფლაოზე, რომელიც, თითქოს სპეციალურად, ახლოს გააშენეს – პროდიუსერიდან პირდაპირ მესაფლავემდე მიმავალი გზის დასამოკლებლად. თუმცა თუ მაყურებელს მუდმივად გავუმეორებთ, რომ ფილმის გმირებთან მოახდინოს საკუთრი თავის იდენტიფიცირება, საბოლოოდ დავაჯერებთ კიდევაც მას და მაშინ, როცა ის მიხვდება, რომ ეს მსუქანი რქოსანი, რომლის უიღბლო თავგადასავლებიც მცირე თანაგრძნობასა და ბევრ სიცილს იწვევს მასში, მისი ბიძაშვილი ან მისი მეზობელი კი არა, არამედ თვითონაა, რომ ეს ბილნი ოჯახი მისი ოჯახია, ეს ფეხქვეშათელილი რელიგია მისი რელიგიაა, აი, მაშინ ის ზურგს შეაქცევს კინოს, რომელსაც ესოდენ სურს, მას დაანახოს ცხოვრება ისეთი, როგორსაც ჩვენ ვხედავთ სენ-ჟერმენ-დე-პრეს მეოთხე სართულიდან.

ისიც უნდა ვაღიარო, რომ ფრანგული კინოს გარკვეული ტენდენციის ამ ჩემს შეგნებულად პესიმისტურ ანალიზს გარკვეული წინასწარი განწყობა და შეფასება უძღოდა წინ. მარწმუნებენ, რომ ფსიქოლოგიური რეალიზმის ამ ცნობილ სკოლას უნდა ეარსება, რათა, თავის მხრივ, *სოფლის მღვდლის დღიურს*, *ოქროს ეტლს*, *ორფეოსს*, *ოქროს ჩაფხუტს*, *ბატონი ულოს არდადეგებს* ეარსება. მაგრამ ჩვენმა ავტორებმა, რომელთაც მაყურებლის აღზრდა სურდათ, უნდა გაიგონ, რომ, თუმცა შესაძლოა, მათ მაყურებელი თავდაპირველი გზიდან კიდევ გადაიყვანეს ფსიქოლოგიის უფრო დახვეწილ გზაზე, ჟუანდოსთვის ძვირფას მეექვსე კლასში, არ შეიძლება კლასში მისი უსასრულოდ ჩატოვება! ○

¹ Polyvision – ტერმინი პოლივიზია ფრანგმა კინომცოდნე ემილ ვიერმოზმა გამოიგონა და იხმარა აბელ განსის *ნაპოლეონის (Napoléon, 1927)* დასახასიათებლად. ფილმში გვხვდება კადრები, სადაც პორიზონტალურად სამი დამოუკიდებელი გამოსახულებაა მოცემული.



კლესანდრ ასტრუკი

ახალი აპენბარდის დაბადება: კამერა-კალამი

L'Écran Français, N144, 1948 წლის 30 მარტი

თარგმნა ირმა ინარიძემ

კინოში რაც მაინტერესებს, აბსტრაქციაა.
ორსონ უელსი

მეუძლებელია იმის არშემჩნევა, რომ კინოში რაღაც ხდება. შეიძლება, დაგვაბრმავოს წლიდან წლამდე უმოძრაო კადრის შემცველი ფილმების წარმოებამ, ფილმებისა, რომლებშიც უჩვეულო არაფერი ხდება. და მაინც, თანამედროვე კინო ახალ სახეს იძენს. რაში გამოიხატება ეს ცვლილება? ამის შესამჩნევად მისი ნახვა კმარა. დანახვა არ უნდა

გინდოდეს, რომ ვერ შეამჩნიო სახის ის საოცარი ტრანსფორმაცია, რომელიც ჩვენ თვალწინ მიმდინარეობს. რომელ ნამუშევრებში ჩანს ეს ახალი მშვენიერება? ზუსტად მათში, რომლებიც კრიტიკას გამოეპარა. შემთხვევითი არაა, რომ რენუარის *თამაშის წესიდან (La Règle du jeu)* ორსონ უელსის ფილმებამდე, ბრესონის *ბულონის ტყის ქალბატონების (Les Dames du Bois de Boulogne)* ჩათვლით, კრიტიკას ხელიდან უსხლტება ყველაფერი, რასაც კი მომავლის სიახლე შეიძლება ვუწოდოთ.

მნიშვნელოვანია ისიც, რომ ნაწარმოებები, რომლებიც კრიტიკის კურთხევას უსხლტება, ჩვენგან ცოტასთვის თუა მისაღები. მათ „ავანგარდულ ფილმებად“ მოვიხსენიებთ. ყოველთვის „ავანგარდია“, როდესაც რაიმე ახალი იქმნება...

დავაზუსტოთ. კინო, უბრალოდ, ისევე ყალიბდება გამოხატვის საშუალებად, როგორც მანამდე ხელოვნების ყველა სხვა მიმართულება, განსაკუთრებით კი მხატვრობა და მწერლობა ყალიბდებოდა. მას შემდეგ, რაც თანმიმდევრულად გაიარა ბაზრობის ატრაქციონად, ბულვარული თეატრების ანალოგიურ გასართობად თუ ეპოქის სურათის დამახსოვრების საშუალებად ყოფნის ეტაპები, ის ნელ-ნელა გამოხატვის დამოუკიდებელ ენად ჩამოყალიბდა. ეს არის გამოხატვის ენა ანუ ფორმა, რომელშიც და რომლის საშუალებითაც ხელოვანს შეუძლია, საკუთარი ნაზრევი გამოთქვას, როგორი აბსტრაქტულიც არ უნდა იყოს ის, ან გადმოსცეს გატაცებები ზუსტად ისე, როგორც ეს დღეს ესეს და რომანის საშუალებითაა შესაძლებელი. ამიტომაც დავარქვი კინოს ამ ახალ ერას „კამერაკალამი“. ეს იერსახე ზუსტად გადმოსცემს სათქმელის შინაარსს და ნიშნავს, რომ კინო ნელ-ნელა ჩამოიშორებს ვიზუალურს, „გამოსახულება გამოხატულებისთვის“, წამიერი ამბის, კონკრეტულის ტირანია, რათა გადაიქცეს გადმოცემის ისეთივე მოქნილ და დახვეწილ საშუალებად, როგორიც ლიტერატურული ენაა. ეს მრავალი შესაძლებლობით აღჭურვილი, მაგრამ ყოველგვარი ცრურწმენის მიქვეალი ხელოვნება უსასრულოდ ვერ გააგრძელებს რეალიზმისა და სოციალური ფანტასტიკის ვიწრო სფეროში ქექვას, რის საშუალებაც მას ჰქონდა, სანამ პოპულარული რომანის ფარგლებში რჩებოდა, მაშინ, როცა მას ფოტოგრაფებიც კი არ აღიარებდნენ. მისთვის აკრძალული სფერო არ უნდა არსებობდეს. ყველაზე გულახდილი მედიაციაცა, ადამიანის არსებობის ანალიზი, ფსიქოლოგია, მეტაფიზიკა, იდეები, მისწრაფებები სწორედაც რომ მის კომპეტენციაში შედის. მეტიც, ჩვენ ვამბობთ, რომ დღეს მხოლოდ კინოს შეუძლია ამ იდეებისა და მსოფლხედველობის გათავისება. სტატიკაში *ბრძოლა (Combat)* მორის ნადო ამბობდა: „დეკარტი დღეს ცოცხალი რომ ყოფილიყო, რომანებს დანერდა“. ნადოსთვის ბოდიშის მოხდით ვიტყვით, რომ დღეს დეკარტი თავის საძინებელში უკვე 16-მილიმეტრიან კამერასა და ფირთან ერთად ჩაიკეტებოდა და *Discours de la méthode*-ს

(*საუბრები მეთოდის შესახებ*) ფილმად დანერდა, რადგან ეს უკანასკნელი დღეს ისეთი იქნებოდა, რომ მხოლოდ კინო თუ შეძლებდა მისი არსის ზუსტად გადმოცემას.

კარგად უნდა გავიაზროთ, რომ დღემდე კინო მხოლოდ სპექტაკლი იყო. აქედან მომდინარეობს ფილმების კინოთეატრებში ჩვენების ტრადიცია. მაგრამ 16-მმ-იანი კამერისა და ტელევიზიის განვითარების წყალობით, შორს აღარაა ის დღე, როცა ყველას შინ გვექნება პროექტორი და უბნის წიგნის მაღაზიაში ვიქირავებთ ნებისმიერ თემაზე (ლიტერატურული კრიტიკა, რომანი, ასევე მათემატიკური, ისტორიული ესე და ა. შ.) დაწერილ ნებისმიერი ფორმის ფილმს. ამის მერე კინოს ვიწროდ აღარ განვიხილავთ. ლიტერატურის მსგავსად, კინოც მრავალმხრივი გახდება, რადგან ის, ისევე როგორც ლიტერატურა, გამოხატვის ის ენაა, რომელსაც აზროვნების ნებისმიერი არეალის გადმოცემა შეუძლია.

შეიძლება, სიახლე არ არის ისეთი კინოს კონცეფცია, რომელიც იდეებს გამოხატავს. ჯერ კიდევ ფედერი ამბობდა: „შემიძლია, გადავიღო ფილმი *კანონთა სული (l'Esprit des lois)*. მაგრამ ფედერი *კანონთა სულის* ილუსტრირებაზე ფიქრობდა (ისევე, როგორც ეიზენშტეინი – *კაპიტალის (Capital)* ილუსტრირებაზე ან გამოსახულებად ქცევაზე). ჩვენ კი ვამბობთ, რომ კინო იძენს ფორმას, რომლითაც ის გამოხატვის ისეთ ზუსტ ენად იქცევა, რომ მუნჯი კინოსთვის დამახასიათებელი გამოსახულებების ასოციაციური დაკავშირების საჭიროების გარეშეც შესაძლებელი გახდება ნაზრევის პირდაპირ ფირზე ჩანერა. ანუ იმის სათქმელად, რომ დრო გადის, სულაც არაა საჭირო ფოთოლცვენის ჩვენება, რომელსაც აყვავებული ვაშლის ხეების კადრები მოსდევს და იმის გადმოსაცემად, რომ ფილმის გმირს ვინმესთან დაწოლა სურს, სხვა საშუალებებიც არსებობს, გარდა ჩვენებისა, თუ როგორ გადმოდის ადუღებული რძე ქვაბიდან – როგორც ამას კლუზო აკეთებს თავის *ოქრომჭედლების სანაპიროში (Quai des Orfèvres)*.

ჩანაფიქრის გადმოცემა კინოს ფუნდამენტური ამოცანაა. გამოხატვის ამ ენის შექმნას ეიზენშტეინიდან მოყოლობული ცდილობდა ყველა, ხმოვანი კინოს თეორეტიკოსებიდან და კინოს ავტორებიდან დაწყებული, სცენარისტებითა და რეჟისორებით დამთავრებული. მაგრამ ვერც გამოსახულების სტატიკური კონცეფციის ტყვე მუნჯმა კინომ და ვერც კლასიკურმა ხმოვანმა კინომ, როგორი სახითაც ეს უკანასკნელი დღესაც არსებობს, სათანადოდ ვერ გადანეყვითა ეს ამოცანა. მუნჯ კინოში ფიქრობდნენ, რომ გამოსავალი მონტაჟსა და გამოსახულებების ასოციაციურ დაკავშირებაში იყო. გავისხენოთ ეიზენშტეინის ცნობილი განცხადება: „მონტაჟი ჩემთვის ორი სტატიკური გამოსახულების ამოძრავების (ე. ი. იდეის გადმოცემის) საშუალებაა“. და, აქვე დავამატებთ, რომ ის კინოზე თეატრალური მეთოდის მორგებით დაკმაყოფილდა.

კინოში ბოლო წლების ფუნდამენტური მოვლენა საკუთარი შესაძლებლობების გაცნობიერებაა, რომელიც კინემატოგრაფიული იმიჯისთვის მნიშვნელოვან დინამიკურ ხასიათს იძენს. ყველა ფილმი, რომელიც მოძრაობას გულისხმობს, ესე იგი, ვითარდება დროში, თეორემას წარმოადგენს. უკვე გავარკვეით, რომ იმ იდეებსა და მნიშვნელობებს, რომელთა გამოცემასაც მუნიციპალიტეტის კინო სიმბოლური ასოციაციებით ცდილობდა, ფილმის მსვლელობის დროს თვითონ გამოსახულება მოიცავს და გამოიხატება პერსონაჟების ჟესტებში, თითოეულ მათ სიტყვაში, კამერის მოძრაობაში, რაც საგნებს ერთმანეთთან, ხოლო პერსონაჟებს საგნებთან აკავშირებს. ყველა ნააზრევია, ისე როგორც ყველა გრძნობა, ერთი ადამიანის სხვასთან ან გარკვეულ საგნებთან ურთიერთკავშირზეა აგებული. სწორედ ამ ურთიერთობების ნათლად წარმოჩენითა და მათგან ხელშესახები კვალის დატოვებით შეუძლია კინოს, ნამდვილად გარდაისახოს ნააზრევის გადმოცემის ადგილად. დღეიდან უკვე შესაძლებელია, კინოს სიღრმითა და მნიშვნელობით ფოლკნერის, მალორის რომანებისა და სარტრის ან კამიუს ესეების ეკვივალენტური შინაარსი ვანდოთ. მით უმეტეს, რომ თვალწინ გვაქვს მნიშვნელოვანი მაგალითი: მალორის *იმედი (Espoir)*, სადაც, ალბათ პირველად, კინემატოგრაფიული ენა ლიტერატურული ენის ზუსტი ეკვივალენტი გახდა.

ახლა შევაფასოთ დათმობები, რომლებზეც ვითომდა კინოს საჭიროებების გამო მიდიან.

სცენარისტები, რომლებიც ბალზაკისა და დოსტოევსკის ადაპტირებას ცდილობენ, სცენარის ასაგებად მათ მიერ ნაწარმოებების გადამუშავებას იმ არგუმენტებით ამართლებენ, რომ თითქოს კინოს არ შეუძლია ფსიქოლოგიური თუ მეტაფიზიკური ფონის გადმოცემა. მათ ხელში ბალზაკი გრავიურების კოლექციად იქცევა, რომელშიც მოდას ყველაზე დიდი ადგილი უკავია; დოსტოევსკი კი ჟოზეფ კასელის რომანებს ემსგავსება, ლამის კლუბებში რუსული ლოტობითა და თოვლში მარხილების შეჯიბრით. სინამდვილეში ეს თავის მართლება აზროვნების სიზარმაცისა და წარმოსახვის ნაკლებობის გადასაფარადაა მოგონილი. თანამედროვე კინოს ნებისმიერი რეალობის გამოსახვა შეუძლია. დღეს რაც კინოში გვაინტერესებს, ამ გამოხატვის ენის ჩამოყალიბებაა. არანაირი სურვილი არ გვაქვს, ყოველ ჯერზე, როცა კი შეგვიძლია, კომერციულ საჭიროებებს დავეძვრეთ, პოეტურ-დოკუმენტური თუ სიურრეალისტური ფილმები გადავიღოთ. 1920-იანი წლების „სუფთა“ კინოსა და ფილმად ქცეულ თეატრალურ სპექტაკლებს შორის კინოს ადგილი თავისუფლდება.

ეს ნიშნავს, რომ სცენარისტებმა თავად უნდა გადაიღონ საკუთარი ფილმები. მეტიც, აღარ უნდა არსებობდნენ სცენარისტები, რადგან ამგვარ კინოში ავტორსა და რეჟისორს შორის განსხვავება იკარგება. რეჟისურა უკვე აღარ არის მხოლოდ სცენის დადგმა თუ ილუსტრირება, არამედ ნამდვილი შემოქმედებაა. კინოს ავტორი ისევე ქმნის კამერით, როგორც მწერალი – კალმით. როგორ უნდა გავარჩიოთ ის, ვინც ეს ნაწარმოები ჩაიფიქრა, მისგან, ვინც ნაწარმოები გადმოიტანა ხელოვნების ამ სფეროში, სადაც ვიზუალური და ხმოვანი ფორმის მოძრაობით ვითარდება გარკვეული ამბავი (სიუჟეტიანი თუ უსიუჟეტო, მნიშვნელობა არ აქვს) გარკვეული ფორმით? წარმოგიდგენიათ, ფოლკნერის რომანი ვინმე სხვის მიერ იყოს დაწერილი? და განა *მოქალაქე კეინი (Citizen Kane)* მისაღები იქნება ორსონ უელსის მიერ წარმოდგენილი ფორმისგან განსხვავებული ფორმით?

კიდევ გავიმეორებ: ძალიან კარგად ვიცი, რომ სიტყვა „ავანგარდი“ სიურრეალისტური და მეორე მსოფლიო ომის შემდგომი აბსტრაქტული ფილმების ასოციაციას იწვევს, მაგრამ მაშინდელი ავანგარდი დღეს უკვე „არიერგარდია“. ის კინოსთვის მის შესაფერის სფეროს ეძებდა. ჩვენ კი, პირიქით, ვცდილობთ, კინოსგან ყველაზე ფართო და გამჭვირვალე გამოხატვის ენა ჩამოვყალიბოთ. ჩვენ ზმნების დროების და ლოგიკური კავშირების კინოენაზე თარგმნის პრობლემები უფრო გვაინტერესებს, ვიდრე სიურრეალიზმის მიერ ნანატრი ვიზუალური და სტატიკური ხელოვნების შექმნა, რომელიც, სხვათა შორის, მხოლოდ ფერწერისა და პოეზიის კინოში გადატანას ემსახურებოდა და სხვას არაფერს.

აქ არ ვგულისხმობთ რომელიმე კინოსკოლას ან მოძრაობას. რასაც ვამბობთ, შეიძლება მხოლოდ ტენდენცია იყოს, ერთგვარი თვითშეცნობა, კინოს ერთგვარი ტრანსფორმაცია, გარკვეული შესაძლო მომავალი და მისი დაჩქარების სურვილი, რომელიც ჩვენ გვაქვს. რა თქმა უნდა, არცერთი ტენდენცია არ არსებობს ნაწარმოებების გარეშე. ეს ნაწარმოებები შეიქმნება, აუცილებლად დაიბადება. ამ უცნაურ პარადოქსს ქმნის კინოს ეკონომიკური და მატერიალური სირთულეები, ჩვენ ვლავარაკობთ იმაზე, რაც ჯერ კიდევ არ არსებობს, რადგან, თუმცა კი ვიცით, რა გვინდა, არ ვიცით, როდის და როგორ შევძლებთ მის განხორციელებას. მაგრამ შეუძლებელია, რომ კინო არ განვითარდეს. ამ ხელოვნებას არ შეუძლია წარსულით ცხოვრება და გარდასული ეპოქის მოგონებებითა და ნოსტალგიით არსებობა. ის უკვე მომავლისკენ იყურება და კინოში ისევე, როგორც სხვაგან, მომავლის გარდა სხვა საზრუნავი არ არსებობს. ○

ეს არის გამოხატვის ენა ანუ ფორმა, რომელშიც და რომლის საშუალებითაც ხელოვანს შეუძლია, საკუთარი ნააზრავი გამოეთქვას, რომორი აბსტრაქტულიც არ უნდა იყოს ის, ან გადმოცემა გატაცებაში ზუსტად ისე, რომორც ეს დღეს ესაა და რომანის საშუალებითაა შესაძლებელი. ამიტომაც დავარქვით კინოს ამ ახალ ერას კამერა-კალამი.

გოლესკო გაუგებარი



ისტორიის ახალი წყარო

საქართველოს ისტორიული სინემატოგრაფიისთვის

(პოლონეთი/საფრანგეთი, 1898)

ორიგინალთან შედარებით ინგლისურიდან
თარგმნა ნინო ძანძავამ

Hezarun
ნეგატივ -
ანუ

Maheanias
მაგნიტონი

1. ფილი - ვი
2. ფილი - თქვენი
3. ნეგატივი (ნეგატივი)
4. 2/ნეგატივი (ნეგატივი)
5. პოლიგრაფი
6. 2/პოლიგრაფი (3 ნეგატივი)
7. ნეგატივი

1 898 წელს პოლონელი ფოტოგრაფი, კინოოპერატორი და დოკუმენტური კინოს პიონერი ბოლესლავ მატუშევსკი (Bolesław Matuszewski. 1856-1944(?)) პარიზში აქვეყნებს ტექსტს, რომელიც კინოზე დანერგილი ლიტერატურის ისტორიაში ერთ-ერთ ყველაზე ადრეულ მანიფესტად ითვლება. ძმები ლუმიერების მიერ პირველი საჯარო და კომერციული სინემატოგრაფიული სეანსის გამართვიდან სამ წელიწადში გამოცემული ეს ნაშრომი კინოს მნიშვნელობის ადრეული კრიტიკული გააზრების შესანიშნავი მაგალითია, დავტირთული ავტორის შეუპოვარი და, ამავდროულად, მიაბიჭური სულისკვეთებით.

„ისტორიის ახალი წყარო: საცავის შექმნა ისტორიული სინემატოგრაფიისთვის“ (*Une nouvelle source de l'histoire: création d'un dépôt de cinématographie historique*, 1898) საქართველოში დღემდე გამოუქვეყნებელი იყო. ქართულენოვანი მკითხველი არც მის მეორე, 1898 წელსვე დაბეჭდილ საეტაპო ნაშრომს იცნობს სახელწოდებით „ცოცხალი ფოტოგრაფია, რა არის იგი და რა უნდა იყოს“ (*La photographie animée: ce qu'elle est, ce qu'elle doit être*). თავის დროზე პარიზში ორივე ტექსტს გამომხატურება ჰქონდა პრესაში და საზოგადოებაში, თუმცა განსაკუთრებით აქტუალური მატუშევსკის აზრები მოგვიანებით, არქივისტების წრეებში გახდა. დღეს იშვიათად შეხვდებით უცხოენოვან ტექსტებს, რომლებიც დოკუმენტური კინოს, კინომემკვიდრეობის კულტურის პოლიტიკის, არქივების, მუზეუმებისა და სინემათეკების თემაზე ბოლესლავ მატუშევსკის ხსენების გარეშე იწერებოდა.

მატუშევსკი იყო პირველი, ვინც კინოს, როგორც ისტორიული დოკუმენტის და ფილმების მეშვეობით ისტორიის მუმიფიცირების შესაძლებლობასა და მნიშვნელობაზე დაწერა. 1898 წლისთვის კინემატოგრაფის შეფასება ჯერ კიდევ რადიკალურად განსხვავებული პერსპექტივებიდან ხდებოდა. ერთი მხრივ, მე-19 საუკუნის 70-იანი წლებიდან მოყოლებული, არსებობდა მოძრავი გამოსახულების დაფიქსირების და ამით სარგებლობის სამეცნიერო ინტერესი, რომელსაც კინო თავის გაჩენას უნდა უმადლოდეს. მეორე მხრივ, კომერციალიზაციის შემდეგ, იგი გართობის ახალ, არცთუ რესპექტაბელური ხასიათის მქონე საშუალებად აღიქმებოდა. საუკუნის მიწურულს, როდესაც სახელოვნებო სტატუსი ფოტოგრაფიასაც კი არ ჰქონდა ბოლომდე დამკვიდრებული, კინემატოგრაფს ბაზრობების აუდიტორიაზე გათვლილი და სეირის ყურებასთან გაიგივებული გამოცდილების რეპუტაცია ჰქონდა. ამიტომ როდესაც მატუშევსკი წერს, რომ კინო ისტორიული მტკიცებულების შესანიშნავი და სხვებთან შედარებით შესაძლოა უპირატესი წყაროა, მისი აზრი არათუ ახალი, არამედ თავისი დროისთვის რევოლუციურიც კია. „ცოცხალ ფოტოგრაფიაში“ ავტორი კიდევ უფრო შორს მიდის და აღნიშნავს, რომ კინემატოგრაფმა დიდი გამარჯვება მოაპოვებინა ადამიანს დავიწყების დასაძლევად: „იგი ინახავს და აღადგენს იმას, რის გაცოცხლებაც კაცთა უბრალო მეხსიერებას და მის დამხმარე საშუალებებს – ჩანანერს ფურცელზე, ნახატს, ფოტოგრაფიას – არ ძალუძს. საზოგადოებრივი მეხსიერების საგანძურის ამ ახალ დამატებას, ყოველივე იმის მომხმობს, რაც წარსულში განვითარებულ ამბავთაგან ყველაზე მნიშვნელოვნად გვესახება და რაც ხელიდან გვისხლტება, შეუძლია და უნდა ემსახუროს კიდევ კაცობრიობას ისევე, როგორც მას დამწერლობა, ბეჭდური საქმე, გრაფიურა, ფოტოგრაფია ემსახურება. მათ მსგავსად, კინემატოგრაფი არ დაუშვებს გუშინდელი დღის ისეთ მოვლენათა მივიწყებას, რომლებიც ხვალინდელი დღის პროგრესისთვის იქნება გამოსადეგი“.

მანიფესტი დღემდე არ კარგავს აქტუალობას, თუმცა კინოს მეშვეობით ისტორიის ფალსიფიკაციის უზარმაზარმა გამოცდილებამ აჩვენა, რომ ავტორის რწმენა მედიუმის აბსოლუტურ ობიექტურობასთან დაკავშირებით იმთავითვე მცდარი იყო. მატუშევსკი უტყუარობის არგუმენტირებას ტექნოლოგიური მიზეზით ეწევა. რადგან ათასობით კადრის რეტუშირება შეუძლებელ ამოცანას წარმოადგენს, მისი აზრით, ნანახის სიმართლეში მაყურებელს ეჭვი არ უნდა შეეპაროს. შესაძლოა კინემატოგრაფის ჩასახვის პირველ წლებში გამოსახულების ტექნიკური მანიაპულირების შესაძლებლობები მართლაც მწირი იყო ან უფრო შრომატევად პროცედურას წარმოადგენდა (გავიხსენოთ ჟორჟ მელიესის ნამუშევრები!), მაგრამ ძალიან მალე დამტკიცდა, რომ ავთენტურობა ან პირიქით, რეალობის გაყალბება, უფრო იდეოლოგიის საკითხია, ვიდრე ტექნოლოგიის.

ერთ-ერთი უნიშვნელოვანესი განაცხადი, რომელსაც ბოლესლავ მატუშევსკი მანიფესტში აკეთებს, კინოარქივის დაარსებას ეხება. იგი პირდაპირ მიუთითებს, რომ კინო, რომელიც ისტორიას ინახავს, თავის მხრივ ასევე საჭიროებს შენახვას და მომავალი თაობებისთვის მემკვიდრეობით გადაცემას. ავტორი წინასწარმეტყველებს, რომ მომავალში კინოსაცავი-მუზეუმი არა მხოლოდ პარიზში, არამედ ევროპის სხვა ქალაქებშიც შეიქმნება. მისი ხმა დამაჯერებელია. თუმცა, მოგვიანებით გამოქვეყნებულ „ცოცხალ ფოტოგრაფიას“ თუ გადავხედავთ, საცავის მყისიერად მოწყობის პერსპექტივის რწმენაში ამ ხმას ბზარი ეპარება. მატუშევსკი ფარხმალს არ ყრის, მაგრამ აღიარებს, რომ მუზეუმის შექმნა უფრო ხანგრძლივ ძალისხმევას საჭიროებს როგორც ფინანსური, ისე საზოგადოების მხრიდან მისი არსებობის აუცილებლობის გააზრების თვალსაზრისით. მატუშევსკი ჯერ კიდევ ცოცხალი იყო, როდესაც ევროპაში არათუ კინოარქივები, არამედ კინოარქივების საერთაშორისო ფედერაცია (FIAF) შეიქმნა და მრავალი ქვეყანა შეთანხმდა, რომ არქივების ფინანსურად არარენტაბელურ საქმიანობაში სახელმწიფოს მხრიდან გადახდილი ფული დაკარგული ფული არ არის. და მაინც, პარალელურად ჯერ კიდევ არსებობს ქვეყნები, მათ შორის საქართველო, სადაც კეთილმოწყობილი კინოსაცავების ორგანიზება კვლავ პრობლემურ და მოუგვარებელ საკითხად რჩება, სადაც ისტორია ყოველდღიურად იკარგება, სადაც ისტორიის მნიშვნელობა არც სახელმწიფოს და არც საზოგადოების დიდ ნაწილს ბოლესლავ მატუშევსკის მანიფესტის დაწერიდან 122 წლის გასვლის შემდეგაც არ ესმის. წინამდებარე პუბლიკაციის გამოქვეყნებით ჟურნალი *კინო-ცდილობს*, დაეხმაროს ამ მნიშვნელოვანი საკითხის პოპულარიზაციას.



მეცდომა იქნებოდა, გვერწმუნა, რომ ყველა სახის გამომსახველობით დოკუმენტებს, რომლებიც ისტორიის დამხმარე წყაროა, მუზეუმებსა და ბიბლიოთეკებში უდევთ ბინა. განსხვავებით გრაფიურების, მედალიონების, მონეტების, კერამიკისა და სხვა ნაკეთობებისგან, რომლებსაც აგროვებენ და ახარისხებენ, ფოტოგრაფიას, მაგალითად, მისთვის განკუთვნილი სპეციალური განყოფილება არ გააჩნია. სიმართლე ითქვას, მის მიერ შემოთავაზებულ დოკუმენტებს იშვიათად აქვთ ნათლად გამოხატული ისტორიული ბუნება და, ყველაფერთან ერთად, ფოტოების რაოდენობა ძალზედ დიდია! და მაინც, დღეს იქნება თუ ხვალ, გამოჩნდება ვიღაც, ვინც ხელს მიჰყოფს პორტრეტების კლასიფიკაციას კაცებისა, რომლებმაც ძლიერი კვალი დააჩნიეს თავიანთი ეპოქის მდინარეებს. თუმცა იმ ხანად ეს უკან გადადგმული ნაბიჯი იქნება, რადგან ამიერიდან დღის წესრიგში ამ მიმართულებით უფრო შორს წასვლის საკითხი დგას. ოფიციალურმა წრეებმა უკვე დაუჭირეს მხარი პარიზში სინემატოგრაფიული მუზეუმის ან საცავის შექმნას.

დასაწყისში უცილობლივ შეზღუდული კოლექცია უფრო და უფრო გაიზრდება, ვინაიდან სინემატოგრაფიული ფოტოგრაფების ცნობის-მოყვარეობა დადგმული და წარმოსახვითი საგნებიდან დოკუმენტური ხასიათის ღონისძიებებისა და მოვლენების ასახვისკენ, ცხოვრების სახალისო ეპიზოდების აღბეჭდვიდან საჯარო და ეროვნული ეპიზოდების აღბეჭდვისკენ გადაინაცვლებს. ამგვარად ცოცხალი ფოტოგრაფია უბრალო გართობიდან წარსულის შესწავლის სასიამოვნო პროცესად იქცევა და რადგან წარსულის პირდაპირ დანახვის შესაძლებლობას გვაძლევს, იგი მნიშვნელოვანწილად აღმოფხვრის გამოძიებისა და კვლევის საჭიროებას.

მას ასევე შეუძლია, ზედმიწევნით ქმედითი სასწავლო მეთოდი გახდეს. ახალგაზრდებისთვის განკუთვნილ წიგნებში რამდენ ბუნდოვან განმარტებას ავარიდებდით თავს იმ დღეს, როდესაც კლასი ნათელ ეკრანზე განსახილველი კრების მონაწილეთა მშვიდი თუ აფორიაქებული სახეების, ალიანსის ხელმოსაწერად შეკრებილი მთავრობის მეთაურების, საჯარისო შენაერთებისა და ესკადრონების გასვლის ან თუნდაც



ქალაქების ცვალებადი და დაუდგრომელი ფიზიონომიის მოძრავ გამოსახულებებს იხილავს. თუმცა გვარიანი დრო დაგვიჩრდება, სანამ ისტორიის შესწავლის ამ დამხმარე წყაროს გამოყენებას მოვახერხებდეთ. თავდაპირველად ისტორიის ვიზუალური გამოვლინებების დაგროვება მოგვიწევს იმისათვის, რომ მოგვიანებით წარვედგინოთ ადამიანებს, რომლებიც მათ განვითარებას არ შესწრებიან.

წამიერად შეიძლება ერთმა სირთულემ მოიცვას ჩვენი გონება – რომ ისტორიული ვითარება ყოველთვის იქ არ იქმნება, სადაც მას მოელიან. ისტორია შორს დგას წინასწარ მოწყობილი



და ობიექტივების წინაშე გადასაღებად მომზადებული დაგეგმილი ცერემონიებისგან. მოქმედებების დაწყება, პირველი მოძრაობები და მოულოდნელი ამბები ისევე უსხლტება კამერის ობიექტივებს, როგორც დანარჩენ ცნობათა შემგროვებელ უწყებებს.

ექვგარეშეა, რომ ისტორიის შედეგების გააზრება ყოველთვის უფრო იოლია, ვიდრე მიზეზებისა. თუმცაღა ერთ ამბავს ხშირად მეორეს მეშვეობით ეფინება ნათელი; სინემატოგრაფის მიერ გამომზეურებულ ამ შედეგებს სიცხადე შეაქვს მიზეზებში, რომლებიც იქამდე ნახევრად ბნელით იყო მოცული. ხოლო მოიცვა არა

ყველაფერი, რაც არსებობს, არამედ ის, რისი მოცვაც შესაძლებელია, შესანიშნავი მიღწევაც ცნობათა ნებისმიერი წყაროსთვის, მეცნიერული იქნება ის, თუ ისტორიული. არც ზეპირი მონათხრობები და წერილობითი საბუთები იძლევა მათ მიერ აღწერილ მოვლენათა სრულ სურათს. ამავედროულად, ისტორია მაინც არსებობს, დი-ახ, მოქცეული თავის განიერ ქარგაში და იმის მიუხედავად, რომ მისი დეტალები არცთუ იშვიათად დამახინჯებულია. სინემატოგრაფიული ფოტოგრაფი პროფესიით მოურიდებელია. ყოველი საინტერესო შემთხვევის ძიებისას, მას ხშირად ინსტიქტი ეხმარება, ამოიცნოს ამბები,



რომლებიც შემდგომ ისტორიულ მოვლენებად იქცევა. იგი უფრორე დაუოკებელ მონდომებას შეეღევა, ვიდრე თავის მოურიდებლობას! ხან ბუნებრივი ცნობისმოყვარეობა და ხანაც სარგებლის ნახვის ჟინი, უფრო ხშირად კი ამ ორივეს ერთობლიობა, ფოტოგრაფს გამომგონებლობა-სა და გაბედულებას ჰმატებს. საზეიმო ვითარებებზე ყოფნის უფლებამოსილებით აღჭურვილი, ნემსის ყუნწში გაძვრება და დაუკითხავად მიეჭრება უცხოებს. უმეტეს შემთხვევაში მან იცის გარემოებებისა და ადგილების შესახებ, სადაც ხვალინდელი ისტორია განვითარდება. მას არ აშინებს სახალხო მოძრაობა თუ ჯანყი და ომშიც კი ადვილად წარმოსადგენია, როგორ მიიკვლევს გზას საკუთარი კამერით და იბრძვის ყველაზე მძლავრი იარაღების მხარდამხარ, რა დროსაც ბრძოლის ნაწილს მაინც აღბეჭდავს. ის ყველგანაა, სადაც მზის სხივი აღწევს. მაგალითად, პირველ იმპერიას ან რევოლუციას თუ მოვიყვანთ, იმ ეპიზოდების ასახვა რომ შეგვძლებოდა, რომლებსაც ცოცხალი ფოტოგრაფია ასე ადვილად აღადგენს მკვდრებით, მეღნის რა უსარგებლო ნიაღვარს დავზოგავდით იქნებ ნაკლებად მნიშვნელოვან, მაგრამ ამაღელვებელ კითხვებზე პასუხის გასაცემად!

ამგვარად სინემატოგრაფიული მტკიცებულება, რომელშიც ერთი სცენა ათასი სურათისგან შედგება, განვრცობილი შუქის წყაროსა და

თეთრ ზენარს შორის, აჩვენებს, თუ როგორ იცვამენ და დადიან ან გარდაცვლილები ან არმყოფები. ცელულოიდის ეს უბრალო ლენტი არა მხოლოდ ისტორიის საბუთს წარმოადგენს, არამედ ამბავს, ისტორიას, რომელიც არ გამქრალა და რომელსაც მკვდრებით აღსადგომად გენია არ სჭირდება. მას თითქმის არ სძინავს და იმ უმარტივეს არსებათა მსგავსად, რომლებსაც მრავალწლიანი ძილის შემდეგ მცირედი სითბო და სინოტივე ხელახლა აცოცხლებს, გამოსაღვიძებლად და წარსულ წუთებთან მისაბრუნებლად ობიექტივის სიბნელეში გამავალი ცოთადენი შუქილა სჭირდება!

ოპერატორი შესაძლოა მთელ ისტორიას არ იწერდეს, მაგრამ იმ ნაწილს მაინც გვაძლევს, რომელიც უდავო და აბსოლუტურად ჭეშმარიტია. ჩვეულებრივი ფოტოგრაფია რეტუსს ექვემდებარება და შეუძლია სრულიადაც გარდასახოს. მაგრამ აბა სცადეთ მიმსგავსებულად ათასი ან ათას ორასი თითქმის მიკროსკოპიული სურათის რეტუსირება! შეიძლება ითქვას, რომ ცოცხალი ფოტოგრაფიისთვის არსებითია ავთენტურობა, სიზუსტე და შეუცდომლობა, რომელიც მხოლოდ მას ახასიათებს. ის მართალი და უცდომელი მოწმის განსახიერებაა. მას შეუძლია სიტყვიერი ჩვენების დამოწმება და თუკი ადამიანი-მოწმეები ერთმანეთთან წინააღმდეგობაში მოდიან, უთანხმოების მოგვარებისას ცოცხა-

ლი ფოტოგრაფია ამხელს მას, ვინც იტყუება. წარმოდგინეთ სამხედრო ან საზღვაო მანევრი, რომლის მიმდინარეობაც ოპერატორმა ჩაინერა: ნებისმიერი კამათი მალევე შეწყდება... მას მათემატიკური სიზუსტით შეუძლია წარმოადგინოს მის მიერ აღბეჭდილი დისტანცია ადგილებს შორის. საკუთარი უტყუარობის დასამტკიცებლად იგი ხშირად უცხადეს მინიმუმებს მოიხმობს, როგორცაა დღის მონაკვეთი, წელიწადის დრო და კლიმატური პირობები, რომელშიც მოვლენა განვითარდა. ობიექტის შეუძლია აღბეჭდოს საგანთა შეუიარაღებელი თვალისთვის შეუმჩნეველი მოძრაობა, შორეული ჰორიზონტიდან მოყოლებული ვიდრე ეკრანის ყველაზე მოახლოებულ წერტილამდე. სასურველი იქნებოდა, სხვა ისტორიულ დოკუმენტებსაც გააჩნდეს ამგვარი სიმტკიცისა და სიცხადის უნარი.

ამჯერად საკითხი ამ პრივილეგირებული ისტორიული მოცემულობისთვის იმავე ავტორიტეტის, ოფიციალური არსებობისა და ხელმისაწვდომობის მინიჭებას ეხება, როგორიცაა სარგებლობენ უკვე დამკვიდრებული არქივები. ამას სახელმწიფოს უმაღლესი ეშელონები განიხილავენ. არც გზები და საშუალებები ჩანს რთული გამოსანახი. ისტორიული ხასიათის სინემატოგრაფიული მტკიცებულებისთვის საკმარისი იქნება მუზეუმში ერთი სექციის, ბიბლიოთეკაში ერთი თაროს ან არქივებში ერთი კარადის გამოყოფა. ოფიციალური საცავი განთავსებული იქნება ეროვნულ ბიბლიოთეკაში ან ინსტიტუტში, რომელიც ისტორიული პროფილის აკადემიის შემადგენლობაშია, არქივში ანაც ვერსალის მუზეუმში. ეს შერჩევისა და გადაწყვეტილების მიღების ამბავია. საფუძვლის ჩაყრისთანავე, საჩუქრის სახით თუ ფინანსური ინტერესით მოტივირებული შემოწირულობის ნაკლებობა არ ექნება. სინემატოგრაფიული გადაღების აპარატის, ისევე როგორც ლენტების ფასი პირველ დღეებში ძალიან მაღალია, მაგრამ სწრაფად იკლებს და ფოტოგრაფიის მოყვარულთათვისაც ხელმისაწვდომი ხდება. პროფესიონალთა წრეების გარეთ, ბევრ მათგანს უღვივდება ინტერესი ამ ხელოვნების სინემატოგრაფიული გამოყენების საქმეში. ისინი არაფერს ითხოვენ ისტორიის შექმნაში გაწეული წვლილის გარდა. ისინი, ვინც თავიანთი კოლექციის გადაცემაზე უარს იტყვიან, მოგვიანებით უანდერძებენ მას მუზეუმს. მცოდნეთა კომიტეტი ისტორიული ფასეულობის მიხედვით განსაზღვრავს, მიიღოს თუ უარი თქვას შეთავაზებულ დოკუმენტებზე. მიღებული ნეგატივის ფირები ჩაიდება დალუქულ, იარლიყიან და აღწერილ კოლოფებში. მათ აღარ შეეხებიან. იგივე კომიტეტი შეიმუშავებს პირობებს, რომლითაც საჩვენებელი ასლები გაიცემა, ხოლო გადაინახავს იმათ, რომლებიც მისაღები მიზეზების გამო საჯაროდ მხოლოდ წლების შემდეგ შეიძლება წარსდგეს. გარკვეული არქივები მსგავს პრაქტიკას მისდევენ კიდევ. შერჩეული

დანესებულების მცველი მზუნველობას გაუწევს ამ ახალ, დასაწყისისათვის მცირე მოცულობის კოლექციას, ხოლო ამასობაში მომავლის დანესებულება დაარსდება. პარიზს ექნება ისტორიული სინემატოგრაფიის საკუთარი საცავი.

ამ საცავის არსებობა აუცილებელია და დროთა განმავლობაში ის ევროპის დიდ ქალაქებშიც შეიქმნება. მინდა მის დაარსებაში წვლილი შევიტანო აქ, პარიზში, სადაც ასეთი კეთილგანწყობილი პატივისცემით მიმიღეს. და დღეს მოკრძალებით მსურს, ჩემი სათქმელი ვთქვა.

როგორც რუსეთის იმპერატორის ფოტოგრაფმა, მისი განსაკუთრებული ბრძანების საფუძველზე შევძელი ოპერატორის თვალთ სხვა ინტერესის აღმძვრელ სურათებთან ერთად აღმებეჭდა მნიშვნელოვანი სცენები და საფრანგეთის რესპუბლიკის პრეზიდენტის სანქტ პეტერბურგში 1897 წლის სექტემბერში განხორციელებული ვიზიტის ცნობილი გარემოებები.

ეს სურათები, რომელთა გადაღების ნებართვა მაღალი პირის ინიციატივით მივიღე, მის წინაშე იქნა ნაჩვენები, შემდგომ კი შესაძლებლობა მქონდა, მიყოლებით სამოცი სეანსის განმავლობაში იგივე სანახაობა პარიზული სამხედრო ნაწილებისთვის შემეთავაზებინა. განმაცვიფრა და მომხიბლა შთაბეჭდილებამ, რომელიც სურათებმა ამ უბრალო ადამიანებზე მოახდინეს. მე მათ ვაჩვენე უცხო ქვეყნისა და ადამიანების სახე, საზეიმო ცერემონიების მათთვის უცხო მიმდინარეობა, მოკლედ რომ ვთქვა, დიდი ეროვნული ღონისძიება.

სინემატოგრაფიული სურათების ამ არცთუ უინტერესო სერიას ახალი მუზეუმის დაარსების საძირკველში ვდებ. ბედმა გამიღიმა და გავლენიანი ადამიანების გადაღების შესაძლებლობა მომცა. მათი მხარდაჭერით, შესაძლოა მოვახერხო და პარიზში ამ ახალი მიმართულების არქივები დავაფუძნო.

უკვე განვმარტე, თუ რატომ ვვარაუდობ საცავის სწრაფად და იოლად მოწყობას. ამ საქმეში საკუთარ წვლილს შევიტან. იმ სცენების გარდა, რომლებიც უკვე ვახსენე, შესათავაზებელი სხვა ბევრიც დამიგროვდა: მისი უდიდებულესობა ნიკოლაი II-ის კორონაცია, კიდევ ორი იმპერატორის სტუმრობა რუსეთში და ინგლისის დედოფალ ვიქტორიას იუბილე. ამ ბოლო ხანს პარიზში შევძელი აღმებეჭდა სრულიად მოულოდნელი და საყურადღებო მოვლენები. გთავაზობთ, მთელ ევროპაში თავი მოვეყარო ყველა სცენას, რომელსაც ისტორიულ მნიშვნელობას მივანიჭებ და გავგზავნო ისინი მომავალ საცავში შესანახად.

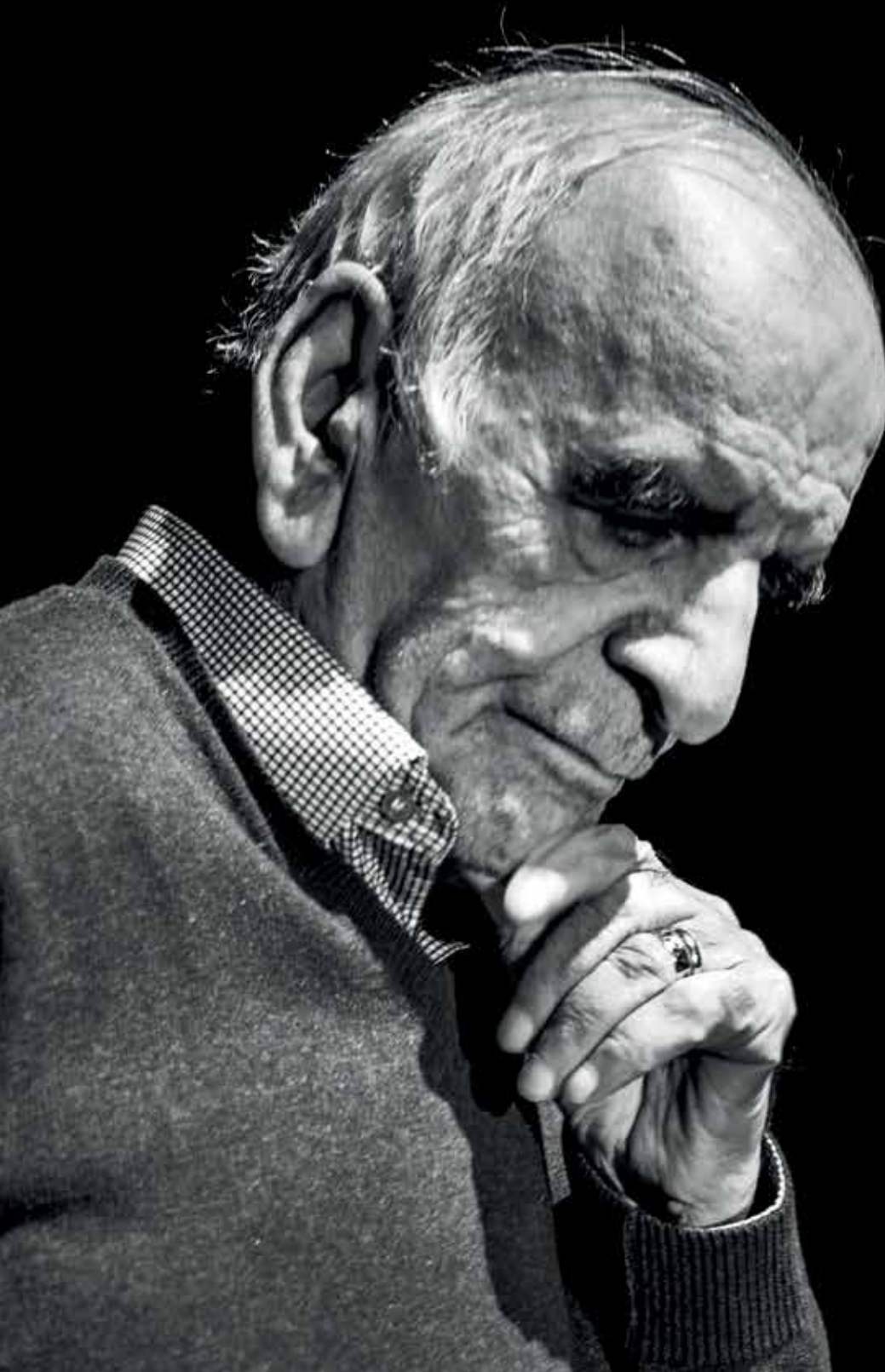
ჩემს მაგალითს მიბაძავენ... თუკი თქვენ მხარს დაუჭერთ ამ მარტივ, მაგრამ ახალ წამოწყებას, საკუთარი შეთავაზებებით სრულყოფთ მას და, რაც მთავარია, სიტყვას შეაწევთ საზოგადოების წინაშე, რაც მეტად აუცილებელია ამ საქმის აყვავებისა და ნაყოფიერებისათვის. ○

თარგმანში დაკარგულები

დისტანსიური მონტაჟი ანუ დისტანსიის თეორია

ართავაზდ პელეშიანი

თარგმნა ნინო თაქთაქიშვილმა



ტატევ მნაცაკანიანის ფოტო

„რ

ოგორ უნდა ილაპარაკო მის ფილმებზე? იერსახეებზე, რომლებიც ელექტროკარდიოგრაფიის ხაზებივით პულსირებს. და ხმაზე, სამყაროს ჭეშმარიტ ექოზე?“ – სვამს კითხვას სერჟ დანეი ართავაზდ პელეშინის შემოქმედებაზე, ერთ-ერთ ყველაზე „არაკლასიფიცირებად“ რეჟისორზე, რომელიც კონვენციური გაგებით დოკუმენტურ ფილმებს იღებდა, თუმცა ეს კატეგორია – რაც ისედაც სულ უფრო პირობითი და საკამათო ხდება თანამედროვე კინოში – საერთოდ კარგავს მნიშვნელობას პელეშინის ფილმებთან მიმართებით. „ხშირად ამბობენ, რომ კინო ხელოვნების სხვა დარგების სინთეზია, მე კი მგონია, რომ ის ბაბილონის გოდოლის ეპოქიდან მოდის, როცა ჯერ კიდევ არ მომხდარა სხვადასხვა ენებად დაყოფა. ტექნიკური მიზეზებით ის ყველა სხვა ხელოვნებაზე გვიან გაჩნდა, მაგრამ თავისი ბუნებით მათი წინამორბედი. ვცდილობ, გავაკეთო სუფთა კინო, რომელიც არ იქნება დავალებული სხვა ხელოვნებისგან“ – აღნიშნავს პელეშინი ჟან-ლიუკ გოდართან საუბრისას და მისი ფილმები (*ჩვენ*, 1969, *ბინადარი*, 1970, *სეზონები*, 1972, *ჩვენი საუკუნე*, 1982 და სხვა) – პოეზიისა და (სხეულის) პლასტიკის მეტყველი ნაზავი – თითქოს მართლაც იმ პირველადი, ერთიანი, კოსმიური სამყაროდან ამოიზრდება და მას გაზიარებს. პელეშინი 1920-იანი წლების საბჭოთა ავანგარდის, ეიზენშტეინისა და ვერტოვის რიტმული მონტაჟის ტრადიციას ახალ სიცოცხლესა და ემოციურ მუხტს მიანიჭებს, რომელსაც თეორიულადაც ჩამოაყალიბებს და დისტანციურ მონტაჟს უწოდებს. გთავაზობთ ამ მონტაჟის შესახებ პელეშინის ერთ-ერთი წერილიდან ფრაგმენტებს.

ცნობილია: უხსოვარ დროში, როდესაც ადამიანს სწრაფად მოძრაობის სურვილი გაუჩნდა, მან ბოროტად გამოიგონა. გავიდა ათასწლეულები და ადამიანს კიდევ უფრო სწრაფად მოძრაობა მოუნდა. სწორედ მაშინ გაირკვა, რომ უფრო სწრაფ მოძრაობაში, რაოდენ გასაკვირიც უნდა იყოს, ხელს სხვა არაფერი უშლიდა, თუ არა იგივე ბოროტად. რისთვის ვამბობ ამას? საქმე იმაშია, რომ ჩემი ფილმების – *დასაწყისი* და *ჩვენ* – ნახვის შემდეგ ბევრი თვლის, რომ ამ ნამუშევრებში 20-იანი წლების მონტაჟის პრინციპებს, ეიზენშტეინისა და ვერტოვის პრინციპებს აღვადგენ ან ვიმეორებ. მსგავსი აზრები აისახა კიდევ საბჭოთა და უცხოური პრესის ზოგიერთ გამოხმაურებაში. [...]

მე არა იმდენად გამოვდიოდი ვერტოვის ან ეიზენშტეინისგან, რამდენადაც შედეგით მათთან მივდიოდი. თუმცა შინაგანად ვგრძნობდი, რომ არ ვიმეორებ მათ პრინციპებს და არ ვბაძავ მათ, არამედ ვისწრაფვი, შევექმნა რაღაც ჩემეული.

და მხოლოდ თანდათანობით გავაცნობიერე, რით განსხვავდება მონტაჟისადმი ჩემი მიდგომა იმ მიდგომისგან, რომელიც განსაზღვრუ-

ლია 1920-იანი წლების მონტაჟის თეორიებში. [...] სივრცითი ხელოვნების ნიმუშები (გრაფიკა, ფერწერა, სკულპტურა, არქიტექტურა) უშუალოდ მხედველობის მეშვეობით აღიქმება და მათი ფორმა ნებისმიერ მომენტში შეიძლება მთლიანობაში დაინახო. სივრცული ფორმის საერთო მოხაზულობა, როგორც წესი, დეტალებზე ადრე აღიქმება.

ხელოვნების სხვა დარგების ნაწარმოებები, პირიქით, დროში ვითარდება (ლიტერატურა, მუსიკა). სწორედ ამ მიზეზით მათი ერთიანობა თანმიმდევრული დეტალებისგან თანდათანობით ჩნდება ჩვენს ცნობიერებაში და ერთ მთლიანად იკვრება მეხსიერების აუცილებელი მონაწილეობით. აქ საერთო მოხაზულობა, როგორც წესი, დეტალების შემდეგ აღიქმება.

რაც შეეხება კინოს, ის ერთდროულად იყენებს ხელოვნების როგორც სივრცითი, ასევე დროითი დარგების შესაძლებლობებს. თუმცა არც თეორიაში და არც პრაქტიკაში არ ღირს, ავურიოთ შესაძლებლობების ეს შეხამება ხელოვნების სხვადასხვა დარგების ელემენტების მექანიკურ ჯამთან. [...]

კინოხელოვნებისთვის მასალის სივრცით-



კადრი ფილმიდან *სეზონები*

-დროითი ორგანიზების უმნიშვნელოვანესი და სპეციფიკური იარაღი მონტაჟი გახდა. თუ ადრეული კინემატოგრაფის რეჟისორებისთვის და თეორეტიკოსებისთვის მონტაჟი ეკრანზე მოვლენების უბრალოდ გადმოცემის საშუალება იყო, ეიზენშტეინმა და ვერტოვმა აღმოაჩინეს მისი, როგორც „ხილული სამყაროს“ ორგანიზების მეთოდის შესაძლებლობები, მისი, როგორც „წმინდა კინემატოგრაფიული სტიქიის მთავარი ნერვის“ მნიშვნელობა.

მონტაჟის პრინციპების ხმოვან კინოში განვითარებისას, ეიზენშტეინი უმთავრეს მნიშვნელობას გამოსახულებისა და ხმის კონტრასტულ ურთიერთქმედებას ანიჭებდა... იგივე პრობლემაზე ამახვილებდა ყურადღებას ვერტოვი: „ხმოვანი ფილმი და არა მუნჯი ვარიანტის გახმოვანება. სინთეზური ფილმი და არა ხმას პლუს გამოსახულება... იბადება მესამე ნაწარმოები, რომელიც არ არის არც ხმაში და არც გამოსახულებაში. ის არსებობს მხოლოდ ფონოგრამისა და გამოსახულების უწყვეტ ურთიერთქმედებაში.“ [...]

დიდი ხანია, ცნობილია ეიზენშტეინის ერთი ფუნდამენტური დებულება: ერთი კადრი, ხვდება რა მონტაჟის დროს მეორე კადრს, შობს აზრს, შეფასებას, დასკვნას. ამასთან, მონტაჟის 1920-იანი წლების თეორიები ყურადღებას ძირითადად მეზობელ კადრებს შორის დამოკიდებულებაზე ამახვილებს. ეიზენშტეინი ამას „მონტაჟურ შეჯახებას“, ვერტოვი კი „ინტერვალს“ უწოდებდა.

ფილმზე *ჩვენ* მუშაობის საკუთარი გამოცდილებიდან დავრწმუნდი, რომ მე სხვა რამ მაინტერესებს, რომ ჩემთვის სამონტაჟო სამუშაოს

მთავარი არსი და აქცენტი არის არა კადრების გადანებებაში, არამედ მათ გაყოფაში; არა მათ შეერთებაში, არამედ განცალკევებაში. აღმოჩნდა, რომ ყველაზე საინტერესო ჩემთვის იწყება არა მაშინ, როდესაც მე ვაერთებ ორ სამონტაჟო ნაჭერს, არამედ მაშინ, როცა ვაცალკევებ მათ და ვსვამ მათ შორის მესამეს, მეხუთეს, მეათეს.

ვიღებ რა ორ საყრდენ, მნიშვნელოვანი აზრობრივი დატვირთვის მატარებელ კადრს, ვცდილობ, ისინი კი არ დაგვახლოო, კი არ შევახვედრო ერთმანეთს, არამედ შევქმნა მათ შორის დისტანცია. მთავარი აზრი, რომელიც მინდა გადმოვცე, ყველაზე კარგად მიიღწევა არა ორი კადრის უშუალო გადაბმით, არამედ მათი ურთიერთქმედებით მრავალი რგოლის გავლით. ამით მიიღწევა აზრის ბევრად უფრო ძლიერი და ღრმა გადმოცემა, ვიდრე უშუალო გადაბმისას. მაღლებს გამოხატვის დიაპაზონი და კოლოსალური ხარისხით იზრდება იმ ინფორმაციის მოცულობა, რომლის გადმოცემაც ფილმს შეუძლია.

სწორედ ასეთ მონტაჟს ვუწოდებ დისტანციურს.

აქ ჩემი ფილმების მასალაზე უნდა განვმარტო დისტანციური მონტაჟის „მექანიკა“. [...]

ფილმში *ჩვენ* დისტანციური მონტაჟის პირველი საყრდენი ელემენტი დასაწყისშივე ჩნდება. ფილმი იწყება პაუზით, რომელსაც მოსდევს კადრი: გოგონას სახე. კადრის მხატვრული მნიშვნელობა ჯერ კიდევ არ არის ნათელი მაყურებლისთვის, მას მხოლოდ ჩაფიქრებისა და შფოთვის გრძნობა გადაეცემა. აქვე ერთვება მუსიკა, შემდეგ კი არის პაუზა ჩაბნელებული ფონით. მეორედ გოგონას სახე ფირზე 500 მეტრის შემდეგ ჩნდება, იგივე სიმფონიურ აკორდთან ერთად. ფილმის ბოლოს, რეპატრიაციის ეპიზოდში, მონტაჟის ეს საყრდენი ელემენტი მესამედ ერთვება, ოღონდ მხოლოდ ხმაში: სიმფონიური აკორდი მეორდება აივანზე გამოსული ხალხის კადრში. ასეთ წყობაში ყველაზე იოლია, დაინახო ელემენტარული გამეორება. მაგრამ მონტაჟის ამ ელემენტების ფუნქცია გამეორებამდე არ დაიყვანება. [...] ისინი სრულად ასრულებენ დისტანციური ზემოქმედების საერთო კონსტრუქციის მხარდაჭერის ამოცანას. კადრი, ნაჩვენები მოცემულ ადგილას, თავის სრულ აზრობრივ შედეგს მხოლოდ გარკვეული დროის შემდეგ გვაძლევს; და მაყურებლის გონებაში ყალიბდება მონტაჟური კავშირი არა მხოლოდ უშუალოდ ამ განმეორებით ელემენტებს შორის, არამედ იმას შორისაც, რაც მათ გარშემოა თითოეულ შემთხვევაში.

ამგვარად, ძირითადი საყრდენი ელემენტები გვაძლევს თემის მხოლოდ ყველაზე კონდენსირებულ გამოხატვას; თუმცა ამასთან, უკავშირდება რა ერთმანეთს დისტანციაზე, იმ კადრებისა და ეპიზოდების აზრობრივ განვითარებას და ევოლუციონირებასაც ეხმარება, რომლებთანაც პირდაპირი კავშირი არ ჰქონდა.

ყოველ ჯერზე ეს ელემენტები სხვადასხვა კონტექსტში, განსხვავებულ აზრობრივ კონკრეტულობაში ჩნდება. და რაც ყველაზე მთავარია, ეს არის კონტექსტების მონტაჟი.

კონტექსტების ცვლით ჩვენ ვაღწევთ თემის გაღრმავებასა და განვითარებას. და როდესაც კინოფილმის ჩვენ ფინალში ისევ ჟღერს სიმფონიური აკორდი, ჩვენთვის ნათელი ხდება გოგონას გამოსახულების აზრი ფილმის დასაწყისში...

თუმცა ფილმში ჩვენ არის სხვა საყრდენი ელემენტებიც, მოცემული გამოსახულებასა და ხმაში. ისინი ერთიმეორეს მიყოლებით ჩნდებიან ფილმის პირველ ნახევარში. ჩამოვთვლი მათ: ესაა ოხვრა, გუნდის ჟღერა, ხელების მსხვილი ხედები, მთების გამოსახულება. შემდგომში თითქოს ამ ელემენტების განშტოება ხდება, გამოსახულებისა და ფონოგრამის ზოგიერთი ნაწილი ჩანაცვლდება მოქმედების სხვა ნაწილებით, ზომებით, ხანგრძლივობით. ნაწილობრივ ეს ელემენტები გადასროლილია სხვა ეპიზოდებში, სადაც სხვა ელემენტებსა და სიტუაციებს ხვდება. მაგრამ როგორც კი გოგონას კადრი ჩნდება მეორედ, ყველა ეს განცალკევებული ელემენტი ისევ გადაჯგუფდება და, თითქოს ახალი დავალება მიიღო, სხვა თანმიმდევრობით, შეცვლილი ფორმით ჩნდება ახალი ფუნქციების შესასრულებლად.

თავდაპირველად ერთვება გუნდი, შემდეგ ოხვრა (ყვირილში გადასული), შემდეგ ხელები და, ბოლოს, ისევ მთები.

ხაზს ვუსვამ კიდევ ერთხელ: დისტანციური მონტაჟი შეიძლება აიგოს სახვით ელემენტებზეც, ბგერითზეც და გამოსახულებისა და ხმის ნებისმიერ ნაზავზეც. ვქმნიდი რა ჩემს ფილმებს ელემენტების სწორედ ასეთი გაერთიანებით, მინდოდა, ისინი ცოცხალ ორგანიზმს დამსგავსებოდნენ, რთული შინაგანი კავშირებისა და ურთიერთქმედებების სისტემით. [...]

შეჩერდები დისტანციური მონტაჟის კიდევ ერთ არსებით თვისებაზე. დისტანციური კავშირების სისტემაში არა მარტო გარდაიქმნება (მოდულირდება) ამა თუ იმ კადრის აზრობრივი მნიშვნელობა, არამედ თითქოს იცვლება და შესწორებებს ითხოვს ხედების მიღებული აღნიშვნები („საერთო“, „საშუალო“, „მსხვილი“). მაგალითად, ფინალური „საერთო“ ხედი ფილმისა ჩვენ – ადამიანები, რომლებიც დიდი სახლის აივნებზე დგანან – დისტანციური კავშირების წყალობით ფილმის ერთ-ერთი ყველაზე „მსხვილი“ ხედის ფუნქციას და ჟღერადობას იძენს.

იგივე ითქმის ეპიზოდებზე „დიდი დასაფლავება“ და „რეპატრიაცია“, რომლებიც ცალ-

სახად „მსხვილხედიანის“ მნიშვნელობას იღებს თავის თავზე, თუმცა ორივე ეპიზოდი თითქმის მთლიანად „საერთო“ ხედების ჯამისგან შედგება. როგორც ვხედავთ, დისტანციურმა ზემოქმედებამ აქ „მსხვილი“ ხედის მნიშვნელობა შეცვალა „საერთო“ ხედით და პირიქით. ამრიგად, ხედების ტრადიციული აღნიშვნა – „საერთო“, „საშუალო“, „მსხვილი“ – პირობითი და არამდგრადი ხდება. ყოველ ჯერზე მოქმედი „მსხვილის ტიტული“ შეუძლია მიიღოს ნებისმიერმა ამ სამიდან იმ დავალებისა და დატვირთვის შესაბამისად, რომელიც მას დისტანციურმა მეთოდმა დააკისრა. [...]

დისტანციური მონტაჟის ყველაზე მთავარი განმასხვავებელი თავისებურება იმაშია, რომ დისტანციაზე მონტაჟური კავშირი მყარდება არა მარტო ცალკეულ ელემენტებს, როგორც ასეთებს შორის (წერტილი წერტილთან), არამედ, რაც ყველაზე მნიშვნელოვანია, ელემენტების მთელ ერთობლიობებს შორის (წერტილი ჯგუფთან, ჯგუფი ჯგუფთან, კადრი ეპიზოდთან, ეპიზოდი ეპიზოდთან). ამ დროს ხდება ურთიერთქმედება ერთ პროცესსა და მეორეს, მის საპირისპიროს შორის. ამას პირობითად აღვნიშნავ, როგორც დისტანციური მონტაჟის ბლოკურ პრინციპს.

ფილმში ჩვენ საწყისი ეპიზოდი „დიდი დასაფლავება“, რომელიც აგებულია მონტაჟის სხვადასხვა მეთოდებით, მათ შორის, დისტანციურითაც, მთლიანობაში ახალი დისტანციური ზემოქმედების ახალ ფუნქციას ასრულებს. ამ „ბლოკურ“ ფუნქციას ჩვენ მხოლოდ მაშინ ვამჩნევთ, როცა ფილმის ბოლო ნაწილში შემოდის ეპიზოდი „რეპატრიაცია“... იმის გამო, რომ ეს ორი ბლოკი, რომელიც ერთმანეთისგან გარკვეული სიუჟეტური მანძილით არის დაშორებული, ერთი და იგივე თემატური ელემენტების დახმარებით წარმოიქმნა (ერთში – ხელების მსხვილი კადრი, რომლებსაც მიაქვთ კუბო, და ჩამოშლილი მთების გამოსახულება; მეორეში – ალერსში გადახლართული ხელები და მაღლა აზიდული მთები), აქ დისტანციური ურთიერთმოქმედება ხდება არა მხოლოდ ამ ელემენტებს შორის, არამედ – მათი დახმარებით – მთელ ბლოკ-ეპიზოდებს შორისაც.

შედეგად ვხედავთ, როგორ გადის ეს ეპიზოდები ავტონომიური ფაქტობრივი თემების საზღვრებიდან და, ბლოკური მონტაჟის ამგვარი ზემოქმედების წყალობით, თავის ინდივიდუალობას ცვლის და ახალ აზრს ბადებს: პირველ შემთხვევაში – „დანაკარგი, სიკვდილი“, მეორეში – „შენაძენი, სიცოცხლე“. [...]

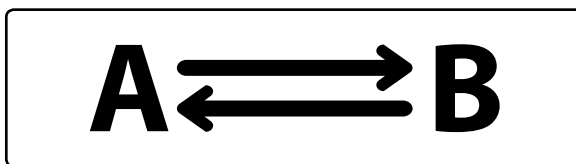
როგორც ცნობილია, ეიზენშტეინი ვერ-

ტოვთან შემოქმედებითი პოლემიკის დროს მის „კინოთვალს“ საკუთარი „კინომუშტის“ ლოზუნგს უპირისპირებდა, ვერტოვის „ვხედავს“ – საკუთარ „მესმის“. [...] „აზროვნებდა რა ფირზე“, ვერტოვს არასდროს შეუწყვეტია რეალობის უშუალო დაკვირვება; როდესაც გადაღებულს პოეტურ სახედ აქცევდა, ის ინარჩუნებდა ცხოვრებისეული მასალის ფაქტობრივ პირველადობას. ეიზენშტეინი თვითონ ქმნიდა და აყალიბებდა თავისი ფილმების პირველად მასალას, უკვე ამ ეტაპზე იაზრებდა მას, როგორც „მეორე რეალობას“. ეს აძლევდა მას საშუალებას, გარდაექმნა ისტორიული თანამედროვედ, თანამედროვე კი განემარტა, როგორც ისტორიული.

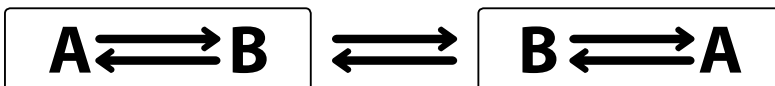
ახლა უკვე შეიძლება ვისაუბროთ იმაზე, რომ ვერტოვისა და ეიზენშტეინის პრინციპები არა მარტო უპირისპირდებოდა ერთმანეთს, არამედ თანხვედრაშიც იყო ერთმანეთთან. ორივე შემთხვევაში საუბარი ეხებოდა – მართალია, განსხვავებულად – ავტორის მსოფლმხედველობის სისტემას გადაღებული მასალის გასაზომად და შესაფასებლად.

დისტანციური მონტაჟის გამოცდილება ფილმებში დასაწყისი და ჩვენ თავის მხრივ გვაჩვენებს, რომ საწყისი მასალის იდეური და აზრობრივი ორგანიზება და გადმოცემა (პირველადის ან მეორადის) ითხოვს არა მარტო „კინოთვალს“ და „კინომუშტს“, ანუ ავტორის მსოფლმხედველობის სისტემას გადაღებული მასალის გასაზომად და შესაფასებლად, არამედ „კინომედილიასაც“ („КИНОМОЛЮ“), ანუ კინოსისტემას ან კინომეთოდს ავტორის მსოფლმხედველობის სისტემის გასაზომად.

თუკი მონტაჟური ბმები, განხილული როგორც „მეზობელ“ კადრებს შორის „შეერთება“ ან „ინტერვალი“, შეიძლება ასე აღვნიშნოთ:



დისტანციური მონტაჟის თვალსაზრისით კავშირები კადრებს (ან ბლოკებს) შორის სრულიად სხვაგვარად გამოიყურება:



ეს სქემა ძალიან ამარტივებს რეალურ სურათს. [...] ვიტყვი მთავარს: დისტანციური მონტაჟი ფილმის სტრუქტურას ანიჭებს არა ჩვეულებრივი მონტაჟური „ჯაჭვის“ ან განსხვავებული „ჯაჭვების“ ერთობლიობის ფორმას, არამედ საბოლოო ჯამში ქმნის წრიულ, უფრო

ზუსტად რომ ვთქვათ, სფეროს მსგავს მბრუნავ კონფიგურაციას.

საყრდენი კადრები ან მონაკვეთები, როგორც დისტანციური მონტაჟის ყველაზე უფრო „დამუხტული კერები“, არა მარტო პირდაპირ ურთიერთქმედებს სხვა ელემენტებთან, არამედ ერთგვარ „ბირთვულ ფუნქციას“ ასრულებს, ინარჩუნებს რა ვექტორული ხაზებით ორმხრივ კავშირს ფილმის ნებისმიერ წერტილთან, ნებისმიერ მონაკვეთთან. ეს ყველა თანადაქვემდებარებულ რგოლს შორის ორმხრივ „ჯაჭვურ რეაქციას“ იწვევს, ერთი მხრივ – დაღმავალს, მეორე მხრივ კი – აღმავალს.

თუ გვერდიგვერდ მდგარი კადრების შეერთებაზე/გადაბმაზე დაფუძნებული მეთოდიკა არსებითად კადრებს შორის მანძილებს, „ინტერვალს“ ქმნიდა, დისტანციური მონტაჟი მანძილით დაშორებული კადრების „შეერთებით/გადაბმით“ იმდენად მტკიცედ აკავშირებს მათ, რომ, ფაქტობრივად, აუქმებს ამ მანძილს.

ეს არის ავტორისა და რეჟისორის აზრის გადმოცემის მეთოდი და ის მხოლოდ იმგვარად უნდა იქნეს გამოყენებული, როგორც ამას ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში მოცემული აზრი, მოცემული ჩანაფიქრი ითხოვს. [...] ყველაფერი თავიდანვე უნდა გაირკვეს იმისთვის, რომ სრულად აკონტროლო ყველა პროცესი და ზუსტად უზრუნველყო ფილმის აღქმა.

[...] თუ ყურადღებით გავერკვევით, აღმოვაჩენთ, რომ გამოსახულებას, რომელიც ეკრანზე მიდის, იმის გამო, რომ ის დეტალიდან დეტალამდე ვითარდება, ერთ მთლიანობად ვერ ვხედავთ დეტალებზე ადრე (როგორც ეს ხელოვნების სივრცით დარგებს ახასიათებს), არამედ პირიქით, რადგან სწორედ მხედველობის საშუალებით აღვიქვამთ, ის მთლიანის კონტურებს მხოლოდ თანდათანობით იძენს დეტალებიდან, რომლებიც ერთმანეთს მისდევს და რომლებიც ჩვენს ცნობიერებაში მეხსიერების აუცილებელი მონაწილეობით ერთიანდება. ეს კი, როგორც ვიცით, ხელოვნების დროითი დარგებისთვის არის დამახასიათებელი.

გამოდის, თითქოს არქიტექტურის საერთო კონტურებს მთლიანობაში კი არ ვხედავთ, არამედ დეტალიდან დეტალამდე, რომლებიც ერთმანეთს მისდევს და ერთ მთლიანობად არა მხოლოდ მხედველობის, არამედ, რაც მთავარია, მეხსიერების საშუალებით ერთიანდება: არა სივრცეში, არამედ დროში.

დროში დინება არამდგრადობას ანიჭებს სივრცით ფორმებს, მეორე მხრივ კი, სივრცითი დინამიკა დროით ფორმებს ანიჭებს არამდგრადობას.

ამიტომ ეკრანზე აღმოჩნდება, რომ „მესმის“ არის ხედვის არამდგრადი მდგომარეობა, ხოლო „ვხედავ“ – მოსმენის არამდგრადი მდგომარეობა. [...] ○



კონფორმისტი: იერსახეების პოეზიკა

პოლინ კეილი

The New Yorker, 27 მარტი, 1971 წელი

თარგმნა ლიკა ბერძენიშვილმა

თარგმანების ამ ქვერუბრიკაში, რომელშიც წარმოგიდგენთ ცნობილი კრიტიკოსების წერილებს აღიარებულ „იუბილარ“ ფილმებზე, ამჯერად გთავაზობთ პოლინ კეილის, ერთ-ერთი ყველაზე უფრო წინააღმდეგობრივი, რადიკალური, ხისტი და ამავე დროს უადრესად გამორჩეული სტილის ავტორის რეცენზიას ბერნარდო ბერტოლუჩის *კონფორმისტი*ზე, რომლის ეკრანზე გამოსვლიდან 50 წელი შესრულდა.

რაც ბერნარდო ბერტოლუჩის ფილმებს უფროსი ასაკის რეჟისორების ნამუშევრებისგან განასხვავებს, არის ვიზუალური სიმდიდრისა და ვიზუალური თავისუფლების ექსტრაორდინარული კომბინაცია. პოლიგუდურ ფილმებში დიდი სცენები დეტალურადაა დამუშავებული. დევიდ ლინის ფილმში მაყურებელი გრძნობს, რამხელა შრომაა ჩადებული მასიური სცენების დადგმასა თუ მსახიობების კოსტიუმებით შემოსვაში. ბერტოლუჩი დიდ მასშტაბებს ირჩევს თავისი პირველივე ფილმებიდან – *გაძვალტყავე-*

ბული სიკვდილი (La commare secca), რომელიც ოცი წლისამ გადაიღო და 22 წლის ასაკში გადაღებული *რევოლუციის წინ, პარმის სავანის* გათანამედროვეებული ამბავი – და მისი ფილმები ისე ბუნებრივად მიედინება, თითქოს ცხოვრება, რომელსაც ის იღებს, კამერისთვის კი არ დაიდგა, არამედ თავისი გზით მიდიოდა, ბერტოლუჩი კი, როცა მოესურვებოდა, უბრალოდ ერთვებოდა ამ პროცესში. ახალგაზრდა კინორეჟისორების უმრავლესობა აღარ ცდილობს, გადაიღოს ეპოქალური ამბავი – წარსული გაუფა-

სურდა, მისი გადაღება კი უფრო და უფრო ძვირი ჯდება – მაგრამ ბერტოლუჩი თავისი ფენომენალური და ყოვლისმომცველი რომანტიკულობის წყალობით იდეალურად ერგება ამ დროს. ის გადადის წარსულში ისე, თითქოს აწმყოში მუშაობს, ისეთი ლირიკული თავისუფლებით, რომლის მსგავსს კინოს ისტორიაში თითქმის ვერ ნახავთ. 21 წლისა უკვე პრიზის მფლობელი პოეტია და აქვს საგნების, პეიზაჟებისა და ადამიანების ექსპრესიულად ჩვენების პოეტური ნიჭი, ისე რომ ყველაფერი მისი ხედვის განუყოფელი ნაწილი ხდება. ეს ის ნიჭია, რაც კონფორმისტს მძაფრი ემოციებით დამუხტულ, მდიდარ სანახაობად აქცევს.

ბერტოლუჩის კინოვერსია ალბერტო მორავიას რომანის მიხედვით მუსოლინის მხარდამჭერი მაღალი კლასის ახალგაზრდა კაცის ფსიქოლოგიის შესახებ ძირითადად 1938 წელს ვითარდება (ბერტოლუჩი 1941 წელს დაიბადა) და, ვფიქრობ, მართებული იქნება იმის თქმა, რომ გარდა ჟან ლუი ტრენტინიანისა, რომელიც მთავარი პერსონაჟის ხასიათს სრულად ჩასწვდა – ეს არის არაჩვეულებრივად მომწუსხველი შესრულება, მთავარ ინტერესს ინვესტის, თუ როგორ არის ყველა დეტალი გამსჭვალული და გაჯერებული წარსულით. ეს ის წარსული არ არის, რაც ოცდაათიანი წლებიდან გადარჩენილ ფილმებში გვინახავს, არამედ ბერტოლუჩისეული წარსულის გაცოცხლება – ოცდაათიანები, რომელიც იერსახეების პოეტიკამ ექსპრესიული გახადა.

ტრენტინიანი, რომელიც შეუმჩნევლად იქცა მთავარ ფრანგ მსახიობად, რასაც სხვა ბევრისგან (მაგალითად, ბელმონდოსგან) ელოდნენ, ღრმად სწვდება ინტელექტუალური ლაჩრის ხასიათს, რომელიც მსხვერპლად სწირავს ყველაფერს, რაც მისთვის ძვირფასია, რადგან მას ნორმალური ყოფის უსაფრთხოება სურს. ტრენტინიანს ეკრანზე „ცხოვრების“ წარმოუდგენელი ინტუიცია აღმოაჩნდა. მისი სახე არასდროს არის ემოციით გადატვირთული. არც – სრულიად ცარიელი. ამ როლში ის, როგორც მერყევი ინტელექტუალი, ფიქრის მექანიზმებს დაძაბულობით გადმოსცემს, ისე როგორც ამას ბოგარტი აკეთებდა და მასაც აქვს ბოგარტის რეფლექსები ღვარძლიანი ჩაცმისით და კბილების კრეჭით – ცინიზმი და იუმორი, რომელიც სისასტიკეში გადადის. და იტალიელის განსახიერებისას ის უცნაურად წააგავს სინატრას. ყველაფერი მის ირგვლივ რეჟისორის ხავერდოვანი სტილის გამოხსივებად გეჩვენება – განსაკუთრებით, ორი მშვენიერი ქალი: სტეფანია სანდრელი, განუმეორებელი კომიკოსი, ტრენტინიანის ცოლის, მომხიბლავად გარყვნილი ქალის როლში საშუალო კლასიდან და დომინიკ სანდა, მსხვილი ტუჩებით და ვეფხვის თვალებით, რომელიც ანტიფაშისტი პროფესორის, ვისი მოკვლაც გმირს აქვს დავალებული, ლესბოსელ ცოლს განასახიერებს. (ის უფრო მსხვერპლის მაძიებელ მტაცებელ ლესბო-

სელს ჰგავს, მაგრამ იმდენად ექსტაზური ეროტიკული სახეა, რომ სიურრეალისტურ ფიგურად გარდაიქმნება და ბერტოლუჩი მას დათრგუნული სურვილების განსხეულებად იყენებს. ის კიდევ ორ სხვა როლში – თუმცა ოდნავ შენიღბული – გამოჩნდება, რომლებიც ისეა ჩაფიქრებული, როგორც ქვეცნობიერის გამოვლენა.) ფილმის წარმატება ყველაზე ნაკლებად არის განპირობებული იდეებით, რაც ტრენტინიანს, როგორც ფაშისტს წარმოაჩენს. ვფიქრობ, ცოტა დავიღალეთ და უკვე ეჭვით ვუყურებთ პოლიტიკური ქცევის ფსიქოსექსუალურ ახსნებს. თავად შეიძლება შევქმნათ ქრესტომათიული შემთხვევები, თუ როგორ ხდებიან შეშინებული, სასოწარკვეთილი ინდივიდები ფაშისტები. წარმოსახვით ნაწარმოებში შეიძლება უფრო ღრმა გაშუქების იმედი გვქონდეს – დავინახოთ ფაშისტი შიგნიდან და არა მხოლოდ მემარცხენის პოზიციიდან. მიუხედავად იმისა, რომ იდეები არადამაჯერებელია, თავად ამბავი ორგანულად გამოიყურება ბაროკოს სტილით შექმნილ გარემოში, და ფერები ისეთი ნაზი, ღრმა და ჩამქრალ ტონალობაშია, ტექსტურა კი იმდენად ჩანერილია მასში, რომ ნამუშევარი ბუნდოვანების განცდას ბადებს – არა დამაბნეველის, მოსაწყენის მნიშვნელობით, არამედ წარმოსახვასთან შეხების საუკეთესო გაგებით. პერსონაჟი, რომელსაც ტრენტინიანი თამაშობს, არავითარ შემთხვევაში არ არის მარტივი. როცა ის ამბობს – „მინდა, ნორმალური ცხოვრება ავანყო“ – ცხადი ხდება, რომ რადგან მას „ანყობა“ სჭირდება, ეს ნიშნავს, რომ არსებული ყოფა მისთვის ნორმალური არ არის. ის ხაზგასმულად გამოხატავს სიამოვნებას, როცა უყურებს საკუთარ თავს, როცა ნორმალურად იქცევა.

ბერტოლუჩის ხედვა არა იმდენად წარსულის რეკონსტრუქციაა, რამდენადაც მისგან შთაგონებული ხელოვნება. კონფორმისტის გადაღება მხოლოდ 750 ათასი დოლარი დაჯდა – მან თავი მოუყარა მოდერნისტული პერიოდიდან გადარჩენილ დეკორსა და არქიტექტურას და ერთიან სტილში მოაქცია (საწყისი ტიტრების ჩათვლით). ვისკონტიმ ექსტრემალური 30-იანები ღმერთების დაღუპვაში გამოიყენა, როგორც გაუცხოების ფორმა. ბერტოლუჩის ახლოს მოაქვს ეპოქა და მასში შევყავართ. მისი ნოსტალგია ღიაა, ეს არის ემპათიის განზოგადებული სახე, რის გაზიარებასაც მაყურებელი იწყებს. თქვენ არ ფიქრობთ ისე, როგორც ეკრანზე გათამაშებული ამბის მაყურებელი, რადგან ავტორი გაიძულებთ, ისიც დაინახოთ და გაიაზროთ, რაც სცენის მიღმა ხდება. ხილულიც და უხილავიც ორგანიზებულია. ბერტოლუჩი, ალბათ, ერთ-ერთი ყველაზე საოპერო კინორეჟისორია. იმას არ ვგულისხმობ, რომ ის ფილმებს, როგორც ოპერას დგამს, ისე როგორც სხვა იტალიელები, განსაკუთრებით, ძეფირელი, არა, ის იაზრებს ფილმს, როგორც ოპერას. განსახვავება დაახლოებით ისეთია,



როგორც ოპერის დამდგმელ რეჟისორსა და ოპერის კომპოზიტორს შორის. *ღმერთების და-ლუპვაში* ვისკონტი სადღაც შუაშია – ის თხზავდა, დიახ, მაგრამ ერთიან, მაღალ რეგისტრში, ისე თითქოს მუსიკას მგლები ყმუოდნენ. ფილმი ისტერიული იყო. *კონფორმისტი* ლირიკულია. ეპიზოდები ისე გრჩებათ გონებაში, როგორც არიები: უსინათლოების წვეულება, რომელიც იწყება შეძახილებით „მუსიკა!“; სტადიონზე მოთავსებული ფსიქიატრიული თავშესაფარი – აბსურდის თეატრის სპექტაკლი შეშლილობაზე; სააღმსარებლო ოთახში სატირული დუეტი პასტორსა და ურწმუნოს შორის; საქორწინო ღამის სკერცო, სადაც პატარძალი თავის ცოდვებს იხსენებს საქმროს გასართობად; ნაშუადღევს ორი ქალის საყიდლებზე სიარული პარიზში; საფრანგეთის მუშათა კლასის საცეკვაო დარბაზი (a Bal Populaire), სადაც ქალები ვნების პაროდის ცეკვავენ, რომელიც ერთ-ერთი ყველაზე რომანტიკული ეკრანული ცეკვაა როჯერისა და ასტერის შემდეგ, და სადაც ბრბო ხელჩაკიდებული ცეკვავს ფრანდოლს. პოლიტიკური მკვლევლობა ტყეში – ოპერისეული სიყვარული-სიკვდილი – ფილმის ემოციური კულმინაციაა. ტრენტინიანი ზის მანქანაში, უძლური – ურთიერთსაწინააღმდეგო იმპულსებით პარალიზებული – მაშინ

როცა მის საყვარელ ქალს კლავენ.

ორი წლით ადრე ბერტოლუჩიმ გადაიღო *პარტნიორი*, დოსტოევსკის *ორეულის* ახლებური, მაგრამ ამოუხსნელი მოდერნიზებული ვერსია, სადაც მთავარ გმირს, დრამის ახალგაზრდა მასწავლებელს (პიერ კლემენტი), სისასტიკის თეატრის პოლიტიკურ რევოლუციად გადაქცევის იდეა არ ასვენებს. ამ იდეას ბევრი კინორეჟისორი იზიარებს, სავარაუდოდ, ბერტოლუჩის ჩათვლით, მაგრამ კლემენტის არ ჰყოფნის ინტელექტი იმისთვის, რომ მაყურებელმა პერსონაჟი გაიგოს, რომელიც არტოს კომიქსურ ვარიანტის უფრო ნააგავს. *პარტნიორის* მომნუსხველობის მიუხედავად (მახსენდება ერთი კონკრეტული კადრი, რომელშიც იატაკზე წიგნების გროვაა და ოთახი რომაულ ნანგრევებს მოგვაგონებს), ფილმი აქ მხოლოდ ერთხელ აჩვენეს 1968 წლის ნიუ-იორკის კინოფესტივალზე. ეს იყო პოლიტიკური ვოდვეილი კინოს იმ თაობისთვის, რომელიც გოდარის *ჩინელ ქალზე* აღიზარდა. მნიშვნელობები ჩაიკარგა სახეთა სიჭარბეში და მაღალფარდოვანი სტილის ორიგინალურ, თამამ ხრიკებში. ჩანს, რომ ბერტოლუჩის აღარ ახსოვს თავისივე *რევოლუციის წინ*, სადაც ფაბრიციო აღმოაჩენს, რომ არც იმდენად მიზანდასახულია, რათა კომუნისტი გახდეს – რადგან მასში



სიცოცხლის მშვენიერებით გატაცება ისეთივე ძლიერია, როგორიც რევოლუციამდე იყო. ბერტოლუჩის, ფაბრიციოს მსგავსად, „აწმყოს ნოსტალგია აქვს“. ეს მისთვის (და სხვებისთვისაც) იქნებ ბურჟუაზიული სისუსტეც იყოს, მაგრამ იყო ღრმად გატაცებული სიცოცხლის მშვენიერებით, ალბათ, დიდი კინორეჟისორის უპირველესი რეკვიზიტია. (და მიუხედავად იმისა, რომ სოციალურ ცვლილებებს ვერ გამოიწვევს, ეს გარკვეული თვალსაზრისით ერთადერთი ჯანსაღი საყრდენია ამ მიზნის მისაღწევად.) ცოტა ირონიულად ჩანს, რომ ახალგაზრდა კინორეჟისორს, რომელსაც თავის თაობაში უდიდესი თანდაყოლილი ნიჭი აქვს ფილმების, როგორც გრძნობათა ზეიმის გადასაღებად, ამ ნიჭის თავშესაფარი ფაშიზმის პერიოდში უნდა ეძებნა.

პარტნიორის შემდეგ ბერტოლუჩიმ სატელევიზიო ფილმი გადაიღო, სადაც მუსოლინის რიგოლეტოს წარმოდგენაზე კლავენ – ობობას სტრატეგია. ბორხესის მოთხრობაზე დაფუძნებული ეკრანიზაცია სუსტია – შინაარსი არ იყო საკმარისი, რომ მისტიფიკაციის ატმოსფერო გაემართლებინა. კონფორმისტი მაყურებლის თვალთახედვიდან ბერტოლუჩის ყველაზე აღქმადი, ნაკლებად რთული ფილმია. ეს მისაწვდომობა დამაკნინებელი არ არის. აქა-იქ გამონათე-

ბების მიუხედავად, პარტნიორი მაინც მარცხი იყო და იმის ცდას, რომ გაიგო, რა ჩაიფიქრა რეჟისორმა, ჭკუიდან გადაჰყავხარ, რადგან ცხადი ხდება, რომ რეჟისორმა ეს თავადაც არ იცის. თუმცა რაღაც თვალსაზრისით კონფორმისტი ნაკლებად თამამია, ის გაცილებით დიდ კმაყოფილებას განიჭებს. სასურველი იქნებოდა, რომ ბერტოლუჩის გოდარის ზეგავლენის უკეთ ინტეგრირება მოეხერხებინა, მაგრამ ეს ვერავინ შეძლო. ბერტოლუჩი დისონანსური ბგერებისგან გათავისუფლდა და თავის ბუნებრივ დენად რიტმს დაუბრუნდა. (იქნებ ხუმრობაა, რომ სათვალისი პროფესორი, ვისაც კლავენ, ოდნავ წაგავს გოდარს?) ამ ფილმში გასაგებია, რომ ბერტოლუჩიმ იცის, ვინ არის ის და რას აკეთებს. ასეთი ახალგაზრდაა და უკვე დახელოვნებული რეჟისორია. გარდა არადამაჯარებელი და ცუდად დადგმული ფინალური სცენისა, კონფორმისტში ხარვეზები უმნიშვნელოა. მონტაჟის გზით ფილმის „გართულება“ დიდი ცდუნებაა ახალგაზრდა კინორეჟისორებისთვის. ისინი გადაღებულ მასალას იმდენჯერ უყურებენ, რომ ჰგონიათ, მაყურებელი კადრებს შორის ძლივს შესამჩნევ ბმებს ბუნებრივად აღიქვამს. ბერტოლუჩი იყენებს ფილმის ორგანიზების იდეას, რომელიც მაყურებელს ზედმეტად ძაბავს: ფილ-

მი იწყება მკვლელობის დღეს გამთენიისას და მოვლენები, რამაც აქამდე მიგვიყვანა, ვითარდება მანამდე, სანამ ტრენტინიანი და ფაშისტი აგენტი მანქანით ტყეში შევლენ. მონტაჟი ფილმის დასაწყისში იმდენად დაჩქარებულია, რომ გადასვლა მანქანაზე და უკან დაბრუნება ოდნავ დამაბნეველია, მაგრამ რადგან უკვე გამოსახულების ტყვეობაში ხარ, მცირე გაუგებრობას მნიშვნელობა აღარ აქვს. ბერტოლუჩისთან დროდადრო შეგხვდებათ იერსახეები, რომლებსაც ლოგიკურად ვერ ახსნით, მაგრამ ისინი ზემოქმედებენ ინსტინქტების დონეზე – როგორც სიურრეალისტური პოეზია, როგორც წიგნების გროვა *პარტინორში* ან სანერი მაგია ფაშისტების ოფისში, რომელიც დაფარულია საგულდაგულოდ დალაგებული კაკლებით. არ ვფიქრობ, რომ *კონფორმისტი* დიდი ფილმია. ის, უდავოდ, ამ წლის საუკეთესო ფილმია და ის ახალგაზრდა გენიოსის ფილმია, ვინც – თუ გაგვიმართლა – მართლა დიდ ფილმებს გვპირდება. მაგრამ ეს სტილის ტრიუმფია. არსი არასაკმარისად თავისუფალია და შეიძლება მცირე გულისრევა იგრძნოთ იმისგან, თუ როგორ მემარცხენურად ტკბება ფილმი ფაშიზმის დეკადანსით.

კინოს, როგორ მასობრივი კომუნიკაციის საშუალების ერთ-ერთი მახასიათებელია, რომ ის, რაც სიამოვნებას ანიჭებს კინორეჟისორს – და რისი ყურება ჩვენც გვხიბლავს – ხშირად მანკირებად მიიჩნევა. გარდა წარსულში გადაღებული დახვეწილი კომედიებისა ან, იშვიათად, თრილერებისა მაღალი დონის არამზადებზე, ელეგანტურობაზე წარმოდგენას უმეტესად ის გვიქმნის ხოლმე, რაც დამოკიდებულია ღირსია. დახვეწილობისა და მაცდუნებელი ფუფუნების მიმართ ჩვენი ლტოლვა სრულიად უბინოა, თუ მორალისტებს არ ჩავთვლით. ამიტომ, როცა ეს ლტოლვა ფაშიზმზე და დეკადანსზე გადაღებული ფილმებით კმაყოფილდება, დისკომფორტს ვგრძნობთ, რადგან ჩვენი სიამოვნება ჩვენსავე წინააღმდეგ მოტრიალდება. სასურველია, რომ თანამედროვე კინორეჟისორებმა ეკრანის ექსტრავაგანტული ემოციური შესაძლებლობები ისე გამოიყენონ, რომ დე მილი-ფელინის მორალიზმს თავი აარიდონ. *კონფორმისტი* არის კადრები, რომლებიც *ღმერთების დაღუპვის* მორალისტურ ექსტრემიზმს გვახსენებს – მაგალითად, უსინათლოთა წვეულება ან ტრენტინიანისა და სანდას სახეებზე მოლურჯო განათება საბალეტო სკოლის გასახდელში.

კინემატოგრაფისტებისთვის თავსმოხვეულ ძველ პურიტანიზმს ახლა მემარცხენეობის პურიტანიზმიც დაემატა, რაც მათ აიძულებს, ფარისევლის პოზიცია დაიკავონ: ისინი თანდათან უარს ამბობენ იმ გრძნობებზე, რამაც თავდაპირველად მიიყვანა კინოსამყაროში. დემოკრატიული იმპულსი, რაც ადრეული ეპოქის კინოშედეგებს ახასიათებდა, იმით იყო განსხვავებული, რომ ახალ მედიუმს შეეძლო, ყველას-

თვის ხელმისაწვდომი გაეხადა ის, რაც მანამდე წინამორბედი ხელოვნების დარგების მეშვეობით მხოლოდ მდიდრებისა და არისტოკრატებისთვის იყო ხელმისაწვდომი. ეს იყო ოცნება, უნივერსალური გამხადარიყო საუკეთესო ნამუშევარი, რაც კი შეიქმნებოდა. რადგან ეს ოცნება ყველაზე დაბალი დონისთვის შექმნილმა მასობრივმა კულტურამ მოსპო, ახალგაზრდა კინემატოგრაფისტებს მასკულტურისგან თავის დასაღწევად ბრძოლა მოუწია და ადრეული დემოკრატიული სულის მგზნებარება ჩაქრა. ახალგაზრდა ამერიკელი კინემატოგრაფისტების უმრავლესობა კოლეჯში სწავლისას და შემდეგაც თავის თავს არტისტად თვლის, ისევე როგორც ამერიკელი პოეტები და მხატვრები – პოეტებმა კი დიდი ხანია, დაივიწყეს უიტმენის ოცნება დიად ამერიკულ აუდიტორიაზე. კინემატოგრაფისტები ხშირად ისე ლაპარაკობენ, თითქოს მათი კინოს ღირსება იყოს, რომ ის უმცირესობის ხელოვნებად იქცა. ამერიკული ფილმები ახლა თითქმის იმავე ადგილზეა, რაც ათიოდე წლის წინ ამერიკულ თეატრს ეკავა, რომელიც, თუ იშვიათ დიდ ჰიტებს არ ჩავთვლით, ერთეულებისთვის განკუთვნილ მედიუმად იქცა.

კულტურულად ყველაზე რადიკალურად განწყობილი ახალგაზრდები ხშირად ყველაზე ანტიდემოკრატიულებიც არიან და რადიკალისტ კინემატოგრაფისტებს უბიძგებენ იქით, სადაც მათი ნამუშევრებით ვერავინ ისიამოვნებს. ყველა ნამუშევარი, რომელიც სიამოვნებას გვანიჭებს, კონტრევოლუციურად მიიჩნევა. ამ ტენდენციამ შესაძლოა გაანადგუროს ყველაზე ნიჭიერი კინემატოგრაფისტები (რომელთა შორის უმეტესობა – და ესეც არ არის შემთხვევითი – მემარცხენეა), სანამ ახალგაზრდა მემარცხენეები არ გამოიმუშავენ ერთგვარ ტოლერანტობას იმის მიმართ, თუ რას შეიძლება ნიშნავდეს ადამიანებისთვის ხელოვნებით ტკბობა. ეს საკითხი გადამწყვეტ მნიშვნელობას იძენს, როცა ბერტოლუჩის ფილმს განვიხილავთ, რადგან ცხოვრების სენსუალური გამოვლინებებისადმი მისი დამოკიდებულება გვაჩვენებს რუსული კინოს პოეტ დოვჟენკოს ღია უარყოფას. თუ ვინმეს შეიძლება კინორეჟისორად დაბადებული ვუნდოთ, ეს ბერტოლუჩია. დღემდე ის ერთადერთი ახალგაზრდა რეჟისორია, ვისაც შეუძლია, წარმოსახვით გრიფიტის მსგავსად ისტორიის სხვადასხვა ხანაში გადაგიყვანოს – მისი ამ ტალანტის გარეშე კინო ბევრად ღარიბი იქნებოდა, ვიდრე დღეს არის. სიტყვები, რომლებიც მის ნამუშევართან დაკავშირებით გონებაში მოდის – შთამბეჭდავი, მასშტაბური, საოპერო სპექტაკლის მსგავსი და ასე შემდეგ – აღწერს კინემატოგრაფისტის ნიჭს, რომელსაც აქვს პოტენციალი, რომ კიდევ ერთხელ გაზარდოს კინოს მიმზიდველობა. მაგრამ კინო – დიადი სენსუალური მედიუმი – ჯერ კიდევ იმ იდეას იზიარებს, რომ სენსუალობა დეკადენტურია. ○

თარგმანი და კომენტარები

დაბრუნება ნაკერთან

სლავოი ჟიჟეკი

წიგნიდან *The Fright of Real Tears: Krzysztof Kieślowski*

Between Theory and Post-Theory (2001)

თარგმნა და კომენტარები დაურთო გიორგი გეთიაშვილმა



წინასიტყვაობის მეზიარ ანუ თეორიის დასასრული

გიორგი რაზმაძე

„თეორიის დასასრულზე“ შედარებით ფართო მკითხველმა ცნობილი დისკუსიიდან შეიტყო, რომელიც სლავოი ჟიჟეკმა 1998 წელს წამოიწყო ლონდონში გამართული ლექციების ფარგლებში. „პოსტთეორიის“ კრიტიკოსი სლოვენი ფილოსოფოსი კინონრეჟებში უკვე კარგად ნაცნობი ავტორი იყო (თუმცა რამდენიმე წელი ამორებად მის ჯერჯერობით ყველაზე პოპულარულ ესეი-ფილმთან გარყვნილის გზამკვლევთან (*The Pervert's Guide to Cinema*, 2006), მოესწორა პოპულარული წიგნის ყველაფერი რაც ლაკანის შესახებ ყოველთვის გაინტერესებდა (და გეშინოდა ჰიჩკოკისთვის გეკითხა) (*Everything You Always Wanted to Know About Lacan (But Were Afraid to Ask Hitchcock)*, 1988) გამოცემა.

თანამედროვე „კრიტიკული თეორიის“ წარმომადგენელი ფილოსოფოსი საუკუნეების მიჯნაზე კინოს თეორიაში მიმდინარე ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი გარდამტეხი პროცესით დაინტერესდა, რასაც იმხანად „თეორიის დასასრულს“ უწოდებდნენ. ჟიჟეკისთვის კინო მარქსისტული „ცრუ ცნობიერების“ ერთ-ერთ ყველაზე მნიშვნელოვან მედიუმს წარმოადგენს. კინო იდეოლოგიებისა და დისკურსების საუკეთესო შემნახველ-გამტარია, რაც, ჟიჟეკის აზრით, სათანადოდ არასდროს აისახებოდა კინოს თეორიაში, მათ შორის, მაგალითად, არც ფრანგულ „სავტორო კინოს“ კლასიკურ გააზრებაში, რომლის ბოლომდე ჩანვდომაც ჰაიდეგერისა და ჰეგელის გარეშე, მისი აზრით, შეუძლებელია.

საუკუნეების მიჯნაზე მართლაც დიდი იყო წარსულისთვის წერტილის დასმისა და ახალ ათასწლეულში გადაბიჯების წადილი. ბევრი წინასწარმეტყველებდა პოსტმოდერნიზმის დასასრულს, უფრო მეტი კი ისტორიის გადაკითხვის სურვილით იყო შეპყრობილი. მეინსტრიმულ კინოშიც მსგავსი მდგომარეობა იყო – პოპულარული გახდა ნეო-ნუარის ჟანრი. მოდამიც 1940-იანი წლების სტილი დაბრუნდა – მაღალწელიანი შარვლები და განიერმხრებიანი კოსტიუმები.

პოსტმოდერნიზმის აყვავების ფონზე კინოს თეორიაში გამოითქვა მოსაზრება, რომ სამყაროს ერთიანი და ყოვლისმომცველი თეორიების დასასრული ახლოვდება, მათ ადგილს კი „პატარა“ თეორიები დაიკავენ. ასეთი იყო „გრანდ თეორია“ (*Grand Theory*), რომელიც სოციოლოგიაში

აღმოცენდა, თუმცა კინოს ისტორიასა და თეორიაშიც დიდი როლი ითამაშა.

ამერიკელი კინომცნირი დევიდ ბორდველი 1970-იან წლებამდე არსებულ აკადემიურ კინომცოდნეობას „სახელგატეხილ, სამარცხვინო დარგად“ (*disreputable area*) მოიხსენიებს. ეს დაკავშირებული იყო დისციპლინის კარჩაკეტილობასთან, რომელიც, ბორდველის სიტყვებით, გამოწვეული იყო სოციალური, ფილოსოფიური და პოლიტიკური თეორიებისგან მისი დისტანცირებით და ვინაობა პროფილურ საზღვრებში გამოკეტვით (*Bordwell, D., Carroll, N. Post-Theory: Reconstructing Film Studies*).

ბორდველი აღნიშნავს, რომ ანგლო-ამერიკული კინომცოდნეობა გადაარჩინა და მას სული შთაბერა, ერთი მხრივ, ფრანგულმა პოსტსტრუქტურალისტურმა სკოლამ და, მეორე მხრივ, ამერიკული სოციოლოგიის საგრძნობმა გაძლიერებამ. ამ უკანასკნელმა თანამედროვე მეცნიერებაში ნახალისა ტრანსდისციპლინარული თეორიებისა და კვლევების შექმნა, ახალი დაკვირვებებისა და მოსაზრებების გაჩენის პროცესი, რაც, საბოლოოდ, აკადემიურ სამყაროში დიდი რევოლუციით დაგვირგვინდა.

გასული საუკუნის მიწურულს „გრანდ თეორიის“ იდეური საზღვრები კიდევ უფრო გაფართოვდა და მასში, ასევე ამერიკელი სოციოლოგის ტოლკოტ პერსონის დამსახურებით, გაჩნდა ფსიქოანალიზის ნიშნები, მათ შორის, ნიშანდობლივია გრანდ თეორიის დაახლოება „სოციალური გეოგრაფიის“ თეორიასთან, რამაც ის ისტორიაში ერთ-ერთ ყველაზე უნივერსალურ და ყოვლისმომცველ ჰერმენევტიკულ მიდგომად აქცია. მისით კინოს მკვლევრებიც დაინტერესდნენ, რომლებმაც, საკუთრივ, „პოსტთეორიას“ ჩაუყარეს საფუძველი.

ბორდველი, როგორც ნეოფორმალისტური სკოლის წარმომადგენელი, „გრანდ თეორიაში“ კულტურალიზმის იდეის განხორციელებას ხედავდა. სხვა მკვლევრების მსგავსად ისიც ხელოვნების ცენტრში ათავსებდა კულტურას და არა იდეოლოგიას, რაც წინააღმდეგობაში მოდიოდა ჟიჟეკის მოსაზრებებთან იდეოლოგიის შესახებ. ეს გახდა კინომცოდნეობაში ჯერჯერობით უკანასკნელი „გრანდ“ დაპირისპირების მიზეზი. ჟიჟეკი ბორდველის მიდგომებს აკრიტიკებს, ისევ და ისევ, კულტურა ვერსუს იდეო-

ლოგიის საფუძველზე.

2001 წელს ჟიჟეკი გამოსცემს წიგნს *რეალური ცრემლების შიში: ქმიშტოფ კიშლოვსკი თეორიასა და პოსტთეორიაში (The Fright of Real Tears: Krzysztof Kieslowski between Theory and Post-Theory)*, რომელიც უკვე ნახსენები ბორდველი-კეროლის ანთოლოგიის კრიტიკას წარმოადგენს. ეს დისკუსია ძალიან ჰგავს კინომცოდნეობის წინა დიდ ჯახს, რომელიც პოლინ კეილსა და ენდრიუ სარისს შორის წარიმართა. ჟიჟეკი, კეილის „ემოციური ინტერპრეტაციის“ მსგავსად, უპირისპირდებოდა ბორდველი-კეროლი-სარისის სკოლას, რაც უაღრესად აკადემიურ, ზუსტ და არ-გუმენტირებულ მსჯელობას გულისხმობს.

სლოვენი ფილოსოფოსი კინომეცნიერებაში მეტ თავისუფლებას ითხოვდა ფსიქოანალიზისა და მარქსისტული პერსპექტივიდან ნამუშევრის ინტერპრეტაციისთვის. ჟიჟეკის მთავარი არგუმენტი კი მაინც ბორდველის ტრანსკულტურული უნივერსალობის იდეის კრიტიკაა, რომელიც გრანდ თეორიის კვალდაკვალ ცდილობდა კინოს საშუალებით უნივერსუმის გააზრებას.

ჟიჟეკი ამტკიცებს, რომ კულტურული უნივერსალები პლანეტის სხვადასხვა ნერტილში სხვადასხვაა. ეს კი არაა, შეიძლება განსხვავებული ალქმა შეგვხვდეს ერთ კულტურაში არსებულ კლასებს შორის. კიშლოვსკი ჟიჟეკისთვის ის რეჟისორია, რომელიც რეალობას კი არ უჭყრეტს ყოვლისმომცველი მზერით, არ ცდილობს მის სიღრმეში ჩაღწევას, არამედ განზე გამდგარი პერსპექტივიდან ჭეშმარიტების ტყუილზე დაფუძნებულობის შესახებ გვიყვება.

ფემინისტი ფილოსოფოსი ჯუდით ბატლერი პოსტთეორიას ახასიათებს ეტაპად, როდესაც მკვლევრებმა ერთიანად გადაიტანეს მზერა დიდი მოვლენების გლობალური პერსპექტივიდან შედარებით კონკრეტულ და ონტოლოგიურ დეტალებზე: „1970-იან წლებში ფემინიზმი სვამდა კითხვას, თუ რა ადგილი ეკავათ ქალებს ლიტერატურაში? მაგრამ არ უფიქრდებოდა იმას, თუ რა იგულისხმება თავად ამ სიტყვებში – **ქალი ან ლიტერატურა?**“ (Winkler, K. *Scholars Mark the Beginning of the Age of Post-Theory*). მაშასადამე, პოსტთეორია შეგვიძლია განვმარტოთ, როგორც ეტაპი, რომლისთვისაც მნიშვნელოვანია მეტათეორიული შესწავლა შავი ლაქებისა, რომლებსაც „თეორია“, „გრანდ“ თეორიები ტოვებდა სამყაროს დეშიფრაციის პროცესში. მით უფრო, შეიცვალა სამყაროც, როგორც ბოდრიარმა იწინასწარმეტყველა, კულტურა სულ მეტად ვირტუალიზებული გახდა, რის გამოც ხელოვნების წაკითხვის ძველმა მოდელებმაც რელევანტურობა დაკარგა.

ტერმინი „პოსტთეორია“ პირველად ამერიკელმა ლიტერატურათმცოდნე კარენ ვინკლერმა იხმარა, რომელმაც საგაზეთო წერილში სათაურით *მკვლევრები აღნიშნავენ პოსტთეორიის ერის დასაწყისს* თავი მოუყარა იმ დროისთვის გამოჩენილი მეცნიერების მოსაზრებებს „მაღალი თეო-

რიის“ სიკვდილის შესახებ. თავად ვინკლერი აღნიშნავს, რომ თეორიებმა (-იზმებმა), რომლებიც გასული 30 წლის განმავლობაში განსაზღვრავდა ლიტერატურათმცოდნეობას, ამოწურა საკუთარი თავი. მაგრამ საკვირველი ისაა, რომ პოსტთეორიამაც მალევე ამოწურა თავი. დროს, რომელშიც ახლა ვიმყოფებით, მკვლევრები პოსტსიმართლის ეპოქად მოიხსენიებენ – მოცემულობად, სადაც კულტურის ვირტუალიზაცია სიმულაციურობის უმაღლეს ნერტილს აღწევს.

პოსტსიმართლე ცხოვრების თითქმის ყველა ასპექტში იჭრება. მის ვულგარულ გამოვლინებად პოლიტიკაში მიიჩნევა ისეთი მოვლენა, როგორიცაა ე. წ. ყალბი ამბები და მისი ერთგვარი აპოლოგეტიკა – „ალტერნატიული ფაქტების“ (Alternative Facts) ცნება.

ეს უკანასკნელი საჯარო დისკურსში პირველად ამერიკის პრეზიდენტ დონალდ ტრამპის უფროსმა მრჩეველმა კელიენ კონუეიმ დაამკვიდრა „ენ-ბი-სისთვის“ მიცემულ სატელევიზიო ინტერვიუში (2017 წლის 22 იანვარი). იგი ცდილობდა თეთრი სახლის იმჟამინდელი პრესმდივნის შონ სპაისერის მცდარი განცხადებების გამართლებას, რომელიც ამბობდა, რომ დონალდ ტრამპის ინაუგურაციას ამერიკის ისტორიაში ყველაზე მეტი ადამიანი ესწრებოდა. ეს განცხადება პასუხი იყო ფოტოებზე, რომლებზეც შედარებისთვის მოყვანილი იყო ერთი და იგივე ნერტილიდან გადაღებული ბარაკ ობამასა (2009) და დონალდ ტრამპის (2017) ინაუგურაციის ცერემონიები. ფოტოებზე აშკარად ჩანდა, რომ ტრამპის მიერ ფიცის დადების დღეს კაპიტოლიუმის წინ გაცილებით ნაკლები ხალხი იყო შეკრებილი.

სამყაროს „საცნაური გამოსახულების“ (Recognisable Image) პრინციპის უგულვებელყოფა, რაც ფენომენოლოგიის ამოსავალი დებულებაა, პოსტსიმართლეს ფაქტად წარმოაჩენს. პოსტსიმართლე ისეთი „სიმართლეა“, რომლის გულისგულშიც არა ბოდრიარისეული საფუძველ-რეალობის არარსებობის გაყალბებაა მოცემული, არამედ მცდარი საფუძველ-რეალობაა დაფიქსირებული.

საინტერესოა, როგორ რეაგირებს საავტორო კინო სიმართლისშემდგომ სამყაროზე. თანამედროვე კინოში მზერა გაბატონებული დისკურსებიდან შედარებით ვიწრო საკითხებზე გადადის, რადგან იშლება ჭეშმარიტების ლეგიტიმაციის ცენტრები, გამოთავისუფლებული ადგილები კი ნებისმიერმა ახალმა „ჭეშმარიტებამ“ შეიძლება დაიკავოს.

ეპოქა, რომელშიც ვიმყოფებით, კინოს უპირატესობას ანიჭებს და კარტ-ბლანშს აძლევს იმავე ტელევიზიასთან შედარებით, რომელიც თავადაა „ცრუ ცნობიერების“ შემქმნელიცა და მთავარი გამტარიც. ამ საინტერესო ეტაპისთვის გვამზადებდა პოსტსტრუქტურალიზმიც და მისი კრიტიკოსებიც, რომლებმაც გვაუწყეს, რომ „დიდი თეორიები“ დრო დასრულდა, მაგრამ, როგორც ჩანს, „მშვიდობის“ ნამდვილად უნდა გვემინოდეს. ○

ღრსებობს ცნება, რომელმაც გადამწყვეტი როლი ითამაშა თეორიის ზენიტში აყვანაში, ცნება, რომელმაც, ალბათ, შეკრა ყველაფერი, რაც კი თეორია იყო კინომცოდნეობაში და ამიტომაც არის პოსტთეორიული კრიტიკის მთავარი სამიზნე ცნება „ნაკერისა“, ¹ რომელიც ეხება უნივერსალურსა და კერძოს შორის ნაპრალს: ეს არის ნაპრალი, რომელიც ბოლოსდაბოლოს „ამოიკერა“. ჩანს, რომ ნაკერის დრო უკან მოუბრუნებლად ჩავლილია: ტერმინი იშვიათად-ღა ჩნდება თეორიის კულტურული კვლევების თანამედროვე ვერსიაში. თუმცა, იმის ნაცვლად, რომ ეს გაუჩინარება ფაქტად იქნეს მიღებული, არსებობს ცდუნება, რომ ის კინომცოდნეობის დაღმასვლის ინდიკატორად ჩაითვალოს.

„ნაკერის“ კონცეფციას გრძელი ისტორია აქვს. იგი წარმოიშვა ჩვეულებრივი სიტყვიდან, რომელიც გვხვდება ლაკანთან ჟაკ-ალან მილერის კონცეფციაში, მის პირველ და ფუძემდებლურ მოკლე სტატიაში, ჟაკ ლაკანის სემინარში მონაწილეობისას 1965 წლის 24 თებერვალს. აქ ის განსაზღვრავს ურთიერთობას აღმნიშვნელ სტრუქტურასა და აღნიშნულის საგანს შორის. შემდგომ, 60-იანი წლების ბოლოს, ეს ტერმინი გამოიყენა ჟან პიერ უდარმა. და მხოლოდ მოგვიანებით, როცა ის კიდევ ერთხელ იქნა გამოყენებული და დამუშავებული ინგლისელი სკრინის თეორეტიკოსების ² მიერ, ის გახდა კინოთეორიის მთავარი კონცეფცია და გაიხსნა უფრო ფართო დისკუსიისთვის. ბოლოს, წლების შემდეგ, ის კვლავ კარგავს თავის სპეციფიკურ ადგილს კინომცოდნეობაში და იქცევა დეკონსტრუქციონისტულ ჟარგონად, ფუნქციონირებს „დახურვის“ ³ სინონიმად, როგორც უფრო ბუნდოვანი ცნება, ვიდრე მკაცრი კონცეფცია. „ნაკერმა“ მიაწინა, რომ სტრუქტურის ნაპრალი, ხვრელი ნაშლილია, რაც შესაძლებლობას აძლევს სტრუქტურას, რომ (არასწორად) აღიქვას საკუთარი თავი, როგორც რეპრეზენტაციის თვითკმარი, ჩაკეტილი მთლიანობა. [...]

კინოთეორიის მიერ ხელახლა მითვისებული ნაკერის ელემენტარული ლოგიკა სამი საფეხურისგან შედგება.

პირველად მაყურებელი დგება კადრთან პირისპირ, მასში პოულობს სიამოვნებას უშუალო, წარმოსახვითი გზით და დატყვევებულია მისგან.

შემდეგ ეს სრული ჩაძირვა ირღვევა ჩარჩოს, როგორც ასეთის, გაცნობიერებით: რასაც ვხედავ, მხოლოდ ნაწილია და მე არ ვმართავ იმას, რასაც ვხედავ. მე ვარ პასიურ პოზიციაში, წარმოდგენა მართულია არმყოფი პირისგან (ან უფრო სხვისგან), ვინც იმიჯებით მანიპულირებს ჩემ ზურგსუკან.

რაც შემდეგ მოსდევს, ესაა დამატებითი კადრი, რომელიც იძლევა ადგილს, საიდანაც არმყოფი პირი იყურება და ამ ადგილს მის ფიქ-



ციურ მფლობელს, პროტაგონისტებიდან ერთ-ერთს ანიჭებს. მოკლედ, ასე ხდება გადასვლა წარმოსახვითიდან სიმბოლურში, ნიშანში: მეორე კადრი უბრალოდ არ მიჰყვება პირველს, ის აღნიშნულია ამ უკანასკნელით.

ასე რომ, დეცენტრული ნაპრალის გასაკერად კადრი, რომელიც მე აღვიქვი ობიექტურად, შემდეგ კადრში გადანერვილია კადრად პიროვნების პერსპექტივიდან დიეგეტურ სივრცეში. ლაკანის ტერმინებით, მეორე კადრი წარმოადგენს (რეპრეზენტაციის დიეგეტურ სივრცეში) პირველი კადრის არმყოფ სუბიექტს. როცა მეორე კადრი ანაცვლებს პირველს, „არმყოფი პირი“ გამოთქმის დონიდან გადადის დიეგეტური ფიქციის დონეზე. [...]



კადრი ფილმიდან სამი ფერი: ლურჯი

კლასიკური ჰოლივუდის ნარატიული კინოს ელემენტარული მატრიცა სინამდვილეში საპირისპიროა: ისე არ არის, რომ იდეალურ შემთხვევაში თითოეული ობიექტური კადრი უნდა გადაიწეროს სუბიექტურ (ხედვის წერტილიდან) კადრად, რომელიც მიმაგრებულია რომელიმე პროტაგონისტზე ნარატიული ფიქციის სივრცეში. უფრო ისეა, რომ თითოეული სუბიექტური (ხედვის წერტილიდან) კადრი უცვლელად უნდა მიემაგროს რომელიმე სუბიექტს დიეგეტური რეალობის შიგნით, ვინც არის წარმოდგენილი ობიექტურ კადრში; ასე რომ, სტანდარტული პროცედურა უფრო შემდეგში მდგომარეობს: თავპირველად პროტაგონისტის დანახვა (ობიექტურ კადრში) და შემდეგ,

დამატებით კადრში იმის დანახვა, რასაც ეს პროტაგონისტი ხედავს კადრში-ხედვის-წერტილიდან. მოკლედ, უკანასკნელი საშიშროება არის არა ის ობიექტური კადრი, რომელიც არ „სუბიექტივიზირდება“, მიმაგრებული რომელიმე პროტაგონისტზე დიეგეტური ფიქციის სივრცეში, არამედ ის კადრი-ხედვის-წერტილიდან, რომელიც ნათლად არ ლოკალიზდება, როგორც რომელიმე პროტაგონისტის ხედვის წერტილი და რომელიც ამით გამოიწვევს თავისუფლად მოხეტილ მზერის უსიამოვნო შეგრძნებებს იმ სუბიექტის განსაზღვრის გარეშე, ვისაც ეს მზერა მიეკუთვნება. [...]

„მზერის“ კრიტიკაში პოსტთეორია მაყურებლის საღი აზრის ცნებას ეყრდნობა (სუბიექტი,



კადრი ფილმიდან სამი ფერი: წითელი

ვინც აღიქვამს კინორეალობას ეკრანზე, აღჭურვილია თავისი ემოციური და კოგნიტური განწყობებით და ა. შ.) და, რა თქმა უნდა, კინემატოგრაფიული აღქმის სუბიექტისა და ობიექტის ამ მარტივი შეპირისპირების შიგნით არ არის მზერის, როგორც იმ წერტილის ადგილი, საიდანაც თავად ყურების ობიექტი „დააბრუნებს მზერას“ და შემოგვხედავს ჩვენ, მაყურებლებს. ამიტომ გასაკვირი არ არის, რომ პოსტთეორეტიკოსები ლაპარაკობენ რა „დაკარგულ მზერაზე“, ჩივიან, რომ ფროიდიანულ-ლაკანიანური მზერა არის მითური კონცეფცია, რომელსაც მაყურებლის რეალურ გამოცდილებაში ვერსად იპოვი. უნდა ითქვას, რომ მზერის ლაკანიანული ცნებისთვის გადამწყვეტია სუბიექტისა და ობიექტის შორის შებრუნებული ურთიერთობა: როგორც ლაკანი თავის *XI სემინარში* აცხადებს, არსებობს ანტინომია თვალსა და მზერას შორის, ე. ი. მზერა ობიექტის მხარესაა, ის გამოხატავს შემთხვევით წერტილს ხილულ ველზე, საიდანაც სურათი თვითონ აღბეჭდავს მაყურებელს. განა ზუსტად არ გამოხატავს ადორნოს აფორმიზმი „ნამსხვრევი შენს თვალში საუკეთესო გამადიდებელი შუშა“ – უდავოდ დამცინავი მინიშნება ცნობილი ბიბლიური პასაჟისა

ცილისმწამებელზე, ვინც ხედავს ხიჭვს მეზობლის თვალში და თავისაში დირესაც ვერა – ლაკანის *objet petit a*⁴ -ის ფუნქციას? თეთრი ლაქისა, რომლის გარეშეც რეალურად არაფერი იქნებოდა ხილვადი? ან როგორც ლაკანი თავის *I სემინარში* აცხადებს, რომლის უცნაური გაცოცხლება *ეზოში გამავალი ფანჯრის* პარადიგმულ კადრში გამყარებულია ფაქტით, რომ ის ჩატარდა იმავე წელს, როცა ჰიჩკოკის ფილმია გადაღებული (1954):

შემიძლია წარმოვიდგინო ჩემი თავი ვილაციის მზერის ქვეშ, რომლის თვალეხსაც ვერ ვხედავ, ვერც კი ვამჩნევ. საჭიროა მხოლოდ, რომ რაღაცამ მიმანიშნოს, რომ იქ შეიძლება კიდეც სხვებიც იყვნენ. ეს ფანჯარა, თუ ის ოდნავ ჩაბნელებდა და თუ მექნება მიზეზი, ვიფიქრო, რომ იქ უკან ვილაცაა, იქნება მყისიერი მზერა.

განა იდეალურად არ არის წარმოდგენილი მზერის ეს ცნება ჰიჩკოკის ტიპურ სცენაში, რომელშიც სუბიექტი უახლოვდება რაღაც უცნაურ, შიშის მომგვრელ ობიექტს, როგორც წესი, სახლს? ამ სცენაში უცნაურ საგანთან პირის მიახლოების ობიექტური კადრი (სუბიექტს აჩვენებს არა პირდაპირი წინა ხედით, ე. ი. თვითონ საგნის ხედვის წერტილიდან, არამედ გვერდი-

დან) ჩანაცვლდება კადრით პირის ხედვის წერტილიდან, რომელიც მონუსხულია საგნით. [...]

ჰიჩკოკი ყველაზე უცნაური და შემანუხებელი ხდება, როცა ის პირდაპირ გვაერთებს გარე მოჩვენებითი მზერის ხედვის წერტილთან. საშინელებათა ფილმის ერთ-ერთი სტანდარტული ხერხია ობიექტურის „გადააზრება“ სუბიექტურ კადრში (რასაც მაყურებელი თავდაპირველად ობიექტურ კადრად აღიქვამს – ვთქვათ, სახლი ოჯახის ვახშმობისას – უცებ კოდიფიცირებული მარკერების საშუალებით, როგორიცაა კამერის მცირე გაქანება, სუბიექტივიზებული საუნდტრეკი და ა. შ., აღმოჩნდება მკვლელის სუბიექტური კადრი, რომელიც უთვალთვალეს თავის პოტენციურ მსხვერპლს). თუმცა, ეს ხერხი უნდა შეივსოს სხვა შემოპრუნებით, როცა კადრის შუაში, რომელიც ცალსახად სუბიექტურად არის მონიშნული, მაყურებელი უცებ იძულებული ხდება, გააცნობიეროს, რომ არ არსებობს სუბიექტი დიეგეტური რეალობის სივრცეში, ვინც დაიკავებდა ამ კადრის ხედვის წერტილს.

ასე რომ, ჩვენ საქმე გვაქვს არა სუბიექტურის ობიექტურ კადრად მარტივ შეპრუნებასთან, არამედ შეუძლებელი სუბიექტურობის სივრცის ჩამოყალიბებასთან, სუბიექტურობის, რომელიც ხრწნის ობიექტურობას თავისი გამოუთქმელი, მონსტრული ბოროტების სურნელით. აქ მთელი ერეტიკული თეოლოგია ცხადდება, როცა შემოქმედი ფარულად თავს ეშმაკად ამჟღავნებს (რაც უკვე იყო თეზის სახით კათარულ ერესში მეთორმეტე საუკუნის საფრანგეთში). ამ შეუძლებელი სუბიექტურობის სანიმუშო მაგალითებია მომაკვდავი დეტექტივის აბროგასტის „სუბიექტური“ კადრი *ფსიქოში* (*Psycho*, 1960) და ცეცხლმოკიდებული ბოდეგას ყურის ცნობილი კადრი „ღმერთის ხედვის წერტილიდან“ *ჩიტებში* (*The Birds*, 1963), რომელიც კადრში ჩიტების შემოსვლით გადაინიშნება, სუბიექტივიზდება თავად ბოროტი აგრესორების ხედვის წერტილში.

ახლა ჩვენ შეგვიძლია დავინახოთ, ეს ჰიჩკოკისეული ხერხი როგორ უთხრის ძირს ნაკერის სტანდარტულ ხერხს. პირველ რიგში, უკვე ელემენტარული ჰიჩკოკისეული გაცვლა პირის, რომელიც რაღაცას უახლოვდება, ობიექტურ კადრსა და ამ რაღაცის ხედვის წერტილიდან კადრს შორის მარცხს განიცდის „შეკერვის“ დამამშვიდებელი ეფექტის შექმნისას: დაძაბულობა მოუგვარებელი რჩება. შემდეგ ისეა, რომ თითქოს ეს დაძაბულობა გამოთავისუფლდება და იმავე დროს აფეთქდება, გადის კონტროლს მიღმა, გადაიზრდება რა მაღალ პოტენციალში, ე. ი. აჩქარებით გადადის რა სხვა, გაცილებით რადიკალურ დუალიზმში: გადანაცვლება „ღმერთის ხედვის“ ობიექტური კადრიდან მის უცნაურ სუბიექტივიზაციაში. [...]

სუბიექტური და ობიექტური კადრების სტანდარტული გაცვლის ჩამოშლის კიდევ ერ-

თი ჰიჩკოკისეული ხერხია ძალადობრივი ელემენტის – რეალობის ლაქის – უცაბედი შემოჭრა გვერდიდან, რაც ხელს უშლის ამ მშვიდ გაცვლას. რა თქმა უნდა, საუკეთესო მაგალითი არის ცნობილი სცენა *ჩიტებიდან*, დეტალებში გაანალიზებული რეიმონდ ბელორის მიერ, როდესაც მელანი კვეთს ყურეს მიჩის სახლისკენ: როცა უკანა გზაზე ის უახლოვდება ნავსადგომს, ერთი ჩიტი შემოდის კადრში, როგორც ლაქა, რომელიც თავში ჩააფრინდება. [...]

არსებობს ნაკერის სტანდარტული ხერხის კიდევ ერთი ჩამოშლა, რომელიც ობიექტური კადრის ჰიჩკოკისეულ სუბიექტივიზაციას შეატრიალებს: მოულოდნელი ობიექტივიზაცია იმისა, რაც თავდაპირველად სუბიექტური კადრით ჩნდება. კიშლოვსკის *შემთხვევაში* (*Przypadek*, 1987) დასაწყისში ჩანს, რომ ხედვის წერტილი სუბიექტურია – ვიტეკის თვალებიდან, მაგრამ შემდგომ კამერა მას ჩარჩოს შიგნით აჩვენებს. იგივე ხერხი გვხვდება ანტონიონის ბევრ ფილმში, დაწყებული პირველივე *სიყვარულის ქრონიკით* (*Cronaca di un Amore*, 1950). აკრძალული შეხვედრისას წყვილი (მდიდარი კაცის ცოლი და კაცი, ვინც იყო და ახლაც არის მისი საყვარელი) ჩაჰყურებს ლიფტის შახტს, შემდეგ მოჰყვება ჭრა კადრზე, რომელიც შახტის სიღრმეში იხედება, რაც, რა თქმა უნდა, ჩანს სუბიექტურ კადრად წყვილის ხედვის წერტილიდან, თუმცა, როგორც კი ლიფტი იწყებს მაღლა ასვლას და კამერა ზემოთ აიხედავს, აღმოვაჩინეთ, რომ კამერა სინამდვილეში განთავსებულია შახტის მეორე მხარეს, წყვილის გასწვრივ, რომელიც ახლა ჭრის გარეშე ჩანს გრძელ კადრში. ჩვენ ვიფიქრეთ, რომ ვხედავდით მათი თვალებით და იმავე კადრში აღმოვაჩინეთ, რომ მათ ვხედავთ შახტის გადაღმა მნიშვნელოვან დისტანციაზე. ამ კადრების უცნაური პოეტური ეფექტი იმაში მდგომარეობს, რომ ჩანს ისე, თითქოს სუბიექტი როგორღაც აღწევს მისსავე (ქალის/კაცის) სურათში – როგორც ლაკანი ამბობს, არა მხოლოდ სურათია ჩემს თვალებში, არამედ მეც ვარ სურათში. [...]

კიშლოვსკი იყო დიდი ოსტატი, რომელიც მაყურებელს აიძულებს, ურთიერთქმედების ეს განზომილება ჩვეულებრივ სცენაში აღიქვას – ნაცრისფერი რეალობის ნაწილი მოულოდნელად იწყებს ფუნქციონირებას, როგორც „აღქმის კარი“, ეკრანი, რომლის გავლით სხვა, წმინდად მოჩვენებითი განზომილება ხდება აღქმადი. რაც კიშლოვსკის განასხვავებს, არის ის, რომ მის ფილმებში ურთიერთქმედების ეს მაგიური მომენტები არაა დადგმული სტანდარტული გოთიკური ელემენტების საშუალებით (მოჩვენებები ნისლში, მაგიური სარკეები), არამედ – როგორც ჩვეულებრივი, ყოველდღიური რეალობის ნაწილი. მაგალითად, *დეკალოგ 6-ში* (*Dekalog 6*) საფოსტო ოფისის მოკლე სცენა, როცა მარია, ფილმის გმირი, ჩივის ფულის



გადარიცხვებზე, ისეა გადაღებული, რომ რამდენჯერმე პირისპირ ვუყურებთ პერსონაჟს ახლო კადრით და მის უკან კი მინის ტიხარზე, რომელიც კლერკებს ყოფს მომხმარებლებისგან, ვხედავთ რეალურზე უფრო დიდ ანარეკლს სხვა ადამიანის სახისა, რომელსაც ელაპარაკება პირდაპირი კადრით დანახული პერსონაჟი. ამ მარტივი ხერხის საშუალებით მოჩვენებითი განზომილება აირეკლება სრულიად უბრალო სცენის ცენტრში (მომხმარებლები ჩივიან ცუდი მომსახურების გამო აღმოსავლეთევროპულ ნაცრისფერ საფოსტო ოფისში).

გვერდზე რომ გადავდოთ მსგავსი კადრების სერია, დაწყებული ჰიჩკოკის *სიგიჟიდან* (*Frenzy*, 1972), ჯონათან დემის *კრავთა დუმოლის* (*The Silence of the Lambs*, 1991) ჩათვლით – როცა კლარისი ციხეში სტუმრობს ჰანიბალ ლექტერს, ჩვენ მას ვხედავთ (დიეგეტურ) რეალობაში, კამერისკენ მომზირალს, მაშინ როდესაც ლექტერი ნაჩვენებია, როგორც კლარისის პირდაპირ შუშაზე არეკლილი ლანდი – ისიც იკმარებს, ვახსენოთ უფრო სრულყოფილი შემთხვევა, რაც ჩნდება სიბერბერგის *პარსიფალში* (*Parsifal*, 1982): კაცი პარსიფალის ქალი პარსიფალით შეცვლა. სანამ (ტენორის) სიმღერა გრძელდება, ბიჭი-პარსიფალი თანდათან უკანა პლანზე იხევს და ნაცვლდება გოგო-პარსიფალით: ხმა ჩირაღდანივით გადაეცემა ერთი სხეულიდან მეორეს. ეს ცვლილება ჩნდება ზუსტად იმ მომენტში, როცა პარსიფალი მოსწყდება დედამისს, ხდება „ადამიანი“ და თანაგრძნობის განცდა უჩნდება – ამ მომენტში, როცა თითქოს ჰუმანურობა აღარ არის ნებადართული, ის გადაიქცევა ცივ, უსქესო ქალად:

პარსიფალი-ერთი, ბიჭი, თავს მოიკვეთს

დედის კოცნისგან, ის თანდათან იძენს არსს და ჰუმანურობას. მაგრამ შემდეგ, პარსიფალი-ორი, გოგო, მოდის, ადგილს იკავებს მის გვერდით და მონდომებით აგრძელებს სიმღერას იმ მომენტიდან, სადაც ბიჭი გაჩერდა, ამ დროს პარსიფალი-ერთი კადრს მიღმა გადის. თუმცა ამ უკანასკნელის ახალგაზრდობა დაუჯერებელი ჩანს, როგორც მამაკაცური და ძლიერი ტენორის ხმის წყაროსი, ჩვენ მაინც შეგვიძლია, გვჯეროდეს, რომ ეს ის იყო. პარსიფალ-ორთან სხეულმა იცის, რომ ეს მხოლოდ დროებითი სახელია, მას აღარ აქვს ხმასთან შერწყმის იმედი. აქედან მოდის მისი სევდა, კერენ კრიკის ცივი და შეუპოვარი ნიღბის მიღმა დაფარული. ის უნდა გაჰყვეს ამ მიზანს, აღასრულოს ის, რაც დაწერილია (Elisabeth Cowie).

უმნიშვნელოვანესია, რომ ეს ცვლილება ხდება რაღაცის (ვაგნერის სიკვდილის შემდგომი გიგანტური ნილაბი) ფონთან დაპირისპირებით. ამგვარად, სცენა შედგენილია სამი ელემენტისგან: (დიეგეტური) სუბიექტი (ან უფრო, ორი მათგანი), მოჩვენებითი რაღაც ფონად და ხმა, „ობიექტი პატარა ა“, უხმო რაღაცის მონარჩენი. ფიგურისა და ფონის თვალსაზრისით, ეს რაღაც თავად ფონის ფიგურაა, ფონი, როგორც ფიგურა. რა არის ეს რაღაც? თუ არა განსხეულება იმისა, რაც ერთიდან (მასკულინური) მეორე (ფემინური) სუბიექტზე „ჩირაღდნის გადაწოდებისას (ხმა)“ იგივე რჩება – სახელდობრ ეს ხმა თავისთავად? ეს ხსნის რაღაცის მოჩვენებით/არაამქვეყნიურ ხასიათს: ის არაა ობიექტი, რომელიც ხმას გამოსცემს, არამედ ობიექტი, რომელიც აძლევს სხეულს შეუძლებელ ობიექტ-ხმას. (ამ შეუძლებელი ობიექტი-ხმის სხვა განსხეულებაა უცხოპლანეტელი დამპყრობე-





ლი სამეცნიერო ფანტასტიკის საშინელებათა ფილმებიდან, ძირითადად, მატლის ან რვაფეხას მსგავსი არსება, რომელიც აღწევს ადამიანის სხეულში და შიგნიდან ისაკუთრებს მას.) „ცოცხალი“ სხეული გადაიქცევა ხმისგან მართულ თოჯინად – ამაშია წინასწარ ჩანერილი ხმის არსი *პარსიფალში*, რომელსაც მსახიობები მიჰყვებიან. [...]

ეს სცენა *პარსიფალიდან* ასევე საშუალებას გვაძლევს, ვუპასუხოთ კაია სილვერმანის კრიტიკულ პრეტენზიას, რომ აკუსმეტრი – სამიში, ყოვლადძლიერი, თავისუფლად მოძრავი ხმა, რომელიც არ შეიძლება მიებას არცერთ დიეგეტურ პიროვნებას, არსით არის მასკულინური, ესე იგი, ოსტატის მამაკაცური ხმა აკონტროლებს ისტერიულ ქალს.

გამონაკლისების გარდა, რომლებიც მომენტალურად მოგვივა თავში (და რომლებსაც სილვერმანი კარგად იცნობს, მოყოლებული მანკევიჩის ფილმიდან *წერილი სამ ცოლს* (*Letter to Three Wives*, 1949), რომელშიც მაცდური ფემ ფატალი, ვინც წერილს გზავნის სამ ცოლთან, მხოლოდ გაკვრით არის ნაჩვენები უკნიდან და არასდროს სახით, მაშინ როდესაც მისი ხმა გვაცნობს და კომენტარებს ურთავს ამბავს, ჰიჩკოკის *ფსიქომდე*, რომელშიც სხეულის მაძებარი აკუსმატური ხმა დედის ხმაა), დიდია ცდუნება, განვაცხადოთ, რომ აკუსმეტრის ფუნდამენტური მატრიცა არის კაცის ხმით მოლაპარაკე ქალის პარადოქსი – აკუსმატური ხმის მისტერიის ნიღბის ჩამოხსნის საბოლოო სცენა არის მასკულინური ხმის წყაროდ ქალის გამჟღავნების სცენა, საპირისპიროდ სტანდარტული ჰომოფობური გეი-კლიშესი, როგორც მამრობითი პიროვნებისა, ვინც საუბრობს მა-

ღალი რეგისტრის ფემინური ხმით. [...]

განა იგივე ეფექტი არ არის შესამჩნევი – არა რეალობის ილუზიის მიღწევა, არამედ პირიქით, ნაცრისფერ რეალობაში მოჩვენებითი მაგიის განზომილების შემოტანა – დიდებულ გრძელ კადრში, როცა ჯოან კროუფორდი ნელა მიმავალი მატარებლის პირისპირ რჩება *შეპყრობილში* (*Possesse*, 1931)? შეყვარებულთან, პატარა ქალაქის ერთ ჩვეულებრივ ბიჭთან დამშვიდობების შემდეგ, მას მერე, რაც შეთანხმდნენ, რომ ბიჭი ოჯახურ ვახშამზე ნაყინს მიიტანს, კროუფორდი უნდა შეჩერდეს რკინიგზის ხაზთან, სანამ მატარებელი ნელა გაივლის პატარა ქალაქს. რასაც აქ ყურადღება უნდა მივაქციოთ, ესაა უკიდურესი სიახლოვე კადრის ფონსა (მიმავალი მატარებელი) და გოგოს შორის, რომელიც მას აკვირდება. შუქი ასევე თითქმის მისტიკურად იცვლება – თავიდან ჯერ კიდევ დღის სინათლე იყო, მაშინ როცა ახლა ის მატარებელს თითქოს სიბნელეში ხედავს, რაც კონტრასტს ქმნის იქ არსებული მდიდრული ცხოვრების მოჩარჩოებულ ხედთან (მზარეული ამზადებს დახვეწილ კერძს, წყვილი ცეკვავს). ეს ძლიერი სიახლოვე და სიბნელეზე გადასვლა სცენას აძლევს კინოიმიჯის სახეს, თითქოს ის (ქალი) კინოში აღმოჩნდა, მაყურებელი შეეჯახა სცენებს იმ ცხოვრებიდან, რომელზეც ოცნებობს, სცენებს, რომლებიც ახლოსაა, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, ამავდროულად არარეალური, მოჩვენებითია, ნებისმიერ მომენტში რომ შეიძლება, გაქრეს. და შემდეგ ხდება სასწაული. როცა მატარებელი მცირე ხნით ჩერდება, კეთილი უფროსი ჯენლტმენი დგას გოგონას წინ მოსაცდელ ბაქანზე, უწვდის ხელს, რომელშიც სასმელი უჭირავს. ის ქმნის ხიდს მატარებლის

კადრები ფილმიდან *შეპყრობილი*





კადრი ფილმიდან ჩიტები

მოჩვენებით რეალობასა და გოგონას ყოველდღიურ რეალობას შორის; მასთან მეგობრულ საუბარს აბამს – მაგიური მომენტი, როცა ოცნება იჭრება ჩვენს ყოველდღიურ რეალობაში... სიამოვნების ეფექტი, რასაც ბოლო კადრი ახდენს – ჩვეულებრივი მშრომელი გოგონას წინ მატარებლის ჩავლის სცენა – ვლინდება იმაში, რომ ღარიბი გოგოს ყოველდღიური რეალობა იძენს მაგიურ განზომილებას, ხდება რა თავის ოცნებას. მისი სიახლოვისა და სიბრტყის საშუალებით წინა და უკანა ხედის თამაში აქ რეალობის ეფექტის შესაქმნელად კი არ გამოიყენება,

არამედ, პირიქით, ყოველდღიურ რეალობაში სიზმრისეული ნიშნების შემოსატანად.

ურთიერთკავშირის ამ მაგიური წამიერი გამოჩენის ალბათ საუკეთესო მაგალითი გვხვდება ვერონიკას ორმაგ ცხოვრებაში (*The Double Life of Véronique*): როცა ვერონიკა ზის მატარებელში ფანჯარასთან, მის შემოფოთებულ მდგომარეობაზე, რაც მოახლოებულ გულის შეტევას მოასწავებს, მინიშნებულია ოდნავ შესამჩნევი გამრუდებებით, რასაც ვხედავთ მატარებლის ფანჯრიდან მინის არასწორი ზედაპირის გამო. სცენა მის შემოფოთებულ სუბიექტურობას (ეს

არის, ასე ვთქვათ, სუბიექტურობა, როგორც ასეთი, ვინაიდან – როგორც დელეზი აღნიშნავს – სუბიექტურობა, უკავშირდება ნაკეცს, განელილ ან გამრუდებულ ლაქას რეალობაში) თავდაპირველად ხილვადს ხდის მისი „ობიექტური კორელიანტის“ სახით, ქალაქის შემოგარენის მცირედ გამრუდებული ხედიით ფანჯარა-ჩარჩოს მიღმა, ე. ი. ანამორფული ლაქით, რომელიც ამახინჯებს მკაფიო ხედს. შემდეგ ვერონიკა ხელში იღებს მაგიურ მინის ბურთს, შეანჯღრევს და მზერას მიაპყრობს: ურთიერთობა ანამორფულ ლაქასა და რეალობას შორის ახლა შებრუნდა, სუბიექტი ნათლად აღიქვამს ბურთის „მაგიურ“ შიდა ნაწილს, მაშინ როდესაც გარშემო „რეალობა“ უფორმო ლაქაში გაიშალა. ეს ბურთი, რა თქმა უნდა, არის ლაკანიანური „ობიექტი პატარა ა“, სუბიექტის ობიექტური შემცვლელი.

აქ პარალელი ვლინდება ვერონიკასა და მოქალაქე კეინს შორის: განა იმავე სტრუქტურულ როლს არ თამაშობს ეს მაგიური ბურთი, რომელიც ვერონიკას მზერას იპყრობს, რასაც ცნობილი მინის ბურთი თოვლიანი სახლით, რომელიც კეინს მონუსხავს? ზემოხსენებულ სცენას ვერონიკადან ზუსტი მიმართება აქვს მოქალაქე კეინის დასასრულთან, რომელშიც კეინი, გამძვინვარებული მას შემდეგ, რაც მეორე ცოლმა მიატოვა, გასაქანს აძლევს ბავშვურ მრისხანებას და იწყებს ნივთების მტვრევას ცოლის საძინებელში, ისე რომ ოთახი მალე კარგავს თავის მკაფიო კონტურებს და ბუნდოვან ქაოსად გადაიქცევა. მოულოდნელად ის ფოკუსირდება მცირე ობიექტზე, მინის ბურთზე და ფაქიზად იღებს მას ხელში. მას შემდეგ, რაც მის გარშემო მთელი სცენა ქაოსად გადაიქცა, ეს პატარა ობიექტი ხდება მისი უკანასკნელი კავშირი რეალობასთან... „ზრდასრულობის“ განსაზღვრება მდგომარეობს იმაში, რომ სუბიექტი მზადაა, უარი თქვას თავის მაგიურ ბურთზე ანუ ობიექტზე, რომელიც განაპირობებს მოჩვენებით, ინცესტურ კავშირს – კეინის პრობლემა ის იყო, რომ არ შეეძლო, ეს სიცოცხლეში გაეკეთებინა და მომენტი, როცა მინის ბურთს ხელი გაუშვა, სიკვდილის მომენტი იყო. როგორც ჰეგელი იტყოდა, „ნორმალურ“, „ზრდასრულ“ სუბიექტს შეუძლია „ნეგატივთან დარჩენა“, რათა გადაურჩეს სიკვდილს (განყვიტოს კავშირები ინცესტურ მინის ბურთთან). მოკლედ, კეინის პრობლემა იყო არა ის, რომ მთელი ზრდასრული ცხოვრება დაკარგული ინცესტური ობიექტის ძებნასა და მის ხელახლა დაჭერას მოანდომა, არამედ ზუსტად პირიქით: მას რეალურად არასდროს დაუკარგავს ეს ობიექტი, გაიჭედა მასში და ამდენად, „უნმიფრობაში“ დარჩენამ, მასში გრანდიოზულობის, ყოვლისშემძლეობისა და ბავშვური მრისხანების შერწყმამ ხელი შეუშალა მას გარემოსთან ინტეგრაციის მიღწევაში. ამ ობიექტთან „პათოლოგიური“ კავშირი პასუ-

ხისმგებელია მუდმივ ნაპრალზე კეინსა და მის სოციალურ გარემოს შორის (ან, კინოტერმინებით, მის ფიგურასა და ფონს შორის), რომელიც ერთდროულად გვეჩვენება ნაკლებ რეალურად, ვიდრე კეინი – ერთგვარ მოჩვენებით, არამეცნიერ ილუზიად – და ამავე დროს მასზე გაცილებით რეალურად, ანუ წინააღმდეგობად, რომელიც კვლავ და კვლავ იწვევს კეინის შეუპოვარი სურვილის ფრუსტრაციას. თავისი ზუსტი შეგრძნებით ფართოკუთხიანი ობიექტივის ეფექტი, რომელიც ხაზს უსვამს მსხვილი ხედიით გამოსახულ სუბიექტსა და ფონს შორის ნაპრალს, ხორცს ასხამს უელსისეული სუბიექტურობის მთავარ დეფექტს.

ურთიერთქმედების ეფექტებს შორის, რომლებითაც სავსეა კიშლოვსკის ფილმები, ორი უფრო კომპლექსური მაგალითის ხსენებაც იკმარება. პირველია ვალენტინის დიდი წითელი საჯარო პოსტერი მისი სამი ვარიაციის შუა ნაწილში წითელი (დასაწყისში ვხედავთ ვალენტინს „რეალობაში“, როცა ფოტოგრაფი იღებს ამ კადრს; შემდეგ მოდის თავად პოსტერი; ბოლოს ფილმის უკანასკნელ კადრში ვხედავთ ვალენტინს ზუსტად იმავე პროფილში, როგორც ტელეეკრანზე გაყინულ იმიჯს) – სანიმუშო მაგალითი იმისა, რასაც დელეზი უწოდებდა შეკუმშული დროის ცილინდრულ სტაგნაციას. მეორე, ჟულიან თვალის (დამსახურებულად) ცნობილი ახლო ხედი ლურჯის დასაწყისიდან, რომელიც მომენტალურად მოსდევს ავტოავარიას: თვალი თითქმის სრულად ფარავს ეკრანს, მაშინ როდესაც გარე რეალობა (ექიმი უახლოვდება ჟულიანს) ნაჩვენებია, როგორც მხოლოდ ანარეკლი თვალში. არ არის ეს ყველაზე აღმატებული (შებრუნებული) კადრი, რომელიც თავის კონტრკადრსაც მოიცავს? ის აღარაა (დიეგეტური) რეალობა, რომელიც შეიცავს თავის ნაკერ-მოჩვენებას; ეს არის რეალობა თავისთავად, რომელიც დაყვანილია თვალის ჩარჩოში დანახულ მოჩვენებითობამდე.

ამგვარად, ურთიერთქმედება უფრო რადიკალურ დონეზე მოქმედებს, ვიდრე სტანდარტული ნაკერის ხერხი: ის ჩნდება მაშინ, როცა კერვა აღარ მუშაობს – ამ დროს ურთიერთქმედება-ეკრანის ველი შემოდის, როგორც „არმყოფი პირის“ პირდაპირი საყრდენი. (სიბერბერგის პარსიფალის შემთხვევაში, ვაგნერის თავის გიგანტური ლანდის გამოჩენა ასეთი საყრდენია თავად ვაგნერისთვის, როგორც „არმყოფი პირი“, ოსტატი კომპოზიტორი.) როგორც დეკალოგი ნ-ის საფოსტო ოფისის სცენის მაგალითი აჩვენებს, ურთიერთქმედება შეიძლება გამოჩნდეს, როგორც კადრისა და შებრუნებული კადრის მარტივი კონდენსაცია იმავე კადრში. მაგრამ მხოლოდ ეს არ არის, რადგან ეს ჩართულ შებრუნებულ კადრს მოჩვენებით განზომილებას სძენს, რაც აღვიძებს იდეას, რომ არ არსებობს კოსმოსი, რომ ჩვენი სამყარო

ონტოლოგიურად არ არის სრულად მოწყობილი და რომ სტაბილურობის შესანარჩუნებლად ის ურთიერთქმედება-ხელოვნურობის მომენტმა უნდა გაკეროს (ერთგვარი სცენის რეკვიზიტი, რომელიც ავსებს ნაპრალებს, როგორც ნახატის ფონი, რომელიც რეალობას კეტავს). და განა ველასკესის მენინები, რომელსაც უდარი მიუთითებს თავის ფუძემდებლურ ესეში ნაკერზე, კადრისა და კონტრკადრის ერთ კადრში კონდენსაციის სანიმუშო მაგალითი არ არის?

ურთიერთქმედების ამ მეტა-კერვითი ფუნქციის კიდევ ერთი აღმატებული მაგალითი მოიძებნება დევიდ ლინჩის დაკარგულ გზატკეცილში (*The Lost Highway*, 1996) ენდის სახლის სცენაში, სადაც პიტი მიშტერებია ფართო ეკრანს, რომელზეც განმეორებებით ნაჩვენებ პორნოგრაფიულ სცენაში ვხედავთ ელისის პენეტრაციას (ანალურ?) უკნიდან, რომლის სახე ტკივილით მიღებულ სიამოვნებას გამოხატავს; ამ მომენტში კიბიდან ჩამომავალი „ნამდვილი“ ელისი მისკენ მიემართება... ნამდვილი ელისის ეს კონფრონტაცია მოჩვენებით ორეულთან წარმოქმნის ეფექტს, რომ „ეს არ არის ნამდვილი ელისი“, ისევე როგორც მაგრიტის ცნობილ ნახატშია: „ეს არ არის ჩიბუხი“ – სცენა, რომელშიც ნამდვილი ადამიანი ნაჩვენებია გვერდიგვერდ იმის საბოლოო იმიჯთან, რასაც ის წარმოადგენს სხვა მამაკაცის ფანტაზიაში, ე. ი. ამ შემთხვევაში უზარმაზარი, ანონიმური შავი კაცისგან გაუპატიურებით სიამოვნებამიღებული („ქალს აუპატიურებენ“ აქ დაახლოებით ისე ფუნქციონირებს, როგორც ფროიდის „ბავშვს სცემენ“). ენდის სახლი ბოლოა ლინჩის ფილმებში ჯოჯოხეთური ადგილების სერიაში, ადგილების, რომლებშიც შეიძლება წააწყდე უკანასკნელ (სიმათლეს არა, მაგრამ) ფანტაზმურ ტყუილს (სხვა ორი კარგად ცნობილი ადგილი არის „წითელი ოთახი“ *ტვინ პიქსში* [*Twin Peaks*, 1990-91] და ფრანკის ბინა *ლურჯ ხავერდში* [*Blue Velvet*, 1986]). ეს არის ფუნდამენტური ფანტაზიის ადგილი, სადაც გათამაშდება სიამოვნების/ჟუისანსის (jouissance)⁵ დასაბამიერი სცენა და მთელი პრობლემა ის არის, როგორ გადაკვეთო, რომ შეინარჩუნო მის მიმართ დისტანცია.

ჩანს, რომ რეალური ადამიანის გვერდიგვერდ კონფრონტაცია მის მოჩვენებით იმიჯთან ფილმის საერთო სტრუქტურას უფრო მყარს ხდის, რომელშიც გვერდიგვერდ თავსდება ნაცურისფერი, ყოველდღიური რეალობა და კოშმარული სიამოვნების მოჩვენებითი რეალობა. (აქ მუსიკალური აკომპანემენტი ასევე გადამწყვეტია: გერმანული „ტოტალიტარული“ პანკ ბენდი რამშტაინი უმაღლესი „ჟუისანსისგან“ ქმნის სამყაროს, რომელიც ნარჩუნდება უხამსი სუპერეგოს აკრძალვით.)

ეს გადანაცვლება სტანდარტული ნაკერიდან ურთიერთქმედების ეფექტზე იდეალურად ჯდება ლაკანისეულ პირობებში: ნაკერი მიჰყ-



ვება აღმნიშვნელი რეპრეზენტაციის ლოგიკას (მეორე კადრი წარმოადგენს არმყოფ სუბიექტს – S-ს – პირველი კადრისთვის), მაშინ როცა ურთიერთქმედების ეფექტი ჩნდება აღმნიშვნელი რეპრეზენტაციის მარცხის შემთხვევაში. ასეთ სიტუაციაში, როცა ნაპრალი ველარ ივსება დამატებითი აღმნიშვნელით, ის ივსება მოჩვენებითი ობიექტით კადრში, რომელიც მოჩვენებითი ეკრანის საშუალებით თავის თავში მოაქცევს კონტრკადრსაც. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, თუ კადრისა და კონტრკადრის გაცვლისას ჩნდება კადრი, რომელსაც არ აქვს კონტრკადრი, ნაპრალის ამოვსება შესაძლებელია მხოლოდ ისეთი



კადრი ფილმიდან დაკარგული გატყევილი

კადრის წარმოქმნით, რომელსაც ექნება თავისი კონტრკადრიც. აქ, ჩვენ S1-S2-დან S a-ში გადავდივართ: აღმნიშვნელს არ შეუძლია, თავის თავში იტევდეს სხვა აღმნიშვნელს (ეს გამოიწვევდა აღმნიშვნელის პარადოქსს, რომელიც აღნიშნავს საკუთარ თავს). მხოლოდ „ობიექტი პატარა ა“ არის ის, რაც შეიძლება პირდაპირ ჩაერთოს სურათში. შედეგად, როცა კადრი მოიცავს საკუთარ კონტრკადრსაც, ორი კადრი აღარ კავშირდება, როგორც წყვილის აღმნიშვნელი. პირველი კადრი ამჯერად აღნიშნავს აღმნიშვნელ ჯაჭვს, როგორც ასეთს, მაშინ როცა მოჩვენებითი კონტრკადრი მას კერავს, აწვდის რა მოჩვენებით

დანამატს, რაც ხვრელს ავსებს. ○

¹ ტერმინი, რომელიც აღნიშნავს წარმოსახვითისა და სიმბოლურის კავშირს.

² Screen Theory – 1970-იან წლებში ჟურნალ Screen-ში გამოქვეყნებული ტექსტების საფუძველზე შექმნილი მარქსისტულ-სტრუქტურალისტური თეორია.

³ closure, როგორც ნაწარმოების სიუჟეტის ამოწურვა.

⁴ სურვილის მიუწვდომელი ობიექტი ან ობიექტი, რომელიც სურვილის მიზეზია, სადაც a აღნიშნავს „სხვას“ – autre.

⁵ მორიგი ლაკანისეული ტერმინი, რომელიც არ ექვემდებარება ზუსტ თარგმანს. ეს არის ტრანსგრესიული აქტისგან მიღებული სიამოვნება, რეალურად მტკივნეული ხასიათის. რადგან ადამიანს სიამოვნების ატანა მხოლოდ გარკვეული დოზით შეუძლია, ამ ლიმიტების მიღმა სიამოვნება უკვე ტკივილად გადაიქცევა.

ისტორიის გადაკითხვა

კინო, როგორც ისტორიული დოკუმენტი



ელექსადრა ჟუჟუნაძეს ხანუმას მებეღაუთოზე

სალომე ცოფურაშვილი





ლადო კავსაძე და ტასო აბაშიძე ფილმში ხანუმა

ოგისტ და ლუი ლუმიერების პირველი ფილმის ჩვენება პარიზის გრან კაფეს ინდურ სალონში 1895 წელს მოკრძალებულად მცირე აუდიტორიის – ოცდაცამეტი მაყურებლის წინაშე გაიმართა. ამ მოვლენიდან სულ რაღაც სამი წლის შემდეგ, ლუმიერების კომპანიაში მომუშავე პოლონელი ოპერატორი ბოლესლავ მატუშევსკი უკვე ამტკიცებდა, რომ საჭირო იყო სინემატოგრაფიული მუზეუმის/საცავის დაარსება, სადაც მომავალი მკვლევრებისთვისა და სტუდენტებისთვის ისტორიული მოვლენების ამსახველი ფირები იქნებოდა დაცული. მოსაზრება, რომ კინოგამოსახულება შესაძლოა ისტორიულ დოკუმენტად ყოფილიყო გამოყენებული, იმ პერიოდისთვის წმინდად ინტუიციური იდეა იყო. მატუშევსკის მოწოდება მსხვილმასშტაბიანი საცავის შექმნის თაობაზე დიდხანს დარჩა უყურადღებოდ.

კინოარქივები 1930 წლამდე არ შექმნილა და შემდგომაც, წლების განმავლობაში, ისტორიკოსები სერიოზულად არ აღიქვამდნენ ფილმს, როგორც ისტორიულ წყაროს. როგორც ჯანლუკა ფანტონი აფასებს ამ ფაქტს, ამაში ისტორიკოსთა ჩვეული კონსერვატიზმის გარდა დიდი წვლილი კინომედიუმის მიმართ ერთგვარ ინტელექტუალურ სნობიზმსაც მიუძღვის, რომლის მიხედვითაც ფილმი მხოლოდ დაბალი კლასების გასართობი საშუალება იყო და მეტი არაფერი

(*A Very Long Engagement: The Use of Cinematic Texts in Historical Research*, 2015).

ბოლოსდაბოლოს კინომედიუმისთვის ხელოვნებაში ადგილის დამკვიდრებაც არ ყოფილა ადვილი და ის დიდხანს აღიქმებოდა ბალაგანურ სანახაობად, რომელიც ნამდვილ ხელოვნებასთან (თეატრთან) ახლოსაც ვერ მივიდოდა. ხოლო ისტორიული წყაროს სტატუსის მოპოვება კიდევ უფრო ძნელი აღმოჩნდა. ქრონიკებისა და დოკუმენტური ფილმების შემთხვევაში შედარებით უფრო იოლად იყო/არის საქმე, რადგანაც ეს უკანასკნელნი ერთი შეხედვით რეალურ მოვლენებსა და ყოფას ასახავენ. თუმცა ისტორიკოსებისთვის მათი „რეალისტურობა“ და „ობიექტურობაც“ ხშირად კითხვის ქვეშ დგას.

მართალია, დოკუმენტური ფილმი თითქოსდა მიმდინარე რეალობას მექანიკურად აღბეჭდავს, მაგრამ რობერტ როზერსტონის აზრით, ასეთ ვითარებაში, ალბათ, მხოლოდ ლუმიერების ოპერატორები იმყოფებოდნენ, თუმცა სავარაუდოა, რომ მათაც საგრძნობი გავლენა ექნებოდათ ირგვლივ მყოფებზე. რობერტ ფლაერტის დოკუმენტურ ფილმში *ნანუკი ჩრდილოეთიდან* (*Nanook of the North*, 1922) ინუიტების ყოველდღიური ცხოვრება არც იმდენად ყოველდღიურია იმის გათვალისწინებით, რომ გადამღებმა ჯგუფმა სპეციალურად ააშენა სამკედლიანი იგლუ, რათა „ბუნებრივი“ ოჯახური ყოფის გადა-

დება ყოფილიყო შესაძლებელი იმდროინდელი ტექნიკით. ხოლო იმისთვის, რომ ტრადიციული ცხოვრება და წეს-ჩვეულებები აღებეჭდა, ვეშაპის ჰარპუნებით მონადირება შეასწავლა თავის პერსონაჟებს, რომლებიც უკვე შაშხანებით ნადირობდნენ და ნადირობის ძველ ხერხზე ხელი ჰქონდათ აღებული (Roserstone. *Film on History/History on Film*, 2012).

ჩვენამდე მოღწეული ქრონიკები დამონტაჟებულია, მანიპულირებული, შეიძლება იქ აღბეჭდილი მოვლენა გაყალბებული იყოს და, ამგვარად, კინოფიგურები ისტორიკოსთა უნდობლობას იწვევს. ამასთანავე, რასაც ისინი ასახავენ, ზედაპირულია და არა სიღრმისეული გადმოცემა – ასე აჯამებს პოლ სმიტი ისტორიკოსთა უნდობლობის მიზეზებს. თუმცა როგორც მოგვიანებით ისტორიკოსთა შორის კინოს ქმედებმა არაერთხელ აღნიშნეს, ამ ყველაფრისგან დაზღვეული არც წერილობითი დოკუმენტებია მაინცდამაინც. შეიძლება ითქვას, რომ ისტორიული წერილობითი დოკუმენტის „ნეიტრალურობა“ ისეთივე პირობითია, როგორც კინოკამერისა. რადგანაც იგი კონკრეტულ პერსპექტივას გადმოგვცემს, რომლის პოზიციონირებაც ათასი გარემოებითაა განპირობებული.

მართალია, ძიგა ვერტოვმა კინოთვალი განადიდა და თავის მანიფესტში დოკუმენტურ კინოსთან ერთად უპირობოდ გამოაცხადა მისი უპირატესობა, როგორც ყოვლისმომცველი და ყველგან შემღწევი მზერისა, რომელიც ადამიანური უმოძრაობისგან თავისუფლდება, მაგრამ ამ მექანიკურ თვალსაც ხომ ისევ და ისევ ადამიანის ხელი წარმართავს, რომელიც თავისი სურვილისამებრ იმას უმიზნებს და აფიქსირებს ფირზე, რაც მას მნიშვნელოვნად მიაჩნია, და აფიქსირებს საკუთარი რწმენა-ღირებულებათა სისტემიდან გამომდინარე, იდეოლოგიური და მსოფმხედველობრივი პოზიციიდან.

მხატვრული ფილმი – ისტორიული მასალა?

თუკი დოკუმენტური ფილმები და ქრონიკები ისტორიკოსთა უნდობლობას იწვევდა, ცხადია, საქმე უფრო რთულად იყო მხატვრული ფილმების შემთხვევაში. ამ თვალსაზრისით გარდამტეხ მომენტად 1947 წელს ზიგფრიდ კრაკაუერის ნიგნის კალიგარიდან ჰიტლერამდე. *გერმანული კინოს ფსიქოლოგიური ისტორია (From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film)* გამოქვეყნება არის მიჩნეული. იგი მიზნად ისახავდა, ვაიმარის რესპუბლიკის პერიოდში გადაღებული ფილმების განხილვის საფუძველზე აეხსნა, თუ რამ გამოიწვია 1930-იან წლებში ნაციზმის საყოველთაო მიმღებლობა გერმანიაში. მაგალითად, დოქტორ კალიგარის კაბინეტის (*Das Kabinett des Dr. Caligari*, 1920) ანალიზმა და ფილმის წარმოების პროცესების კვლევამ გამოავლინა, რომ ფილმის საწყის სცენარში სა-

ხელმწიფო ფსიქიატრიული საავადმყოფოს დირექტორი კალიგარი ნამდვილად იდგა სომნამბულისტ ჩეზარეს მიერ ჩადენილი მკვლევლობების უკან და, ფილმის საპირისპიროდ, სულაც არ წარმოადგენდა მენტალური აშლილობით დიაგნოზირებული პაციენტის ფანტაზიებს. სცენარის ავსტრიელი ავტორები, ჰანს იანოვიცი და კარლ მეიერი, სახელწიფო ინსტიტუტებისა და უფროსი თაობის კრიტიკას ისახავდნენ მიზნად და ბრალს სდებდნენ მათ ომის დანაშაულისა და ახალგაზრდების სასიკვდილოდ ფრონტზე გაგზავნისთვის. თუმცა გერმანელმა რეჟისორმა რობერტ ვინემ სცენარი ისე შეცვალა, რომ ინსტიტუტების წინააღმდეგ ჩაფიქრებული ფილმი კონფორმისტულად აქცია. იგი თვლიდა, რომ გერმანელებისთვის ავტორიტეტებისადმი ნდობა მნიშვნელოვანი იყო და თავდაპირველი ჩანაფიქრის მიხედვით გადაღებული ფილმი პოპულარობას პუბლიკაში ვერ მოიპოვებდა. შესაბამისად, კრაკაუერის დასკვნით, გერმანელები ტირანიასა და ქაოსს შორის (რა არჩევანიც 1930-იანი წლების დასაწყისში დაუდგათ) აუცილებლად ტირანიის სასარგებლოდ გააკეთებდნენ არჩევანს, ვინაიდან მათი აზრით ეს უკანასკნელი ყველა შემთხვევაში უკეთესი იქნებოდა, ვიდრე ანარქია. სწორედ ამიტომ აირჩიეს მათ ჰიტლერი.

როგორც ფანტონი აღნიშნავს, მართალია, კრაკაუერის ფროიდიანული ინსპირაცია, რომელიც ყურადღებას „კოლექტიური ცნობიერების თანდაყოლილ შფოთვებსა“ და კოლექტიურ შინაგან საჭიროებებზე ამახვილებს, დღეს ცოტა საკამათოდ შეიძლება გამოიყურებოდეს ეროვნული კინოინდუსტრიის ნაწარმოებებზე მსჯელობისას, მაგრამ კრაკაუერის ნიგნი აქტუალობას არ კარგავს: სხვა ყველაფერთან ერთად იგი გვახსენებს, რომ ფილმი, მხატვრული იქნება იგი თუ დოკუმენტური, მხოლოდ მაყურებლის რაციონალიზმზე არ მოქმედებს, წარმატებისთვის მან მაყურებლის სურვილები და ფსიქოლოგიური საჭიროებებიც უნდა დააკმაყოფილოს. როგორც მეოცე საუკუნის დასაწყისის შოტლანდიელი დოკუმენტალისტი ჯონ გრიერსონი ამბობდა, პროპაგანდისტული მესიჯების მაყურებლამდე წარმატებით მისატანად გადაღების პროცესში მარტო თავი (გონება) კი არ უნდა იყოს ჩართული, არამედ მუცლის კუნთებიც (ემოციები). მას ეხმიანება ვსევოლოდ პუდოვკინიც: „ფილმი უდიდესი მასწავლებელია, რადგან მხოლოდ ტვინით კი არ გვასწავლის, არამედ მთელი სხეულით“ (Kracauer. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*).

თუმცა ისტორიული თვალსაზრისით მხატვრული ფილმების ლეგიტიმაციისთვის ყველაზე მნიშვნელოვანი მარკ ფეროს ესეების კრებული *კინო და ისტორია (Cinema et Histoire*, 1977) აღმოჩნდა. ფერომ დამაჯერებლად აჩვენა, რომ სინემატიკური ტექსტები, წერილობითი ტექსტებისგან განსხვავებით, სწორედ იმითაა ისტორი-

კოსისტის მნიშვნელოვანი, რომ არასანდოა: ფილმები რეალობას კი არ წარმოაჩენს, არამედ – რეალობის ინტერპრეტაციას, და ხშირად ირეკლავს შეფარულ თუ არც ისე შეფარულ პროპაგანდისტულ განზომილებას, რომელიც შეიძლება გამიზნულად იყოს ჩადებული ან სულაც შემთხვევით გამოჟონოს ფილმში. ამგვარად, ფილმები უფრო მეტს გვეუბნება მათი შექმნის თანადროულ მოვლენებსა და განწყობებზე, ვიდრე იმ მოვლენების შესახებ, რომლებსაც გადმოსცემს.

კლასიკური მაგალითი რომ მოვიშველიოთ, დევიდ გრიფიტის ნაციის დაბადებას (*Birth Of A Nation*, 1915), რომელიც რასისტული სტერეოტიპებითაა გაჯერებული და რეკონსტრუქციის პერიოდში ყოფილი მონების ნიხლქვეშ მგმინავ სამხრეთსა და გმირული შარავანდედით მოსილ „კუ კლუქს კლანს“ გვიხატავს, რეალურ მოვლენებთან საერთო არაფერი აქვს. მაგრამ როგორც რობერტ როზერსტონი აღნიშნავს, იგი ძალიან მნიშვნელოვანია ისტორიულად მისი წარმოების დროინდელ საზოგადოებრივ განწყობაზე ცხადი წარმოდგენის შესაქმნელად.

დოკუმენტები, გაზეთები და საჯარო გამოსვლები ცხადყოფს, რომ ნაციის დაბადება არა მარტო დევიდ გრიფიტის პერსპექტივას წარმოაჩენს, თუ როგორ ხედავდა იგი სამხრეთის წარსულს თუ აფრო-ამერიკელებს, ან რიგითი მოქალაქეებისა, რომლებიც ფილმის ჩვენების შემდეგ ისევ გაერთიანდნენ სადამსჯელო რაზმებად შავკანიანების წინააღმდეგ, არამედ აღნიშნული პერიოდის ყველაზე მნიშვნელოვანი ამერიკელი ისტორიკოსებიც დამაჯერებლობით იზიარებდნენ და ამტკიცებდნენ ისტორიის ფილმისეულ ვარიანტს. თუმცა შეიძლება ისეც მოხდეს, რომ ფილმი ზუსტად ასახავდეს ისტორიას, მიუხედავად ისტორიოგრაფიული უზუსტობებისა. როზერსტონს ამის მაგალითად სერგეი ეიზენშტეინის *ოქტომბერი* (*Октябрь*, 1927) მოჰყავს, რომლის შესახებაც ისტორიკოსთა შორის კონსენსუსი არსებობს, რომ ის პროპაგანდაა და რეალურ მოვლენებს არ გადმოსცემს. მაგრამ როზერსტონი ფილმის სხვაგვარ წაკითხვას გვთავაზობს. ფილმი ფიქციაა, მეტაფორებითა და სიმბოლოებით სავსე მხატვრული ტექსტი, რომელიც სიტყვასიტყვით არ უნდა წავიკითხოთ. მაგალითად, *ოქტომბერი* მეფის მონუმენტური ქანდაკების ნაწილებად დაშლით და კვარცხელბეკიდან ჩამოგდებით იხსნება. როზერსტონი თვლის, რომ *ოქტომბრის* მოვლენების გაგებისთვის ის ფაქტი, რომ ეს ქანდაკება არა 1917 წლის თებერვალში ტახტიდან ჩამოგდებულ ნიკოლოზ II-ს, არამედ მამამისს, ალექსანდრე III-ს გამოსახავს, და რომ ეს ქან-

დაკება რეალურად 1921 წელს აიღეს, არაფერს ცვლის. ეს მეტაფორაა, რომელიც მონარქიის დასასრულზე მიგვანიშნებს და, მსგავსად ფილმის ბევრი სხვა მონაკვეთისა, სიმბოლურად გამოხატავს მოვლენებს და მათი მომსწრე ადამიანის განწყობებს.

თუმცა როგორ არის საქმე ისეთი ფილმის შემთხვევაში, რომელსაც ისტორიის რეკონსტრუქციის ამბიცია არ აქვს? ამ ურთიერებაში რისთვის ყველაზე საინტერესო ისევ და ისევ მარკ ფეროს დაკვირვებაა. ფილმი ყოველთვის შეიცავს ერთგვარ წამოცდენა/გადახვევებს (*lapses*), რომლებიც ამჟღავნებს/ამხელს ისეთ ინფორმაციას, რისი ჩვენებაც რეჟისორს შეიძლება სულაც არ განუზრახავს – დისკურსი იქნება ეს, რაიმე მოვლენის/მოსაზრების მიმართ დამოკიდებულება თუ შეფასება. ამ შემთხვევაში იგი რობერტ როზერსტონისგან განსხვავებით არ საუბრობს აუცილებლად მნიშვნელოვანი ისტორიული პროცესების ამსახველ ფილმებსა და ამ მოვლენათა ინტერპრეტირებაში წამყვან დისკურსებზე. მას მხედველობაში აქვს ისეთი ფილმები, რომელთა მოქმედება ან უბრალოდ ისტორიულ ფონზე იშლება, ან სულაც რეჟისორის თანამედროვე ცხოვრებას გადმოსცემს და მნიშვნელოვან ინფორმაციას ინახავს საკუთარ დროზე.

ფეროს აზრით, ფილმის ისტორიული ღირებულება მხოლოდ იმით კი არ შემოიფარგლება, თუ რას აჩვენებს, არამედ იმით, თუ რა სოციოისტორიულ მიდგომას ადასტურებს. ამ შემთხვევაში უფრო მეტი მნიშვნელობა შესაძლოა ნაწყვეტებს, ფრაგმენტებს მიენიჭოს, ვიდრე ნამუშევრის მთლიანობას. საჭიროა არა მხოლოდ ფილმის ნარატივის, დეკორაციისა და კინოენის ანალიზი, არამედ იმ კავშირებისაც, რაც ფილმსა და ფილმის გარეგან (*extrafilmic*) გარემოებებს შორის არსებობს: ავტორი, წარმოება, პუბლიკა, რეცენზიები, მიმდინარე პროცესები, სახელმწიფო. მხოლოდ ამგვარად შეიძლება იმედი გვქონდეს, რომ არა მხოლოდ

ნამუშევრის აზრს ჩავწვდებით, არამედ მის მიერ ილუსტრირებულ რეალობასაც. მით უმეტეს, რომ ეს უკანასკნელი ხშირად პირდაპირ არ არის გადმოცემული. მხატვრული ფილმის შემთხვევაში დიდ როლს ასრულებს ის, რაც მოულოდნელი და უნებურია. ასეთი უნებური შემთხვევების ერთ-ერთ მაგალითად ფეროს 1927 წელს აბრამ როომის მიერ გადაღებული *მესამე მეშჩანსკაია ქუჩა* (*Третья Мещанская*, 1927) მოჰყავს. ფილმის სიუჟეტი სასიყვარულო სამკუთხედის ირგვლივ ვითარდება და საერთოდ არ ეხება არანაირ ისტორიულ მოვლენას. თუმცა ერთ კადრში წყვილი კედელზე კალენდარს უყურებს, რომე-

ალექსანდრა ნუზუნა-
ვას ფილმში ეთნიკური
კვალი წაშლილია:
სონა ქეთოდ არის
ბადაქცაული, გაბაი-
სი მიკირი ტყუილ-კოდ-
რიანცი კი – გაკარად
და ა. შ.. თუმცა პერ-
სონაჟების ეთნიკური
კუთვნილების
აორთქლება პირ-
ვალად ამ ფილმში
არ მომხდარა: სონა
ქეთოდ პირვალად
ვიქტორ დოლიძის
ოპერის ლიბრეტოში
ბადაქათდა, რომლის
შეფუთვაში იოსებ
ბრიშაშვილი ილაბდა
მონაწილეობას და
მას მერა ასე შემო-
ჩა კიდეც ტრადიციას.

ლიც 1924 წლისაა და იგი უკვე სტალინის დიდი პორტრეტითაა გაფორმებული, 1924 წელს კი ასეთი კალენდარი ისტორიულად არ არსებობდა.

1927 წელს ტროცკისა და სტალინის შორის დაპირისპირება კულმინაციას აღწევს. რა არის ეს: რეჟისორის ლოიალობის განცხადება? ან იქნებ კინოსტუდიის წნეხი, ან სადაზღვევო პოლისი? ცალსახა პასუხი ამ კითხვაზე, ცხადია, არ არსებობს, თუმცა ეს ერთი სრულიად უმნიშვნელო დეტალი ძალიან ნათლად გვაგრძნობინებს არსებულ პოლიტიკურ ატმოსფეროს ერთი უწყინარი იმიჯით. შემქმნელის, იდეოლოგიისა და საზოგადოების ამგვარ წამოცდენებს ფერო მნიშვნელოვნად მიიჩნევს ისტორიული მოვლენებისა და კლიმატის გასაგებად, რადგანაც სწორედ ამგვარი დეტალები აქცევს უხილავს ხილულად. ეს ურთიერთმიმართებები ხშირად კომპლექსურია, შეიძლება – ურთიერთგამომრიცხავიც.

მხატვრული ლიტერატურა ფილმებისგან იმით განსხვავდება, რომ ეს უკანასკნელი ერთპიროვნული პროდუქტი კი არ არის, არამედ კოლექტიური შემოქმედებაა, რომლის პროცესშიც სხვადასხვა მსოფლმხედველობის ადამიანები არიან ჩართულები. ზემოთ ნახსენები *დოქტორი კალიგარის* მაგალითი ცხადყოფს, თუ როგორ შეიძლება არათუ დეტალები, არამედ საბოლოო მნიშვნელობაც კი შეცვალოს ურთიერთსაწინააღმდეგო მოსაზრებების ჭიდილმა. თუმცა მხატვრული ლიტერატურა და კინო არ არის ერთმანეთისგან მკაცრად გამიჯნული: პირველი ხშირად იქცევა მეორედ ეკრანიზაციის შედეგად და, ამგვარად, ერთპიროვნული პროდუქტი კოლექტიური შემოქმედების ნაყოფად გარდაიქმნება. ზემოთ ხსენებული მიდგომის საფუძველზე ქართული კინემატოგრაფიდან ალექსანდრე წუნუნავას *ხანუმა* (1926) განვიხილავ, როგორც ერთ-ერთი ყველაზე მრავალსიცოცხლიანი ქართულენოვანი ლიტერატურული ტექსტის ეკრანიზაციას.

ალექსანდრე წუნუნავას *ხანუმა*, როგორც ისტორიული დოკუმენტი

ავტსენტი ცაგარლის პიესის *ხანუმა* (1882) პოპულარულობა იმდენად დიდი იყო, რომ პრემიერიდან ოცდაათი წლის შემდეგ ჯერ ოპერად იქცა (ვიქტორ დოლიძის *ქეთო და კოტე*, 1919), შემდეგ კი კინოეკრანზე გადაინაცვლა (ალექსანდრე წუნუნავას *ხანუმა*, 1926; ვახტანგ ტაბლიაშვილისა და შალვა გედევანიშვილის *ქეთო და კოტე*, 1948). ასევე ხანგრძლივი ცხოვრება ერგო პიესას თეატრალურ სცენაზე და, ბუნებრივია, ყველა სცენარისტი თუ დამდგმელი რეჟისორი თავისებურად ერეოდა და ცვლიდა პიესის ასპექტებს და მის ერთგვარ თანაავტორად იქცეოდა. პიესის საუკუნოვანი თავგადასავალი მერაბ კოკოჩაშვილმა შთამბეჭდავად გადმოსცა დოკუმენტურ-მხატვრულ ფილმში *სახლი სიხარულისა* (2008). ამ სხვადასხვა სიცოცხლისა და თანმდევი გარ-

დასახვა-ცვლილებების კვლევა კიდევ ცალკე და კომპლექსური საკითხია, მაგრამ ამჯერად მხოლოდ ალექსანდრე წუნუნავას პირველ ეკრანიზაციაზე გავამახვილებ ყურადღებას.

ფილმის პრემიერა 1926 წელს ერთდროულად თბილისის სამ კინოთეატრში („აპოლო“, „არფასტო“ და „სოლეი“) შედგა და, გაზეთ *კომუნისტში* დაბეჭდილი ციფრების თანახმად, ხუთ დღეში უკვე 20.686 ადამიანმა ნახა. ფილმს უდიდესი პოპულარობა ჰქონდა, რადგან მაყურებელს უნდოდა, თავისი საყვარელი პიესა ეკრანზეც ეხილა და ფილმი სამი კვირა სრული ანშლაგით გადიოდა. თუმცა კრიტიკოსებში მსგავსი რეზონანსი ვერ გამოიწვია. როგორც ფუტურისტთა ჯგუფის H2SO4-ის წევრი და შემდგომში სცენარისტი შალვა ალხაზიშვილი აფასებდა, *ხანუმა* კომედიური ფილმი კი არ იყო, არამედ კინოპარატით გადაღებული თეატრალური წარმოდგენა, „სინემატოგრაფიული ფაქტი“, რადგანაც კინოკომედია „ტრიუკებსა“ და „სცენარულ სიტუაციებს“ უნდა შეიცავდეს, ხოლო აქ ვერცერთს ვერ ვხვდებით (*ახალი სახკინმრეწვი*, 1928).

ალხაზიშვილი მართალი იყო იმაში, რომ, რაც *ხანუმას* კომედიად აქცევდა სცენაზე, ანუ ვერბალური მასალა და დიალოგები, ეკრანზე გადატანისას სრულიად დაკარგული იყო. ფილმი არც კინემატოგრაფიული თვალსაზრისით გამოირჩევა მაინცდამაინც, მაგრამ ეს მის ისტორიულ ღირებულებას არ აკნინებს, რადგან სინემატოგრაფიული ტექსტი გადმოგვცემს უჩინარ, ვერბალური ისტორიიდან ამოშლილ თუ არაარტიკულირებულ რეალობას. თუმცა დღეს ის ისედაც საინტერესო იქნებოდა არა მხოლოდ როგორც კულტურული არტეფაქტი, არამედ შემსრულებელი მსახიობების გამოც, რადგან ფილმი კოტე მიქაბერიძის, ტასო აბაშიძის, ვალერიან გუნიაშ, ცეცილია წუნუნავას და მიხეილ ჭიაურელის მიერ განსახიერებულ ეკრანულ სახეებს ინახავს.

პიესის სიუჟეტი ორი კლასისა და ეთნოსის, ქართული არისტოკრატიისა და სომხური ბურჟუაზიის დაქორწინებას ეხება. ეს გაერთიანება მათი ორი წარმომადგენლის ფაქტობრივი ქორწინებით არის განსახიერებული და სიუჟეტის კომიკურობა და პროგრესული პათოსი იმით არის განპირობებული, რომ ეს გარიგებით და ავტორიტეტით (მამა და ბიძა) ნებით კი არ ხდება, არამედ – მათ წინააღმდეგ ახალგაზრდების ამბოხით, უფროსების გაცუცურაკებითა და ნამდვილი სიყვარულის გამარჯვებით.

ის, თუ რამდენად რთული იყო თუნდაც მილიონერის ხვედრი არისტოკრატთა პირისპირ, ამაზე წარმოდგენას იმავე პეროდის სხვა ლიტერატურული ტექსტი, გიორგი წერეთლის *პირველი ნაბიჯი* გვიქმნის, სადაც ბახვა ფულავა უძღურია, ცოლის მკვლელ თავად იერემია წარბას დასჯას მიაღწიოს სამართლებრივი გზით (წანარმოების ეკრანიზაციას ივანე პერესტიანი მოჰკიდებს ხელს. *სამი სიცოცხლე*, 1925. რედ. შენიშვნა). ალექ-

სანდრე ნუნუნავას ფილმში ეთნიკური კვალი ნაშლილია: სონა ქეთოდ არის გადაქცეული, მამამისი მიკი ტყუილ-კოტრიანცი კი – მაკარად და ა. შ.. თუმცა პერსონაჟების ეთნიკური კუთვნილების აორთქლება პირველად ამ ფილმში არ მომხდარა: სონა ქეთოდ პირველად ვიქტორ დოლიდის ოპერის ლიბრეტოში გადაკეთდა, რომლის შემუშავებაში იოსებ გრიშაშვილი იღებდა მონაწილეობას და მას მერე ასე შემორჩა კიდეც ტრადიციას.

მართალია, მიჩქმალული ეთნიკური კუთვნილება პიესის ერთ-ერთ ბოლოდროინდელ თეატრალურ დადგმაში (რეჟისორი ლევან ნულაძე, 2011) ისევ ამოტივტივდა ზედაპირზე, მაგრამ ამჯერად როგორც პრობლემა, რაზეც საერთოდ არ არის აქცენტი პიესის ორიგინალში: თავად სომეხ ქალზე თავიდან ფიქრიც არ უნდა. როგორც უკვე აღვნიშნე, მსგავსი ასპექტების გაძლიერება თუ ჩაჩუმება კიდეც ცალკე კვლევის საგანია პიესის ცხოვრების ხანგრძლივობისა და მიმდინარე პროცესებისა და დისკურსების გათვალისწინებით – მაგალითად, ოპერის ლიბრეტოს შემთხვევაში ქართველთა და სომეხთა შეტაკება 1918 წლის ბოლოს, გაძლიერებული არმენოფობიური დისკურსი ნულაძის ნაშლაში. ამგვარად, ეთნიკური კვალის ნაშლა, შეიძლება ითქვას, რომ ნუნუნავას ეკრანიზაციის „ორიგინალური“ კონტრიბუცია არ არის, იგი ორიგინალის ვარიაციის უკვე ნიშანდებულ ბილიკს მიჰყვება. მაშინ რას გვეუბნება ეს ფილმი ახალს და განსხვავებულს ისტორიული პერსპექტივიდან?

ფილმის სიუჟეტში მართალია ახალი პერსონაჟებია შემოყვანილი, მაგრამ ძირითადი მესიჯი არ იცვლება: გალატაკებული არისტოკრატია მდიდარ საცოლზე ნადირობს, ბურჟუაზია კი არაა აგდებს საკუთარი ქალიშვილის ბედნიერებას, ოღონდ კი სოციალურ კიბეზე აცოცდეს, მაგრამ საბოლოოდ სიყვარული იმარჯვებს. ის, რაც ფილმში ყველაზე საინტერესოა, სიუჟეტისთვის არაარსებითია. ეს არის მეცხრამეტე საუკუნის ტფილისის სურათები, რომელიც თავადი ფანტიაშვილის ბოჰემური ცხოვრების ეპიზოდებში ჩანს: ნადიმი თავად-აზნაურთა გარემოცვაში, ქეიფი ორთაჭალის ტურფებთან და კინტო-ყარაჩოლელებთან. ეს ყველაფერი ოციანი წლების დასაწყისში, ცხადია, უფრო ბუნებრივად და ავთენტური სახით იყო შემონახული კოლექტიურ მემორიაში და ყველაზე საინტერესო ისტორიული ინფორმაცია სწორედ აქ არის გაბნეული.

ფილმში მჟღავნდება ძველი ტფილისის შესახებ ის, რაც ოფიციალურად არტიკულირებული დისკურსული მემორიაში შემდგომში წაიშალა. ფანტიაშვილის არისტოკრატულ კომპანიაში ფიგურირებს ჩოხაში გამოწყობილი ახალგაზრდა გოგონა, რომელიც ცხენს დააგელვებს და გულიანად შესცინის თავადს. ეს

პერსონაჟი მოგვიანებით კვლავ გაივლევს ნამიერად, ამჯერად იგი ქალბატონივით გამოწყობილი ზის ეტლში ხანშიშესული მეუღლის გვერდით, რომლის გარეგნობა და ჩაცმულობა რუს ბიუროკრატზე/სახელმწიფო მოხელეზე მიგვანიშნებს. თუმცა გაელვებული ფლეშბეკი დაუკვირებელ თვალსაც არ გამოაპარებს, რომ ეს ნაღვლიანი ახალგაზრდა ქალი ჩამქრალი თვალებით სწორედ ის გიჟმაჟი ბიჭურად გამოწყობილი გოგონაა, რომელიც ფილმის დასაწყისში ვიხილეთ.

სოციალური და გენდერული პირობითობების დამრღვევი ახლა სრულიად დისციპლინირებული და ნორმებს დამორჩილებულია: მისი სოციალური სტატუსი შეცვლილია და უსიყვარულო ქორწინებაშია გამომწყვდეული. ეს მცირე გადახვევა ერთგვარი სუბნარატივის როლს ასრულებს ფილმში, რადგანაც იგი ცხადად აჩვენებს, თუ როგორი ცხოვრება ელოდა ქეთოს თავად ფანტიაშვილზე ქორწინების შემთხვევაში. იგი ასევე ამჟღავნებს ცოდნას, რომელიც წერილობით ტრადიციასა თუ ოფიციალურ ისტორიულ დისკურსს არ შემოუნახავს: მაღალი წრის ახალგაზრდა ქალებისთვის ჩვეული ამბავი იყო ჯვარედინი ჩაცმა (cross-dressing), რაც ბოლო დროს არქივებში აღმოჩენილი საუკუნის წინანდელი ფოტომასალითაც დასტურდება. მართალია, დღეს დაზუსტებით ვერ ვიტყვით, ეს ჩანართი გარიგებითი ქორწინების მისამართით ნასროლი კიდეც ერთი ისარია თუ მაყურებლისთვის კარგად ნაცნობი სიუჟეტის გადახალისების მიზნით პერსონაჟების გამრავალფეროვნება, მაგრამ ფაქტია, ეს ეპიზოდი მეცხრამეტე საუკუნის თბილისის შესახებ ისეთ ცოდნას გვიმჟღავნებს, რაც წერილობით წყაროებს არ შემოუნახავთ.

რაც შეეხება ორთაჭალის ტურფებთან და ყარაჩოლელებთან ერთად ქეიფს, ამ ეპიზოდის მთავარი ფუნქცია მეცხრამეტე საუკუნის თბილისის კოლორიტის გადმოცემაა. აქ ნიშანდობლივი უკვე კამერის გადანაწილებაა. ჯუღით მეინი ხაზს უსვამს, რომ საბჭოთა ფილმებში რეპრეზენტაციის ანალიზისას აუცილებლად უნდა გვქონდეს მხედველობაში მონტაჟის თეორია, რომელსაც საბჭოთა რეჟისორებისთვის არა მარტო ფილმის რედაქტირების და კადრების აწყობის ფუნქცია ჰქონდა (*Kino and the Woman Question: Feminism and Soviet Silent Film*, 1989) – იმის გათვალისწინებით, თუ ვინ ჩანს კადრში და როგორ, შეგვიძლია ვიმსჯელოთ, რამდენად სრულფასოვანი პერსონაჟია, განურჩევლად იმისა, ეპიზოდურ როლში გვევლინება ეს პერსონაჟი თუ არა.

მართალია, *ხანუმათვის* უცხოა ავანგარდული მონტაჟი და გამომსახველობითი ხერხები, მაგრამ პერსონაჟების „სრულფასოვნებად“ და „არასრულფასოვნებად“ დაყოფის პოლიტიკა კოლორიტის შემქმნელი სცენების ასახვისას

განსაკუთრებით კარგად ჩანს კამერის მუშაობაში. კამერა ამ დროს ხასიათის გადმოსაცემად მამაკაც პერსონაჟებს – ყარაჩოლელებს – ანიჭებს უპირატესობას, ხოლო ქალებს – ორთაჭალის ტურფებს – მხოლოდ საერთო ხედში ათავსებს.

კამერის ამგვარი პოლიტიკა და უპირატესობის მინიჭება იძლევა იმის გაცხადების საშუალებას, რომ ქალები არ არიან საკმარისად „სრულფასოვნები“ ატმოსფეროს გადმოსაცემად. ეს ერთი მხრივ თითქოს წინააღმდეგობაში მოდის ჯონ ბერგერის დღეს უკვე კლასიკად ქცეულ განცხადებასთან, რომ ქალების მთავარი ფუნქცია სწორედ რომ ატმოსფეროს/ფონის შექმნა იყო დასავლურ მხატვრობაში, მამაკაცისა კი – მოქმედება (*Ways of Seeing*, 1972). როდესაც არა ქმედების, არამედ ატმოსფეროს, კოლორიტის გადმოცემა ხდება პრიორიტეტი, ატმოსფეროს სულის გადმოცემისა მამაკაცის ფიგურა ითავსებს წარმატებულად და ქალი ფონის ფონი ხდება. ეს კადრების კომპოზიციურ აგებაში აშკარად ჩანს: მსხვილი ხედი მხოლოდ ყარაჩოლელებსა და სახეებზეა ფოკუსირებული, საშუალო ხედში ორთაჭალის ტურფებიც შემოდიან, თუმცა ისინი კადრის პერიფერიაზე რჩებიან, ცენტრალურ ადგილს კი კვლავ ყარაჩოლელები იკავებენ.

ფემინისტ კინოთეორეტიკოსებს არაერთხელ აღუნიშნავთ, რომ ფილმის ნარატივში ქალები კლოდ ლევი-სტროსის მიერ აღწერილი ნიშნებით ფუნქციონირებენ, რომელთა მეშვეობითაც მამაკაცთა ურთიერთდამოკიდებულებაა არტიკულირებული (Cook & Johnston. *The Place of Woman in the Cinema of Raul Walsh*, 1990). ხშირად ეს ნიშანი ცარიელია და მას მნიშვნელობა საჭიროების მიხედვით ენიჭება. ზოგი კი უფრო შორს მიდის და ამტკიცებს, რომ ქალები არა მხოლოდ მამაკაცთა პერსონაჟებს შორის ფუნქციონირებენ გაცვლით ნიშნებად, არამედ ფილმის სისტემას, ნარატივსა და მაყურებელს შორისაც, და ეს ნიშანი, რომელსაც ქალის რეპრეზენტაცია წარმოადგენს, არა მხოლოდ ფილმში ფუნქციონირებს, არამედ – იმ დისკურსებსა და აღმნიშვნელ სისტემებს შორის, რომლის ნაწილიც მაყურებელია (Elizabeth Cowie. *Woman as Sign*, 2000).

ის გარემოება, რომ ქალები ერთგვარ „გასაცვლელ ვალუტას“ წარმოადგენდნენ მამაკაცთა ურთიერთობებში, არახალია: პიესის სიუჟეტი სწორედ გარიგებით ქორწინებას აკრიტიკებს და ამ კრიტიკას არაერთ სხვა მხატვრულ ნაწარმოებში ვხვდებით. ეს, რა თქმა უნდა, პიესის პუბლიკისთვისაც ცხადი იყო, ფილმის იმდროინდელ მაყურებელზე რომ აღარაფერი ითქვას. თუმცა მეცხრამეტე საუკუნის მიწურულის პერიოდისგან განსხვავებით, სულ სხვანაირი იყო ქალთა უფლებრივი საკითხები ოციან წლებში. საბჭოთა კავშირის არსებობის მანძილზე ყველაზე მძაფრად სწორედ 1920-იანი წლებისთვის იყო დამახასიათებელი ქალთა ემანსიპაციის დისკურსი.

ჟურნალები და გაზეთები აქტიურად მოუ-

წოდებდა ქალებს, რომ ჩაბმულიყვნენ საბჭოთა სახელმწიფოს მშენებლობაში, ხოლო ლენინის ციტატა „ქვეყნის მართვა ყველა მზარეულ ქალს უნდა შეეძლოს“, პრესაში ერთ-ერთი ყველაზე ხშირად ციტირებული ლოზუნგი იყო. პარტია იღებდა გარკვეულ ზომებს ემანსიპაციის დასაჩქარებლად და მხარდასაჭერად, თუმცა ამ პროცესს უმტკივნეულოდ არ ჩაუვლია. ამ რეფორმებიდან თუ დეკრეტებიდან ბევრმა ვერ გაამართლა და სასურველი პოზიტიური შედეგი ვერ მოიტანა მთელი რიგი კომპლექსური გარემოებების გამო, შიდა ქიდილები, პარტიისთვის ქალთა უფლებების არაარსებობა და ა. შ., რისი ანალიზიც უკვე ცალკე თემის საგანია. მაგრამ ფილმში კამერის მოძრაობის გადანაწილება და პრეფერენციები ცხადყოფს, რომ მიუხედავად მსგავსი პოლიტიკისა, სოციალური წესრიგი ქალებს კვლავ ნაკლებად და არასრულად განიხილავდა, მიუხედავად იმისა, რომ ორთაჭალის ტურფები ძველი თბილისის ისეთივე ძირეულ განსხეულებას წარმოადგენდნენ, როგორც კინტო-ყარაჩოლელები. ○

ელისაბედ ჩერქეზიშვილი ხანუმას როლში





კადრი ფილმიდან მაგდანას ლურჯა

საავსორო კინო ეროვნული ნიშნით

მაია ლევანიძე

„ოტტეპელის“ (Оттепель) ანუ ნიკიტა ხრუშჩოვის ეპოქა მნიშვნელოვანი ეტაპი იყო საბჭოთა კავშირის ცხოვრებაში. პიროვნების კულტისა და სტალინიზმის კრიტიკის შედეგად დაიწყო ამ პერიოდში რეპრესირებულთა რეაბილიტაციის პროცესი. 1956 წელს კომპარტიის XX ყრილობაზე ხრუშჩოვის სკანდალურმა გამოსვლამ ბიძგი მისცა სოციალიზმის კულტურულ სფეროში ახალი პროცესების დაწყებას. სერგეი ჩუპრინი, „ოტტეპელის“ პერიოდის ერთ-ერთი რუსი მკვლევარი აღნიშნავს, რომ „დათბობის“ პერიოდში აქტიურად დაიწყო თავისუფლების ილუზიის შექმნა – საბჭოთა ადამიანებს ფრამენტულად, მაგრამ მაინც საშუალება მიეცათ, რადიო „თავისუფლებისა“ და „ამერიკის ხმის“ მეშვეობით „კაპიტალისტური სამყაროდან“ მოესმინათ განსხვავებული აზრი, კრიტიკა.

შერბილდა ცენზურა, რომელიც შემოიფარგლებოდა ავტორის კონკრეტული ნაწარმოების აკრძალვით, იძულებითი ემიგრაციით, საქმიანობის დაბლოკვით და აღარ სრულდებოდა ავტორის გადასახლებით ანდა დახვრეტით. საზოგადოებრივი აზრის, ქვეყანაში დემოკრატიული გარემოს ილუზიის ფორმირებაში ასევე მნიშვნელოვანი ადგილი ეჭირა კოლექტიურ წერილებს, რომლებსაც ინტელიგენცია საჯაროდ აქვეყნებდა პრესაში, ძირითადად, მმართველი ძალისგან სამართლიანობის დაცვის მოთხოვნით, ეს პროცესი განსაკუთრებით გააქტიურდა 1960-იან წლებში. მიუხედავად ქვეყანაში მიმდინარე რეფორმებისა, „ოპოზიციური“ განწყობებისა, საზოგადოების ყველა ფენა ერთიანად მიისწრაფოდა კომუნიზმისკენ.

შეიცვალა საერთაშორისო ურთიერთობები. საზღვრები გაიხსნა კულტურისთვისაც. 1959 წლიდან აღდგა მოსკოვის საერთაშორისო

სო კინოფესტივალი, მაყურებელს საშუალება მიეცა, გასცნობოდა ევროპული საავტორო კინოს ნიმუშებს. დასავლურ კულტურაში წარმოქმნილი ახალი მიმართულებების, სტილური ზეგავლენების გათვალისწინების პარალელურად, „ოტტეპელის“ პერიოდის ავტორები ცდილობდნენ, აღედგინათ კავშირები 1920-იანი წლების საბჭოთა, რევოლუციურ, თავისუფალი სულისკვეთებით განმსჭვალულ მოდერნისტულ ხელოვნებასთან. სწორედ ამიტომ რუსეთის ქუჩებში გაჩნდნენ პოეტები, რომლებიც შემალღებელი ადგილებიდან კითხულობდნენ საკუთარ ლექსებს, როგორც ოდესლაც ვლადიმერ მაიაკოვსკი ანდა ნიკოლოზ შენგელაია. გაჩნდა დისიდენტური ლიტერატურა, იძულებით ემიგრაციაში წასული ავტორები. ცვლილებები შეეხო ხელოვნების ყველა დარგს. „თავისუფლების“ შეგრძნება, პროგრესულ-დემოკრატიულ საზოგადოებასთან გაერთიანების თუნდაც ილუზორული მცდელობები, „რევოლუციურ-ავანგარდისტული“ განწყობები „ოტტეპელის“ ქართულ კინოში, ფაქტობრივად, არ არსებობდა. რუსეთში გარდატეხის პერიოდის კულტურა მკვეთრად ემიჯნებოდა სოცრეალიზმის ყალბ პათოსს, გარემოს, აშკარა იდეოლოგიურ აქცენტებს, საქართველოში კი, თუნდაც რეზო ჩხეიძის ფილმში *ჩვენი ეზო*, ეს ნიშნები მაინც იჩენდა თავს.

ქართულ კინოში „გარდატეხის პერიოდი“ 1955 წლიდან მაგდანას ლურჯათი დაიწყო. მასში ერთდროულად იყვნენ ჩვეულებრივი ადამიანური თვისებების მატარებელი გმირები და სტილიზებული, სტერეოტიპული სახე-ტიპები. იყო გვიანი სოცრეალიზმის და ნეორეალისტური სტილისთვის დამახასიათებელი ნიშნების გაერთიანების, ტრადიციული ხელოვნებისკენ შემობრუნების მცდელობა (ქალაქის სცენებში აშკარად იგრძნობოდა ელენე ახვლედიანის შემოქმედების გავლენა), თანამედროვე საზოგადოებაში არსებული პრობლემების შეპარვითი კრიტიკა, მინიშნება, მაგრამ არ იყო ახალი რადიკალური ფორმების ძიება ანდა რეალობის კრიტიკული ანალიზი, როგორც, მაგალითად, რუსულ კინოში, სადაც გარდატეხის პერიოდი მიხეილ კალატოზიშვილის ფილმით *მიფრინავენ წეროები* (1957) დაიწყო.

მიფრინავენ წეროების გმირები თავისი ძლიერი ემოციური მუხტით, ხასიათის შტრიხების არაერთგვაროვნებით, ადამიანური შეცდომებითა და მიღწევებით რადიკალურად განსხვავდებოდნენ წინა პერიოდის კინოგმირებისგან. ფილმში გამოყენებული იყო ევროპულ კინოში უკვე აპრობირებული გადაღების მეთოდები: ტრეველინგი, სუბიექტური და ობიექტური კამერა, მოდელირებული განათება და ა. შ. (ბევრი რამ იყო *ჯიმ შვანთედანაც*). ასეთი ტიპის გამოსახულება ქართულ კინოში 1962 წელს შეიქმნა გიორგი შენგელაიას ფილმში

ალავერდობა და, ვფიქრობ, სწორედ აქედან დაიწყო რეალური ცვლილებები და არა მაგდანას ლურჯადან.

1955 წლიდან დაწყებულმა რეფორმებმა, აქტიურმა ცვლილებებმა საფუძვლიანი ეჭვი და შიში გააჩინა მმართველ ძალაში. 1964 წელს, ნიკიტა ხრუშჩოვის გადაყენების შემდეგ, „ოტტეპელის“ პერიოდი დასრულდა. თუმცა აქვე მინდა აღვნიშნო, რომ სწორედ ამ პერიოდმა მისცა ბიძგი 1960-70-იანი წლების როგორც კულტურაში, ასე სოციალურ ძირითადი ტენდენციების განვითარებას. მაგალითად, „ოტტეპელის“ პერიოდში ჩამოყალიბებული ურთიერთობის ფორმამ, მმართველი ძალის დამოკიდებულებამ განსხვავებულად მოაზროვნე ადამიანების მიმართ ქართულ კინოში გააჩინა ისეთი გმირები, რომლებიც არსებულ გარემოში ვერ ახერხებენ საკუთარი ნიჭის, შესაძლებლობის რეალიზებას. საზოგადოებისგან გარიყულები მარტოობაში ასრულებენ ცხოვრებას ანდა კონფორმისტულად ხელოვნებას აქცევენ ხელობად (ელდარ შენგელაიას *არაჩვეულებრივი გამოფენა*, გიორგი შენგელაიას *ფიროსმანი* და სხვა).

„ოტტეპელის“ შემდეგ, რუსული კინოს დომინანტობით, ერთდროულად ყველა საბჭოთა რესპუბლიკაში გაჩნდა ტერმინი „სამოციანელები“. თუმცა ვერ ვიტყვით, რომ ყველგან საინტერესო, შეიძლება ითქვას, თვითმყოფადი ნიშნების მქონე საავტორო კინემატოგრაფი შეიქმნა. ერთ-ერთი გამოწვევის ქართული კინო იყო, სადაც დაიწყო ეროვნული ხასიათის შტრიხების ძიება, გაჩნდა ინტერესი ტრადიციული ეროვნული ხელოვნებისა და კულტურის, პოეტურ-მეტაფორული აზროვნების მიმართ და ა. შ.. კინოლიტერატურაში არაერთი საინტერესო ნაშრომია შექმნილი ამ პერიოდზე. მრავალფეროვანი სპექტრით და კუთხითაა გააზრებული „სამოციანელების“ შემოქმედება, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, მაინც მინდა ყურადღება გავამახვილო რამდენიმე საკითხზე.

„სამოციანელების“ ნამუშევრები განსხვავდებოდა როგორც ხელწერით, ისე იმ ძირითადი ნარატივებით, რომლებიც რეფრენად გასდევდა მათ შემოქმედებას. თუ გადავხედავთ ამ პერიოდს, ვნახავთ, რომ პირველი ეტაპი, 1960-65 წლები, ეს არის თითოეული რეჟისორისთვის საკუთარი სტილის, ხელწერის, თემების ძიებისა და ჩამოყალიბების პერიოდი. ძირითადად იქმნება მოკლემეტრაჟიანი ფილმები: ოთარ იოსელიანი და მიხეილ კობახიძე უპირატესობას ანიჭებენ ორიგინალური სცენარით შექმნილ ფილმებს, სადაც რეჟისორის ინდივიდუალური ხედვა და აზროვნების სტილი განსაზღვრავს ყველაფერს, ძირითად კონცეფციას, ვიზუალურ გადაწყვეტას და ა. შ., ხოლო გარკვეული ნაწილი მიმართავს ლიტერატურ-

რული ნაწარმოებების ეკრანიზებას (დავით კლდიაშვილი, მიხეილ ჯავახიშვილი, ნოდარ დუმბაძე და სხვა), სადაც, ფაქტობრივად, არ ხდება ტექსტის თავისუფალი ინტერპრეტაცია. ამ ფილმებში უფრო მნიშვნელოვანი და საინტერესოა ვიზუალური სტრუქტურა, ვიდრე თემა და იდეა. მაგალითად, გიორგი შენგელაიას *ალავერდობა* აქტიური კამერით, მერაბ კოკოჩაშვილის *კარდაკარ „ჩრდილების თეატრისთვის“* დამახასიათებელი სილუეტური გამოსახულებით, ელდარ შენგელაიას *მოქელა* და *ლანა ლოლობერიძის ერთი ცის ქვეშ* საინტერესო რაკურსებით, კონტრასტული განათებით და სხვა. შეიძლება ითქვას, რომ „სამოციანელების“ შემოქმედებაში ვიზუალური სტრუქტურის დომინანტობამ თემაზე, იდეაზე ბიძგი მისცა 1990-იან წლებში იგავური ფორმის მექანიკურ გამოყენებას, სადაც სიმბოლო, მეტაფორა უფრო მეტად ვიზუალური ტკბობის, „კადრის დეკორის“ ფუნქციას ასრულებდა, ვიდრე აზრობრივს.

„სამოციანელების“ შემოქმედების მეორე ეტაპზე 1965 წლიდან იწყება „საავტორო კინოს“ ჩამოყალიბება. ამ მრავალფეროვნებაში ჩნდება საერთო ნიშანი – იგავური ფორმა, რომელიც დამახასიათებელია როგორც „კინოპროზისთვის“, ისე „კინოპოეზიისთვის“. კინომცოდნე ირინე კუჭუხიძე თავის ერთ-ერთ ნაშრომში აღნიშნავდა, რომ „სამოციანელებში“ იგავი იქცევა ფორმად, რომელიც ავტორებს სინამდვილის პოეტური გააზრების, მორალურ-ეთიკური, მორალურ-ფილოსოფიური მსჯელობის საშუალებას აძლევდა.

ევროპულ კინოში იგავური ჟანრის მიმართ ინტერესი კინოს საწყის პერიოდშივე ჩნდება, თუმცა 1950-60-იან წლებში პიკს აღწევს. იგავისთვის დამახასიათებელი ალევორიული თხრობა, სიმბოლურ-მეტაფორული, პირობითი გარემო ავტორებს საშუალებას აძლევდა, გადმოეცათ შინაგანი განცდები, პირადი დამოკიდებულებები, ინდივიდუალური მსოფლმხედველობა, მსოფლალქმა. იგავური ფორმა ერთგვარ ბიძგადაც კი იქცა კინოენაში გარკვეული ექსპერიმენტებისთვის. ამ ფორმისთვის დამახასიათებელი ნიშან-კოდური სისტემები, განზოგადებული დრო და სივრცე მაყურებელს საშუალებას აძლევდა, გლობალურად გაეაზრებინა ფილმის ძირითადი იდეა. ამ ფორმის შეთანხმება ხდებოდა დრამასთან, კომედიასთან, თრილერთან, მითოსთან და სხვა ჟანრულ ფორმებთან. მსოფლიო კინოში არსებულ ამ ტენდენციას ერთგვარად ეხმიანებიან ქართველი „სამოციანელებიც“.

მაშინ როცა ევროპული საავტორო კინო აქტიურად იკვლევდა ადამიანის სულიერი კრიზისის, გაუცხოების პრობლემას, საბჭოთა საავტორო კინოში გმირები იბრძოდნენ საზოგადოების მორალურ-ზნეობრივი დებრადირების წინააღმდეგ, საკუთარი ზნეობრივი გადაწყვეტილებებით ანდა საქციელით ცდილობდნენ საზოგადოების გამოფხიზლებას.

ბუნებრივია, 1960-იანი წლების საბჭოთა რეალობაში ცენზურისა და ტაბუირებული თემების არსებობის პირობებში „სამოციანელებისთვის“ მოსახერხებელი იყო იგავური ფორმისთვის დამახასიათებელი ალევორიის, სიმბოლიკის, მეტაფორის მეშვეობით საკუთარი პოზიციის დაფიქსირება იმ მწვავე მორალურ-ზნეობრივ პრობლემებზე, რომლებიც რეალობაში არსებობდა, და ეროვნული ხასიათის შტრიხების გამოკვეთა. იგავური ფორმის უკიდურესი გამოვლინება ქართულ კინოში ელდარ შენგელაიას *შერეკილები* იყო.

ამ კონკრეტული ჟანრიდან ამოსულ ფორმაში იყო ერთი მნიშვნელოვანი პრობლემა. ის არ მოითხოვდა არც სივრცისა და დროის დაკონკრეტებას და არც გმირთა ინდივიდუალიზმის, კონკრეტული ხასიათის ღრმა და მრავალფეროვან კვლევას. ქართული საავტორო კინო, ევროპულისგან განსხვავებით, საუბრობდა ადამიანისა და საზოგადოების, ბუნებისა და ადამიანის, ტრადიციებისა და პროგრესის ურთიერთობის პრობლემაზე, ადამიანის სოციალურ როლზე, მაგრამ არა კონკრეტულ ადამიანზე, მის ფსიქოტიპზე, მის შინაგან სამყაროზე. მაშინ როცა ევროპული საავტორო კინო აქტიურად იკვლევდა ადამიანის სულიერი კრიზისის, გაუცხოების პრობლემას, საბჭოთა საავტორო კინოში გმირები იბრძოდნენ საზოგადოების მორალურ-ზნეობრივი დეგრადირების წინააღმდეგ, საკუთარი ზნეობრივი გადაწყვეტილებებით ანდა საქციელით ცდილობდნენ საზოგადოების გამოფხიზლებას (ოთარ იოსელინის *გიორგობის თვე*, მერაბ კოკოჩაშვილის *დიდი მწვანე ველი* და სხვა)... ისინი თითქოსდა ლოკალურ დროსა და სივრცეში არსებობდნენ, წარსულისა და აწმყოს გარეშე.

მნიშვნელოვანი ენობრივ-ფორმისეული ძიებების ფონზე რატომ იყო იგნორირებული ყველაზე მნიშვნელოვანი – ადამიანი?! მკაცრი ცენზურის პირობებში „სამოციანელების“ მიერ შექმნილი კრებსითი სახე თავის თავში გულისხმობდა ეროვნული ხასიათის ზოგადი, ტიპური შტრიხების ან იმ ნიშნების გაერთიანებას, რომელიც დამახასიათებელი იყო საზოგადოების გარკვეული ფენისთვის. აქედან გამომდინარე, არ იყო აუცილებელი მკაფიოდ გამოკვეთილი საავტორო პოზიციის დაფიქსირებაც. საკმარისი იყო მხოლოდ პრობლემის დასმა, მინიშნება, რაც გარკვეულწილად ავტორებს გარემოში ადაპტირების საშუალებას აძლევდა.

გარდა ამისა, ვფიქრობ, მნიშვნელოვანი



კადრი ფილმიდან *ერთი ცის ქვეშ*

ფაქტორი იყო საბჭოთა მენტალობა, რომელმაც პირადი სივრცეების დარღვევის შედეგად ადამიანში ჩამოაყალიბა შინაგანი ცენზურა, სწორი და არასწორი ქცევის წესები, ტაბუირებული თემები. ასევე მნიშვნელოვანი იყო ეროვნული მენტალიტეტი, რომელიც სხვადასხვა ხელშეუხებელი კერპებისა და თემების არსებობას გულისხმობდა. მაგალითად, საქართველოში ყოველთვის გარკვეული სიფრთხილით ეკიდებოდნენ ქალისა და მამაკაცის ურთიერთობის საკითხს. ლიტერატურაშიც კი სენტიმენტალური, ლირიკული ინტონაციები ჭარბობდა – არა პროზაში, არამედ პოეზიაში. ქართულ კულტურაში, ფაქტობრივად, ვერ შეხვდებით ავგუსტ სტრინდბერგის ანდა ინგმარ ბერგმანის პერსონაჟების მსგავს გმირებს, რომლებიც თითქოსდა შიგნიდან შიშვლდებიან, ღიად საუბრობენ მათთვის მტკივნეულ ურთიერთობებზე, მსოფლალქმასა და მსოფლმხედველობაზე. ჯანსაღ ქართველ ადამიანს არ შეიძლება ჰქონოდა კომპლექსები ანდა გარკვეული ფობიები, ავტორებისგან მათი ასახვა მოითხოვდა ადამიანის შინაგანი სამყაროს ღრმა ფსოქოსოციალურ ანალიზს, „სამოციანელების“ მიზანი არ იყო სტერეოტიპების ნგრევა ან საზოგადოებრივ მენტალობაში ცვლილების დანყება.

საბოლოო ჯამში, შესაძლოა ითქვას, რომ

„სამოციანელებმა“ ქართული ხასიათის შტრიხების ძიების პროცესში, ფაქტობრივად, მოახდინეს გარკვეული ნიშნების იდეალიზება: ინფანტილიზმი, ყოფითი რომანტიზმი, კანონისადმი ზედაპირული დამოკიდებულება, მისი მსუბუქად დარღვევა, რაც საბჭოთა ხელისუფლებისადმი ერთგვარ დაუმორჩილებლობას ნიშნავდა. სამწუხაროდ, ამ ტენდენციამ გამოიღო გარკვეული შედეგებიც: ამ ნიშანთა პედალირების, ტირაჟირებისა და პროფანირების შედეგად ქართულ მენტალიტეტში და რეალობაში გაჩნდა განსხვავებულად მოაზროვნე, მმართველი ძალისადმი დაპირისპირებული ადამიანის სტერეოტიპული იერსახეები. თანამედროვე რეალობაში ამ იერსახეების გავლენით ჩამოყალიბდა ადამიანთა გარკვეული კასტა, რომლებმაც „სამოციანელთა“ გმირებისთვის დამახასიათებელი ნიშნები აქციეს საკუთარი „იმიჯის“ შემადგენელ ნაწილად, მაგრამ მხოლოდ ფორმალურად, ვინიდან ხელოვნურად შექმნილი თვისებების მიღმა ისინი კონფორმისტულად ადაპტირდებიან გარემოში.

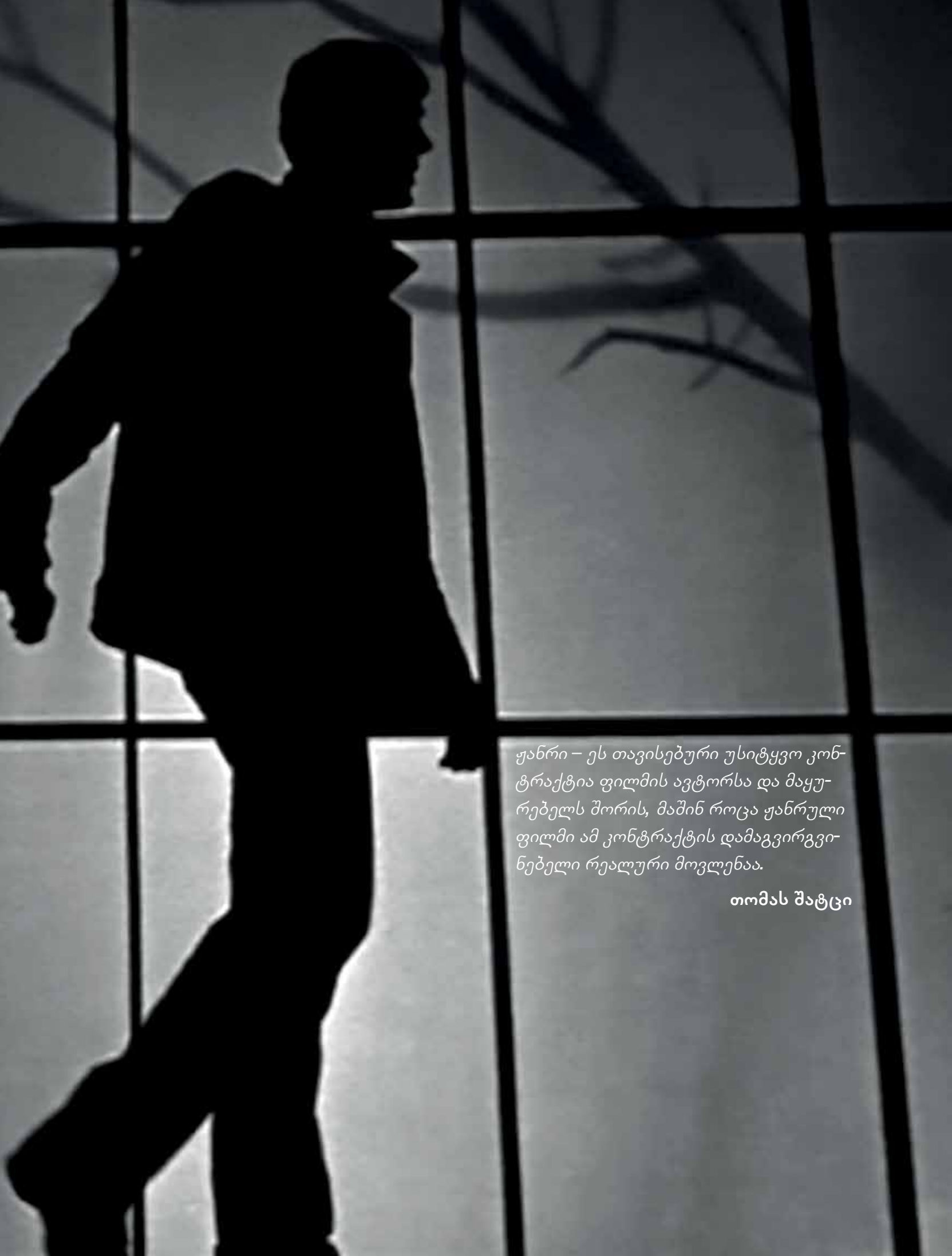
ამგვარად, „სამოციანელების“ შემოქმედება თავისი მრავალფეროვნებით მნიშვნელოვანი ეტაპია ქართული კინოს ისტორიაში, ეტაპი, რომელიც ისევ ითხოვს ხელახალ გადახედვასა და გააზრებას. ○

ისტორიის გადაკითხვა

საბჭოთა კინემატოგრაფისა და ჟანრული კინოს ურთიერთობა: IT'S COMPLICATED

მანანა ლეკბორაშვილი





ჟანრი – ეს თავისებური უსიტყვო კონ-
ტრაქტია ფილმის ავტორსა და მაყუ-
რებელს შორის, მაშინ როცა ჟანრული
ფილმი ამ კონტრაქტის დამაგვირგვი-
ნებელი რეალური მოვლენაა.

თომას შატცი

თუ არ ჩავთვლით სალანძღავი რეცენზიებითა და ხმამაღალი გამოსვლებით პერიოდულ აქტიურობას ამა თუ იმ „ბურჟუაზიული“ ჟანრის მიმართ სახელმწიფოებრიობის ადრეულ ეტაპებზე, საბჭოთა კინემატოგრაფს არასდროს ოფიციალურად არ აუკრძალავს არც კონკრეტული კინოჟანრი და არც ზოგადად ჟანრული კინო. თუმცა ადვილი შესამჩნევია, რომ ჟანრულ კინოს საბჭოთა კინემატოგრაფი დედინაცვალივით ექცეოდა თავისი არსებობის თითქმის ყველა ეტაპზე. მთლად ბოროტ დედინაცვლობასაც ვერ ვიტყვით, მაგრამ მაინც: ვერასდროს მიიღო ის თავისად, სულ ეჭვით უყურებდა, ჰქონდა ურთიერთობის დათბობისა და გულში ჩაკერის მცდელობები, მაგრამ შედეგი თითქმის არასდროს იყო ის, რაც უნდა ყოფილიყო – მასობრივი წარმატება და პოპულარობა მაყურებელში.

საბჭოთა კინემატოგრაფში, რა თქმა უნდა, არსებობდა კინოჟანრები, ზოგიერთი ძალიანაც საყვარელი და ნაფერები ხელისუფლების მიერ. მაგალითად, თუნდაც ისტორიულ-ბიოგრაფიული ჟანრი სტალინიზმის ეპოქაში ან „სანარმოო“ და „საკოლმეურნეო“ ფილმის ჟანრი, რომელიც შეიძლება განვიხილოთ, როგორც დრამიდან წარმოებული, საბჭოთა რეალობის და იდეოლოგიის საფუძველზე განვითარებული ქვეჟანრი, საკუთარი კანონებით და კლიშეებით; მაგრამ ფაქტობრივად არ არსებობდა ჟანრული კინო.

ტერმინში „ჟანრული კინო“, როგორც წესი, მოიაზრება ის კინოჟანრები, რომლებისთვისაც დამახასიათებელია გარკვეული წესებისადმი – „ჟანრული კანონებისადმი“ – განსაკუთრებული ერთგულება, ჩამოყალიბებული და მყარი თამაშის წესები, კარგად ნაცნობი და საყვარელი მაყურებელთა ფართო აუდიტორიისათვის. ჟანრულ კინოს მიაკუთვნებენ კომედიას, მელოდრამას, დეტექტივს, სათავგადასავლო ფილმს, თრილერს, ფანტასტიკას, მიუზიკლს, საშინელებათა ფილმს – მარტივად რომ ვთქვათ, კომერციულ კინოს.

თუ გადავავლებთ საბჭოთა კინოს თვალს, საინტერესოა, რამდენ წარმატებულ ფილმს აღმოვაჩენთ აქ ჩამოთვლილი ჟანრებიდან?

ალბათ, სიაში უმეტესობა მაინც კომედიის ჟანრის აღმოჩნდება – სიცილი ადამიანური ბუნების იმდენად ძირეული და გაუნადგურებელი გრძნობა აღმოჩნდა, რომ მისი დაძლევა საბჭოთა სისტემასაც კი გაუჭირდა, თუმცა იყო წლები და პერიოდები, როცა კომედია თავის აჩრდილად



იყო ქცეული, როცა უდიდესი სამუშაოს გაწევა უწევდა, რომ ეპოვა როგორც კომიზმის დასაშვები ობიექტი, ისე ხერხები კომიკური სიტუაციების შესაქმნელად და შემდეგ მათ გასამართლებლად ასთვალ- და ასყურგამობმული ცენზურის წინაშე; აქვე ისიც უნდა გავისხენოთ, რომ ამ



კადრი ფილმიდან აბეზარა

სფეროშიც სახალხო წარმატება სულ რამდენიმე სახელს უკავშირდება, მათ შორისაა გრიგორი ალექსანდროვი, ელდარ რიაზანოვი, ლეონიდა გაიდაი... ნუ ჩავწერთ აქ ქართულ კომედიურ ფილმებს, რადგან ისინი სხვა საზომით იზომებოდა და, შესაბამისად, ვრცელდებოდა კიდეც: საბჭო-

თა მაყურებელი მათ პრაქტიკულად არ იცნობდა, თუ არ ჩავთვლით კავშირის მასშტაბით ფართოდ გავრცელებულ და ფრიად პოპულარობამოხვეჭილ გზის შემკეთებლების სერიას კახი კავსადის, გივი ბერიკაშვილისა და ბაადურ წულაძის მონაწილეობით.

რაც შეეხება დანარჩენ ჟანრებს, მიუზიკლის ნაცვლად მუსიკალური ფილმი, დეტექტივის ნაცვლად უპირატესად ჯაშუშური ფილმი, მხოლოდ აქა-იქ გაბნეული ერთეული წარმატებული ჟანრული კინოსურათი, წარმატებულის საშუალო რაოდენობა და თითქმის სრული აკრძალვა პორორზე, თრილერზე, ფილმ-კატასტროფაზე.

იგივე შეიძლება ითქვას ქართულ საბჭოთა კინოზეც. მაგალითად, 1960-1970-იანი წლების პერიოდში შექმნილი დეტექტივების, კრიმინალური თუ სათავგადასავლო ფილმების, წმინდა ჟანრის მელოდრამების დასათვლელად ათი თითიც საკმარისი აღმოჩნდება; რეზონანსული კი მათ შორის შეიძლება ვერც აღმოვაჩინოთ.

ამგვარი ვითარების მიზეზები მრავალი მიმართულებით შეიძლება ვეძებოთ, მაგრამ მთავარი, ჩემი აზრით, მაინც იდეოლოგიური მოთხოვნებისა და ჟანრული კინოს ბუნების არსობრივი შეუთავსებლობა იყო.

ამერიკული კინო ყოველთვის იყო და დღესაც რჩება იდეოლოგიური ზემოქმედების არანაკლებად მძლავრ ინსტრუმენტად, ვიდრე იყო საბჭოთა კინო, მაგრამ მან ამ იდეოლოგიის დანერგვის საშუალებად კოლექტიური ქვეცნობიერი, არქეტიპული ცნობიერება პლუს ადამიანური ემოციების გზა აირჩია. ამისთვის საუკეთესო საშუალება კი ჟანრი აღმოჩნდა, რომელიც არა მარტო თავად იკვლევს იოლად გზას მილიონობით ადამიანის გულებისაკენ (და ჯიბისკენაც, რაც არანაკლებ მნიშვნელოვანია კინოინდუსტრიისთვის), არამედ ლოკომოტივის ფუნქციასაც მშვენივრად ასრულებს და ერთგულად უკაფავს გზას სასურველ იდეებს.

ჟანრული კინოს მთავარი მახასიათებელი სწორედ ისაა, რომ ის ეყრდნობა არქეტიპებს, ადამიანის გრძნობად სამყაროს, რომელიც ნაკლებ ცვალებადია ისტორიული, პოლიტიკური, სოციალური თუ სხვა გარემოებების მიუხედავად. როგორც მიხაილ იამპოლსკი წერს თავის სტატიაში *კინო კინოს გარეშე* (*Кино без кино*, 1988), „ჟანრული კინო მდგრადი ფორმალურ-მითოლოგიური სისტემაა, რომელიც მაყურებლის გარკვეულ სიღრმისეულ ფსიქოლოგიურ მოთხოვნილებებს, მისი ალქმის სტერეოტიპებს ასახავს.“

მაგრამ საბჭოთა იდეოლოგიას არ აწყობდა არქეტიპებზე დაფუძნებული ადამიანი, მას ადამიანის გარდაქმნა სურდა და არა მასზე ფულის კეთება. საბჭოთა იდეოლოგიამ ამოსავალ წერტილად ახალი ადამიანის შექმნა დაისახა; არა აღზრდა, შეცვლა, არამედ – ძირეულად გარდაქმნა, გარდატეხა. მან უნდობლობა და ბრძოლა კი გამოუცხადა იქამდე არსებულ კოლექტიურ ქვეცნობიერს და ახალზე ზრუნვა დაიწყო.

ჟანრული კინოს მცირე ნიმუშებს მიზანდასახულად ამისამართებდნენ საბჭოთა რეალობის მიღმა – წარსულში ან სხვა ქვეყანაში. საბჭოთა რეალობაში ადგილი არ მოიძებნებოდა არც ხორციელი სიყვარულისთვის, არც თავბადასავლებისთვის, არც შიშისა თუ სხვა ირაციონალური ემოციებისთვის.

საბჭოთა კინოს იდეალი გახდა ადამიანი, რომელიც პირადზე მაღლა საზოგადოებრივს აყენებს, რომელსაც, ფაქტობრივად, არ გააჩნია პირადი გრძნობები და პირადი ცხოვრება კოლექტივთან კავშირის გარეშე, რომელიც ერთიანად ატაცებულია სოციალური ოპტიმიზმით და რომელსაც არ შეიძლება ჰქონდეს შინაგანი ფსიქოლოგიური პრობლემები და ა. შ.. მართალია, ახალი ადამიანის შექმნის იდეის პროპაგანდა უფრო 1920-1930-იანი წლებისთვის იყო დამახასიათებელი, შემდეგ გაუგონარი ექსპერიმენტით ალტაცებული ხმები თანდათან მიჩუმდა, მაგრამ მის მიერ მოხაზული იდეალური პერსონაჟები და დაუნერევი კანონები კიდევ დიდხანს გაჰყვა საბჭოთა კინემატოგრაფს, განსაკუთრებით კი – ჟანრული კინოსადმი დამოკიდებულებას.

სწორედ ამიტომ აირჩია საბჭოთა კინომ კინემატოგრაფის დაგეგმარების თემატური პრინციპი, ამერიკული კინოწარმოების ჟანრული დაგეგმარების საპირისპიროდ; ამიტომ არ არის გასაკვირი ჟანრული კინოს არაპრესტიჟულობა (განსაკუთრებით უკვე რევოლუციამდე ჩამოყალიბებული ჟანრების), რაც მეტ-ნაკლებად საბჭოთა კინოს არსებობის ყველა ეტაპისთვის იყო დამახასიათებელი – ის არ ემსახურებოდა საბჭოთა იდეოლოგიის მთავარი ამოცანის რეალობად ქცევას, პირიქით, ქედს უხრიდა „მდაბლად“ გამოცხადებულ ინსტინქტებს.

შესაბამისად, მოქმედების სტრატეგიაც სიტყვიერ, ლოზუნგურ, უტოპიზმის მქადაგებელ პროპაგანდაზე აიგო, სწორედ ამაში ხედავს საბჭოთა (რუსული) კინოს სუსტ ადგილს მიხაილ იამპოლსკიც: „ჩვენს კინოში ნაკლოვანებების მიზეზად ცხადდება სიტყვა, მაგრამ არა გამოსახულება. მე პირადად არასდროს გამიგია წუნწი კინოების დეფიციტზე. სამამულო კინოცნობიერება, თუ შეიძლება ამ სიტყვის გამოყენება, თავისი არსით ლოგოცენტრულია და ამაშია მისი პრინციპული თავისებურება“. ლოგოცენტრული კინემატოგრაფი, ბუნებრივია, განვითარების საშუალებას არ აძლევს ჟანრულ კინოს, რომელიც არქეტიპებზე, ალქმის სტერეოტიპებზე, რეფლექსურ რეაქციებზე, კინოსთვის დამახასიათებელ ჰიპნოტიზმზე არის დამყარებული.

ამ ჰიპნოტიზმის უნარის გამოყენების მკაფიო მაგალითია ჰოლივუდური „ვარსკვლავური სისტემა“ – ბევრი კინოვარსკვლავი უბრალოდ ნიჭიერი მსახიობი კი არ იყო, მაგრამ მაგნეტიზმი, კინოაურა, „ფოტოგენია“, როგორც გინდა უწოდეთ თვისებას, რომლითაც ისინი იყვნენ დაჯილდოებულნი, ამას დამატებული მათ ირგვლივ ხელოვნურად შექმნილი მითო-

ლოგიური აურა, მათ ეკრანული გამოსახულების ცენტრად აქცევდა და მაყურებლის არაცნობიერს ამ ცენტრს აჯახავდა.

საბჭოთა კინომ ამ ყველაფერზე უარი თქვა, მან „ვარსკვლავად“ იდეალური ადამიანი დასახა, ფიზიკურად და სულიერად ჰარმონიულად განვითარებული. მაგრამ, ცნობილი ფაქტია, იდეალური ყოველთვის საკმაოდ უსახურად გამოიყურება ეკრანზე და მასთან იდენტიფიკაციას საბჭოთა პროპაგანდის ყავარჯნებიც ვერ ადგებოდა დიდად.

ყოველივე ამის გამო საბჭოთა ჟანრული ფილმები გამუდმებით ტოვებს გრძნობას, რომელსაც ზუსტად შეესაბამება რუსული გამოთქმა: и хочется, и колется (უხეშად რომ ვთარგმნოთ – თან – მინდა, თან – მეშინია).

ავილთ თუნდაც დეტექტივი. საბჭოთა ფილმების ჩამონათვალში ამ ჟანრის არცთუ უმნიშვნელო რაოდენობას აღმოვაჩენთ. მაგრამ მათ შორის ძნელად მოიძებნება პოპულარული. მიზეზი, სავარაუდოდ, ისევ ჟანრული და იდეოლოგიური კანონების შეჯახებაშია. როგორც ზოგადად ჟანრული კინო, დეტექტივიც მჭიდროდ არის დაკავშირებული მითებთან, არქეტიპებთან, ამ კონკრეტულ შემთხვევაში სამართლიანობის არქეტიპთან, რომელიც, როგორც ცნობილია, ყოველთვის არ ემთხვევა კანონს. საბჭოთა კინოში კი წარმოუდგენელი იყო ამ ორი კატეგორიის არდამთხვევა, საბჭოთა კა-

ნონდამცველებს არ გააჩნდათ ალტერნატივა დასავლური კერძო დეტექტივის ან თუნდაც კერძო პირის სახით. შესაბამისად, მაყურებელს იდენტიფიკაციისთვის მხოლოდ ოფიციალური წარმომადგენლებს სთავაზობდნენ, რომლებიც ვერა და ვერ იპყრობდნენ მათ გულს, ქვეცნობიერად საბჭოთა მაყურებელი დამნაშავეს უფრო თანაუგრძნობდა. როგორც კი ავტორებს ეყოთ სითამამე, დაეფიქსირებინათ სამართლიანობის ორაზროვანი, გნებავთ, ორღესული ხასიათი, მაყურებლის სიყვარულმაც არ დააყოვნა – შეუძლებელია, არ გაგვახსენდეს *შეხვედრის ადგილი უცვლელია (Место встречи изменить нельзя, 1979)* ვლადიმერ ვისოცკისა და ვლადიმერ კონკინის იმ დროისთვის მეტად უცნაური და არასაბჭოური დუეტით.

მელოდრამა? ის ხომ სუსტ ადამიანებზეა, რომლებიც სიყვარულის ან სხვა პირადი გრძნობების გამო იტანჯებიან. მაგრამ საბჭოთა მომავალი სუსტი ადამიანებით ვერ აშენდება, მათი მოქცევა ფილმის ფოკუსში არასწორია. პირადი გრძნობები, რა თქმა უნდა, არსებობს, მაგრამ უკეთესი მომავლისთვის ბრძოლის ფრონტის წინა ხაზზე მათი ადგილი არ არის, მხოლოდ ზურგში, თავშეკავებულად, მოკრძალებულად, სხვათა შორის... მხოლოდ 1960-იან წლებში გახდა შესაძლებელი „პატარა ადამიანის“ პატარა გრძნობებთან დაბრუნება, მაგრამ სუფთა მელოდრამის ჟანრის პრესტიჟის აღდგენა მაინც არ მოხდა,

კადრი ფილმიდან უდიპლომო სახიძო





კადრი ფილმიდან *ჭრიჭინა*

ბურჟუაზიული ჟანრის იარლიყის ჩამოშორება შეუძლებელი აღმოჩნდა.

სათავგადასავლო ფილმისთვისაც კი „თავისუფალ“ ასპარეზად ან სამოქალაქო ომისა და რევოლუციური წლების პერიოდი იყო განკუთვნილი (როგორი უნდა ყოფილიყო მოვლენების აღწერის კუთხე და პერსონაჟების განლაგება მკაცრი განერის გარეშეც გასაგები იყო ყველასთვის), ან მზვერავებზე ფილმების კატეგორია. ერთის იდეალი და პოპულარობის მწვერვალი *წითელი ეშმაკუნები* (1923) და მისი რიმიეიტი *მოუხელთებელი შურისმაძიებლები* (1966) იყო, მეორის – *მზვერავის გმირობა* (*Подвиг разведчика*, 1947).

იყო კიდევ ერთი ასპარეზი თავგადასავლებით – სათვის – სამეცნიერო ფანტასტიკის ჟანრი. მისი წახალისება ხელისუფლების მხრიდან სრულიად გასაგებია კოსმოსის ათვისებაში საბჭოთა კავშირის პირველობის გათვალისწინებით. მაგრამ ამ ფილმების უმეტესობა ისე იყო დამძიმებული პროპაგანდისტული სტერეოტიპებით, რომ ჟანრული კინოსთვის ადგილი აღარც რჩებოდა. პაველ კლუშანცევის ფილმი *ქარიშხალთა პლანეტა* (1961) კი, რომელმაც შეძლო, უკვე სცენარის დონეზე უამრავი გადაკეთებისა და კომპრომისის მიუხედავად, შეენარჩუნებინა ჟანრის სულიც, მომხიბვლელობაც, ჰიტად ქცეულიყო საბჭოთა კავშირში და მის გარეთაც, უფრო მეტიც, მსოფლიო მასშტაბით მოეხდინა გავლენა სამეცნიერო ფანტასტიკის ჟანრის განვითარებაზე, ოფიციალური მიერ ცივად იყო მიღებული. ავტორიც და

ფილმიც წარმატების გამეორების შანსის გარეშე იქნა დატოვებული და საბოლოოდ მივიწყებული.

ჰორორზე, მისტიკაზე, კატასტროფის ფილმებზე ხომ ლაპარაკიც არ იყო – ახალი საბჭოთა ადამიანი ოპტიმიზმის ტალღაზე უნდა ყოფილიყო მომართული და ბნელი ქვეცნობიერის მეშვეობით დაძაბულობის მოხსნა მას არ ეკადრებოდა. გამონაკლისი მხოლოდ გოგოლისთვის იქნა დაშვებული. მისი *ვიის* (*Вий*) 1967 წლის ეკრანიზაცია, ვგონებ, ერთადერთი მისტიკური ჰორორია საბჭოთა კინოს ისტორიაში.

ნიშანდობლივია, რომ ჟანრული კინოს ამ ისედაც მცირე ნიმუშებს მიზანდასახულად ამისამართებდნენ საბჭოთა რეალობის მიღმა – ან წარსულში, ან სხვა ქვეყანაში. საბჭოთა რეალობაში ადგილი არ მოიძებნებოდა არც ხორციელი სიყვარულისთვის, არც თავგადასავლებისთვის, არც შიშისა თუ სხვა ირაციონალური ემოციებისთვის.

ალბათ, სწორედ ამ არასაბჭოთა რეალობის საფუძველზე მიიღო არსებობის უფლება ჩემს თვალსაწიერში აღმოჩენილმა ერთადერთმა საბჭოთა ნუარმაც: ნელი ნენოვასა და გენო წულაიას კინოსურათმა *დრო იწურება განთიადისას* (1965). მას საფუძვლად ამერიკელი ავტორის უილიამ აირიშის (იგივე კორნელ ვულრიჩის) რომანი დაედო. თვითონ ნანარმოები უფრო კრიმინალური მელოდრამაა, მაგრამ ავტორებმა მშვენიერად შეძლეს მასზე ნუარის სტილისტიკის მორგება. თუმცა ფილმის ფინალს აშკარად ეტყობა ძალადობის კვალი. ლიტერატურული პირველწყაროს

გან განსხვავებით, ერთი გმირი ციხეში ხვდება, მეორეს ბედი კი საერთოდ გაურკვეველი რჩება. რა თქმა უნდა, პატარა ადამიანის მწარე ბედი ამერიკაში ერთადერთი მიზეზი იყო, რის გამოც ამ ფილმს შეიძლება დღის სინათლე ეხილა. თუმცა არც ეს კომპრომისი აღმოჩნდა საკმარისი – როგორც გადმოცემით ვიცო, ფილმი მხოლოდ რამდენიმე დღე იყო ეკრანებზე და შემდეგ დიდი ხნით ჩაიკარგა კინოსაცავების სიბნელეში.

თუმცა ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ, მართალია, თემატური დაგეგმარება ხელს არ უწყობდა წმინდა ჟანრული კინოს განვითარებას, მაგრამ მეორე მხრივ, ვინაიდან დირექტივით ზემოდან ეშვებოდა ძირითადად თემა, ეს შემოქმედს უტოვებდა მასალისადმი სხვადასხვა კუთხით მიდგომის, სხვადასხვა მხატვრული ხერხის გამოყენების, სხვადასხვა დამოკიდებულების (დასაშვების ფარგლებში) შესაძლებლობას და, მაშასადამე, გარკვეულ ჟანრულ თავისუფლებასაც. თუმცა ამგვარი თავისუფლება უფრო სცილასა და ქარიბდას შორის გავლას ნააგავდა და მეტწილად უცნაურ ჰიბრიდებს იძლეოდა შედეგად, ჟანრულ კინოს როგორც კრიტიკისთვის, ისე მაყურებლისთვის მიუღებელ წარმონაქმნად აქცევდა, მაგრამ ზოგჯერ პოლიჟანრულობის თუ ახალი ჟანრის შესანიშნავ ნიმუშებსაც ბადებდა, თუნდაც – საბჭოთა „სევდიან კომედიას“ ან ქართულ კინოიგავს. ქართული კომედიების უმეტესობაშიც მელოდრამატული ხაზი იმდენად წამყვანი ხდება, რომ ხშირად აქტუალურ თემას, რისი სახელითაც ხდებოდა ფილმის წარმოებაში ჩაშვება, ჯაბნის და ხსნის იდეოლოგიურ ფენას მაყურებლის თვალში. ამას ვხედავთ ფილმებში *თოჯინები იცინიან* (1962), *აბეზარა* (1956), *ჭრიჭინა* (1954), *უდიპლომო სასიძო* (1961) და სხვა, მაგრამ ამავე დროს, ავტორებს საშუალება ეძლევათ თავი აარიდონ არაპრესტიჟული მელოდრამის ჟანრის კატეგორიაში მოხვედრას.

მაგრამ ამ შემთხვევაში კონკრეტულად ჟანრული კინო გვანტერესებს და თუ გადავხედავთ საბჭოთა ჟანრული კინოს წარმატებულ ნიმუშებს, ადვილი შესამჩნევია, რომ მათი რაოდენობა 1970-იანი წლებიდან შესამჩნევად იზრდება. კინოკრიტიკასა და თეორიაშიც აშკარაა ინტერესის ზრდა. დიდი ეჭვი მაქვს, რომ ეს იმდროინდელი გენსეკის, ლეონიდ ბრეჟნევის კინოგემოვნების დამსახურება უნდა იყოს. აკი საბჭოთა ისტერნის ერთ-ერთი იშვიათი და საუკეთესო ნიმუშიც, *უდაბნოს თეთრი მზე* (1970), გადმოცემით სწორედ მას უნდა უმაღლოდეს მზის სინათლეზე გამოსვლას.

1970-იანი წლებიდან ქართულ კინოშიც შეინიშნება ჟანრული სპექტრის გამრავალფეროვნების ერთგვარი მცდელობა, მაგრამ ამის შედეგად მხოლოდ რამდენიმე სათავგადასავლო ფილმი, ორიოდ ქართული მიუზიკლი, ერთეული მელოდრამა და „რეტროს“ ჟანრულ ფორმაში ძალების მოსინჯვა მივიღეთ. აქედან კიდევ უფრო მცირეა

წარმატებული შემთხვევების რიცხვი.

თუმცა ისიც უნდა ითქვას, რომ ამ წარუმატებლობაში ხშირად ქართულ კრიტიკასაც ედო წილი. გავიხსენოთ ოთარ აბესაძის *ჩემი ქალაქის ვარსკვლავი* (1970) – მელოდრამის ყველა კანონის დაცვით, მშვენიერი მსახიობებით და საინტერესო სახეებით. პრესის ფურცლებზე მასზე რაიმე შეფასების მოძებნა ჭირს, ხოლო ზეპირი გადმოცემით კრიტიკა მას საკმაოდ აგრესიულადაც შეხვდა; ანალოგიურად არ იძებნება გამომხატურებები გენო ხოჯავას სათავგადასავლო ფილმზე *მიზანი* (1979), თუმცა ის ამ ჟანრში ერთ-ერთი საუკეთესოა და მაყურებელმაც ძალიან კარგად მიიღო.

ბევრი მაგალითი არ არის საჭირო – ფაქტი სახეზეა: კრიტიკას არ უყვარდა ჟანრულ კინოზე წერა (სამართლიანობისთვის უნდა ითქვას – ზოგადად ცუდ კინოზე წერა, მაგრამ განსაკუთრებით მაინც ჟანრულზე), რეჟისურას – ჟანრული კინოს გადაღება. ეს არსიყვარული, სავარაუდოდ, არ იყო მხოლოდ იდეოლოგიური წნეხით განპირობებული. ამ აზრს განამტკიცებს თანამედროვე ქართული კინოც – როცა ზემოდან წამოსული დირექტივების გარეშეც სულაც არ ვართ ჟანრული კინოს აყვავების მომსწრე.

შეიძლება ამაში დავადანამაულოთ „ფრანგული ახალი ტალღა“ თავისი „საავტორო კინოს“ თეორიით, რომელიც ძალიან კარგად მოირგეს ქართველმა რეჟისორებმა: მთავარი კანონი მე ვარ; შეიძლება დავაბრალოთ ქართველი კაცის ბუნებას, რომელსაც ზოგადად არ უყვარს კანონების სკრუპულოზურად დაცვა და ეს თავისი ღირსების შელახვად მიაჩნია; შეიძლება დავაბრალოთ პროფესიული განათლების ნაკლებობას და „რაც გამოვა“ ჟანრში მუშაობის სიადვილეს; შეიძლება დავაბრალოთ სნობიზმის ინერციას და ა. შ.. მიზეზი ბევრი შეიძლება დავასახელოთ და სიმართლის მარცვლი თითოეულში აღმოვაჩინოთ, მაგრამ მაინც მგონია, ეს ყველა მიზეზი თუ დაბრკოლება გაცილებით ადვილი გადასალახი იქნებოდა, ქართულ კინომრეწველობას უკეთესი პირობები რომ ჰქონდეს გასაავითარებლად. დღეს, როცა ფაქტობრივად არ არსებობს კინოგაქირავების განვითარებული ქსელი, თითზე ჩამოსათვლელ კინოდარბაზებს ქართული კინოს ჩვენებისთვის არც სტიმული და, შესაბამისად, არც გააზრებული პოლიტიკა აქვთ; როცა დაფინანსების ერთადერთი წყარო სახელმწიფოა კინოცენტრის გავლით, რომელიც თავის პოლიტიკას ისევ ქვეყნის მსოფლიოში უკეთ წარმოჩინებაზე აგებს (და ეს არც არის გასაკვირი) და ამიტომ ნაკლებ სწყალობს ჟანრულ კინოს; როცა რეჟისორმა არ იცის, ვისთვის იღებს ფილმს და ამიტომ საბოლოოდ მაინც ფესტივალს ირჩევს – ბუნებრივია, ქართულ ჟანრულ კინოს პერსპექტივა არ აქვს და მხოლოდ ცალკეული ენთუზიასტების ახირების იმედად თუ შეიძლება იყოს. ○

PULP FICTION

კინო, სერიული . . .

და

ტვინი პიქსი

დავით ცარიელაშვილი





სერიალების ხვედრითი წილი თანამედროვე გასართობ ინდუსტრიაში უფრო და უფრო იზრდება, რაც საკმაოდ კომპლექსური მოვლენაა და მისი გამომწვევი ფაქტორების ზუსტად ჩამოყალიბება თუ განხილვა არცთუ იოლი საქმეა. ამიტომ მხოლოდ ორზე, სოციოკულტურულ და ტექნიკურ ფაქტორებზე გავამახვილებ ყურადღებას: ერთ შემთხვევაში ესაა თანამედროვე სამყაროს ფრაგმენტული ბუნება, რომელიც თავისთავად ზრდის დიდი ნარატივების მოთხოვნას, ისეთების, როგორიც, მაგალითად, კლასიკურ ლიტერატურაში გვხვდება; ხოლო მეორე შემთხვევაში საქმე გვაქვს უშუალოდ სერიალების, როგორც მედიუმის, ძირითად ხასიათთან.

კინოსგან განსხვავებით, რომლის ნახვა გარკვეულ რიტუალს წარმოადგენს (მაგალითად, კინოთეატრში წასვლა), სერიალის ყურება ყოველგვარი წინაპირობების გარეშე შეიძლება. რა თქმა უნდა, როდესაც კინოს ნახვის ე. წ. რიტუალზე ვსაუბრობ, არ ვგულისხმობ „პირატულ“ საიტებს, სადაც ნებისმიერი ფილმის თავისუფლად ნახვა შეიძლება, იქნება ეს კლასიკური კინო თუ რომელიმე თანამედროვე ბლოკბასტერის სიკველი. ნეტფლიქსის, ამაზონის, დისნისა და სხვა მსგავსი კომპანიების არსებობის მიუხედავად, რომლებიც ხშირად თავადვე ქმნიან კონტენტს საკუთარი ტელევიზიებისთვის, და-

სავლურ სამყაროში ახალი თუ ძველი ფილმის ნახვის მთავარი წყარო ისევ კინოთეატრია (სხვა თუ არაფერი, ჯერ კიდევ არსებობენ დიდი კინოკომპანიები), მაშინ როცა სერიალები აუდიტორიას უფრო მოქნილ, ინდივიდზე მორგებულ სერვისს სთავაზობს და საყვარელი სატელევიზიო შოუს ახალი სერიის ნახვა შესაძლებელია როგორც სახლის კინოთეატრში, ისე ტრანსპორტით მგზავრობისას მობილური სმარტფონის ექვსინჩიან ეკრანზე.

შესაბამისად, სერიალებიც ახალ-ახალ მასშტაბებზე გადის და უფრო და უფრო მეტი კინოვარსკვლავი ცდის ბედს სერიალების მზარდ ინდუსტრიაში. მათ შორის, მერილ სტრიპი, რომელიც შეუერთდა ისედაც ვარსკვლავებით გადაჭედილ დიდი პატარა ტყუილების (*Big Little Lies*) მეორე სეზონს და, მართალია, ცოტა ხელოვნური როლი გამოუვიდა, მაგრამ ფაქტი შედგა, კინოს ცოცხალმა ლეგენდამ ახალ მედიუმს კბილი მოუსინჯა და ამას ვედარაფერი შეცვლის. თუ მერილ სტრიპისთვის და სხვა მისი რანგის მსახიობებისთვის სერიალი ახალი გამოცდილებაა, დამწყები მსახიობებისთვის ის ერთგვარი ტრამპლინია, საიდანაც უკვე კინოში ინაცვლებენ და ზოგჯერ დაუმსახურებელ ოსკარსაც იღებენ. ერთი სიტყვით, დღეს უკვე ძნელია, ცალსახად გამიჯნო კინოსა და სერიალის მსახიობი და იგივე ტენდენცია შეინიშნება

რეჟისორების შემთხვევაშიც. ზოგადად, ამერიკულ კინოში უფრო და უფრო შესამჩნევი ხდება საავტორო კინოს მახასიათებლები და, იმედია, წარსულს ჩაბარდება წლები, როცა საუკეთესოს წოდებას ასეულმილიონიანი ბიუჯეტის მქონე ფილმები ისაკუთრებდნენ.

მთვარის შუქის (*Moonlight*, 2016), წყლის ფორმისა (*The Shape of Water*, 2017) და პარაზიტის (*Parasite*, 2019) წარმატებაც სწორედ ამაზე მეტყველებს. ასეთივე ტენდენცია შეინიშნება Marvel-ისა და DC-ის კინოსამყაროში, სადაც კომიქსების მიხედვით შექმნილი წყალწყალა, ტრაფარეტული და პლაკატური ფილმების გაცოცხლება და გაადამიანურება დაიწყო. (და ამ ცვლილებამ მართლაც სულზე მოგვისწრო – ამერიკული ბლოკბასტერები უკვე იმ დონეზე დაეშვა, რომ კომპიუტერული თამაშების ეკრანიზება დაიწყო.)

ტოდ ფილპის *ჯოკერის* (*Joker*, 2019) წარმატების შემდეგ „დისნიმ“ *ეტერნალების* (*Eternals*, 2021) გადასაღებად მიიწვია მარველის კომიქსებისგან 180 გრადუსით დაშორებული რეჟისორი ქლოე ჟაო, რომელიც ამერიკული დამოუკიდებელი კინოს ერთ-ერთი ამომავალი ვარსკვლავია და მისი რეჟიზიონისტული ვესტერნი *მხედარი* (*The Rider*, 2017), ისევე როგორც დრამა *მომთაბარეობა* (*Nomadland*, 2020), ვენეციისა და კანის კინოფესტივალების ჯილდოების მფლობელი გახდა. ასე რომ, სადაც კომიქსების ეკრანიზაციისთვის ქლოე ჟაოს მსგავს პერსონებს ეპატიჟებიან, აღარც ის უნდა გაგვიკვირდეს, რომ სერიალებშიც იგივე პროცესი მიმდინარეობს.

დიდი პატარა ტყუილების გუნდს მერილ სტრიპტან ერთად მეორე სეზონზე თანამედროვე ბრიტანული დამოუკიდებელი კინოს რეჟისორი ანდრეა არნოლდი შეემატა და თავისი გამორჩეული ხელწერაც დაატყო სერიალს. აქვე შეგვიძლია გავიხსენოთ პაოლო სორენტინოს ახალგაზრდა პაპი (*The Young Pope*), ჯეინ კემპიონის ტბის ზედაპირი (*Top of the Lake*) და ის, რომ კვენტინ ტარანტინოც აპირებს, *ერთხელ ჰოლივუდში* (*Once Upon a Time in Hollywood*, 2019) სერიალის სახით დაამონტაჟოს.

ამ ყველაფერმა და კიდევ იმ ფაქტმა, რომ დევიდ ლინჩმა *ტვინ პიქსის* (*Twin Peaks*) მე-სამე სეზონის შესახებ განაცხადა, ეს თვრამეტსაათიანი კინოა და არა სერიალი, ბევრი კინოკრიტიკოსი დააფიქრა კინოსა და სერიალის ურთიერთშერწყმის თემაზე. ზოგადად, კრიტიკოსებსა და კინომომხილველებს დიდი ხანია აფიქრებთ ეს საკითხი და ახლა მას კიდევ უფრო ინტენსიურად განიხილავენ. თუმცა, თუ აღნიშნულ დებატებს დინამიკაში

შევხედავთ, აღმოვაჩენთ, რომ კინოჟურნალებში გამოქვეყნებული თანამედროვე წერილები ბევრად უფრო ფრთხილია, ვიდრე, მაგალითად, ხუთი წლის წინანდელი ტექსტები, სადაც კრიტიკოსები მსჯელობდნენ სერიალების მზარდ პოპულარობაზე, მაგრამ მაინც ხაზგასმით აღნიშნავდნენ, რომ კინო და სერიალი სხვადასხვა სივრცეა. ახლა პირიქით, მიუხედავად ამ ორი მედიუმის განმასხვავებელი ნიშნებისა, უფრო აქტიურად ინერება მათ შორის წაშლილი ზღვრის შესახებ.

სერიალებისა და სიტკომების ისტორია ტელევიზიის შექმნის პირველივე წლებიდან იწყება და მომდევნო ათწლეულებში უფრო და უფრო ფართო აუდიტორიასაც იძენდა. თუმცა, მიუხედავად იმისა, რომ ეს სერიალები სხვადასხვა სოცოეკონომიკურ თუ კულტურულ პრობლემებზეც საუბრობდა, მათი მხატვრული ღირებულება კრიტიკას ვერ უძლებდა; და დიდი ალბათობით კიდევ დიდხანს მოუწევდა მსგავს დამამცირებელ პირობებში ყოფნა, რომ არა დევიდ ლინჩი და მისი *ტვინ პიქსი*, რომელმაც ნამდვილი გადატრიალება მოახდინა რეიგანის შემდეგდროინდელ ამერიკაში, მოხსნა მაყურებელთა ჩართულობის რეკორდები და გარკვეულწილად გზა გაუკაფა სერიალების ოქროს ხანას, რომელიც 2000-იანი წლებიდან დაიწყო და დღემდე გრძელდება.

გავრცელებული მოსაზრების თანახმად, სერიალები უფრო სცენარისტების სფეროა, ხოლო კინო – რეჟისორების. და სიმართლის მარცვალი ამ შეხედულებაში ნამდვილად მოიპოვება. მაშინ, როცა სერიალის სცენარზე ერთდროულად რამდენიმე ადამიანი ან ადამიანთა ჯგუფი მუშაობს, საავტორო კინოს შემთხვევაში (და აქ არ ვგულისხმობთ კლასიკური ჰოლივუდის ფილმს, რომლის სცენარსაც ასევე რამდენიმე ადამიანი ამუშავებდა) სცენარი შესაძლოა სრულიად უგულებელყოფილიც იყოს. თუ სერიალში მთავარი დატვირთვა ამბის თხრობასა და დიאלოგებს ეთმობა და ლამის სისხლის სამართლის დანაშაულად ითვლება „სპოილერი“, ფილმში გადამწყვეტია მისი ვიზუალური მხარე, ოპერატორული ნამუშევარი, კომპოზიცია, მხატვრობა, განათება და ა. შ..

კინო მიზანსცენის ამ შემადგენელი ნაწილების მიხედვით ავითარებს სიუჟეტს და როგორც ჟურნალ *ფილმმეიკერის* მიმომხილველი მაიკ რაიანი წერს, დიალოგების გარეშეც იოლად გადის ფონს. განსხვავებულია გაიდლაინებიც სერიალისა და ფილმის სცენარის შესაქმნელად. თუ პირველ შემთხვევაში ვრცელი სინოფსისია საჭირო, სადაც განსაკუთრებული აქცენტი იმ პერსონაჟებზე კეთდება,



რომლებმაც რამდენიმე სეზონი უნდა „ათრიონ“ სერიალი, მეორე შემთხვევაში მცირე, რამდენიმე წინადადებიანი მონახაზიც საკმარისია მომავალი სცენარის ასაგებად. თუმცა სამართლიანობა მოითხოვს, აღინიშნოს, რომ თანამედროვე ამერიკული სერიალების სცენარისტები საკმაოდ რთულ კონსტრუქციებს ქმნიან და მათთვის გონების მიდევნება ისეთივე საინტერესო გამოცდილებაა, როგორც საავტორო კინოს კარგი რეჟისორის ვიზუალური ნამუშევრის ყურება.

უშუალოდ ტვინ პიქსის შემთხვევაში ცალსახად ვერ ვიტყვით, რომელი უფრო მნიშვნელოვანი კომპონენტია: გამოსახულება თუ სიუჟეტი. დღეს, ალბათ, ველარავის გააკვირვებ ტვინ პიქსის მსგავსი ჩახლართული სიუჟეტით, პირქუში ფერებით, კონტრასტებით, ანტიგმირებზე აგებული ნარატივითა და სიურრეალისტური პასაჟებით (შეგვიძლია თავისუფლად ვთქვათ, რომ ბოლო წლების საკულტო სერიალები – ნამდვილი დეტექტივი (*True Detective*), მკვლელობა (*The Killing*), შეშლილები (*Mad Men*) და მძიმე დანაშაული (*Major Crimes*) – ტვინ პიქსის შთამომავლები არიან), მაგრამ 30 წლის წინ, როცა მისი პირველი სეზონი გამოვიდა, ეს რადიკალურად ახალი სიტყვა იყო სერიალების ისტორიაში და მიმომხილველებიც ქებად იღვრებოდნენ. თუმცა ერთ-ერთი საუკეთესო თანამედროვე კინოკრიტიკოსი ჯონათან როზენ-

ბაუმი მაინც ნეგატიურად შეხვდა ამ პოზიტიურ მითქმა-მოთქმას და მიიჩნია, რომ დევიდ ლინჩი, საავტორო კინოს ეს გამორჩეული სახე, ტვინ პიქსით უბრალოდ „დახურდავდა“. როზენბაუმი მაღალ შეფასებას აძლევს ლინჩის ადრეულ ნამუშევრებს, განსაკუთრებით საშლელთავას (*Eraserhead*, 1977), რომელიც, მისი სიტყვებით რომ ვთქვათ, მხოლოდ მაყურებელთა მცირე წრისთვის იყო გასაგები, რის შემდეგაც ლინჩმა შედარებით უფრო იოლად აღსაქმელი ლურჯი ხავერდი (*Blue Velvet*, 1986) გადაიღო, ბოლოს კი უფრო დიდ აუდიტორიაზე გასვლა მოინდომა და ბედი სერიალში მოსინჯა.

ტვინ პიქსმა არა მხოლოდ გააფერმკრთალა ზღვარი კინოსა და სერიალს შორის, არამედ საავტორო კინოს ელემენტებითაც გაამდიდრა ეს უკანასკნელი და რეჟისორის, როგორც ავტორის როლი მნიშვნელოვნად გაზარდა. საავტორო კინოსგან განსხვავებით, სერიალზე უამრავი ადამიანი მუშაობს და ერთი ავტორის გამორჩეული ხელწერა მას, როგორც წესი, არ ეტყობა. ტვინ პიქსი კი მთლიანად დევიდ ლინჩისა და მარკ ფროსტის შემოქმედების ნაყოფია. მართალია, ყველა სერია თავად ლინჩს არ გადაუღია, მაგრამ თვითონ არჩევდა რეჟისორებს და მკაცრად აკონტროლებდა, მისი ნამუშევარი სხვა გზით არ წაეყვანათ, რაც სრულიად ახალი მასშტაბის დამოუკიდებლობა იყო სერიალების

მანამდე არსებულ ინდუსტრიაში.

ადრეული სერიალების ნარატივები მარტივ სიუჟეტზე იგებოდა და მათი ყურება რომ შუა სეზონიდან დაგეწყო, ბევრს არაფერს დაკარგავდი, მაშინ როცა *ტვინი პიქსში* გონების მაქსიმალური დაძაბვის შემთხვევაშიც კი დიდია ალბათობა, მის ლაბირინთებში დაიკარგო. ლინჩმა შეიცვალა რიტმიც და თავისი დეტექტიური სერიალი ისე ააგო, რომ დამნაშავეს ვინაობის გარკვევა ფაქტობრივად მეორეხარისხოვან ამოცანად გადააქცია, ხოლო მთავარი აქცენტები უშუალოდ გამოძიების პროცესისკენ მიმართა, რომელშიც ექვმიტანილების სია ლამის არითმეტიკული პროგრესიით იზრდება და ბოლოს, ისე სრულდება (თუ სრულდება საბოლოოდ), კითხვა უფრო მეტი რჩება, ვიდრე პასუხი.

თუ ზემოხსენებულ ყბადაღებულ მოსაზრებას გავიხსენებთ, რომ სერიალში ვიზუალური მხარე გადამწყვეტი არაა, დევიდ ლინჩმა აქაც თავდაყირა დააყენა ყველაფერი. როგორც წესი, კინოსგან განსხვავებით, სერიალებში უმეტესად საშუალო და ახლო ხედები ჭარბობდა, რადგან ტელევიზორის ეკრანის მოცულობა ოპერატორს დიდ არჩევანს არ უტოვებდა, *ტვინი პიქსის* შემთხვევაში კი პანორამული ხედებიც

უხვად გვხვდება. ლინჩი, ზოგადად, დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს კომპოზიციას და, როგორ თავად ამბობს, *ტვინი პიქსის* კადრები დაახლოებით მხატვრული ტილოს მსგავსია, რაშიც ძნელია შეედავო. ერთი სიტყვით, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ *ტვინი პიქსი* ერთდროულად ორი მიმართულებით მოქმედებს – თვალს ვადევნებთ, როგორ იძიებს (ან ვერ იძიებს) დეილ კუპერი ლორა პალმერის მკვლელობის საქმეს და როგორ თვალსა და ხელს შუა ცვლის თავად სერიალი სატელევიზიო მრავალსერიანი ფილმების სტრუქტურას და ახალ სტანდარტებს ამკვიდრებს.

ტვინი პიქსის პირველი რვა სერია მაინც ყველაზე უფრო ლინჩისეულია და როდესაც მეორე სეზონში კონტროლი შეასუსტა, სერიალიც შედარებით გაუფერულდა. თუმცა სერიალის ოცდაათი წლის იუბილეზე შეგვიძლია თამამად ვთქვათ, რომ ლინჩის ეს მრავალსერიანი ფილმი იყო წყალგამოყოფი და დღეს რომ თამამად ვწერთ სავტორო კინოსა და სერიალების დაახლოების პროცესის შესახებ, უნდა გვახსოვდეს, რომ ეს პროცესი სწორედ მაშინ დაიწყო, როცა ჩრდილოეთის მიყრუებულ პატარა დასახლებაში, ზამთრის ერთ დილას, ლორა პალმერის პოლიეთილენში გახვეული ცხედარი იპოვეს. ○



PULP FICTION

დოლგეაიში ტრეზს და არს-ჰაუსს შორის

მიხეილ ციხელაშვილი

მინდა სამყარომ იცოდეს,
რომ ვარსებობ.

რუდი რეი მური







ბოლო ათი-თხუთმეტი წლის განმავლობაში, როცა ინტერნეტმა კინოინდუსტრიაში დისტრიბუციის გზები მნიშვნელოვნად შეცვალა, უფრო ფართო მასებზე გავიდა დამოუკიდებელი კინოს ის მიმართულებაც, რომელსაც ტრეშის იარლიყი აქვს მიწებებული. ტრეში ძალიან პირობითი და სუბიექტური ცნებაა, რომელიც მასობრივ შეფასებებსა და მიმოხილვებში იშვიათად თუ ჩნდება. ის მხოლოდ და მხოლოდ ერთი კონკრეტული მაყურებლის გამოცდილებითა და აღქმით ფიქსირდება, ამიტომაც, რაც ერთისთვის ტრეშია, მეორესთვის შეიძლება კარგ არტჰაუსს ან პოპკულტურას წარმოადგენდეს. ყველაზე ხშირია შეცდომა, როცა გამიზნულად შექმნილ კიტჩს დაუფიქრებლად გადასვამენ ხოლმე ტრეშ-კინოს კატეგორიაში და ამით არასწორ მიმართულებას აძლევენ იმ საავტორო მიდგომას, რაც თუნდაც ცუდ ფილმში შეიძლება ჩანდეს.

ტრეშ-კინო ყველაზე ხშირად სოციალურ კინოსთან იკვეთება. ამის მიზეზი ის არის, რომ ათიდან ცხრა რეჟისორს, რომლის ნამუშევარი ტრეში გამოდის ხოლმე, მიზნად აქვს, მაყურებელს ჩააგონოს თავისი „დიადი“ მორალისტური იდეა, რომელიც არასდროს არის „აქ და ახლა“, ის ჩანაფიქრშივე მიმართულია, რომ დროს უნდა უძლებდეს. ამის გამოა, რომ ფილმი, რომელიც ჩაფიქრებულია, როგორც ერთგვარი ფილოსო-

ფიური ტრაქტატი, პირველივე წამებიდან გადაიქცევა ხოლმე სასაცილო სურათად. ეს კომიკურობა ფილმს შესაძლოა მოსალოდნელზე მეტ პოპულარობას სძენდეს, მაგრამ იშვიათად თუ შევხვდებით რეჟისორს, რომელსაც შესწევს უნარი, მიიღოს საკუთარი ნამუშევარი ისეთად, როგორაც ის მაყურებელმა აღიქვა.

გარკვეულწილად ტრეში წააგავს არტჰაუსს – ის არ იცავს აკადემიურ წესებს. თუმცა თუ პროფესიული განათლების მიღებისას რეჟისორი წესებს შეიძლება ხშირად იმისთვის სწავლობდეს, რომ შემდეგ გამოარჩიოს, რისი დარღვევა უნდა და შეუძლია, ტრეში იმთავითვე წესების უგულვებლყოფაზე იქმნება – ერთი მარტივი მიზეზით, მან უბრალოდ არ იცის ეს წესები, რომლის დარღვევითაც ფილმი განწირულია დასაცინად. ტრეშის მაყურებელი ხშირად უკვე შემზადებულ ნიადაგზე დგას. მან იცის, თუ როგორ კეთდება კინო, რომელიც უყვარს და ამიტომ ტრეშის ყურებისას ხშირად წვავს სურვილი, იდგეს გადასაღებ მოედანზე და აკვირდებოდეს, თუ რა ხდება იქ, როგორ მითითებებს იძლევა რეჟისორი, როგორ აღიქვამს ამ მითითებებს სამსახიობო ანსამბლი და ა. შ..

თანამედროვე პოპკულტურაში ტრეშის ფენომენის ერთ-ერთი პირველი და სერიოზული გადააზრება ჯეიმს ფრანკოს 2017 წლის ბიოგრაფიული ფილმი *ხელოვანი-უბედურება (A Di-*

saster Artist) არის, სადაც ცოცხლდება ის გარემო, რომელიც მითიური ტომი ვაიზო იღებს უკვე საკულტოდ ქცეულ ფილმს *ოთახი (The Room, 2003)*. თუმცა *ხელოვანი-უბედურებაში* ტრეში ტრეშადვე რჩება და ვაიზოს გმირი ვერც ფილმში და ვერც რეალურ ცხოვრებაში აცნობიერებს, თუ რა მიმართულება მიეცა მის ნამუშევარს. იმ ფილმში კი, რომელზეც სტატიაში უნდა გესაუბროთ, ჩანს ის შემოქმედებითი გარდატეხა, რომელიც შემქმნელს ახვედრებს, თუ როგორ შეიძლება ტრეში პროცესშივე ამოიცირო და მისცე მას სხვა – კომედიისა თუ კიტჩის მიმართულება.

2019 წელს ეკრანებზე გამოვიდა კრეგ ბრიუერის ბიოგრაფიული სურათი *დოლემაიტი არის ჩემი სახელი (Dolemite Is My Name)*. სცენარის ავტორები სკოტ ალექსანდერი და ლარი კარაშვესკი არიან, მთავარ როლს კი ედი მერფი ასრულებს (მერფი ფილმის ერთ-ერთი პროდიუსერიცაა), რომელიც 1970-იან წლებში ლეგენდად ქცეული კომიკოსის, მსახიობისა და მუსიკოსის, რუდი რეიმურის პერსონას აცოცხლებს. სამსახიობო ანსამბლში ასევე არიან უესლი სნაიპსი, კრეგ რობინსონი, კიგან-მაიკლ კი და სხვები. ფილმი Davis Entertainment-ის პროდუქციაა, რომლის დისტრიბუციაც „ნეტფლიქსმა“ ითავა. თუმცა ასეთი წონიანი ჩართვის მიუხედავად, *დოლემაიტი არის ჩემი სახელი* მაინც თითქმის ყველა მნიშვნელოვანი დაჯილდოების ყურადღების მიღმა დარჩა.

ფილმი რუდი რეიმურის ცხოვრების იმ მონაკვეთზე მოგვითხრობს, როცა მისი სახელი მთელმა ამერიკამ გაიგო და მიუხედავად მედიის მიერ ერთხმად აღიარებისა, რომ მისი ფილმები უნიჭო და უგემოვნო იყო, რუდი რეი მური აფრო-ამერიკელი მოსახლეობისთვის ერთ-ერთ ყველაზე გავლენიან ფიგურად იქცა პოპკულტურაში.

ფილმზე საუბრის პარალელურად რუდის ცხოვრებაზეც უნდა ითქვას ორიოდ სიტყვა: არკანზასის ღარიბულ ოჯახში დაბადებულ რუდი რეი მურს ბავშვობიდანვე ეტყობოდა, რომ ქადაგად უნდა დავარდნილიყო. საკვირაო წირვებზე ისე კითხულობდა ლექსებსა და ფსალმუნებს, რომ ყველანი პასტორობას უწინასწარმეტყველებდნენ. ამ გზას დაადგა კიდეც ახალგაზრდობაში, თუმცა წირვების შემდეგ ლამის კლუბში აფრიკულ მკერდის ცეკვებსაც (ე. წ. შეიქედენსინგი) ასრულებდა. დაბადების ადგილს თავი არმიაში მსახურობით დააღწია, როცა ოცდაორი წლის ასაკში მუსიკოსის კარიერის ასაწყობად ლოს-ანჯელესში გადასახლდა. წარმატება ჰორიზონტზეც კი არ ჩანდა, თუმცა რუდისთვის ხელის ჩაქნევა მარტივი საქმე არ იყო. მან გეტოს ფირფიტების მალაზიაში დაიწყო მუშაობა, რითიც ცდილობდა, ხმის ჩამწერი ინდუსტრიის შიდა სამზარეულო შეესწავლა. პარალელურად კი რამდენიმე კლუბში MC იყო და ბენდებს წარადგენდა ხოლმე. რუდი რეი მური შეპყრობილი იყო იდეით, გამხდარიყო ცნობილი ადამიანი, რათა საკუთარი არსებობა გაემართლებინა და ამით პასუხი გაე-

ცა მამისთვისაც, რომელიც ვაჟს მუდმივად ჩახიჩინებდა, არაფრის მაქნისი ხარო. ერთ დღესაც რუდი ხვდება, რომ მუსიკოსის კარიერა გვერდით უნდა გადადოს და სცენაზე როგორც კომიკოსი, ისე წარდგეს.

კრეგ ბრიუერის ფილმი სწორედ ამ გარდამტეხ პერიოდზე მოყოლით იწყება. რუდის კარიერისთვის ამოსავალი წერტილი შემთხვევით ხდება გეტოში მცხოვრები უსახლკარო ლოთი რიკო, რომელიც პერიოდულად ფირფიტების მალაზიაში შედის ხოლმე და სანამ საჭმლის თუ სასმელის ფულს არ მისცემენ, კლიენტებს გაუჩერებლად უყვება სხვადასხვა ისტორიებს. ერთ-ერთი ასეთი შემთხვევის დროს, როცა რუდი ჩვეულებით სამებრ გარეთ გააგდებს რიკოს, მიაძახებს, რომ მანანალების უხამსი ისტორიების მოსმენა არავის სურს და ამით კლიენტებს ნუ უფრთხობს. შეურაცხყოფილი რიკო კი სრულიად სერიოზულად უპასუხებს, რომ ეს მანანალების უხამსი ისტორიები კი არა, ზანგური გეტოების ფოლკლორია. და სწორედ ამ პასუხის დროს იაზრებს რუდი, თუ რამხელა წყაროს აგნებს საკუთარი ხუმრობებისთვის. კომედიაში თავისი თავი რომ იპოვოს, ის ვილჰელმ და იაკობ გრიმებივით ფოლკლორის შემგროვებელი უნდა გახდეს. ყველა ამბავს შესაბამისი მთხრობელი სჭირდება, რუდიმაც სწორედ ზანგური გეტოების ფოლკლორი უნდა აითვისოს, გააშალაშინოს და დახვეწოს ისე, რომ ისტორიები სცენაზე მოყოლის დროს ეფექტური და დინამიკური იყოს.

ის ახალ ინკარნაციაში შესვლას გადაწყვეტს; თავზე პარიკს იხურავს, ახალ პიჯაკებს ირგებს, იღებს ხელჯოხს და ქმნის სასცენო პერსონაჟს სახელად დოლემაიტი, რომელიც კომედიის ისტორიაში ალბათ ყველაზე ბილწი, ვულგარული, მკვახე, უხეში, ტლანქი და ზოგჯერ უზრდელი პერსონაჟიც კი არის. დოლემაიტი ხდება მისი სახელი, რომლის საქვეყნოდ გავარდნასაც, რუდი მზად არის, თავი შესწიროს.

ფილმისთვის რასობრივი განსხვავებულობა ერთ-ერთი მთავარი მაცოცხლებელი ელემენტია, ზუსტად ისევე, როგორც ეს რუდის კარიერაში იყო. ერთ ინტერვიუში ედი მერფი ამბობს, რომ რუდი რეი მური „ლუზერი“ იყო, რომელიც უბრალოდ არ თანხმდებოდა დამარცხებას. და სწორედ ამ შეუპოვრობით ახერხებდა, დოლემაიტის სახელს ამოფარებულს მოერღვია ის უამრავი ტაბუ, რაც მაშინდელი აფროამერიკელი მოსახლეობის მიმართ არსებობდა. შავკანიანები რაღაცის მისაღწევად ყოველდღიურ რეჟიმში გადიოდნენ გზას, რომელიც სავსე იყო დაცინვითა და სირცხვილით. დოლემაიტის შემოქმედება კი, უხამსობის მიუხედავად, იმდენად ნამდვილი იყო და ისეთი თავისუფალი ყოველგვარი ხელოვნურობისგან, რომ მისი მოსმენისას აუდიტორიაც თავს გრძნობდა რეალურად, ადგილობრივად და არა რაღაც ხელოვნურ დანამატად დიდ ამერიკულ საზოგადოებაში. რუდი რეი მური საკუთარ

შემოქმედებას უწოდებდა „გეტოს გამოხატვას სახელოვნებო ფორმაში“, თუმცა, ამის მიუხედავად, ის სანახევროდაც ვერ იაზრებდა, თუ რამხელა გავლენას ახდენდა რეპრესირებულ შავკანიან მოსახლეობაზე.

ფილმის სამსახიობო ანსამბლიც ძირითადად აფროამერიკელებისგან შედგება. მათი დიდი ნაწილი ბავშვობაში რუდის ფანიც იყო და ამან გუნდურ ერთსულოვნებაზეც იმოქმედა, რომელიც ფილმის ყურებისასაც იგრძნობა.

კლუბებში გავარდნილი სახელი და წარმატება პერსონაჟს მაინც ვერ ეხმარება საკუთარი კომედიური ჩანაწერების გამოცემაში. მისი ბილნი იუმორი არცერთ ხმის ჩამწერ კომპანიას არ ხიბლავს: მას ხომ არც რადიოში გაუშვებენ და არც ფირფიტების თავმოყვარე მალაზიებში გაყიდიან. ამიტომაც რუდი ნასესხები ფულით თავადავე ბეჭდავს ფირფიტებს, საკუთარ მანქანაში ასაწყობებს და ქუჩა-ქუჩა ყიდის. ასე გრძელდება მანამ, სანამ ხმის ჩამწერი კომპანიები არ აღმოაჩენენ, რომ ხუმრობებს, რომლებზეც მათ არც კი ეცინებათ და რომელთა არსი არც კი ესმით, აფროამერიკელები გაუჩერებლად ყიდულობენ. დოლემიტი ხმის ჩამწერ ინდუსტრიაში მისი ჩანაწერის კომერციული პოტენციალი შეაღწევინებს და ის ხდება ვარსკვლავი, რომლის სცენაზე სანახავადაც კლუბებთან უგრძესი რიგები არ წყდება.

ეს წარმატება მაინც არაა საკმარისი რუდისთვის. მას უფრო ფართო ნიადაგის ათვისება უნდა. ფილმის ერთ-ერთ გარდამტეხ ეპიზოდში რუდი კინოში ზის და მედიის მიერ წლის საუკეთესო კომედიად შერაცხულ სურათს უყურებს. დარბაზში მხოლოდ ოთხი შავკანიანია – რუდი და მისი მეგობრები, რომელთაც არცერთ სცენაზე არ ეცინებათ, მაშინ როცა დანარჩენ დარბაზს ხარხარისგან ფერდები აწყდება. თუმცა რუდი სურათის ეკრანზე გადატანის ჯადოქრობით ინამლება და სენსიდან გამოსული გადაწყვეტს, რომ დროა, დოლემიტიზე ფილმიც გადაიღოს. ის კარგად ხვდება ეკრანის ძალას, რომელსაც შეუძლია მისი პერსონაჟი ყველას გააცნოს. დოლემიტი ჩანაწერების ვარსკვლავია, ერთგვარი მითი, რომლის სახეც მხოლოდ ფირფიტების გარეკანზე და სცენაზე უნახავთ. ეკრანზე მისი გამოჩენა კი ამ მითს რეალობად გადააქცევს.

ამ ეპიზოდით გადადის ფილმი მთავარ ნაწილზე. რუდი ფინანსების მოსაძიებლად კომპანიიდან კომპანიაში წარუმატებლად დადის. მას მეგობრებიც ურჩევენ, დასჯერდეს კომიკოსის კარიერას, პროდიუსერები კი პირდაპირ განუცხადებენ, რომ მისი ადგილი კინოში არაა, თუნდაც მხოლოდ იმიტომ, რომ მისი სხეული სამსახიობო სტანდარტებს არ აკმაყოფილებს. „მე მთელი ცხოვრება მხოლოდ უარს მეუბნებოდნენ“ – იტყვის რუდი და ამჯერადაც იღებს სესხს, ავანსს ხმის ჩამწერი კომპანიიდან და რისკავს, რომ მისი ინტელექტუალური საკუთრება სამუდამოდ სხვის მფლობელობაში გადავიდეს. ტოვებს ბინას და

საცხოვრებლად გადასაღებ მოედანზე გადადის.

არაპროფესიონალებით დაკომპლექტებული სამსახიობო ანსამბლი მთლიანად რუდის მიჰყვება. თავისი ენაკვიმატობით რუდი ახერხებს, რომ პროექტში ჩართოს თეატრის დრამატურგი, რომელიც ამბავს დაუწერს. ფილმის რეჟისორად კი ამტკიცებს დარვილ მარტინს, მხოლოდ და მხოლოდ იმ მიზეზით, რომ მას წარსულში რომან პოლანსკისთან ერთად აქვს ნამუშევარი. დარვილ მარტინი ასრულებს ლიფტიორ დიეგოს მესახეარისხოვან როლს ფილმში *როზმარის შვილი*.

გადაღების დაწყების ეპიზოდიდან სცენარისტი კრეგ ბრიუერი ბიოგრაფიულ ფილმში რეალურ ისტორიას ცვლის და რეჟისორი ქმნის არა უბრალოდ 1975 წლის ფილმ *დოლემიტი*ს გადაღების რეკონსტრუქციას, არამედ რუდი რეი მურის სამოცდაათიანი წლების ფილმოგრაფიის ერთგვარ რეტროსპექციას. ის აერთიანებს სამ ფილმს – *დოლემიტი* (1975), *ადამიანი ტორნადო* (1976) და *დისკოს ნათლია* (1979). რეალური ისტორიის ასეთი ცვლილებით სცენარისტი და რეჟისორი ედი მერფის აძლევს გასაქანს, რომ საკუთარი იმპროვიზაციებით მაქსიმალურად აითვისოს 70-იანი წლების მასალები, ჩაძვრეს რუდი რეი მურის პერსონაჟი და გამოხატოს მთელი ის ვნებები და ინფანტილური ახირებები, რომელიც რეალური რუდის განუყოფელი ნაწილი იყო. მერფიც უნაკლოდ ახერხებს, რომ დაიცვას ბალანსი და ეკრანზე გააცოცხლოს ადამიანი, რომლის პროტოტიპსაც კარგად იცნობდა, მაგრამ ამავდროულად არ გააფუჭებინოს თამაში ნოსტალგიასა და თავყვანისცემას. ედი მერფი ყოველთვის აღიარებდა, რომ რუდი რეი მურის ფანი იყო და კომედიისკენ გზა სწორედ მისი გავლენით გაიკვალა.

გადაღებების დროს რუდის ემართება ის, რაც ხშირად ემართებათ ხოლმე კინოში გამოუცდელ მსახიობებსა და რეჟისორებს: დოლემიტი თეატრისა და კლუბის სცენის პერსონაჟია, კომედიანტი. მან არ იცის, თუ როგორ უნდა იმუშაოს კამერის წინ. უბრალოდ ჰგონია, რომ იოლად გავა ფონს, თუკი ისიც აჰყვება ე. წ. ბლექსფლოითეშენ (Blaxploitation) კინოს ტენდენციებს და ფილმში გააერთიანებს ყველაფერს, რაც ტრენდულია მის თანამედროვე პოპკულტურაში: კუნგ ფუს, ეგზორციზმს, სექსს, ნარკოტიკებს, მაფიას. რუდის საკუთარი ნაივურობა და გულუბრყვილობა, რომელიც ტრეშ კინოს რეჟისორებისთვის ერთ-ერთი ყველაზე სახასიათო რამაა, ერთხელაც არ დააფიქრებს იმაზე, ვარგა თუ არა ის, რასაც აკეთებს? მას საქმისადმი იმხელა ვნება აქვს, რომ ვერც კი წარმოდგენია, რატომ შეიძლება იყოს დამაბრკოლებელი თუნდაც ის გარემოება, რომ კუნგ ფუს სწავლა გადაღებამდე ერთი კვირით ადრე გადაწყვიტა? ან მერე რა, თუ წონაც არ უწყობს ხელს?

წონა და სხეული კიდეც ერთი მნიშვნელოვანი დეტალია დოლემიტიზე საუბრისას. რუდისთვის აუხსნელია ის ფაქტი, თუ რატომ შეიძლე-



ბა ეკრანს მიღმა დარჩეს ის რაღაც, რაც ასეთი ორგანულია ადამიანისთვის. ის პირიქით, ხაზს უსვამს სხეულის ზომებსა და სხვა დეტალებს, ხშირად დაუნდობლად ხუმრობს კიდეც ამაზე. დოლემიტი არანაირ კორექტულობას არ ითვალისწინებს, პირიქით, მას მიაჩნია, რომ ამის გათვალისწინება ქმნის ხელოვნურობის შეგრძნებას და სპობს იმ განსხვავებულობას, რაც რეალურად არსებობს. მიუხედავად სხეულის გადამეტებული სექსუალიზაციისა და მისთვის პორნოგრაფიული ხასიათის მინიჭებისა, რუდი რეი მური მაინც კარგად ახერხებს, გაიაზროს რიგითი აფროამერიკელის რეალური სახე. და ამ რეალურობის შემოტანით ის მთლიანად აქრობს ექსპულატაციისა და ეგზოტიზაციის იმ შეგრძნებას, რაც 70-იანი წლების კინოში შავკანიან მაცურებელს ყოველთვის რჩებოდა. რუდი პირდაპირ წარმოაჩენს, თუ რატომ არიან აფროამერიკელები მეორე- და მესამეხარისხოვანი პერსონაჟები პოპკულტურაში; რისი არშემჩნევა ან პირიქით, გამოხატვა ქმნის ამის მიზეზს? თანაც ამას აკეთებს ბლეკ-ფლოითეიშენ კინოს – განსაკუთრებით ფილმების *შაფტი* (*Shaft*, 1971) და *სუპერ ფლაი* (*Super Fly*, 1972) – ტრადიციების მიყოლით, ერთი პერსონაჟის გარშემო შეკრას მთლიანი სურათი ისე, რომ წარმატების შემთხვევაში ადვილად შეძლოს მასზე ფრენჩაიზის დაშენება.

მერე რა, რომ რუდი რეი მურის ფილმები

არაპროფესიონალიზმის ზეიმი იყო: მისი ეროტიკა პორნოგრაფიაში გადადიოდა, ძალადობრივი სცენები არაადეკვატურად მაღალ სიმძაფრეს იძენდა, კუნგ-ფუს ორთაბრძოლები სასაცილო იყო (სცენებს ნელი მოძრაობებით იღებდნენ და რეალურობის ეფექტი რომ შეექმნათ, მონტაჟის დროს ცდილობდნენ, აეჩქარებინათ. თანაც დოლემიტი ფილმებში გაპარულია რამდენიმე სცენა, სადაც მონტაჟის დროს აჩქარება დაავიწყდათ და ჩანს, მსახიობები ნელა რომ „იბრძვიან“), დაუჯერებლად სამარცხვინო იყო ეგზოტიკისტული რიტუალების დროს სამსახიობო შესრულება და იაფასიანი სპეცეფექტებიც საქმეს კი არ შველოდა, პირიქით, უფრო აფუჭებდა. სცენები, რომლებიც ხშირად უსაშველოდ იყო განელილი, ალოგიკურად ებმოდა ერთმანეთს და ირღვეოდა თხრობა. დაბალბიუჯეტურობის გამო რომელიღაც სცენას (მაგალითად, ნარკოტიკული „ტრიფის“ სცენა) ერთხელ იღებდნენ და მერე რამდენჯერმე იმეორებდნენ (ყველა პერსონაჟის ყველა „ტრიფი“ ერთი და იგივე იყო). ასეა, რუდი რეი მურმა არ იცოდა კინოს კეთება – არათუ კარგი კინოს, არამედ ზოგადად კინოს კეთება. მას უბრალოდ უყვარდა იმის კეთება, რასაც აკეთებდა და ეს სრულიად საკმარისი იყო მთელი პროცესისთვის.

ამ გამოუცდელობის გამო ფილმის გადაღების დროს რუდი ბევრ პრობლემას გადააწყდა.



რეჟისორი დარვილ მარტინი ერთადერთია, რომელიც აცნობიერებს გადამღები ჯგუფის არაპროფესიონალიზმს. ის პირველი დღიდანვე ნანობს, რომ ცდუნებას ვერ გაუძლო, ყოფილიყო რეჟისორი და დათანხმდა ამ პროექტში ჩართვას. თუმცა სწორედ დარვილ მარტინის ისტორია ხდება ერთ-ერთი გარდამტეხი ფილმში: ის რუდის უყვება, თუ როგორ გაიცნო *როზმარის შვილის* გადაღებებზე მსახიობი ჯონ კასავეტისი, რომელიც ფილმებსაც იღებდა და როგორც რუდი, კასავეტისიც მზად იყო, უკანასკნელი ცენტები ჩაედო გადაღებებში, ოღონდაც კი ფილმი დაესრულებინა. კასავეტისსაც უბრალოდ სჯეროდა იმ კინოსი, რომელსაც

ქმნიდა და არ კარგავდა იმედს, რომ მისი ფილმები ოდესმე დაფასდებოდა.

ფილმის მთავარი კომენტარი სწორედ ეს ეპიზოდია, როცა კრეგ ბრიუერი ნათლად წარმოაჩენს, თუ რა პირობითი ზღვარი შეიძლება არსებობდეს არტჰაუსსა და ტრეშ კინოს შორის. კასავეტისის ფილმსაც ხომ ტრეშად მიიჩნევდნენ და საშინელად აკრიტიკებდნენ, სანამ საბოლოოდ არ აღიარეს, როგორც არტჰაუსის უმნიშვნელოვანესი წარმომადგენელი. რუდიც ხვდება, რომ გადაღების პროცესში მთავარი სწორედ ვნება და იმის წარმოჩინებაა, რაც რეალურად არის. რეალურად კი რუდი ბილნი, სასაცილო რეჟიტატივე-



ბის ოსტატია და სხვა დანარჩენი, თუნდაც იგივე კუნგ-ფუ, მხოლოდ და მხოლოდ ისტორიისთვის სჭირდება და არა მაყურებლის თვალის ტკობისთვის. მეგობარ მსახიობ ლეიდი რიდთან საუბრისას კი რუდი მიაგნებს წარმატების შანსის იმ 1%-ს, რაც შეიძლება ყოფილიყო მისი შანსი წარმატებისთვის. ის ხვდება, როგორ შეიძლება ფილმი აარიდოს ტრეშობას და გადააქციოს კიტჩად, რომელიც უხერხულობასთან ერთად სიცილით მოკლავს მაყურებელს. თუმცა ამდენი სპოილერის შემდეგ, ეს მაინც დავტოვოთ საიდუმლოდ.

არ ვიტყვი, რომ ამ აღმოჩენის შემდეგ ფილმი „ჰეფინდით“ სრულდება, რადგან რუდი რეი

მურს დოლემეიტის გადაღების შემდეგაც უამრავი პრობლემა შეექმნა და ერთ დროს წარმატებული ვარსკვლავი ისევ დაუბრუნდა მინისქვეშა კლუბებს. საკუთარი ხელმოცარულობით დათრგუნული, აღარც საკლუბო სცენაზე იყო ძველებურად ეფექტური. თუმცა რუდი არასდროს კარგავდა იმედს და ვნებას იმ საქმისადმი, რაც უნდოდა, რომ ეკეთებინა. და ეს ფილმიც სწორედ საქმისადმი ვნებაზეა. ოფლის ბოლო წვეთამდე შრომაზე და ბოლო ცენტამდე დახარჯვაზე.

რუდი რეი მური შეიძლება უნიჭო კინემატოგრაფისტი იყო, მაგრამ ამას მისთვის ხელი არ შეუშლია, რომ სხვა საქმეში ნიჭიერებით და საკუთარი თავის წარმოჩენით ძირეული გარდაქმნები გამოეწვია შავკანიან მოსახლეობაში. უნიკალური რეჟიტატივების წყალობით, რომელსაც რუდი სცენაზე აფრიკული ტამტამებით აფორმებდა, მან გავლენა მოახდინა პირველი თაობის რეპერებზე და მუსიკოსები სწორედ მას უწოდებენ რეპ მუსიკის ნათლიას. სნუპ დოგი, რომელიც ამ ფილმშიც ასრულებს მცირე როლს, ამბობს, რომ რუდიმ მიახვედრა, თუ რეალურად სად უნდა მდგარიყვნენ შავკანიანი მუსიკოსები. რუდი რეი მურმა გეტოს მოსახლეობას საკუთარი ურბანული ფოლკლორის ათვისება დააწყებინა. მისი კომედიური ჩანაწერები 80-ზე მეტ ალბომში არის დასემპლილი და რეპ მუსიკის ისეთი ლეგენდები, როგორებიც არიან Dr.Dre, Easy-E, Busta Rhymes, Ice-T და უკვე ნახსენები Snoop Dogg, პირდაპირ აღიარებენ, რომ რუდი რეი მურის „მხრებზე დგანან“. რუდის შეხვდებით ისეთ საკულტო ალბომებში, როგორიცაა Dr.Dre-ის „The Chronic“, Busta Rhymes-ის „When Disaster Strikes...“ და სხვა უამრავი. მის გავლენებს აღიარებენ თეთრკანიანი არტისტებიც, დაწყებული Beastie Boys-ის წევრებიდან, დამთავრებული კვენტინ ტარანტინოთი და კომედიების რეჟისორ ჯონ ლენდისით, რომელმაც თავის მხრივ ედი მერფის კარიერაში გარდამტეხი ცვლილებები შეიტანა.

„დამუშავებელი, ბილნი და ვულგარული. მის კინოს მხოლოდ ბრმა ძაღლი თუ უყურებს. „ – ასე ფასდებოდა რუდი რეი მურის შემოქმედება მედიაში, მაგრამ მას სჯეროდა, რომ გარშემო იყო ძალიან ბევრი ადამიანი, ვისაც ეკრანზე სწორედ ამ ვულგარულობის ნახვა უნდოდა. დოლემეიტის პერსონაჟმა, აფროამერიკელების მიმართ გამეფებული მონოლითური წარმოდგენების ფონზე, საკუთარი ხალხი წარმოაჩინა მრავალფეროვან მოზაიკად, ისეთად, როგორიც რეალურად იყო და ამით შეძლო, მოეხსნა ის მრავალი ტაბუ, რომელიც არსებობდა შავკანიანების მიმართ არა მხოლოდ იმდროინდელ პოპკულტურაში, არამედ მკაცრად ზანგურ ბლექს-ფლოითეიმენ კინოშიც კი. უბრალოდ, რუდი რეი მური არაპროფესიონალი იყო და არ იცოდა, თუ როგორ უნდა გაეკეთებინა ეს ყველაფერი ისე, რომ მიეღოთ დიდ კორპორაციებს, თეთრკანიანი ბიზნესმენებით სათავეში. ○



მოდელის სტელიე

Model Shop, 1969
რეჟისორი ჟაკ დემე
გიორგი რაზმაძე

დ ასრულებს გლობალური პან-დემია და დაგვაინფიცებს ერთ-ერთი ფუნდამენტური უფლების – თავისუფლად გადაადგილების შეზღუდვა, რომელიც თითქმის ყველა სახელმწიფომ წაუყენა საკუთარ მოქალაქეებს. შეზღუდვებს არავინ ეწინააღმდეგებოდა, თითქმის არავინ. ბევრმა აღნიშნა, რომ 2020 წელი „დაპაუზებულ“ მდგომარეობაში გაატარა. იქნებ სწორედ გადაადგილების საშუალების არქონის გამო?!

მოძრაობაზეა ჟაკ დემის პირველი ინგლისურენოვანი ფილმი *მოდელის სტელიე*, რომელიც ამერიკაში, ლოს-ანჯელესშია გადაღებული. პარიზით მობეზრებული (იმედგაცრუებული?) კალიფორნიაში მიემგზავრება, სადაც მას ამერიკის ერთ-ერთი არაფრით გამორჩეული და, ვილაც იტყოდა, უსახური ქალაქი უყვარდება. ფრანგული „ახალი ტალღის“ მაყურებელი ამ ფილმით იბნევა, ვერ ხედავს ერთსართულიანი ლოს-ანჯელესის ხიბლს. ჟაკ დემი კი *მოდელის სტელიეს* კიდეც უფრო ექსტრემალური სინეფილებისთვის იღებს, ვისთვისაც მოძრაობა სიცოცხლის საწყისის წარმოადგენს – ფილმის უდიდესი ნაწილი ქალაქის ქუჩებშია გადაღებული, თუმცა არა „პარიზულად“, არამედ „ამერიკულად“ – „ავტომობილების პერსპექტივიდან“.

1969 წელს „ახალი ჰოლივუდი“ იბადებოდა, „ჰეისის კოდექსიც“ ოფიციალურად წარსულს ბარდება და ახალგაზრდების კინოს მეტი კარტბლანში ეძლევა. ნიშანდობლივია, რომ „ახალი ჰოლივუდის“ რეჟისორები ფილმებს, ძირითადად, კინოს ძველ დედაქალაქში ნიუ-იორკში იღებდნენ (რა თქმა უნდა, ჰოლივუდის, „მამების“ გასაბრაზებლად). ჟაკ დემი კი განგებ ირჩევს ლოს-ანჯელესს – კილომეტრებზე გადაჭიმულ პროვინციულ ქალაქს, უამრავი „ცარიელი ადგილით“,

რომლებიც ფილმის მთავარი გმირის არქიტექტორ ჯორჯ მეთიუს (გარი ლოკუდის) წარმოსახვისთვის „რალაც დიდის გაკეთების საშუალებას“ იძლევა, სადაც კულტურა ჯერ არ „დასრულებულა“.

კინოს მკვლევრებისა და მოყვარულებისთვის ეს ფილმი საიტერესოა როგორც „ახალი ჰოლივუდის“ პრელუდია. ამ პერიოდში უამრავი ევროპელი რეჟისორი მიემგზავრება ამერიკაში და ხელწერას იცვლის. დემის სხვა მოტივაცია აქვს – დააკავშიროს კინოსკოლები, ამავდროულად, ამერიკული პრესპექტივიდან დაინახოს ევროპული საავტორო კინო.

მოდელის სტელიე მაყურებელს ჰპირდება, რომ ფილმის ნახვის შემდეგ სიცოცხლეს სხვანაირი თვალთ შეხედავს. ჯორჯი, რომელიც ნავთობის ჭაბურღილის გვერდით ცხოვრობს, იძულებული ხდება, დღის ბოლომდე 100 დოლარი იშოვოს, თუ არადა საკრედიტო კომპანია მანქანას წაართმევს. ამერიკაში ავტომობილი უმნიშვნელოვანესია, რადგან მის გარეშე სამსახურში სიარული თითქმის წარმოუდგენელია. ჯორჯი თავის გადასარჩენად მოძრაობას იწყებს, ქალაქში მიდის, შოულობს ფულს და სიყვარულსაც კი.

ფრანგი ქალი (ანუკ ემე) მოდელად მუშაობს ეროტიკულ ფოტოატელიეში. ფულს აგროვებს, რომ პარიზში, შვილთან დაბრუნდეს. მასაც უყვარდება ჯორჯი, თუმცა ურთიერთობების დაწყებაში ფული, უფრო სწორად კი ფულის არქონა უშლით ხელს (ისევე როგორც თითქმის ყველა პერსონაჟს). ჟაკ დემის, როგორც „მარცხენა სანაპიროს“ არაოციფიკურ წევრს, თანამედროვე ამერიკულ კინოში იდეოლოგიის დაუფარავი კრიტიკა ერთ-ერთ პირველს შემოაქვს. ჭაბურღილის კადრით დაწყებული ფილმი მარტოდ დარჩენილი ჯორჯით სრულდება. თუმცა ჯორჯს აქვს გადარჩენის შანსი. მართალია, ის კარგავს მანქანას, თუმცა პოულობს საკუთარ თავს. ○

ვანდა

Wanda, 1970

რეჟისორი ბარბარა ლოდენი

თეო ხატიაშვილი



მას სამსახურიდან ითხოვენ, რადგან ნელა მუშაობს. ის გვიან იღვიძებს და ზოგადად ყველგან აგვიანებს, მათ შორის, განქორწინების სასამართლო პროცესზე. ის გაუბედავად გამოთქვამს თავის აზრებს და, როგორც წესი, ამთავრებს შეკითხვით – ჰა, არა? ის არ არის მზრუნველი ცოლი, არც – დედა. ის წვება ყველა კაცთან – არა სიამოვნების გამო, არამედ გადარჩენისთვის ან თუნდაც იმიტომ, რომ არ იცის, როგორ უთხრას „არა“ მომხმარებელურ-სექსისტურ მამაკაცურ საზოგადოებას. ის ერთდროულად არის მასკულიზური კულტურისა (ფემინისტური პერსპექტივიდან) და კაპიტალიზმის (მემარცხენე პერსპექტივიდან) მსხვერპლი, რომელმაც არ იცის, როგორ მოიქცეს, როგორ შეცვალოს თავისი ცხოვრება; ნატრობს, რომ ჩაძაღღდეს და ინერციით მიჰყვება დინებას, ერთვება რა სახიფათო „მოგზაურობაში“ ადამიანებთან ერთად, ვისაც გზაზე გადააწყდება.

ბარბარა ლოდენის ვანდა ანტი-ბონი-და-კლაი-დია – არა გლამურიზებულ-რომანტიზებულ ბანკის მძარცველებზე, არამედ „ლუზერ“ „უხმო ამერიკაზე“; არა მხოლოდ მასში ჩაკარგულ ქალებზე, რომლებსაც სული ეხუთებათ ოჯახში, არამედ თანამედროვე სამყაროში წარმატებისა და „შემდგარობის“ კულტის კრახსა და საეჭვოობაზეც.

თუმცა სცენარის წერა რეალურმა ფაქტმა განაპირობა – როდესაც სასამართლომ ბანკის გაძარცვის თანამონაწილეობაში დადანაშაულებულ ქალს 20 წელი მიუსაჯა, მან მაღლობა გადაუხადა მოსამართლეებს – ლოდენისთვის მთავარი არა ამბავი, არამედ გოგოს მოტივაცია იყო: როგორი უნდა ყოფილიყო მისი ცხოვრება, რომ ციხეში მოხვედრით კმაყოფილი იყო? ამიტომ ბარის ძარცვაც და მისტერ დენისიც მხოლოდ იმ შემთხვევითობების ნაწილია, რაზეც იგება მთლიანად „სინემა-ვერიტეს“ სტილით გადაღებული და გოდარის უკანასკნელი ამოსუნთქვით (*À bout de souffle*, 1960) შთაგონებული ფილმი. სამრეწველო ქალაქის ქუჩებსა და ნახშირის საბადოებში მოხეტიალე კამერა ისეთივე იმპროვიზაციული, თავისუფალი და მიშვებულია,

როგორც ვანდას ცხოვრება. თუმცა თავად მას თითქმის ყოველთვის რალაცაში მოთავსებულს, გარშემორტყმულს ვხედავთ – ფანჯრის, კარისა თუ შემინული ბარიერების მიღმა, ბარის დახლისა თუ სასამართლოს მოაჯირით „გადაჭრილს“ – როგორც გისოსებში მოქცეულ ქალს.

ბარბარა ლოდენისთვის, რომელსაც მოგვიანებით კასავეტისის ქალი-ორეულიც შეარქვეს, ვანდა გარკვეულწილად ავტობიოგრაფიული ფილმია, თავის თავზე, თავისი ცხოვრებისეული გამოცდილებით შექმნილი. მკაცრი ბავშვობიდან და ტრადიციული რელიგიური ოჯახიდან ნიუ-იორკში წარმატების საძიებლად ჩასული, ცოლად მიჰყვება უკვე აღიარებულ და მასზე გაცილებით უფროს რეჟისორს, ელია კაზანს, რომელიც სკეპტიკურად უყურებდა მის სარეჟისორო კარიერას, დაუდევრად და ირონიულად მოიხსენიებდა, როგორც სექსუალური „მადის“ მქონე და ცოტა არ იყოს უზრდელ გოგოს, რომელსაც სხვები გაუბედავ, მორცხვ, ჩუმად მოსაუბრე მარტოსულად ახასიათებდნენ. ამიტომ ლოდენი ძალიან მტკივნეულად განიცდიდა და საკუთარ თავზე იღებდა ფილმის შეფასებას რადიკალი ფემინისტების მხრიდან, რომლებსაც მთავარი გმირი ემანსიპაციისთვის არასაკმარისად მეტროქლად მიაჩნდათ. ლოდენის თქმით კი, „ეს ფილმი არა ქალების გათავისუფლებაზე, არამედ ქალებისა და ზოგადად ადამიანების რეალურ ჩაგვრაზეა“.

ლოდენის ეს უსამართლოდ ჩაკარგული ფილმი, რომლის ბედი თავად ვანდას ბედს წააგავს, ნამდვილი საავტორო ფილმია ამ სიტყვის პირდაპირი გაგებით, რომლის მხატვრული მთლიანობისთვის არანაკლები დამსახურება აქვს ბარბარა ლოდენ-მსახიობს. მის მიერ დემორალიზებული ვანდას ჩვენება, მარგარეტ დურასის თქმით, არის „წმინდა, ძლიერი, მკაცრი და ღრმა... როგორც წესი, არსებობს დისტანცია ვიზუალურ რეპრეზენტაციასა და ტექსტს შორის, ისევე როგორც საგანსა და მოქმედებას შორის. აქ ეს დისტანცია სრულიად გაუქმებულია ბარბარა ლოდენსა და ვანდას შორის მყისიერი და უწყვეტი კავშირის წყალობით“. ○





