

ქართულ საზოგადოებაში, მის კულტურულ და სახელოვნებო ნაწილში, ათწლეულებია ისმის აზრი, რომ ეროვნული კინემატოგრაფი არცთუ სახარბიელო მდგომარეობაშია. ამ შემთხვევაში, უპირველესად, ახალი ქართული ფილმების ხარისხს გულისხმობენ და მთავარი კრიტიკაც სწორედ კინოშემქნელებზე მოდის. ჩვენი პროექტის მიზანი, არსებული პრობლემის უფრო ფართო კონტექსტში განხილვა და კონკრეტული შეკითხვების დასმა იყო: რა მდგომარეობაშია დღეს ამ დარგის თეორიული მხარე, თავად კინოს თეორია? სწავლების რა დონე გვაქვს ამ მხრივ აკადემიურ სასწავლებლებში? რა ძირითადი გამოწვევები უდგას ამ დისციპლინას მსოფლიოში?

პირველმა „საერთაშორისო სამეცნიერო სკოლამ კინომცოდნეობაში“ (24 ივლისი - 31 ივლისი, დაბა ყაზბეგი) სხვადასხვა აკადემიური დისციპლინის სტუდენტები (სულ 18 სტუდენტი) გააერთიანა. მათ საშუალება ქონდათ ქართველ ლექტორებთან, უცხოელ მკვლევრებთან და კინოკრიტიკოსებთან ერთად, ესაუბრათ ქართული კინოს გამოწვევებზე, გლობალური კინოს ტენდენციებზე და განვითარების პერსპექტივებზე. ერთი მხრივ, სკოლამ გვაჩვენა თუ როგორ გვაკლია მსგავსი პროექტები, ხოლო, მეორე მხრივ, დაგვანახა ის პრობლემები, რომელთა გამოსწორება აუცილებელია. კერძოდ, საჭიროა თანამედროვე კინოში არსებული ტენდენციების და თეორიების ხელახალი გააზრება და მათზე კრიტიკული რეფლექსია. ამასთანავე, კინომცოდნეობასთან ერთად სასურველი და აუცილებელიც კია სოციალური თეორიების - ფსიქოლოგიის, ფილოსოფიის თუ სოციოლოგიის - ამ პროცესებში ჩართვა, რისი სიმწირეც აშკარად შეიმჩნევა ჩვენს ხელოვნებაში. არაერთ ქვეყანაში ჭეშმარიტი, უკომპრომისო და ნოვატორული „ახალი ტალღების“ საფუძველს სწორედ კრიტიკა და კინემატოგრაფის მსგავსი ინტერდისციპლინარული განხილვები წარმოადგენდა. სწორედ ამიტომ ვფიქრობთ, რომ ამ საკითხებზე მუშაობის გაგრძელება და კონცეფციის დახვეწა ჩვენი კინემატოგრაფისთვის აქტუალურია. ეს პროცესი თავისთავად წაადგება აკადემიური ხარისხის ზრდასაც ჩვენს სასწავლებლებში. ვიმედოვნებთ ჩვენი პროექტი კიდევ უფრო მეტ ბიძგს მისცემს მოღვაწეობას კინომცოდნეობასა და კინოკრიტიკაში, ზოგს კი, ალბათ, უშუალოდ დაახლოებს კინოშემოქმედებასთან; ამ დასკვნის უფლებას გვაძლევს სკოლის მონაწილე ახალგაზრდებზე დაკვირვება, რომლებშიც აშკარად ჩანდა სურვილი მომავალში კინოს გადაღებისა.

კინომცოდნეობის სკოლა 6 პლენარულ სექციად დაიყო: ▪ კინოს თეორია: წარსული და დღეს ▪ კინოენის არსი ▪ კინოკრიტიკის ისტორია ▪ კინოს თეორია ინტერდისციპლინარულ ჭრილში ▪ ქართული კინო დღეს და ახალი გამოწვევები ▪ კინოს სოციალური და პოლიტიკური განზომილება. ყოველ სამუშაო დღეს იმართებოდა ორი ან სამი ლექცია-სემინარი. გარდა ამისა, პროექტის სპეციფიკიდან გამომდინარე, სალექციო საათების დასრულების შემდგომ, დღე კინოჩვენებით და დისკუსიით სრულდებოდა. თითოეულ ფილმზე განრიგით შერჩეული სამი სტუდენტი წერდა რეცენზიას, რომლის საჯაროდ განხილვას და გაანალიზებას სკოლის უკანასკნელი 2 დღე დაეთმო. ჩვენ კრებულში სტუდენტების საუკეთესო ტექსტებს გთავაზობთ. ამასთანავე გთავაზობთ მომხსენებლების თითო ლექციის ტექსტურ ვარიანტებს.

ორგანიზატორები: ნინო მხეიძე, გიორგი გაბელია, ალექსანდრე გაბელია

სკოლის მიმოხილვა

ჯოვანი ვიმერკატი (კინომკვლევარი, კინოთეორეტიკოსი. ლონდონის მეტროპოლიტენ უნივერსიტეტის კინომცოდნეობის ფაკულტეტის კურსდამთავრებული; ბეირუთის ამერიკული უნივერსიტეტის მაგისტრი მედიაკვლევებში. მისი წერილები გამოქვეყნებულია გამოცემებში: The Guardian, Cinema Scope, Sences of Cinema, IndieWire და ა. შ.)

ჩემი აზრით, ყაზბეგში გამართული პირველი „კინომცოდნეობის საერთაშორისო სამეცნიერო საზაფხულო სკოლის“ წარმატებისა და მისი მნიშვნელობის გაზომვა მხოლოდ აკადემიური და ინტელექტუალური (აქვე აღსანიშნია, რომ ორივე ფაქტორი უმაღლესი დონის და უაღრესად მოტივატორული იყო) ნიშნით ვერ მოხდება. იმ დროს, როცა ცოდნის ილუზია, როგორც გუგლის საძიებო სისტემა, გვაბრმავეებს სხეულთა ფიზიკური სამყაროს მიმართ, მარტოს გვტოვებს ვირტუალობასთან, „სკოლამ“ აჩვენა, რომ ცოდნის შესაძენად საზეიმო განცობის შექმნა აუცილებელია. როგორც ფრანკო „ბიფო“ ბერარდი იტყოდა: “ჰიპერსტიმულირებული სხეული ერთდროულად მარტო და ჰიპერდაკავშირებულია...კოოპერაციულ ტვინებს არ აქვთ კოლექტიური სხეულები, ხოლო კერძო სხეულებს კოლექტიური ტვინი არ გააჩნიათ“. სწორედ ამიტომ კიდევ უფრო სასიამოვნოა ხალხთა ფიზიკური შეკრება, განსხვავებით ვირტუალურისგან, რათა მათ უფრო მეტი გაიგონ არამხოლოდ ლექტორებისგან და მასწავლებლებისგან, არამედ ერთმანეთისაგან. ერთი კვირის განმავლობაში ახალგაზრდა სტუდენტებს მისცე შანსი უსასყიდლოდ დაესწრონ ლექციებსა და განხილვებს, ჰქონდეთ თავისუფალი დრო - აი, რა არის, ჩემი რწმენით, ამ სკოლის უდიდესი მიღწევა. ბედნიერებასთან ერთად, ცოდნის წარმოება - გაზიარების პრივატიზაციის ინტენსივობამ განათლება სამუშაო ბაზრის პრინციპებამდე დასცა. თუკი ცოდნის გამოყენებას სხვაგვარად ვაპირებთ, საჭიროა დავიბრუნოთ დრო და სივრცე ინტელექტუალური წვისათვის, რათა თავისუფალი ვიყოთ კომერციული მარწუხებისგან. ყველაფერთან ერთად, ეს ის ძირითადი საკითხია, რომელიც კინოს და კინომცოდნეობას ყველაზე მტკინვეულად ეხება. კინოთეატრების, როგორც კინოს ყურების მთავარი ადგილების გაქრობამ კინოში სიარულის კოლექტიური აღქმას მოკლა. მთელი ხანგრძლივობის განმავლობაში სკოლამ ერთმნიშვნელოვნად დაამტკიცა სწორედ ამ კოლექტიური განზომილების აუცილებლობა. რამდენადაც მნიშვნელოვანია ფიქრი კინოზე, როცა ეს კოლექტიურად ხდება ჩვენი ფიქრების ძალა და მშვენიერება მხოლოდ ხელს გვიწყობს, რომ გავხდეთ უკეთესი სტუდენტები, პროფესორები და მკვლევარები. ეს კიდევ ცოტაა რისი თქმაც შეიძლება „კინომცოდნეობის საერთაშორისო სამეცნიერო საზაფხულო სკოლის“ შესახებ!

ჯოვანი ვიმერკატი *Celluloid Liberation Front-ის* (არა)ერთგულების სახელით

სკოლის მიმოხილვა

არმან ფატიჩი (კინოკრიტიკოსი, კინომცოდნე. მარიბორის უნივერსიტეტის ხელოვნებათმცოდნეობის მაგისტრი; სხვადასხვა დროს ბერლინალეს, ზაგრების, ვარშავის კინოფესტივალების ჟიურის წევრი. მისი წერილები გამოქვეყნებულია FIPRESCI-ში.)

კინოსთან დაკავშირებულ თემებზე წერის სურვილი ხშირად არ მიჩნდება. ეს გამომდინარეობს ჩემი მკაცრი აღქმიდან, რადგან ვთვლი რომ საუბარს ფილმის ეკრანის ფარგლებს მიღმა მიმდინარე მოვლენებზე, არ მოაქვს რაიმე განსაკუთრებულად ახალი ან სასარგებლო, და ხშირად საჭიროა სენსუალისტური მიზეზები. თუმცა, ორ წელიწადში ერთხელ, მე მეძლევა შესაძლებლობა დავესწრო ღონისძიებას, რომელმაც შეუძლია დაიმსახუროს ჩემი დიდი და ერთგული ყურადღება, ისევე როგორც ტექსტი.

"საერთაშორისო სამეცნიერო საზაფხულო სკოლამ კინომცოდნეობაში" ნამდვილად დაიმსახურა ტექსტი. პროექტმა, რომელიც დააფინანსა შოთა რუსთაველის საქართველოს ეროვნულმა სამეცნიერო ფონდმა და რომლის განხორციელებასაც ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტმაც შეუწყო ხელი, გააერთიანა თავდადებული კინოს მოყვარული 18 სტუდენტი და 8 ლექტორი, კინოკრიტიკის, ფსიქოლოგიის, ფილოსოფიის სპეციალისტები, და ივლისის ბოლო ერთი კვირა გასაოცარ მთიან ყაზბეგში კინოს თავშესაფრად აქცია. არ მოგატყუებთ, მრავალი საზაფხულო კინოსკოლა არსებობს მსოფლიოს გარშემო, სადაც ბევრი კარგი ლექტორი იკრიბებება და უფრო მაღალი მასშტაბების სამუშაო პროცესი წარმოებს, მაგრამ ამ პატარა პროექტს განსაკუთრებულს საზაფხულო კინოსკოლის კონცეფციისადმი მიდგომა ხდის. მას აქვს პოტენციალი გადაიქცეს მნიშვნელოვან რეგიონალურ ღონისძიებად ახალგაზრდა კინემატოგრაფისტებისთვის.

ორგანიზატორებმა, ნინო მხეიძემ, ალექსანდრე გაბელიამ და გიორგი გაბელიამ, სკოლა იმგვარად დაგეგმეს რომ იგი ორიენტირებული ყოფილიყო ნამდვილ სინეფილებზე, მიუხედავად მათი აკადემიური სტატუსისა. ასე რომ კინოსკოლაში მონაწილეობის მიღება, არამხოლოდ კინომცოდნეებს, არამედ სხვა დისციპლინაზე მყოფ სტუდენტებსაც შეეძლოთ. რა თქმა უნდა თუ დაამტკიცებდნენ რომ ისინი ნამდვილი კინომოყვარულები იყვნენ.

კიდევ ერთი შესანიშნავი იდეა კლასიკურ საზაფხულო სკოლის კონცეფციაზე უარის თქმა და სკოლის ქალაქგარეთ ჩატარება გახლდათ. რატომ? პასუხი გამარტივდება თუ თქვენ შვიდი დღის განმავლობაში ერთ სივრცეში მოათავსებ ადამიანებს, ისე რომ მათ გაქცევის სურვილი არ გაუჩნდეთ, და ამ სივრცეში ყველას ერთი საგნის მიმართ ექნება სიყვარული, ისევე როგორც მისი შესწავლის შესაძლებლობა. რა თქმა უნდა, ამ შემთხვევაში, საოცარ შედეგს მიიღებთ. ფაქრობრივად 30 ადამიანი ერთად სუნთქავდა, ჭამდა, სვამდა და ცხოვრობდა კინოს ცხოვრებით.

ლექტორების და სტუდენტების ერთსა და იმავე სივრცეში და პირობებში განთავსებით, სიახლოვე, მეგობრობა და ღია დიალოგები მონაწილეებს შორის აჩქარებული ტემპით დამყარდა.

სახაფხულო სკოლას რაც შეეხება, ყოველდღიურად იმართებოდა 2 ან 3 ლექცია, რაც სალამოს კინოჩვენებით სრულდებოდა. პირველ დღეებში, ლექციები შეეხებოდა ქართული კინოს მომხიბლავ ისტორიის, ხოლო შემდგომ ლექციებში ყურადღება გამახვილებული იყო ფემინიზმსა და კინოს წაკითხვის ფსიქოლოგიურ, სოციოლოგიურ და ესპერიმენტალურ მიდგომებზე. ჩემზე განსაკუთრებულად დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა სტუდენტების ინტერესმა, რადგან ყოველი პრეზენტაციის შემდგომ, ლექტორებთან დისკუსია ყოველგვარი სირთულეების გარეშე მყარდებოდა. დისკუსიას თითქმის ლექციის დრო ეთმობოდა.

ბრწყინვალე და მყარი პოზიციების მქონე სტუდენტების ერთადერთი დავალება სალამოს ნანახი ფილმებიდან ერთ-ერთზე კრიტიკული მიმოხილვის დაწერა იყო. ბოლო ორი დღე, სტუდენტების ტექსტების კითხვას დაეთმო და რაც აღმოჩნდა ფანტასტიკური ეს ის გზაა თუ როგორ შეძლეს თემების დამუშავება მოცემული დროის განმავლობაში (რაც არ იყო დიდი დრო, პროგრამის განრიგის ს და ფილმების გათვალისწინებით).

წლევანდელი გამოშვების სკოლამ თავი მოუყარა ახალგაზრდა ადამიანების ჯგუფს საქართველოდან, ორ უცხოელ ლექტორს (ერთ-ერთი მათგანი თავად ვიყავი), და რასაც ნამდვილად ვიმედოვნებ და ვუსურვებ ამ არაჩვეულებრივ გუნდს ისაა, რომ მათ შემლონ კიდევ მეტი სტუდენტის მობილიზება შემდეგი სკოლის გამოშვებებისას, ამ შემოქმედებითად მდიდარი რეგიონიდან, და რა თქმა უნდა, კიდევ უფრო მეტი ლექტორის, რომელიც ისაუბრებს კინოინდუსტრიის უახლეს მოვლენებზე.

სკოლის მიმოხილვა

მარინე ჩიტაშვილი

(თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ფსიქოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი, პროფესორი, მეცნიერ-მკვლევარი)

24-

31 ივლისს, ილიას უნივერსიტეტის მიერ ორგანიზებული კინომცოდნეობის საერთაშორისო სკოლის მონაწილე გახლდით.

მინდა მადლობა მოვახსენო საჯაროდ სკოლის ორგანიზატორებს მიწვევისათვის და მშვენიერი სკოლის ორგანიზებისათვის.

განსაკუთრებით კი ახალგაზრდებს, სხვადასხვა უნივერსიტეტებისა და სპეციალობების სტუდენტებს, რომლებსაც კინო ან პროფესიად აურჩევიათ, ან კინო მათთვის ინტერდისციპლინური ინტერესის საგანია და ცდილობენ მეტი გაიგონ და მეტი დაინახონ და დაანახონ ყველას ვინც კინოს უყურებს.

ორი რამ საგანგებოდ მინდა აღვნიშნო. პირველი, სურვილი და თავდადება, რომ კინომცოდნეობა იყოს ყველასათვის ხელმისაწვდომი და მეორე, ახალგაზრდები, ბაკალავრიატ-მაგისტრატურა-

დოქტორანტურის კონტიგენტი, რომელთა მოსმენამაც მე ბევრი რამ მასწავლა, სამყაროს ისეთ ფერებზე მიმითითა, რაც ჩემი ხედვის იქითაა, პიროვნულმა კეთილშობილებამ და სილალემ, რომელიც ასე ჭარბადაა ამ ასაკში და მინიმალურმა აგრესიამ, უფრო სწორად აგრესიის არ არსებობამ და სოლიდარობამ ერთმანეთის მიმართ.

ამ სკოლის მანიფესტად, ჩემთვის, ერთ-

ერთი მონაწილის ესეს [ფილმზე დაწერილი რეცენზია] ფრაზა გამოდგება, რაც ჩემი აზრით, საუკეთესოდ აღწერს ამ სხვა ხედვას (მცირე პერეფრაზით) -

"მაქსიმალური ძალაუფლების ქონის შემთხვევაშიც კი ძალაუფლების სუბიექტს ... შეუძლია მოცემულობისგან თავის დახსნა".

საქართველოს უახლესი ისტორიის ზოგიერთ ასპექტი ქართულ კინოში
(1991-2001 წლები)

ნინო მხეიძე (ხელოვნებათმცოდნეობის
დოქტორი, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი, კინომც
ოდნეობის პროგრამის ხელმძღვანელი)

1989 წელს საქართველოში დაწყებულ მოვლენებს ჩვენში ოპტიმისტურად უყურებდნენ, ნათელი მომავლის იმედიც გაუჩნდა ბევრს. იმდროინდელი ისტორიული და საზოგადოებრივი სიტუაციის კვლევა ალექსანდრე რეხვიაშვილის "მიახლოებით" დაიწყო. ფილმის პრემიერამ იმ დროს შეუმჩნევლად ჩაიარა, ბევრს არ მოეწონა ავტორის პოზიცია. საზოგადოება თავისთავს გამოღვიძებულს, გამოცოცხლებულს უწოდებდა, რეხვიაშვილის ფილმის გმირებს კი გამოღვიძებულს ვერ უწოდებ. რეჟისორი თავის ჩვეულ მანერაში დინჯად, აუღელვებლად ერთი ოჯახის მაგალითზე შეეცადა ეჩვენებინა ის ქაოსი, აბსურდული სიტუაცია, რომელშიც ჩვენც გვიხდებოდა ცხოვრება.

ოჯახის მამა ძალით იგონებს საქმეს - ხან წიგნს აპატარავებს, რომ კარადაში ჩაატოს, ხან მაგიდას ჭრის შუაზე, ხანაც ჭაღს ახალ ნათურას უმატებს, უფრო რომ გაანათოს ოთახი, თუმცა ოთახის განათება მათ უღიმღამო ცხოვრებას, რაღა თქმა უნდა, ვერაფერს შესძენს. ოჯახის წევრები დილაობით ალბათ სამსახურში მიდიან, მერე უკან ბრუნდებიან და თეჯირს ამოფარებულები თითოეული თავის საქმეს აკეთებს. მათ არც გარე სამყარო იზიდავთ, არც ოჯახის საერთო სატკივარი აწუხებთ დიდად. დედ-მამა პერიოდულად, რაღაც მამა-პაპულ სახლზე იწყებენ საუბარს, რომელიც აუცილებლად მათ უნდა დარჩეთ დიდი დროს სიკვდილის შემდეგ. ეჭვიც არ ეპრებათ, რომ მემკვიდრეები სწორედ ისინი არიან, სახურავი ხომ ფილმის გმირის მამამ გაუკეთა სახლს. ეგებ, ამ სოფელში მიტოვებული სახლის აღდგენას მოახმაროს მამამ თავის ენერჯია?! მაგრამ აქაც აბსურდული სიტუაციას ვაწყდებით. ძველ ნასოფლარში, ნახევრადდანგრეული სახლის პატრონია ჟანრი ლოლაშვილის გმირი. სახლი მართლაც სახურავის წყალობითაა გადარჩენილი, ირგვლივ კი გაპარტახებული, დანგრეული სოფელია. ამ ნასოფლარში ამაყად დგას პროლეტარიატის ბელადის, ჩვენი ბედნიერი მომავლის პირველი მშენებელის, ლენინის ქანდაკება, მას დრომ ვერაფერი დააკლო, თუმცა მის მიერ აშენებულ სამყაროში ყველაფერი დაიქცა და განადგურდა.. ნასოფლარში ჩასვლისას ჟანრი ლოლაშვილის გმირი ხან დროშებიან ხალხს ადევნებს თვალს, ხანაც მანქანით მოსიარულე ლამაზ ქალიშვილებს, რომლებიც გამუდმებით დროშიან კაცებს ეძებენ. ძველებური რადიოლადან კათოლიკოს-პატრიარქის ილია II ხმა ისმის. იგი რწმენაზე, ურთიერთის იყვარულზე, თანადგომაზე ლაპარაკობს, მაგრამ ფილმის გმირს ხმის ტემბრი ხიბლავს, სიტყვებს არც კი უსმენს, არ აინტერესებს. ერთი საზრუნავი აქვს სახლი ჩაიგდოს ხელში, თუმცა ბოლომდე ისიც არა აქვს გაცნობიერებული, უნდა კი ეს სახლი და თუ უნდა, რად უნდა.

შინ გაზეთით ხელში, ხან ერთ მედროშეს უღებს კარს და ხანაც მეორეს, ყველას აძლევს უფლებას დროშა გადაკიდოს აივანზე, მისთვის სულ ერთია, არ აინტერესებს, ისე გაკვრით კითხულობს: დღესასწაულია რამე? და არც ელოდება პასუხს. ასე უაზროდ ატარებს ცხოვრებას, ერთადგილს ტკეპნის. პერიოდულად შვილს ეკამათება, მაგრამ თანდათან, როგორც საუბრიდან ირკვევა იმას უმტკიცებს, რაზეც ედავებოდა. შვილის სიტყვებს იმეორებს, მაგრამ არც ეს ახსოვს, იმიტომ, რომ საქმის ორივე მხარე იცის, ხან ერთს იტყვის, ხანაც მეორეს - მას ხომ არც პრინციპები აქვს ცხოვრებაში და არც პოზიცია. არც შვილების ცხოვრება განსხვავდება მშობლების ცხოვრებისაგან. დროის დინებას უაზროდ მისდევენ, და სკოლაში დადის მორჩილად, უხმოდ ზის გ

აკვეთილებზე, მას არც ემოციის გამოხატვა შეუძლია და არც ინტერესის, რაიმეს მიმართ. თითქოს უცნაურია ასეთი გარემო, მაგრამ ამავე დროს ძალზე საცნაური, ახლობელი. ეს ხომ ჩვენი საზოგადოების დიდი ნაწილის ცხოვრების ნორმა იყო. ამ საზოგადოებას გამოღვიძებულს ვერ უწოდებ. იგი უვარგისი, უსაქმური, უმოქმედოა, მაგრამ შემზარავია ყოველივე ამის ეკრანზე ყურება, საშველიც რომ არსაიდან ჩანს, უიმედობის, შიშის, სასოწარკვეთის, აუცილებელი ნგრევის შეგრძნება გიპყრობს ფილმის ნახვისას. სურათის ბოლოს მაჟორული მუსიკის თანხლებით ურთიერთსაწინააღმდეგო მიმართულებით მოსიარულე დროშიანი ადამიანებიც არ იწვევენ იმედის გრძნობას, მათი მოძრაობის წინააღმდეგობრივი, მასობრივი ხასიათიც ხომ საშიში, ხშირად ავისმომასწავებელია გაურკვეველი რჩება რა სჯობს, ის რაც ეკრანზე ხდება, ცხოვრების ასეთი წესი თუ ის, რაც შეიძლება მოხდეს და რაც მინიმუმებით არის ნაჩვენები გარე სამყაროსთან შეხების დროს.

ასეთი ზედმიწევნით აბსურდული, პირობით-რეალური სამყაროს დახატვა რაღა თქმა უნდა, მხოლოდ ალექსანდრე რეხვიაშვილს შეეძლო. რეჟისორის სამყარო უჩვეულოა, ალოგიკური, თითქოს უცხო მაგრამ ამავე დროს საცნაური. ფილმის "მიახლოების" გმირები, რეჟისორის სხვა ფილმების პერსონაჟებს მგვანან, ისინი გზას ეძებენ შინისაკენ, საკუთარი არსების სიღრმეებისაკენ. რეხვიაშვილის ფილმებში დრო განყენებულია, რიტმი - ჩამაფიქრებელი, აუჩქარებელი, ზოგ შემთხვევაში დუნე, ხშირად მეორდება ერთი და იგივე კადრი, მაგრამ ეს არ არის მოსაწყენი ერთფეროვნება. ალექსანდრე რეხვიაშვილის ბოლო ფილმი მის მიერ დაწყებული ტრილოგიას ამთავრებს. 'მე-19 საუკუნის ქართული ქრონიკა',

'გზა შინისაკენ', 'საფეხური' - ამ ფილმების პირდაპირი გაგრძელებაა "მიახლოება", და თუ ამ გზას შინისაკენ, აქეთ მოვყავართ, რაღა თქმა უნდა ეს გზა უპერსპექტივო, განწირული, ჩიხში მოქცეულია. რეხვიაშვილი ერთ-

ერთ ინტერვიუში აღნიშნავს "თუ უწინ ჩემი გმირი თავისუფალი არ იყო და ამით იტანჯებოდა, ახლა ახალ იერარქიაში, ახალ კონფლიქტურ სიტუაციაში მოხვედრილს, საზოგადოებისგან სრული გათავისუფლების შედეგად გაჩენილი ტრაგიკული გრძნობა, მძიმე ფსიქოლოგიური განცდებით თრგუნავს.

"იზოლაცია ის სიტყვა არ არის, რომელიც ასეთი ადამიანის მდგომარეობას გამოხატავს. თუნდაც მანკიერი საზოგადოების ორგანიზმს გამიჯნული კაცის ხვედრი ტრაგიკულია. თავისუფლების მიპოვებით ის ეთხოვება ჰარმონიას - უფლებას იყოს ერთი მთელის შემადგენელი ნაწილი" ფილმში დარღვეულია ადამიანთა შორის კავშირები, დაშლილია საზოგადოება, სკოლა, ნგრევის პირასაა მისული სოფლები. დროშით ხელში ლენინის ძეგლის ფონზე დახეულ-

დამონძილ სამოსში დაუბანელი, წვერგაუპარსავი ადამიანების გაუთავებელი ხეტიალი, გათიშული ოჯახი - ეს 90-

იანი წლების დასაწყისის საქართველოა. ეკრანული სივრცე შეზღუდულია, პერსპექტივის შეგრძნების საშუალებას არ იძლევა. ყველაფერი ერთ სიბრტყეზე ვითარდება, ყველგან ინტერიერებსა თუ ნატურაზე თითქოს ჩახუთული სამყაროა და ადამიანი ჰაერის ნაკლებობას განიცდის. ფილმის გმირები რეჟისორმა დასაღუპავად გაიმეტა, სამომავლო გზა გადაუჭრა.

ალექსანდრე რეხვიაშვილის ფილმები თანამედროვე სამყაროში ადამიანის სულიერ გაუცხოებაზე მოგვითხრობენ. საქართველოში იმ პერიოდში შექმნილმა ვითარებამ რეხვიაშვილი თავისი გმირების მიმართ უფრო დაუნდობელი გახდა. უუნარობა, გულგრილობა, შემგუებლობა მსგავს ვითარებაში დამღუპველია. რეხვიაშვილი მხოლოდ "მიუახლოვდა" საზოგადოებას, რომელიც მისთვის ახლობელთან ერთად - უცხოც გახდა. ფილმის ფინალური კადრები ორგვარად შეიძლება გავიაზროთ, როგო

რც ახალი დროის აღზევება და საბოლოოდ მისი გამარჯვება, ან როგორც უაზრო და პირისპირებით, ურთიერსაწინააღმდეგო მიმართულებით უთავბოლო სვლის საშიში პერსპექტივა.

რეჟისორის ფილმის გმირები `პროვინციელი`, `უგემოვნო` ქართველები არ არიან, ელდარ შენგელაიას ფილმი კი სწორედ მათზე `პროვინციელ`, `უგემოვნო` ქართველებზე მოგვითხრობს. მაყურებელი, რომელსაც გარკვეული სტერეოტიპი გამოუმუშავდა შენგელაიას ფილმების მიმართ, გაკვირვებული დარჩა. რეჟისორის თაყვანისმცემლებმა თავის თავი ვერ იცნეს თანამედროვეობაზე შექმნილ ახალ ფილმში. შენგელაიას ფილმებში მაყურებელი ნაცნობ გარემოს, ნაცნობ პერსონაჟებს ხედავდა ყოველთვის. მისი ფილმების გმირების დიალოგებით მასები ალაპარაკდა ერთ დროს, ამჯერად წარმოდგენილი სამყარო კი გაუგებარი და უჩვეულოა, არადა ეს ის გარემოა, რომელშიც თავდაპირველად შეიძლება მხოლოდ რეჟისორს უხდებოდა ტრიალი, შენგელაიამ დაინახა რამხელა მაშტაბები შეიძლება მიიღოს ამ საზოგადოებამ, როგორ შეიძლება მან წალეკოს და გადათელოს ყოველივე ფასეული. თუ `ცისფერ მთებში` ელდარ შენგელაია ადამიანების გამოფიტვაში უპირველეს ყოვლისა სისტემას ადანაშაულებდა `ექსპრეს-ინფორმაციაში` თავად საზოგადოება ხდება დამნაშავე, საზოგადოება, რომელიც ქმნის მისივე დამანგრეველ ისტორიას. რეჟისორი შეეცადა გადაეღო ფილმი - კიჩი თანამედროვე ცხოვრებაზე, სწორედ, ამიტომ არის ხაზგასმულად უგემოვნო და პროვინციული `ექსპრესინფორმაცია`. ოპერატორმა ლომერ ახვლედიანმაც ალღო აუღო რეჟისორის სურვილს და `პროვინციული`, `უგემოვნო` სამყაროს დახატვას შეეცადა ეკრანზე. ელდარ შენგელაიამ ზედმიწევნით სწორად იწინასწარმეტყველა საბჭოთა წყობის შემდგომი საქართველოს მდგომარეობა, არეულობა, რომელშიც გაიძვერა ჩინოვნიკები, ყოფილი პარტიული მუშაკები და ახლად გამომცხვარი ბიზნესმენები ცხოვრებას იწყობენ. საბჭოური მენტალიტეტის ადამიანი უპრობლემოდ ერგება ახალ დროს. `უგემოვნო` საზოგადოება პარტიებად დაქსაქსულა, არაფრის მაქნისი და სინდისგარეცხილი ფილმის `გმირები` ქალაქის საპატიო მოქალაქეები არიან. რესპექტაბელური მოსიყვარულე ოჯახები აქვთ და მოჩვენებით სიმშვიდეს ინარჩუნებენ. უგემოვნო, უპერსპექტივო, საზოგადოება - საზოგადოება, სადაც ტელევიზია, სარეკლამო რგოლი, ადამიანები, გარემო, ყველაფერი სახეშეცვლილი და დამახინჯებულია. საიდუმლო შეკრებები სასაფლაოზე ხდება, ეს ის სასაფლაოა აგული ერისთავი რომ გამოფენას აწყობდა, დირექტორი კი ის ადამიანი, რომელიც ცოტა ხნის წინ გამომცემლობას ხელმძღვანელობდა. დროშებიანი, წვერებიანი, დაუბანელი, უპრინციპო ადამიანები, ერთი და იგივე სახეები და სხვადასხვა პარტიები - ფილმში, დირექტორის კაბინეტში სისტემატიურად იცვლება სურათი ჩარჩოში, დირექტორმა ზედმიწევნით კარგად იცის რომელ პარტიას, რომელი სურათი დაახვედროს, საბოლოოდ კი ჩარჩოში ავტომატიანი გვარდიელის ფოტო რჩება. ფილმის გმირების მთავარი ნიღაბი ეროვნულობაა. შენგელაია მათ ყველას ერთ კადრში ათავსებს ჩოხა-ახალუხში გამოწყობილებს და მრავალჟამიერს ამღერებს. კომიკური და იმავე დროს ტრაგიკულია ვითარება, როცა ტრადიციულ იდეალებს მიდევნებული, ტრადიციით კურთხეულ ჩვეულ გზებზე დამდგარი კაცი უფსკრულისკენ მიდის და საშინელ მარცხს განიცდის ისე, რომ მასთან მისთვის სხვა იდეალი, გზა და გამოსავალი არ ჩანს. ელდარ შენგელაიას ბოლო ფილმში საზოგადოებაში დაიკარგნენ ინდივიდები, მათი ადგილი უსახურმა მასამ - ბრბომ დაიკავა. საბჭოთა წყობის მიერ დეგრადირებულმა საზოგადოებამ არ იცის როგორ იცხოვროს დამოუკიდებლად, რას უქადის თავისუფლება. შეუძლებელია კულტურა არსებობდეს იქ, სადაც არც წესებია და არც კანონები, შეუძლებელია კულტურის არსებობა იქაც, სადაც პატივს არ სცემენ ინტელექტუალურ ძალას.

ბრბოდ ქცეულ საზოგადოებაზე მოგვითხრობს რეჟისორი ნოდარ მანაგაძე ფილმში `ანგელოზის გადაფრენა". რეჟისორმა ფილმის გმირები პირობითად აეროპორტის მოსაცდელ დარბაზში განათავსა. სამყაროს რეჟისორი პატარა ტყუპი გოგონების თვალთახედვით აღიქვამს, აბსურდის მოცემულ თეატრში მსახიობები, ხშირად იცვლიან ნიღბებს, თითქოს ცდილობენ ცხოვრებას მოერგონ. ნიღბების ცვლასთან ერთად მათი ქცევის ნორმებიც იცვლება. ორად გახლეჩილ სამყაროს თავისი კანონები აქვს მისტიური თვითმფრინავის მოლოდინში, ისინი ყველა უარყოფით თვისებას ერთდროულად ავლენენ, ერთი სამყაროდან მეორეში გასაქცევად მზად არიან, სჯერათ საოცნებო ქვეყანაში უკეთესი ცხოვრება ელით. ჩაკეტილ სივრცეში მოხვედრილებმა. არც კი იციან, რომ უთვალთვალევენ და გარედან მართვადნი არიან. მათ არ სჭირდებათ ლიდერი, ისინი თავად განსაზღვრავენ ქცევის ნორმებს. მათთვის სამყარო იმდენად არის საინტერესო, რამდენადაც თავად არიან ამ სამყაროში საინტერესონი. თითქოს ჩაკეტილ სივრცეში მოხვედრილებს ერთიანობის გრძნობა უნდა ჰქონდეთ გამძაფრებული, მაგრამ მათთვის ადამიანური ემოციები უცხოა. ისინი მექანიკურად არსებობენ, ხელოვნურად ირგებენ ნიღბებს. გაორებულ სამყაროს, გაორებული ურთიერთობები და გრძნობები მოაქვს. საზოგადოების ეს ნაწილი მოსაშორებელია, ალბათ ამიტომაც უმჯობესია მისტიურ ქვეყანაში გაფრინდნენ, სადაც კარგი ცხოვრება, ფუფუნება, სამსახური და სიყვარული ელით. დროა მოწყდნენ რეალობას, რომლის ატრიბუტიკა სროლა, შიში, გაუტანლობაა, ამიტომ მათი გაქცევაც გამართლებულია. ცხოვრებაში ყველაფერს გარემოებები არ წყვეტენ, პირიქით გარემოებები ის დილემაა, რომელიც გამუდმებით დგება ჩვენს წინაშე და ჩვენ იძულებული ვართ გამუდმებით ვეძებოთ გადაჭრის გზები. საბოლოოდ ყველაფერი ადამიანზე, მის ხასიათზეა დამოკიდებული. იგივე შეიძლება ითქვას საზოგადოების ცხოვრებაზეც და რადგან საზოგადოებაში ადამიანი მასა იგივე ბრბოა გაბატონებული, სწორედ ის იღებს გადაწყვეტილებებს.

ყოფიერების ლაბირინთიდან გამოსვლის გზებს ეძებს რეჟისორი გიორგი შენგელაიას ფილმის `ორფეოსის სიკვდილის" გმირი. პროფესორი არ არის მეცნიერებაში ჩაკეტილი ადამიანი. ის წარსულით ცხოვრობს, იმდენად, რამდენადაც წარსულის მკვლევარია, იგი განსხვავდება რეჟისორ ლუკინო ვისკონტის პროფესორისაგან ფილმიდან `ოჯახური პორტრეტი ინტერიერში", მას დარაბები არ დაუხურავს, ის ცხოვრებას არ გაემიჯნა. პორტრეტების ნაცვლად პეპლების შეგროვებით არის დაკავებული, ცდილობს ახალ დროს აუბას ფეხი, ეშინია მცდარი დასკვნების გაკეთება. ამიტომაც მიილტვის ახალგაზრდა ქალიშვილისაკენ, ის ხომ იმ თაობის წარმომადგენელია, რომელმაც სულიერებაზე უარი თქვა, რომელსაც თავისი შეხედულება აქვს წარსულზე, რომელიც ყველაფერს იკადრებს თუ დასჭირდება, ის იმ თაობის წარმომადგენელია ზნეობა და მორალი რომ დაკარგეს. მიუხედავად ყველაფრისა პროფესორს სურს ყოველივეში გაერკვეს, მას რაინდული სული აქვს შემორჩენილი და უნდა ბოლომდე რაინდად დარჩეს. პროფესორს სჯერა, რომ მხოლოდ საზოგადოებაში შეხვდება საკუთარ თავს, თუ მას გაემიჯნე, მარტო საკუთარი მე შეგრჩება. `აჰა, გწირავთ ყველაფერს, რაც გამაჩნია! - იტყვის გულუხვი, აჰა გწირავთ ყველაფერს რადაც ვლირვარ! - იტყვის თავდადებული, აჰა, გწირავთ ყველაფერს რაც ვარ - იტყვის გმირი, აჰა, გწირავთ ჩემს საკუთარ თავს! - იტყვის წმინდანი და შენც მასავით შესწირე შენი თავი და როცა შესწირავ, თქვი ჩემთან ერთად გწირავთ მთელ ჩემს სამყაროს! ამისათვის კი უნდა შექმნა სამყარო, ემიო იგი შენივე სულის სიღრმეში!" პროფესორს უნდა ჩაიძიროს საკუთარ თავში, რომ მთლიანად და განუყოფლად უძღვნას თავი სხვებს. რეჟისორი გიორგი შენგელაია მამების და შვილების თაობას შორის ჩატეხილი ხიდის გამთლიანებას შეეცადა. ამ ორთაბრძოლაში დამარცხებული ორივე მხარე შეიძლება გახდეს, მაგრამ პროფესორი

60-70-იანი წლების რომანტიკოსს უფრო ჰგავს, ვიდრე 90-იანი წლებში მცხოვრებ ადამიანს, მისთვის მაინც უცხო რჩება ახალი ფასეულობები, ცხოვრების ახალი რიტმი.

70-იანი წლების რომანტიკოსს ჰგავს მერაბ კოკოჩაშვილის ძია ნიკოც ფილმიდან `ნუცას სკოლა"! ნიკო ძია თანამედროვე ახალგაზრდაა, კეთილი, გულუბრყვილო, ბავშვურად მიამიტი, მეოცნებე, მასაც ფესვები წარსულში აქვს გადგმული და უჭირს რეალობასთან შეგუება. მით უმეტეს, რომ საქართველოში ახლა უკვე სხვა რეალობაა, ახლა უკვე თამამად შეიძლება დაიცვა შენი სამშობლოს ინტერესები. მაგრამ აქტიურ ცხოვრებას ნიკო ძია გაურბის, წინაპრების ადგილსამყოფელს უბრუნდება, სახლს და მიწას იბრუნებს და საზოგადოებიდან შერაცხულ `უცნაურ" ადამიანებთან ერთად იქ იშენებს საკუთარ `სამოთხეს", კუთხეს, სადაც ყველაფერი სიყვარულზე, ურთიერთგაგებაზე, მიმტივებლობაზე იქნება აგებული. ნიკო ძია ყველას უყვარს, ისიც ყველას მიმართ ერთნაირია, დამთმობი, ღმობიერი, მიმტევებელი. მას უნდა, რომ მის მიკროსამყაროში არავინ არ შემოაღწიოს, რომ ეს ფაქიზი სულები არ დაინგრეს, არ გაბოროტდნენ, მაგრამ ნიკოს აქაც არ ასვენებენ. საქართველო იყიდება ნაწილ-ნაწილ, კუთხე-კუთხე, აქაც ჩამოდიან უცხოელი ინვესტორები და ნათელმხილველები, რომლებიც უბრალო, დაბეჭავებულ ადამიანებს განკურნებას, გამდიდრებას სთავაზობენ. მიდის ყველაფრის დაყოფა-დაქუცმაცება, გაყიდვა. შექმნილ სიტუაციაში ნიკო ძიას არ შეუძლია სკოლის დაცვა. იგი ვერც თანასოფლელების აგრესიას აღუდგება წინააღმდეგ, მხოლოდ მათ გახიზვნას მოახერხებს, თვითონ უკან ბრუნდება, იარაღსაც იღებს ხელში, მაგრამ ბოლო წუთს მაინც უკუაგდება მას და უიარალოდ მიდის შეიარაღებული მტრებთან შესახვედრად. მან თავის თავზე იტვირთა ამ ადამიანთა ბედი, მაგრამ მათი დაცვა ვერ შეძლო, რადგან ისეთივე ინფანტილურია, როგორც მისი სკოლის ბინადარნი. ისიც წარსულში დარჩა, რეალობას ვერ გაუსწორა თვალი, მაგრამ თუ შენ სხვისი საზიდი ტვირთის ზიდვაც გინდა, უნდა შეგეძლოს მათი დაცვაც.

ყოფიერების და ცნობიერების მუდმივ ჭიდილზე გვესაუბრებიან 60-იანელთა თაობის წარმომადგენლები 90-იანი წლებში გადაღებულ ფილმებში. 60-იანელთა ფილმების გმირები `შერეკილების" გმირების მსგავსად ვერ გაფრინდებიან, რადგან მათ ფრენის სურვილი აღარა აქვთ....

ლიტერატურა:

გ. გვახარია, `გვაქვს უთვალავი ფერთა", `კინო`, 1990 წ. #3.

მ.დე უნამუნო, „სულის სიღრმეში“, თბ. „ლომისი“, 1995წ.

ი.კუჭუხიძე, `ოთარ იოსელიანის კინოპოეტიკის ზოგიერთი თავისებურებანი `საბჭოთა ხელოვნება~, 1982წ. №1

გ.გვახარია, `ფილმის პრემიერაზე მარაოებით ნუ მოხვალთ!~ კავკასიონი 1993წ.

გენდერული ასპექტები თანამედროვე ქართულ კინოში

დინარა მალაკელიძე (ჰუმბოლტის უნივერსიტეტის დოქტორი/მეცნიერ-მკვლევარი, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის მოწვეული პროფესორი; Creative Europe-ის საქართველოს დესკის მედიაპროგრამის კოორდინატორი; ბერლინი)

გენდერული ასპექტების გააზრებას თანამედროვე ქართულ კინოში პოსტრუქტურალისტური დისკურსიდან აღმოცენებულ და კულტურის ფენომენის მამაკაცურ და ქალურ დიფერენციაციაზე დაფუძნებულ კვლევებზე დაყრდნობით შევეცდები. შეგახეხებთ, რომ კინოს ფსიქოანალიტიკურ თეორიასთან ერთად მეოცე საუკუნის მეორე ნახევარში სწორედ პოსტსტრუქტურალისტურმა თეორიამ მოახდინა მნიშვნელოვანი ზეგავლენა კინოს ფემინისტური თეორიის კვლევების მეთოდოლოგიაზე.

მეოცე საუკუნის 1970იან წლებში, ქალთა ემანსიპატორული მოძრაობის ახალი ტალღისა და მისი თანამდევი სექსუალური რევოლუციის შედეგად აღმოცენებული ფემინისტური კინოს თეორია უარყოფდა პატრიარქალურ საზოგადოებრივ ნორმებსა და მამაკაცურ არაცნობიერზე დაფუძნებულ ტრადიციულ კინემატოგრაფს.

ამ პერიოდის ფემინისტური კინოს თეორიის ფუნდამენტური კვლევები, ქალი რეჟისორების შემოქმედების ტრადიციულ, მასკულინურ კინემატოგრაფთან დაპირისპირებაზე რეფლექსიას წარმოადგენდა. ხოლო 1990იანი წლებიდან ფემინისტური კინოს მკვლევარების თეორიული გააზრების მთავარ ობიექტი ხდება:

- ქალი მაცურებლის მიერ ფილმის აღქმის თავისებურებების
- კინოს ისტორიის ქალური მზერით კონსტრუირებისა და
- კულტურის ფენომენის მამაკაცურად და ქალურად დიფერენცირების, კვლევები.

კინოს თანამედროვე ფემინისტური თეორიის გამოკვლევებში მნიშვნელოვანი როლი ენიჭება ისეთ ინტერდისციპლინარული თეორიების გამოყენებას, როგორებიცაა: Gender Studies, Popular Culture და Cultural Studies.

თანამედროვე ქართული კულტურისა და ხელოვნების გენდერული თვალსაზრისით გააზრებისას ცხადი ხდება, რომ იგი მასკულინური, პატრიარქალური ღირებულებების რეპრეზენტაციის კინოკულტურას წარმოადგენს. ჩვენი კულტურა, სხვა, მოდერნული კულტურებისგან განსხვავებით დღემდე პატრიარქალურ ღირებულებებზე არის დაფუძნებული და მასში მამაკაცური და ქალური გამოცდილება, არსობრივად განსხვავებულია, დასავლური მოდერნული კულტურებისგან.

კინემატოგრაფი, როგორც მასობრივი მედიუმი, ქართული კულტურის არსს გენდერული თვალსაზრისით, ყველა სხვა ხელოვნებებზე უფრო თვალსაჩინოს

ხდის. რადგან სწორედ ფილმში, როგორც მასობრივ მედიუმში ყველაზე უკეთ წარმოჩნდება ქალურისა და მამაკაცურის კონსტრიუქციისა და დეკონსტრუქციის მცდელობები.

თუ გადავხედავთ ქართული კინოს ისტორიას, რა თქმა უნდა ყველა მისი არსებობის ყველა ეპოქაში იღებდნენ ფილმებს, რომლის პერსონაჟები ქალები იყვნენ. თუმცა უნდა ითქვას, რომ ეს ფილმები არასოდეს ყოფილა გადაღებული ქალებისათვის, ვგულისხმობ რა თქმა უნდა ქალ მაცურებელს.

ადრეული ქართული კინოს ქალი პერსონაჟები სოციალური, *ქრისტიანე* 1918 რეჟ. ალესანდრე წუწუნავა, ან მამაკაცური ტირანიის, *მამის მკვლეელი* 1923, რეჟ. ამო ბეკნაზაროვი, *სამი სიცოცხლე* 1925, რეჟ. ივანე პერესტიანი, მსხვერპლს წარმოადგენდნენ.

მართალია თავად საბჭოთა ქართული კინოს ისტორიის დასაწყისი რევოლუციის დროინდელ ემანსიპატორულ პერიოდს ემთხვევა, მაგრამ კინოში ეს იდეები სრულიად გადაფარული იყო საბჭოთა, კომუნისტურ იდეოლოგიაზე დაყრდნობილ მორალზე.

საბჭოთა კინოს პერსონაჟ ქალებს, პირადი ცხოვრება თითქმის არ გააჩნდათ, ისინი უსამართლობასთან მეზრძოლი: *დარიკო* 1936, რეჟ. სიკო დოლიძე, ან კომუნიზმის მშენებელი, შრომის გმირი ქალები იყვნენ: *ნარინჯის ველი* 1937, რეჟ. ნიკოლოზ შენგელაია.

მეოცე საუკუნის 1930იანი და 1940იანი წლების ქართული კინოს პერსონაჟი მამაკაცებიც, ჩაგრულთა მცველებს და უსამართლობის წინააღმდეგ მეზრძოლებს წარმოადგენდნენ. ამ პერიოდის ყველაზე უფრო ტიპური ფილმს ამ თვალსაზრისით მიხეილ ჭიაურელის არსენა წარმოადგენს, რომელიც ე.წ. დიდი, მზრუნველი, ავტორიტეტული მამის არქეტიპს განასახიერებს.

რაც შეეხება მეოცე საუკუნის მეორე ნახევრის ქართული კინოს პერსონაჟ მამაკაცებს, 1960იანი წლებიდან მოყოლებული ისინი ძირითადად ნონკორფომისტი ან ინფანტილურ, რომანტიკული ტიპაჟები არიან, *გიორგობისთვე* 1966, *იყო შაშვი მგალობელი* 1970 რეჟ. ოთარ იოსელიანი, *ალავერდობა* 1962, რეჟ. გიორგი შენგელაია, *შერეკილები* 1973, რეჟ. ელდარ შენგელაია.

ამავე პერიოდის ქართული კინოს პერსონაჟი ქალები, რომლებიც უბიწობის, ქალწულობის არქეტიპის გამომხატველები არიან, ხშირ შემთხვევაში საზოგადოებრივი ძალადობის მსხვერპლი ხდებიან: *ვედრება* 1967, *ნატვრის ხე* 1976, რეჟ. თენგიზ აბულაძე.

ქართული საბჭოთა ფილმების ქალები უმეტესად ასექსუალური, ეროტიულობისგან დაცლილი პერსონაჟები არიან, პატრიარქალური კულტურისათვის ესოდენ მნიშვნელოვანი და ორგანული დედის ან მეუღლის ფუნქციის მატარებლები. ისინი არა ქალი ინდივიდებს, არამედ საბჭოთა იდეოლოგიის ინსტრუმენტებს წარმოადგენენ, რომლებიც სოციალურ ფუნქციას ასრულებენ.

დამოუკიდებელობის პირველი ათწლეულის ქართულ კინოში, გენდერული თვალსაზრისით, დამკვიდრებული სტერეოტიპები სრულიადაც არ შეცვლილა.

მეოცე საუკუნის 1990-იან წლებში გადაღებულ ფილმებში თვალშისაცემი სწორედ მზუნველი, ავტორიტეტული მამის ძიების მოთხოვნილება ხდება, ნოსტალგია მამაზე, როგორც მფარველსა და ავტორიტეტზე: ლევან ანჯაფარიძის *ორმაგი სახე* 1997, გოდერძი ჩოხელის *ლუკას სახარება* 1998.

XXI საუკუნის ქართულ კინოში გენდერული სუბტექსტის თვალსაზრისით ჩნდებიან მოძალადე, ბრუტალური, დაუნდობელი მამაკაცები, რომლებიც პოლიციელებს, სახელმწიფო სტრუქტურაში მომუშავე მამაკაცებს განასახიერებენ და საკუთარ თავს კანონსა და მორალზე მაღლა აყენებენ, ლევან ზაქარეიშვილის *თბილისი*, *თბილისი* 2005, არჩილ ქავთარაძის *კომა* 2013.

გენდერული ასპექტის თვალსაზრისით, თანამედროვე ქართულ კინოში ასევე გამოიკვეთება კიდევ ერთი ტენდენცია, ჰეტეროსექსუალი მამაკაცის არქეტაიპის რღვევის, მასკულიზმის კრიზისის წარმოსახვისა და მისი ერთგვარი დეკონსტრუქციის მცდელობა. ტრადიციული კულტურული და სოციალური სტატუსის დაკარგვის გამო, ფუნქციადაკარგული, ფიზიკურად და სულიერად დაუძლებელი, ნერვიული აშლილობის ზღვართან მდგომი, მაჩო მამების რეპრეზენტაცია. მამაკაცების ასეთი წარმოსახვა რეალობის ასახვას, ქართულ საზოგადოების უმეტეს ნაწილში მამაკაცის სოციალური და საზოგადოებრივი მდგომარეობის აღწერას წარმოადგენს. აჩვენებს მამაკაცების მენტალურ კრიზისს დაკარგული ნომინანტური ფუნქციის გამო ოჯახსა თუ საზოგადოებაში: ნანა ექვთიმიშვილისა და სიმონ გროსის ფილმის, *გრძელი, ნათელი დღეები* 2013, მთავარი პერსონაჟები მოზარდი გოგონები არიან, მათი მამები გოგონების ცხოვრებაში არავითარ როლს არ ასრულებენ, ერთის მამა ციხეშია, მეორე გოგონას მამა, კი დეგრადირებული, გამოუსწორებელი ლოთი და ვერბალური მოძალადეა. ლაშა ცქვიტინიძის ფილმის, *მე ვარ ბესო* 2014, მთავარი პერსონაჟის მამაც მუდამ გაბრაზებული და მოჩხუბარი საშუალო ასაკის მამაკაცია, რომელიც ცხოვრებისგან აღარაფერს ელის. ლევან თუთბერიძის ფილმში, *მოირა* 2015, მამა ინვალიდის ეტლს არის მიჭაჭვული, ემიგრაციაში წასული ცოლისგან მიტოვებულია და ოჯახის ცხოვრებაში ვერანაირ როლს ვეღარ ასრულებს.

მამაკაცურობის ტრადიციული გაგების, ჰეტეროსექსუალური იდენტობის კრიზისი ირონიულადაა თემატიზირებულია დიმიტრი ცინცაძის ფილმში *ბედნიერების ღმერთი* 2015, რომლის მთავარი გმირი, საქართველოდან გერმანიაში ემიგრირებული ხელმოცარული მსახიობია, აუწყობელი ცხოვრებითა და ნაივური ტყუილებით, რომლითაც საკუთარი ხელმოცარულობის დამალვას ცდილობს. ლევან კოლუაშვილის ფილმის, *შემთხვევითი პაემნები* 2013, მთავარი პერსონაჟიც ანდრო, ამოვარდნილია ე.წ. ნორმალური ჰეტეროსექსუალი მამაკაცური ნორმისაგან. იგი ინფანტილური, თვითდაჯერებულობას მოკლებული 40 წლის უცოლო მამაკაცია, რომელიც ჯერ კიდევ ავტორიტეტულ, დომინანტ მშობლებთან ერთად ცხოვრობს. ნინო ჟვანიას ტრაგიკომედია, *აღლუმი* 2018, მამების თაობის, სამი განსხვავებული მამაკაცის, ბავშვობის მეგობრების, მელანქოლიურ პორტრეტს ქმნის. ფილმი საშუალო ასაკის მამაკაცების პირად პრობლემებზე, მათ ინდივიდუალურ კრიზისებზე, ხელმოცარულობაზე, საზოგადოებაში

გაბატონებულ სტერეოტიპულ ნორმებთან და ზოგადად ცხოვრებასთან მათ დამოკიდებულებაზე მოგვითხრობს.

მამაკაცის ექსისტენციალური კრიზისის, მისი ემოციების, მამაკაცური ფსიქოლოგიის განსხვავებული გენდერული რაკურსით ჩვენების მცდელობას წარმოადგენს თინათინ ყაჯრიშვილის ფილმი *ჰორიზონტი* 2018. ფილმი 30 წელს გადაშორებული მამაკაცის, გიოს შესახებ მოგვითხრობს, რომელიც ცოლთან განშორების ტკივილთან გამკვლავებას მშობლიური ქალაქიდან გაქცევით ცდილობს. თუმცა ყოფილ ცოლთან მამაკაცის ფსიქოლოგიური და მენტალური მიჯაჭვულობა იმდენად ძლიერია, რომ იგი დაკარგული სიყვარულის გამო კვდება. სამწუხაროდ, დრამატურგიის ფსიქოლოგიური სიღრმის არქონის გამო რეჟისორი ვერ ახერხებს მაყურებელამდე დამაჯერებლად მიიტანოს ფილმის მთავარი პერსონაჟის ისტორია.

სექსუალური უმცირესობების, ჰომოსექსუალი მამაკაცების თემატიზირება, თანამედროვე ქართულ კინოში ძალზე იშვიათად ხდება, რადგან იგი ქართულ სინამდვილეში ჯერ კიდევ ტაბუდადებული თემების რიცხვს განეკუთვნება. რეჟისორი ზაზა რუსაძე ჰომოსექსუალობის რეპრეზენტაციას იგავური, დაფარული ფორმით ახდენს ფილმში, ჩემი *საბნის ნაკეცი* 2013.

ირონიზებული და გაშარჟებულია ჰომოსექსუალი პერსონაჟი ზაზა ურუმუაძის ფილმში, *სამი სახლი* 2008. ლაშა ცქვიტინიძის ფილმშიც *მე ვარ ბესო* 2014, მთავარი პერსონაჟის ჰომოსექსუალი ძმა ლერი, ერთგვარად ულტრირებული და მანერული პერსონაჟია.

პატრიარქალური ჰეტეროცენტრიზმის მიერ დადგენილი ნორმების დეკონსტრუქციის მხრივ, თანამედროვე ქართული კინოს ყველაზე საინტერესო ფილმს, ქართული წარმოშობის შვედი რეჟისორის ლევან აკინის ფილმი, *და ჩვენ ვიცეკვეთ* 2019, წარმოადგენს, რომლის პრემიერა კანის წლევანდელ 72ე საერთაშორისო კინოფესტივალზე გაიმართა, სექციაში Directors Fortnight. ფილმის კარგად გააზრებული, მწყობრი დრამატურგია, რიტმული მონტაჟი, ატმოსფეროს არაჩვეულებრივად გადმოცემის უნარი და მთავარი პერსონაჟების აბსოლუტურად დამაჯერებელი ხასიათები, ლევან აკინის ფილმს თანამედროვე ქართული კინოს ერთერთ ყველაზე გამორჩეულ ფილმად აქცევს. როგორც რეჟისორი თავად ამბობს, მიუხედავად იმისა, რომ ფილმი ორი ახალგაზრდა მამაკაცის ჰომოსექსუალური სიყვარულის დრამატულ ისტორიაზე მოგვითხრობს, ღრმად კონსერვატორულ, პატრიარქალურ, მასკულინურ ქართულ რეალობაში, ფილმი პირველ რიგში მაინც თავისუფლებაზე მოგვითხრობს, პიროვნული არჩევანის თავისუფლებაზე, საკუთარი იდენტობისა თუ ცხოვრების წესის არჩევის უფლებაზე. ფილმის მთავარი პერსონაჟი მერაბი, ჩემი აზრით, ბოლო ათწლეულების ქართული კინოში შექმნილი ხასიათებიდან ყველაზე ღრმა, არაჩვეულებრივი პიროვნული თვისებებით გამორჩეული, მემბოხე პერსონაჟია.

XXI საუკუნის ქართულ კინოში მოღვაწე ქართველი რეჟისორი ქალების ფილმებში ქალურობის და ქალური პერსპექტივის რეპრეზენტაცია უმეტესწილად ქვეყანაში არსებული მძიმე სოციალური და პოლიტიკური სიტუაციების ფონზე ხდება, რომლებშიც ქალები მხოლოდ არსებული სოციალური სიტუაციის პროეცირებას

ახდენენ, სიტუაციის, სადაც ქალებს საკუთარ თავზე უხდებათ ეკონომიური თუ ოჯახში არსებული სხვა პრობლემების გადაჭრა, ნუცა ალექსი-მესხიშვილის ფილმები: *ფელიჩიტა* 2009 და *კრედიტის ლიმიტი* 2014, თინათინ ყაჯრიშვილის: *პატარძლები* 2014, ნინო ბასილიას *ანას ცხოვრება* 2015.

გენდერული ასპექტით საინტერესო ფილმს წარმოადგენს რუსუდან ჭყონიას 2012 წელს გადაღებული, *გაილიმეთ*, რომელშიც ქალების პერსპექტივიდან ხდება ტრადიციული ქართული ოჯახისა და ქართველი ქალის კულტის მითის დეკონსტრუირება. ფილმის პერსონაჟები სხვადასხვა ასაკისა და სოციალური წარმომავლობის ქალები არიან, სილამაზის კონკურსის, *ქართლის დედა*, მონაწილენი, რომელთაც კონკურსში მონაწილეობა იმ რეალობაზე დააფიქრებს, რამდენად ბედნიერს ხდის ქალს, ვითომდა ქალური ბედნიერების არსი, დედისა თუ ცოლის სტატუსი.

ნანა ექვთიმიშვილის ფილმები *გრძელი, ნათელი დღეები* 2013, *ჩემი ბედნიერი ოჯახი* 2015, ტრადიციული ოჯახის პრობლემების რეპრეზენტირების, საზოგადოებაში გაბატონებული ნორმების ქალური პერსპექტივიდან წარმოჩენით ხასიათდებიან. თუ პირველი ფილმის ერთერთი მთავარი პერსონაჟი ეკა, მასკულიზმურ ძალადობაზე დამყარებულ პატრიარქალურ, დესტრუქციულ ნორმებს უპირისპირდება, *ჩემი ბედნიერი ოჯახის*, მთავარი გმირის, მანანას პროტესტის მიზეზი, ქალის მიერ მრავალრიცხოვანი ოჯახის დატოვება, ნაქირავებ ბინაში გადასვლა, საბოლოოდ არა ემანსიპირების, არამედ მხოლოდ პატრიარქალურ ოჯახურ იდილიაში საკუთარი, ქალური ბედნიერების პოვნის სურვილი აღმოჩნდება. მისთვის მთავარი იმის აღმოჩენაა, რომ ქმარს, მიუხედავად ყველაფრისა, სწორედ მანანა უყვარს.

ანა ურუშაძის სადებიუტო ფილმი, *საშიში დედა* 2017, ქართველი დედის შესახებ გავრცელებული კულტურული ნარატივის არაორდინალური პერსპექტივით წარმოჩენის, ქართველი დედის საკრალურობის მითის დამსხვრევის მცდელობას წარმოადგენს. ფილმის მთავარი პერსონაჟი, 50 წელს გადაცილებული მანანა, დიასახლისის რუტინულ მოვალეობებთან ერთად მწერლობის სურვილითაა შეპყრობილი. თუმცა უკვე დაწერილი ტექსტის ოჯახის წევრებისთვის წაკითხვის შემდეგ, მისი შვილებს და მეუღლეს მანანას მიმართ მხოლოდ ერთი თხოვნა უჩნდებათ, შეეშვას მწერლობაზე ოცნებას და ოჯახსა და შვილებს დაუბრუნდეს. საკუთარ ტექსტში, შუახნის ასაკის კრიზისის დაძლევას პერსონაჟი უხამსი ეროტიული ფანტაზიებით ცდილობს, რაც მანანას ოჯახს აშინებს, იგი მარტო რჩება. რეჟისორის ჩანაფიქრი, წარმოგვიდგინოს შუახნის ასაკის ქალი, რომელსაც დიასახლისის რუტინული ყოფისგან განთავისუფლება და მწერლად შედგომა განუზრახავს, ხელოვნური, პათეტიკური სამსახიობო შესრულებისა და რეჟისორული გაუმართაობის გამო გაუგებარი და ბუნდოვანი რჩება.

მარიამ ხაჭვანის ფილმები, მოკლემეტრაჟიანი *ინოლა* 2013 და რეჟისორის სრულმეტრაჟიანი დებიუტი *დედე* 2017, ქალის მდგომარეობის რეპრეზენტირებას, პატრიარქალური ტრადიციების მქონე რეგიონის, სვანეთის მაგალითზე ახდენს. ფილმით *ინოლა* რეჟისორი, უძველესი სვანური ტრადიციის შესახებ ყვება, რომლის მიხედვით ქალებს დაქვრივების შემდეგ, ახალ ქორწინებაში ბავშვების თან წაყვანის უფლება არ ეძლეოდათ. მოკლემეტრაჟიანი ფილმი ბავშვის პერსპექტივაზე

კონცენტრირებულ ავთენტურ ისტორიას წარმოადგენს, ისტორიას თავად რეჟისორის ბეზის თუ დიდი ბეზისა. მარიამ ხაჭვანის სრულმეტრაჟიან ფილმში *დედე*, იგივე, დაქვრივებული ქალის ძალით გათხოვების ისტორია, ჩვენს თანამედროვე ეპოქაში წარმოდგენილი. რეჟისორის გადაწყვეტილება, ყველა არქაული სვანური ტრადიცია ერთ ფილმში მოაქციოს, მთავარი პერსონაჟი კი, ტრადიციების მხოლოდ მსხვერპლად წარმოაჩინოს, ვფიქრობ, ეგზოტიკური ისტორიის პრეზენტირებით საერთაშორისო კინოფესტივალებზე ყურადღების მიქცევის სურვილითაა ნაკარნახევი. ამასთან ხაჭვანი, ისე გატაცებული ნარატივით, რომ ავიწყდება, რომ ფილმი პირველ რიგში ვიზუალური თხრობაა და არა მხოლოდ გადატვირთული ნარატივი.

და ბოლოს, ტრადიციულ მასკულინურ ქართულ კინოკულტურაში გენდერული ასპექტის თვალსაზრისით ბოლო ათწლეულის განმავლობაში შესამჩნევი ხდება, ტრადიციული კულტურული კლიშეებისგან განთავისუფლებისა და განსხვავებული ადამიანების კინემატოგრაფიულად ასახვის მცდელობა, თუმცა ვფიქრობ, ეს ჯერ კიდევ დასაწყისია.

დროის ფაქტორი კინოენის ცვლილებასა და სტრუქტურირებაში

თეო ხატიაშვილი (ხელოვნებათმცოდნე, კინომცოდნე, დოქტორი, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის სრული პროფესორი; საქართველოს კინემატოგრაფისტთა კავშირის წევრი)

საგულისხმოა, რომ კინოენის ჩამოყალიბება უკავშირდება არა ლუმიერების პირველ კინოსეანსებს, რომლებიც რეალობის იმანენტურ სურათს აღბეჭდავენ, არამედ დევიდ უორკ გრიფიტს და მის მიერ მონტაჟის ანუ მსხვილი და საერთო, სხვადასხვა დროითი და სივრცითი ხედების მონაცვლეობის გამოყენებას, რაც კინოგრამტიკის ფუნდამენტი გახდება. ის ამ ხერხებს მიმართავს არა როგორც უბრალოდ ტექნიკურ საშუალებას, არამედ მხატვრულად გააზრებულს კინონარატივის გასავრცობად.

შესაბამისად 20-იანი წლები კინოში იქცევა მონტაჟის ყოვლისშემძლეობის აღიარებისა და ამ ყოვლისშემძლეობაში დარწმუნებულობის ეპოქად. კინოს სემიოტიკოსი კრისტიან მეტცი - რომლის თეორიულ მოსაზრებებზეც და კონკრეტულად წერილზე “კინო: ენა თუ მეტყველება” აიგება ჩემი დღევანდელი ლექცია - “მეფე-მონტაჟის” სახელით მოიხსენიებს მოტაჟური კინოს აღმავლობის ამ პერიოდს, რაშიც ძირითადად რუსულ ავანგარდს მოიაზრებს.

თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ არა მხოლოდ კინემატოგრაფი, არამედ ზოგადად XX ს.-ის დასაწყისის დასავლური ხელოვნება, რომელიც ტექნიკური პროგრესის იდეით, მანქანისა და მექანიკური მოძრაობის კულტით არის გაჯერებული, იყენებს “მონტაჟურ ენას” და ტეხილ, წყვეტილ-რიტმულ სტრუქტურაზე აიგება. წრე, ბორბალი, დისკო... – ეს ის მოტივებია, რომლებიც დასავლურ ავანგარდისტულ ტექსტებში განუწყვეტლივ ტრიალებს და *perpentum mobile*-ს კონცეფციას გაასაგნობრივებს, იქნება ეს დელონეს ფერადი დისკების ციკლი, რომელსაც “საფუძვლად დაედო მოციმციმე ფერადოვან გარსზე დაკვირვება, ელექტრონათურის გარშემო რომ წარმოიქმნებოდა”, ლეჟეს მოტრიალე, ერთმანეთში გადაკვეთილი ბორბლები, რომლებიც კოსმოსის ქაოტური წესრიგის გრაფიკულ გამოსახვას წააგავს თუ მარსელ დუშამის ველოსიპედის ბორბალი, რომლითაც ავტორი ერთის მხრივ, ტექნიკის გენიალურ სიმარტივეს აღნიშნავს და მეორეს მხრივ, ახდენს წრის, როგორც ღვთაებათა თუ სოლარული სიმბოლოს, უძველესი რელიგიების ფეტიშიზაციის ობიექტის დესაკრალიზაციას და ა.შ.

შემთხვევითი არ არის მე-20 საუკუნის პირველ ათწლეულებში - როდესაც კულტურაში ძირეული რყევები მოხდა და რადიკალურად შეიცვალა ზოგადად ხელოვნების რაობა, როცა ფორმა აღარ გამოხატავდა არსს, ხოლო სიტყვამ დაკარგა მნიშვნელობა - ტრადიციული ნარატივისადმი, ისევე როგორც კლასიკური, აკადემიური ფორმისადმი უნდობლობა და მისი უგულვებელყოფა, რომელიც მკვდარ, იზოლირებულ სისტემად იქცა და რომელიც ავანგარდისტების აზრით, ამოვარდნილი იყო დროის კონტექსტიდან და ვერ პასუხობდა იმ კატაკლიზმებს, რითიც დამუხტული იყო საუკუნის დასაწყისი. ამიტომაც ათავისუფლებენ ისინი

საგნებს “მელოდრამატული მნიშვნელობებისგან”, რაც საბოლოოდ “ტვინების ემანსიპაციას” ისახავს მიზნად.

რუსული/საბოჭოური ავანგარდი “ტვინების ემანსიპაციის” იდეას “ტვინის გარდაქმნის”, “აღზრდის” ფუნქციასაც შეუთავსებს. “კულემოვის ეფექტის” პრინციპი, რომელიც დაედება საფუძვლად რუსულ პოეტურ-მონტაჟურ კინოს, კადრების რეკომბინაციით სხვადასხვა მნიშვნელობების წარმოების შესაძლებლობებს გვაჩვენებს და შესაბამისად, მაცურებლის მანიპულირებასაც გულისხმობს. ეიზენშტეინის თქმით, “კინომ, როგორც ტრაქტორმა, უნდა გადახნას ტვინები.” როგორც უკვე აღვნიშნე, კინოს დაბადებისა და აღზრდების პერიოდში მონტაჟური აზროვნება იჭრება სხვა სფეროებშიც, მაგრამ განსაკუთრებული ინტენსივობითა და წარმატებით სწორედ კინოში ინერგება მონტაჟის საშუალებით აზრის წარმოებისა და ამავე დროს აზრით მანიპულირების იდეა. კულემოვის მიხედვით, როგორც აგურებით შენდება კედელი, ასევე ეწყობა კადრით ანუ უმარტივესი ერთეულით ეპიზოდი ანუ ფრაზა ან წინადადება. შესაბამისად, რუსი კინოავანგარდისტების მიერ კინო აღქმულია ენად, რომელიც საჭიროებს დანაწევრებას და შემდეგ მონტაჟს.

კინოს ენობრივი პარამეტრებით განხილვაში გამორჩეულ როლს შეასრულებს სერგეი ეიზენშტეინი თავისი თეორიებითა თუ ფილმების საშუალებით. კრისტიან მეტცის თქმით, მას ერთგვარ აკვიატებულ აზრად ექცა, მთელი კულტურის ისტორია განეხილა მონტაჟური აზროვნების ჭრილში. რუსული მონტაჟური კინოს რეჟისორებისთვის “ფოტო კინოდ, [რეალობის] ასლი კი ხელოვნებად სწორედ მონტაჟის საშუალებით გადაიქცევა. მონტაჟი ასეთი ფართო გაგებით არსებითად ჩაენაცვლება მხატვრული კომპოზიციის ცნებას.”

ეიზენშტეინი უარყოფს ნებისმიერ აღწერილობით ფორმას, არ ცნობს “ნატურალისტურ” კინოს და მას ინფორმაციულს უწოდებს. რამდენად შესაძლებელია გადაღებული სანახაობა თავისთავად იყოს მშვენიერი? ეიზენშტეინისთვის ამის დაშვება შეუძლებელია, რადგან მიიჩნევს, რომ თუმცა საგნებსა და მოვლენებს ონთოლოგიურად გააჩნიათ თანდაყოლილი აზრი, ის საკმარისი არ არის. მას მნიშვნელობა უნდა მიანიჭო. ეიზენშტეინი არასდროს გვაჩვენებს სამყაროს მოძრაობას თავისთავად, არამედ მოძრაობას იდეოლოგიური პრიზმის გავლით. როდესაც მან “ჯავშნოსან პოტიომკინში” თანდათან წამომართული სამი ლომის თანმიმდევრული მონტაჟური მწკრივით შთამბეჭდავი ეპიზოდი გადაიღო, “ამით არა მხოლოდ მშვენიერი კადრი შექმნა, არამედ უნდოდა, რომ ამასთანავე ის ყოფილიყო ენობრივი ფაქტი”- ამბობს კრისტიან მეტცი. ეს არის არაჩვეულებრივი სინტაგმა, რომელიც პროლეტარული რევოლუციის სიმბოლოდ იქცა.

კრისტიან მეტცი არა თუ მონტაჟის ყოვლისშემძლეობას, არამედ მონტაჟური კინოს მიმდევრების აკვიატებასაც - განიხილონ კინო, როგორც ენა - საექვოდ მიიჩნევს. ის თავისი წერილის “კინო - ენა თუ მეტყველება” დასაწყისშივე ახსენებს რობერტო როსელინის, რომელიც სწორედ “ნატურალისტურ [ლუმიერისეულ] კინოს” მიიჩნევდა ახალი, თანამედროვე კინოს ენად. 1959 წ. “კაიე დუ სინემას” რედაქციაში მიწვეული განაცხადებს, რომ თანამედროვე კინოში მონტაჟი აღარ ასრულებს ისეთ დიდ როლს, როგორც ეს 20-იან წლებში იყო: “საგნები ჩვენ წინაშეა, რა საჭიროა მათით

მანიპულირება” - ამბობს ის, განსხვავებით ეიზენშტეინისგან, რომლის პრინციპია - “საგნები ჩვენ წინაშეა, საჭიროა მათით მანიპულირება”. მეტცის აზრით, როსელინის ეს სიტყვები არის იმის დადასტურება, რომ კინო არის არა იმდენად ენა, რომელიც სისტემებსა და სტრუქტურაშია მოთავსებული, რამდენადაც (არასტრუქტურირებული) მეტყველება. შემთხვევითი არ არის, რომ სწორედ როსელინის ფილმები, რენუართან, უაილდერთან და სხვასთან ერთად გახდება მთავარი ინსპირაციის წყარო ანდრე ბაზენის კინოენის ევოლუციის თეორიისთვის, რომლის მიხედვითაც ის წყვეტილი მონტაჟის საპირისპიროდ განიხილავს სიღრმისეულ, ვრცელ კადრებსა და მიზანსცენებს. მეტცის თქმით, “მიზანსცენამ და კადრ-ეპიზოდმა გაცილებით მეტი გააკეთა კინოსთვის, ვიდრე თავად კინოს დაბადებამ.”

კინოენაში მომხდარი ცვლილებები, ცხადია, უპირველეს ყოვლისა, განპირობებული იყო ტექნიკური ცვლილებებით (რაც, პირველ რიგში, ხმის დამკვიდრებას უკავშირდება), თუმცა არანაკლებ - და შეიძლება უფრო მნიშვნელოვან როლსაც კი - შეასრულებს იდეური და მსოფლმხედველობრივი ფაქტორი. “მეფე-მონტაჟის” დომინაციის შემდგომ ჩამოყალიბებული თეორიები უკვე სულ სხვა ეპოქაში იქმნება - ეს მეორე მსოფლიო ომ- და იმ დიქტატორულ რეჟიმებგამოვლილი ევროპაა, რომლებმაც წარმატებით გამოიყენეს კინოს მანიპულატორული და პროპაგანდისტული უნარი. მონტაჟი, როგორც ერთგვარი ცენზორი, უარყოფილია მეორე მსოფლიო ომის შემდგომი ახალი კინოს მიერ, რომელიც “ცხოვრების ნაკადს” მიჰყვება (რეალური გარემო, რეალური ადამიანები, რეალური ამბები, სადაც არა იმდენად ისტორია, არამედ ყოველდღიურობის ამსახველი პროცესი იპყრობს ყურადღებას). როლან ბარტის აზრით, მონტაჟური კინო “სტრუქტურირებული ადამიანის” სულის გამოხატველია. 50-იანი წლებიდან მოყოლებული კინოთეორიებში დაისმება კითხვები - პარადოქსულია თუ კანონზომიერი, რომ კინო ჩნდება იმ ეპოქაში, როცა იდეოლოგიებით მანიპულაცია იკავებს პოლიტიკურ სივრცეს? მონტაჟური კინო საერთო სიტუაციიდან ამოგლეჯს ფრაგმენტებს, რომელთა რეკომბინაციით რეალობების უსასრულო წყება შეიძლება წარმოიქმნას. ამ ფრაგმენტებს შორის მონტაჟური კინოს მიმდევრებს განსაკუთრებით უყვართ მსხვილი ხედი, რომელსაც ნატურალიზმის წინააღმდეგ მთავარ იარაღად მიიჩნევენ. ხომ არ ეწინააღმდეგება თავად კინოს არსს რეალობის რეკონსტრუირების იდეა, რომელსაც არა სინამდვილის ზუსტი მსგავსებისკენ სწრაფვა, არამედ იმიტაციური სახით ახალი რეალობის შექმნა აქვს მიზნად დასახული? ხომ არ წარმოგვიდგება კინო ფსევდო-ფიზისის ტრიუმფად, სადაც მხოლოდ “რეალობის შთაბეჭდილება” ფიქსირდება, ამის პარალელურად კი მას აქვს ილუზორულის მატერიალიზების უნარი?

მონტაჟური სტრუქტურის ნაცვლად კინონარატივის ერთიანი, გაუჭრელი კადრ-ეპიზოდებით შექმნა კინოენისადმი თეორიული მიდგომის არსებით ცვლილებასაც გამოიწვევს. რა არის კინო, ენა თუ მეტყველება? - ეს დისკუსია დასავლურ სამეცნიერო პრაქტიკაში შემოჭრილი სემიოტიკური კვლევების კვალდაკვალ განვითარდება, რის მიხედვითაც კინემატოგრაფი არა ენად, არამედ ენის მსგავს ნიშანთა ერთობლიობად და ორგანიზებულ სისტემად განიხილება. ნიშნები, რომლებიც გარკვეულ კოდებს წარმოადგენენ, ქმნიან სწორედ ამ სისტემებს.

კრისტიან მეტცი მიიჩნევს, რომ კინოთეორიებში თავიდანვე ჩამოყალიბებულმა შეხედულებამ, რომ კინო ვიზუალური ხელოვნებაა, გამოიწვია გარკვეულწილად მცდარი (და ცალმხრივი) წარმოდგენის განვითარება, რადგან კინოსთვის ამავედროულად ორგანულია თხრობა, ამბის გავრცობა. ორი კადრი სწორედ იმიტომ უკავშირდება ერთმანეთს, რომ ისტორია მოყვებს. ფოტოგრაფია - “კინოს მივიწყებული ბიძაშვილი პროვინციიდან” - არასდროს ისახავს მიზნად რამის მოყოლას. “იზოლირებულ ფოტოგრაფიას არაფრის მოყოლა შეუძლია... მაგრამ რატომ ხდება, რომ ორმა ერთად დადებულმა ფოტომ რაღაც უნდა მოგიტხროს? ერთი გამოსახულებიდან მეორეში გადასვლა ნიშნავს გამოსახულებიდან გადახვიდე მეტყველებაში.” ბელა ბალაჟის თქმით, არა მხოლოდ რეჟისორის მიერ კადრების გამიზნულად შერჩეული თანმიმდევრობა, არამედ 2 სრულიად შემთხვევით დადებული გამოსახულება მაყურებლის მიერ უკვე იკითხება, როგორც დასაწყისი და გაგრძელება. როგორც ფრანგი კინომცოდნე ჟილბერ კოენ სეა ამბობს, “ფილმი გვიყვება ისტორიას, რაც შესაძლებელია სიტყვებითაც გადმოსცე, მაგრამ ის ყველა სხვანაირად.” ამაშია სწორედ ეკრანიზაციის შესაძლებლობა, სხვაგვარად ის უსარგებლო იქნებოდა. ამიტომ შემთხვევითი არ უნდა იყოს, რომ კინომ თავდაპირველად განვითარების სწორედ თხრობითი გზა აირჩია და ის, ფაქტობრივად, დღემდე რჩება დომინანტურ მიმართულებად. (თუმცა ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ კინოს ფორმირების საწყის ეტაპზევე სხვა მიმართულებაც გამოჩნდა მელიესის სახით. ლუმინერებიდან მელიესამდე გზას ედგარ მორენი “კინემატოგრაფიდან კინომდე” სვლას უწოდებს).

მეტცის ღრმა რწმენით, “კინო არის მეტყველება მონტაჟის სპეციფიკური ზემოქმედებისგან დამოუკიდებლად.” მაშინ, როდესაც კინო განიხილებოდა ენად, ნამდვილი ენის მიმართ იყო პანიკური შიში. მეტცის თქმით, “სინამდვილეში არც ერთი ეპოქა არ ყოფილა ასეთი ყბედი, როგორც უხმო კინოს პერიოდი.” ავანგარდი უცხადებს ბრძოლას ლოგოსს, ამისთვის კი იწერება უამრავი მანიფესტი. პარადოქსულია, მაგრამ ამ უარყოფაში კინოს აღწერა სიტყვასთან კავშირში ხდება: კადრს ამსგავსებენ სიტყვას, ეპიზოდს - ფრაზას, ეპიზოდი კი იგება, როგორც ფრაზა. სინამდვილეში “ამ პოზიციის დაკავებით საკუთარი უპირატესობის მტკიცების მიუხედავად კინემატოგრაფმა საკუთარი თავი განსაზღვრა, როგორც უხეში ასლი.”

“წმინდა აკრძალვა” - ტაბუ სიტყვაზე კინოში ხმის შემოსვლის პირველ ხანებშიც გრძელდება. იყენებენ მუსიკას, ხმაურებს, მაგრამ არა სიტყვას. კინო ხმოვანი გახდა მას მერე, რაც გაითავისა საკუთარი, როგორც მოქნილი მეტყველების, შესაძლებლობები. ალენ რენესთან, კრის მარკერთან, ანიეს ვარდასთან და ა.შ. ფილმის კომპოზიციაში დიდი ადგილი უკავია “ლიტერატურულ” ელემენტს (თხრობის ესეისტურ ფორმას), მაგრამ ამავე დროს ისინი გაცილებით “კინემატოგრაფიულიები” არიან. ფილმში “შარშან მარიენბადში” “გამოსახულება და ტექსტი დამალობანას თამაშობენ, თან ერთმანეთს მზრუნველად ეხმარებიან. მათი თანამონაწილეობა თანაბარია: ტექსტს მოაქვს გამოსახულება, გამოსახულება ტექსტად გარდაიქმნება”.

ამ დაკვირვებიდან გამომდინარე კრისტიან მეტცი განასხვავებს გამოსახულებით (ვიზუალური ხელოვნების თვისება) და ფილმურ ენას (გამოსახულებათა მწკრივი პლუს ხმოვანი რიგი), რომელიც ერთიანდება კინემატოგრაფიულ ენაში. სიტყვასთან შედარებით გამოსახულება გახსნილი სისტემაა, ფილმური ენა კი ორივეთან

შედარებით ბევრად უფრო გახსნილი, რადგან შეტყობინება(ებ)ს მთელი ეპიზოდი გვაძლევს. შეუძლებელია გამოსახულებას აპრიორულად ჰქონდეს მნიშვნელობა, რადგან ის დაკავშირებულია უსასრულოდ ცვალებად კომბინაციებთან, რომელიც განსხვავდება ფორმითაც და შინაარსითაც, მაშინ როდესაც სიტყვას ყოველთვის აქვს კონკრეტული მნიშვნელობა (რაც უნდა გადატანით, სიმბოლურად თუ მეტაფორულად იყოს ის გამოყენებული). სრულიად განსხვავებული მნიშვნელობები აქვს, მაგალითად, ცეცხლში ჩაყრილ ფეხსაცმელებს ბრესონის “ჟანა დ'არკის” ფინალში, ბუნუელის “მოახლის დღიურებში” და კონკიას ეკრანიზაციაში.

მართალია, ცალკეული კადრი/გამოსახულება ძალიან კონკრეტულია (მაგალითად, თუ სიტყვა “ჭიქა” ზოგადად ჭიქის იდეას აღნიშნავს, ჭიქა კადრში არის არა ზოგადად ჭიქა, არამედ “ეს ჭიქა”), მას არასდროს აქვს მხოლოდ ერთი მნიშვნელობა. მაგალითისთვის ავიღოთ მეტცის მიერ განხილული კადრი “კაცი მიდის ქუჩაში”. ეს უკანასკნელი გაცილებით ბევრ ინფორმაციას შეიძლება შეიცავდეს იმის მიხედვით, თუ რა შემოდის ფონად (ვთქვათ, მანქანები და იმის მიხედვით ისინი ახალი და მდიდრულია თუ ძველი და ღარიბული, სხვასხვა ტიპის გარემოზე მოგვაწვდიან ინფორმაციას). ენისგან განსხვავებით, როცა ამბობ ერთ სიტყვას - “ჭიქა”, შეუძლებელია “სკამსაც” გულისხმობდე, კადრი კი, პირიქით, არასდროს დაიყვანება ერთ მნიშვნელობაზე. მეტცი სვამს კითხვას - რომელ სიტყვას აღნიშნავს კადრი “კაცი მიდის ქუჩაში”? - “კაცს”, “ქუჩას” თუ “მიდის” -ს? მაშინაც კი, როდესაც გამოსახულება მოცემულია მსხვილი ხედით ანუ კადრი “მხოლოდითი სიტყვაა”, რეალურად ჩვენ წინაშეა “სიტყვა-ფრაზა” - მაგალითად, კადრი პისტოლეტით სინამდვილეში აღიქმება არა როგორც სიტყვა “პისტოლეტი”, არამედ ფრაზა - “აი, პისტოლეტი”.

ლინგვისტურ სისტემებს გააჩნია დანაწევრების რამდენიმე ეტაპი - ფონემა, სიტყვა, ფრაზა და ა.შ. რაც შეუძლებელია კინოში. მას არ გააჩნია პირველადი დანაწევრება, არ აქვს ფონემა. ფილმი იყოფა მხოლოდ დიდ ერთეულებად (ხედებად, ეპიზოდებად). კინომ იცის მხოლოდ “წინადადება”. მაშასადამე, გამოსახულება ყოველთვის არის გამონათქვამი და არა ენობრივი ერთეული.

ამიტომ კინოს და სემიოლოგიური მნიშვნელობების მქონე სხვა შეტყობინებების სისტემებს (მიმიკა, ჟესტიკულაცია, საგზაო ნიშნები და ა.შ.) ენისგან განსხვავებით არ აქვს უნარი, შექმნას აბსტრაქტული ცნებები. ეიზენშტეინის მთელი მცდელობის მიუხედავად, გაეკეთებინა “კაპიტალის” ეკრანიზაცია (შექმნა კიდევ შესანიშნავი სარეჟისორო სცენარი ჩანახატებით), კინოში თეორიული მსჯელობა შეუძლებელია. პაზოლინის თქმით, “კინო ეს არის მხატვრული და არა ფილოსოფიური მეტყველება. ის შესაძლებელია იყოს იგავი, მაგრამ არა კონცეფციის პირდაპირი გამოხატულება”.

როგორც მეტცი მიიჩნევს, “კინო - ეს არის მდიდარი შეტყობინება ღარიბი კოდით”, რის ძალზე ხელშესახებ მაგალითადაც გამოგვადგება ენდი უორჰოლის ექსპერიმენტული ნამუშევრები, რომლებიც ძირითადად ერთ უცვლელ, უმარტივეს კადრზე აგებული, კონოტაციებითა და მნიშვნელობებით დატვირთულ რეზერვუარს წარმოადგენს. უმრავი კამერა ერთ ობიექტზეა კონცენტრირებული. ნარატივისგან სრულიად დაცლილი ფილმის ყურების პროცესში ეკრანის „ბორკილებისგან“ გათავისუფლებული მაყურებელი იწყებს დეტალების დათვალიერებას, რაღაც დროის მერე კი ეს “თვალთვალი” ეკრანიდან ერთმანეთის დათვალიერებაზე

გადანაცვლებს. უორჰოლის უმონტაჟო კინო იმის ცხადი დემონსტრირებაც არის, თუ რამდენად უკავშირდება კინოენაში მომხდარი ცვლილებები მსოფლმხედველობრივ ცვლილებებს, დასავლურ სამყაროში ახალი დღის წესრიგისა და ახალი რეალობის ჩამოყალიბების პროცესს. უორჰოლის, როგორც ამერიკული ანდერგრაუნდის ლიდერის, ექსპერიმენტული კინო არა მხოლოდ მეინსტრიმული ჰოლივუდის ალტერნატივას წარმოადგენს, არამედ ძალადობრივი სისტემისა თუ კულტურის მიმართ პროტესტსაც, რომელიც ადამიანების ხილულებად და უხილავად, უმრავლესობად და უმცირესობად, მარგინალუბად დახარისხებას ახდენს. საკუთარი შეხედულებების მიხედვით მონტაჟურად კონსტრუირებული რეალობით ავტორი ისევე მანიპულირებს, როგორც ძალაუფლების მქონე ინსტიტუციები თუ ჯგუფები საზოგადოებრივ ცხოვრებაში. მონტაჟი „აცენზურებს“ ცხოვრებას და ახდენს მის ფრაგმენტაციას, რომლის დროსაც ის ირჩევს „მთავარს“, „მეორეხარისხოვანს“ კი ეკრანს მიღმა რჩება. უორჰოლის ანტიმონტაჟური კინო, რომელიც ამგვარ იერარქიულობას გამორიცხავს, სოციალურ ანდერგრაუნდში გადასროლილი გეი-სუბკულტურის თამამ და ორიგინალურ რეპრეზენტირებას ახდენს.

გარკვეულწილად უორჰოლის ექსპერიმენტული ფილმების - რომლებშიც კინო-დრო, ფაქტობრივად, რეალურ დროს ემთხვევა - ინვარიაციას წარმოადგენს 21-ე საუკუნის პირველ დეკადაში გამოკვეთილი ე.წ. “ნელი კინოს” ტენდენცია. მისი გაჩენაც დიდწილად ისევდაისევ ტექნოლოგიურ განვითარებას უკავშირდება (ვიდეოკამერა თუ სმარტფონი, რომელიც უწყვეტობის ალბეჭდვის საშუალებას იძლევა), თუმცა ამავდროულად არის რეაქცია სწორედ ამ ტექნოლოგიების ხარჯზე “აჩქარებულ” ეპოქასა და მის სტანდარტებზე. თანამედროვე სამყაროში კულტადქცეულ სისწრაფეს, როცა “გააკეთო სწრაფად ნიშნავს, გააკეთო კარგად”, უპირისპირდება “ნელი მოძრაობა”, რომელიც მოიცავს ფართო სფეროს ეკოლოგიური საკითხებიდან მოყოლებული მხატვრული აზროვნების ფორმით დამთავრებული.

“აწმყო დროში” მიმდინარე აუჩქარებელი “ნელი კინო” მინიმალისტურ მონტაჟს იყენებს. თუმცა ტარკოვსკის აზრით, თავად ტერმინების - მონტაჟური და არამონტაჟური - გამოყენება ალტერნატიული კინოთხრობ(ებ)ის აღსაწერად არასწორია, რადგან მონტაჟი თავისთავად არის უბრალოდ ტექნიკური საშუალება, რომელიც არ განსაზღვრავს მხატვრული ნაწარმოების სახეს, მათ შორის რიტმს: “კადრების შეწყობა მათი სტრუქტურის ორგანიზებას ახდენს, მაგრამ არ ქმნის სურათის რიტმს... ფილმის რიტმი წარმოიქმნება იმ დროის თვისებიდან გამომდინარე, რომელიც კადრის შიგნით მიედინება. ერთი სიტყვით, სურათის რიტმი განისაზღვრება არა დასამონტაჟებელი ნაწილების სიგრძით, არამედ მათში მიმდინარე დროის დამაბულობის ხარისხით. მონტაჟურ გადაბმას არ შეუძლია განსაზღვროს რიტმი - ის ამ შემთხვევაში სხვა არაფერია, თუ არა სტილისტური ნიშანი. უფრო მეტიც, სურათში დრო მიედინება არა მონტაჟური ბმების წყალობით, არამედ ამის მიუხედავად.” სწორედ დროის რიტმი განსაზღვრავს “ნელი კინოს” სპეციფიკას, რომელიც დელიოზისეული დრო-იმიჯის ყველაზე მკაფიო გამოვლინებაა.

დასკვნის სახით ვიტყვი, რომ კინო, იქნება ის უბრალოდ პირდაპირი ინფორმაცია/შეტყობინება თუ კინო, როგორც ხელოვნება და მხატვრული მნიშვნელობა, სხვადასხვა ინტენსივობით, მაგრამ ორივე შემთხვევაში მჭიდროდ

არის მიზმული რეალობასა და დროსთან, რომელსაც აირეკლავს არა მხოლოდ თემატურ-აზრობრივ ასპექტში, არამედ კინოენისა და სტილური ცვლილებების თვალსაზრისით.

მარინე ჩიტაშვილი

(თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ფსიქოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი, პროფესორი, მეცნიერ-მკვლევარი)

ფსიქოანალიზის გამოყენება კინოში: მრავალფეროვნება და ლიმიტი

სტივენ ფროში თავის წიგნში „ფსიქოანალიტიკური თეორიის მოკლე შესავალი“ [Frosh, 2012] წერს, რომ ფსიქოანალიზის გამოყენებამ მეოცე საუკუნეში გავლენა მოახდინა და სახე უცვალა ხელოვნების ისტორიას, ლიტერატურულ კრიტიკასა და კინომცოდნეობას.

ფსიქოანალიზის გავლენა და მისი გამოყენება ოცდამეერთე საუკუნეში განსაკუთრებით კარგად ჩანს ხელოვნებასა და პოლიტიკაში. ისეთი თემები, როგორცაა სექსუალობა, ძალადობა და ომი, ყოველდღიური ყოფისა და რეფლექსიის თემაა, რომელსაც ერთი მხრივ, მედია თავის უმეტეს დროს უთმობს, ხოლო მეორე მხრივ სამეცნიერო კონფერენციებისა თუ პოლიტიკური ფორუმებისა და საერთაშორისო ორგანიზაციების დღის წესრიგის მუდმივი მდგენელია.

ფსიქოანალიზის გამოყენების ერთ-ერთ სფერო კინოა რომელიც როგორც აკადემიური დისციპლინა თავს იჩენს მეოცე საუკუნის სამოციანი წლებიდან. ნებისმიერ აკადემიურ დისციპლინას კი მეთოდი სჭირდება საკუთარი შემეცნების სფეროს გასაგებად და ასახსნელად. მიიჩნევა, რომ მეთოდების მრავალფეროვნება ინტერდისციპლინურობისა და მულტიდისციპლინურობის კონტექსტში სასიცოცხლო აუცილებლობაა. კინომცოდნეობის მრავალ ამხსნელ კონცეფციათა შორის ფსიქოანალიზი სწორედ მეთოდის ფუნქციას ასრულებს და გამოყენებადია მხოლოდ გარკვეული ჟანრის ფილმების ანალიზისა და გაგებისათვის.

ამ სტატიის ძირითადი არგუმენტი სწორედ ეს არის: ფსიქოანალიზი, როგორც მეთოდი და მისი ლიმიტი კინო კრიტიკისა და კინომცოდნეობისათვის.

გლენ გაბარდი (Gabbard, 2001) მიუთითებს, რომ კინოს და ფსიქოანალიზს საქმე აქვთ ერთი და იგივე ტიპის მასალასთან: ილუზიებთან, ფანტაზიებთან, სიზმრებთან. ამით ისინი (კინო და ფსიქოანალიზი) მსგავსნი არიან. მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ მასალის დამუშავება ან მისი გამოყენება, ან სულაც ინტერპრეტაცია კინოსა და ფსიქოანალიზში ასევე მსგავსი იქნება.

ფსიქოანალიზს, როგორც ფსიქოთერაპიის ერთ-ერთ სახეს, ანუ სხვა სიტყვებით კონკრეტულ მეთოდს სიტყვებით მკურნალობისათვის, ილუზიები, ფანტაზიები და სიზმრები სჭირდება ცოცხალი ადამიანის ცხოვრებისეული ისტორიის გასაგებად და მის დასახმარებლად, რომ ადამიანმა დარღვეული ქცევის მართვა შეძლოს. კინოს არ აქვს ერთ ცოცხალ ადამიანთან საქმე, რადგან მისი აუდიტორია მილიონობით ადამიანს ითვლის და ილუზიები, სიზმრები და ფანტაზიები

სჭირდება, რომ საკუთარი ფუნქცია - გართობა, დასვენება და შემეცნებით ინტერესი - კარგად დააკმაყოფილოს მასობრივი მოხმარების პროდუქტის შექმნით. კინოს მიზანი არ არის სავალდებულო კათარზისი (რაც ფსიქოანალიზის აუცილებელი ნაწილია), როგორც ამაზე მიუთითებენ ხოლმე სხვადასხვა ავტორები საკუთარი არგუმენტის გასამლიერებლად კინოს ფსიქოლოგიზირებისა და ინტერპრეტაციებით ჟონგლიორობისათვის.

სლავოი ჟიჟეკი ფილმში „პერვერტის გზამკვლევი კინოში“ (2006) ამბობს, რომ პერსონაჟის ფსიქოანალიზი პრინციპულად შეუძლებელია იმიტომ, რომ მას რეალური ისტორია არ აქვს და მოცემულია მხოლოდ იმ შინაარსით რაც ფილმშია. ამიტომ ჟიჟეკი იყენებს ფილმის სტრუქტურას, ნარატივს, რომ აჩვენოს, ახსნას, დაასაბუთოს ფსიქოანალიტიკური კონცეფციები. ასე მაგალითად: მოძებნოს ოიდიპოსის მოტივების სტანდარტული ინტერპრეტაცია ჰიჩკოკის ფილმში

„ჩიტები“. ლიბიდონალური ეროტიზმი, რაც არსებობს დედა-შვილს შორის, ჟიჟეკი საუბრობს მიტჩზე, მის გახლეჩვაზე „მესაკუთრე დედასა და მომბეზრებელ გოგოს“ შორის, უჩვენებს თუ როგორ მუშაობს სურვილი. ჟიჟეკი ხაზს უსვამს, რომ კინო არ გეუბნებათ „რა ისურვოთ, არამედ როგორ ისურვოთ“. სხვა სიტყვებით, ჟიჟეკი საუბრობს ფროიდისეულ ლტოლვების ან ლაკანისეული რეალობის შესახებ ფილმში.

ფაქტობრივად, ფსიქოანალიზი, როგორც მეთოდი იმისათვის კი არ არის საჭირო, რომ პერსონაჟის ფსიქოანალიტიკური ინტერპრეტაციებით დაგვაკვდეთ, რადგან ეს უბრალოდ შეცდომა იქნებოდა, არამედ შევეცადოთ გავიგოთ რის რეპრერენტაციას ახდენენ პერსონაჟები და როგორ მუშაობს ცნობიერად თუ არაცნობიერად მოწოდებული გზავნილი აუდიტორიაზე.

ეს მიდგომა პრინციპულად განსხვავდება ადრეული მცდელობებისაგან, კულტურის სისტემების ახსნა ფსიქოანალიზით, რომელსაც საფუძველი ზიგმუნდ ფროიდმა ჩაუყარა. მისი შრომები: 'ტოტემი და ტაბუ' [1913/1912], 'ერთი ილუზიის მომავალი' [1927], 'ლეონარდო და ვინჩი' [1910]. 'დოსტოევსკი და მამის მკვლელობა' [1928], 'მოსე და ერთღმერთიანობა' [1936] ამის ნათელი დადასტურებაა. ისიც სათქმელია, რომ ეს მიდგომა, ფაქტობრივად, წარმოადგენს საუკეთესო მაგალითს, როგორ კნინდება ნებისმიერი 'საუკუნის აღმოჩენა' და 'ყველაზე დიდი შეურაცხყოფა, რომელიც კი კაცობრიობას მიუღია' ავტორის ან მისი მოსწავლეების ზეგენერალიზაციის მცდელობისას. ფროიდის კულტურის თეორია ბევრად ჩამოუვარდება მის ფსიქოლოგიური თეორიას და მიუხედავად ამისა მისი ნააზრევის გამოყენებამ ხელოვნებასა და კულტურის დარგებში საინტერესო ახალ მიგნებებამდე თუ ფორმატის დაზუსტებამდე მიგვიყვანა. ფსიქოანალიზის განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე იცვლებოდა მისი გამოყენების მეთოდოლოგია.

სტივენ ფროში (Frosh, 2012) გვთავაზობს ფსიქონალიტიკური თეორიის გამოყენების ტიპოლოგიას/კატეგორიზაციას კინოში:

1. ფილმი, როგორც ხერხი, საშუალება, დაშვება, ხელმისაწვდომობა, ღია კარი, რომ იმუშაო შფოთვების გავლით

კლასიკური ფსიქოანალიზის წარმომადგენლები ფილმების ხედავდნენ, როგორც შესაძლებლობას აუდიტორიას დაენახა საკუთარი სურვილები და შფოთვები. ეს მოდელი ძალიან ჰგავს სიზმარს, როდესაც არაცნობიერი იმპულსები აღწევენ კომპრომისულ ფორმაციას, რომ რაღაც სახით აისახონ ცნობიერებაში.

გლენ გაბარდს (2001), მიაჩნია რომ ეკრანი ბნელ დარბაზში არის ერთგვარი კონტინენტი პროექციისათვის, მაყურებლის ყველაზე უფრო პირადული, ინტიმური და ხშირად არაცნობიერი შიშებისა და სურვილების.

ამ მიდგომის შესაბამისად ფილმს ისევე უნდა მოვექცეთ, როგორც სიზმარს, სადაც თერაპიული პროცესის მსგავსად შესაძლებელია შევხვდეთ ჩვენს შიშებს უსაფრთხოდ, ვიდრე ეს რეალობაში მოხდებოდა შესაბამისი შედეგებით. ეს განსაკუთრებით კარგად ჩანს საშინელებათა და სამეცნიერო ფანტასტიკის ფილმებში. გაბარდისთვის (2001) ეს ჟანრები დაკავშირებულია აუდიტორიის ინფანტილური შფოთვების საორჭოფო კონტროლის უნართან, რომელიც თავის მხრივ დაკავშირებულია ადრეული განვითარების კრიზისებთან.

აქ კინო, ერთგვარი თერაპიული სივრცეა, სადაც წარმოსახვას შეუძლია დაუპირისპირდეს არაცნობიერს და ცნობიერებას.

2. ფილმი, როგორც სურვილის ობიექტის მიმწოდებელი

ეს მიდგომა განვითარებული იყო ფემინისტური კინო კრიტიკოსების მიერ ლაკანიანური ფსიქოანალიზის ჭრილში. ლაურა მალვეის სტატია, 1975

„ვიზუალური სიამოვნება და ნარატიული კინო“ დღემდე ითვლება ერთ-ერთ ყველაზე უფრო გავლენიან აკადემიურ ნაშრომად.

მალვეი წერს „... ფსიქოანალიზი, აქ შეიძლება გამოყენებულ იქნეს, როგორც პოლიტიკური იარაღი იმის საჩვენებლად თუ როგორ ჩამოაყალიბა პატრიარქალურმა საზოგადოებამ არაცნობიერად ფილმის სტრუქტურა“. ის, რაც ავტორს აინტერესებს და იყენებს არგუმენტად, ეს არის ქალის ფიგურის გამოყენება კაცის თვალით, მისი [ქალის] დაკვირვების ობიექტად ქცევა, რაც მალვეის აზრით არის პატრიარქალური საზოგადოების მიერ კინოს ფორმის, სტრუქტურის განსაზღვრის დემონსტრირება.

იქვე ავტორი წერს, რომ სექსუალური დისბალანსი წარმოდგენილია კლასიკური გახლეჩვით აქტიური/კაცის და პასიური/ქალის ფორმით. კაცის მხერა არის მისი პროექცია ქალის სხეულზე, რომელიც სტილიზირებულია შესაბამისად.

თუ მალვეის მსჯელობას გავყვებით ის, რაც სტანდარტია მხოლოდ მასკულინური კულტურის კონსტრუქტია და სრულიად პირობითია. სტანდარტი ძალას იძენს

მხოლოდ მისი აღმნიშვნელის წყალობით და არა რეალურად მისი არსებობის გარკვეული ემპირიული მტიკიცებულებებიდან გამომდინარე. ასე მაგალითად: გარკვეული ტიპის სხეულის ფორმა, თვალების ფერი, თმა და ა.შ; ქალის სოციალური როლი, სურვილები და ა.შ. სრულად კონსტრუირებულია გარედან, დაკვეთით, პატრიარქალური საზოგადოების სიმბოლური სივრცით.

მალვეი წერს, რომ ქალი ჩვეულებრივად ფილმში არის ეროტიკული ელემენტი ანუ სტატიკური, რომლის გარშემოც უნდა განვითარდეს ნარატივი. ავტორის აზრით, ამის შედეგი კი ის არის, რომ მაყურებელი იდენტიფიცირებას ახდენს კაცის მზერასთან და სიამოვნებას იღებს ქალით. შესაბამისად პატრიარქალური მსოფლმხედველობა ხელახლა მტკიცდება და თამაშდება, მეორდება ამ 'სკოპოფილურ' მზერაში.

3. ფილმი, როგორც საიდენტიფიკაციო ობიექტების მიმწოდებელი

იდეა, რომ შესაძლებელია მაყურებელმა მიიღოს სიამოვნება პროტაგონისტთან იდენტიფიცირებით - ეგოს აკავშირებს ობიექტთან და იძირება მასში [განსხვავება სკოპოფილიისაგან]. მალვეის აზრით, შემოთავაზებული პროდუქცია მხოლოდ ერთ აქტიურ, მასკულინურ პერსპექტივას გვთავაზობს.

4. კინო, როგორც სიმბოლური აპარატი

ეს თავად კინო კრტიკაში განვითარებული მიმდინარეობაა, რომელიც ცდილობს უპასუხოს ძირითად შეკითხვას, თუ როგორ მუშაობს იდენტიფიკაციის და იდეოლოგიური პროცესები კინოში. ძირითადი ასეთ დროს ჟაკ ლაკანის თეორიაა (Minsky, 1996). ლაკანისეულ ფილმების თეორია მიიჩნევს, რომ კინოში სიამოვნება ხდება წარმოსახულის სივრცეში. კრიტიკულ ანალიზს მაყურებელი გადაყავს წარმოსახული სივრციდან, პოზიციიდან, და შემოაქვს ახალი ტერმინი - თეორია . 'თეორია' ფილმთან ურთიერთობაში, ხსნის თუ როგორ არის ის, ფილმი, სტრუქტურირებული და ასახული. გადატანილი, ეხება მზერისა და სურვილის გამოცდილებას სიმბოლურში. ეს რადიკალიზირებულ აქცევს ფსიქოანალიტიკურ ფილმების თეორიას ერთგვარ თერაპიულ ჩარევად - ფილმის თეორიის ავტორი ფსიქოანალიზის მსგავსად მაყურებელს აძლევს საშუალებას დაიკავოს გარკვეული დისტანცია ფილმის არაცნობიერი ეფექტებისაგან და ამის შედეგად უკეთესად გაიგოს და მართოს ის.

საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს, რომ თანამედროვე კვლევები ეხება მზერისა და სურვილის ადგილის შეფასებას, თუ რა არის მნახველისთვის ფილმის ყურება და

არა ფილმის ნარატივების თუ პერსონაჟების ფსიქოანალიტიკური ინტერპრეტირება თავისთავად.

ფროშის გამოყოფს ფროიდის სამ ძირითად გავლენას ხელოვნებისა და ლიტერატურის კრიტიკაში:

1. ხელოვნების ნიმუშების გამოყენება ფსიქოანალიზში, როგორც მტკიცებულება ფსიქოანალიზის დასაბუთებისათვის, ინტერპრეტაციისათვის; 2. ფსიქოანალიტიკური ახსნის შეთავაზებით ხელოვნების გაგების გაფართოების შესაძლებლობა;

3. გარკვეული ინსაიტები თუ როგორ შეიძლება ავტორის ბიოგრაფია იქნეს გამოყენებული მისი, როგორც ავტორის პროდუქტის შრომის ასახსნელად.

ფროშის აზრით ამ სამმა ინტერვენციამ საბოლოო ჯამში მოგვიტანა .ახალი იდეები ფსიქოანალიზის გამოყენების შესახებ. თუმცა ყველა შემთხვევაში დააყენა საკითხი შეუძლია თუ არა ფსიქოანალიზს გაიაზროს და თავისი ადგილი მონახოს ხელოვნების სხვადასხვა ფორმებში მისი სტილის თუ სპეციფიკის გათვალისწინებით და არ მოახდინოს მისი (ხელოვნების)

„ფსიქოლოგიური რედუქციონიზმი“. ავტორის აზრით ყველაზე უფრო პროდუქტიულია ასეთ შემთხვევაში იქნება გამოყენებულ იქნეს იმ ფსიქოანალიტიკური ცნებების გააზრება, რომლებიც სწავლობენ თუ როგორ ახდენს გავლენას ხელოვნება მის აუდიტორიაზე.

ფროშის კატეგორიზაცია კინოში ფსიქოანალიზის გამოყენების შესახებ და ზოგადად ყველა არსებული ნაშრომი, რომელიც ეხება კინოსა და ფსიქოანალიზს ეფუძნება ერთი ძირითად ცნებას სკოპოფილიას, კერძოდ სკოპოფილიას, როგორც ქცევის აღმძვრელს როგორც ინდივიდის, ასევე კოლექტური ქცევისთვის, რასაც კინო ეფუძნება.

ფსიქოანალიზის საერთაშორისო ლექსიკონი (2005) გვამცნობს, რომ Scopophilia

- ზ. ფროიდის მიერ შემოტანილი ტერმინია, რომელიც პირველად გვხვდება მის მიერ 1905 წელს გამოქვეყნებულ ნაშრომში „სამი ესე სექსუალობის შესახებ“. ტერმინი აღნიშნავს სიამოვნების მიღებას ყურებით და ასევე როდესაც მას, სუბიექტს, უყურებენ. პირველ შემთხვევაში საქმე გვაქვს ვუაიერიზმთან, მეორე შემთხვევაში ეგზიბიციონიზმთან, ასევე ნარცისიზმთან [ირიზად, გარკვეული გადაკვეთის წერტილების გამო] (Encyclopedia of identity, 2010)

ფსიქოანალიზის ლექსიკონი ასევე მიუთითებს, რომ სკოპოფილია ანგლოფონური სამყაროს ტერმინია, რომელმაც შეცვალა ტერმინი scophtophilia. ეს ცვლილება ინიცირებული იყო ერნსტ ჯონსის მიერ 1936 წელს ფროიდის შრომების სტანდარტული გამოცემისათვის. თავად ფროიდი იყენებდა ტერმინს 'schanlust' - სიამოვნება ყურებით, ცნობისმოყვარეობა, რომელიც ორი სახის შეიძლება იყოს: აქტიური - ვუაიერიზმი, პასიური ეგზიბიციონიზმი.

სკოპოფილიას საინტერესოდ წარმოაჩენს ჯეიმს სტრეჩი, რომელიც წერს, რომ ბერძნული სიტყვის ფუძე არის „scopt“, რაც ნიშნავს ‘გართობას, დაცინვას, გამასხარავებას’ „რაც დღევანდელობაში შეიძლება განხილული იყოს, როგორც სექსუალური ინსტინქტის გამასხარავება“. სტრეჩის ეს მოსაზრება [1963]

ერთგვარად წინ უსწრებს კინოს, როგორც სიმბოლური აპარატის ფსიქოანალიტიკური მეთოდის გამოყენებას.

კიდევ უფრო საინტერესოა ბრუნო ბეტელჰაიმის მოსაზრება წიგნში „ფროიდი და ადამიანის სული“ [1983], რომ ორივე ტერმინი მცდარია და სტანდარტულ გამოცემაში შესული სკოპოფილია საერთოდ არაფერს არ აღნიშნავს. უფრო მეტიც, ავტორი მიუთითებს რომ ერთი სიტყვით ვერ ითარგმნება რასაც ფროიდი აღნიშნავდა ტერმინით „Schanlust“, რაც გერმანულად ორი სიტყვისკომპოზიციანია. ‘lust’ ავხორცობა, ვნება, სურვილი, სექსუალური სურვილი ყურების, დანახვის, ჭვრეტის - გააზრებით, ფიქრით, აზროვნებით. ბეტელჰაიმის აზრით ეს ნიშნავს, რომ აქ საქმე გვაქვს გარკვეულ ემოციურ მდგომარეობასთან. „ ჩვენ ყველა განვიცდით სიამოვნებას რაღაცის ყურებით [თვალეზით შეჭმა, თვალი ჭამს] და ასევე საკმაოდ ხშირად შეგვრცხვენია, გვქონია სირცხვილის განცდა იმის გამო, რომ ამას ვაკეთებთ, ან სულაც შეგვშინებია რაღაცისთვის/ რამისთვის შეხედავა რისი დანახვაც გვინდოდა“. (International dictionary psychoanalysis, 2005).

უნდა ვიფიქროთ, რომ ბეტელჰაიმს არ აკმაყოფილებს ტერმინის ცალსახა ემოციური განზომილება, რადგან ფსიქოანალიზსა თუ საერთოდ ემოციების ფსიქოლოგიაში განცდას ახასიათებს ორ პულისიანობა და ამბივალენტობა. ბეტელჰაიმისათვის ფროიდის მიერ შემოტანილი ტერმინი, „Schanlust“, ერთდროულად მრავალკომპონენტანია და მრავალფეროვან ემოციებს გულისხმობს და მისთვის მიუღებელია ინგლისურში მარტივი ცნების დამკვიდრება, როგორც მხოლოდ სექსუალური სიამოვნება ყურებით.

ფსიქოანალიზის გამოყენებას ხელოვნებასა და მათ შორის კინოშიც თავისი ლიმიტები აქვს. ფროიდის მემკვიდრეობის გაგრძელება კლასიკური ფორმით კინო კრიტიკას უკარგავს მის საგანს და ახდენს რედუქციონიზმს კინოსი, როგორც მრავალკომპონენტანი ფენომენის. პროტაგონისტთან ეგოს იდენტიფიცირება და ადამიანის მიერ საკუთარი შფოთვებისათვის უსაფრთხო სივრცის კონსტრუირება კინოს ყურებისას საუკეთესო შემთხვევაში ფსიქოანალიტიკური სეანსის პროფანაციაა გაუგებარი შედეგით. კინოს მიერ სურვილის მიწოდება და შემდგომ აუდიტორიის რეაქცია სურვილების რეპრეზენტაციისას შეიძლება იყოს ფსიქოანალიტიკური მეთოდის გამოყენების ადეკვატური ადგილი კინო კრიტიკისა თუ კინომცოდნეებისათვის.

გამოყენებული ლიტერატურა:

ფროიდი, ზ. (2018) რჩეული შრომები. გამომცემლობა „დიოგენე“.

Encyclopedia of identity. (2010). Edited by Ronald L. Jackson II and Michael A.Hogg. Los Angeles London NewDelhi Singapore Washington DC. Sage.

Gabbard, G., (2001) Introduction. In G.Gabbard (ed.). Psychoanalysis and film. London. Karnac.

Lacan, J. (1999) On feminine sexuality: the limits of love and knowledge. Book XX. Encore 1972-1973, translated with notes by Bruce Fink. W.W. Norton & Company, New York, London.

Freud, S. (1919a[1909]). Five lectures on psychoanalysis.. SE, 11: 7-55.

Frosh, S. (2012) A brief introduction to psychoanalytic theory. Pallgrave Macmillan.

Minsky, R. (1996). Psychoanalysis and Gender. Introductory reader, (Critical readers in theory and practice). London: Routledge.

Mulvey, L. (1975) Visual pleasure and narrative cinema. Screen.V.16. I.3, pp. 6-18.

ხელმისაწვდომია:

[https://www.luxonline.org.uk/articles/visual_pleasure_and_narrative_cinema\(1\).html](https://www.luxonline.org.uk/articles/visual_pleasure_and_narrative_cinema(1).html)

ნანახია 18-09-2019

„Scoptophilia/scopophilia“. International Dictionary of Psychoanalysis. ხელმისაწვდომია Encyclopedia.com: <https://www.encyclopedia.com/psychology/dictionaries-thesauruses-pictures-and-press-releases/scoptophiliascopophilia>, ნანახია 18-09-2019

Zizek, S. (2006) The pervert's guide to cinema. DVD.

მარგინალიათა ცენტრალურობა კინოს ისტორიაში

ჯოვანი ვიმერკატი (კინომკვლევარი, კინოთეორეტიკოსი. ლონდონის მეტროპოლიტენ უნივერსიტეტის კინომცოდნეობის ფაკულტეტის კურსდამთავრებული; ბეირუთის ამერიკული უნივერსიტეტის მაგისტრი მედიაკვლევებში. მისი წერილები გამოქვეყნებულია გამოცემებში: The Guardian, Cinema Scope, Sences of Cinema, IndieWire და ა. შ.)

არათანასწორობა კინოს დასაბამშივე

ამ მცირე ჩართვით მსურს მიმოვიხილო მსოფლიო კინოს გეოგრაფია და, უფრო კონკრეტულად, ცენტრისა და პერიფერიის ურთიერთმიმართება კინემატოგრაფის ისტორიასთან მიმართებით. ყველასათვის, ვინც ისტორიული პერსპექტივიდან შეხედავს კინოს, თავიდანვე ცხადი გახდება ორი ძირითადი პოლუსის არსებობა: ჰოლივუდი და პარიზი, უფრო კონკრეტულად, ამერიკული კომერციული კინო და ევროპული არტჰაუსი. ეს მაკრო განსხვავება ჯერ კიდევ იმ პერიოდიდან მოდის, როცა კინემატოგრაფი შეიქმნა, მაშინ, როცა ამ ტექნოლოგიურ საოცრებაზე ცოტა თუ ამყარებდა იმედს. საერთოდ არ არის შემთხვევითი, რომ კინოს ისტორია წარმოიშვა, თითქმის ერთდროულად, ევროპასა და ამერიკაში. სინემატოგრაფი, როგორც მას მაშინ ეძახდნენ, იყო და დღემდე არის

ყველაფერთან ერთად ინდუსტრიული პროდუქტი. იმ ფაქტმა, რომ კინემატოგრაფი შექმნა ორმა ძირითადმა ეკონომიკურმა ძალამ, მეტწილად განსაზღვრა კინოს ისტორია და გარკვეული გაგებით განვითარებაც. კინოს ზოგადი ისტორია, თავის მხრივ, განსხვავდება ამერიკული და ევროპული ნაწილისგან, რომელთაგან პირველი უფრო კომერციულად ორიენტირებული, ხოლო მეორე უფრო მეტად მხატვრულად ექსპრესიულია. მსგავსი დიფერენცირებით, ორპოლუსიანობაზე ხაზგასმა ხშირად ძალავს იმ ფაქტს, რომ კომერციულად მომგებიანი შესაძლოა ევროპული კინოც იყოს, მიუხედავად მხატვრული ღირებულებისა, რომელიც გვინდა თუ არ გვინდა მაინც ინდუსტრია ამერიკულის მსგავსად. დიდი განსხვავება ამერიკულ და ევროპულ კინოინდუსტრიებს შორის, კონკრეტულ მედიუმზე მეტად, ამ ორი კონტინენტის უფრო ვრცელი კულტურული სხვადასხვაგვარობის შედეგია.

კიდევ ერთი ასპექტი, რომელიც ამერიკული და ევროპული კინოს ადრეულ პერიოდებს განასხვავებს, ამ უკანასკნელის კოლონიური წარსულია. 1896 წელს, სულ რამდენიმე თვის შემდეგ პირველი ევროპული კინოჩვენებიდან, ძმები ლუმიერების ფილმები ნაჩვენები იქნა ეგვიპტეში, ჯერ ალექსანდრიაში ტუსონის საფონდო ბირჟაზე, 1896 წლის 5 ნოემბერს, ხოლო შემდგომ ჰამამ შნაიდერში (შნაიდერის აბანო), კაიროში. კინემატოგრაფი თავდაპირველად მართლაც ცივილური მისიით

შეიქმნა, მაგრამ მაინც ჰქონდა კოლონიალისტური ქვეყნებისთვის ერთგვარი რბილი ძალის მნიშვნელობა, ეჩვენებინათ თავიანთი ტექნოლოგიური დაწინაურება და კოლონიზირებულ ხალხში გაეჩინათ დაქვემდებარებულობის განცდა. ამ ქვესარჩულის გავლენა და მემკვიდრეობა კინოს ისტორიაში შეიძლება მარტივად დადგინდეს აფრიკული კინოინდუსტრიების არათანაბარი განვითარების მაგალითზე: კინოკულტურამ განვითარება და აყვავება ძირითადად ჰპოვა საფრანგეთის ყოფილი კოლონიების მიწაზე. მე არ ვაპირებ დასავლეთის კინოკულტურის უარყოფას და არც იმის თქმას, რომ ყველა დასავლური ფილმი კოლონიური ან რასისტული შინაარსისაა. პოლიტიკური ფაქტი, რომ ეროვნული კინემატოგრაფები ეკონომიკური დონისდა მიხედვით განსხვავებულად განვითარდნენ, არაფერს ამბობს პროდუქციის ხარისხზე, არამედ იმას, რომ ამ ქვეყნის კინემატოგრაფისტები განსხვავებულ კინოს იღებდნენ. მიუხედავად იმისა, რომ კინოს გეოპოლიტიკა, ასე ვთქვათ, განსაზღვრავს თითოეული ერის ინდუსტრიულ და, შესაბამისად, შემოქმედებით პოტენციალს, იქ წარმოებული ფილმები სინამდვილეში სხვადასხვაგვარია. კინოში, ისევე როგორც ცხოვრებაში, ეროვნულ ან ეთნიკურ კუთვნილებას არ გააჩნია განსაზღვრული, ერთგვაროვანი მახასიათებლები.

ამის მიუხედავად, რა თქმა უნდა, არსებობს მუდმივი დისბალანსი სხვადასხვა ეროვნულ კინოინდუსტრიებსა და კულტურებს შორის (დიდწილად გამომდინარე პოლიტიკური და ეკონომიკური გარემოებებიდან), რის გამოც სახეზე გვაქვს კინემატოგრაფის ასეთი ისტორია. ამ ისტორიამ შექმნა სტილისტური პრიორიტეტების ერთობლიობა, მხატვრული იერარქიები, რომლებსაც ჩვენ კითხვებს უნდა ვუსვამდეთ, უნდა ვაანალიზებდეთ. იმ ფაქტმა, რომ კინოინდუსტრიების განვითარება ორგანულად იყო დაკავშირებული ეკონომიკურ პირობებთან, რომლებიც ამერიკამ და ევროპამ მე -19 საუკუნის ბოლოს შექმნეს - დრო როცა კინო იქნა გამოგონებული - ისტორიულად განაპირობა ამ ორ კონტინენტზე ორი "უძლიერესი" ინდუსტრიის და კულტურული კერის განვითარება. ის, რომ ისინი მსოფლიო კინოზე დომინირებდნენ, როგორც პროდუქციით ისე კულტურული გავლენის თვალსაზრისით, ისტორიული ფაქტია, რომელსაც კამათი არ სჭირდება. ჩემი აზრით, სადავო უნდა იყოს მათი მხატვრული უპირატესობა, რომელიც ხშირად უპირობოდ გაზიარებულია. არის კი იტალიური ნეორეალიზმი უდიდესი მოვლენა, როგორც ამას კინოისტორიკოსები გვეუბნებიან? არის მართლაც ესთეტიკურად ყველაზე რევოლუციური ფრანგული ახალი ტალღა სხვა ახალ ტალღებთან შედარებით?

იტალიური ნეორეალიზმი: რეალობა თუ მითი?

ორი წლით ადრე, სანამ რობერტო როსელინი გადაღებას დაიწყებდა ფილმისას "რომი, ღია ქალაქი", 1945 წლის 18 იანვარს, ცნობილ იტალიელ რეჟისორს ახალ

დამთავრებული ჰქონდა ომის ტრილოგიის გადაღება. 1941 წელს დაწყებული საზღვაო ფილმით, "თეთრი გემი," რომელსაც ერთი წლის შემდეგ მოჰყვა ფილმი "მფრინავი ბრუნდება" და დაგვირგვინდა 1943 წლის სურათით "ადამიანი ჯვრით", ტრილოგიამ აღნიშნა იტალიის არმიის საეჭვო მონაწილეობა ნაცისტური გერმანიის მხარესთან ერთად ბრძოლაში. ვენეციის მეცხრე კინოფესტივალის პრემიერაზე, სადაც ის ეროვნული ფაშისტური პარტიის ჯილდოთი აღინიშნა, "თეთრი გემი" გაზვიადებით ყვებოდა იტალიელი მეზღვაურების მოხერხებასა და მისი გერმანელი მოკავშირეების უშიშრობაზე, ხოლო ინგლისელებს ბარბაროს ლაჩრებად აჩვენებდა. ბენიტო მუსოლინის შვილის, ვიტორიოს მოთხრობის საფუძველზე და მისსავე კინოკომპანიაში (იტალიის კინემატოგრაფიული ალიანსი (ACI)), გადაღებული ფილმი "მფრინავი ბრუნდება", იწყება მაღალ ცაში იტალიელი პილოტის ფრენის კადრით, რომელსაც ინგლისელები ჩამოაგდებენ და ტყვედ აიყვანენ საბერძნეთში, ვაჟკაცურად გამოიქცევა და შეურთდება ფაშისტური არმიის ნაწილებს (რომლის სამხედრო ისტორია II მსოფლიო ომის პერიოდში ერთმანეთზე უარესად დამამცირებელ მარცხებს ითვლის). იგივე ისტორიას ყვება შემდეგი ფილმი "კაცი ჯვრით", სადაც მთავარ როლში მღვდელია, მაგრამ ამჯერად ჩვენი გმირი არა ნაცისტების, არამედ უღმერთო წითელი არმიის წინააღმდეგ იბრძვის (ეს იმ დროს, როცა ფრანკლინ დ. რუზველტი მათდამი ხოტბას არ იშურებდა "საოცარი მიღწევებისთვის, მთელი ისტორიის განმავლობაში" ომში ჰიტლერის ვერმახტის წინააღმდეგ.

პოლიტიკური ნიშნით საპირისპირო ხასიათის მიუხედავად, როსელინის შემდეგი ტრილოგია - რომი, ღია ქალაქი, პაისანი (1946) და გერმანია, ნულოვანი წელი (1948), პირველ ტრილოგიასთან მაინც იზიარებს იგივე ენთუზიაზმს: სასურველი ფორმით შეცვალოს (უახლესი) ისტორიული მოვლენები. საყოველთაოდ აღიარებული მათი ავთენტურობის გამო, ფილმები, რომლებიც საფუძველს უყრიან იტალიურ ნეორეალიზმს - ასეთუისე, ჭეშმარიტად რეპრეზენტირების გამო "იმისა, რაც რეალურად არის" - წარმოგვიდგენენ რეალობის უაღრესად სადავო ვერსიას, ისტორიული თუ სხვა პერსპექტივით. "იტალია იყო მესამე რაიხის მთავარი ევროპელი მოკავშირე, მაგრამ ამ ფილმმა გამოისყიდა იტალიელთა დანაშაული, როგორც გამარჯვებულთა ისე მათსავე თვალში: ნაციზმს სხვებთან ერთად ისინიც ებრძოდნენ", აღნიშნავს შემდეგდადებული ხმა 2006 წლის დოკუმენტურ ფილმში "ერთხელ... რომი, ღია ქალაქი" გადაღებული მერი ჯენისა და სერჟ ჟულის მიერ (შესულია Criterion-ის დამატებაში). იტალიელი ისტორიკოსი კლაუდიო პავონე მთელი ცხოვრება აღნიშნავდა და ამტკიცებდა, ფაშიზმი მითი იყო, იტალიელთა უმრავლესობის ნაციონალისტური იდეები კი უარყოფდა და ებრძოდა კიდევ მას. ეს იყო ძალიან ფრთხილად აშენებული მითი, რომელსაც ნეორეალიზმმა ხელი შეუწყო და ის კიდევ უფრო ჩაადულაბა იტალიელთა და მისი ახალი მოკავშირეების

კოლექტიურ წარმოსახვაში (იმისათვის, რომ ხშირად დაუბრუნდნენ მისი ყოფილი მტრის წარსულს მათდამი კეთილგანწყობის სანაცვლოდ). ის, რასაც როსელინის ტრილოგია ზუსტად ასახავს არის გულმოდგინება ტრანსფორმაციისთვის, რომლითაც იტალიამ, შეიცვალა რა მოკავშირეები, უახლესი წარსული ხალიჩის ქვეშ შეგავა და ახალი ეროვნული ღირსების შენებას შეუდგა. ამ ღირსებას საფუძვლად დაედო თვითვიქტიმიზაციის უცნაური გრძნობა და (არა)ცნობიერად ფაშიზმის 20 წლიანი პერიოდის ღრმად მიჩქმალვაც, რომელმაც თან გაიყოლა პასუხისმგებლობის განცდა ჩადენილი დანაშაულებების მიმართ.

ორი ათწლეულის განმავლობაში მუსოლინის ტოტალიტარულ რეჟიმთან მდუმარე თანაცხოვრებისა თუ აქტიური თანამონაწილეობის შემდეგ იტალიის დედაქალაქის მოსახლეობა ერთ ღამეში გახდა მხურვალედ ანტიფაშისტურად განწყობილი. სულ მცირე, ესაა ის სურათი, რისი ჩვენებაც ფილმს, "რომი, ღია ქალაქი," სურს. ნეორეალისტური ფილმების უმეტესი ნაწილის მსგავსად, იტალიელები ფაშიზმის უდანაშაულო მსხვერპლად არიან გამოსახულნი, ვიდრე იმ საშინელების თანამზრახველებად, ყველა ბრალდება კი მიწერილია ბოროტ გერმანელებზე (ამის პერსონალიზაციაა მაიორი ბერგმანის, ფემინური სადისტის სახე). იტალიელი ფაშისტები გაქრნენ ჰაერში, ხოლო ის მცირე ნაწილი, რომელსაც ფილმი აჩვენებს, უბრალო სიცარიელეა, რომელსაც ნარატივიც არ აქვს. ყველა სხვა პერსონაჟი არის ან წინააღმდეგობის აქტიური წევრი ან მისი ერთგული მხარდამჭერი ქალაქში, რომელიც ვერასდროს გახდა ფაშიზმის დასაყრდენი. ერთადერთი იტალიელი ბოროტი პროტაგონისტი, რომელიც თანამშრომლობს გერმანელებთან არის მარინა (მარია მიჩი), უხამსი, მატყუარა ახალგაზრდა ქალი. თუმცაღა ფილმი დაფუძნებულია ნამდვილი ადამიანის რეალურ ცხოვრებაზე, დონ პიეტროს (ალდო ფაბრიზი) პროტოტიპი, არდეატინის მღვიმეების ხოცვა-ჟლეტისას დაიღუპული ადამიანი, რომელიც ფილმის მორალური რიტორიკის ცენტრია, უფრო ალეგორიულია ვიდრე ზედმიწევნით ისტორიული. მართალია, ზოგიერთი მღვდელი - უფრო ზუსტად თუ ვიტყვით, ძალიან ცოტა - ნამდვილად თანაუგრძნობდა წინააღმდეგობის მოძრაობას, როსელინის ფილმი მაინც გვაფიქვებს იმ ფაქტს, თუ რა როლი ითამაშა კათოლიკურმა ეკლესიამ ფაშიზმის ხანაში. ვატიკანი არამარტო მიესალმებოდა მუსოლინის ხელისუფლებაში მოსვლას და იმ სამარცხვინო "რასობრივ კანონებს," რომელიც აკანონებდა იტალიელი ებრაელების დევნას და რასიზმს კოლონიებში, არამედ ნაცისტ კრიმინალებს ომის შემდგომ გაქცევაშიც ეხმარებოდა (როგორც ეს ნაჩვენებია კოსტა-გავრასის ფილმში "ამინ"). ამ მოვლენებზე როსელინის ფილმი გაკვრითაც არ გვიყვება, სურათი მთავრდება დონ პიეტროს სიკვდილით დასჯით, რომელიც უნდა ადასრულონ საბრალო იტალიელმა ჯარისკაცებმა სტერეოტიპულად ასახული სისხლისმსმელი გერმანელების დავალებით. ნაწილობრივ დააფინანსებული და წარმატებით მარკეტინგირებული ამერიკელი პროდიუსერის, როდ ი. გეიგერის მიერ,

"რომი, ღია ქალაქი" გახდა პოლიტიური და კულტურული რეაბილიტაციის სავიზიტო ბარათი მოკავშირეების და საერთაშორისო საზოგადოების თვალში. თუმცა როსელინი ყოველთვის წუხდა ფილმის დაბალ შეფასებაზე, როგორც კრიტიკული, ისე კომერციული თვალსაზრისით, ის მაინც დიდი წარმატების მომტანი აღმოჩნდა იტალიაში და ამერიკაშიც.

იგივე მორჩილება, რომელიც ადრე მიენიჭა მუსოლინის და მის გერმანელ მოკავშირეს, ახლა ომშიგამარჯვებულებისკენ უნდა მიმართულიყო. გამარჯვებულთა ხედვა და ჯიბე მართლაც გამოსადეგი იყო როსელინის მეორე ფუძემდებლური ფილმისთვის, Paisan, წარმოებული Foreign Film Production Inc.-ისა და დისტრიბუციაში ჩაშვებული MGM-ის მიერ. ამ ფილმში როსელინმა აკურთხა ის ოპორტუნოზი, რომლითაც იტალია გადაცოცდა გამარჯვებულთა ჯგუფში, მოხაზა თავისუფლება ჩექმის ფორმის ნახევარკუნძულზე სიცილიიდან ზემოთ და გადასცა ის ამერიკულ არმიას (იტალია ამერიკას ჩაბარდა 1943 წლის 3 სექტემბერს). ფილმში კიდევ ერთხელ იტალიური ფაშიზმი წარმოდგენილია, როგორც სხვა არაფერი, თუ არა დაბნეულობა, რომელიც თავსმოხვეულია უმცირესობის მიერ, ხოლო მოკავშირეთა ძალების სამხედრო შეტევას უფრო საზეიმო ხასიათი აქვს ვიდრე განადგურების. საკმარისია შევადაროთ ერთმანეთს პაისანის ნეაპოლიტანური ეპიზოდი, სადაც აფრო-ამერიკელი ჯარისკაცი კარგავს ფეხსაცმელს და ქალაქის ქუჩებში დაეხეტება ბავშვთან ერთად, ლილიანა კავანის La Pelle-ს (1981) ან ვერნერ შროტერის "ნეაპოლიტანის სახელმწიფოს" დასაწყის, მაშინვე თვალშისაცემი ხდება როსელინის მიკერძოებულობა სამხედრო ოკუპაციის რეალობის ასახვაში. არადა, უფრო მეტიც, იტალიის წინააღმდეგობის მოძრაობას, რომელიც უფრო ჩრდილოეთში იყო, და მოკავშირეთა არმიას შორის იყო ურთიერთდაპირისპირებული, არაერთგვაროვანი დამოკიდებულება. როსელინი აშკარად აფერმკრთალებს ისტორიულ ნიუანსებს წარმოსახვითი ერთიანობის ჩვენებით, რომელიც მხოლოდ ფიქციაში იყო ნამდვილი, რომ თითქოს პარტიზანები და ამერიკელები მხარდამხარ იბრძოდნენ ომში, როგორც ეს ნაჩვენებია პაისანის უკანასკნელ ნაწილში. კიდევ უფრო საეჭვოა ის გადაკვრითი ანტი-სემიტისტური ტონი, რომელიც როსელინის ტრილოგიაში ერთხელ ჩნდება, როცა მონასტრის ეპიზოდში სკანდალური ბერები იგებენ, რომ ერთ-ერთი ამერიკელი სტუმარი ებრაელია. ანტისემიტოზმი აქ ჩარჩოებშია მოქცეული, როგორც უცოდველი ცრურწმენა, რომელსაც არავითარი შედეგი არ მოჰყვება, რადგან ყველას ერთად თავი აქვს მოყრილი ქრისტიანობის დიდებულობის საფარველქვეშ. იტალიის და იტალიელების დანაშაულებრივი თანამონაწილეობა, რაც კაცობრიობის წინააღმდეგ ჩადენილ დანაშაულებად რჩება, არ არის ასახული არც როსელინის და არც სხვა ნეორეალისტურ რომელიმე ფილმში.

1948 წელს როსელინიმ თავისი მოწყალე კამერა გერმანიის ნანგრევებს მიაპყრო, მის ხალხს მიანიჭა ჰუმანისტური სახე, რომლებიც მის წინა ორ ფილმში აშკარად

უარყოფითად გამოჩნდნენ. "გერმანია, ნულოვანი წელი"-ის იტალიური ვერსიის პროლოგი, რომელიც მოიჭრა საერთაშორისო ვერსიაში, მაგრამ დამატებით შევიდა Criterion-ის გამოცემაში, ეკრანზე ნანახის ორაზროვანი ინტერპრეტაციის საშუალებას გვაძლევს. პირველი გახსნითი ინტერტიტი აღნიშნავს: "როდესაც იდეოლოგიები შორდებიან მორალს და ქრისტიანულ ღვთისმოსავობას, იმას, რაც ადამიანის საფუძველია, ისინი კრიმინალურ სიგიჟედ იქცევიან. ბავშვის წმინდა გონება კი შებღალულია მაშინ, როცა ის დიდი დანაშაულის ჩადენის შემდეგ არანაკლებ სამწუხაროდ სცოდავს, გონია, რა რომ ყველაფერი მიეტყვება." შემდეგ დადებული ხმა აცხადებს, რომ ფილმის "მიზანია ობიექტურად და სანდოობით ასახოს" ომისშემდგომი ბერლინი და მისი "3 მილიონ ნახევარი მოსახლეობის ყოფა, რომლებიც საშინელებას და სასოწარკვეთას განიცდიდნენ", და იქვე მოვალედ თვლის თავს დაამატოს, რომ "ეს არც ბრალდებაა და არც დაცვის მცდელობა გერმანელი ხალხისა." ბრალდების ან დაცვის მაგივრად უკეთესი იქნებოდა მათ უბრალოდ პასუხისმგებლობა აეღოთ იმაზე, რომ ის რეჟიმი აირჩიეს, შემდეგ კი მტკიცედ უჭერდნენ მხარს მთელი ომის განმავლობაში (განსხვავებით სხვა ევროპული ქვეყნებისგან, გერმანიაში არ იყო არცერთი ორგანიზებული, შეიარაღებული წინააღმდეგობა ნაცისტების წინააღმდეგ). ნაციზმის, როგორც იდეოლოგიური პერვერსიის ასახვით, ფილმი არაფერს ამბობს მის ეკონომიკურ საფუძველზე და ქრისტიანულ წინაპირობაზე. გასაგებად რომ ვთქვათ, ნაციონალურ-სოციალისტური საშინელება ევროპის ამორალური ბუნებიდან წარმოიშვა, ხოლო მისი იდეოლოგიური დასაბუთება მოხდა ქრისტიანული სიწმინდის დაცვით, რომელსაც თითქოსდა ებრაული გადაგვარების საფრთხე ელოდა, რომელსაც ნაცისტური პროპაგანდა ხშირად უკავშირდებდა ბოლშევიკურ ათეიზმს.

ფილმში "გერმანია, ნულოვანი წელი" ახალგაზრდა ედმუნდ კაჰლერი (ედმუნდ მოემეკე), კარიკატურული პედერასტის გავლენით, წამლავს საკუთარ ავადმყოფ მამას, რომელიც აღიარებს თავის თაობის უუნარობას შეეწინააღმდეგოს ნაცისტურ ტანჯვას. დანაშაულის გრძნობით ატანილი ახალგაზრდა პროტაგონისტი ფილმის დასამახსოვრებელ სცენაში სიმალლიდან ხტება და თავს იკლავს. მიუხედავად იმისა, რომ ფილმი უფრო რეალისტურად ასახავს ომისშემდგომ კოლაფსს და ეკონომიკურ გადაწყობებს, ის (მიუხედავად იტალიური პროლოგისა) აშკარად მოგვიწოდებს მიმტევებლობისკენ, რომელიც ყველამ უნდა გავიზიაროთ. ოიდიპოსური მკვლელობა ფილმში, რასაც იტალიური ვერსიის პროლოგი გმობს, სიმბოლურად ასახავს იმ სოციალურ გეზს, რომელსაც ომისშემდგომი გერმანიას შეესწრო. თაობათშორისი მიტევა, რასაც როსელინის ფილმი გვიჩვენებს, იყო ის მთავარი არსი, რასაც დაუპირისპირდა გერმანული კინო და საზოგადოება და პასუხიც აგო ჩადენილ ისტორიულ დანაშაულზე (ეს პროცესი, ნაწილობრივ ამოუწურავი და ურთიერთწინააღმდეგობრივი, იტალიურ კინოს და საზოგადოებას არც კი გაუვლია).

საკმარისია ვნახოთ, თუ როგორ ეხმიანება ფასბინდერი იგივე ისტორიულ მომენტს ფილმში "მარია ბრაუნის ქორწინება" (1979): ყოველგვარი პიეტიზმისგან თავის არიდებით, ფასბინდერი ნათლად გვიჩვენებს იმ მოვლენებს დასავლეთ გერმანიაში, რომელიც თან მოჰყვა ნაციზმიდან ფედერაციულ დემოკრატიაში ტრანზიციას.

ამ თვალსაზრისით, ასევე ნიშანდობლივია თომას ჰერლანის, პროპაგანდისტული კინოს რეჟისორის, ვეიტ ჰერლანის ვაჟის, კინო-იგავი - ყველაზე ცნობილია 1984 ფილმი Wundkanal - რომელმაც მთელი ცხოვრება მამის თაობის დანაშაულებთან დაპირისპირებასა და გმობას დაუთმო. აღსანიშნავია, რომ როდესაც ვეიტ ჰერლანის ამაზრზენი ფილმის, Jud Süß-ის (1940) ჩვენება გაიმართა ვენეციაში, მან ისეთი ხალხის აღფრთოვანება და ქება დაიმსახურა, როგორებიც იყვნენ მიქელანჯელო ანტონიონი და ფესტივალის მომავალი დირექტორი (1963 წლიდან 1968 წლამდე) ლუიჯი კიარინი. ამ უკანასკნელმა ჰერლანის ფილმი შეაფასა, როგორც "კინემატოგრაფიული ენის ძიება და მიღწევა; აბსოლუტური ფორმა, რომლის გარეშეც თავად ხელოვნებაც არ არსებობს." ანტონიონიმ ხაზი გაუსვა " ეპიკური სიღრმეს" იმ ფილმისას, რომელიც დღემდე რჩება ანტისემიტური პროპაგანდის ერთ-ერთ თვალსაჩინო ნიმუშად, რაც კი ოდესმე გადაღებულა კინოში.

ფაშიზმი აყვავდა იმ საზოგადოების ეთიკურ სისუსტეზე, რომელიც ნებაყოფლობით დანებდა იმ საშინელ რეჟიმს, რომელიც თავისმხრივ თანაბრად კარგად იყენებდა საზოგადოებრივ კონფორმიზმსა და ოპორტუნზიზმს. "იმულებით" ფაშისტის, ან, უფრო უარესი, "კეთილი განძრახვით" ფაშისტის მითი არის ისტორიული ფალსიფიკაცია, რომელსაც ომისშემდგომი იტალიის პოლიტიკური სპექტრის სხვადასხვა ნაწილი დიდი ძალისხმევით ამუშავებდა. კომუნისტები სრულიად კმაყოფილები იყვნენ წარმოსახვითი იდეით იტალიელი პროლეტარიატის შესახებ, რომლისთვისაც ბუნებით თანდაყოლილი იყო ანტიფაშიზმი და უმწიკვლობა, ხოლო ქრისტიან- დემოკრატები სიხარულით ქადაგებდნენ დემოკრატიულ სტაბილურობაზე და უარს ამბობდნენ ესაუბრათ იმაზე, თუ როგორი თანამზრახველი იყო ეკლესია მუსოლინის რეჟიმის. ეს სწრაფი პოლიტიკური ბრუნე იდეალურად მოირგეს ყოფილმა ფაშისტებმა ახალი ადგილების მოსაძებნად, განსაკუთრებით მთავრობის რიგებში (ფაშისტური საიდუმლო პოლიციის უფროსმა, გუიდო ლეტომ, ომის შემდეგ მუშაობა განაგრძო იტალიის საიდუმლო სამსახურებში). "იტალიელი ხალხის", როგორც ერთობის, სრულ უმოქმედობაზე და სისტემატურ ვიქტიმიზაციაზე ხაზგასმით, ნორეალიზმმა ხელი შეუწყო ამ ნარატიული ტყულის გავრცელებას. ფილმები, როგორებიცაა მარიო მატოლის "ცხოვრება ისევ იწყება," ალესანდრო ბლაზეტის "ერთი დღე ცხოვრებაში," რენატო კასტელანის "რომის მზის ქვეშ" და სხვა მრავალი, იმ რეჟისორების ფილმები, რომლებმაც წარმატებული კარიერა ფაშიზმის დროს დაიწყეს, იმ იდეის პროპაგანდას ეწეოდნენ თუ როგორ გამოდიოდა უმწეო ერი წარსულის იმ საშინელი ყოფიდან,

რომელთანაც საერთო არაფერი ჰქონდა. ისეთი ფილმიც კი, როგორცაა ველოსიპედის ქურდები (1948), თავისი დასამახსოვრებელი ფინალით, როდესაც მამა და ვაჟი ერთად მიდიან წინ ბუნდოვანი მომავლისკენ (აქაც, როგორც ფილმში "გერმანია, ნულოვანი წელი" თაობათშორისი სოლიდარობაა გამოკვეთილი) მელოდრამატულად ასახავს უცოდველ მსხვერპლებს, რომლებსაც არავითარი ისტორიული ბრალი არ მიუძღვით თავიანთ ამჟამინდელ მდგომარეობასთან. ვიტორიო დე სიკას ფილმებში, "ფესხაცმლის გაპრიალება" (1946) ან "უმბერტო დ." (1952), სიღარიბეს და ღარიბს, ნაჩვენებს ზედმიწევნით კათოლიკური ფორმით, დანაშაულის გამოსყიდვის დატვირთვა აქვს (იმ რეჟისორის მიერ, ბევრი რომ არ ვთქვათ, რომელსაც სიღარიბის აუტანელი ჭუჭყი არასოდეს უნახავს) და სოციალური უსამართლობის შედეგის. უცოდველ მსხვერპლზე სენტიმენტალური აპელირებით იტალიური კინო და საზოგადოება არასდროს ჩაღრმავებია თავის წარსულს, ამით კი ხელს უწყობს ფაშიზმის კვლავწარმოებას თუნდაც მისი შეცვლილი ფორმით დღევანდელ დღემდე.

ფილმები, რომლებიც ნამდვილად შეეხებოდა ოპორტუნიზმს და იმ შედეგებს, რომელიც მოჰყვა ეროვნული უდანაშაულობის გამოცხადებას, ძალიან ცოტაა. ერთ-ერთი მათგანი, ლუიჯი ზამპას ფილმი, "რთული წლები" (1948) იყო, პირველი და ბოლო ნეორეალისტური ფილმი იყო, რომელმაც აჩვენა იტალიელი პოლიტიკოსების და ჩვეულებრივი ადამიანების ამბავი ფაშიზმის დროს და შემდეგ. მიმოიხილავს რა ფილმს უარყოფითად 1950 წელს New York Times-ში, ბოსლი კროუტერი ზამპას ფილმის მომველიებით მაინც ხაზს უსვამს, თუ როგორ სურთ "იტალიური კინოს მესვეურთ ფაშიზმში თანამზრახველობის ბრალის ჩამორეცხვა." შემდეგ ამატებს, თუ როგორ "ბეჯითად, გულმოდგინებით და მორიდებულად აკიდეს მათ სრულიად ქვეყნის სიბინძურის მთელი ტვირთი 'სხვა ადამიანებს და აჩვენეს თუ როგორი ანტი-ფაშისტები იყვნენ მათი ჩვეულებრივი მოქალაქეები. მათ ფილმებში მოკავშირე ნაცისტები და "შავპერანგიანები" ბოროტმოქმედები არიან. ხოლო გმირები - თავისუფლების მედროშეები - ჩვეულებრივი იტალიელი ჯოები. ფილმი, რომელიც ნათლას ასახავს საწინააღმდეგოს, იმას, რასაც დამიანო დამიანის 1981 წლის ტელე-დოკუმენტურ ფილმში - "სანამ გვემახსოვრება: პიაცა ლორეტო" - იტალიელი პარტიზანი უწოდებს "ბოლო წამს გამხდარ ანტი-ფაშისტებს," არის ფლორენატანო ვანჩინის "ეს მოხდა 43"-ში (1961). ფილმი ასახავს იმ სწრაფ ფარისევლობის, როცა იტალიელებმა, ცხოვრების ყველა დონეზე, ერთ ღამეში გაიხადეს უნიფორმები და დაუპირისპირდნენ რეჟიმს, რომელსაც მანამდე მხარს უჭერდნენ მდუმარედ თუ ხმამაღლა. მხოლოდ ორი ფილმი ნეორეალისტური ნაკადის მისტიფიკაციისა და ვიქტიმიზაციის წინააღმდეგ, საკმარისი არაა დაამსხვრიოს მითი უცოდველი ქვეყნის შესახებ, რომელიც ჩათრეულ იქნა იმ მოკავშირე მხარის მიერ, რომელიც სინამდვილეში არავის არ მოსწონდა. ეს არის ის მითი, რომლის ნარატივიცა და

ესთეტიკური არქექტიპებიც ჩადებულია როსელინის ომის ტრილოგიაში და შემდგომში განვითარება ჰპოვა იმაში, რასაც დღეს ნეორეალიზმს ვუწოდებთ.

ტალღების გარღვევა: ახალი ტალღის მიღმა, ბრაზილია, ჩეხოსლოვაკია

საყოველთაოდ აღიარებულია რა მისი ესთეტიკური და ნარატიული გავლენა კინოს კანონიკურ გრამატიკაზე, შეიძლება მოგვეჩვენოს, რომ ფრანგულ ახალ ტალღას კონცეპტუალური მონოპოლია აქვს ინოვაციაზე. კინოს იერარქიაში ახალი ტალღა სხვა დანარჩენ ფაქტორებთან ერთად უნებლიედ დაკავშირებულია გოდარის და კომპანიის შემოქმედებასთან. ახსნას არ საჭიროებს, რომ არ უარვყოფ იმ ისტორიულ ღვაწლს, რომელიც კინოენის განვითარებაში მიუძღვის ისეთ ფილმებს, როგორებიცაა გოდარის "ბოლო ამოსუნთქვამდე" (1959) ან რენეს "მარშან მარიენბადში (1961)." მე მსურს ვისაუბრო მარგინალიზებზე. გეოგრაფიული თუ ეკონომიკური მდგომარეობის გამო მარგინალურ კინოს ხშირად უფრო მკაცრ პირობებში უწევდა მუშაობა, მათ შემოქმედებითი პროცესის განმავლობაში იმ არსებული რეჟიმების მოტყუებაც კი უწევდათ, რომლებიც მათ მიმართ კეთილგანწყობილნი არ იყვნენ. ეს ის მდგომარეობაა, რომელსაც ევროპელი და ჩრდილოეთ-ამერიკელი რეჟისორი იშვიათად, ან საერთოდ არ განიცდის. ვისაც ოდნავი წარმოდგენაც კი აქვს ისტორიაზე, იცის, რომ სრულიად განსხვავებული იყო მეამბოხე რეჟისორი ყოფილიყავი 60-იანი წლების პარიზში და იგივე პერიოდში პრადში. სხვაა იმუშავო აუტანელი ცენზურის რეჟიმის პირობებში და სხვაა მუშაობდე ომისშემდგომ დასავლეთ ევროპაში. ეს იმას არ ნიშნავს, რომ გამოხატვის თავისუფლება დემოკრატიული დასავლური სამყაროს ექსკლუზიური პრეროგატივაა (ტაბუები, იქნება ის პოლიტიკური თუ სხვა, შესაძლებელია დაირღვეს ნებისმიერ ადგილას, ნებისმიერ დროს).

Nová vlna (ჩეხურად "ახალი ტალღა"), მიუხედავად იმისა, რომ მრავალი რევოლუციური ფილმი შექმნა, როგორც ნარატიული ისე ესთეტიკური მნიშვნელობით, ფრანგულ ახალ ტალღასთან შედარებით (ყოველშემთხვევაში დასავლეთში) მაინც მეორე ხარისხოვნად მიიჩნევა. რატომ ხდება, რომ კინოს შესწავლას სტუდენტები ჯერ გოდარით და ტრიუფოთი იწყებენ და არა ვერა ჰიტილოვათი ან ან ნემეციტ? რატომ არის, რომ კინოკრიტიკის ყველაზე დიდი რაოდენობა, რომელიც ითარგმნება ინგლისურ ენაზე (21-ე საუკუნის lingua franca-ზე) დაწერილია ფრანგულად? ეს ის კითხვებია, რომელიც ყველა კინოსტუდენტმა, პედაგოგმა და სინეფილმა უნდა დაუსვას თავის თავს. ყოველთვის კითხვის ნიშნის ქვეშ უნდა დავაყენოთ ის წესრიგი, რომლითაც ისტორია გვკვებავს. გემოვნება რა თქმა უნდა ისევ რჩება პერსონალურ საკითხად, მაგრამ წესები და იერარქიები რუტინის და უმოქმედობის შედეგია. კინოს ისტორიის მარგინალიზაციის ნაცვლად

საჭიროა იმ მოძრაობების და კინოპროდუქციის ანალიზი, რომელიც ევროპაცენტრული საზღვრების მიღმა იქმნება. არა შეცოდების ან პოლიტიკორექტულობის გამო, არამედ იმისათვის, რომ გავამდიდროთ დისკუსია ისევ კინემატოგრაფის გარშემო, გავაფართოოთ წესები ან კითხვები დავუსვათ ჩვენს დებულებებს (ისე, როგორც მე ეს გავაკეთე როსელინისთან დაკავშირებით). მახსოვს როგორ წავიკითხე ინტერვიუ ოთარ იოსელიანთან, სადაც ის მკაცრად აკრიტიკებდა ეიზენშტეინს იგივე მიზეზებისდა გამო (მაგ. ისტორიული უზუსტობისთვის). დარწმუნებული ვარ მსოფლიოს ამ ნაწილს ბევრი აქვს სათქმელი თუ გავითვალისწინებთ, რომ საბჭოთა კინოს მონოპოლური გავლენა აქვს ყოფილი საბჭოთა რესპუბლიკების კინოს ისტორიაზე და კულტურაზე.

მე ნამდვილად მჯერა, რომ კინოს განვითარებისთვის აუცილებელია მის შემქმნელებთან შეწინააღმდეგება და კითხვების დასმა. ამას აკეთებდნენ ახალი ტალღის წევრები ჟურნალ Cahiers du Cinéma-ს ფურცლებზე, თავს ესხმოდნენ რა cinéma du papà-ს (მამათა კინოს) ესთეტიკური სიძველის და რეაქციონისტული ნარატივების გამო. კრიტიკა სულაც არ ნიშნავს რეჟისორის ან ფილმის უარყოფას, მაგალითისთვის, მიმაჩნია, რომ როსელინის კინომ, მიუხედავად ჩემი კრიტიკისა, დიდი როლი ითამაშა, რომლის უგულვებელყოფაც არ შეიძლება. ნეგატიური კრიტიკის, უკვე შექმნილი კინოხელოვნების ანალიზის (განსხვავებით მისი სრული გმობისგან) გარეშე შეიძლება შეფერხდეს კინოს თაობათმორისი განახლების არსი. ამ მხრივ ძალიან საინტერესოა 60-იანი წლების ბრაზილიური კინოს ისტორიის მიმოხილვა. ამ ათწლეულის დასაწყისში, ბრაზილიაში, ისევე როგორც მსოფლიოს ბევრ სხვა ქვეყანაში, წარმოიშვა კინორეჟისორთა ახალი თაობა. ფრანგების მსგავსად ბრაზილიელი კინორეჟისორების ახალი თაობაც აჯანყდა უკვე არსებული კონსერვატიული კინოს წინააღმდეგ და უფრო მეტი ყურადღება დაუთმო სოციალურ საკითხებს, ყურადღება გაამახვილა იმ დროს ბრაზილიური საზოგადოების სოციალურ და რასობრივ უთანასწორობებზე. რეჟისორები, როგორებიც იყვნენ გლაუბერ როშა (Terra em Trance), რუი გერა, ჟაკინ პედრო დი ანდრადე (Macunaima) და სხვები, გაერთიანებული იყვნენ Cinema Novo-ს, "ახალი კინოს," ქვეშ. გართობის ელემენტებმა, რომელიც მანამდე დომინირებდა ბრაზილიურ კინოში, გზა დაუთმო პოლიტიკურად ანგაჟირებულ კინოს, რომელსაც თან მოჰყვა ფორმალური ექსპერიმენტებიც. Cinema Novo ასევე ცნობილია იმით, რომ ბიძგი მისცა იმ ტალღას, რასაც შემდგომში ეწოდა "მესამე კინო," სამხედრო, პოლიტიკური კინოალტერნატივა, რომელიც ძირითადად ფოკუსირებული იყო მსოფლიოს მასშტაბით ანტი-კოლონიურ ბრძოლებზე და უპირისპირდებოდა ჰოლივუდსაც და ევროპულ არტჰაუსსაც.

ბრაზილიის შემთხვევაში საინტერესოა, რომ გაჩნდა ერთგვარი კონტრ-მოძრაობა, რომელიც დაუპირისპირდა Cinema Novo-ს დოგმატიზმს. „შიმშილობის ესთეტიკას“, რომელიც გლაუბერ როშამ თეორიულად ასახა თავის ფილმებსა და წერილებში,

ახალგაზრდა, უმართავი კინორეჟისორების ჯგუფმა დაუპირისპირა "ნაგავის ესთეტიკა." ხელს აწერდა რა "კინო-მარგინალიათა" მანიფესტს თავად, ვუნდერკინდი რეჟისორი როჟერიუ სგანზერლა აცხადებდა: "მე არასოდეს გავავრცელებ ჯანსაღ იდეებს, მჭევრმეტყველებას და პლასტიკურ გამოსახულებებს ნაგვის მაგივრად...) განადგურებულმა და ექსპლუატირებულმა კოლონიებმა თავად უნდა შექმნან თვითგამოხატვის ფორმა: პროტესტის ყვირილი მიზანსცენათა ნაგლეჯებიდან მოდის (...) მე მაინც გავაგრძელებ უმწიფარი კინოს გადაღებას მოცემული პირობებით და ძალისხმევით, ბარბაროსული და ჩვენებური, ანტიკულტურული კინოს შექმნას (...)".

ამ სიტყვებში აშკარად იგრძნობა პოლემიკა Cinema Novo-ს პოლიტიკურად მომწოდებლური განზრახვების მიმართ, რომას მოძრაობა უფრო პოზიტივისტური იყო, სგანზერლას კი ნიჰილისტური. ფორმალური თვალსაზრისით "კინო-მარგინალიათა" ფილმები ისტერიული ხასიათისაა, მათი ექსპერიმენტალიზმი მოკლებულია იდეოლოგიურ გააზრებებს. საინტერესოა ერთად ვნახოთ რომას Terra em Trance (1967) და სგანზერლას O Bandido da Luz Vermelha (წითელი სინათლის ბანდიტი, 1968), რათა უკეთ გახდეს შესამჩნევი თუ რამდენად ცოცხალი იყო დიალექტიკური ჯახი კინოს ორ განსხვავებულ ხედვას შორის.

ჩემი ინტერესი არაა იმის დადგენა, თუ რომელი იყო ამ ორ მოძრაობას შორის სწორი ან უკეთესი, ყველაზე საინტერესო ბრაზილიასთან დაკავშირებით არის ავანგარდის, ამ ახალი ტალღის კრიტიკა. კრიტიკა, რომელიც მიუხედავად მარცხისმაუწყებელი და პროვოკაციული ტონისა, არასდროს ყოფილა სამადლობელი სიტყვა. რეჟისორები, როგორებიც იყვნენ სგანზერლა, ჟულიო ბრესანე, ოზუალდო რიბეირო კანდეიასი და "კინო-მარგინალიათა" სხვა წარმომადგენლები ნათლად ხედავდნენ სამხედრო კინოს ლიმიტებსა თუ მის დოგმატურ ნაკლებს და სწორედ ამიტომ იყენებდნენ ირონიას მათ მიმართ. სურდათ რა გალაშქრება იმის წინააღმდეგ, განხლვები იმ დროის ბრაზილიურ კინოში და მის ირგვლივაც უფრო და უფრო იზრდებოდა და კონცენტრირდებოდა. ჩემი რწმენით Cinema novo-ს და "კინო-მარგინალიათა" ისტორია გვიჩვენებს იმას, თუ რამდენად ღირებული და აუცილებელია კითხვები დავუსვათ წესებს, მაშინაც კი როცა მათ ახალი და რევოლუციური მიზნები აქვთ. ჩემი ინფორმაციით არ ყოფილა არცერთი ორგანული კონტრ-მოძრაობა ფრანგულ ახალ ტალღასთან, ნეორეალიზმთან და ახალ გერმანულ კინოსთან მიმართებით. შესაბამისად, მათი შემოქმედებითი მიღწევები არასდროს ყოფილა კრიტიკის და კითხვების ქვეშ.

პერსპექტივების შესახებ: დასავლეთი თუ აღმოსავლეთი? დასკვნის სახით მსურს ვთქვა ერთი რამ, რაც შეიძლება საინტერესო ანეკდოტი გამოდგეს, მაგრამ მაინც ნათლად ასახავს დამოკიდებულებას კინოს ცენტრსა და მარინალიებს შორის. კამერის გამოგონების ოპტიკური პრინციპი, მოგვიანებით კი თავად კინოკამერა პირდაპირ კავშირშია პერსპექტივის კანონთან, ხელოვნებასთან, რომელიც სამგანზომილებიან

ობიექტებს ორგანოზომილებიან ზედაპირზე წარმოაჩენს, რათა მათ შექმნან სიმაღლის, სიგანის, სიღრმის და პოზიციის შთაბეჭდილება ერთმანეთთან მიმართებით. კინო, შეიძლება ითქვას, თავიდანვე იშვა რეალისტური მიზნით. პერსპექტივის ისტორიას რენესანსამდე მივყავართ, როდესაც მხატვრებმა აღმოაჩინეს გზა რეალობის ეჩვენებინათ ისე, როგორც ამას მათი თვალი აღიქვამდა. დასავლური ხელოვნების ფიგურალური ენერგია აღბეჭდილია კამერის ფუნქციაშიც, როგორც ყველამ ვიცით, ის მის წინ არსებულ რეალობას პერსპექტივაში ასახავს. ამის ასახსნელად თეოლოგიური თეორიაც არსებობს: ქრისტიანობა, განსხვავებით ისლამისა და იუდაიზმისგან, ღმერთის წარმოდგენის საშუალებას იძლევა. მუსლიმებისთვის და იუდეველებისთვის კი პირიქით, ღმერთის გამოსახვა არ შეიძლება. ეს თეოლოგიური განსხვავება აღბეჭდილია ქრისტიანული და მაჰმადიანური ცივილიზაციების ვიზუალურ ისტორიაშიც, პირველმა მათგანმა აითვისა ფიგურალური სტილი, უკანასკნელმა კი აბსტრაქტული ფორმების ასახვის გზა აირჩია, რომლებიც ღმერთზე უფრო გვაფიქრებინებდა, ვიდრე დაგვანახებდა. ამის გამო დასავლური ხელოვნება მე-20 საუკუნემდე უმეტესწილად სწორედ პერსპექტივის გავლენას და, შესაბამისად, ნატურალისტურ რეპრეზენტაციას ირჩევდა, ისლამური ხელოვნება კი ისტორიულად ფლოიდური ხაზების და ანტინატურალისტური ფორმების ტექნიკას იზიარებდა. თავის წიგნში "გაფართოება და უსასრულობა: ახალი მედია ხელოვნების ისლამური გენეალოგია" (MIT Press-ის გამოცემა), ლორა მარკსი ახალ მედია ხელოვნებაზე და მის აბსტრაქტივისტულ ტენდენციაზე ისლამური ვიზუალური კულტურის ესთეტიკურ გავლენას აანალიზებს. ის, რასაც დასავლურმა ხელოვნებამ XX საუკუნეში მიაგნო ისტორიული ავანგარდების (ექსპრესიონიზმის, კუბიზმის, დადაიზმის და ა.შ.) საშუალებით, ისლამური ხელოვნების უპირობოდ შემადგენელი ელემენტია. წერილში "ახლო აღმოსავლეთის კინო: სანამ შენივე მზერა დაგაბრუნებს შენთან", ლიბანელი კრიტიკოსი ჯალალ ტუფიკი ძალიან საინტერესო კითხვას სვამს:

რატომ არის, რომ მაშინ, როცა საქმე ეხება ფორმალურ ღვაწლს კინომედიუმის განვითარებაში, დასავლური რენესანსის მონოკულარული პერსპექტივის პირმშო სტანდარტული კამერის ლინზების ტრადიცია ზევიდან უყურებს ადრეული ხანის მუსლიმ კინოშემოქმედებს, მაშინ როცა ეს ხელოვნები იმ ტრადიციიდან მოდიოდნენ, რომელიც სულ რაღაც ერთი საუკუნის წინ (კინოს ეპოქაში), განსაკუთრებით მისი არაბული ნაწილი, წინააღდეგობრივად, მაგრამ არა ბრმად, იყო განწყობილი რენესანსული პერსპექტივის წინააღმდეგ?

იმის ნაცვლად, რომ ვუპასუხო კითხვას, რომელზეც ფიქრი ნამდვილად ღირს, ამ საკითხთან დაკავშირებით მსურს მოვიშველიო კიდევ ერთი კრიტიკოსის სიტყვები. წიგნში "ფლორენციის და ბაღდადის რენესანსის ხელოვნება და არაბული მეცნიერება" (Harvard University Press-ის გამოცემა), ჰანს ბელტინგი იმ მეცნიერულ წიაღვლებს მიმოიხილავს, რომელიც რენესანსული პერსპექტივის "აღმოჩენის" მიღმა

იმალე. მან აღმოაჩინა, რომ "პერსპექტივის თეორია, რომელმაც შეცვალა დასავლური ხელოვნების გზა სხვაგან წარმოშვა - იგი ბაღდადში ჩამოაყალიბა მეთერთმეტე საუკუნის მათემატიკოსმა იბნ ალ-ჰაისანმა, რომელიც დასავლეთში ცნობილია როგორც ალჰაზენი. ბელტინგი იკვლევს პერსპექტივის ორ ისტორიას, ვიზუალურ თეორიას შექმნილს გეომეტრიული აბსტრაქციის საფუძველზე (შუა აღმოსავლეთი) და ფერწერის თეორიას (ევროპა). როგორ შეიძლება გამხდარიყო გეომეტრიული აბსტრაქცია წარმომშობი თეორიისა ხატვისათვის? შუა საუკუნეებში არაბულმა მათემატიკამ, რომელიც თავისუფალი იყო რელიგიისგან, შეიმუშავა პერსპექტივის თეორია, რომელიც მოგვიანებით დასავლეთმა ხელოვნებაში გადაიტანა და ევროპელმა მხატვრებმაც ადამიანის მზერა აღქმის წერტილად აქციეს. ისლამურ სამყაროში, სადაც თეოლოგია და ვიზუალური ხელოვნება მჭიდროდ იყო ერთმანეთთან დაკავშირებული, მეცნიერება პერსპექტივის შესახებ ვერ გახდა ისლამური ხელოვნების ქვაკუთხედი. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ის, რაც დასავლურ და აღმოსავლურ ვიზუალურ კულტურებს შორის არსებითად ცივილიზაციურ განსხვავებად არის მიჩნეული, უფრო ურთიერთდაკავშირებულია, ვიდრე ჩვენ ვფიქრობთ. მიზეზი, რის გამოც ეს მაგალითი მოვიყვანე, არის ის, რომ ჩემი აზრით განსხვავებები, იქნება ეს ეთნიკური, ეროვნული, კულტურული თუ ესთეტიკური, არასოდეს არის მონოლითური და უცვლელი. მსგავსად ამისა, დიალექტიკა ნამდვილად არის ცენტრსა და მარგინალებს შორის მსოფლიო კინოს მასშტაბით, ის, რაც ცენტრია დღეს ხვალ შეიძლება მარგინალია გახდეს და პირიქით.

აპარატის კინოთეორია (როგორ წავიკითხოთ კინო მარქსისტული პერსპექტივით)

ალექსანდრე გაბელია (კინოკრიტიკოსი, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის ხელოვნებათმცოდნეობის ფაკულტეტის დოქტორანტი)

რაინერ ვერნერ ფასბინდერის „რატომ შეიშალა ბატონი რ“ (Warum läuft Herr R. Amok; 1970) ხუთი სიტუაციური ანეგდოტით იწყება. ერთ-ერთი მათგანი იმ კაცის შესახებ გვიამბობს რომელიც პურის საყიდლად საცხოვრებელში მიდის. გამყიდველი ეკითხება თეთრი სურს თუ შავი. პასუხია: „სულერთია. ბრმა პიროვნებისთვის მიმაქვს“. მოცემულ ტექსტში, აპარატის თეორიაზე დაყრდნობით, მსურს იმ გზებზე ვისაუბრო, რომლითაც ამ ალუზიის ახსნა იქნება შესაძლებელი.

დავიწყოთ იდეოლოგიით. სიტყვა იდეოლოგია საფრანგეთის რევოლუციის დროს ანტონ დე ტრესიმ გამოიგონა, საჯაროდ კი პირველად 1796 წელს გამოიყენეს. დე ტრესისათვის idéologie ნიშნავდა ახალ „მეცნიერებას იდეათა შესახებ“, სიტყვასიტყვით, იდეოლოგიას.

კარლ მარქსთან იდეოლოგია იმ გზით ფუნქციონირებს, რომელშიც საზოგადოება, როგორც მთლიანობა, ხდება დომინანტური ეკონომიკური კლასის იდეებისა და ინტერესების მიმღები. მარქსის გააზრებული იდეოლოგიის მოდელი ისტორიული-მატერიალიზმის პრინციპს ეყრდნობა, რომლის მიხედვითაც მატერიალური რეალობა არის სოციალური ცნობიერების საფუძველი. ეს არის კაპიტალიზმის დომინანტური იდეოლოგიის საშუალება, სადაც მუშათა კლასი უთანასწორო ეკონომიკურ სტრუქტურაში ექსპლუატაციაზე აწერს ხელს. მარქსისთვის, მატერიალური რეალობის ყველაზე მნიშვნელოვანი ასპექტები ადამიანის პროდუქტიულ შრომას ეფუძნება. წარმოების კაპიტალისტურ რეჟიმში, მნიშვნელოვანი სოციალური ურთიერთობები მუშათა კლასის ჯგუფებს შორის წარმოებს, რადგან ისინი მუშაობენ მწარმოებლური შრომით და დამოკიდებულნი არიან კაპიტალისტურ კლასზე, რომელიც ფლობს წარმოების საშუალებებს (ქარხნებს, მანქანებს და ა.შ.). გაბატონებული კლასი, მუშათა კლასის შრომის მითვისებით, იძენს ძალაუფლებას. ჩაგრულ კლასს არ გააჩნია გადარჩენის საშუალებები, ეს იქნება საკვები, ტანცაცმელი თუ თავშესაფარი და კაპიტალისტური წარმოების წესს, ერთადერთ საციცხლო არჩევანად ხედავს. აქ ისინი იძულებულნი ხდებიან გაყიდონ თავიანთი შრომითი ძალა ფართო მოხმარების საქონელის მოსაპოვებლად. იდეოლოგია აქ ფუნქციონირებს იმისათვის რომ უზრუნველყოს დაქვემდებარებული კლასების მონაწილეობა წარმოების ექსპლუატაციურ ურთიერთობებში.

კაპიტალის პირველ ტომში, წარმოების აღწერისას, მარქსს შემოაქვს ორი ტერმინი- "ილუზია" და "შენიღბვა". ილუზია ფულის მეშვეობით იქმნება. კაპიტალისტური კლასი მუშათა კლასს გეგმის შესრულების სანაცვლოდ გადასცემს ფულს, ამ უკანასკნელთა წარმოებული პროდუქტის მიზერულ ნაწილს. გარიგება "შენიღბულია" პროდუქტის სასაქონლო-ფორმისა და სასაქონლო ფულის სახით. ამ ორი ტერმინით ("ილუზია" და "შენიღბვა") მარქსი მიაჩნებს რომ სასაქონლო ფორმა და ფული იდეოლოგიურ როლს თამაშობს მუშათა კლასის დაქვემდებარებულ ცხოვრებაში. ხელფასი ქმნის ილუზიას კლასისთვის, რომელიც ნიღბავს ჭარბი ღირებულების მითვისების მჩაგვრელობით კავშირს.

ფრანკფურტის სკოლის წარმომადგენელი, ფილოსოფი, **ჰერბერტ მარკუზე**, მსგავს კრიტიკას გვთავაზობს თანამედროვე კულტურული წარმოების იდეოლოგიურ განზომილებებზე. მეოცე საუკუნის „ერთგანზომილებიან საზოგადოებაში“ კაპიტალი აერთიანებს მუშათა კლასს, რათა აუბან ფეხი მუდმივად მზარდ ცხოვრების სტანდარტებს. ამ პროცესის მეშვეობით ეკონომიკური ელიტები უზრუნველყოფენ ქვედა კლასის ჯგუფების თანხმობას, რათა ჩაერთონ უთანასწორო წარმოების კაპიტალისტურ ურთიერთობებში. მათ ყურადღებას „ყალბი საჭიროებები“ იქცევენ, რომელთაც მმართველი კლასი ქმნის. ამ წაკითხვით, გადემოკრატიულებული მასობრივი კულტურა ეფექტურად არღვევს კრიტიკულ ცნობიერებას. მარკუზესთვის, ამის შედეგია მუშათა კლასის ანულირებული მნიშვნელობა, როგორც ისტორიული აქტორის. თუ არსებობს წარმოების კაპიტალისტური ურთიერთობების რევოლუციური უარყოფა, ისინი ვინც ვერ ინტეგრირდებიან ერთგანზომილებიან საზოგადოებაში, ერთადერთი იმედად "აბსოლუტური უარყოფა" რჩებათ.

იტალიელ მარქსისტ მოაზროვნესთან, **ანტონიო გრამშთან**, შემოდის „ჰეგემონიის“ ცნება და ის ძალადობასა და შეთანხმებას- სოციალური ძალაუფლების ალტერნატიურ მექანიზმებად განიხილავს. ძალადობას გრამში სახელმწიფოს შესაძლებლობად მიიჩნევს, რომელიც იმ ადამიანის მიმართ შეიძლება იყოს გამოყენებული, ვინც უარს ამბობს წარმოების კაპიტალისტურ ურთიერთობებში მონაწილეობაზე. ხოლო შეთანხმების მეშვეობით, ჰეგემონიური ძალა ცდილობს დაარწმუნოს ინდივიდები და სოციალური კლასები რათა სოციალური ღირებულებები და ნორმები არსებითად მჩაგვრელობით სისტემას შეწირონ. ჰეგემონია მორალური და პოლიტიკური პასიურობის რეპროდუქციასა და ადამიანების ატომიზაციას ახდენს. ძალაუფლება სახელმწიფოს ლეგიტიმური დასაყდენი ხდება, ეს იქნება "სამოქალაქო სადოგადოება", ეკლესია, სკოლები, მასმედია, ოჯახი და ა.შ. ინდუსტრიულ კაპიტალისტურ საზოგადოებაში, ჰეგემონიური ძალა სოციალური ძალაუფლების გავრცელების ფორმას იღებს. გრამშისთვის რადიკალური სოციალური ცვლილებისთვის, მხოლოდ წარმოების

საშუალებების ჩამორთმევა არ კმარა "ბატონებისთვის", ამასთანავე მნიშვნელოვანი ხდება პერმანენტული კულტურული "პოზიციონირების ომი", სადაც მუშათა კლასმა თითოეულ ძალაუფლებრივ სტრუქტურაზე უნდა გაილაშქროს, კლასობრივი შეთანხმების საფუძველზე.

ამ თეორიის ილუსტრაციისთვის შეგვიძლია გავიხსენოთ ჯონ კარპენტერის „**უცხოები ჩვენ შორის (They Live; 1988)**“, სადაც პროტაგონისტი, ნადა, სათვალის აღმოჩენასთან ერთად, აღმოაჩენს რომ ქალაქში ბილბორდები დაფარული მესიჯების მიღმა ატარებენ ისეთ სიტყვებს როგორებიცაა: "მოიხმარე", "დაემორჩილე", "იმუშავე", "იყიდე", "უყურე ტელევიზორს", "არ გქონდეს დამოუკიდებელი აზრი"-და ა.შ. სათვალე ამ შემთხვევაში გამოხატავს არა მხოლოდ რეიგანისეული კაპიტალისტური სისტემის ბუნებას, არამედ ჰეგემონიური კლასის ბუნებასა და მიზანს სამყაროში. ადამიანები, რომლებიც უცხოპლანეტელებად გვევლინებიან სათვალის თვალთახედვიდან, ეს იქნება მედია, კორპორაციებისა თუ ბიზნეს-ცენტრების წარმომადგენლები, ჩვენი ცხოვრების მართვითა და მანიპულირებით, ყალბი სურვილებით კვებავენ საზოგადოებას და საგნების ტოტალობაში დანახვის თითოეულ გამოვლინებას აღშობენ. ისინი არიან ნეოლიბერალური მმართველობის აგენტები, სადაც იდეოლოგია ინსტიტუტებსა და ცხოვრების თითოეულ ასპექტში ერთვება, ადამიანების წინარე ცოდნის გარეშე. სამომხმარებლო ეკონომიკა და კორპორატიული კაპიტალიზმის პოლიტიკა „ქვეცნობიერ დონეზე“ ვითარდება, სადაც საჭიროების განცდა, მუდმივი მოხმარების სურვილი და სხვადასხვა მექანიზმებით ნაწარმოები წესრიგი, ბიოლოგიურ საჭიროებებად გვევლინებიან.

აპარატის თეორია

აპარატის კინოთეორია დაფუძნებულია სამ სააზროვნო სკოლაზე- მარქსიზმზე, ფსიქოანალიზსა და სემიოტიკაზე. ფრანგი კინოთეორეტიკოსის და მწერლის, **ჟან-ლუი ბოდრის**, აპარატის თეორიის მიხედვით, კინოს ბუნება იდეოლოგიურია, რადგან ის რეპრეზენტირებს რეალობას. ფილმი იქმნება სხვადასხვა იდეათა სისტემის გამოსახატად და ყველაფერს ფილმში აქვს გარკვეული მნიშვნელობა (თხრობის ფორმას, კამერას, მონტაჟს და ა.შ). თეორიით, კინომედიუმს დომინანტური იდეოლოგიების რიტორიკა მაყურებლამდე დაფარული კინოენის მეშვეობით მიაქვს. სწორედ აქ იკვეთება სემიოტიკის როლი, როგორც ნიშნებისა და სიმბოლოების შესწავლის საგანი. მარქსისტული კინოთეორია ერთ-ერთი დომინანტური იდეოლოგიაა, რომელსაც აპარატის თეორია გვთავაზობს. 1970-იანი წლიდან მარქსიტი მოაზროვნებისათვის თეორია დასაყრდენი ხდება კაპიტალისტური დღისწესრიგის სამხილებლად და მისი იდეოლოგიური კრიტიკისთვის.

ლუი ალთუსერი, ფრანგი მარქსისტი ფილოსოფოსი, ორ მნიშვნელოვან ტერმინს: „იდეოლოგიურ სახელმწიფო აპარატსა“ და „რეპრესიულ სახელმწიფო აპარატს“ ამკვიდრებს. „რეპრესიული სახელმწიფო აპარატი“ არის ინსტრუმენტი, რომელსაც მმართველი კლასი იყენებს, რათა გაამყაროს კონტროლი მუშათა კლასზე (სამხედრო ძალებით, მართლსაჯულების სისტემით, მთავრობით, ციხით და ა.შ). „იდეოლოგიური სახელმწიფო აპარატი“ კი აღნიშნავს სკოლებს, რელიგიებს, ოჯახსა და მედიას და ამასთანავე იმ აპარატებს ერთობას, რომლისგანაც მთავრობა კანონმორჩილი მოქალაქის ხატს ძერწავს. ამ მოცემულობაში კინო ხდება იდეოლოგიური სახელმწიფო აპარატი, რომელიც ძალაუფლების და პრივილეგიების მხარეს დგება და ბურჟუაზიული კლასის ინტერესებს გამოხატავს. ალთუსერის თქმით იდეოლოგია წარმოადგენს ადამიანების წარმოსახვით ურთიერთობას მათი არსებობის რეალური პირობების შესახებ. სიტყვა „წარმოსახვითი“ მოდის **ჟაკ ლაკანის** ფსიქოანალიტიკური თეორიიდან, კერძოდ კი „სარკის ეტაპიდან“. ბავშვის თვითიდენტიფიკაცია 6-18 თვის ასაკიდან იწყება და ხორციელდება. სარკეში ჩახვედისას საკუთარი თავის იმიჯი, ლაკანზე დაყრდნობით, „იდეალური მეს“ წარმოადგენს. საკუთარი თავის სრულყოფილი იმიჯი ირეკლება სარკეში რათა დაუპირისპირდეს ჩვილთა ფრაგმენტული სხეულის პირველად გაგებას. სარკის ეტაპი წარმოადგენს ბავშვთა პირველ შეტაკებას სუბიექტურობასთან და ასრულებს საკვანძო ფუნქციას სუბიექტურობის ინტერპრეტაციის. „მეს“ თავდაპირველი ფორმა, სოციალური ჰეგემონიის ექსტერიერში არსებობს და კულტურული კონსტრუქტები ერთგებიან თვითიდენტიფიკაციის პროცესში; ბოდრის თქმით ეკრანი ის გზაა, რომელიც ყოფის რეალურ პირობებს წარმოადგენს. კინოს ყურების აქტი არ არის სტატიკური და რეალობისაგან დაცლილი. ჩვენ ვუყურებთ ფილმს და ვხედავთ ჩვენ თავს ამ ფილმში, წარმოვიდგენთ საკუთარ თავს პროტაგონისტში ან უშუალოდ ფილმში და ფიქციურ რეალობასთან ვაკავშირებთ საკუთარ რეალობას.

დავუბრუნდეთ ალთუსერს და ამჯერად აქცენტი მედიაზე გავაკეთოთ. მედია მისი უწყინარი გაგებით მასობრივი კომუნიკაციის საშუალებაა, რომელსაც აუდიტორიამდე ინფორმაციის მიწოდება ევალება, თუმცა ხშირ შემთხვევაში იგი პოლიტიკური და იდეოლოგიური მანიპულირების იარაღს წარმოადგენს და გავლენას ახდენს საზოგადოებრივი აზრის ფორმირებაზე. მასობრივი საინფორმაციო საშუალებები აწარმოებენ იმიჯებს, რომლებიც ხელახლა ქმნიან და წარმოადგენენ სამყაროს. დენი გილროის **სტინგერში (Nightcrawler; 2014)** ჯეკ ჯილენჰოლი ავანტიურისტ სოციოპათს, შტატგარეშე ჟურნალისტს განასახიერებს, რომელსაც ბინძური გზებით უწევს მასალის მოპოვება. რეჟისორი თანმიმდევრულად იკვლევს ამ ინდუსტრიას და გვიჩვენებს თუ რა კოდებით მოქმედებენ ისინი, როგორ მზაკვრულად სარგებლობენ ისტორიებით და თუ რაზე არიან წამსვლელი საკუთარი

კარიერული წარმატების გამო. გილროი ვიზუალისა და შინაარსის იდეალურ კონტრასტს აღწევს, საუბრობს მედიის კომერციალიზაციაზე და ეხმიანება კაპიტალის გლობალურ კრიტიკას. ჯილენჰოლი ქმნის ანტი-გმირის შთამბეჭდავ სახეს, რომელიც რეალურად არა კრიმინალი, არამედ ამ კულტურის უშუალო პროდუქტია. ლოუს ქმედებები კონკურენციის დაძლევისკენ და საბაზრო წილის გაზრდისკენაა მიმართული. მის ხასიათს ექსპრესიულობის გარდა, ენობრივი აპარატი გამოხატავს. ეს იქნება სიტყვები- ბიზნესი, პროგრესი, დადებითი დამოკიდებულება თუ სხვა. მის სამყაროში არ არსებობს შური, მოქმედებს მხოლოდ ძალაუფლების სურვილითა და წმინდა ეკონომიკურ ფაქტორებზე დაყრდნობით. შესაბამისად, დენი გილროი, 21-ე საუკუნეში ახალი ამბების შექმნისა და მოხმარების შესახებ პროვოკაციულ კომენტარს აკეთებს.

რაც შეეხება სემიოტიკას, **კრისტიან მეტცი**, კინოსემიოტიკის თეორიის ერთ-ერთი ფუძემდებელი, ფილმის ენობრივ სტრუქტურაზე საუბრისას შვეიცარიელ ენათმეცნიერს, ფერდინანდ დე სოსიურს ეყრდნობა. მეტცი ამტკიცებს რომ კინო უპირველესად სიტყვათა სისტემაა, შესაბამისად, კინოენის ცნება გააზრებული უნდა იყოს ხელოვნების ენის „სიმბოლურ გააზრებაში“. მეტცი სოსიურის „ნიშნის“ ლინგვისტურ ტერმინს, ისეთი სემიოლოგიური ცნებებით შეცვლის, როგორებიცაა- „კოდი“, „შეტყობინება“, „ტექსტი“, „სისტემა“ თუ „დისკურსი“.

აქ უნდა ვახსენოთ **ჟან-ლუი ბოდრი** (Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus; 1970), რომელიც სვამს შეკითხვას ოპტიკური ინსტრუმენტების ტექნიკური ბუნების შესახებ, რომელიც მეცნიერულ პრაქტიკას ატარებს, ემსახურება არამხოლოდ მათ შენიღვბას იდეოლოგიურ ნაწარმში, არამედ ასევე იდეოლოგიურ ეფექტებში, რომელთაც პროვოცირების მოხდენა შეუძლიათ.

იდეოლოგიური მექანიზმი კინოში კონცენტრირებულია კამერისა და სუბიექტის ურთიერთობაში. ნარატივის ფორმებს, იმიჯების შინაარსებს მცირე მნიშვნელობა ენიჭებათ იქამდე, სანამ იდენტიფიცირებულები არიან. სწორედ აქ ერთვება „კინო-ღმერთი“. ეს არის განსაზღვრული აპარატი რომელსაც იდეოლოგიური ეფექტის მიღწევა და დომინანტური იდეოლოგიის იდეათა სისტემის გავრცელება ევალება. საბოლოო ჯამში კი იგი იდეალიზმის შენარჩუნების სამსახურში დგას: „რეპრესიული სისტემა (პირველ რიგში, ეკონომიკური), მიზნად, გადაცდომების პრეტენზიებს და ამ „მოდელის“ აქტიური გაშიშვლების უნარს საზღვრავს. ანალოგიურად ვინმემ შეიძლება თქვას რომ მისი არაცნობიერი არ არის მიღებული (ჩვენ ვსაუბრობთ აპარატზე და არა ფილმების შინაარსზე, რომლებიც შეიძლება არაცნობიერ დონეზე იყოს გამოყენებული იმ გზით, რომელთაც კარგად ვიცნობთ). არაცნობიერი დაკავშირებულია ფილმის წარმოების მეთოდზე, „მუშაობის“ პროცესის იმ მრავალჯერად განსაზღვრებებში, რომელთა შორისაც უნდა

იყოს ის დანომრილი ჯაჭვი, რომლებზეც დამოკიდებულნი არიან ინსტრუმენტირებაზე. ამიტომაც ძირითად აპარატზე რეფლექსიებმა შესაძლებელი უნდა გახადოს კინოს იდეოლოგიის საერთო თეორიაში ინტეგრირება.“

ჟან-ლუი ბოდრის თეორიაში არამხოლოდ იდეოლოგიური კრიტიკა იკვეთება კინოს მიმართ (რომელიც იდეალისტურია) არამედ ჩნდება არგუმენტი მისი მართლწერის დარღვევის წინააღმდეგ. მაგ. რომ დავუბრუნდეთ „ადამიანს კინოკამერით“ როგორც პარადიგმატული ავან-გარდის ნიმუშს, სადაც ძალისხმევა აპარატის ხილულობისა და რეალობის-ეფექტის რეპროქუციასკენაა მიმართული.

მესამე სამყაროს კინო

Third Cinema, იგივე მესამე სამყაროს კინემატოგრაფი, ესთეტიკური და პოლიტიკური კინემატოგრაფიული მოძრაობაა მესამე სამყაროს ქვეყნებში (ძირითადად ლათინურ ამერიკაში და აფრიკაში), რომელიც ერთი მხრივ წინააღმდეგობაშია ჰოლივუდთან და ესთეტიკურად მეტად ესაზღვრება ევროპულ კინოს, თუმცა სრულიად ავტონომიურ კინოს ქმნის. ამ მოძრაობის მთავარი მიზანია რეალისტურად წარმოადგინოს სოციალურ ცხოვრებაში მიმდინარე მოვლენები და ყურადღება გაამახვილოს ისეთ საკითხებზე, როგორებიცაა სიღარიბე, სოციალური ჩაგვრა და ექსპლუატაცია, ეროვნების და სოციალური იდენტიფიკაციის საკითხი, ტირანია, კოლონიალიზმი, იმპერალიზმი, რევოლუცია და კლასობრივი და/თუ კულტურული მოვლენები და წინააღმდეგობები. ეს ტერმინი არგენტინელმა რეჟისორმა, **ფერნანდო სოლანასმა** და წარმოშობით ესპანელმა რეჟისორმა და სცენარისტმა, **ოქტავიო გეტინომ** დაამკვიდრეს და ამ მხრივ საგულისხმოა მათი ერთობლივი მანიფესტი: “Toward a Third Cinema” (1969). მოძრაობა მარქსისტული ესთეტიკის პრინციპებზე დგას და მასზე გავლენა გერმანელმა დრამატურგმა, ბერტოლ ბრეხტმა, იტალიურმა ნეორეალიზმმა და ბრიტანულმა სოციალურმა დოკუმენტალისტიკამ მოახდინა. დიდი როლი ეთმობა მაყურებლის ჩართულობას ფილმის შექმნის პროცესში და სამომხმარებლო კულტურული ეთიკის ნაცვლად, უშუალოდ სოციალური და პოლიტიკური ცხოვრების სხვადასხვა არსებით ასპექტებზე კეთდება აქცენტი. მესამე სამყაროს კინო წარმოადგენს სოციალური პროცესების პოლიზიტაციის პრაქტიკას. მაიკ ვეინს რომ დავეყრდნოთ, სუბიექტები პოლიტიკურ ცხოვრებაში არ ერთვებიან როგორც პირადი სუბიექტური კლასიფიკაციის შედეგები, არამედ ცნობიერების საკითხს ენიჭება ცენტრალური როლი ისტორიულ მოვლენებთან მიმართებაში. Third Cinema არ არის ნეიტრალური ან „დაბალანსებული“ ძალაუფლებრივი ურთიერთობების მიმართ, არამედ მას სინამდვილის კრიტიკული შეფასება აკისრია. რეჟისორების პოლიტიკურობა მკაფიოდ ენათესავება ხალხის ბრძოლას კაპიტალთან, იმპერიალიზმთან, რასიზმთან და სხვა პრობლემებთან, და მათ ფილმებში

კრიტიკულად აისახება მაყურებლის კულტურული სპეციფიკა და მრავალშრიანი პროცესები (საუბარია სოციალურ და პოლიტიკურ პროცესებზე, ძალაუფლებისა და საკუთრების ურთიერთობებზე და ა.შ).

სოლანასი და გეტინო კინოს სამ განსხვავებულ მოდელად ყოფენ: 1. დიდი წარმოება და ბიუჯეტი (ჰოლივუდი) 2. საავტორო კინო და დამოუკიდებელი პროდუქცია (ევროპული კინო) 3. კინო წარმოება წინააღმდეგობაში მყოფი კოლექტივების თვალთ (მესამე სამყაროს კინო). პირველი სამყაროს კინო პასუხობს ტრანსნაციონალური კაპიტალის ინტერესებს, ხოლო მეორე სამყაროს კინო ძირითადად საშუალო კლასით ინტერესდება და ხშირად ახასიათებს ნიჰილისტური და პესიმისტური განწყობების რეპრეზენტირება. მესამე სამყაროს კინო ცდილობს რომ კინოს ავტორი, არა რეჟისორი, არამედ კოლექტივი იყოს. ინდივიდუალური ავტორობის შემთხვევაშიც, რეჟისორთათვის ფილმის შექმნის პროცესში კოლექტივის ღირებულებები მნიშვნელოვანია. აფრიკულ კინოში ეს კარგად იკვეთება (საგულისხმოა ოუსმან სემბენეს და სოულეიმან სისეს ფილმები).

საგულისხმოა ევროპული რეჟისორის, ჟილო პონტეკორვოს, 1966 წელს გადაღებული ფილმი- „ბრძოლა ალჟირისთვის“ (THE BATTLE OF ALGIERS), რომლის გადაღებამდეც რეჟისორი ორი წლით ადრე გადასახლდა ალჟირში. მსახიობების უმრავლესობა რიგითი ალჟირელები იყვნენ. გამონაკლისი ჟან მარტინი იყო, ანტაგონისტი, რომელიც პოლკოვნიკ მატეოს განასახიერებდა (იგი თეატრის მსახიობი იყო). ირონიულია ის რომ იგი სინამდვილეში მემარცხენე იყო. მისი თქმით ჟილოს არ სურდა რომ ფილმი უბრალოდ ანტი-ფრანგული განწყობების ყოფილიყო, არამედ კოლონიალიზმის ბუნების შესწავლა ქონდა მიზნად („ ჭეშმარიტების შეგრძნება უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე სამონტაჟო ტრიუკები“). რეპორტაჟისთვის დამახასიათებელი, დოკუმენტური შავ-თეთრი გამოსახულებით წინააღმდეგობების არეკვლასთან ერთად, მნიშვნელოვანი ცხოვრების აღწერა ხდება. დაკვირვებულ მაყურებელს არ დაავიწყდება იმ ბავშვის იმიჯი, რომელიც კაფეში, დაწესებულების აფეთქებამდე, ნაყინს ჭამს. ამასთანავე ცენტრალურია ალჟირელი ქალების საკითხიც და მათი მარგინალური როლის აღწერაც. სურათი სიმბოლურად სწორედ ქალის იმიჯით სრულდება. ფრანგი ეგზისტენციალისტი ფილოსოფოსისა და მწერლის, ჟან-პოლ სარტრის, სიტყვებით რომ დავასრულოთ (წინასიტყვაობა ფრანც ფანონის წიგნისთვის „ბედკრულნი ამა ქვეყნისა“/ Les damnés de la terre; 1961): „შეუჩერებელი ძალადობა არც ხმაური და მძვირვარებაა, არც ველური ინსტიქტების გაღვიძება, და არც შეურაცხყოფის ეფექტი: ეს არის ადამიანის მიერ საკუთარი თავის ხელახლა შექმნა. ოდესღაც ვიცოდით ეს სიმართლე, მაგრამ დავივიწყეთ – რომ არავითარ დაყვავებას არ შეუძლია აღგავოს ძალადობის კვალი, მხოლოდ ძალადობას შეუძლია მისი მოსპობა. ადგილობრივი საკუთარ კოლონიურ ნევროზს კოლონისტთან იარაღით

ბრძოლით კურნავს. როცა მისი რისხვა დულს და გადადულს, ის აღმოაჩენს თავის დაკარგულ უმანკოებას და ეცნობა საკუთარ თავს“.

შესაძლებელია უსასრულო ფილმის გადაღება?

არმან ფატიჩი (კინოკრიტიკოსი, კინომცოდნე, მარიბორის უნივერსიტეტის ხელოვნებათმცოდნეობის მაგისტრი; სხვადასხვა დროს ბერლინალეს, ზაგრების, ვარშავის კინოფესტივალების ჟიურის წევრი. მისი წერილები გამოქვეყნებულია FIPRESCI-ში

იქნებ სათაურის შეკითხვაზე უკეთესი შეკითხვაა ის თუ რატომ შეიძლება გაუჩნდეს ვიღაცას მსგავსი რამის განხორციელების იდეა? როგორც დიდი ხნის სინეფილს და კინოკრიტიკოსს, ბოლო ხუთი წლის განმავლობაში წარმოუდგენელი სიყვარული გამიჩნდა უკიდურესად ხანგრძლივი ქრონომეტრაჟის მქონე ფილმებისადმი. უპირველესად, მე მიყვარდა მაღალბიუჯეტიანი, ძველი კარგი ცელულოიდის კლასიკა, ისეთები როგორებიცაა: "სპარტაკი" (1960), "ლოურენს არაბი" (1962), "ირმებზე მონადირე" (1978) და ა.შ. შემდეგ დავინტერესდი უფრო მეტად ექსპერიმენტული კინომიდგომებით და ლავ დიაზის ნამუშევრებითა (ქალი, რომელიც წავიდა (2016); ეშმაკის სეზონი(2018)) თუ ბელა ტარით (სატანის ტანგო (1994)), რომლებიც ბრწყინვალე გამოცდილება გამოდგა. გასაოცარი იყო ის გზა, რომლის მეშვეობითაც რეჟისორები გვიამბობდნენ მნიშვნელოვან და ემოციურად ძლიერ, თუმცა ამავდროულად მარტივ და "დაბალი ბიუჯეტით" გადაღებულ ამბებს.

შემდეგ დავიდ ლინჩმა გამოუშვა „Twin Peaks: The Return (2017)“, რომელმაც კიდევ ერთხელ შეცვალა ჩემი კინომედიუმის მიმართ აღქმა. ლინჩმა თავისი ახალი

ნამუშევარი სატელევიზიო შოუს 13 ეპიზოდად გამოუშვა, მაგრამ მოდი ვიყოთ გულწრფელები: აქ არ არსებობს ამოვარდნილი დრამატული ეპიზოდები, არ ფიქსირდება ადგილები სადაც "ერთი თავი" უნდა დასრულდეს და მეორე დაიწყოს. იგივე შეიძლება ითქვას ნიკოლას ვინდინგ რეფნის სერიალზე- "Too Old to Die Young (2019)". ნამუშევრები უფრო კინოფილმებია, ვიდრე სატელევიზიო სერიები და უბრალოდ დაყოფილნი არიან ერთსაათიან ეპიზოდებად, იმ პლატფორმის გამო, რომელიც მათ უშვებს.

ჩვენ ყველანი ვთანხმდებით იმაზე რომ საუკუნის განმავლობაში ვითარდებოდა როგორც კინო, ასევე თავად მაყურებელი. ჩვენ აღარ ვცხოვრობთ იმ დროში, სადაც საჭიროა რომ ჩავიცვათ ლამაზად, წავიდეთ ადგილობრივ კინოთეატრში და გავუზიაროთ ეკრანული გამოცდილება უცხოებს რამდენიმე საათის განმავლობაში. სტრიმინგის სერვისებმა ახალი სამყარო გახსნეს, სადაც ახალი ნორმაა 6/8/12 საათის ხანგრძლივობის "სატელევიზიო შოუების" ყურება, სულ რაღაც 1-2 დაჯდომაზე. ბუნებრივია, რადგან ჩვენ უფრო მეტად შევეჩვიეთ ამ ახალ მოცემულობას, გამოჩნდა წარმოება და გამოჩნდნენ რეჟისორებ, ვისაც სურთ კიდევ უფრო ხანგრძლივი ფილმების/ სალექციური სერიების გადაღება. ასე რომ რატომ არ არის შესაძლებელი უსასრულო ფილმის გადაღება?

სანამ იმ ტექნიკურ ნაწილზე გადავალთ თუ როგორ უნდა განვახორციელოთ მსგავსი აბსურდული იდეა, მოდი თვალი გადავავლოთ ამჟამად გადაღებულ ყველაზე დიდი ქრონომეტრაჟის მქონე ფილმებს და ყურადღება გავამახვილოთ მათი გადაღების პრინციპებსა და ამავდროულად მათი გამორჩეულობის ასპექტებებს.

უსასრულო ფილმი

თუ გამოვიყენებთ Google საძიებო ველს და მათ მიერ მოწოდებულ ინფორმაციას დავუჯერებთ, დღესდღეობით ყველაზე ხანგრძლივი ქრონომეტრაჟის ფილმები ექსპერსიმენტული ნამუშევრებია:

- „Logistics“ (51420 წუთი, 570 საათი ან 35 დღე და 17 საათი),
- „Modern Times Forever“ (14400 წუთი, 240 საათი ან 10 დღე),
- „Cinématon“ (9000 წუთი, 150 საათი ან 6 დღე და 6 საათი),
- „The Cure for Insomnia“ (5220 წუთი, 87 საათი, ან 3 დღე და 15 საათი).

როცა უფრო ღრმად დავიწყებ ამ ფილმების კვლევა, აღმოვაჩინე უსასრულოდ დიდი ქრონომეტრაჟის მქონე ფილმების ფორმისადმი დამოკიდებულება. “The Cure for Insomnia” კონცეფციას თუ შევხედავთ, პოეტი ლ.დ. გრობანი კითხულობს მის 4,080 გვერდის მოცულობის პოემას 3 დღისა და 15 საათის განმავლობაში. გრობანის კითხვის გარდა, აქ ხანდახან ვხვდებით პორნოგრაფიული ვიდეორგოლის კლიპებსა და ჟანრობრივ მუსიკას, მძიმე მეტალის სახით. ნებისმიერ რეჟისორს შეეძლო ეს ფილმი გაეხანგრძლივებინა და სრულად გაეშუქებინა პოემა/წიგნი- “1001 nights”. სინამდვილეში, ნებისმიერ კარგს "ჰაკავატს" (შუა აღმოსავლეთის მთხობელს) შეეძლო ამ ფილმის ქრონომეტრაჟის გაზრდა.

მეორე მხრივ, “Cinématon”, შედგება 2000-ზე მეტი ჩუმი cinématons სერიებისგან. თითოეული cinématon 3 წუთისა და 25 წამის ხანგრძლივობისაა და წარმოგვიდგენს სხვადასხვა ცნობილ სახეს, მხატვარს, ჟურნალისტს, რეჟისორის უახლოეს მეგობრებსა და ოჯახის წევრებს. პროექტი 1978 წელს დაიწყო, ასე რომ აშკარაა რომ მისი კონცეპტი ინსპირირებულია ენდი ვარჰოლის “15 minutes of fame”-თ, სადაც კამერის წინ თითოეული ადამიანი აკეთებს იმას, რაც მათ მოცემული დროის განმავლობაში სურთ. “Cinématon-ის” პრობლემა ფორმის უგულვებელყოფაში გამოიხატება. ის უფრო მეტად პერფორმატიული/ კონცეპტუალური არტის ფორმებს იძენს, ვიდრე კინოს ფორმებს.

თუ ჩვენ “Cinématon-ს” ფილმად მოვიაზრებთ, მაშინ იმავე შეიძლება ითქვას ბრაიან ენოს "77 Million Paintings-ზე". დიახ, ენოს ნამუშევარი, ერთის ნაცვლად, 12 ეკრანს აერთიანებს ერთდროულად (ამას ემატება გარემო), მაგრამ იგი 77 დღე გრძელდება და “Cinématon-ზე” ხანგრძლივია.

“Modern times forever”, კინოსგან განსხვავებით, ასევე უფრო კონცეპტუალური არტის ფორმას იძენს. ფილმი დანიელი ხელოვანების ჯგუფმა Superflex-მა გადაიღო და გვიჩვენებს თუ როგორ ინგრეოდა ათასი წლის განმავლობაში ჰელსინკის სტორა ენოს შტაბის შენობა. იმის გამო რომ ფილმის პროექცია თავდაპირველად თავად შენობაზევე მოხდა და რაკი რთულია მისი ხანგრძლივობის მნიშვნელობის პოვნა (რადგან დამკველების პროცესი შეიძლება შენელებულიყო ან დაჩქარებულიყო ყოველგვარი სარგებლის/ზარალის გარეშე), ნამდვილად რთულია მისი ნამდვილ ფილმად აღქმა.

მსოფლიოში ყველაზე დიდი ქრონომეტრაჟის მქონე ფილმი, “Logistics“, საუკეთესო მაგალითია იმ მხრივ თუ როგორ უნდა შევქმნათ ექსტრემალური ფილმის ფორმა. ფილმის ისტორია ასე გამოიყურება: 2008 წელს, ორმა ხელოვანმა, ერიკა მაგნუსონმა და დანიელ ანდერსონმა, საკუთარ თავს დღევანდელი ელექტონული გაჯეტების წარმომავლობის შესახებ კითხეს. ამერიგად, მათ გადაწყვიტეს რათა მიელოდნენ პედომეტრის სასიცოცხლო ციკლს, შენჯენის საწარმოო ქარხნიდან- მალაგამდე და გაევიდნენ ალგერისი, ბრემერჰავენი, გოტენბურგი, ინსჯანი, როტერდამი და ვაჭრობის ყველა გზა სტოკჰოლმამდე. პედომეტრის მთელ მოგზაურობას 35 დღე და 17 საათი დაჭირდა.

უსასრულო ფილმის მიზანი

ტექნიკური თვალსაზრისით, დღეს კიდევ უფრო მარტივია ხანგრძლივი ქრონომეტრაჟის ფილმის გადაღება. როგორც ვხედავთ, ხანგრძლივი ფილმის გადაღება ძირითადად ეყრდნობა ამბავს, რომელიც მუდმივად შეიძლება განვითარდეს. ასე რომ, ახალი ყველაზე დიდი ქრონომეტრაჟის მქონე ფილმი მსოფლიოში, გადაღების ნაცვლად, უბრალოდ პირდაპირ ეთერში უნდა იყოს

გაშვებული. თუ თქვენ განათავსებთ Live Stream კამერას ელექტრომომარაგების მქონე მინდორზე და დარგავთ ხეს, შეგეძლებათ მიყვით ამ ხის გაზრდის ეტაპებს.

მაგრამ აქ წარმოიშვება პრობლემა იმის თაობაზე, თუ ვინ იქნება ის ადამიანი, რომელიც დაჯდება და ცარიელ ველზე გაატარებს დღეებს ხის გაზრდის მოლოდინში. დიდი ხანგრძლივობის ფილმების პრობლემა მათი მნიშვნელობაა, და ნამდვილად არ ვარ დარწმუნებული თუ არსებობს ისეთი რამ რასაც მისი ხანგრძლივობის გამო გადავიღებდით. ეს საბოლოო ჯამში მოთმინების თამაშია. მაგრამ არსებობს გზა რომ ეს ფილმები უფრო საინტერესო და ყოვლისმომცველნი გახდნენ? თუ ჩვენ დიდი ქრონომეტრაჟის მქონე ფილმის გადაღების გზას ვიპოვნით, ადამიანები არ მოიწყენენ ყურებისას და არ გაუჩნდებათ განცდა რომ რაიმე ზედმეტს უყურებენ.

მჯერა რომ პირდაპირი ტრანსლაციის ფილმის კონცეპტში, რაც ცოტა ხნის წინ აღვნიშნე, გარკვეული იმედის პოვნა შესაძლებელია. ამის გამო, მსურს ყურადღება გავამახვილოთ ამ ფორმის შესაძლებლობაზე. Reality TV პირდაპირ ტრანსლაციებს ათწლეულებია იყენებს, არსებობს სპეციალური ტელეარხები/ ვებგვერდები ამ ტიპის ვიდეო ფორმატებით და ცხადია არიან ადამიანები, რომლებიც ამ ყველაფრის ყურებისას არ იწყენენ და არც ზედმეტობის განცდა ეუფლებათ. სიმართლე გითხრათ, არც ისე დიდი ხნის წინ, ჩვენ ვნახეთ საზარელი შემთხვევა პირდაპირი ტრანსლაციის მეშვეობით, რაშიც ხალხმა მიმზიდველობა დაინახა.

ასე რომ ახლა მე მსურს რომ წარმოგიდგინოთ Sky News სტატიიდან ფრაგმენტი, რომელიც მათ ვებგვერდზე განთავსდა 2019 წლის 19 მარტს (სტატიას სრულად შემდეგ ელექტრონულ მისამართზე ნახავთ: shorturl.at/sGI16):

"ახალი ზელანდია: 29 წუთის განმავლობაში არავინ დაარეპორტა პირდაპირ ეთერში გასული ტერაქტი ფეისბუქზე. ფეისბუქის ადმინისტრაციის თქმით, კადრები ამავე პლატფორმის მეშვეობით წარმატებით გადაიგზავნა/აიტვირთა 300 000-ჯერ

თავდასხმის შემდგომ 24 საათში. არავინ არეპორტებდა ახალი ზელანდიის ტერაქტის პირდაპირ ტრანსლაციას, ვიდეოს დასრულებამდე- აცხადებს ფეისბუქი. სოციალურ ქსელში ნათქვამია რომ 200-ზე ნაკლებმა ადამიანმა ნახა კადრები უშუალოდ ტრანსლაციის დროს, თუმცა მისი დასრულების შემდგომ დაახლოებით 4000-ჯერ გაიხსნა. ტექნიკური გიგანტის თანახმად, ვიდეოს რეპორტი პირველად მოდერატორამდე ტრანსლაციის დაწყებიდან 29 წუთის შემდგომ მივიდა, ხოლო შემდეგი მისი დასრულებიდან 12 წუთში."

როგორც ვხედავთ, ხალხი უკვე მიჩვეულია პირდაპირი ტრანსლაციის ფორმას, ასე რომ, ახალი ზელანდიის ტერორისტული თავდასხმის გაშუქებას, თითქმის ნახევარი საათის განმავლობაში, არც რეპორტი და არც საშინელი რეაქციები მოყოლია. ჩვენი აღქმა ვიდეო ფორმისადმი იმდენად "განვითარდა", ზოგჯერ რთულია იმის დანახვა, თუ სად მთავრდება მხატვრული ფილმი და სად იწყება რეალობა. ამ 4000 ადამიანისთვის, რომლებმაც უყურეს ახალ ზელანდიაში მიმდინარე ტერაქტს ფეისბუქის ლაივ ტრანსლაციის რეჟიმში, ეს ალბათ წააგავდა shooter game-ს, ან რუსულ-ამერიკული სამეცნიერო ფანტასტიკის- Hardcore Henry (2015)-ის იდენტური იყო.

პირდაპირი ტრანსლაციისთვის დამახასიათებელი შეზღუდვები

მოდით შევაჯამოთ აქამდე განხილული საკითხები. თუ ჩვენ გვსურს ახალი დიდი ქრონომეტრაჟის მქონე ფილმის ან უსასრულო ფილმის შექმნა, ჩვენ პირდაპირი ტრანსლაციის რეჟიმი უნდა გამოვიყენოთ. ამის გარდა, ჩვენ დაგვჭირდება საინტერესო ამბავი, რომელიც, ბუნების ნაცვლად, ადამიანების ქმედებებს და დროის უწყვეტობასა და ბევრ განსხვავებულ ისტორიას დაეყრდნობა. ერთადერთი პრობლემა ამჟამად პირდაპირი ტრანსლაციის ლიმიტირება ხდება, უფრო კონკრეტულად, ერთ ობიექტივთან, ერთი უწყვეტი კადრით, მუშაობა. მაგრამ ჩვენ შეგვიძლია ვისწავლოთ რამდენიმე გაკვეთილი უკვე არსებული "ერთი უწყვეტი კადრით გადაღებული" ფილმებიდან. ახლა ყურადღებას გავამახვილებ სამ ყველაზე პოპულარულ ფილმზე, ალფრედ ჰიჩკოკის "თოკზე (1948)", ალექსანდრო გ. ინარიტუს "ბირდმენზე (2014)" და სებასტიან შიპერის "ვიქტორიაზე (2015)".

ყველამ, ვინც იცით ამ სამი ფილმის ისტორიები და თუ როგორ შეიქმნა ისინი ერთი უწყვეტი კადრით, ან იმ სახით რომ მსგავს შთაბეჭდილებას ტოვებს, გთხოვთ რომ მომთმენნი იყოთ. ამ ფილმების გადაღების პროცესი ძალიან მნიშვნელოვანია იმის გასაგებად, თუ რა გზებითაა შესაძლებელი "უსასრულო" ფილმის გადაღება.

დავიწყოთ პირველად აღნიშნული ჰიჩკოკის "თოკით". ამკარაა რომ შეუძლებელი იყო ანალოგური ფილმის ერთი უწყვეტი კადრით გადაღება, კინოფირის შეზღუდვის გამო. ერთი ფილმის კინოფირს შეეძლო 8-10 წუთის უწყვეტი კადრის გადაღება, სანამ ჰიჩკოკს დაჭირდებოდა ახალზე გადასვლა. ასე რომ დიდმა ავტორმა გამოიყენა იმპროვიზაცია, ააგო მისი ფილმი 3 ნაწილად და იპოვა დახვეწილი გზა რომელიც შეუმჩნეველს ტოვებდა წყვეტებს, უმეტესად სცენის ერთი ნაწილიდან მეორეზე გადაადგილების დროს. კინოს პურისტებისთვის, დიახ, არსებობს რამდენიმე სცენა, რომელიც არღვევს ამ უწყვეტობას, მაგრამ, ამის მიუხედავად, ჰიჩკოკი იყო ერთ-ერთი იმ ადრეული კინორეჟისორებისგან, ვინც ამ ფორმით ჩაატარა ექსპერიმენტი და ცხადია იგი იმსახურებს აღნიშვნას.

ტექნიკა, რომელიც ჰიჩკოკმა კინოფირის ხანგრძლივობის ლიმიტირების გამო გამოიყენა, მოგვიანებით ინარიტუმ გამოიყენა მის ფილმში- "ბირდმენი". კამერა პერსონაჟების იგვლივ მოძრაობას, მაგრამ როცა პერსონაჟები არ ჩანან ეკრანზე და სიცარიელეს ვუყურებთ, სტატიკურ "ოთახში" ხდება ჭრა. საბოლოო ჯამში, ფილმი უბრალოდ ოსტატურად აერთიანებს თითოეულ უწყვეტ სცენას. ეს ყველაფერი, როგორც ჩანს, კარგი ვარიანტია პირდაპირი ტრანსლაციისთვის. როდესაც კამერის ბატარეა დამჯდარია, "უსასრულო" ფილმის გადაღებისას, კამერა უნდა გახდეს სტატიკური, სანამ იგი მწყობრში არ მოვა. თეორიულად, ასევე შესაძლებელია ამ ტიპის ფილმის გადაღება ორი კამერით, რაც გარკვეულად გააყალბებს მოქმედებას და როდესაც ერთი კამერის ბატარეა დაჯდება, გადაღებები მეორე კამერით გაგრძელდება, შეუმჩნეველი გამოსახულების კანკალით. ეს ყველაფერი იმას ადასტურებს რომ ტექნიკური თვალსაზრისით ამ ტიპის ფილმის გადაღება შესაძლებელია.

სებასტიან შიპერის "ვიქტორია", რომელიც რეალურად 1 უწყვეტი კადრითაა გადაღებული, კარგი მაგალითია იმისა თუ როგორ შეიძლება ამ ტიპის ფილმის გადაღება მსახიობების თვალსაწიერიდან. შიპერის მსახიობებმა თეატრალური სპექტაკლის მსგავსად გაიარეს რეპეტიცია, ყველაფერი წინასწარ იყო დაგეგმილი და როდესაც ისინი ქუჩაში გავიდნენ ფილმის გადაღებისთვის, მათ მხოლოდ ერთი სინჯი ქონდათ, რომელმაც ფილმის გადაღებამდე იმუშავა. "ვიქტორია" 138 წუთის განმავლობაში გრძელდება, რაც ნამდვილადაა ჯერ-ჯერობით ყველაზე გრძელი ფილმი, რომელიც უწყვეტი კადრითაა გადაღებული. 138 წუთი ნამდვილად არ მოგვეჩვენება დიდ ქრონომეტრაჟად, თუ თეატრალური პიესის თვალსაზრისით შევხედავთ. ასე რომ, თეორიულად, არ არსებობს პრობლემება, რათა პირდაპირი ტრანსლაციის მეთოდით 140 წუთიანი ფილმი გადავიღოთ.

პირდაპირი ტრანსლაციის ფორმის ფილმი არ ნიშნავს უსასრულო ფილმს...

თუ ნიშნავს? კიდევ ერთხელ, მოდით დავუბრუნდეთ დაუსრულებელი ქრონომეტრაჟის მქონე ფილმების პრობლემას. ძნელია იპოვოთ ისეთი მიმზიდველი ამბავი, რომ ხალხმა მას არანორმალური დროის განმავლობაში უყუროს. დიახ, უფრო საინტერესო და სანახაობრივი იქნება ვცადოთ და პირდაპირი ტრანსლირების ფორმატით გადავიღოთ "ვიქტორიას" მსგავსი დრამატული ფილმი. დიახ, პირდაპირ ტრანსლირების ფორმატს შეუძლია გაუხსნას შესაძლებლობა მრავალი ჟანრის ფილმს. უბრალოდ შევეცადოთ და წარმოვიდგინოთ "Blair Witch Project (1999)-ის" ან "Jigsaw (2017)-ის" მსგავსი ფილმები ამ ფორმატში. ეს აუცილებლად იპოვიდა თავის მაყურებელს და რაღაც დროით მაინც გახდებოდა გასაოცარი კინემატოგრაფიული ფანდი ფულის ხელში ჩასაგდებად.

მაგრამ ამის შემდგომ, ეს გახდება ლაივ ტრანსლირება, რომელიც 3 საათზე მეტს გასტანს. მაშინაც კი თუ ჩვენ გვეყოლება ოსტატი სცენარისტი, რომელიც ამბავს 36 დღეზე გაწერს, გვეყოლება მსახიობები, რომლებიც მზად იქნებიან ერთ თვეზე დიდხანს იცხოვრონ გადასაღებ მოედანზე და ამავდროულად არ იარსებებს კამერის ბატარეა თუ ინტერნეტთან დაკავშირებული საკითხები, ვინ იქნება მზად რომ უყუროს ამ ტიპის ფილმს?! ეს მხოლოდ სადი აზრის ლოგიკაა, ბიუჯეტის პრობლემების გათვალისწინების და ამ ფილმით გამომუშავებული ფულისა თუ იმ პლატფორმის პოვნის გარეშე, რომელიც ამ საკითხების გარდა, საავტორო უფლებების

თემასაც მოაგვარებს (თუ შენ ფეისბუქზე ახდენ ამ ფილმის ტრანსლირებას, რამდენადაა ეს ფილმი შენი და რამდენადაა იგი თავად ამ ქსელის).

დავუბრუნდეთ თეატრს

შესაძლოა უსასრულო ფილმის გადაღების იდეა რეალურად თეატრში იმალება, რომლისგანაც ჩვენ უკვე მივიღეთ ინსპირაცია და ვისესხეთ ბევრი იდეა პირდაპირი ტრანსლირების ფილმისთვის. თუ ჩვენ დავანგრევთ მეოთხე კედელს პირდაპირი ტრანსლირების ფილმის საშუალებით, ჩვენ პრაქტიკულად მივუახლოვდებით უსასრულო ფილმის ტერიტორიას. თუ ჩვენ თეორიულად გავაცნობიერებთ გზას რომელიც რეალობასა და ფიქციას შორის ხიდის გადალახვაში დაგვეხმარება, მივიღებთ უსასრულო ფილმს.

ასე რომ ეს არის იდეა. უსასრულო ფილმის გადაღება მხოლოდ კინოთეატრში შეიძლება. წარმოიდგინეთ ნებისმიერი სახის დრამა, რომლის დადგმაც ქალაქის ქუჩებში იქნება შესაძლებელი. შემდეგ დაამატე სცენარს ეს დასასრული: „ისინი შედიან კინოთეატრში“. კინოთეატრში შესვლისას, ფილმის ბოლოს, ფილმის პირდაპირი ტრანსლაციის რეჟიმში, მსახიობები დაარღვევენ ბარიერს თუ რა არის რეალური და თუ რა არის ვერცხლისფერი ეკრანის პროდუქცი. ამ გზით დაირღვევა სივრცის, დროისა და რეალობის ცნებები კინოში, და ის რაც ეკრანზე იქნება გამოსახული, გახდება რეალობა. რეალობა (ახლა) თეორიულად უსასრულოა.

სინამდვილეში, მსგავსი რამის გაკეთებისთვის, ჩვენ არ დაგვჭირდება მუდმივი გადაღება. კინორეჟისორებისთვის, რომელთაც სურთ უფრო მოქნილად გამოიყენონ ლინზები, კადრები, ბატარეა და ა.შ, მათთვის უსასრულო ფილმის გადაღების კიდევ ერთი გზა არსებობს. რა მოხდება თუ შენ სცენარს ამ გზით დაასრულებ: "X ათვლიერებს მისი კომპიუტერის ეკრანს: CUT TO: Live Stream". ამ თვალსაზრისით, შესაძლებელი გახდებოდა რეგულარული ფილმის გადაღება, რომელიც ფილმის მაპროექტირებელს მისცემდა "შეორე მემონტაჟის" როლს.

ძირითადად, ფილმი რეგულარული გზით იქნებოდა გაშვებული კინოთეატრში ბოლო წუთამდე, სადაც მაპროექტირებელი "X უყურებს კომპიუტერის" სცენისას უბრალოდ დაჭირდებოდა ეკრანის გადართვა პროექტის მოწყობილობიდან (DCP/ media player კომპიუტერში და ა.შ.) მაგ. ფეისბუქის "ფიდის" ეკრანზე, სადაც გავიდოდა პირდაპირი ტრანსლირება მსახიობების, რომლებიც შედიან კინოთეატრში რათა გადალახონ ბარიერი ფიქციასა და რეალობას შორის.

არის ეს კინოს მომავალი?

საერთო ჯამში, არ მოჩანს გზა, რომ პირდაპირმა ტრანსლირების ფორმატმა შეიძლება გადაფაროს დღევანდელი კინო, მაგრამ ეს ნამდვილად ლამაზი ფანდია. პირდაპირი ტრანსლირება შეიძლება გახდეს ახალი და აუხსნელი საფუძველი კინორეჟისორთათვის, ისევე როგორც მაყურებლისთვის და გახდეს უფრო ღირსეული გზა ჩვენი დროის შემდგომ ათწლეულში, ვიდრე VR ფილმები და ფორმის „გეიმიფიკაცია“ (gamification). ამ დროისთვის, არ არსებობს პირდაპირი ტრანსლირების ფილმების ნიმუშები, ისევე როგორც არ ჩანან რეჟისორები რომლებიც საჯაროდ ისაუბრებდნენ უსასრულო ფილმის შექმნის იდეაზე. ეს ყველაფერი ამ დროისთვის კიდევ ერთ აუხსნელ ექსპერიმენტულ კინოთეორიად გვევლინება.

გიორგი გაბელია

(სოციოლოგი, დოქტორანტი, თბილისის ივანე ჯავახიშვილის სახელობის სახელმწიფო უნივერსიტეტი)

ავტორი და სტრუქტურა

კინემატოგრაფის ჩემეული ანალიზი უფრო სოციოლოგიას და კულტურის კვლევებს ეყრდნობა, ვიდრე კინომცოდნეობას. ჩემი მოხსენება არ იქნება რომელიმე ფილმის, რეჟისორის ან კინომომძრაობის შესახებ, მე მსურს ვისაუბრო კინოზე იმ თეორიების მიხედვით, რომლებიც გასულ საუკუნეში, ე.წ. კინოს საუკუნეში, სოციალურ მეცნიერებებში გაჩნდა. ამ თეორიებს სოციოლოგიაში დღეს მოდერნის და პოსტმოდერნის თეორიებს უწოდებენ და მიიჩნევა, რომ ისინი ასახავენ არამხოლოდ სოციალურ, პოლიტიკურ თუ ფილოსოფიურ ტენდენციებს, არამედ მეტწილად განსაზღვრავენ კულტურულ დღის წესრიგსაც. ორი ძირითადი საკითხი, რაზეც დღეს ვილაპარაკებ იქნება ავტორიზმის კონცეპტი და სტრუქტურალიზმი.

1950-იან წლების კინოს თეორიაში, ძირითადად საფრანგეთში, წარმოიშვა ახალი თეორია ავტორიზმის შესახებ. კინომოყვარულები, კინომცოდნეები თუ უბრალოდ ამ დარგით დაინტერესებული ადამიანები ხშირად იყენებენ ფრაზას „საავტორო კინო“, მაგრამ ჩემი აზრით აუცილებელია ერთმანეთისგან გაიმიჯნოს „საავტორო კინო“, როგორც შემოქმედებითი პროცესი და ფორმა კინოხელოვნებაში და, მეორე მხრივ, ავტორიზმი, როგორც თეორიული კონცეპტი, რისი საშუალებითაც აკადემიური სფერო განსაზღვრავს კინოტენდენციას იგივე დარგთან მიმართებით. ყველაფერი დაიწყო იმით, რომ 1946 წელს ფრანგი რეჟისორი, თეორეტიკოსი და კრიტიკოსი ალექსანდრ ასტრიუკი წერს ესეის სახელწოდებით „ახალი ავანგარდის დაბადება: კამერა-კალამი.“ სწორედ „კამერა-კალამი“ გახდა უმნიშვნელოვანესი სიტყვა ავტორიზმის ცნების განსაზღვრისას. ამ სიტყვით ხაზგასმა ხდებოდა წერის, ხელწერის აქტის მნიშვნელობაზე, რითაც ყველა ავტორი განსხვავდებოდა სხვებისგან. ასტიუკი თავის ესეიში გასაოცარ რამეს წერდა, ამბობდა, რომ მალე დადგებოდა დრო, როცა რეჟისორს ისევე ეწოდებოდა ავტორი, როგორც მაგალითად მწერალს, მხატვარს ან მუსიკოსს. ხელწერის მეშვეობით იგივენაირად ვიცნობდით ამა თუ იმ რეჟისორს, როგორც, მაგალითად, ფლობერს და დიკენსს ვცნობდით მათი წიგნების კითხვისას. შეგახსენებთ, რომ ეს ჯერ კიდევ ის დროა, როცა საზოგადოება მღელვარედ მსჯელობს არის თუ არა კინო საერთოდ ხელოვნება. 1911 წელს გამოჩნდა იტალიელი თეორეტიკოსის რიჩოტო კანუდოს წიგნი „მეექვსე ხელოვნების დაბადება“, შემდგომი სახელწოდებით „მეშვიდე ხელოვნების დაბადება“, სადაც

კანუდომ კინოს მოძრაობაში აღქმული პლასტიკური ხელოვნება უწოდა და ამ დროიდან მოყოლებული ბოლომდე ვერ გარკვეულიყო კინოს, როგორც ჭეშმარიტი ხელოვნების ლეგიტიმაციის საკითხი.

პირველი ვინც გამოეხმაურა ასტრიუკს იყო ჯერ კიდევ კინოკრიტიკოსი, შემდგომში კი ცნობილი რეჟისორი ახალი ტალღის მოძრაობიდან, ფრანსუა ტრიუფო. თავის ერთ-ერთ წერილში ტრიუფო ამბობდა, რომ ფილმი უნდა გავდეს თავის ავტორს არა მისი ავტობიოგრაფიული დეტალებით, არამედ მანერით, ხელწერით და ინდივიდუალურობით. 1951 წელს გამოდის ჟურნალ Cahiers du cinéma-ს პირველი ნომერი და აქედან მოყოლებული ეს გამოცემა ხდება ავტორიზმის პოპულარიზაციის მთავარი პლატფორმა. ალბათ გასაკვირი არ არის თუ რატომ აიტაცეს ფრანგული ახალი ტალღის წარმომადგენლებმა წერის, ხელწერის, კალმის კონცეპტები თავიანთ კინოგანხილვებში, თუ გავითვალისწინებთ ამ რეჟისორების კინოშემოქმედებასაც. ტრიუფოს პირველი ფილმის, ჩვენთვის ცნობილი როგორც 400 დარტყმა, პირველივე სცენა იწყება იმით, რომ ბავშვები სკოლის სასწავლო ოთახში სხედან და წერენ, მეორე დამთხვევა ისაა, რომ ანტუანს სკოლაში პლაგიატობაში გამოიჭერენ, როცა ის ბალზაკის პასტიშს მოიპარავს, ცოტა ხანში ის დედამისის კალიგრაფიას გააყალბებს, სულ ბოლოს კი ის საბეჭდ მანქანას იპარავს ფილმის ერთ-ერთ დასამახსოვრებელ სცენაში. ასტიურკის კონცეპტი კალმის შესახებ ტრიუფოს პირველივე ფილმში სიმბოლო გახდა. იგივე შეგვიძლია ვთქვათ ანიეს ვარდაზე, როცა ის, მისი პირველი ფილმის გადაღებამდე, ამბობდა, რომ ფილმის გადაღება სურდა ისე, როგორც წიგნები იწერება.

ავტორიზმის თეორიამ რამდენიმე წელიწადში საინტერესო განვითარება ჰპოვა მთელ მსოფლიოში. მის ოკეანისგაღმა განვითარების ისტორიას ხშირად უწოდებენ „ავტორიზმის ამერიკანიზაციას.“ ამერიკაში ავტორიზმა დამატებითი მნიშვნელობა შეიძინა, მან საარქივო მტვერიდან ამოიღო და მივიწყებას გადაარჩინა მთელი რიგი ჟანრები: თრილერი, ვესტერნი, საშინელებათა ფილმები, B- კინო და ა.შ. თუ ევროპაში ავტორიზმი ერთი ავტორის და შემოქმედის დაფასებას გულისხმობდა, რომელსაც ინდივიდუალური და წარუშლელი ხელწერა უნდა ჰქონოდა, ამერიკაში მან ჟანრული მნიშვნელობა შეიძინა და პატივი მიაგო ძველ, ე.წ. ჟანრული კინოს ავტორებს.

ჩემი აზრით ყველაზე საინტერესოდ ავტორიზმი განვითარდა და გადასხვაფერდა მესამე სამყაროს ქვეყნებში, ძირითად პოსტკოლონიურ სახელმწიფოებში. თუკი ევროპაში და ნაწილობრივ ამერიკაშიც ავტორიზმის მიზანი ის იყო, რომ ცალკეული ავტორები, მათი ხელწერის გამო, გამოეცალკეებინა დიდი მეინსტრიმული სისტემისგან, რომელსაც კინოინდუსტრია ეწოდებოდა, მესამე სამყარომ ავტორების ნაციონალიზაცია გამოაცხადა. ავტორი არათუ პირადი სათქმელის, არამედ მთელი

ნაციის, ხალხის აზრის გამომხატველი გახდა. ცნობილი ამერიკელი ფილოსოფოსი, ფრედერიკ ჯეიმსონი, თავის ერთ-ერთ წერილში, „მესამე სამყაროს ლიტერატურა მულტინაციონალური კაპიტალიზმის ხანაში“, იყენებს ერთ ძალზედ საინტერესო ტერმინს „ეროვნული ალეგორია.“ ჯეიმსონი წერდა, რომ პოსტკოლონიური, მესამე სამყაროს ქვეყნის ხელოვანი შვილი, ვერასდროს ვერ იალპარაკებს მხოლოდ ინდივიდუალურ პრობლემაზე, ის მუდამ სახალხო ამბის მთქმელი, მთელი ერის სათქმელის გამჟღერებელი იქნება. ჯეიმსონის ამ თეორიას დიდი გამოხმაურება მოჰყვა, ნაწილი გმობდა, ნაწილი კი ეთანხმებოდა მას, მთავარი კრიტიკა კი მაინც იმაზე მოდიოდა, რომ თითქოს მესამე სამყაროს ხელოვანი არა ინდივიდუალური, არამედ კოლექტიური აზრის, კულტურული წვის პროდუქტი იყო. კრიტიკის აზრით გამოდიოდა, რომ თურმე შეუძლებელი ყოფილა მესამე სამყაროში ხელოვანს ელაპრაკა საშუალო კლასის უბრალო ყოფით პრობლემებზე ისე, რომ არ მომხდარიყო მთელი ერის ალეგორიზაცია.

საინტერესოა ასევე ავტორიზმის და ფემინიზმის უერთიერთობა. ეს უკანასკნელნი თავდაპირველად მკაცრად აკრიტიკებდნენ ამ კონცეპტს, უწოდებდნენ რა მას „ვაჟთა სკოლის თეორიას“, რომელიც ზედმეტად მასკულინური იყო და მხოლოდ მამაკაცი ავტორებით ინტერესდებოდა, მაგრამ რამდენიმე წელიწადში სწორედ ავტორიზმის თეორიის ამოსავალი დებულებების დახმარებით, მათაც იგივენაირად დაიწყეს წარსული ქალი კინორეჟისორების სახელების გახსენება, პოპულარიზაცია და ხაზგასმა.

ერთი სიტყვით ავტორიზმი გახდა ერთგვარი ხიდი კინოთეორიაში, რისი საშუალებით მოხერდა, რომ სხვადასხვა თეორიებს გზა ეპოვათ მომავალში. ეს ხანა კინოს თეორიაში, ისე ზოგადად სოციალურ მეცნიერებებში, ჩემთვის ყველაზე საყვარელი და საინტერესოა. ერთი თეორიის სიცოცხლის უნარიანობა თითქმის ერთ დეკადასაც ვერ ძლებდა და რამდენიმე წელიწადში მას თითქოს სრულიად ახალი თეორია ანახლებდა, მაგრამ რაც ყველაზე საინტერესოა, არასდროს ხდებოდა ხიდების დაწვა, განვლილი გზის უარყოფა, წარსულის თეორიებთან. ხდებოდა მათი ახლებური გადამუმავება, გადააანალიზება და ახლებურად წაკითხვა.

მინდა ცოტათი უკან დავრუნდეთ გასული საუკუნის დასაწყისთან და ვახსენოთ კიდევ ერთი სახელი, შვეიცარიელი ლინგვისტი და ენათმეცნიერი ფერდინანდ დე სოსიური. 1910-იან წლებში, ჟენევის უნივერსიტეტში წაკითხულ ლექციებში, რომელიც მისი სიკვდილის შემდგომ წიგნად გამოსცეს მისმა სტუდენტებმა, სოსიურმა გადატრიალება მოიტანა ჰუმანიტარულ მეცნიერებებში. ის ამბობდა და სწორედ ენა გახლავთ აზროვნების, ცნობიერების, სამყაროს აღქმის მთავარი გასაღები. მასვე ეკუთვნოდა ასევე კვლევის სინქრონული და დიაქრონული მეთოდების გამიჯვნაც ერთმანეთისგან, აღმნიშვნელი და აღსანიშნის კონცეპტების

შექმნა და ა.შ. საინტერესოა, რომ როგორც ფროიდს აღმოაჩნდა თავისი ღირსეული მემკვიდრე ლაკანის სახით, ან როგორც რენუარს ტრიუფო, სოსიურსაც მალევე გამოუჩნდა მისი გზის საპატიო მატარებელი. ეს იყო ფრანგი ანთროპოლოგი კლოდ ლევი სტროსი. ლევი სტროსმა კვლევის ძირითად სფეროდ მითების, ცრურწმენების, ოჯახის, ნათესაობის, გვარების ელემენტარული და პირველადი ჩანასახების კვლევა დაიწყო არა ცენტრალურ ევროპაში ან ამერიკაში, არამედ ამაზონიის დაბლობზე, ოკეანიაში, ავსტრალიის აბორიგენ ხალხში და ა.შ. ლევი სტროსს არ აინტერესებს ბიოლოგიური დეტერმინიზმები თავისი თეორიის წარმოდგენისთვის, კვლევაში, რომლის დაწერსაც მას იუნესკო ავალებს, ის სწორედ ენას იყენებს ძირითად ინსტრუმენტად. ეს ალბათ ნაწილობრივ იმის შედეგაც იყო, რომ ევროპა მიხვდა თუ სადამდე მიიყვანა სამყაროს ბიოლოგიურმა ახსნამ და ანალიზმა, ჰოლოკოსტამდე და გაზის კამერებდამდე. ლევი სტროსის იდეები სტრუქტურალისტური თეორიების ქვაკუთხედეა, ის მალე გახდა ჯერ საფრანგეთში და მალე მთელ მსოფლიოში ერთ-ერთი უმთავრესი დისკურსული და თეორიული მოძრაობა. სტრუქტურალიზმი გადაწვდა ყველაფერს დაწყებული ფილოსოფიიდან და სოციოლოგიიდან დამთავრებული კულტუროლოგიით, პოლიტიკის მეცნიერებებით და ა.შ. სტრუქტურალიზმა დიდი გავლენა მოახდინა კინოსთეორიაზეც. საინტერესოა ისიც, რომ ფრანგი ანთროპოლოგის მოღვაწეობა დაემთხვა უკვე ნახსენები ავტორიზმის თეორიის დადმასვლას. როგორც ლევი სტროსს არ აინტერესებდა მითების ავტორების ვინაობა ამაზონიაშია თუ ავსტრალიელ აბორიგენებში, ისე კინოსთეორიაში სტრუქტურალიზმსაც არ აინტერესებდა ვინ იყო ამა თუ იმ ფილმის ავტორი. მისთვის ავტორიზმი იყო რომანტიზმის ეპოქის გადმონაშთი იდეა, თავისი სპეციფიკური ტერმინოლოგიური აპარატით, მაგ. გენია, შედევი, შთაგონება, ხელწერა და ა.შ. მისთვის ყველა ფილმი, ტექსტი იყო კინო, იმდენად რამდენადაც მათ ინსტიტუციონალიზებულიად ეწოდებოდათ ფილმები და ტექსტები. სტრუქტურალიზმი არ ქმნიდა ერთგვარ პანთეონებს დიდი ავტორების შედევებისთვის და ნაგავსატრელებს პატარა ფილმებისთვის, როგორც ეს ავტორიზმს ახასიათებდა. აქვე აღსანიშნავია, სტრუქტურალისტური სიოს გავლენა XX საუკუნის მეორე ნახევარში აღმოცენებულ კიდევ ერთ დიდ მოძრაობასთან, კულტურის კვლევებთან, რომელიც 60-იან წლებში დიდ ბრიტანეთში, ბირმინგემის თანამედროვე კულტურის კვლევების სახელით შეიქმნა. კულტურის კვლევებსაც არ აინტერესებს მაღალი და დაბალი ხელოვნება, მას უფრო მისი მასობრივი მოხმარება, სახალხო აღქმა და ყოველდღიურობაში მოხმარება აინტერესებს.

ამ დროს, როცა თითქოს ნელ-ნელა კვდება ავტორიზმის ჯერ კიდევ ვერ გაფურჩქვნილი თეორია და მას ყლაპავს სისტემური სტრუქტურალიზმი, მაშინ, როცა თავისმხრივ სტრუქტურალიზმსაც დაუბერა პოსტ-სტრუქტურალისტურმა სიომ და ფრანგი ფილოსოფოსები, იქნება ეს დერიდა თუ ფუკო, საუბრობენ უსისტემობაზე,

ცენტრის და სქემის არარსებობაზე, გამოჩნდა ავტორი, კინოთეორეტიკოსი და კრიტიკოსი კრისტიან მეცი. ჩემი მოკრძალებული აზრით მეცი ჯერ კიდევ ბოლომდე დაუფასებელია კინოს თეორიაში, ის სრულიად ახალი და განსხვავებული ავტორი აღმოჩნდა ჩემთვის, სოციოლოგისთვისაც. მეცისთვის კინოს არ აქვს მხოლოდ ავტორისტული ან სტრუქტურალისტური განზომილება, მისთვის კინო სამი ძირითადი ფაქტორისდა მიხედვით მუშაობს: პირველი, ესაა წინარეკინემატოგრაფიული განზომილება - ეკონომიკა, ინფრასტრუქტურა, ის ძირითადი საშუალებები თუ როგორ უნდა გადაიღო ფილმი, მეორე განზომილება პოსტკინემატოგრაფიულია და მოიცავს კინოდისტრიბუციას, ფილმის ჩვენებს, ხოლო მესამე განზომილება მთლიანად კინოს მიღმა არსებულია და გულისხმობს კინოში სიარულის სოციალურ რიტუალს. მეცის მოღვაწეობის შედეგია ისიც, რომ ერთგვარი ხიდები გაიღო თითქოს ერთმანეთის ორ საწინააღმდეგო მოძრაობას - ავტორიზმს და სტრუქტურალიზმს - შორის და ეწოდა ავტორ-სტრუქტურალიზმი.

ამ აქსელერაციის ხანაში, როცა ვერცერთი იდეა თუ კონცეპტი ვერ ცოცხლობდა დიდხანს და მყარად, მეციმ ცოტა ხნით შეაჩერა კინოსთეორეტიკოსების მზერა და ფოკუსი და დასვა უმნიშვნელოვანესი კითხვები. მეცი თანხმდებოდა იმ განსაზღვრებას, რომ ენა არის სტრუქტურა და რომ აქვე ყალიბდება აღქმა, აზროვნება და გადმოცემის აქტიც, მაგრამ აინტერესებდა სხვა რამ: არის კი კინო ნატურალური ენის მსგავსი კონსტრუქტი თუ ის სხვა ენაა? მეციმ თავად უპასუხა თავისსავე კითხვას და თქვა, რომ კინო არა ნატურალური ენის მსგავსი სისტემა, არამედ თვითონ დამოუკიდებელი ენა იყო. ნატურალურ ენაში ჩვენ გვაქვს სიტყვები, სიტყვის კინოეკვივანტად შეიგვიძლია დავასახელოთ კინოკადრი. სიტყვებისგან განსხვავებით, რომლებიც წინასწარ მოცემულია ლექსიკონში და განსაზღვრულია რაოდენობრივად, კადრებს ლექსიკონი არ აქვს. ვერავინ იტყვის ლექსიკონში დაწერილი ერთი სიტყვა „ხელი“ როგორ უნდა გადაიღოს სხვადასხვა რეჟისორმა. ხელი, ნატურალური ენის ლექსიკონში მხოლოდ ერთხელ ნახსენები, კინოში შეიძლება იყოს ბავშვის, მოხუცის, ფერადკანიანის, თეთრკანიანის და ა.შ. ხელის კადრს მურნაუს ნოსფერატუდან სხვა განცდა მოაქვს მაყურებელში და სხვა მნიშვნელობა ენიჭება მას ბრესონის კინოში. მეცი ამბობდა, ასევე, რომ ნატურალური ენისაგან განსხვავებით, რომელიც ჩვენს დაბადებამდე შეიქმნა და უბრალოდ ისე მოხდა, რომ უნდა ვილაპარაკოთამ ენაზე, რათა გაგვიგონ, რეჟისორს კინომეტყველებისთვის სჭირდება, რომ გამოიგონოს საკუთარი ენა. მეცის იდეა იყო ისიც, რომ ამ გაგებით კადრი გავდა არათუ სიტყვას, არამედ წინადადებას. სიტყვა კდიევ უფრო დახშული, ერთგანზომილებიანი სტრუქტურაა, განსხვავებით წინადადებისგან, რომელსაც დამატებით შეუძლია შეიძინოს მეტაფორული, მხატვრული და სიმბოლური მნიშვნელობა.

კიდევ მრავალი მაგალითი არსებობს ჰუმანიტარული და სოციალური მეცნიერებების კინოსთეორიასთან დასაკავშირებლად. ნახსენებ ფიგურებთან ერთად არიან სხვა მოაზროვნეებიც, რომლებმაც კინო ანალიზი ჩართეს ფილოსოფიაში და თავიანთი თეორიების არგუმენტაციული ლეგიტიმაციის განსამტკიცებლად მაგალითები მოიყვანეს არა რეალობიდან, არამედ კინოდან; ამის შესანიშნავი მაგალითია ჟიჟეკი, რომელიც კონკრეტული პოლიტიკური თუ სოციალური მოვლენის ასახსნელად ხშირად სწორედ ამათუიმ ფილმს იმოწმებს და არა სინამდვილეს. ბევრჯერ თქმულა თუ რა გავლენა მოახდინა კინომ დელიოზის ფილოსოფიაზეც და პირიქით, რამხელა კვალი დატოვა მისმა კინემატოგრაფისტულმა ფილოსოფიამ კინოსთეორიაზე. მჯერა, რომ საძიებელი და აღმოსაჩენი ჯერ კიდევ ბევრია კინოს და სხვა დისციპლინათა თეორებს შორის და იმედს ვიქონიებ, რომ ქართველი კინომცოდნეები თავიანთ სპეციალობასთან და დარგთან ერთად სხვა სკოლებს, მოძრაობებს და თეორიებსაც გაეცნობიან.

**გაუგზავნელი წერილი როგორც პირველი გადარჩენილი
დავით დავითიანი (ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის კინომცოდნეობის
ფაკულტეტის მაგისტრანტი)**

ტაიგა, ციმბირი, ოთხი მონაწილე და მხოლოდ ერთი გადარჩენილი.

მონაწილეები ტაიგაში ვერტმფრენით წყალზე ეშვებიან, მათი მისიაა შეისწავლონ ნიადაგი, აღმოაჩინონ ბრილიანტის საბადო, გაუძლონ ველურ პირობებს და ცოცხლები საბადოს რუკით ხელში დაბრუნდნენ სახლში.

საბინინი, ანდრეი, ტანია და სერგეი იწყებენ რთული მისიის შესრულებაზე მუშაობას, ისინი დღის განმავლობაში შეისწავლიან ლანდშაფტის სხვადასხვა მონაკვეთებს, ხოლო ღამით კარავში არიან დაბნაკებული. შეძლებს თუ არა ეს ოთხი მონაწილე იპოვოს ბრილიანტი, ცოცხალი გადაურჩეს ველურ პირობებს, კლიმატის ცვლილებას - ამას მაყურებელი 1960 წლის 27 ივნისს გაიგებს.

ასე დაიწყებოდა „გაუგზავნელი წერილი“, ის რომ თანამედროვე „რეალითი შოუ“ ყოფილიყო და სწორედ ასეთ წარდგენას ვნახავთ თითოეულ „რეალითი შოუში“ რომელშიც მთავარი მისია გადარჩენაა - დღეს, ან სულაც 1997 წელს დაწყებულ პირველ „survival რეალითი შოუში“ ოპერაცია: რობინზონი (შვედეთი), ანდაც 2000 წელს დაწყებულ პირველ პოპულარულ შოუში „გადარჩენილი“ (აშშ), რომლის მონაწილეებიც აგრეთვე ტაიგაზე უნდა გადარჩენილიყვნენ ამჯერად მალაიზიაში.

თუმცა „გაუგზავნელი წერილი“ არც 90-იანების ბოლოს გადაღებულა, რომელიც „რეალითი შოუს“ ჟანრის დასაწყისია, არც სატელევიზიო შოუ ყოფილა, მითუმეტეს 30 სეზონიანი ტელეშოუ რომლის ერთი სეზონიც 14 სერიას მოიცავს (როგორც გადარჩენილი). არამედ მიხეილ კალატოზიშვილმა აღნიშნული ფილმი 1959 წელს გადაიღო, საბჭოთა „სოციალისტურ რეალობაში“, რომელიც ერთი შეხედვით ასახავს სისტემის ერთგული ადამიანების მცდელობას იყვნენ პარტიის და სამშობლოს ერთგული მოქალაქეები, რაც დიადი საქმისთვის თავდაუზოგავი შრომით გამოიხატება. მაშინ რა მსგავსებები შეიძლება იყოს ზემოთხსენებულ სატელევიზიო შოუსთან, მითუმეტეს თუკი მსგავსი შოუს წარმოება მინიმუმ 30 წლის შემდგომ იწყება?

სატელევიზიო „რეალითი შოუ“ მართალია დაცლილია იმ ფორმისა და ესთეტიკისაგან, რომელსაც „გაუგზავნელ წერილში“ ვხედავთ, ვერც გადაღება შეედრება ურუსევსკის ნამუშევარს (იგი მაყურებლის გართობაზეა ორიენტრებული, რაც ძირითადად მონაწილეებზეა დამოკიდებული), თუმცა ის რაც მაყურებლისთვის ინტერესის აღმძვრელია, ამ შოუებს უმეტესად აერთიანებთ. მაგალითად

მონაწილეებს შორის სასიყვარულო ისტორია (ანდრეი და ტანია), სასიყვარულო სამკუთხედი (ანდრეი, ტანია და ევგენი), ჯგუფის გამოკვეთილი ლიდერი (კოსტია საბინინი), ძალადობის, ჩხუბის სცენა (ანდრეი და ევგენი), ნადირობის სცენა (ანდრეი და ევგენი), რომელიმე ჯგუფის წევრის გადასარჩენად თავის საფრთხეში ჩაგდება (რაც თითოეული პერსონაჟისგან ვნახეთ), აგრეთვე პერსონაჟი რომელსაც გარე სამყაროსა და მისი საყვარელი ადამიანებისადმი კონტაქტის მძაფრი სურვილი აქვს და ამას ყველა გზით ცდილობს (ამ შემთხვევაში წერილი) და რათქმაუნდა კლიმატის, ველური ბუნებისგან თავის გადარჩენა სადაც არანაირი გამოსადეგი ხელსაწყო, არანაირი ცივილიზაციის პროდუქტი არ არსებობს რომელიც ადამიანებს დაეხმარება.

„რეალითი შოუს“ survival ქვეყნური როგორც აღვნიშნე გვიან 90 იანებში ჩნდება, როგორც არსებული იდეის რეალიზაცია, მისი უმნიშვნელოვანესი განმსაზღვრელი ფაქტორი კი არის კონსტრუირებული რეალობა. რეჟისორი ქმნის მოცემულობას სადაც მოქმედებს კანონები, სადაც უკვე წინასწარ განსაზღვრულია საცხოვრებელი გარემო, ასევე განსაზღვრულია ქცევის წესები მონაწილეების მიერ ეს წესები კი აუცილებლად კრძალავს გარე სამყაროსთან ნებისმიერ კომუნიკაციას და რაც მთავარია, მაყურებლისთვის ხელმისაწვდომია მონაწილეთა ცხოვრების ნებისმიერი დეტალი, ყოველდღიური რუტინით დაწყებული პირადი სივრცით დამთავრებული.

„რეალითი შოუს“ ზემოთ აღნიშნულ განმარტებას კი თავისუფლად შეუძლია იყოს საბჭოთა რეალობის და სოციალური რეალიზმის არასრული განმარტებაც, აქაც მოქმედებს დიქტატურით განსაზღვრული ლოკალური წესები, მორალი, გადარჩენის გზები, „მონაწილეებისადმი“ დასახული მიზანი, გარე სამყაროსადმი სრული იზოლაცია, ხელოვნურად შექმნილი დაბრკოლებები, იმ განსხვავებით რომ ამ ყველაფრის მაყურებელი და მომხმარებელი ისევ თავად სისტემაა.

არც ის არის დამთხვევა რომ თავად მიხეილ კალატოზიშვილიც ერთ-ერთი გადარჩენილია და უკვე ერთი რეალობიდან ახალ კონსტრუირებულ რეალობაში ინაცვლებს, ხდება კალატოზოვი, საბჭოთა რეჟისორი და იღებს ფილმებს რომლებიც სისტემის სრული იდეალიზაციაა. იგი ცდილობს გადაირჩინოს თავი არსებული რეალობის წესების დაცვით და ამავდროულად ამხილოს, გააკრიტიკოს კიდევ იგი, თუმცა მხილება არ არის მთავარი მიზანი, არამედ ფილმი გამოხატულად პროპაგანდისტულია. მხილებაში არ ვგულისხმობ საბჭოთა მოდელის, ყოფის ღიად ჩვენებას, რომელიც დღევანდელი გადმოსახედით მართლაც მძიმე სანახავია, არამედ იგულისხმება ის ფილმში განვითარებული მოვლენები, რომლებიც სისტემის მხრიდან მისი მოქალაქეების სრულ უგულვებლყოფას წარმოადგენს, მისთვის ფასეულია ბრილიანტის საბადო და არა ის ხალხი რომლებმაც ის სიცოცხლის ფასად აღმოაჩინეს, შემდგომში გამოგზავნილი დახმარება უძლურია, სისტემის ერთადერთი კომუნიკაციის საშუალება - რადიო გადამცემი კი წყობიდან გამოსული. ბოლო

კადრში სრული უიმედობა სუფევს მანამ სანამ „გამარჯვებულ“ კოსტიას ვერტმფრენი მოაკითხავს. რეალთი შოუებს კი იმას ნამდვილად ვერ დავწამებთ გამარჯვებული მომაკვდავი დიდხანს დაეტოვებინოს. სწორედ ამიტომაც არ არის გასაკვირი რომ ფილმი ეკრანებიდანაც მოიხსნა, ფორმალიზმის ბრალდებით.

ამრიგად მიხეილ კალატოზიშვილი ახერხებს ფორმის სრულყოფასთან ერთად ერთ-ერთმა პირველმა (თუ კი პირველმა არა) განახორციელოს ჯერ კიდევ არსად განხორციელებული იდეა 30 წლით ადრე - ადამიანთა ჯგუფის გადარჩენისთვის ბრძოლა ველურ პირობებში, ყველა იმ განმსაზღვრელი ნიშნით რასაც მომავალში უკვე იყენებს „რეალთი შოუ“ და საუბარია არამარტო რეალთი შოუზე, არამედ კინოს ჟანრზე, რომელიც პოპულარული 2000 იანი წლებიდან ხდება და დღემდე არკარგავს პოპულარობას - „Survival Film“, რომელზეც შეიძლება გაგვახსენდეს „პის ცხოვრება“, „გრაფიტაცია“, „12 წელი მონად“, „მარსელი“ და სხვა. ამავდროულად კალატოზიშვილი ახერხებს გადაიღოს ერთი შეხედვით რიგითი საბჭოთა კინო, დაუსხლტეს (რაც პერიოდით მაინც) ცენზურას, ადიდოს საბჭოთა კავშირი, ცოტა გააკრიტიკოს კიდევ, შეინარჩუნოს მისთვის ჩვეული ფორმა და თავადაც გადარჩეს იმ ველურ პირობებში, პოლიტიკურ ავდარში რომელში ცხოვრებაც უწევს.

სიცოცხლე - „სწრაფი“ ცხოვრების საფასურად

(რეცენზია კომპოზიციის ფილმზე “ილუმინაცია”)

მარიამ კუჭავა (ი. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო

უნივერსიტეტი, ჰუმანიტარულმეცნიერებათა ფაკულტეტი, ინგლისური ფილოლოგია)

ფრანტიშეკის ცხოვრება ნამდვილი ადამიანური დრამაა, რომელსაც არც სოციუმი, არც პოლიტიკური სისტემა, არც ცალკეული პიროვნებები არ განაპირობებენ, არამედ - თვითონ ამ ადამიანის ბუნება და ხასიათი. ფრანტიშეკი, მთავარი გმირი, ერთგვარი სქემაა, სიმბოლოა მოძრავი, აზროვნების მსურველი ადამიანის, რომელსაც გარემო თავის ჩარჩოში აქცევს, ან, უფრო სწორად, ცდილობს, მოაქციოს. რაღაც გაგებით, ჩვენ ყველანი გამვლელები, მოგზაურები ვართ ოდისეის, რომელსაც ცხოვრება ჰქვია. თუმცა ეს არ ნიშნავს, რომ ის ყველა ეტაპზე მრავლისმომცემია. ფრანტიშეკის შემთხვევაში ჩვენ მხოლოდ მის A პუნქტიდან B ბუნქტამდე „მგზავრობის“ მონაკვეთს ვეცნობით, სადაც A ცნობიერი ცხოვრების, ქაოსში საკუთარი ადგილის ძიების დასაწყისია. ძიების, შემეცნების პროცესი ფილმის ერთ-ერთი ძირითადი მოტივია. ეს არის ცხოვრებაზე ერთგვარად მიბმული თხრობა, რომელიც ტექსტის სახით უნდა ეთარგმნოს მაყურებელს. ალბათ ამის გამო ჩვენი მსჯელობაც შეკითხვებზე პასუხის გაცემის, ჩვენთვის გასაგებ გრძნობებად ქცევის, ცალკეული მომენტების ამოხსნისა და „თარგმნის“ მცდელობაა.

რაღაც კუთხით, ფრანტიშეკის ცხოვრება ფაქტების მშრალი ჩამონათვალია. აქ არ არის აპოგეა, ნებისმიერი მომენტი ერთნაირად რუტინულია, ბიოგრაფიის ჩირი, გაზავებული, გამდიდრებული ფილისოფიით. ეს მეცნიერებაა, ყველა მეცნიერებასავით უემოციო, მშრალად, საქმიანად, ოფიციალური (საკანცელარიო) დოკუმენტებივით მოწოდებული. ამგვარი დოკუმენტურობა გამოყენებულია ეროტიკული სცენების ჩასანაცვლებლადაც. ცნობილი სკულპტურების სურათები ხელოვნების, ამაღლებულის პრიზმიდან იმ ფიზიკური სიახლოვის დანახვაა, რომელიც ახალგაზრდა ფრანტიშეკისთვის ჯერ კიდევ შეუცნობელი, საკრალური აქტია. ფილმში ჭარბადაა დოკუმენტური ჩანართები: რეალური პიროვნებების საუბრები, ისტორიული, საბუთები, განცხადებები ან სხვა მასალები,

რომელიც ინფორმაციის ზედმეტი “ლირიკის” გარეშე მიწოდებისთვის სჭირდება რეჟისორს. მეორე მხრივ, ეს ჩანართები საშუალებაა მაყურებლისთვის, მეცნიერის თვალით შეხედოს მოვლენებს - მარტივი, ბუკვალური მცდელობა, შეიმეცნოს ინფორმაციის დასურათების, ელემენტარულ ნაწილაკებამდე დაშლის გზით. მთავარი გმირი თითქოს ცდილობს, რაციონალური ახსნა მოუძებნოს ყველაფერს, მაგრამ ხვდება, რომ არცერთი მეცნიერება არ არის აბსოლუტური. ეხება რელიგიურ სამყაროს, ეცნობა განმარტოების, დაკრძალვის რიტუალებს და თითქოს კიდევ ერთი საფეხურით უახლოვდება სიკვდილის ფენომენის შეცნობას. თუმცა შინაგანი მეცნიერისგან თავის დაღწევა მაინც არ გამოსდის...

სურათი თითქოს დაცლილია გრძნობებისგან. შთაბეჭდილება რჩება, რომ მასში ადამიანები კი არ ცხოვრობენ, არამედ საქმიან რიტუალებს ასრულებენ ოლიმპიური სიმშვიდის ველში. არც სიკვდილის, არც ცეკვის, არც სექსის დროს არავინ კანკალებს, არავინ ტირის, არავინ ხარხარებს გულით. ყველაფერი ეს ფარულად ხდება – გონების კარნახით, პერსონაჟები კი თითქოს მარიონეტული სიმბოლოები არიან. ამ მხრივ შთამბეჭდავია მატარებელთან გამომშვიდობების სცენაც. გასაცილებლად მოსული ხალხი ერთგვარი კრებითი სახეა სიცარიელის, ვაკუუმის, რომელსაც განათლების მისაღებად მიმავალი ფრანტიშეკი უკან მოიტოვებს. ამ მომენტისთვის ის იმდენად განუმარტავი და გაუმჭვირვალეა მაყურებლისთვის, რომ არ შეიძლება დაბეჯითებით თქმა, თუ ვის ემშვიდობება. ამას არც აქვს არსებითი მნიშვნელობა, ეს შეიძლება იყოს ნებისმიერი ან არცერთი, ან, სულაც, გამომშვიდობების იმიტაცია, საკუთარი თავისთვის მოწყობილი. ფილმში მხოლოდ ფრანტიშეკი არ სვამს შეკითხვებს, ისინი სხვებსაც აქვთ. უნივერსიტეტში მისულს პროვოკაციულ კითხვებს უსვამენ, რომლებიც, შეიძლება, სულაც არ ისმებოდა ხოლმე მომავალი სტუდენტის მიღებისას, მაგრამ თვითონ რეჟისორი, რომლისთვისაც „ილუმინაცია„ გარკვეულწილად ავტობიოგრაფული ფილმია, ეკითხება თავის გმირს, პროფესორების პირით ეძიება, თითქოს ფრანტიშეკის ცხოვრების მაგალითზე საკუთარის შეცნობას (ჩაღრმავებას) ცდილობს. დაღუპული მეგობრის სხეულის დათვალისებრი ერთდროულად ემოციურ-რაციონალური აქტია იმ ადამიანის, რომელსაც აქვს ძლიერი მოთხოვნილება, შეეხოს, დარწმუნდეს, გამოემშვიდობოს, მაგრამ ამას ახორციელებს მეტად თავისებური, რაღაც თვალსაზრისით ცივი და უემოციო გზით,

დასახიჩრებული გვამის შესწავლით.

ფრანტიშეკის ერთი შეხედვით კონტექსტიდან ამოვარდნილი, უადგილო ბოდში კი, შეიძლება, სულაც არ არის განკუთვნილი მომავალი ცოლისთვის, ან გარდაცვლილი მეგობრისთვის, რომლის წინაშეც, დიდი ალბათობით, დამნაშავედ გრძნობს თავს. ის თითქოს სიცარიელეში, თვით სამყაროსთვისაა გაჟღერებული. ფრანტიშეკი უბრუნდება მთებს და იქმნება შთაბეჭდილება, რომ სურს თოვლში განიბანოს, ჩაიხუტოს ის, რამაც დაღუპა, თავისთან დაიტოვა, მიიღო, შეისრუტა მისი მეგობრობა. ფრანტიშეკს უნდა, რომ ფიზიკური ახსნა მოუძებნოს სამყაროს. სულ ცდილობს, იმას, სადაც ეჭვი აქვს, რომ სულის "სფეროა", ფიზიკურად შეეხოს. შეეხოს მთაში მკვდარ მეგობარს, შეეხოს საავადმყოფოში მათემატიკოსი მეგობრის ამპუტირებულ ტვინს.

როდემდე რჩება ადამიანი ადამიანად, კითხულობს ის. ნაციზმი მისთვის აპრიორი მიუღებელია, თუმცა მისაღებია ჰუმანურობის, ადამიანურობის პირობით ზღვარზე მყოფი ექსპერიმენტები. სული და სხეული მისთვის განუყოფელია, შესაბამისად, მედიცინა, ყოველგვარი ხელოვნური ჩარევა - ამპუტაციაა, ქირურგიაა, როგორც სხეულის, ისე სულის. „ადამიანი სულისა და სხეულისგან შედგება. საუკეთესო მაგალი - სიბრძნე - მის სულშია, ხოლო ყველაზე დიდი ბოროტება - ავადმყოფობა - სხეულში.“ - წერდა ნეტარი ავგუსტინე, რომლის ფილოსოფიურ თვალსაზრისებს ფილმის მთავარი გმირი ხან შორდება, ხან კი ისევ უახლოვდება.

საავადმყოფოში გაცნობილი მათემატიკოსი ერთგვარი "ახლობელია", რომელსაც ესმის, რომელთანაც საუბარი შესაძლებელია. საუბარი კი მათემატიკის აბსტრაქტულობას, რეალური სამყაროსგან მოწყვეტილობას შეეხება. ისმება კითხვა: განა ასეთი მნიშვნელოვანია რეალობა, რომლის შეცნობისკენაც ასე მიისწრაფის ფრანტიშეკი, სისხლის, სხეულების (ანუ, მისივე სიტყვებით, სულების) თვალყურებით. მისი საკუთარი სხეული დნება, იტრუსება, როგორც იკარუსის ფრთები მზესთან, სინათლესთან მიახლოებისას. ასეთია მისი შეცნობის ფორმა. მათემატიკოსის სიკვდილის შემდეგ, თითქოს პასუხისმგებლობას გრძნობსო, ფრანტიშეკი "გადაარჩენს" მის ტვინს მეცნიერების მოფუთფუთე ხელებისგან, რასაც,

ფაქტობრივად, მისი სულის გადარჩენას უტოლებს.

ერთ-ერთი პერსონაჟი საუბრობს სივრცისა და დროის ფენომენზე. წარსული და აწმყო განათებულია, ხოლო მომავალი წყვედიადშია, ამბობს ის, მომავლის გასანათებლად სინათლის (ილუმინაციის) გაფართოებაა საჭირო. მთავარი გმირი ცდილობს, თავისი წილი აწმყო გაანათოს, შექმნას ცოტა მეტი სინათლე, ვიდრე რიგით ადამიანს აქვს. ცოდნით განათება, ილუმინირება, საკუთარი თავის შეცნობა - სიკვდილთან მიახლოებას გულისხმობს. ნათქვამია, რომ სიკვდილი არ მოდის ცხოვრების შემდგომ, ის მონაწილეობს თვითონ ცხოვრებაში, გადაჯაჭვულია მასთან. ფრანტიშეკსაც მუდმივი, საკმაოდ ბუკვალური შეხება აქვს სიკვდილთან. ის ფაქტობრივად ხელებით ეხება მას, როდესაც გარდაცვლილთა სისხლიან სხეულებთან კონტაქტობს და ამ პროცესში ცვდება თვითონაც. “ფსიქოლოგია, რომელიც დაიყვანება წვრილმანებში ქექვამდე, მცდარია. ადამიანები ეძებენ საკუთარ თავს, სწავლობენ, იმისათვის, რომ შეიცნონ ის, თავი დაიმკვიდრონ. ფსიქოლოგია არის მოქმედება და არა საკუთარ თავში ქექვა. ადამიანი მთელი ცხოვრება ძიების პროცესში იმყოფება. საკუთარი თავის ბოლომდე შეცნობა - სიკვდილს ნიშნავს.” (ალბერ კამიუ) საინტერესოა, როგორ ერთმეება ბოლო კადრი ერთ-ერთ პირველ სცენას. დასაწყისშიც და ფინალურ სცენაშიც ფრანტიშეკი შიშველია. სიბნელეს, რომელიც მისი სხეულის გარშემო დასაწყისში, ბოლო კადრში მის ტანს მიღმა გამჟღავნებული კაშკაშა, ილუმინირებული სამყარო ცვლის, ერთდროულად დამძიმებული და გამსუბუქებული. ეს არის ერთგვარი მოჭრილი ცხოვრება, გაცნობიერებული ცხოვრების სასტარტო მონაკვეთიდან ნაჩვენები. ფრანტიშეკის დიაგნოზიდან გამომდინარე, პირობითი 30 წელი, რომელზეც სურათი წყდება, ერთგვარად სევდიანი და უიმედო დასასრულია, რადგან სტატისტიკიდან გამომდინარე, თუ ყველაზე ნაყოფიერი შემდეგი ათწლეული შეიძლება იყოს, ფრანტიშეკის ჯანმრთელობა საამისოდ უკვე მნიშვნელოვნად შერყეულია.

როცა 70-იანი წლების პოლიტიკური კონიუნქტურა ბატონობს ადამიანზე და ამ ადამიანსაც აქვავებს, ყინავს და სტატიკურ რობოტად აქცევს, რეჟისორი იღებს ფილმს მაძიებელ ადამიანზე. ის ნაკუწ-ნაკუწ გვიჩვენებს მომაბეზრებელი ცხოვრების ფრაგმენტებს, სადაც ადგილი უნდა ეპოვა ინტელექტუალურ აზრს. ეს

ინტელექტუალური აზრი, ანუ მთავარი გმირი ხანდახან უცნაურ მოძრაობებსაც კი აკეთებს, რომ როგორმე გამოეყოს ცხოვრების ამ ფხაკა-ფხუკს და ყველა, ვინც კი გზად ხვდება, ცდილობს, დააფიქროს მთავარზე, იმ მთავარზე, რომელიც ყველასთვის სხვადასხვაა. ის ისეთი მოუხეშავი და დაბნეულია სექსშიც და სექსის მსგავსად ცხოვრებისეულ ამბებშიც. ისეთი არეულია მისი ცხოვრების ტემპიც, თითქოს სამყაროს ყველა დაბნეული ადამიანი მასშია კონცენტრირებული. არ არის აუცილებელი, მარტო პროფესიონალმა გამოთქვას აზრი, უბრალოდ ადამიანსაც აქვს აზრის გამოთქმის უფლება, - ამბობს ერთ-ერთი გმირი ფილმის ბოლოს და თუ ამ სიტყვებს გადავაკეთებთ, ასე შეიძლება თქმა – არ არის აუცილებელი, ფილმი გადაიღო გამორჩეულ პიროვნებაზე ან განსაკუთრებულ ამბავზე, ფილმის გმირი შეიძლება ფრანტიშეკივით ჩვეულებრივი, სიბნელიდან/სიბნელეში სინათლეში მომოდრავე ადამიანიც იყოს, რომელსაც რეჟისორი არათუ კონფორმიზმს არ კარნახობს, არამედ „სწრაფი“ ცხოვრების საფასურად სიცოცხლესაც კი ახდევინებს.

ნისლიანი მთვარე წვიმის შემდეგ

ლევან მიქაძე (ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის კინომცოდნეობის ფაკულტეტის მაგისტრანტი)

1953 წელს კენჯი მიზოგუჩის ფილმი „ნისლიანი მთვარე წვისმის შემდეგ“ ხდება ვენეციის კინოფესტივალის უმაღლესი ჯოლდოს მფლობელი. ამით ის აუმჯობესებს წინა წლის შედეგებს. ამ მომენტიდან ფილმი განსაკუთრებულ ადგილს იკავებს, როგორც იაპონურ, ასევე მსოფიო კინოში.

ფილმი მოგვითხრობს ოჯახის ისტორიას, რომელშიც გენჯურო დაკავებულია თიხის ჭურჭლის დამზადებითა და გაყიდვით. ომი, როგორც დესტრუქციული მოვლენა, საზოგადოებისთვის დამანგრეველ გავლენას ახდენს, თუმცა გარკვეული ჯგუფებისთვის ეს კარგი შანსია მატერიალური სიმდიდრისა და პრივილეგიების მოსაპოვებლად. ამ შესაძლებლობის სჯეროდა ფილმის მთავარ გმირსაც, რომელმაც პირველ ცდაზე წარმატებით გაყიდა საქონელი და ახალი პარტიის დამზადებას შეუდგა. თუმცა დაუნდობელი ომის ქარცეცხლი ყველაფერს მოედო და გენჯუროს ოჯახთან ერთად გაქცევა მოუწია. ასევე ვითარდება მეორე მეზობელი ოჯახის, ოხამას და ტობეის ისტორიაც, რომელიც სამურაების არმიაში ჩაწერას და მეზობლის ამპლუაში დიდების მოხვეჭაზე ოცნებობდა, თუმცა თავიდან მხოლოდ დაცინვის ობიექტად რჩება.

სიუჟეტის განვითარებასთან ერთად თვალსაჩინო ხდება ავტორის გენიალურობის ორი მნიშვნელოვანი თვისება: ერთი მხრივ, ის უდიდესი ესთეტია კინოში; მის შემოქმედებაში იაპონური ხელოვნების ტრადიციები ოსტატურადაა და სადად გამოიხატება. მეორე მხრივ, კი ის პოეტია სოციალური ინტერესებით. ცდილობს ასახოს ტანჯვები, რომლებსაც გარშემო ხედავს, სირთულეები და ტკივილები, რომელიც ომის თანმდევია.

გრძელი ჰორიზონტალური ხედები და მონტაჟის (ტრადიციული გაგებით) უგულვებელყოფა ავტორს აძლევს საშუალებას, რომ მაქსიმალურად გააქროს ილუზორულობა, შექმნას კინო რელობა, რომელშიც მაყურებელი ესთეტიურ სიამოვნების მიღებასთან ერთად ემოციონალურ კავშირსაც დაამყარებს.

ზღვარი რეალურსა და ზღაპრულს შორის მას შემდეგ ქრება, როდესაც მდინარეში მიმავალი ნავის ეპიზოდს ვიხილავთ. მისტიკურ ბურუსშიგახვეულები, თითქოს გასცდებიან ცოცხლების სამყაროსა და ინაცვლებენ სრულიად ახალ განზომილებაში. თვალსაჩინოა, ფილმის ვიზუალური ფორმა, რომელშიც ცალსახად იგრძნობა ფერწერის გავლენა. თუმცა ეს არაა გასაკვირი, თუ გავიხსენებთ, რომ ავტორი დიდი ხნის განმავლობაში ილუსტრატორად მუშაობდა. ასევე კამერის ხედი, რომელიც

კამერის გარკვეული მოძრაობას გულისხმობს და იმაკიმონოთია ცნობილი უკავშირდება ჰორიზონტალურად გაშლილი იაპონური ფერწერის ტილოს სახელს .

ისევ სიუჟეტს რომ დავუბრუნდეთ : ტობეი მიაღწევს საწადელს , როდესაც არაკეთილსინდისიერად ჩაიგდებს ცნობილი სამურაის მოკვეთილ თავს , რითაც გარკვეულ პრივილეგიებსა და ავტორიტეტს მოიპოვებს . მაშინ როდესაც მისი მეუღლე ჯარისკაცების მხრიდან ძალადობის მსხვერპლი გახდება.

მეორე შემთხვევაში ვხედავთ კენჯუროს , რომელსაც ახალგაზრდა ქალბატონი ვაკასა სიმღერითა და ცეკვით , სიმდიდრის ფონზე დააჰიპნოზებს . თუმცა მალევე შამანის ეგზორციზმის წყალობით შესაძლებელი გახდება დემონური ძალების ამოცნობა და მათი გავლენებისგან გათავისუფლება .

შეიძლება ითქვას ვაკასასთან ურთიერთობის ეპიზოდი მხოლოდ დამხმარე , სიუჟეტისა და დრამატურგიულობის განვითარების ხელშემწყობია. მიზოგუჩიმ ერთმანეთს დაუპირისპირა კენჯუროს კომფორტული ყოფა და გართობა ვაკასთან , მისი ცოლის მკვლელობის ეპიზოდს , რომელშიც მიაგაკის მშვიერი მეზობლები გამოასალმებენ სიცოცხლეს.

ვფიქრობ , ფილმში უამრავი სოციალური , პოლიტიკური თუ ისტორიული ქვეტექსტის ამოკითხვაა შესაძლებელი . 7 წელი გავიდა მეორე მსოფლიო ომის დასრულებიდან. ტრავმები ,იარები და მსხვერპლი , რომელებიც იაპონიამ გაიღო საკმაოდ მტკივნეულ გამოცდილებად დარჩა იაპონელების ცნობიერებაში . თვალსაჩინოა , მეზობლის იმავე სამურაისს იერსახის ფრუსტრაცია , რომელიც მოკლებულია ღირებულებათა სისტემას . ამით ავტორმა შეიძლება ითქვას , მეორე მსოფლიო ომში ჩაბმის აბსურდულობასაც გაუსვა ხაზი და ირონიულად შეაფასა ფსევდოპატრიოტიზმი.

თუმცა ყველაზე მნიშვნელოვანი ნარატივი ეთმობა ქალთა საკითხს . მაშინ , როდესაც ორი მთავარი პერსონაჟი მამაკაციდან ერთი მეზობლად გახდომისა და განდიდების მანიითაა შებყრობილი (მიუხედავად იმისა რომ არანაირი უნარი არ გააჩნია) , ხოლო მეორე ცდილობს ომის ხარჯზე გამდიდრებას. ქალები რაციონალურად აფასებენ სიტუაციასა და ინარჩუნებენ სიმშვიდეს . თუმცა ომი და დროება ,რომელებმაც წაშალეს ყველა მორალური ნორმები და ღირებულებები განსაკუთრებით დაუნდობელია მათ მიმართ. ქალის ფიგურის მიმართ სენსიტიური დამოკიდებულება , ავტორის მხრიდან, დაკავშირებულია მისი ცხოვრების ეპიზოდებთან . ცნობილია , რომ ადრეულ ასაკში მისი და გააშვილეს უცხო ოჯახში , რომლიდანაც ის გეიშების სკოლაში გაყიდეს . სწორედ ამ ფაქტმა და მოძალადე მამის სახემ განაპირობა მიზოგუჩის მსოფლმხედველობა , რომელიც წინა პლანზე წამოწევს „ქალის მდგომარეობას კაცების სამყაროში “. ამიტომ ფილმში ,, ნისლიანი მთვარე

წვიმის შემდეგ “ ის აძლევს შანსს ოჰამას დაიბრუნოს ღირსება და გააგრძელოს ცხოვრება , ხოლო მიაგი, რომელიც ომს ემსხვერპლა გადადის სიმბოლურ განზომილებაში , რაც თავისმხრივ ამაღლების აქტადაც შეიძლება მოვიაზროთ.

გაუცხოება შეცნობის მიზნით

ბასტი მაგლობლიშვილი (ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის კინომცოდნეობის ფაკულტეტის მაგისტრანტი)

რაინერ ვერნერ ფასბინდერის „პეტრა ფონ კანტის ცხარე ცრემლების“ დასაწყისში კიბის სხვადასხვა საფეხურზე მოკალათებული ორი კატა მეტაფორული შემზადებაა ამბისათვის, რომელიც იერარქიულ ურთიერთობებზე მოგვითხრობს.

სახელგანთქმული დიზაინერის, პეტრა ფონ კანტის დილის რუტინა: ხელოვნურ ქურქში გახვევა, პარიკის მორგება, მაკიაჟის კეთების დაუსრულებელი პროცესი თეატრის საგრიმიოროს მოგვავიწვინებს. თითქოს, მთავარი გმირი დიდი ამბის თანამონაწილეობისათვის ემზადება. სარკე დახურულ, ლამის კლასტროფობიურ გარემოში ახალ სივრცით განზომილებას ქმნის და პეტრას ერთდროულად მრავალმხრივი პერსპექტივიდან გვიჩვენებს.

სარკე ფასბინდერის შემოქმედებაში უმნიშვნელოვანესი საგანია. შინაარსობრივი თვალსაზრისით ის „ბურჟუაზიულ ფანტაზიებს“ აირეკლავს და პერსონაჟის იდენტიფიკაციის პროცესს გვაზიარებს, ხოლო ტექნიკური თვალსაზრისით, საგანი ერთგვარი ფოკუსის, მნიშვნელოვანი ელემენტების ხაზგასმის ინსტრუმენტია - ამ შემთხვევაში პეტრას სახის, რომელიც ფილმში მრავალჯერ გარდაიქმნება. მარგიტ კარტენსენის გმირის მრავალჯერად გარდასახვას იდენტობის კრიზისი განაპირობებს.

მუდმივი თვითდაკვირვება და წუხილი, როგორ დაინახავენ სხვები, პარიკები და ბუმბულები საკუთარ თავზე ილუზორული წარმოდგენის შესაქმნელად, ასოციაციას ბადებს ანიეს ვარდას ფილმთან „კლეო 5-დან 7-მდე“. პეტრას მსგავსად საკუთარ პროფესიაში წარმატებული კლეო პატრიარქალური კულტურის დაკვეთას პირნათლად ასრულებს, თუმცა ფასბინდერის გმირისგან განსხვავებით, ის

ემანსიპირდება, მის ირგვლივ პირდაპირი გაგებით ყველა სარკე ისმხვრევა და თავად ხდება მზერის სუბიექტი.

თუ ჯოზეფ მანკიევიჩის ფილმში „ყველაფერი ევას შესახებ“ თეატრის გასახდელი, სცენა თუ სახლი ერთმანეთისგან გამიჯნული სივრცეებია და ერთმანეთისგან გასხვავებული მოქმედებების ასპარეზი, „პეტრა ფონ კანტში“ ეს ყველაფერი ერთ სახლში, ერთ ოთახში იხლართება. ეს არის თეატრიც და სახლიც. ფასბინდერი არც არასდროს უარყოფდა ბრეხტის გავლენას და ფილმის ესთეტიკაც - დეკორაციები, სამოსი, ქორეოგრაფია თუ დრამატურგია თეატრთან არის მიახლოებული. გამოუსადეგარი დეკორატიული ნივთებით გადავსებული ინტერიერი პეტრას ხასიათის თავისებურებებს გვაცნობენ - თოჯინები და მანეკენები მისი ბურჟუაზიული ვნებების რეპრეზენტაციაა: ფლობდეს და მართავდეს სხვებს, როგორც მარიონეტებს. პეტრასა და მისი მეგობრის, სიდონის სამოსის ფერთა სიმკვეთრე, მათი აქსესუარების გროტესკულობა ისეთივე ყალბია, როგორც რეალობა, რომელშიც ისინი ცხოვრობენ. ეს სიჭრელე გარკვეულ კონტრასტს ქმნის პეტრას მსახურ და თანაშემწე მარლენეს სადა, შავ კაბასთან. მარლენე თავისი უჩვეულობის მიუხედავად უფრო ბუნებრივია, ვიდრე დანარჩენი პერსონაჟები. ის მთელი ფილმის მანძილზე ერთ სიტყვასაც არ ამბობს, მაგრამ რეჟისორი სწორედ მასთან აკავშირებს ხმას უაღრესად საინტერესო ფორმით: მარლენე იმ დროს იწყებს საბეჭდი მანქანის გამოყენებას, როდესაც ახალგაზრდა, ღარიბი კარინი და მისით მოხიბლული პეტრა ერთმანეთთან დაახლოებას იწყებენ. საბეჭდი მანქანის ხმა რამდენიმე წუთის განმავლობაში ფონად მიჰყვება დიალოგს. მექანიკური ხმა ზოგჯერ გმირების საუბარსაც ფარავს. თითქოს კარინი და პეტრა იმას იმეორებენ, რასაც მარლენე წერს. ფლირტით გართული ქალები უფრო და უფრო ემსგავსებიან ფიქციას.

ბრეხტისეული გაუცხოების ეფექტი ნაცნობის უცხოდ წარმოჩენას გულისხმობს, რაც თავის მხრივ გამორიცხავს ემპათიას, წარმოშობს დისტანციას მაყურებელსა და პერსონაჟებს შორის. ბრეხტი კლასიკურ თეატრში აკრიტიკებდა რეალობის ილუზიას, ავტორის პრეტენზიას, რომ ის სიცოცხლის ნამდვილ სურათს სთავაზობდა მაყურებელს. ეს ხელს უშლიდა ისტორიის კრიტიკულ და მეცნიერულ გააზრებას. ფასბინდერი კი სწორედ იმ დროსა და საზოგადოებაში ცხოვრობდა, რომელიც წარსულის შეცდომებს არ აღიარებდა და ისტორიას უარყოფდა. იგი ერთი მხრივ, ცდილობდა, მაყურებლისთვის დაკვირვებისა და თვითრეფლექსირების საშუალება სწორედ გაუცხოების ეფექტის მეშვეობით მიეცა, ხოლო მეორე მხრივ, ბრეხტის მიდგომებისგან განსხვავებით, თავს არ არიდებდა ემოციური იმპულსების აღძვრას.

ფასბინდერი ერთ-ერთ ინტერვიუში ამბობს, რომ „პეტრა ფონ კანტის ცხარე ცრემლებზე“ მუშაობის პერიოდში განიცდიდა ჰეგელის გავლენას, რომელიც ამბობს: ნაცნობი იმიტომ არ არის ჯერ კიდევ შეცნობილი, ვინაიდან იგი ნაცნობია - ანუ ის,

რაც ჩვენი ყოფის ნაწილია, რასაც პირისპირ ყოველდღიურად ვხვდებით, ჩვენივე ყურადღების, დაკვირვების მიღმა რჩება. იმისათვის, რომ მაყურებელს „ნაცნობი“ შეეცნო, ფასბინდერმა გამოიყენა ჰომოსექსუალური ურთიერთობა როგორც იმ დროისთვის უცხო, უცნაური კავშირი, რათა ნაცნობი ანუ ჰეტეროსექსუალური ურთიერთობებისთვისაც დამახასიათებელი ნიშნების გაანალიზება შესაძლებელი გამხდარიყო.

საგულისხმოა, რომ ჰანა შიგულასა და მარგიტ კარსტენსენის გმირები ბისექსუალები არიან. მიუხედავად იმისა, რომ „უმამო თაობის“ წარმომადგენლის ფილმში საერთოდ არ ჩანს კაცი, პეტრას ნაამბობიდან ვიგებთ, რომ მისი ჰეტეროსექსუალური ურთიერთობა ძალადობრივი იყო, ისეთივე სასტიკი როგორც მისი დამოკიდებულებაა მარლენეს მიმართ და როგორი ურთიერთობაც მომავალში ჩამოუყალიბდება კარინთან. ბისექსუალ ქალთა გამოცდილებები ცხადყოფს, რომ ჰომო და ჰეტეროსექსუალური ურთიერთობები ერთმანეთს ჰგავს და აქ სექსუალობა ბევრს არაფერს განსაზღვრავს. მსაზღვრელი ძალაუფლებრივი ურთიერთმიმართებებია. მიშელ ფუკოს მოსაზრებით, (მის გავლენას ასევე განიცდის ფასბინდერი) ძალაუფლება სწორედ ისეთი მცირე ელემენტების მეშვეობით მოქმედებს, როგორცაა ოჯახი, სექსუალური ურთიერთობები, ცხოვრების პირობები და ა.შ.

„პეტრა ფონ კანტის ცხარე ცრემლებში“ ძალაუფლება და ძალადობა ერთგვარი სინონიმებია. მარლენეს მუდმივი დამცირებისა და ექსპლუატაციის ატანა უწევს, მაყურებელი კი ელოდება, როდის იხილავს დიდ აფეთქებას ეკრანზე. საბოლოოდ სადისტ ქალბატონზე შეყვარებული მარლენე პეტრას დაგვიანებული გულისხმიერებით თავისუფლდება. ის იწყებს ბარგის ჩალაგებას და ნივთებს შორის გაიღვებს რევოლვერი, რომელმაც არ გაისროლა. რევოლვერი კიდეც ერთხელ ადასტურებს მარლენეს ნებაყოფლობით მონაწილეობას სადომაზოხისტურ ურთიერთობაში. სწორედ ისე, როგორც კარინის სადიზმს ვერ ელევა პეტრა. მარტო დარჩენილი პეტრას სიმდიდრე და ძალაუფლება ისეთივე ამაოა, როგორც მის კედელზე გამოკრული მეფე მიდასის „ოქროს შეხება“.

ფასბინდერის ორმა ყოფილმა პარტნიორმა სიცოცხლე თვითმკვლელობით დაასრულა. „ყველა ადამიანს სურს ვინმესთან ყოფნა, მაგრამ არ იციან ეს როგორ გააკეთონ“ - ბუნებრივია, რომ სწორედ ეს საკითხი ხდება ავტორის კვლევის საგანი. იგი ეკრანზე ქმნის კრიზისს, სრულ უიმედობას სწორედ იმისთვის, რომ მაყურებელში ფიქრის, იმედის ძიებისა და კრიზისიდან გამოსვლის სურვილი აღძრას, ამდენად „პეტრა ფონ კანტის ცხარე ცრემლები“ უფრო ოპტიმისტურ ამოცანაზე დგას, ვიდრე პირიქით.

შავი ღმერთი, თეთრი ეშმაკი

ავთანდილ ძამაშვილი (ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის ფილოსოფიის ფაკულტეტის მაგისტრანტი)

25 წლის გლაუბერ რომა, 1964 წელს, ბრაზილიაში იღებს მკვეთრად პოლიტიკურსა და კონტროვერსიულ ფილმს, „შავი ღმერთი, თეთრი ეშმაკი“. ფილმი გაჯერებულია პოლიტიკური დრამის, ვესტერნის, ბიბლიური იგავებისა თუ ადგილობრივი ფოლკლორის ელემენტებით, ამავდროულად, ჭარბადაა ვიზუალური გადაძახილები ეიზენშტეინსა თუ პაზოლინისთან, რომლებიც ფილმის მდინარებასთან ერთად დალაგებული, თანმიმდევრული კადრებიდან, ქაოტურ კარნავალურსა და კომიკურ გამოსახულებებში იცვლება. ყველაფერი ეს ფილმის განხილვისას ხელმოსაჭიდი ძაფის პოვნასა და ტექსტის სტრუქტურირებულ აგებას ერთიორად ართულებს. ამასთანავე, გასათვალისწინებელია ბრაზილიაში თანადროულად მიმდინარე სოციო-პოლიტიკური ხდომილებანი. საუბარია, მძიმე ეკონომიკურ მდგომარეობასა და მკვეთრი უთანასწორობის ფონზე დაფუძნებულ, „განთავისუფლების თეოლოგიასა“ (ქრისტიანობისა და მარქსიზმის დანათესავებული, რევოლუციური ეკლესიური სწავლება), თუ მარქსისტულ პარტიზანულ მოძრაობებზე, რომელთა სულისკვეთებასა და აქტივიზმს, გლაუბერ რომა პოლიტიკურსა და კინემატოგრაფიულ ასპარეზზე დიდწილად იზიარებდა.

ფილმის იდეური და ვიზუალური წინააღმდეგობრიობა, მის გაგებასა და აღწერას თუ ართულებს, ამავდროულად ღირსებას სძენს ფილმში მოცემული მნიშვნელოვანი საკითხების კრიტიკულ განხილვას, იქნება ეს მარქსისტული რელიგიის (რელიგია, როგორც ოპიუმი) დეფინიციის იდეური გადმოტანა თუ მისივე მოსაზრება ტრაგედიისა და ფარსის შესახებ, (მარქსის პერიფრაზირებას თუ მოვახდენთ: ისტორიაში ყველაფერი ორჯერ ხდება, პირველად, როგორც ტრაგედია მეორედ როგორც ფარსი). „შავი ღმერთი, თეთრი ეშმაკი“, გაუცხოებისა და მძიმე სოციალური ვითარების გადმოსაცემად ბრაზილიის ჩრდილო-აღმოსავლეთ ნაწილში ტრიალებს, ფილმის დასაწყისში ცხოველის გახრწნილი თავის ქალის ფონზე პროტაგონისტ მანუელს ვხედავთ, შემდგომ კი იმას, თუ ცოლთან ერთად როგორ ფქვავს მყარი მოცემულობის ძვლისფერ მასას, დაფქული მასის ხრაჭუნისას შთაბეჭდილება გვრჩება, რომ ეს უწინ ნანახი გახრწნილი ცხოველის ძვლებია. ნიშანდობლივია, რომ მანუელი რომლის ეტიმოლოგიასაც ივრითში „ჩვენთან არს ღმერთის“ მნიშვნელობასთან მივყავართ, დაქორწინებულია როზასთან, ვარდის, როგორც სიდიადისა და სილამაზის მარადიულ სიმბოლოსთან. ცხადია, პირველი და მეორე

განმარტებაც „პერსონაჟების“ ეგზისტენციალური მყოფობისგან სავსებით განსხვავებულ განსაზღვრებებს გვთავაზობს. მოქმედების შემდგომ აქტში ჩაგრული და უქონელი მანუელი, მის დამქირავებელ მიწისმფლობელს კლავს და ცოლთან ერთად რელიგიურ წინამძღოლ სებასტიანოსთან ინაცვლებს (ფილმში თითქმის ყველა სახელი ამავე სახელის მქონე ისტორიული პირების ამობრუნებულ თვისობრიობას იძენს), სებასტიანო თვითგამოცხადებული წმინდანია, რომელიც მანუელს ეტყვის, რომ არ არსებობს ზეცა და მიწა ცალ-ცალკე, მათი გაყოფილობის შესახებ ღმერთმა მოგვატყუა. ეს ფრაზა განთავისუფლების თეოლოგიის იდეებსა და ტრაიბალური რელიგიების საფუძვლებს გამოხატავს. ბრაზილიელი მარქსისტი მღვდელი ფრეი ბეტო ამბობს: „ბურჟუაზიაა, ის, რომელმაც მხოლოდ ზეციური ღმერთის ქადაგებით რელიგია ხალხის ოპიუმად გადააქცია, ხოლო დედამიწის მფლობელობა საკუთარი თავისთვის დაიტოვა“. [ჰიუ მაკდონელი, „ეკლესიის მემარცხენე მხარე“. მთარგმნელი, თორნიკე გერლიანი]. ხსენებული ორობითობის მოხსნაზე მიუთითებს რელიგიური ტრადიცია „კანდომბლე“, რომლის მიხედვითაც ღმერთისა და ეშმაკის დუალობა არ არსებობს, შესაბამისად “ შავი ღმერთი, თეთრი ეშმაკი“ ბატონობის სემანტიკას უნდა უკავშირდებოდეს. მეორე მხრივ, ამგვარი დუალობის გაგება აკრიტიკებს განმანათლებლობას, რომლის მოტანილი თავისუფლებებიც სამართალში გამიწიერებულმა რელიგიამ გაბატონებული კლასის ინსტიტუციურ საკუთრებად აქცია.

ფილმის პირველი ნაწილი მკვეთრად ასახავს კლასობრივი ბრძოლის განზომილებას, ჩაგრული კლასის აფექტურ წინააღმდეგობას, სიუჟეტის მამოძრავებელი კლასობრივი ანტაგონიზმი მეორე ნაწილში შიდა დაპირისპირებებითა და ძალაუფლების მიტაცების ჟინით ნაცვლდება. გარეშეს, მტრის ხატის თვითშემოქცევა, მანუელისა და როზას შვილის მსხვეპრლმეწირვით მთავრდება, (ბავშვი შეგვიძლია წავიკითხოთ, მომავლის, ჯერარსის კატეგორიად, რაც მარქსისტულ თეორიებში „პერმანენტული რევოლუციის“ საფუძველმდებარე და მაცოცხლებელი ცნებაა). ბავშვის მკვლელობა განუხორციელებელი რევოლუციის, რაციონალიზებას მოკლებული აფექტური ქმედებების ლოგიკური შედეგია. ეს შესაძლოა რობესპიერის ცნობილ სიტყვებთან (რევოლუცია თავის შვილებს ჭამს) დავაკავშიროთ. ბიბლიური ალუზია აბრაამზე და მითოლოგიის ციკლურობა, ფილმში ეშმაკად წოდებულ მანუელისა და ღმერთად სიმბოლიზებულ სებასტიანოს მუდმივ ჩანაცვლებაში ვლინდება. ეს ერთგვარად, ბრმა ისტორიციზმის კრიტიკაა, რომელიც ტრაგედიისგან გამოცდილების მიღების ნაცვლად, მის ბაძვასა და ფარსად გადაქცევას აპირობებს, მსხვეპრლად კი სასაკლაოდ ქცეულ ისტორიას წირავს. მანუელის კორისკოთი, სებასტიანოს კი, ანტონიოთი ჩანაცვლება ფილმის ვიზუალური მხარის ლოგიკური გაგრძელებაა. პირველი ნაწილი, რომელიც

წინააღმდეგობის გარდაუვალობასა და მის პირველად ბუნებრივ გამოვლინებებს გამოხატავს, გაგრძელებას ქაოტური და უმიზნო ფორმებით სპეკულაციაში ახერხებს.

დასასრულისთვის ვიტყვი, რომ მიზანსცენებისა და მონტაჟის ქაოტურობა, ავტორისათვის, მაყურებელში ტკობის სურვილის ჩანაცვლებისა და მისი ფილმზე, თუ მასში ასახულ თანადროულ მოვლენებზე რეფლექსიისკენ მოუწოდებს. შესაძლოა ითქვას, რომ ფილმი ჩაგრულების ემანსიპაციისა და რევოლუციის აპოლოგიასთან ერთად, რევოლუციისავე კრიტიკისა და წინააღმდეგობის პროცესში წარსულზე მკვეთრი რეფლექსიის აუცილებლობაზე მიუთითებს. თითქოს ამ შემთხვევაში პერსონაჟების ციკლურობა და ფორმისა და შინაარსის ანტაგონიზმი სწორ ფორმებს იპოვნიდა, ბატონებისა და ღმერთების გარეშე დარჩენილი ისტორია კი, განამდვილებას „სუბიექტად ყოფნის“ გათვალისწინებით შეძლებდა. პაზოლინის „აკატონე“, რომელიც ერთგვარი სოციოლოგიური ნაშრომია სისტემისგან მარგინალიზებული, შესაძლებლობებწარმეული ჯგუფების აღსაწერად, ადამიანებისა, რომლებიც „სიღარიბის“ რომანტიზებული მანტიით არ არიან შემოსილნი და სამყაროსთან, საკუთარ თავთან თვითშეგრძნება წარმეულნი შესაძლებლობებს, უმიზნო ქმედებებს, სხვის, თავისნაირის უკუგდებაში ანამდვილებენ. მათ მსგავსად რომას გმირებიც, ამგვარი, მთლიანობის ტოტალური უარყოფის კატეგორიაში მყოფობენ. სამწუხაროდ, რომას გაბედული და სარისკო კონცეპტუალური თამაში მის ენაზეც ვრცელდება, ალუზიებითა და სიმბოლოებით დატვირთული ფილმი მასში გამნიშვნელებულ არსებით საკითხებს მაყურებლის თვალთახედვისა და თანაგრძნობის მიღმა ტოვებს.

იდეოლოგიისგან დაცლილი ფორმა, როგორც მირაჟი

ლევან აბდუშელიშვილი (ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის კინომცოდნეობის ფაკულტეტის მაგისტრანტი)

30-იანი წლების მეორე ნახევრიდან განსაკუთრებული წარმატებით ინერგება მითოლოგიური საბჭოეთის ხატი, საბჭოთა კინემატოგრაფში. სტალინის სახის კანონიზაციის პროცესში მნიშვნელოვანი როლი მიხეილ ჭიაურელმა შეასრულა. სტალინის ეკრანული სახე ჭიაურელის ფილმებში განსაკუთრებული მონუმენტურობითაა ნაჩვენები, სადაც ამკარად იგრძნობა ჭიაურელის გატაცება სკულპტურით: იგი ფაქტობრივად სტალინის ქანდაკებებს ქმნის. კადრი იყინება და ყველაფერი აბსოლიტურ სტატიკაში გადადის.

თუ ჭიაურელისათვის პროპაგანდის მთავარი იარაღი მოძრაობის სტატიკაში გადაყვანაა, კალატოზიშვილის შემთხვევაში პირიქითაა, იგი სტატიკას მოძრაობით ანაცვლებს.

კალატოზიშვილის ფილმები იქნება ეს “ჯიმ შვანთე”, “მე, კუბა “ თუ “გაუგზავნელი წერილი”, იდეაში სწორედ საბჭოთა პროპაგანდისტულ სურათებად იყო ჩაფიქრებული. თუმცა კალატოზიშვილს არ შეეძლო “მკვდარი” ფილმის გადაღება. ეკრანზე ის ყოველთვის ცოცხალ, პლასტიკურ გადაწყვეტას ეძებდა. მისი მთავარი პრინციპი, მოვლენები მოძრაობაში დაენახა, არ იძლეოდა ამის საშუალებას. სწორედ ეს გახლავთ მისი შემოქმედების განმსაზღვრელი თავისებურება- მოძრაობა, მუდმივი მოძრაობა, მშფოთვარე, მღელვარე, სულში ჩამწვდომი მოძრაობა, რომელიც არა სიმშვიდეს, არამედ ქაოსს ქმნის. საბჭოთა ადამიანს კი სრულებითაც არ სჭირდება ასეთი “მავნებლური აფორიაქება”.

კალატოზიშვილისა და ურუსევსკის კინემატოგრაფიული ხედვა და გადაღების მანერა ვერასდროს მოთავსდება ერთი კონკრეტული იდეოლოგიის ფარგლებში. მითუმეტეს იდეოლოგიისა, რომელიც ძალიან პირდაპირ და სწორხაზოვან მესიჯებს აჟღერებს.

“გაუგზავნელ წერილში” ურუსევსკის კამერა დამატებითი პერსონაჟის ფუნქციას ითავსებს, რომლის მოვალეობა არა კადრის გაყინვა, არამედ პირიქით მისი ამოძრავებაა. მას ყველგან და ყველაფერში შეუძლია შეღწევა. მისი მიზანია, უსულო საგნებსაც კი სული შთაბეროს. თითოეული ხე, ქვა, ყვავილი მოძრაობაშია მოყვანილი.

“გაუგზავნელი წერილი” არ იყო გადაღებული მხოლოდ მათთვის ვისაც საბჭოთა პროპაგანდისტული სურათის ნახვა სურდა. რა თქმა უნდა ამ უკანასკნელზე საუბარს ვერ გავუქვევით და მაინც მოგვიწევს გარკვეული სცენების იდეოლოგიურ ჭრილში განხილვა, თუმცა ეს იმას არ ნიშნავს, რომ ეს თემები ფილმში ცენტრალურ ადგილს

იკავებს.

ფილმის გამხსნელ ეპიზოდში, ვეცნობით ოთხ გეოლოგს, რომლებიც ციმბირის მიწაზე ალმასების საძიებლად ჩადიან. თითოეულ მათგანს ალტრუისტული ზრახვები გააჩნია, მათი მიზანი არა საკუთარ, არამედ საბჭოთა რესპუბლიკის კეთილდღეობაზე ზრუნვაა.

ურუსევსკის კამერა, როგორც ყოველთვის საკმაოდ ექსპრესიულია, იგი პირველივე წუთიდან არ ასვენებს ახალგაზრდა გეოლოგების ჯგუფს და ცდილობს აღბეჭდოს თითოეული დეტალი, რაც პერსონაჟების ხასიათის გასახსნელად გახდება საჭირო.

გაუთავებელი მოძრაობიდან, კამერა მოულოდნელად სტატიკაში გადადის და მაყურებლის ემოციაც იცვლება. ვგრძნობთ, რომ რაღაც მნიშვნელოვანი უნდა გავიგოთ.

ახლო ხედი სერგეის სახეზე, რამდენიმე წამიანი სიჩუმე და ამ უკანასკნელის მიერ წარმოთქმული სიტყვები: "ტატიანა ნიკოლაევნა, ეს მხოლოდ მირაჟია!".

თავდაპირველად მაყურებლისათვის სრულიად გაუგებარია რას გულისხმობს სერგეი, თუმცა სიუჟეტის შემდგომ განვითარებაში ვხვდებით, რომ სწორედ მირაჟია ის სიტყვა, რომელიც სურათში ცენტრალურ ადგილს იკავებს.

კალატოზიშვილი, რომელიც არაერთგზის დაუდანაშაულებიათ ფორმალიზმში, ჩემი აზრით მთავარ აქცენტს სწორედ მოჩვენებითობასა და წარმოსახვით გარემოზე აკეთებს.

მას შემდეგ რაც, გეოლოგები საწადელს მიაღწევენ და ალმასებს დაეუფლებიან, ძალიან რთული ხდება იმის გარკვევა თუ სად გადის ზღვარი რეალურსა და ფანტასტიკურს შორის.

ფილმის მეორე ნახევარს მაგიურ რეალიზმში გადაყვართ, სადაც სრული დესტრუქცია სუფევს.

დესტრუქცია, სწორედ მაშინ იწყება, როდესაც თითქოს გეოლოგების მიზანი მიღწეულია. მათ საბჭოთა ინდუსტრიალიზაციის შენებაში უდიდესი წვლილი უნდა შეიტანონ, ამისათვის კი ერთადერთი რაც გასაკეთებელი დარჩათ რადიო სიხშირის დაჭერაა, კოორდინატების გასაგზავნად.

თუმცა, ყველასათვის მოულოდნელად ეკრანზე შავი ფონი ისახება, იქმნება ქაოსი და იწყება სრული რღვევა.

ყოვლად გაუგებარია მიზეზი იმისა თუ რამ გამოიწვია ასეთი მასშტაბის ხანძარი, უკიდურესად ცივ კლიმატურ პირობებში.

სწორედ აქედან იწყება ის მირაჟი, რომელიც სერგეიმ ახსენა. რა თქმა უნდა შემთხვევითი არ არის, რომ ეს მოვლენა სრულ თანახვედრაშია ალმასების აღმოჩენასთან.

საბჭოთა ინდუსტრიული ოცნების განვითარება, იმდენად ღრმადაა გამჯდარი ფილმის პერსონაჟებში, რომ ისინი რეალობის ყოველგვარ შეგრძნებას კარგავენ.

ფილმის ფინალში საბინინის მიერ გახელილი თვალი კი, სწორედ ამ წარმოსახვითი

რეალობიდან გამოსვლად, გამოღვიძებად შეგვიძლია მივიჩნიოთ.

**პეტრა ფონ კანტის ცხარე ცრემლები- სახეები საბეჭდი მანქანის ხმაურის ქვეშ
ნინი შველიძე (ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის კინომცოდნეობის ფაკულტეტის
მაგისტრი)**

1977 წელს ფილმში „ღიმილი კატის გარეშე“ (A Grin Without a Cat) ფრანგი ესეისტის, კრის მარკერის მიერ ნათქვამ სიტყვებს „კატები არასდროს არიან ძალაუფლების მხარეს“, ახალი გერმანული კინო ექვეყნებ მინიმუმ ერთხელ მაინც დააყენებს, როცა 1972 წელს ახალი გერმანული კინოს მთავარი რეჟისორი, რაინერ ვერნერ ფასბინდერი „პეტრა ფონ კანტის ცხარე ცრემლებს“ ჯერ კიბეზე ჩამომსხდარი კატების ჩვენებით დაიწყებს, მოგვიანებით კი მისი კინოსთვის სრულიად შეუსაბამოდ, კატების მოტივს ფილმიდან უკვალოდ გააქრობს.

რეჟისორის სტილისტური გადაწყვეტა, სტატიკური კამერა წინასწარ განსაზღვრული მანძილიდან დააკვირდეს კატებს რომლებიც ჭამენ, მაყურებელში ფილმის დაწყებისთანავე, ფასბინდერის პოლიტიკური კინოსთვის დამახასიათებელ, ბრეხტისეულ გაუცხოების ეფექტს გამოიწვევს.

მოგვიანებით, როცა სინათლის პირველი ანთებისას, კამერა მოგზაურობას „უსიცოცხლო ინტერიერში“, კედელზე დატანილი ნიკოლას პუსენის ნახატიდან „მიდასი და დიონისე“, უკიდურეს მარჯვენა კუთხეში, მთავარი გმირის, პეტრა ფონ კანტის ლოგინისკენ დაიწყებს, რეჟისორი მაყურებლის ცნობიერში მონტაჟური პრინციპით დაუკავშირებს ერთმანეთს ორ თანაბარმნიშვნელოვან, ნახატსა და ნახატის წინ არსებულ რეალობას. ერთი მათგანის გაშიფრვა მაყურებელს მორზეს ანბანივით პუსენის „მიდასსა და დიონისეში“, მეორეს გაცნობიერება კი

თეატრალიზებულ სცენაზე გათამაშებულ, მხოლოდ და მხოლოდ ქალებით დაკომპლექტებულ, პოლიტიკურ მელოდრამაში მოუწევს.

ნახატის რეალობა, რომელიც ფასბინდერის ფილმისეულ რეალობას თან პეტრა ფონ კანტის არისტოკრატიული ფუფუნების, სისასტიკისა და გულგრილობის მსგავსად გაჰყვება, მაყურებელს უამბობს მეფეზე, რომელიც ყველაფრის ოქროდ ქცევას შეძლებს, მოგვიანებით კი საკუთარ ქალიშვილსაც სწორედ ოქროდ აქცევს. განივთების დაუძლეველი, ლამის რელიგიურ გრძნობამდე აყვანილი სურვილი მეფე მიდასთან ძალაუფლებაზე უარის თქმით დაიძლევა, რის გამოც, გმირის კათარზისი მოულოდნელი ვერ იქნება.

მოულოდნელი ვერ იქნება თუკი მოგვიანებით, 4 საუკუნის შემდეგ, უკვე მეოცე საუკუნის 70-იანი წლების, ფაშიზმის შემდგომ გერმანიაში, სადაც „ეკონომიკურ სასწაულზე“, „ეკონომიკურ ბუმსა“ და „მოდერნიზებულ ფაშიზმზე“ არაერთხელ ალაპარაკდებიან, რაინერ ვერნერ ფასბინდერი, რომელზეც განსაკუთრებულ ზეგავლენას სწორედ მემარცხენე, მარქსისტული იდეოლოგია იქონიებს, პეტრა ფონ კანტის ამბავს, ერთი მხრივ, შეყვარებულ დიზაინერსა და მოდელს (კარენი), მეორე მხრივ კი დამსაქმებელსა და დასაქმებულს (მარლენი) შორის გადაათამაშებს. ამ თამაშების ეპიცენტრში პეტრას, როგორც ფულის, ძალაუფლების მქონე ქალის სურვილი გაანივთოს ყველა, საბოლოოდ დაბალი სოციალური იერარქიიდან გამოჩენილი ქალის, ერთგვარი ფემ ფატალეს მიერ „ღმერთების დაღუპვით“ დასრულდება.

ჰომოსექსუალური ურთიერთობების ჯაჭვში, რომელიც რეჟისორის ინდივიდუალურ გამოცდილებას დაეყრდნობა (თვითონ ბისექსუალია), ფასბინდერი ფილმის სივრცეს დასაწყისშივე ოთხ კედლამდე, სამინებელ ოთახამდე დაიყვანს, რათა მოგვიანებით, ყველაზე ინტიმურ, სასიყვარულო სივრცეში თანდათან აამუშავოს კაპიტალიზმისა და კონსუმერიზმის კულტურული ლოგიკა, რომელიც ნორმად სწორედ საგნებისა

და სხეულების განივთებას, საგნების და სხეულების ფლობას ჩათვლის („არ უნდა გასუქდე, სხეული შენი კაპიტალია“).

მარადიული მორჩილების სიმბოლოდ ფილმის პირველ ნაწილშივე საბეჭდი მანქანის ხმა იქცევა, ეს ხმა თანდათან მფლობელისგან მუდმივად დამცირებული მოსამსახურის ჩუმი აგრესიის კომპენსირებასაც შეეცდება, მიუხედავად იმისა, რომ სახეები საბეჭდი მანქანის ხმაურის ქვეშ, ისეთივე გაუცხოებას გამოიწვევს, როგორსაც საბეჭდი მანქანის ხმაური ქალთა სახეებზე ფასბინდერის ფილმში.

რაინერ ვერნერ ფასბინდერი პირველი არ იქნება, ვინც საგნების სამყაროზე მუდმივი აპელირებით, იქნება ეს მასობრივი მოხმარების პროდუქტები: ტელეფონი, რომელზეც ზარს პეტრა ფონ კანტი საყვარელი ქალისგან ელის, რათა მოგვიანებით თვითონ გაემიჯნოს, თუ იქნება ეს პარიკები, რომელსაც ფილმის ყოველი აქტისას წინასწარ გამზადებული, მოსარგები როლივით გამოიცვლის, მანამ სანამ დაცემის შემდეგ, მაყურებელი ძალაუფლებისა და ფლობისაგან განკურნებულ, კათარზის გავლილ სახეს არ იხილავს.

50-იან წლებში კონსუმერული საზოგადოების კრიტიკისთვის ჯერ კიდევ პიერ პაოლო პაზოლინი დაწერს „ფაშიზმი ახალგაზრდებისგან მომავალს მარიონეტებსა და მოსამსახურეებს უმზადებდა, რაც ნაწილობრივ მოხდა კიდევ, მაგრამ ფაშიზმმა ვერ შეაღწია მათი სულების სიღრმეში. მეორე მხრივ, გაჩნდა ახალი ფაშიზმი, მომხმარებლური საზოგადოება, რომელიც რადიკალურად გარდაქმნიდა, ის ეხებოდა მათი სულის ინტიმურ სფეროს, ის აანიჭებდა მათ სხვა გრძნობებს, ის არგებდა მათ ცხოვრებისა და აზროვნების ახალ კულტურულ ნორმებს“.

ახალ ძალაუფლებას, რომლის კრიტიკას რაინერ ვერნერ ფასბინდერი სიყვარულის, ფლობისა და ტანჯვის მუდმივი გადათამაშებით შეეცდება, კლასტროფობიულ სივრცეში სწორედ პაზოლინის მიერ ნახსენები „მარიონეტებისა და მოსამსახურეების“ სახით პეტრა ფონ კანტის ოთახში თანდათანობით ფილმის გმირებივით შეფერილი მანეკენებით შემოიტანს.

ძალაუფლების მიერ დამორჩილებული სხეულების, მათი სექსუალობის საპირისპიროდ, რაინერ ვერნერ ფასბინდერი კარენის გმირს ანტიკური პერიოდისთვის დამახასიათებელი შტრიხებით შეფერავს, ამ შეფერილობის მიღმა მაყურებელი შეძლებს სამომხმარებლო სამყაროს დანახვასაც, რომელიც ძველ სახე-ხატებს იციტირებს, თუმცა პირველადი მნიშვნელობისგან ახალ მნიშვნელობებს სოციალურ კლასებს შორის არსებული უფსკრულივით დააშორებს.

პეტრა ფონ კანტის სახე საბეჭდი მანქანის ხმაურის ქვეშ, ფილმის მიწურულს, დროსთან ერთად საგრძნობლად შეიცვლება. ნარცისის გამოსახულება, რომელიც ფილმის დასაწყისში სარკეში თავმომწონედ იყურება, ფილმის ბოლოს სულ სხვა, რეალური თმითა თუ სახით ჩანაცვლდება. ცრემლი, რომელიც პეტრა ფონ კანტს მადლივით მიეცემა, ფასბინდერის კინოს დაიცავს თეატრალურობისგან, რადგან ახლო ხედით აღბეჭდილი სახე კინოსთვის ავთენტურ, თეატრისთვის აუთვისებელ ტერიტორიად იქცევა.

სრულ მარტოობაში დარჩენილი პეტრა, რომელიც, საბოლოოდ, თავისი ნებით გაათავისუფლებს მანეკენივით ამოძრავებულ მონას, ჩემოდანში ტანსაცმლის უგულოდ, ტრაფარეტულად ჩაყრით, აღმოაჩენს, რომ მაქსიმალური ძალაუფლების ქონის შემთხვევაშიც კი ძალაუფლების სუბიექტს ბუნებრივია ურთულდება, თუმცა შეუძლია მოცემულობისგან თავის დახსნა.

ახალი ღმერთები და ახალი რელიგიები მზის ქვეყანაში

ლევან ცხოვრებაძე (ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის კინომცოდნეობის ფაკულტეტის ბაკალავრიატის სტუდენტი)

„ეს არის ყველაზე ლამაზი რამ, რაც ბოლო ათწლეულის განმავლობაში მინახავს, თავისი მხეცური პოეზიით.“ ასე აფასებს ლუის ბუნუელი ბრაზილიელი სოციალური კინოს კლასიკოსის, გლაზუერ როშას სოციო-პოლიტიკურ დრამას „შავი ღმერთი, თეთრი ეშმაკი,“ სხვანაირად - „ღმერთი და ეშმაკი მზის ქვეყანაში,“ რომელიც მყარად დამკვიდრებული იმპერიალისტური არქეტიპების, შეიძლება ითქვას ამერიკანიზაციის მოტანილი დღის წესრიგის, რეპრესირებასა და ძალადობრივი პოლიტიკური სპექტრის გადააზრებას ახდენს, წინარეგანზრახულ ორაზროვან ბაზისზე. ფილმის სათაურშივე გამოტანილია დემითოლოგიზაციის საკითხი, როდესაც ეშმაკი თეთრია, ღმერთი კი შავი, თუმცა ფილმი, არა თუ არქაული ღმერთების, არამედ სულ სხვა რელიგიის დესაკრალიზაციას ემსახურება, რაზეც ქვემოთ ვისაუბრებ.

კამერა, ბრაზილიელ გლეხ მანუელსა და მის ცოლს დასდევს ფილმის განმავლობაში. ესოდენ მომნუსხველი, ძალადობრივი ბიბლიური ალუზიებით დატვირთული მოგზაურობა მას შემდეგ იწყება, რაც პროტაგონისტი ბატონს კლავს, შრომითი ექსპლუატაციისა და სოციალური უთანასწორობის ნიადაგზე, რის შედეგადაც მარუსიო დო ვალის პერსონაჟს, ანტონიოს გადაიმტერებს. შემდეგ რელიგიურ ლიდერთან, წმინდა სებასტიანთან გადაიკვეთება, რომელიც თვითაღიარებული მესია, მამასადაძე *შავი ღმერთია*. წმინდა სებასტიანი, მანუელის ნაივურ ცნობიერებას რელიგიური ფანატიზმით კვებავს. შავი ღმერთის დალუპვის შემდეგ კი პროტაგონისტი, მარგინალიზებულ ძალმომრეობით ინსტიტუტს, კანზეზაიროს ბანდას უერთდება და კვლავ ექსპლუატაციით ასაზრდოებენ.

გლაზუერ როშა, ბავშვობიდან ისევე იყო დაინტერესებული ხელოვნებით, უფრო მეტად თეატრითა და კინოთი, როგორც პოლიტიკით. ჯერ კიდევ 16 წლის ასაკში, ადგილობრივ გამომცემლობაში კინომიმომხილველად დაიწყო მუშაობა. შემდეგ სამართლის სკოლაში სწავლობდა და ათას ცხრაას ორმოცდაათიანი წლების მეორე ნახევარში რადიკალური მემარცხენე პარტიის დაარსებას შეუწყო ხელი. ამ ფაქტორებისა და ინტერესების შერწყმამ რეჟისორის კინემატოგრაფში ჰპოვა განსხეულება, მან ეკრანზე გამოაჩინა მარგინალური, სიღარიბის ზღვარს ქვემოთ მყოფი ჯგუფები და კვაზიდოკუმენტური სიცხადით ასახა ბრაზილიის ექსპრესიონისტულ-მითოლოგიური პორტრეტი, რომელიც რადიკალურ

პოლიტიკურ კომენტარს აკეთებს ქვეყანაში მიმდინარე მოვლენებზე.

გლაუბერ რომა თავის ერთ-ერთ ცენტრალურ წერილში, „შიმშილის ესთეტიკა,“ წერს: „როდესაც ლათინური ამერიკა მოთქვამს თავის ზოგად გასაჭირზე, უცხო დამკვირვებელი ამ გასაჭირის გემოს კულტივაციას ახდენს, არა როგორც ტრაგიკული სიმპტომის, არამედ როგორც ფორმალური ინტერესის საგნის.“

სუბიექტური კამერა რიგ საკითხებთან მართლაც სუბიექტური და მიკერძოებულია, ვინაიდან თითოეული მოვლენის მიმართ სპეციფიკური დამოკიდებულებით გამოირჩევა.

ფილმის დასაწყისში, ზემოდან, ღმერთის თვალით დავყურებთ იმ მშრალ, ხალხისგან დაცლილ გარემოს, სადაც რომა თავის გმირებს ათავსებს და შუადღის უდაბნოს ესთეტიკა ქვეყნის ფაქტურულ, გაუდაბურებულ სურათად გვეხატება. შეგნებულად აუღელვებელი რიტმის დინებაში კი რელიგიური რიტუალი იჭრება, ისევე შეუმჩნევლად და ჰარმონიულად, როგორც იმპერიალისტური პოლიტიკა მესამე სამყაროს ქვეყნებში. ეს ცალკეული სცენა მისტიკური, უცნაური, გაუგებარი და ამავე დროს რეფლექტურია სოციო-პოლიტიკური საკითხების მიმართ. წმინდა სებასტიანი კლასიკური რელიგიური ფანატიკოსი ექსპლუატატორია, თუმცა - ერთობ მომნუსხველი და საშიში. რომა, რუტინულობას იტალიური ნეორეალიზმისთვის დამახასიათებელი მინიმალიზმით ასახავს და სწორედ ამ დროს შედის მუშათა კლასის განცდებში, ხოლო როდესაც ჟანრული დინამიკა იცვლება და რუტინული სოციალური კინო ვესტერნს ან ამერიკულ მიუზიკლს ემსგავსება, ამ დროს რეჟისორი უაღრესად ირონიული და სარკასტულია, მაგალითად კანზეზაიროს ბანდის უფროსის ვიზუალური რეპრეზენტირება სწორხაზოვანი, ერთმნიშვნელოვანია. აგრეთვე სტერეოტიპულია ყველა სხვა პერსონაჟი, გარდა მანუელისა, ვინაიდან რომას ყველაზე მეტად მუშათა კლასის წიაღის კვლევა აინტერესებს.

მესამე სამყაროს ქვეყნების მასობრივი ამერიკანიზაცია, მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ, ცივი ომის მიჯნაზე იწყება, რის საილუსტრაციოდაც გამოგვადგება ჯერალდ ქეი ჰაინსის 1989 წელს გამოცემული კვლევა სახელით: *ბრაზილიის ამერიკანიზაცია, ცივი ომის დიპლომატიური პოლიტიკა მესამე სამყაროს ქვეყნებთან მიმართებით 1945-1954*. ჰაინსი ამ კვლევაში წერს რომ შეერთებული შტატების მთავარი იმპერიალისტური მიმართულება, ამერიკული კულტურისა თუ ღირებულებების ექსპორტი იყო აღმოსავლეთ ევროპასა და აზიაში. ხოლო ბრაზილიას, ისევე როგორც ნახევარ ლათინურ ამერიკას, ვაშინგტონმა, ასე ვთქვათ, კარი გაუღო და თავისუფალი ეკონომიკური ურთიერთობა შესთავაზა, რასაც ნეო-მერკანტილიზმი და რიგ შემთხვევებში თვითკოლონიზატორული იდეები ედგა უკან. უშუალოდ ბრაზილიის ესთეტიკური კონტენტი თუ პოპ-კულტურა ორმოცდაათიან წლებში მძლავრად

ექცევა იმპერიალიზმის ჩარჩოებში. ამ პერიოდში, ბრაზილიაში იქმნება ჰოლივუდური პათოსით განმსჭვალული ეპიკური დრამები, დაბალბიუჯეტიანი მიუზიკლები თუ ვესტერნის ჟანრის ფილმები. ზუსტად 1964 წელს, როდესაც ეკრანზე გამოდის „შავი ღმერთი, თეთრი ეშმაკი,“ ბრაზილიაში მილიტარისტული გადატრიალება ხდება, რომელსაც შეერთებული შტატების მთავრობა უჭერს მხარს. გლაუბერ რომა კი ბიბლიურ, მითოლოგიურ, ორაზროვან ნარატივს გვთავაზობს, სადაც არა უშუალოდ სიუჟეტით, არამედ იმიჯებითა თუ ვიზუალური პარადიგმებით დასცინის იმპერიალიზმის მოტანილ დღის წესრიგს.

ფილმში თითოეული პერსონაჟი, იდეა, კონცეფცია თუ კამერული ჩარჩო უტრირებულია. „ღმერთი და ეშმაკი მზის ქვეყანაში,“ თავისი ესენციის წიაღში ამერიკული ვესტერნის, იტალიური ნეო-რეალიზმის, მიუზიკლის, ფრანგული ახალი ტალღისა თუ საბჭოთა პროპაგანდისტული კინოს ელემენტებს შეიცავს და პლაკატებად აქცევს ამ ჰეგემონურ იმიჯებს. მიუხედავად ინტელექტუალური გავლენებისა, გლაუბერ რომა და ამ თაობის ბრაზილიელი რეჟისორები, ვინც „სინემა ნუოვოს“ ქოლგის ქვეშ ერთიანდებიან, თავიანთ კინოენას ხალხის ენად მიიჩნევენ. „სინემა ნუოვოს,“ პორტუგალიურიდან ზუსტად რომ ვთარგმნოთ, „ახალი კინოს“ ერთ-ერთი წამყვანი რეჟისორი კარლოს დიგეოსი 1962 წელს წერს: „გამოგონების თავისუფლება, გამოხატულების თავისუფლება... არა თუ ზედაპირული თეორიზაციით, არამედ კინოს პრაქტიკული კითხვების ტექნიკური რაციონალიზაციით, ბრაზილიელმა კინორეჟისორებმა აიღეს კამერები და გავიდნენ ქუჩებში, სოფლებში და პლაჟებზე, ბრაზილიელი ხალხის სამეზნელად, იქნება ეს გლეხი, მუშა თუ მეთევზე.“

ეკრანული გამოცდილება იყენებს იმავე ესთეტიკურ აპარატს, ნიშანთა სისტემას, რაზეც რელიგიური რიტუალებია კონცენტრირებული. კინოენის განვითარებასთან ერთად, კინემატოგრაფისტები აანალიზებენ, რომ კინო რელიგიის ახალი ფორმაა, რომელიც რეალობის თავისებურ, ფაქტურულად მითოლოგიზირებულ სახეხატებს ქმნის ეკრანზე, იკვლევს ადამიანის სხეულის ტანჯვას და კოლექტიურ რიტუალურ გამოცდილებაში ათავსებს. ეს ახალი რელიგია კი ბრაზილიაში კომერციული, იმპერიალისტური იდეებით შემოდიხ.

„ღმერთი და ეშმაკი მზის ქვეყანაში“ ბრაზილიის ექსპრესიონისტულ-მითოლოგიური პორტრეტია, სადაც რეჟისორი არა თუ ებრძვის ძველ, უკვე მკვდარ ღმერთებს, არამედ მხეცური პოეტურობით ახდენს ყველაზე ცოცხალი, უახლესი რელიგიის, კინოს დემითოლოგიზაციას.

ბოლო სცენაში, ანტონიო ჩნდება, სერჟიო რიკარდოს მუსიკის ფონზე და

კანზეროს ბანდას ცეცხლს გაუხსნის, რომლის უკვე სრულფასოვან წევრებად იქცნენ მანუელი და მისი ცოლი, და ხოცავს იმ უტორებულ პერსონაჟებს, იმ კარიკატურებს, რაც რეჟისორმა დაგვიხატა ეკრანზე, თუმცა მანუელი, როგორც ჩაგრულთა კლასის აუთენტური სახეხატი, ყველა ინსტიტუციის მიერ დამონებული, რეპრესირებული გლეხი, გადარჩება. რომა საკითხს ღიას ტოვებს და არ გვეუბნება, ამ აქტით მუშათა კლასი გადარჩება თუ თანამედროვე, რაფინირებული ექსპლუატაციის მსხვერპლი გახდება, რომელსაც სხვა, ახალი რელიგიები გაუწევენ მფარველობას.

კალატოზიშვილის ვიზუალური მოგზაურობა

ლილი გლურჯიძე (ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის ხელოვნებათმცოდნეობის ფაკულტეტის დოქტორანტი)

გეოლოგების ექსპედიცია, რომელიც დიადი მიზნისთვის მიდის ციმბირში. აღმასების, ერთგვარად განძის, ჯადოსნური ელდორადოს აღმოსაჩენად. მთის ფილმების მოტივი, ადამიანისა და ბუნების დაპირისპირება, ოთხი განსხვავებული ხასიათის გმირის პორტრეტის შეკვრა, სასიყვარულო თემა, რომელიც რამდენიმე ვარიაციით ვითარდება და ლეიტმოტივად გასდევს ფილმს. და ბოლოს, რა თქმა უნდა აგიტაციური, პროპაგანდისტული ნარატივი, რომელიც ფილმის ჩარჩოდ და ტონის განმსაზღვრელადაც უნდა მოგვევლინოს. ეს ძირითადი თემატური კონცეპტი და დრამატურგიული ხაზები იკვეთება მიხეილ კალატოზიშვილის 1959 წელს გადაღებულ ფილმში „გაუგზავნელი წერილი“. რაც შესაძლოა საკმაოდ პათეტიკური ნამუშევრის მოლოდინსაც აღძრავდეს. თუმცა კალატოზიშვილი, რომელიც ვიზუალური ენის, ფორმის ნამდვილი ოსტატია, ამ შაბლონურ, გადატვირთულ ფაბულას კინო ენის ზეიმად აქცევს. ექსპრესიული, სუბიექტური კამერა, წარმოუდგენელი რაკურსები, ზოგჯერ ცეცხლის ალში გახვეული ეკრანი, საოცარი რიტმის შეგრძნება, ყოველი წამი ამ კინორეალობასა და განზომილებაში ჩვენთვის აღმოჩენებითა და თავბრუდამხვევი ექსპერიმენტებითაა სავსე, რაც მაყურებელს საოცარ ვიზუალურ მოგზაურობაში იწვევს.

გამოწვევა პირველივე კადრებიდან იწყება, როცა თითქმის დოკუმენტური კინოს ესთეტიკით ვხედავთ როგორ ჩადიან გმირები გაუვალ, ხრიოკ ადგილას. კამერა თითქოს მეხუთე პერსონაჟია, რომელიც მათთან ერთად გადის ამ გზას ნებისმიერ სივრცეში, მათ შორის ყველაზე კლაუსტროფობიულ ადგილებში. მაგალითად კარავში, როცა რადიოგადამცემს უსმენენ ან გაუვალ ბალახებში. აქვე იკვეთება სასიყვარულო სამკუთხედის მოტივიც, რომელიც სხვა რეჟისორს შეიძლება ფილმის მთავარ

კონფლიქტად გამოეყენებინა, მაგრამ კალატოზიშვილთან მთავარი კონფლიქტი და გმირების ხასიათი კვლავ ვიზუალურ ენაში ითარგმნება. ახალგაზრდა გეოლოგი, მეოცნებე გოგონა ტანია, მისი მიამიტი სატრფო ანდრეი, ცინიკოსი გიდი სერგეი, რომელიც ასევე ტანიაზეა შეყვარებული და ბოლოს ექსპედიციის ხელმძღვანელი კონსტანტინი, სწორედ ის წერს წერილებს თავის ცოლს. შემთხვევითი არაა, რომ მითიურ ქალს „ვერა“ ჰქვია, რაც ითარგმნება როგორც რწმენა. ეპიზოდები სადაც ე.წ. „ფლემშეკებით“, უცნაური ილუზორულობის ესთეტიკით ვხედავთ მათი ურთიერთობის ფრაგმენტებს, საინტერესოდ იჭრება ფილმში. შემდეგ იწყება ძიების პროცესი. სცენებში, სადაც გმირები ამაოდ ამუშავებენ მიწას, კამერა ქვევიდან ზევით აღბეჭდავს მათი სხეულების მონუმენტურ გამოსახულებას. სწორედ სხეულების მონუმენტურობით, ხედვის წერტილებითა და რიტმით არ შეიძლება არ გაგვახსენდეს კალატოზიშვილის დაახლოებით 30 წლით ადრე გადაღებული კინოშედეგრი „ჯიმ შვანთე“ (მარილი სვანეთს). კიდევ ერთი ნიმუში, სადაც კალატოზიშვილი კინო ენის ნოვატორად გვევლინება და პროპაგანდისტულ დოკუმენტურ ფილმს უდიდეს გამომსახველობით ძალას სძენს. „გაუგზავნელი წერილის“ გმირები პოულობენ განძს, მაგრამ თავს განსაცდელი ატყდებათ. ტყე ცეცხლის ალში ეხვევა. ამ მომენტიდან რეჟისორი მათი თვითგადარჩენისთვის ბრძოლის მოტივს ფილმის ფორმით სათამაშოდ იყენებს.

ჯულიან ბარნსი ტექსტში „ხომალდის ჩამირვა“ თეოდორ ჟერიკოს ნახატს „მედუზას ტივს“ განიხილავს. მას აინტერესებს ამბის რა ფრაგმენტი აღბეჭდა მხატვარმა და რა ფორმა გამოიყენა სათქმელის გადმოსაცემად. ის იმ მომენტს იჭერს, როცა ხანგრძლივი ტანჯვის შემდეგ ტივზე დარჩენილები ერთგვარ იმედს, მათკენ მომავალ გემს ხედავენ. შეიძლება მსჯელობა იმაზე თუ რა სიმბოლურ და ესთეტიკურ დატვირთვას ატარებს ნამუშევარი, თუმცა ბარნსისთვის განსაკუთრებით საინტერესოა თუ როგორი მონუმენტური და სიცოცხლით სავსეა პერსონაჟების სხეულები. ტივზე გადატანილი ტანჯვის შემდეგ ისინი დაუძღვრებული, გამოფიტული უნდა ყოფილიყვნენ, ჟერიკოს ნახატში კი ნახევარღმერთებს უფრო წააგვევენ, ვიდრე ზღვის სტიქიასთან და სიკვდილთან მებრძოლ ადამიანებს. მხატვარმა არარეალისტური, მაგრამ მისი იდეის - გადარჩენის მოტივის გასამბაფრებლად უტრირებული ფორმები გამოიყენა. გადარჩენის იდეის ასეთი გაზვიადებული ფორმით ასახვა ხელოვნების ისტორიაში, ვიზუალურ თუ ლიტერატურულ სამყაროში ხშირად გვხვდება. შეგვიძლია გავიხსენოთ ჯეკ ლონდონის მოთხრობა - „სიცოცხლის სიყვარული“ და გმირის ბრძოლა ბუნებასთან, სიკვდილთან. კალატოზიშვილთანაც ვხედავთ სტიქიასთან მებრძოლ გმირებს. ეს მოტივი მართლაც საოცარ შესაძლებლობას აძლევს კალატოზიშვილს ფილმის ვიზუალური ენით თამაშისა და ნოვატორული მიგნებებისთვის, რომელიც დღესაც, ათწლეულების შემდეგ გვაოცებს. კამერა, რომელიც ზოგჯერ კლასტროფობიულ სივრცეში მიგვიძღვოდა, ახლა შორიდანაც აკვირდება თეთრ ფონზე, ჰორიზონტის ხაზზე მიმავალ გმირებს.

გამომსახველობითი ძიებების გარდა საინტერესოა მცირე თემატური დეტალებიც, მაგალითად როგორ იყენებს რეჟისორი რადიოგადამცემის მოტივს უცნაური ფონის შესაქმნელად. ხან მუსიკით, რომელმაც განცდები უნდა გაამძაფროს, ხან კი კომუნიკაციის პრობლემის ილუსტრაციისთვის, როცა განწირული გმირები ვერავის აწვდენენ თავის ხმას და მილოცვების ძველ ჩანაწერს უსმენენ. დღეს მსგავსი შტრიხი განსაკუთრებით სიმბოლურად იკითხება. განძის ძიებისა და გადაცემის ამბავი კოლექტივისთვის, თავგანწირვა საერთო მიზნისთვის პროპაგანდისტული ნარატივის ნაწილია. მხოლოდ ერთი გმირი გადარჩება და აღმასების საპოვნელ რუკას დაუტოვებს ხალხს. ზმანება ამწე კრანებზე, ბოლო წამს თვალის გახელა კომიკურ ელფერს ატარებს, მაგრამ ფორმა მაინც გვაოცებს ნოვატორულობით. ფილმის ოპერატორი სერგეი ურუსევსკია, ისევე როგორც კალატოზიშვილის ორი მნიშვნელოვანი ნამუშევრის „მიფრინავენ წეროებისა“ (რომელმაც კანის კინოფესტივალის ჯილდო დაიმსახურა) და „მე კუბასი“.

მიხეილ კალატოზიშვილი გვაჩვენებს, რომ ფორმა კინოში უმნიშვნელოვანესია, მთავარია როგორ ყვები ამბავს და რა ვიზუალური ხერხებით გადმოსცემ შენს სათქმელს. საბჭოთა პროპაგანდის მიზანი კოლექტიური იდეალების, ბედნიერების ილუზიის, ახალი მითოსის შექმნა იყო. კალატოზიშვილის „გაუგზავნელი წერილი“, რომელიც პროპაგანდის იარაღად უნდა ქცეულიყო დღეს გვატყვევებს, გვაჯადოებს თავის ვიზუალური მიგნებებით, კამერის მოძრაობით, დინამიკით, ესთეტიკით. კალატოზიშვილმა კინო ენის, ფორმის მანიფესტი შექმნა, რომელიც უძლებს დროს და მთლიანად ყლაპავს, შთანთქავს აგიტაციურ საბჭოთა ნარატივს. კალატოზიშვილის შემოქმედება და ბიოგრაფია იმის მაგალითია, რომ ნებისმიერ დროსა და სივრცეში შეიძლება შექმნა საინტერესო ნამუშევრები. ის თავის მოღვაწეობას 30-იანი წლების დასაწყისში იწყებს და 60-იანი წლების მიწურულს ამთავრებს, ამ პერიოდში კი სხვადასხვა მოცემულობის ფონზე რამდენიმე კინოშედეგს იღებს. მისი ფილმების ყურებისას ხელახლა აღმოვაჩინებ რა არის კინო, თავის მაგიით, ზემოქმედების უნარით, ექსპერიმენტებისა და ნოვატორული მიგნებების უსასრულო შესაძლებლობებით.

სამდიპლომიანი ტაქსისტი

ან ზანუსის "ილუმინაცია"

გიორგი მიქაბაძე (ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის კინომცოდნეობის
ფაკულტეტის ბაკალავრიატის სტუდენტი)

კინოთეატრის სკამიდან უეცრად ქშიშტოვ ზანუსის მანქანაში რომ აღმოჩნდეთ, ალბათ შეამჩნევთ რომ ეს კაცი ძალიან სწრაფად მოძრაობს, დიდი აფეთქებიდან, ჯერ კიდევ მოძრავ სამყაროში, და თუ ბევრი ჩვენთაგანისთვის სამყარო რაღაც გაურკვეველი ნაწილაკებისგან შედგება, ქშიშტოვ ზანუსის სამყაროს გარკვეული სახელი აქვს - ფრანციშეკი.

მოძრავი ფრანციშეკი, პირველივე წუთებიდან პაციენტივით შემოდის ფილმში, მერე ჩვენ ვზომავთ, ვუმოწმებთ პროპორციებს, ვწონით და ვადგენთ რომ ამ კაცს სადღაც შორს წასვლა განუზრახავს და სათვალეებიც დასჭირდება. პაციენტი მიკროსკოპის ქვეშ გადის ყველა აუცილებელ პროცედურას, ეს დაკვირვება კი გადის სამედიცინო კაბინეტიდან, შემოდის ეკრანიდან კინოს ყურებისას და შედის ფრანციშეკშიც, რომელიც თვითდაკვირვებას ახდენს იმ მოძრაობასა და გაფართოებაზე, სხეულთან ერთად, გონებას რომ წამოუწყია. მაგრამ, სად იპოვოს ფრანციშეკმა სათვალეები გონებისათვის, თურმე ასე რომ სჭირდება?

ეს ჯერ კიდევ ახალგაზრდა ბიჭი მოძრაობას იწყებს და ფილმიც აფეთქებულს ემსგავსება. კადრები იცვლება სწრაფად, ხასიათით, ფერიითა და ფორმით, ხანდახან ეს წამები იტევს იმაზე მეტს ვიდრე საჭიროა, ვიდრე რამე გაგიგია, ხანდახან კი გიმაღავს,

შირმას გიფარებს ზუსტად იქ, სადაც შეხედვას ასე მოელი. შესაბამისად, ნაწილაკებად დაშლილი ფრანციშევი ძალიან გავს ფილმის მონტაჟს, ხასიათსა და რაც მთავარია რეჟისორს, რომელიც თუ ვინმეს ბიოგრაფიას იღებს, პირველ რიგში საკუთარს.

ზანუსის ცხოვრებაც ფიზიკით დაიწყო, ისევე როგორც ფრანციშევის. მერე კი შეიცვალა, გადასხვაფერდა და მიიღო ფორმა, რომელიც უკვე მას იკლევს, როგორც უცნაური აფეთქების, სალათივით არეული და საათივით მოძრავ საგანს, ნაწილაკს რომელიც შედგება სხვა ნაწილაკებისგან.

სკოლის პერიოდიდან მორჩენილ ცოდნას, ენციკლოპედიაში კიდევ ერთხელ ჩახედვას თუ დავუმატებთ, გაგვახსენდება რომ სამყარო ზუსტად ასე შეიქმნა. მერე კიდევ ვაშლიანი ნიუტონი მოვიდა და თქვა რომ ქმედებას ყოველთვის აქვს ტოლი და საწინააღმდეგო უკუქმედება. ზანუსის ფილმის მთავარი პერსონაჟის ქმედებას ზუსტად ასე, ყოველი ქმედების შემდეგ უკუქმედება ერთვის, რომელიც ხან ფიზიკას კლავს ბიოლოგიის ხარჯზე, ხან კიდევ ქალაქს ანაცვლებს შორეული მთებით. თუმცა, რატომ ვერ პოულობს ფრანციშევი, სამდიპლომიანი ტაქსისტის არ იყოს, გზას, რომელიც იქ მიდის, სადაც მისი ადგილია?

მთავარი პერსონაჟი ყოველთვის ცვლის გადაწყვეტილებებს, სტატუსებს, სახელს, მდგომარებასა და მდებარეობას, მაგრამ არასოდეს აკეთებს ამას ჩანაცვლების ხარჯზე, რაც აშკარად იკვეთება, როგორც მისი გულწრფელი სურვილი, იპოვოს საკუთარი ადგილი. პრობლემა ჩანაცვლების მაგივრად ნაწილაკების მკვლევლობაში გადადის, სადაც ნაწილაკი კვდება, მაგრამ გვამი არავის არ გააქვს. შესაბამისად, ცხოვრება ივსება იმ მკვდარი ნაწილაკებით, რომელიც უნდა ჩანაცვლებულიყო და ახალი ფორმა მიეღო. მკვდარი სხეულების სიმრავლე აფერხებს ფრანციშეკს, რომელიც ერთ დროს

დაწყებული აფეთქების ფონზე, შეპყრობილია რაც შეიძლება შორს წავიდეს. თუმცა ზუსტად ეს ნაწილაკები, შეიძლება აფართოვებდნენ იმ მიზანს, რომელსაც მაყურებელთან ერთად, კიდევ დავეძებთ მიკროსკოპში ჩავარდილ ფრანციშეკში.

მიუხედავად ფილმის მოცემულობისა, პერსონაჟების, თემებისა და მათ ირგვლივ აწყობილი სიტუაციებისა, დუალისტური ხასიათი ყველგანაა, გარდა ფილმის მონტაჟური წყობისა. კშიშტოფ ზანუსი დასაწყისში გაჩენილ კითხვებს აუცილებლად ურთავს პასუხებს, ფილმის ფინალში. პერსონაჟის ერთი ამბავი, ასევე ებმევა შესაბამის განვითარებას. აი, ხომ გახსოვთ, მაგიდაზე დასადები ნიუტონის სათამაშო, სინამდვილეში "ნიუტონის აკვანი" რომ ჰქვია, ზანუსის მონტაჟიც ამ პრინციპისაა. ერთი მოქნეული, წამიერი ან თუნდაც ამოვადნილი კადრი, რომელიც შეიძლება აუხნელი ყოფილიყო ყურების წამში, აუცილებლად იპოვის პასუხს, რომელიც სხვაგან გამოვლინდება. ასეთი გადაწყვეტით ფილმის სტრუქტურული ნაწილი ერთიანდება და ჰარმონიულ ფორმას იღებს.

მაინც რას დაეძებს ეს კაცი ამდენჯერ ამ ტელესკოპებში, ცარიელ სახლებში, ორგანიზმებში, გაჭრილ თავებში, დაცლილ სააბაზანოსა და სავსე შადრევანში, რისთვის დადის მთებში და მერე ქორწინდება, რატომ ეზმანება ვიღაც უცნაური ქალი და სად მიდის მაშინ, როცა სახლში არ არის. ამდენი ნაწილაკის მოძრაობისას ხვდები, რომ ფრანციშეკი მართლაც მოძრაობს და თან სამი განსხვავებული დიპლომიც აქვს და რაც არ უნდა ტაქსისტივით ფიზიკოსი, ბიოლოგი და ფილოსოფოსი გამოვიდეს, იგი მაინც ფიზიკის კანონებით განაგრძობს აფეთქების პროცესს, გაფართოებასა და ცხოვრებას.

და თუ რომელიმე ჩვენგანი, კინოეკრანად ქცეული მიკროსპიდან დაადგენს რომ ფრანციშეკის ცხოვრებაა არც ობობის ქსელივით იდეალურია, არც სიმეტრიულია, ლოგიკურია, ნორმალურია, აზრიანია, მაშინ დროა ვუთხრათ რომ შეანელოს, მერე იქნებ გონებითაც დაინახოს რომ თუ დაიღლება, შეუძლია ნებისმიერ ჩიტს დაუმეგობრდეს და წაყვეს იქ, სადაც ტაქსით ვერ გაფრინდები.